

Colecção Artes/Ensaio

O BARROCO

Eugenio D'Ors

A FORMA DO TEMPO

George Kubler

*Se desejar receber informações  
pormenorizadas ou livros já  
publicados, peça o catálogo ao  
seu livreiro, preencha o postal  
que deverá encontrar nesta  
edição ou solicite ainda,  
através de um simples postal,  
informações periódicas para:*

VEGA

Gabinete de Edições

Alto dos Moinhos, 6-A

1500 LISBOA - Telef. 78 94 14

GEORGE KUBLER

*A FORMA DO TEMPO*

*Observações sobre a história dos objectos*

|             |      |
|-------------|------|
| UNIDADE     | IFCH |
| N.º CHAMADA | 701  |
| V.          | EX   |
| TC/30       | 1    |
| IX          | 2498 |
| 25/06       |      |
| N.º CRD     |      |

355478

Para  
Martin Heinemann

## *Preâmbulo*

### **SÍMBOLO, FORMA E DURAÇÃO**

*Ao entender a arte como uma linguagem simbólica, Cassirer formulou uma definição parcial que dominou os estudos de arte durante o nosso século. A partir desta definição, nasceu uma nova História da Cultura, assente na visão da obra de arte como expressão simbólica. Foi por esta via que se procedeu à articulação da arte com o resto da História.*

*Mas os custos desta orientação foram elevados porque, enquanto os estudos do sentido receberam toda a nossa atenção, uma outra definição de arte — a arte como sistema de relações formais — foi por isso mesmo negligenciada. Esta definição, no entanto, é mais importante do que o sentido, da mesma forma que a expressão oral é mais importante que a escrita, porque a precede, e também porque a escrita não passa de um caso particular de expressão oral.*

*A outra definição de arte — arte enquanto forma — permanece ultrapassada, embora todo o ser pensante aceite como um truismo que nenhum sentido pode ser veiculado sem uma forma. Todo o sentido exige um suporte, ou um veículo, ou algo que o contenha. Estes são os portadores do sentido e, sem eles, nenhum sentido poderia passar de mim para outra pessoa, ou vice-versa, e obviamente de nenhum*

segmento da natureza para qualquer outro segmento da natureza.

As formas de comunicação são facilmente separáveis de qualquer transmissão de sentido. Na Linguística, as formas são os sons articulados (fonemas) e as unidades gramaticais (morfemas). Em música, são as notas e os intervalos; em arquitetura e escultura, são os sólidos e os vazios; na pintura, os tons e as superfícies.

As formas estruturais podem ser entendidas independentemente do sentido. Sabemos, em particular através da Linguística, que os elementos estruturais sofrem evoluções mais ou menos regulares ao longo do tempo, evoluções que não têm qualquer relação com o sentido. Certas alterações fonéticas na história de línguas aparentadas só podem ser explicadas através da hipótese de uma transformação regular. Assim, o fonema *a*, surgindo num estágio inicial de uma língua, transforma-se no fonema *b* num estágio posterior, independentemente do sentido, e unicamente em consequência das regras que determinam a estrutura fonética da língua. A regularidade destas transformações é tal que as mudanças fonéticas podem mesmo ser usadas para medir durações entre amostras da expressão oral registadas mas não datadas.

Regularidades similares determinam provavelmente a infra-estrutura formal de qualquer arte. No entanto, sempre que aparecem agrupamentos simbólicos, deparamos com interferências que podem causar uma ruptura na evolução regular do sistema formal. Encontramos em quase todas as artes uma interferência das imagens visuais. Mesmo a arquitectura, comumente entendida como uma arte sem intenção figurativa, é determinada, de obra em obra, pelas imagens dos edifícios venerados do passado, simultaneamente longínquos e próximos no tempo.

O objectivo destas páginas consiste em chamar a atenção para alguns dos problemas morfológicos da duração em séries e sequência. Estes problemas surgem independente-

mente do sentido e da imagem. São problemas que foram insuficientemente estudados durante mais de quarenta anos, desde o tempo em que os estudiosos viraram as costas ao "mero formalismo" para se dedicarem à reconstrução histórica de complexos simbólicos.

A estrutura básica destas ideias, pude defini-la em Gaylord Farm, Wallingford, durante os meses de Novembro e Dezembro de 1959. Não posso deixar de agradecer à minha família e amigos, bem como a toda a equipa de Gaylord Farm, e aos meus colegas da Universidade de Yale, a solicitude com que reagiram aos pedidos de um paciente inquieto. Escrevi a maior parte do texto em Nápoles, no princípio de 1960, e entreguei o manuscrito à Yale University Press em Novembro desse mesmo ano. Pelas suas inteligentes leituras e pelas valiosas sugestões que me fizeram tendo em vista o aperfeiçoamento do texto, devo ainda agradecer aos meus colegas de Yale, Professores Charles Seymour, Jr., George H. Hamilton, Sumner McK. Crosby, G. E. Hutchinson, Margaret Collier, George Hersey, e ao Professor James Ackerman, de Harvard, de quem fui professor, há vinte anos, em Yale. Agradeço também ao Mature Scholars Fund of Yale University todo o apoio que me deu para que este texto fosse publicado.

G. K.

New Haven  
15 de Maio de 1961



## 1. A HISTÓRIA DOS OBJECTOS

Supunhamos que a ideia de arte pode ser alargada, de molde a abarcar todo o conjunto de objectos feitos pelo Homem, incluindo todos os utensílios e a escrita, para além dos objectos poéticos, belos e inúteis que existem no mundo. Esta visão alargada faz coincidir o universo dos objectos feitos pelo Homem com a História da Arte. Assim sendo, deparamos desde logo com uma tarefa urgente — a tarefa de encontrar melhores processos de abordagem de tudo o que os homens têm feito. E podemos encontrá-los mais rapidamente se o nosso ponto de partida for a arte e não o uso, pois se partirmos unicamente do uso acabaremos por desvalorizar todos os objectos inúteis, ao passo que, se escolhermos para ponto de partida o facto de os objectos serem desejados, então os objectos úteis passam a ser adequadamente vistos como coisas que valoramos mais ou menos fortemente.

Com efeito, os únicos vestígios da História que se oferecem continuamente aos nossos sentidos são os objectos desejados feitos pelos homens. Claro que dizer que os objectos feitos pelos homens são desejados é uma redundância, porque a inércia natural do Homem só pelo desejo é vencida, e nenhum objecto é feito se não for desejado.

Tais objectos marcam a passagem do tempo com uma precisão muito maior do que imaginamos, e enchem o tempo

de formas de uma variedade limitada. Tal como sucede com os crustáceos, também a nossa sobrevivência depende de um esqueleto exterior, de uma concha de cidades e casas históricas cheias de objectos pertencentes a segmentos identificáveis do passado. Os processos que usamos para descrever este passado visível são ainda extremamente inadequados. O estudo sistemático dos objectos tem menos de quinhentos anos, já que começou com a descrição de obras de arte nas biografias de artistas que surgiram no Renascimento Italiano. Tal método só se alargou à descrição de todo o tipo de objectos depois de 1750. Actualmente, a Arqueologia e a Etnologia abordam a cultura material em geral. A História da Arte aborda os produtos menos úteis e mais expressivos da indústria humana. A família dos objectos começa a parecer uma família mais pequena do que outrora se pensava.

Os objectos mais antigos feitos pelo homem de que temos vestígios são utensílios de pedra. Uma série contínua liga esses utensílios aos objectos de hoje. Esta série ramificou-se muitas vezes, e frequentemente acabou em becos sem saída. Sequências inteiras com um determinado trajecto cessaram quando determinadas famílias de artesãos acabaram ou quando determinadas civilizações ruíram, mas a verdade é que o fluxo dos objectos nunca esteve completamente parado. Tudo o que se faz agora constitui uma réplica ou uma variante de algo que foi feito há algum tempo e que, por sua vez, também foi réplica ou variante de outros objectos, tudo isto num movimento incessante desde o dealbar da era humana. Esta conexão contínua no tempo tem necessariamente de conter divisões.

O historiador narrativo tem sempre o privilégio de decidir como definir e separar continuidades. Nunca lhe é pedido que defenda a separação escolhida, porque a História separa seja onde for com a mesma facilidade, e uma boa história pode começar onde o narrador muito bem entender.

Para outros que visam mais longe que a narração, a questão está em encontrar clivagens na História, clivagens em que um corte possa separar diferentes tipos de acontecimentos<sup>(1)</sup>. Muitos pensaram que fazer o inventário conduziria a esse entendimento mais vasto. Os arqueólogos e os antropólogos classificam as coisas pelos usos que elas têm, depois de separarem cultura material e mental, ou objectos e ideias. Os historiadores de arte, que separam produtos úteis e produtos estéticos, classificam estes últimos consoante os tipos, as escolas e os estilos.

Escolas e estilos são produtos da prolongada inventariação feita pelos historiadores de arte do século XIX. Esta inventariação, porém, não pode prolongar-se indefinidamente; teoricamente, tem um fim, com a apresentação de listas e quadros perfeitos e irrefutáveis.

O que se passa na prática é que certas palavras são vítimas de uma banalização excessiva e acabam por sofrer de uma espécie de cancro ou de inflação ao nível do sentido. São palavras que apresentam inúmeras nuances semânticas, tantas que parecem abarcar todo o tipo de experiência. Assim, temos, num dos extremos, o sentido definido por Henri Focillon — para Focillon, o estilo seria a *ligne des hauteurs*, uma cordilheira dos Himalaias formada pelos mais importantes monumentos de todos os tempos, a pedra de toque e a norma do valor artístico. No outro extremo, deparamos com a selva comercial da publicidade, para a qual as gasolinas e os papéis higiénicos têm “estilo”, e uma outra zona em que as modas anuais ao nível do vestuário são apresentadas ao público como “estilos”. Entre estes dois extremos, situa-se o terreno conhecido dos estilos “históricos”: culturas, nações, dinastias, reinados, regiões, períodos, profissões, pessoas e objectos, todos eles têm um determinado estilo. Uma identificação assistemática baseada em princípios binomiais (estilo Médio Minóico, *style François Ier*) permite a ilusão de que estamos perante um sistema classificado.



Trata-se, porém, de uma elaboração absolutamente insustentável: a palavra-chave possui sentidos diferentes mesmo no nosso limitado contexto binomial, significando por vezes o denominador comum de um grupo de objectos, e outras o cunho de um governante ou de um artista considerados individualmente. No primeiro destes sentidos, a palavra "estilo" não sofre de qualquer limitação cronológica: o denominador comum pode surgir em épocas e locais muito distantes entre si, o que nos leva a denominações como "Maneirista Gótico" e "Barroco Helenístico". Como o tempo de vida de um artista abarca frequentemente muitos "estilos", o indivíduo e o "estilo" não são, de maneira nenhuma, entidades coincidentes. O "estilo Luís XVI" abarca as décadas anteriores a 1789, mas o termo não consegue especificar a variedade e as transformações da prática artística durante o reinado desse monarca.

A imensa literatura de arte existente assenta na labiríntica rede da noção de estilo: as ambiguidades e as inconsistências desta noção espelham a actividade estética em geral. A palavra "estilo" descreve melhor uma figura específica no espaço do que um tipo de existência no tempo (?).

No século XX, sob o impulso da interpretação simbólica da experiência, ganhou forma uma outra orientação dos estudos. É a análise dos tipos iconográficos enquanto expressões simbólicas da mudança histórica, análise que aparece sob uma denominação ressuscitada do século XVII, "iconologia". Ainda mais recentemente, os historiadores da Ciência associaram ideias e objectos numa investigação das condições que rodeiam a descoberta. O seu método consiste em reconstituir os momentos heurísticos da História da Ciência, e a partir daí descrever o facto no seu instante inicial.

O momento da descoberta e as suas sucessivas transformações em comportamento tradicional são recuperados enquanto matéria de estudos pela História da Ciência e pelos estudos iconológicos. Mas estes esforços limitam-se a delinear

os primórdios e as principais articulações da substância histórica. Muitos outros tópicos possíveis clamam pela nossa atenção, logo que admitimos a ideia de que esta substância possui uma estrutura cujas divisões não são meras invenções do narrador.

Embora as coisas inanimadas continuem a ser a prova mais tangível de que o velho passado humano realmente existiu, as metáforas convencionais usadas para descrever este passado visível são basicamente biológicas. Falamos sem qualquer hesitação do "nascimento de uma arte", da "vida de um estilo", da "morte de uma escola", de "florescimento", "maturidade" e "decadência" quando descrevemos as capacidades de um artista. O processo habitualmente usado para reconstituir a realidade passada é o biográfico, como se a mera unidade biográfica fosse a verdadeira unidade de estudo. As colecções de biografias são então agrupadas regionalmente (e. g. "Escola Úmbrica") ou por estilo e local ("Barroco Romano"), de uma forma vagamente decalcada das classificações biológicas, através da tipologia, da morfologia e da distribuição.

## AS LIMITAÇÕES DA BIOGRAFIA

As vidas dos artistas têm constituído um género constante da literatura de arte desde que Filippo Villani coligiu as suas historietas em 1381-82. No nosso século, a biografia artística atingiu proporções gigantescas com um sem número de documentos e textos, sendo entendida como uma fase necessária para a preparação do grande catálogo de pessoas e obras. As pessoas que escrevem a história da arte como uma biografia pensam que os objectivos finais do historiador consistem na reconstituição da evolução da pessoa do artista, na autenticação das obras que lhe são atribuídas e na discussão do seu significado. Bruno Zevi, por exemplo, defende que a



biografia artística é um instrumento indispensável na preparação de jovens artistas<sup>(3)</sup>. A história de um problema artístico, e a história da forma como o artista resolve individualmente esse problema, encontram assim uma justificação prática, a qual, no entanto, limita o valor da História de Arte a questões de mera utilidade pedagógica. A longo prazo, as biografias e os catálogos não passam de plataformas de um só sentido em que facilmente se omite a natureza contínua das tradições artísticas. Estas tradições não podem ser abordadas adequadamente em segmentos biográficos. A biografia é uma forma provisória de examinar a substância artística, mas por si só não basta para abordarmos a questão histórica nas vidas dos artistas, e que é sempre a questão da sua relação com o que os precedeu e com o que lhes sucederá.

*Entradas individuais* — A vida de um artista é acertadamente uma unidade de estudo em qualquer série biográfica. Porém, fazer dela a principal unidade de estudo em História de Arte é como discutir as vias férreas de um país em termos das experiências de um único viajante, que utilizou várias dessas vias. Para descrevermos as vias férreas com precisão, temos de ignorar pessoas e estados, porque as vias férreas é que são os elementos da continuidade, e não os viajantes ou os funcionários.

A analogia das vias férreas contém uma formulação que nos é útil para esta discussão sobre os artistas. A obra que cada homem produz durante toda a sua vida é também uma obra integrada numa série que se estende para além dele, numa só direcção ou em ambas, tudo dependendo da posição que ele ocupa na via. Para além das coordenadas usuais que determinam a posição do indivíduo — o seu temperamento e a preparação de que dispõe —, temos ainda o momento da sua *entrada*, ou seja, o momento no fluxo da tradição — precoce, mediano ou tardio — que coincide com o seu momento biológico. Claro que uma pessoa pode mudar — e muda — o

rumo à tradição, como acontece especialmente no mundo moderno, a fim de conseguir uma melhor entrada. Sem uma boa entrada, corre o risco de perder o seu tempo, equiparando-se a um plagiador, por muito notáveis que sejam o seu temperamento ou a sua preparação. Deste ponto de vista, podemos entender o "génio universal" da Renascença de um modo mais simples — como um indivíduo qualificado, viajando por muitas vias novas de desenvolvimento, num momento afortunado dessa grande renovação da civilização ocidental, e percorrendo a sua distância em vários sistemas, sem a carga de exames rigorosos ou demonstrações extensivas, exigidos em períodos posteriores.

Entradas "más" ou "boas" são mais do que questões de posição na sequência. Dependem também da união de dons temperamentais e posições específicas. Qualquer posição encontra-se por assim dizer afinada para a acção de uma determinada variedade de temperamentos. Quando um temperamento específico entrosa com uma posição favorável, o afortunado indivíduo pode extrair da situação um cabedal de consequências anteriormente inimaginável. Este feito pode ser negado a outras pessoas, tal como à mesma pessoa numa época diferente. Assim, podemos imaginar que qualquer nascimento é um jogo em duas rodas da sorte, uma governando a sorte do temperamento, e a outra determinando a entrada numa sequência.

*Talento e génio* — Segundo este ponto de vista, as grandes diferenças entre os artistas têm menos a ver com o talento do que com a entrada e a posição na sequência. O talento é uma predisposição: um aluno talentoso revela-se mais cedo; domina a tradição mais rapidamente; as suas invenções surgem mais fluentemente do que as dos seus colegas sem talento. No entanto, os talentos desconhecidos abundam, tanto entre pessoas cuja instrução não conseguiu engrenar com as suas aptidões, como entre pessoas cujas apti-



dões acabaram por se gorar, apesar do talento que possuíam. As predisposições são provavelmente muito mais numerosas do que as vocações efectivas nos permitem supor. A qualidade comum às pessoas talentosas é mais uma questão de tipo do que uma questão de grau, porque as gradações do talento importam menos que a sua presença.

Não tem qualquer significado debater se Leonardo era mais talentoso que Rafael. Ambos eram talentosos, Bernardino Luini e Giulio Romano eram também talentosos. Mas aqueles que se lhes seguiram tiveram azar. Surgiram tarde, num momento em que a festa estava já no fim, embora não por culpa sua. A mecânica da fama tem tais regras que o talento dos seus antecessores acabou por ser ampliado, ao passo que o seu foi menosprezado, quando afinal o talento, enquanto entidade isolada, não passa de uma predisposição relativamente comum para a ordem visual, e que não apresenta um leque de variações muito grande. As épocas e as oportunidades diferem mais entre si do que o grau de talento.

Claro que há muitas outras condições que em princípio reforçam o talento: a energia física, uma saúde duradoura, poderes de concentração, são alguns dos dons da fortuna que mais favorecem o artista. Porém, as nossas concepções do génio artístico passaram por tais e tão fantásticas transformações durante a agonia romântica do século XIX, que ainda hoje assimilamos inconscientemente o "génio" a uma disposição congénita e a uma diferença inata de natureza entre os homens. Não vemos o génio como um entrosamento fortuito de disposição e situação numa entidade excepcionalmente eficiente. Não há qualquer prova clara de que o "génio" seja herdado. A sua incidência durante o período de crescimento de uma pessoa, em situações favoráveis à aprendizagem de uma arte — como acontece com as crianças adoptadas criadas em famílias de músicos profissionais —, identifica o "génio" como um fenómeno de aprendizagem e não de genética.

A noção de finalidade não tem lugar na Biologia, mas a História, sem ela, não tem qualquer significado. Na já antiga transferência das ideias biológicas para os factos históricos — transferência de que sobrevivem muitos vestígios no discurso do historiador — tanto a tipologia (estudo dos tipos e variedades) como a morfologia (estudo das formas) foram deficientemente entendidas. Porque estes processos de descrição biológica não podem ter qualquer relevância para a definição de uma finalidade, o historiador, ao trabalhar com ideias da Biologia, evitou o principal objectivo da História, que usualmente é identificar e reconstituir um problema particular que encontra uma solução sob a forma de uma qualquer acção ou objecto. Por vezes, o problema é racional, outras vezes é artístico: podemos ter sempre a certeza de que qualquer objecto feito pelo Homem é uma solução para um problema, uma solução com uma finalidade determinada.

*Metáforas biológicas e físicas* — Por muito útil que seja para fins pedagógicos, a metáfora biológica que vê o estilo como uma sequência de fases vitais foi, do ponto de vista histórico, uma ilusão, porque deu ao fluxo dos factos as formas e o comportamento dos organismos. Se usarmos a metáfora do ciclo vital, um estilo comporta-se como uma planta. As suas primeiras folhas são pequenas e apresentam uma forma incipiente; as folhas da sua meia-idade encontram-se integralmente formadas; e as últimas folhas são de novo pequenas, embora revelem uma forma intrincada. Tudo isto é explicado por um princípio imutável de organização, comum a todos os membros dessa espécie, com variantes de raça ocorrendo em diferentes ambientes. De acordo com a metáfora biológica da Arte e da História, o estilo é a espécie, e os estilos históricos são as suas variedades taxonómicas. No entanto, enquanto descrição aproximada, esta metáfora reconhecia a recorrência de certos tipos de factos, e oferecia ao menos uma explicação provisória desses factos, em vez de



tratar cada facto como um *unicum* sem precedentes e irrepetível.

O modelo biológico não se revelou o mais apropriado para uma História dos objectos. Talvez um sistema de metáforas retirado da Física abordasse a situação da arte mais adequadamente do que as metáforas biológicas, que acabaram por prevalecer: especialmente se, no campo da arte, deparamos com a transmissão de um qualquer tipo de energia; com impulsos, centros geradores e pontos de relé; com incrementos e perdas no trânsito; com resistências e transformadores no circuito. Em suma, a linguagem da Electrodinâmica talvez nos servisse melhor do que a linguagem da Botânica; e Michael Faraday talvez tivesse sido um mentor mais recomendável que Lineu, no que toca ao estudo da cultura material.

A nossa escolha da expressão "história dos objectos" é mais do que um eufemismo para evitar a arrepiante fealdade da expressão "cultura material". Esta expressão é utilizada pelos antropólogos para distinguirem as ideias, ou "cultura mental", dos artefactos. Mas a "história dos objectos" pretende reunir ideias e objectos sob a rubrica das formas visuais: tal expressão abarca tanto os artefactos como as obras de arte, tanto as réplicas como os exemplos únicos, tanto os utensílios como as expressões — em suma, todos os materiais trabalhados por mãos humanas, sob o impulso de ideias ligadas entre si e desenvolvidas segundo uma sequência temporal. A partir de todos estes objectos, emerge uma forma no tempo. A partir deles, emerge um retrato visível da identidade colectiva, seja o colectivo a tribo, a classe ou a nação. Esta auto-imagem reflectida nos objectos constitui um guia e um ponto de referência para o grupo, tendo em vista o futuro, e acaba por se transformar no retrato doado à posteridade.

Embora tanto a História da Arte como a História da Ciência tenham a mesma origem — uma origem recente, visto

que nasceram da erudição do Iluminismo Europeu do século XVIII —, o hábito que herdámos de separar a arte da ciência, remonta à antiga divisão entre profissões liberais e mecânicas. Esta separação tem tido consequências extremamente desagradáveis. Uma das principais é a nossa já muito antiga relutância em vermos os processos comuns à arte e à ciência sob a mesma perspectiva histórica.

*Cientistas e artistas* — Comenta-se frequentemente nos nossos dias que dois pintores pertencentes a escolas diferentes, para além de não terem nada a aprender um com o outro, mostram-se incapazes de uma comunicação generosa acerca das respectivas obras. Diz-se ainda que o mesmo sucede com químicos ou biólogos ligados a especialidades diferentes. Se uma tal atitude de recíproca oclusão prevalece entre membros da mesma profissão, como poderemos conceber a comunicação entre um pintor e um físico? É óbvio que estamos perante uma comunicação muito limitada. O valor de qualquer aproximação entre a História da Arte e a História da Ciência consiste em revelar os traços comuns da invenção, da mudança e da obsolescência que as obras materiais de artistas e cientistas partilham no tempo. Os exemplos mais óbvios da História da energia, como o vapor, a electricidade e os motores de combustão interna, apontam para ritmos de produção e dessuetude que os estudantes de História da Arte conhecem bem. Tanto a ciência como a arte lidam com necessidades que são satisfeitas pela mente e pelas mãos, através da manufactura de objectos. Utensílios e instrumentos, símbolos e expressões, todos eles correspondem a necessidades, e todos eles têm de passar pela fase de projecto para se transformarem em matéria.

A ciência experimental manteve, nos seus primórdios, um relacionamento íntimo com os estúdios e as oficinas do Renascimento, embora os artistas de então aspirassem a um estatuto idêntico ao dos príncipes e prelados, cujos gostos



moldavam. Actualmente, volta a ser nítido que o artista é um artesão, que o artista pertence a um agrupamento humano diferenciado, na sua qualidade de *homo faber*, cuja vocação consiste em evocar uma renovação perpétua da forma em matéria, e que cientistas e artistas são mais parecidos entre si, enquanto artesãos, do que com qualquer outra categoria. Para os nossos objectivos de discussão da natureza dos acontecimentos no mundo dos objectos, as diferenças entre ciência e arte são no entanto irredutíveis, assemelhando-se às diferenças entre razão e sentimento, entre necessidade e liberdade. Embora um gradiente comum ligue uso e beleza, estas duas entidades são irredutivelmente diferentes: nenhum utensílio poderá ser correctamente explicado como uma obra de arte, ou vice-versa. Um utensílio é sempre intrinsecamente simples, por mais elaborados que sejam os seus mecanismos, mas uma obra de arte, que é um complexo de muitos estádios e níveis de intenções entrecruzadas, é sempre intrinsecamente complicada, por muito simples que o seu resultado possa parecer.

Um fenómeno recente ocorrido na Europa e na América, talvez não anterior a 1950, é a quase exaustão da possibilidade de novas descobertas de tipos fundamentais na História da Arte. Cada geração, desde Winckelmann, pôde escolher a sua própria reserva no universo da História da Arte. Hoje, já não existem tais territórios, tais reservas rigorosamente definidas. Primeiro, foi a arte clássica que atraiu todas as atenções à custa de outras expressões. A geração romântica voltou a pôr a arte gótica no pedestal. Certos arquitectos e decoradores *fin de siècle* revalorizaram a arte imperial romana. Outros criaram os langores e as elaborações botânicas da arte nova e, de entre esses, alguns houve que se rebelaram e que se viraram para o primitivismo e para a arte arcaica. Por uma espécie de norma da alternância de gerações entre estilos tutelares de aspecto civilizado e primitivo, a geração seguinte chamou a atenção para o Barroco e para o Rococó — a geração que foi dizimada pela Primeira Guerra

Mundial. A renovação do interesse pelo Maneirismo do século XVI, que se verificou durante os anos 1930, não só coincidiu com grandes conflitos sociais, como também indicou uma ressonância histórica entre os homens da Reforma e os homens de uma época de depressão e demagogia<sup>(4)</sup>. Depois disso, nada mais havia para descobrir, a não ser a arte contemporânea. Os últimos armários e prateleiras da História da Arte foram já esvaziados e catalogados pelos ministérios da Educação e do Turismo dos diversos governos.

Vistos na perspectiva de uma exaustão próxima, os anais da prática da História da Arte, apesar de breves, contêm situações recorrentes. Num extremo, os praticantes da profissão sentem-se oprimidos pela abundância dos registos. No outro extremo, temos obras de expressão rapsódica, como as dissecadas por Platão no diálogo socrático com Íon. Quando Íon, o vão rapsodo, manifesta o seu enfado em relação a todos os poetas, à excepção de Homero, Sócrates diz-lhe: "...o teu ouvinte é o último elo dessa cadeia que, conforme disse, permanece unida graças ao poder do íman. Vós, rapsodos e actores, sois os elos medianos dessa cadeia e o poeta é o primeiro dos seus elos"<sup>(5)</sup>.

Se a abundância da História está condenada a ser indigerível, a beleza da arte é geralmente incomunicável. O rapsodo pode sugerir umas quantas pistas para o conhecimento de uma obra de arte, desde que obviamente tenha chegado a esse conhecimento. Pode esperar que tais sugestões ajudem o ouvinte a descrever as suas próprias sensações e os seus processos mentais. Nada poderá comunicar a pessoas que não estejam preparadas para cumprir com ele o mesmo caminho, tal como não poderá seguir qualquer campo de atracção para além da sua própria e directa experiência. Mas os historiadores não são elos medianos, e a sua missão situa-se noutro quadrante.



## A MISSÃO DO HISTORIADOR

A contribuição particular do historiador consiste na descoberta das múltiplas formas do tempo. O objectivo do historiador, seja qual for a sua especialização, é retratar o tempo. O historiador está empenhado na detecção e na descrição da forma do tempo. Ele transpõe, reduz, compõe e dá cor a um fac-símile, como um pintor que, na sua busca da identidade do objecto do seu trabalho, tem de descobrir um leque de propriedades que sirva de modelo e que seja capaz de evocar o reconhecimento, embora veiculando ao mesmo tempo uma nova percepção desse objecto.

O historiador difere do antiquário e do curioso tanto como o compositor difere do concertista. O historiador compõe um significado a partir de uma tradição, ao passo que o antiquário apenas re-cria, executa ou repõe em cena uma porção obscura do passado, dando-lhe formas já familiares. A menos que seja um analista ou um cronista, o historiador revela um modelo que foi vivido pelas entidades que constituem o seu objecto de estudo e que dele não tiveram consciência. Por outro lado, este modelo só passa a ser conhecido dos contemporâneos do historiador depois de ele o ter detectado.

Para as formas do tempo, precisamos de um critério que não corresponda a uma mera transferência, por analogia, da ciência biológica. O tempo biológico consiste de durações ininterruptas com dimensões estatisticamente previsíveis: cada organismo existe desde o nascimento até à morte, durante um período de tempo "esperado". No entanto, o tempo histórico é intermitente e variável. Cada acção é mais intermitente do que contínua, e os intervalos entre as acções são infinitamente variáveis em duração e conteúdo. O fim de uma acção e o seu princípio são indetermináveis. Conjuntos de acções, aqui e ali, esbatem-se ou adensam-se o suficiente para que possamos, com alguma objectividade, marcar prin-

cípios e fins. Os acontecimentos e os intervalos entre eles são os elementos que nos conduzem à definição de um modelo do tempo histórico. O tempo biológico contém os acontecimentos continuos a que chamamos vidas; contém também as organizações sociais por espécies e grupos de espécies, mas, na Biologia, não levamos em conta os intervalos de tempo entre acontecimentos, ao passo que, no tempo histórico, a teia de sucesso que se tece ao longo dos intervalos entre as existências, atrai forçosamente o nosso interesse.

O tempo, como a mente, não é susceptível de conhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indirectamente, através do que nele acontece: observando mudança e permanência; marcando a sucessão de acontecimentos entre quadros estáveis; e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança. Os documentos escritos dão-nos um registo recente e escasso relativo a apenas algumas partes do mundo. Basicamente, o nosso conhecimento dos tempos antigos baseia-se na evidência visual da duração física e biológica. As seriações tecnológicas de todos os tipos e sequências de obras de arte, a todos os níveis distintivos, fornecem-nos uma escala temporal mais apurada que complementa o registo escrito.

Agora que dispomos de confirmações absolutas, através dos anéis das árvores e dos relógios da terra, não deixa de ser espantoso verificarmos, retrospectivamente, que as velhas adivinhações da idade relativa, baseadas em seriações e em comparações entre seriações, eram extremamente precisas. O relógio cultural precedeu os métodos físicos. O relógio cultural é quase exacto e constitui um método mais minucioso de medição do que o dos novos e infalíveis relógios, o qual pede ainda frequentes confirmações através de meios culturais, especialmente quando a realidade estudada exhibe uma mescla de características variadas.

No entanto, o relógio cultural gira basicamente à volta de fragmentos arruinados de matéria, recuperados em pilhas de lixo e cemitérios, em cidades abandonadas e aldeias enter-



radas. Apenas as artes de natureza material sobreviveram: não se sabe praticamente nada da música e da dança, da expressão oral e dos rituais, de todas as artes de expressão temporal, a não ser no mundo mediterrânico. O que se conhece, para lá do Mediterrâneo, limita-se a restos da tradição que sobreviveram entre grupos remotos. Daí que a nossa prova de trabalho da existência de quase todos os povos mais velhos se situe na ordem visual, radicando-se mais na matéria e no espaço do que no tempo e no som.

Para um conhecimento aprofundado do passado humano, dependemos basicamente dos produtos visíveis da indústria humana. Suponhamos um gradiente entre a utilidade absoluta e a arte absoluta: os puros extremos existem apenas na nossa imaginação; os produtos humanos incorporam sempre utilidade e arte em misturas variáveis, e nenhum objecto é concebível sem a mistura das duas. Os estudos arqueológicos buscam normalmente a utilidade porque pretendem obter informações acerca da civilização: os estudos de arte sublinham as questões qualitativas, porque perseguem o significado intrínseco da experiência humana em geral.

*As divisões das artes* — A separação académica do século XVII entre belas artes e artes úteis ficou pela primeira vez fora de moda há cerca de um século. A partir de cerca de 1880, a concepção de “belas artes” foi considerada uma etiqueta burguesa. Depois de 1900, as artes populares, os estilos provincianos e os ofícios rústicos passaram a merecer estar a par dos estilos da corte e das escolas metropolitanas, em consequência da visão democrática do pensamento político do século XX. Numa outra linha de ataque, os expoentes do *design* industrial fizeram com que a expressão “belas artes” caísse em desuso por volta de 1920, pregando a necessidade de um *design* de qualidade generalizado, e opondo um padrão duplo para a apreciação de obras de arte e objectos úteis. Por isso, uma ideia de unidade estética acabou por

abarcas todos os artefactos, em vez de enobrecer alguns e desvalorizar os outros.

Esta doutrina igualitária das artes oculta, no entanto, muitas e importantes diferenças de substância. Nas modernas escolas de *design*, a arquitectura e a embalagem tendem a gravitar juntas sob a rubrica de envolvimentos; a escultura absorve o *design* de todo o tipo de pequenos sólidos e contentores; a pintura alarga o seu campo e inclui formas e superfícies planas de todo o tipo, como as da tecelagem e as da impressão. De acordo com este sistema geométrico, qualquer arte visível pode ser classificada como envolvimento, sólido e superfície, independentemente de qualquer relação com o uso. Esta classificação ignora a distinção tradicional entre artes “belas” e artes “menores”, entre artes “úteis” e artes “inúteis”.

Tendo em vista os nossos objectivos, temos de acrescentar duas distinções essenciais. Em primeiro lugar, uma grande diferença separa a educação artesanal tradicional do trabalho de invenção artística. A primeira exige apenas acções repetitivas, ao passo que a segunda depende do abandono de toda e qualquer rotina. A educação artesanal constitui a actividade de grupos de alunos realizando acções idênticas, mas a invenção artística pressupõe os esforços solitários de pessoas individuais. Vale a pena reter esta distinção, porque os artistas que trabalham em diferentes ofícios artesanais não podem comunicar uns com os outros ao nível das questões técnicas, mas apenas ao nível das questões de *design*. Um tecelão nada aprende acerca do tear e das linhas se estudar a roda e o forno do ceramista; a sua aprendizagem de um ofício tem de incidir sobre os instrumentos desse ofício. Só quando o aluno possui o controlo técnico dos seus instrumentos, é que as qualidades e os efeitos do *design* doutros ofícios poderão estimulá-lo a encontrar novas soluções no seu próprio trabalho.



A segunda diferença, relacionada com a primeira, tem a ver com a natureza utilitária e estética de cada um dos ramos da prática artística. Na arquitectura e nos ofícios a ela ligados, a estrutura decorre da preparação técnica tradicional e é inerentemente racional e utilitária, ainda que os seus meios possam ser audaciosamente usados para fins expressivos. Da mesma forma, na escultura e na pintura cada obra tem o seu cozinhado técnico de fórmulas e práticas artesanais em que assentam as combinações expressivas e formais. Além disso, a escultura e a pintura veiculam mensagens distintas mais claramente do que a arquitectura. Estes meios ou temas iconográficos constituem a sub-estrutura utilitária e racional de qualquer realização estética. Assim, a estrutura, a técnica e a iconografia pertencem todas ao suporte não-artístico das "belas" artes.

A principal questão é que as obras de arte não são utensílios, embora muitos utensílios possam partilhar com as obras de arte as qualidades de um belo *design*. Dizemos que uma obra é uma obra de arte apenas quando ela não tem um uso instrumental preponderante, e quando os seus fundamentos técnicos e racionais não são proeminentes. Quando a organização técnica ou a ordem racional de um objecto dominam a nossa atenção, estamos perante um objecto útil. Neste ponto, Lodoli antecipou-se aos funcionalistas doutrinários do nosso século, ao declarar, no século XVIII, que só o necessário é belo<sup>(6)</sup>. Kant, no entanto, disse mais correctamente, acerca do mesmo assunto, que o necessário não pode ser considerado belo, mas apenas conveniente ou consistente<sup>(7)</sup>. Em suma, uma obra de arte é tão inútil como um utensílio é útil. As obras de arte são tão únicas e insubstituíveis como os utensílios são comuns e perecíveis.

## A NATUREZA DA ACTUALIDADE

*"Le passé ne sert qu'à connaître l'actualité. Mais l'actualité m'échappe. Qu'est-ce que c'est donc que l'actualité?"*<sup>(\*)</sup>. Durante muitos anos, esta questão — a questão capital e derradeira da sua vida — obcecou o meu professor, Henri Focillon, especialmente durante os dias negros de 1940 a 1943, ano em que morreu em New Haven. Desde então tal questão não deixou de me perseguir, e até agora nada avancei na resolução do enigma, salvo — para sugerir que a resposta é uma negação.

Actualidade é o momento em que o farol fica escuro entre os clarões: é o instante entre os tique-taques do relógio; é um intervalo vazio eternamente transcorrendo ao longo do tempo: a ruptura entre passado e futuro: a brecha nos pólos do campo magnético girando em círculo, infinitesimamente pequena mas no fim de contas real. É a pausa intercrónica quando nada acontece. É o vazio entre os acontecimentos.

No entanto, o instante actual é tudo o que podemos conhecer directamente. O resto do tempo emerge apenas através de sinais que chegam até nós, neste instante, depois de passarem por inúmeros estádios e inesperados suportes. Estes sinais são como que energia cinética armazenada até ao momento da descoberta, quando a massa desce ao longo de uma parte do seu caminho até ao centro do sistema gravitacional. É caso para perguntar porque é que estes velhos sinais não são actuais. A natureza de um sinal consiste em que a sua mensagem não se situa aqui nem agora, mas lá e então. Se é um sinal, corresponde a uma acção passada, já não abarcada pelo "agora" do ser presente. A percepção de um sinal acontece "agora", mas o seu impulso e a sua transmissão ocorrem

<sup>(\*)</sup> Em Francês, no original: "O passado apenas serve para conhecermos a actualidade. Mas a actualidade escapa-me. Que é afinal a actualidade?" — (N.T.).



ram "então". Em qualquer acontecimento, o instante presente é o plano sobre o qual são projectados os sinais de toda e qualquer manifestação do ser. Só este plano de duração nos congrega a todos no mesmo instante do devir.

Os nossos sinais do passado são muito fracos, e os meios de que dispomos para recuperar o seu significado continuam a ser extremamente imperfeitos. De todos os sinais, os mais fracos e os menos claros são aqueles que provêm dos momentos iniciais e terminais de qualquer sequência de acontecimentos, porque não temos qualquer certeza quanto às nossas ideias sobre o que é uma porção coerente de tempo. Os começos são muito mais obscuros do que os fins, já que, nos fins, podemos pelo menos determinar a acção catastrófica de acontecimentos exteriores. A segmentação da História é ainda uma matéria arbitrária e convencional, pois não é regida por nenhuma concepção verificável das entidades históricas e das suas durações. Agora e no passado, na maior parte do tempo, a maioria das pessoas vive de ideias emprestadas e de acumulações tradicionais, embora, a cada momento, o tecido se gaste e um novo tecido seja fabricado para substituir o velho; por outro lado, de tempos a tempos, o padrão sofre um abalo profundo, dando origem a novas formas e figuras. Estes processos de mudança são, todos eles, regiões misteriosas de que não temos mapas, regiões em que o viajante depressa perde a direcção, acabando por tropeçar na escuridão. São evidentemente muito poucas as pistas de que dispomos para nos orientarmos: talvez as anotações e os esboços de arquitectos e artistas, realizados sob o entusiasmo fervilhante de imaginar uma forma, ou os *brouillons*(\*) de poetas e músicos, cheios de rasuras e correcções, sejam as obscuras linhas costeiras deste continente negro do "agora", onde a marca do futuro é recebida pelo passado.

(\*) Em Francês, no original: "rascunhos" — (N.T.).

Para os outros animais, que dependem mais do instinto que os humanos, o instante actual deve parecer muito menos breve. O funcionamento do instinto é automático, oferecendo menos escolhas que a inteligência, com circuitos que se fecham e abrem sem qualquer selectividade. Nesta duração, a escolha é algo tão raro que a trajectória passado-futuro descreve uma linha recta, ao contrário do sistema infinitamente bifurcado da experiência humana. O ruminante ou o insecto devem viver o tempo mais como um presente que se prolonga e que dura tanto quanto a vida individual, ao passo que, para nós, a vida de cada um contém já uma infinidade de instantes presentes, e cada instante apresenta um sem número de opções ao nível da volição e da acção.

Porque há-de a actualidade escapar forçosamente ao nosso entendimento? O universo tem uma velocidade finita que limita não só a extensão dos seus acontecimentos, mas também a velocidade das nossas percepções. O momento actual transcorre demasiado depressa e a nossa rede de sentidos actua demasiado lenta e grosseiramente. A galáxia cuja luz vejo agora pode muito bem ter deixado de existir há milénios, da mesma forma que os homens só podem aperceber-se integralmente de qualquer acontecimento depois de ele se ter dado, depois de esse acontecimento ser História, depois de se ter transformado no pó e na cinza dessa tempestade cósmica a que chamamos o presente, e que se manifesta perpetuamente em toda a criação.

No meu próprio presente, enquanto escrevo estas palavras, há um turbilhão de preocupações relacionadas com assuntos pendentes que estou a negligenciar. O instante admite apenas uma acção, as restantes acções possíveis permanecem por realizar. A actualidade é o centro da tempestade: é um diamante com uma perfuração infinitesimal, através da qual os lingotes e as barras das possibilidades presentes são canalizados para os acontecimentos passados. O vazio da actualidade pode ser avaliado através das possibili-



dades que não conseguem chegar à realização seja em que instante for: só quando as possibilidades irrealizadas são poucas é que a actualidade pode parecer preenchida.

*Das artes e das estrelas* — Conhecer o passado é uma tarefa tão surpreendente como conhecer as estrelas. Os astrónomos olham apenas para velhas luzes. Não podem olhar para outras. Estas velhas luzes de estrelas mortas ou distantes foram emitidas há muito tempo e só no presente as apercebemos. Muitos acontecimentos históricos, tal como os corpos astronómicos, *ocorrem* também muito antes de *aparecerem*, como se fossem tratados secretos, *aide-mémoires*, ou importantes obras de arte feitas para personagens reinantes. A substância física destes documentos chega frequentemente aos observadores qualificados séculos ou milénios depois do acontecimento. Por isso, astrónomos e historiadores têm uma característica em comum: lidam com aparências assinaladas no presente, mas que ocorreram no passado.

Podemos, com proveito, prolongar as analogias entre estrelas e obras de arte. Por muito fragmentária que seja a sua condição, qualquer obra de arte é de facto uma porção de acontecimento que fica gravada, ou uma emanção do tempo passado. É um gráfico de uma actividade agora silenciosa, mas um gráfico que se tornou visível, tal como um corpo astronómico, devido a uma luz decorrente dessa actividade. Mesmo quando uma importante obra de arte desaparece por completo devido a demolição e dispersão, é possível detectar as perturbações que provoca noutros corpos situados no seu campo de influência. Da mesma forma, as obras de arte assemelham-se a campos gravitacionais, ao agruparem-se por "escolas". E, se admitirmos que as obras de arte podem ser dispostas numa série temporal, enquanto expressões ligadas entre si, a sua sequência fará lembrar uma órbita, devido à escassez, à regularidade e à necessidade dos "movimentos" envolvidos.

Tal como o astrónomo, também o historiador está empenhado em retratar o tempo. As escalas são diferentes. O tempo histórico é muito curto, mas tanto o historiador como o astrónomo transpõem, reduzem, compõem e dão cor a um fac-símile que descreve a forma do tempo. É claro que o tempo histórico pode ocupar uma situação próxima do centro da escala proporcional das possíveis magnitudes do tempo, tal como o homem é uma magnitude física a meio-caminho entre o sol e o átomo, situada no centro proporcional do sistema solar, e expressa tanto em gramas de massa como em centímetros de diâmetro<sup>(8)</sup>.

Tanto os astrónomos como os historiadores coligem sinais antigos e produzem depois teorias categóricas sobre distância e composição. A posição do astrónomo é a data do historiador; a sua velocidade é a nossa sequência; as órbitas são como durações; as perturbações são análogas à causalidade. Tanto o astrónomo como o historiador lidam com acontecimentos passados detectados no presente. Aqui os paralelismos acabam, já que os acontecimentos futuros do astrónomo são físicos e recorrentes, ao passo que os do historiador são humanos e imprevisíveis. No entanto, as analogias precedentes são úteis, porque nos levam a atentar de novo na natureza da realidade histórica, e a conhecer melhor o terreno em que nos movemos quando consideramos as várias formas de a classificar.

*Sinais* — Os acontecimentos passados podem ser vistos como importantes abalos de magnitudes variáveis, cuja ocorrência é declarada por sinais inerentes a esses acontecimentos, sinais que são análogos às energias cinéticas contidas em massas impedidas de caírem. Estas energias passam por diversas transformações entre o acontecimento original e o presente. A interpretação presente de qualquer acontecimento passado é, evidentemente, apenas mais um estágio na perturbação do impulso original. A nós interessa-nos especialmente a catego-



ria dos acontecimentos substanciais: acontecimentos cujo sinal é veiculado por matéria ordenada segundo um padrão ainda hoje sensível. Nesta categoria, estamos menos interessados nos sinais naturais das ciências física e biológica, do que nos sinais artificiais da História, e entre os sinais artificiais interessam-nos menos os documentos e os instrumentos do que os menos úteis dos artefactos — as obras de arte.

Todos os sinais substanciais podem ser vistos simultaneamente como transmissões e como abalos iniciais. Por exemplo, uma obra de arte transmite um tipo de comportamento por parte do artista, mas serve também, como se fosse um relé, de ponto de partida para impulsos que atingem frequentemente magnitudes extraordinárias em transmissões posteriores. As nossas linhas de comunicação com o passado começam portanto como sinais que se transformam em abalos, os quais, por sua vez, emitem novos sinais, numa sequência alternada e ininterrupta de acontecimento, sinal, acontecimento recriado, sinal renovado, etc. Acontecimentos célebres passaram por este ciclo milhões de vezes em cada instante ao longo da sua história — é o que sucede quando a vida de Jesus é comemorada nas incontáveis orações diárias dos Cristãos. Para chegar até nós, o acontecimento original tem de passar pelo ciclo pelo menos uma vez, no acontecimento original, no seu sinal e na nossa agitação subsequente. O mínimo irreduzível de ocorrência histórica exige, portanto, apenas um acontecimento, juntamente com os seus sinais e uma pessoa capaz de reproduzir os sinais.

Os acontecimentos iniciais reconstituídos a partir dos sinais são o principal produto da investigação histórica. É tarefa do investigador verificar e testar todas as evidências. Os sinais — ou os abalos que produzem — só lhe interessam primordialmente enquanto evidências. Por sua vez, os diferentes abalos produzidos constituem matéria específica da Psicologia e da Estética. Aqui, pelo contrário, estamos basicamente interessados nos sinais e nas suas transformações,

porque é neste domínio que se levantam os problemas tradicionais que entretêm a história dos objectos. Por exemplo, uma obra de arte não é apenas o resíduo de um acontecimento mas também o seu próprio sinal, impulsionando directamente outros criadores a repetirem ou a melhorarem a sua solução. Na arte visual, toda a série histórica é veiculada por objectos tangíveis, ao contrário da história escrita, que se interessa por acontecimentos irrecuperáveis, acontecimentos que não têm qualquer possibilidade de reconstituição física e que só através de textos — portanto, indirectamente — são assinalados.

*Relés* — O conhecimento histórico consiste de transmissões em que o emissor, o sinal e o receptor são, todos eles, elementos variáveis que afectam a estabilidade da mensagem. Como o receptor de um sinal se torna no seu emissor, no curso normal da transmissão histórica (e. g. a pessoa que descobre um documento é normalmente quem o edita), podemos dar a receptores e emissores uma mesma classificação, a classificação de relés. Cada relé implica a ocorrência de alguma deformação do sinal original. Alguns pormenores parecem insignificantes e são suprimidos no relé; outros ganham uma importância que lhes é conferida pela sua relação com acontecimentos que ocorrem no momento do relé, e por isso mesmo são exagerados. Por razões de temperamento, um determinado relé pode querer salientar os aspectos tradicionais do sinal; outro porá em relevo o que há de novo nele. Mesmo o historiador sujeita a sua reconstituição a estas pressões, embora se esforce por recuperar o sinal primitivo.

Cada relé, voluntária ou involuntariamente, deforma o sinal consoante a sua própria posição histórica. O relé transmite um sinal composto, formado em parte pela mensagem tal como foi recebida, mas também por impulsos gerados pelo próprio relé. A reconstituição histórica nunca pode ser total nem mesmo inteiramente correcta, por causa dos suces-



sivos relés que deformam a mensagem. No entanto, as condições de transmissão não são deficientes ao ponto de impossibilitarem o conhecimento histórico. Os factos reais excitam sempre sentimentos fortes, sentimentos que a mensagem inicial costuma registar. Uma série de relés pode provocar o desaparecimento gradual das emoções excitadas pelo acontecimento. O déspota mais odiado é aquele que está vivo: o déspota de outros tempos não passa de um fenómeno de anamnésia. Além disso, muitos resíduos ou instrumentos objectivos da actividade do historiador, como os quadros cronológicos de acontecimentos, não podem ser facilmente deformados. Outro exemplo é a persistência de certas expressões religiosas durante longos períodos e sob grandes pressões deformadoras. O rejuvenescimento dos mitos é uma boa ilustração: quando uma versão antiga se torna ininteligivelmente obsoleta, surge uma nova versão, remodelada em termos contemporâneos, que realiza os mesmos propósitos explanatórios da primeira<sup>(9)</sup>.

A condição essencial do conhecimento histórico é que o acontecimento se encontre ao nosso alcance, que um determinado sinal prove uma existência passada. O tempo antigo contém vastas durações de que não podemos receber sinais agora. Mesmo os acontecimentos das últimas horas encontram-se escassamente documentados, se levarmos em conta a proporção entre os acontecimentos e a sua documentação. Antes do ano 3000 A. C., a textura da duração transmitida vai-se desintegrando cada vez mais à medida que retrocedemos no tempo. Embora finito, o número total de sinais históricos excede em muito a capacidade de qualquer individuo ou de qualquer grupo para interpretar todos os sinais, reconstituindo todo o seu significado. Um dos principais objectivos do historiador consiste, portanto, em condensar a multiplicidade e a redundância dos seus sinais, usando vários esquemas de classificação que nos pouparão ao tédio

de revivermos a sequência em toda a sua confusão do momento.

Como é evidente, a escrita da História tem muitos usos extremamente práticos, cada um dos quais impõe ao historiador uma perspectiva adequada ao propósito em questão. Por exemplo, os juizes e os advogados de um tribunal esforçam-se normalmente por determinar a sequência de acontecimentos que levou a um assassinato, dispendendo um total de esforços muito maior do que aquele que foi preciso para que tais acontecimentos se produzissem. No outro extremo, quando quero mencionar a primeira viagem de Colombo à América, não preciso de coligir todos os sinais, como sejam os documentos, as indicações arqueológicas, as medições através de relógios de terra, etc., para provar a data de 1492: basta-me recorrer a sinais secundários credíveis, provenientes de fontes em primeira mão. Entre estes dois extremos, um arqueólogo recuperando com os seus assistentes uma camada térrea enterrada, gasta, ao ler o sinal, praticamente a mesma energia que foi dispendida pelos construtores originais.

Daí que um sinal primário — constituindo a evidência mais próxima do próprio acontecimento — possa exigir um grande dispêndio de energia ao nível da sua detecção e interpretação. Porém, uma vez revelado, o sinal pode ser repetido com um custo muito inferior ao da detecção original. Desta forma, as determinações fundamentais da pesquisa histórica têm a ver com a detecção e a recepção desses sinais primários do passado, e normalmente envolvem questões simples de datas, locais e agentes.

O trabalho histórico interessa-se maioritariamente pela elaboração de mensagens credíveis a partir dos fundamentos simples proporcionados pelos sinais primários. Mensagens mais complexas têm graus de credibilidade fortemente variáveis. Algumas são fantasias que só existem na mente dos interpretadores. Outras são aproximações grosseiras à ver-



dade histórica, como acontece com as sensatas explicações de mitos que qualificamos de evemerísticas<sup>(10)</sup>.

Há ainda outras mensagens complexas que provavelmente são estimuladas por sinais primários especiais, sinais de que temos um entendimento incompleto. Estes sinais provêm de durações prolongadas e de unidades muito vastas ao nível da geografia e da população; são sinais complexos e obscuramente apreendidos, que pouco têm a ver com a narrativa histórica. Apenas alguns novos métodos estatísticos se aproximam da sua detecção: é o caso das notáveis descobertas lexicó-estatísticas realizadas numa disciplina denominada Glotocronologia, ou seja, o estudo do ritmo de transformação das línguas (pp. 84-85).

## AUTO-SINAIS E SINAIS ADERENTES

As observações até agora feitas dizem respeito principalmente a uma classe de sinais históricos, distinguindo-os de mensagens mais óbvias de outro tipo que ainda não discutimos. 'Estoutros sinais, incluindo a escrita, são acrescentados ao auto-sinal, e são muito diferentes dele; são sinais aderentes, mais do que autógenos. O auto-sinal pode ser parafraseado como a declaração existencial muda dos objectos. Por exemplo, o martelo que vejo na bancada assinala que o seu cabo é o sítio onde devemos pegar e que a cabeça é uma extensão do punho do utente, capaz de introduzir o prego por entre as fibras da madeira, de forma a que possamos fabricar um banco seguro e duradouro. O sinal aderente, para sempre impresso no martelo, diz apenas que o modelo se encontra registado sob patente, com o nome de uma marca comercial protegida por lei, e que é manufacturado numa determinada morada comercial.

Uma bela pintura também emite um auto-sinal. As cores e a sua distribuição na superfície da tela emoldurada assina-

lam que, fazendo certas concessões ópticas, o observador terá acesso a uma dupla experiência: verá superfícies reais combinadas com ilusões de um espaço em profundidade ocupado por formas sólidas. Esta relação recíproca entre superfície real e ilusão em profundidade é aparentemente inexaurível. Parte do auto-sinal consiste em que milhares de anos de pintura ainda não esgotaram as possibilidades de uma categoria de sensações aparentemente tão simples. No entanto, este auto-sinal é o menos exaltado e o mais menosprezado dentre o denso fluxo de sinais emitidos pelo quadro.

No exame da pintura, da arquitectura, da escultura, e de todas as artes a elas ligadas, os sinais aderentes atraem a atenção da maior parte das pessoas, à custa dos sinais autógenos. Numa pintura, por exemplo, as obscuras figuras em primeiro plano parecem-se com pessoas e animais; uma luz é pintada de tal forma que parece emanar do corpo de uma criança num abrigo em ruínas; o traço narrativo que liga todas estas formas só pode ser a Natividade segundo S. Lucas; e um pedaço de papel pintado, a um canto do quadro, revela o nome do pintor e o ano em que a obra foi feita. Todos estes sinais são sinais aderentes e compõem uma mensagem intrincada ao nível da ordem simbólica, mais do que ao nível de uma dimensão existencial. Claro que os sinais aderentes são essenciais para o nosso estudo, mas as relações que mantêm uns com os outros e com os auto-sinais constituem uma parte, e apenas uma parte do jogo, ou do esquema, ou do problema com que o pintor se viu confrontado, problema que encontrou no quadro a solução ao nível da experiência vivida.

O valor existencial da obra de arte, enquanto afirmação do ser, não podemos extrair-lo apenas dos sinais aderentes ou apenas dos auto-sinais. Os auto-sinais, considerados isoladamente, provam apenas a existência; os sinais aderentes, isolados, provam unicamente a presença do sentido. Mas a



existência sem sentido parece tão terrível como o sentido sem existência parece trivial.

Movimentos recentes da prática artística acentuam apenas os auto-sinais, como sucede com o expressionismo abstracto; inversamente, estudos de arte recentes puseram em relevo apenas os sinais aderentes, como aconteceu com o estudo da iconografia. O resultado disto é um desentendimento mútuo entre historiadores e artistas: o historiador desprevenido encara a pintura contemporânea progressiva como uma aventura aterradora e desprovida de sentido; e o pintor vê a maior parte dos estudos de arte como exercícios ritualísticos pouco mais que frívolos. Este tipo de divergência é tão antigo quanto a arte e a história. Reaparece em todas as gerações: o artista pede ao erudito a aprovação da história para o seu trabalho antes de o padrão estar definido, e o erudito comete o erro de tomar a sua posição de observador e historiador pela de crítico, pronunciando-se sobre questões de importância contemporânea, quando a sua perícia perceptiva e o seu equipamento se revelam menos próprios para essa tarefa do que para o estudo de todas as configurações do passado, as quais não podem já passar por qualquer mudança activa. Na verdade, há alguns historiadores que possuem a sensibilidade e a capacidade de precisão que caracterizam os melhores críticos, mas o seu número é pequeno, e não é como historiadores, mas sim como críticos, que manifestam essas qualidades.

O mais válido crítico das obras contemporâneas é um outro artista envolvido no mesmo jogo. No entanto, poucos equívocos e incompreensões serão tão pronunciados como os que se verificam entre dois pintores empenhados em vias diferentes. Só muito tempo depois poderá um observador elucidar as divergências entre tais pintores, quando os respectivos jogos estiverem já ultrapassados e inteiramente disponíveis para uma comparação.

Utensílios e instrumentos são reconhecidos pelo carácter operacional do seu auto-sinal. Trata-se normalmente de um sinal único mais do que um sinal múltiplo. Diz-nos esse sinal que um acto específico deverá ser realizado de uma forma determinada. As obras de arte distinguem-se dos utensílios e dos instrumentos pelos seus sentidos aderentes ricamente agrupados. As obras de arte não especificam nenhuma acção imediata, não apontam nenhum uso limitado. São como portas, através das quais o visitante pode entrar no espaço do pintor, ou no tempo do poeta, para conhecer o rico território que o artista construiu. Mas o visitante tem de ir preparado: se levar uma mente distraída ou uma sensibilidade deficiente, não verá nada de nada. O sentido aderente é, portanto, em grande parte, uma questão de experiência convencional partilhada, e cabe ao artista o privilégio de reordenar e enriquecer essa experiência dentro de certas limitações.

*Estudos iconográficos* — A iconografia é o estudo das formas assumidas pelo sentido aderente a três níveis: natural, convencional e intrínseco. O sentido natural tem a ver com as identificações primárias de coisas e pessoas. Os sentidos convencionais ocorrem quando são descritas determinadas acções ou alegorias que podem ser explicadas por referência a fontes literárias. Os sentidos intrínsecos constituem o estudo chamado iconologia, e envolvem a explicação de símbolos culturais<sup>(1)</sup>. A iconologia é uma variedade da história cultural, na qual o estudo das obras de arte é consagrado à extração de conclusões relativas à cultura. Devido à sua dependência em relação a tradições literárias muito antigas, a iconologia tem-se restringido até agora ao estudo da tradição greco-romana e às suas sobrevivências. As continuidades do tema são a sua principal substância: as pausas e as rupturas da tradição situam-se para além do escopo do iconologista, como todas as expressões de civilizações que não dispõem de uma documentação literária abundante.



*Análise configuracional* — Alguns arqueólogos clássicos, por sua vez, também se têm interessado muito por questões idênticas envolvendo o sentido, especialmente no que diz respeito às relações entre poesia e arte visual. Os já falecidos Guido V. Kaschnitz-Weinberg e Friedrich Matz<sup>(12)</sup> são os principais representantes deste grupo, que se empenha no estudo do sentido usando o método da *Strukturanalyse*, ou análise configuracional, num esforço para determinar as premissas subjacentes à literatura e à arte da mesma geração num determinado local: é, por exemplo, o caso da poesia homérica e da pintura geométrica coeva de vasos do século VIII A. C. Assim, a *Strukturforschung* pressupõe que os poetas e artistas de um determinado local e de uma determinada época são veículos associados de um modelo central de sensibilidade, a partir do qual todos os seus variados esforços fluem como expressões radiais. Esta posição converge com a do iconologista, para o qual literatura e arte parecem campos praticamente intermutáveis. Mas os arqueólogos mostram-se mais perplexos do que os iconologistas perante as descontinuidades entre pintura e poesia: apesar de tudo, ainda consideram difícil equacionar a épica homérica com os vasos de Dipylon. Esta perplexidade reaparece entre os estudiosos da arte moderna, que vêem a literatura e a pintura como campos fortemente divergentes tanto em conteúdo como na técnica. A erudição e a pornografia são exaltadas e associadas na literatura dos nossos dias, mas ambas são evitadas na pintura, cujo principal objectivo, no nosso século, consistiu na busca da forma não-representacional.

A dificuldade pode ser vencida se alterarmos o postulado de um modelo central de sensibilidade entre poetas e artistas do mesmo local e da mesma época. É desnecessário rejeitar totalmente a ideia de um modelo central, porque a busca da expressão erudita, por exemplo, foi empreendida tanto por poetas como por pintores na Europa do século XVII. Basta-nos temperar a concepção da configuração básica (*Gestalt*)

com a concepção de sequência formal que explanaremos mais adiante (pág. 53). As sequências formais pressupõem sistemas independentes de expressão que, ocasionalmente, podem convergir. A sua sobrevivência e convergência correspondem a um propósito comum que, por si só, define o campo de força. Sob esta perspectiva, o corte transversal do instante, realizado na integralidade do momento num determinado local, assemelha-se a um mosaico de elementos que se encontram em diferentes estados de desenvolvimento, e com idades diversas, mais do que a um modelo radial distribuindo o seu sentido por todos os elementos.

*A taxonomia do sentido* — Os sentidos aderentes variam fortemente consoante as entidades que revestem. As mensagens que podem ser veiculadas pela porcelana de Meissen diferem das emitidas pelas grandes esculturas de bronze. As mensagens da arquitectura são diferentes das da pintura. A discussão da iconografia ou da iconologia levanta imediatamente questões taxonómicas, análogas às que distinguem a pele de um animal, a pena, o cabelo, e escalas das ordens biológicas: todos eles são tegumentos, mas diferem uns dos outros ao nível da função, da estrutura e da composição. Os sentidos passam por transformações por mera transferência, as quais são erroneamente entendidas como mudanças de conteúdo.

Uma outra dificuldade decorrente do tratamento da iconografia como uma entidade homogênea e uniforme é a presença de largos agrupamentos históricos dentro do corpo do sentido aderente. Estes agrupamentos têm mais a ver com os hábitos mentais de diferentes períodos do que com incorporações como a arquitectura, a escultura ou a pintura. As nossas discriminações históricas são ainda demasiado imprecisas para que possamos documentar estas mudanças mentais de geração para geração, mas os contornos de mudanças vastas e brutais são claramente evidentes, como acontece com as



diferenças ao nível do sistema iconográfico antes e depois de 1400 D. C. na civilização ocidental.

Na Idade Média ou durante a Antiguidade, toda a experiência encontrava as suas formas visuais num único sistema metafórico. Na Antiguidade, a *gesta deorum* envolvia a representação do acontecimento presente. Os Gregos preferiam discutir os acontecimentos contemporâneos sob uma metáfora mitológica, como a dos trabalhos de Hércules, ou em termos das situações épicas da poesia homérica. Os imperadores romanos adoptaram arquétipos biográficos entre os deuses, assumindo os nomes, os atributos e os cultos das divindades. Na Idade Média, as vidas dos santos cumpriram a mesma função: foi o que aconteceu quando as histórias regionais de Reims ou Amiens encontraram a sua expressão nas estátuas de santos locais, dispostas à entrada das catedrais. Outras variações em torno das principais narrativas das Escrituras serviram de veículo a pormenores posteriores da história e do sentimento locais. Esta preferência por reduzir toda a experiência ao escantilhão, a partir de uns quantos temas dominantes, assemelha-se a um funil. Um funil que conduz a experiência a um fluxo mais poderoso; os temas e os modelos são poucos em número, mas a sua intensidade ao nível do sentido surge, por isso mesmo, acrescida.

Por volta do ano 1400 D. C., uma série de descobertas técnicas na representação pictórica do espaço óptico permitiram, ou, mais provavelmente, acompanharam, o aparecimento de um esquema diferente para expressar a experiência. Este novo esquema era mais uma cornucópia do que um funil, uma cornucópia da qual rolou uma nova e imensa variedade de tipos e de temas, mais directamente relacionados com as sensações quotidianas do que os anteriores modos de representação. A tradição clássica e o seu redespertar formou apenas uma corrente na torrente de novas formas abarcando toda a experiência. Mas aguentou-se à tona e desde o século XV que se vem afirmando constante e seguramente.

A sobrevivência da Antiguidade talvez tenha dominado as atenções dos historiadores porque a tradição clássica tem sido posta de lado; porque a tradição clássica são já águas mortas; porque estamos já fora dela, e não dentro dela<sup>(13)</sup>. Já não nos encontramos limitados por ela, como se tivéssemos sido apanhados por uma corrente no mar: vemo-la à distância e em perspectiva apenas como uma parte importante da topografia da história. Da mesma forma, não podemos divisar claramente os contornos das grandes correntes do nosso próprio tempo: estamos demasiado dentro das torrentes dos acontecimentos contemporâneos para podermos determinar o seu fluxo ou o seu volume. Vemo-nos confrontados com áreas históricas interiores e exteriores (págs. 76-77). Destas áreas só as exteriores, só as áreas do passado extinto são acessíveis ao conhecimento histórico.



(1) Devo o ter-me interessado pela primeira vez pelos problemas aqui debatidos às obras e à pessoa do falecido A. L. Kroeber. A nossa correspondência começou em 1938, pouco tempo depois de ter lido o seu notável estudo (feito de parceria com A. H. Gayton) sobre a cerâmica Nazca da costa sul do Peru, "The Uhle Pottery Collections from Nasca", *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, 24 (1927). Trata-se de uma análise estatística baseada no princípio de que os artigos não datados pertencentes à mesma classe de formas podem ser dispostos segundo uma ordem cronológica correcta através das correlações ao nível do *design*, segundo o postulado de que, numa classe de formas, as formulações simples são substituídas por formulações complexas. Ver também A. L. Kroeber, "Toward Definition of the Nazca Style", *ibid.*, 43 (1956), e a minha recensão em *American Antiquity*, 22 (1957), 319-20. Um volume posterior de Kroeber, intitulado *Configurations of Culture Growth* (Berkeley, 1944) explorava padrões históricos mais gerais, e em especial as explosões conjuntas de realizações que marcam a história de todas as civilizações. Estes temas continuaram a atrair Kroeber no livro de conferências intitulado *Style and Civilizations* (Ítaca, 1956).

Numa recensão muito interessante, o biólogo G. E. Hutchinson comparou as *Configurações* de Kroeber com as oscilações internas ou livres nas populações animais, submetendo a obra de Kroeber a expressões matemáticas como as usadas em estudos populacionais. Esta recensão foi depois retomada em *The Itinerant Ivory Tower* (New Haven, 1953), pp. 74-77, de que passo a citar: "O grande homem, nascido no período em que  $dN/dt$  é máximo [sendo  $N$  o grau de saturação do padrão], pode fazer muita coisa. Os seus precursores forneceram a inspiração técnica inicial; mas ainda há muito a fazer. Se tivesse surgido num período posterior da tradição, e apesar de possuir a mesma aptidão inata, teria parecido menos notável, porque teria menos coisas que fazer. Se tivesse surgido mais cedo, a obra teria sido mais difícil de realizar; talvez fosse extremamente apreciado por um pequeno grupo de críticos muito educados, mas nunca atingiria a popularidade que lhe proporcionou o facto de ter trabalhado no momento de crescimento máximo da tradição. A subida e a descida que vemos retrospectivamente têm pois de ser entendidas como um movimento na direcção de e proveniente de um máximo numa curva derivada. A curva integral, dando-nos a quantidade total de material, parece depender pouco da realização individual, porque é cumulativa, e portanto é menos facilmente apreciada. Sentimo-nos inclinados a identificar 1616 menos como uma data em que a maior parte do teatro isabelino já tinha sido escrito do que como a data em que Shakespeare morreu".

(2) Meyer Schapiro, "Style", *Anthropology Today* (Chicago, 1953), pp. 287-312, aborda as principais teorias correntes sobre estilo, concluindo desalentadamente que "ainda está por criar uma teoria do estilo adequada aos problemas psicológicos e históricos".

(3) Figura dominante entre os jovens historiadores da Arquitectura italianos, Zevi observa, no seu enorme artigo sobre "Arquitectura" (publicado na edição americana de uma enciclopédia de origem italiana, *Encyclopedia of World Art*, 1 [New York, 1959], cols. 683-84), que a recente união entre a História da Arte e o trabalho de estúdio, actualmente levada a cabo na educação artística europeia, só pôde surgir depois de os historiadores se terem furtado às velhas e erróneas concepções acerca da arte, e depois de os historiadores estarem preparados para "darem um apoio crítico à experiência criativa dos artistas contemporâneos". Zevi considera o problema da construção de uma educação artística assente em princípios históricos como "uma das mais vigorosas batalhas culturais dos anos 50" na Europa e na América. Na América, a batalha está ainda longe do fim. Se, no passado, tal batalha foi ruinosa, continuá-la hoje parece um acto perfeitamente insensato.

(4) Escrevendo em 1935 ("Stigengeschichte" und "Sprachgeschichte" der bildenden Kunst", *Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften*, 31), Julius von Schlosser referia-se acertadamente ao facto de o Maneirismo moderno ser propagado pelos "Kopisten, Nachahmer, Industriellen... von unserem heutigen Dekadentum" (\*).

(5) *Ion*, trad. Jowett, *Dialogues of Plato* (New York, 1892), vol. I.

(6) Vide Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (Cambridge, Mass., 1955), pp. 95-100.

(7) Paul Menzer, "Kants Asthetik in ihrer Entwicklung", *Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Kl. für Gesellschaftswissenschaften*, Jahrgang 1950 (1952).

(8) Harlow Shapley, *Of Stars and Men* (New York, 1958), p. 48.

(9) H. Hubert e M. Mauss, "La Représentation du temps dans la religion". *Mélanges d'histoire des religions* (Paris, Alcan, 2<sup>me</sup> ed., 1929), pp. 189-229. Sobre as transformações mitopoéticas de personagens históricas, ver por exemplo V. Burch, *Myth and Constantine the Great* (Oxford, 1927).

(10) Anne Hersman, *Studies in Greek Allegorical Interpretation* (Chicago, 1906).

(11) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1938).

(\*) Em alemão, no original: "copistas, imitadores, industriais... entre os nossos decadentes actuais" — (N.T.).

(12) Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst* (Frankfurt, 1950), 2 vols. A introdução é uma exposição da *Strukturforschung*, que poderíamos traduzir por "estudos das relações ao nível da forma".

(13) E. Panofsky, *Renaissance and Renascences* (Estocolmo, 1960), comentou com alguma profundidade o fim da era moderna no século actual.

## 2. A CLASSIFICAÇÃO DOS OBJECTOS

Apenas uns quantos historiadores de arte procuraram descobrir processos válidos de generalização no imenso domínio da vivência da arte. Estes poucos historiadores tentaram estabelecer princípios para a arquitectura, a escultura e a pintura, a partir de um campo intermédio definido em parte pelos objectos mas também pela vivência que temos deles, integrando em categorias os diversos tipos de organização que apercebemos em todas as obras de arte.

A existência de uma estratégia exige que alarguemos a unidade da ocorrência histórica. No princípio do século, F. Wickhoff e A. Riegl encaminharam-se nessa direcção, quando destronaram o juízo moralizante que atribuía o epíteto de "degenerescência" ao período final da arte romana, defendendo a hipótese de que um sistema ou organização fora substituído por um sistema novo e diferente de igual valor. Para usar os termos de Riegl, uma "tendência para uma forma" deu lugar a outra<sup>(1)</sup>. Uma tal divisão da história, ao longo das linhas estruturais marcadas pelas fronteiras entre tipos de organização formal, tem encontrado uma aprovação reservada por parte de quase todos os estudiosos de arte e arqueologia do século XX.

Estas propostas diferiam por completo das noções de sequência necessária defendidas em primeiro lugar pelo histo-



riador de arte suíço Heinrich Wölfflin, cuja obra foi classificada por Benedetto Croce como "teoria da pura visibilidade"<sup>(2)</sup>. Wölfflin comparou a arte italiana dos séculos XV e XVII. Assinalando cinco contrários absolutos na compreensão da forma (ponto de vista linear/ponto de vista da pintura; superfície/profundidade; fechado/aberto; multiplicidade/unidade; clareza absoluta/clareza relativa), Wölfflin caracterizou proveitosamente algumas diferenças morfológicas fundamentais entre os dois períodos. Outros autores depressa alargaram esta concepção tanto à arte greco-romana como à arte medieval, realizando uma divisão tripartida de cada uma delas em fases arcaica, clássica e barroca. Uma quarta fase, denominada maneirismo (o século XVI), foi inserida por volta de 1930 entre a fase clássica e a barroca. Alguns autores chegaram mesmo a promover os estilos rococó e neo-clássico à dignidade de fases do ciclo vital. As categorias de Wölfflin tiveram grande influência nos estudos históricos tanto da música como da literatura, mas nunca suscitaram uma aceitação total entre os próprios historiadores de arte.

Os especialistas com espírito de arquivistas concluíram naturalmente que os novos documentos eram mais úteis que as opiniões estilísticas produzidas a partir das *Grundbegriffe*(\*) de Wölfflin, e, no outro extremo, os historiadores rigorosos condenaram-no porque Wölfflin negligenciava as qualidades individuais dos objectos, ao tentar desenvolver observações gerais relativamente às suas classes. A afirmação mais audaz e mais poética de uma concepção biológica da natureza da história de arte foi formulada numa obra de Henri Focillon, *Vie des Formes* (1934). A metáfora biológica era, obviamente, apenas um dos muitos artifícios pedagógicos utilizados por esse maravilhoso professor que se socorria de

tudo para moldar o barro vulgar dos seus ouvintes. Críticos mal informados confundiram a sua extraordinária capacidade inventiva com exibição retórica, ao passo que os mais solenes meteram-no no saco dos formalistas.

As formas do tempo são a presa que queremos capturar. O tempo da história é demasiado grosseiro e breve para poder equiparar-se ao tempo regularmente granuloso que, segundo os físicos, será o tempo natural; o tempo histórico é mais como um mar ocupado por inúmeras formas de um número finito de tipos. Precisamos de uma rede com uma outra malha, diferente de todas as que agora usamos. A noção de estilo tem uma malha tão adequada para o caso como o papel de embrulho ou os caixotes de papelão. A biografia corta e rasga uma substância histórica congelada. As histórias convencionais da arquitectura, da escultura, da pintura e dos ofícios aparentados, deixam escapar tanto os pequenos como os principais pormenores da actividade artística. A monografia acerca de uma única obra de arte é como uma pedra cortada e aparada pronta a ser integrada numa parede, só que a parede é construída sem qualquer objectivo ou plano.

## SEQUÊNCIAS FORMAIS

Qualquer obra de arte importante pode ser vista simultaneamente como um acontecimento histórico e como uma solução dificilmente obtida para um problema. É irrelevante agora saber se o acontecimento é original ou convencional, accidental ou voluntário, desastrado ou conseguido. A pista que para nós é importante consiste em que qualquer solução aponta para a existência de um problema para o qual houve outras soluções, e que outras soluções para o mesmo problema serão, muito provavelmente, inventadas, depois da solução que tenhamos em vista. Como as soluções se vão acu-

(\*) Em Alemão, no original: concepções — (N. T.).



mulando, o problema altera-se. No entanto, a cadeia de soluções desvenda o problema.

*Soluções encadeadas* — O problema desvendado por qualquer sequência de artifícios pode ser encarado como a sua forma mental, e as soluções encadeadas como a sua classe de ser. A entidade composta pelo problema e pelas soluções constitui uma classe de formas. Historicamente, só estas soluções ligadas umas às outras pelos elos da tradição e da influência surgem encadeadas numa sequência.

As soluções encadeadas ocupam o tempo de modos muito variados, discutidos ao longo deste livro. Revelam um território de formas mentais, finito mas ainda não cartografado. A maior parte destas soluções encontram-se ainda abertas a futuras elaborações, ou seja à ligação a novas soluções. Algumas são séries fechadas e completas pertencentes ao passado.

No jargão matemático, uma série é a soma indicada de um conjunto de termos, mas uma sequência é qualquer conjunto ordenado de quantidades, como sejam os números inteiros positivos<sup>(3)</sup>. Uma série implica portanto um agrupamento fechado, e uma sequência sugere uma classe aberta e susceptível de expansão. Vale a pena retermos esta distinção matemática para efeitos da nossa discussão.

De um modo geral, as sequências formais excedem a capacidade de qualquer indivíduo para esgotar as suas possibilidades. Uma pessoa isolada, nascida por sorte sob uma estrela propícia, poderá oferecer um contributo superior ao que é normal no tempo de vida de que dispomos, mas sozinha não poderá simular, durante a sua vida, a actividade global de toda uma tradição artística.

A analogia matemática para o nosso estudo é a topologia, a geometria das relações sem magnitudes ou dimensões, dispondo apenas de superfícies e direcções. A analogia bioló-

gica é a especiação, onde a forma é manifestada por um largo número de indivíduos passando por mudanças genéticas.

Onde se situam as fronteiras de uma sequência formal? Como a história é um processo sem fim, as fronteiras das suas divisões movem-se continuamente, e continuarão a mover-se enquanto os homens fizeram história. T. S. Eliot foi talvez o primeiro a assinalar esta relação, quando observou que qualquer obra de arte importante nos obriga a uma reavaliação de todas as obras anteriores<sup>(4)</sup>. Por isso, o aparecimento de Rodin altera a identidade de Miguel Ângelo que foi transmitida, alargando a nossa compreensão da escultura e permitindo-nos uma nova visão objectiva da sua obra.

Para o que aqui nos interessa, as fronteiras de uma sequência são marcadas pelas soluções encadeadas que descrevem fases iniciais e finais do esforço para resolver um problema. Se uma sequência tem muitas fases, houve uma altura em que teve menos. No futuro podem juntar-se-lhes mais fases novas. A sequência só pode continuar quando novas necessidades dão ao problema um maior alcance. À medida que o problema se expande, também a sequência e as suas porções iniciais se alongam.

*Sequências abertas e fechadas* — Quando os problemas deixam de suscitar uma atenção activa e deixam de merecer novas soluções, a sequência de soluções mostra-se estável durante o período de inacção. Porém, qualquer problema passado é susceptível de uma reactivação sob novas condições. A pintura em casca de árvore dos aborígenes da Austrália é uma sequência aberta no século XX, porque as suas possibilidades continuam a ser expandidas por artistas vivos, mas a pintura de vasos grega é uma sequência acabada (pág. 147), porque o pintor moderno precisaria de renovar a sua arte junto de fontes "primitivas" e não através das imagens do mundo helenístico. Os animais e humanos transparentes da pintura australiana, e as figuras rítmicas da escultura tribal



africana, estão mais intimamente ligados às teorias contemporâneas da realidade do que às formas corporais, opacas e inequívocas, da arte grega.

O método imposto por tais considerações é analítico e divisório, e não sintético. Rejeita qualquer ideia de uma evolução cíclica regular do padrão das séries estilísticas "necessárias", inspirada na metáfora biológica das fases arcaica, clássica e barroca. O agrupamento em sequências acentua a coerência interna dos acontecimentos, ao mesmo tempo que mostra a natureza esporádica, imprevisível e irregular da sua ocorrência. O campo da história contém muitos circuitos que nunca se fecham. A presença das condições para que um acontecimento se dê não garante a ocorrência desse acontecimento num domínio em que o homem pode contemplar uma acção sem a realizar.

A mera narração biográfica em História da Arte tende a explicar toda a situação histórica em termos da evolução de um indivíduo. Uma tal biografia é um estádio necessário de reconstituição, mas uma sequência formal assinala cadeias de acontecimentos ligados entre si, através de uma análise que exige de nós o oposto, ou seja, que entendamos o indivíduo em termos da sua situação.

O agrupamento em sequências permite-nos vencer o fosso entre a biografia e a história do estilo, com uma concepção menos proteiforme que as teorias biológica ou dialéctica da dinâmica do estilo, e mais poderosamente descritiva que a biografia. Os seus perigos e limitações são facilmente detectáveis. A longo prazo, a concepção de uma sequência pode servir de andaime, de que talvez seja conveniente libertarmo-nos mais tarde, depois de ele nos ter dado acesso a porções anteriormente invisíveis do edifício histórico.

Para aqueles que valorizam a individualidade de um objecto, é perturbador verem essa individualidade diminuída por classificações e generalizações. Estamos rodeados de dificuldades: os objectos isolados são entidades extremamente

complicadas, tão complicadas que só podemos ter a veleidade de os entender se generalizarmos acerca deles (pág. 133). Uma saída é aceitar francamente a complexidade dos objectos isolados. Reconhecida a dificuldade que eles representam, podemos encontrar determinados aspectos susceptíveis de serem usados em comparações. Nenhum traço assim conhecido é unitário ou fundamental: qualquer traço de um objecto é ao mesmo tempo um grupo de traços subordinados e uma parte subordinada de outro grupo.

Um exemplo da arquitectura das catedrais góticas francesas: várias gerações de arquitectos procuraram coordenar a sequência regular das secções abobadadas da nave com os grandes pesos das torres da fachada. Estas tinham de assentar em parte sobre suportes da nave que, idealmente, deviam ter todos a mesma grossura. Gradualmente, foi-se aperfeiçoando uma solução, tornando mais grossas as paredes de suporte sob a periferia da torre, fortalecendo os arcobotantes, e sacrificando uma estreiteza excessiva nas proporções dos suportes da nave<sup>(6)</sup>.

Na catedral de Mantes, a fachada oeste foi das primeiras a exhibir esta solução aperfeiçoada através de um compromisso. O arquitecto queria um ritmo uniforme de suportes equivalentes sob uma luz regularmente distribuída. Queria um valor formal que as soluções técnicas o pudessem ajudar a obter. O volume do interior é ininterrupto, apesar de a massa da fachada ser imensa. Ambos os objectivos foram conduzidos a um ajustamento adequado, por muito inconsistentes que possam ter parecido à primeira vista. Esta solução da arquitectura das catedrais góticas envolvia um grupo de traços subordinados como as colunas, os arcobotantes e as janelas, cuja alteração posterior foi determinada pela solução da fachada. Esta solução da fachada foi, por sua vez, subordinada a um outro sistema de mudanças respeitante à composição das torres.



Daí que as "catedrais" não sejam uma verdadeira classe de formas, mas sim uma categoria eclesiástica e uma concepção administrativa na lei canónica. Entre os edifícios assim designados, há uma mão cheia de projectos intimamente aparentados, construídos na Europa do norte entre 1140 e 1350. Estes edifícios são parte de uma sequência de formas que inclui também algumas abadias e igrejas paroquiais. A sequência não é "catedrais". Será mais "estruturas segmentadas com abóbadas nervuradas", e exclui as catedrais com abóbadas semicilíndricas.

A definição mais exacta de uma sequência formal que podemos arriscar agora, consiste em afirmá-la como uma rede histórica de repetições do mesmo traço, gradualmente alteradas. A sequência pode, portanto, ser descrita como tendo uma armação. Vista segundo um corte transversal, digamos que mostra uma rede, uma malha, ou um grupo de traços subordinados; vista segundo um corte em profundidade, tem uma estrutura, semelhante à da fibra, de fases temporais, todas elas claramente idênticas, apesar de a malha da sua rede se alterar do princípio ao fim.

Levantam-se imediatamente duas questões: em primeiro lugar, as sequências formais não são indefinidamente numerosas? Não, porque cada uma delas corresponde a um problema consciente, que exige toda a atenção de muitas pessoas para que a sua resolução tenha êxito. Não há soluções encaixadas sem haver um problema correspondente. E não há problema se não houver consciência dele. Os contornos da actividade humana, na sua globalidade, são portanto congruentes com os contornos da totalidade das sequências formais. Cada classe de formas consiste de uma dificuldade real e de soluções reais. Ao longo do tempo, a maior parte destas soluções podem ter sido destruídas, mas essa dificuldade é apenas aparente, porque as nossas pesquisas relativas a uma sequência podem, se necessário, basear-se apenas num único exemplo ou solução sobreviventes. As nossas determinações

são, obviamente, provisórias e incompletas. No entanto, qualquer objecto prova a existência de uma necessidade para a qual ele é a solução, mesmo quando esse objecto é apenas uma cópia tardia numa longa série de produtos grosseiros, já muito afastados da clareza e da intensidade de um original.

Em segundo lugar, vamos considerar todos os objectos produzidos pelo Homem ou apenas uma selecção deles? Onde se situa a fronteira mínima? Interessam-nos principalmente as obras de arte e não os utensílios, e preocupam-nos mais as longas durações do que as breves, que nada nos dizem acerca do nosso tema de estudo. Utensílios e instrumentos têm habitualmente durações extremamente longas. Por vezes, estas durações estendem-se tanto, que é difícil assinalar grandes mudanças, como acontece, por exemplo, com as modulações mínimas que assinalam a passagem das civilizações nos utensílios de cozinha. Uma norma de trabalho é que os utensílios mais simples apontam para durações muito longas, e que os mais complicados assinalam episódios breves caracterizados por necessidades ou invenções especiais.

*Modas* — A fronteira mínima situa-se talvez perto dos limites da moda. As modas ao nível da roupa encontram-se entre as nossas mais breves durações. Uma moda obedece a exigências especiais que não resistem às evoluções longas. Uma moda é a projecção de uma imagem única da existência exterior, resistente à mudança durante a sua breve vida, efémera, consumível, receptiva apenas à cópia mas não a uma variação fundamental. As modas raíam os limites da credibilidade, violando o que as precede e roçando o ridículo. Não pertencem de modo nenhum a uma cadeia coerente de soluções, mas constituem, sucessivamente, classes com um único membro. Uma moda é uma duração sem qualquer mudança substancial: uma aparição, um lampejo, esquecidos em cada estação. É como uma classe, mas difere de uma sequência por não ter uma dimensão sensível no tempo.



## OBJECTOS ORIGINAIS E RÉPLICAS

Se os utensílios, por um lado, e as modas, por outro, definem as nossas fronteiras provisórias, precisamos agora de estabelecer novas divisões adentro do nosso território. Há objectos originais e réplicas, da mesma forma que há uma visão do artista e uma visão do espectador relativamente à situação da obra de arte no tempo.

Os objectos originais e as réplicas constituem invenções básicas, e todo o sistema de réplicas, reproduções, cópias, reduções, transferências e derivações, que flutua na esteira de uma importante obra de arte. A massa de réplicas assemelha-se a certos hábitos do falar popular, como acontece quando uma frase dita num palco ou num filme, e repetida milhões de vezes, se transforma num elemento da linguagem de uma geração até acabar os seus dias como um *cliché* datado.

Será útil examinar em primeiro lugar a natureza do objecto original, a partir do qual nasce uma multidão de réplicas. Os objectos originais assemelham-se aos números primos da matemática porque não conhecemos nenhuma regra conclusiva susceptível de determinar o seu aparecimento, embora tal regra possa vir a ser encontrada um dia. Os dois fenómenos escapam, por ora, a qualquer norma. Os números primos têm por divisores apenas eles mesmos e a unidade; os objectos originais, da mesma forma, resistem à decomposição precisamente por serem entidades originais. O seu carácter original ou primo não é explicado pelos seus antecedentes, e a sua ordem na história é enigmática.

Os anais da arte, como os da coragem, registam directamente apenas uma mão cheia dos muitos grandes momentos que ocorreram. Quando consideramos a classe desses grandes momentos, vemo-nos habitualmente confrontados com estrelas mortas. Nem sequer a sua luz chega até nós. Sabemos da sua existência apenas indirectamente, através das suas perturbações, e através dos imensos detritos de objectos derivados

que deixaram nos seus caminhos. Nunca conheceremos os nomes dos pintores de Bonampak, tão pouco os nomes dos de Ajanta: como é evidente, as pinturas murais de Bonampak e Ajanta, tal como os murais dos túmulos etruscos, são provavelmente apenas pálidos reflexos de uma arte perdida que embelezou os salões mais urbanos de príncipes vivos. A história da arte, neste sentido, assemelha-se a uma cadeia desfeita mas submetida a muitas reparações, uma cadeia feita de corda e arame unindo os ocasionais elos preciosos que sobrevivem como evidências físicas da sequência primária e invisível dos objectos originais.

*Mutantes* — Embora este ensaio evite as metáforas biológicas, justifica-se que as usemos para clarificar uma dificuldade que surge nesta questão dos objectos originais. Um objecto original difere de um objecto vulgar tanto como o portador individual de um gene mutante difere do exemplo padrão dessa espécie. O gene mutante pode ser infinitamente pequeno, mas as diferenças de comportamento que ele provoca podem ser enormes.

Além disso, a noção de objecto original exige um ajustamento fundamental nas nossas ideias de integridade e de unidade da obra de arte. A fracção mutante impõe consequências à prole do objecto. Mas completamente diferente é o campo de acção atribuído ao objecto enquanto um todo. Estas diferenças são da mesma ordem das que existem entre um acto de procriação e um acto de exemplo moral. Uma possibilidade de mudança surge com o objecto original portador do mutante, ao passo que um objecto globalmente belo ou desagradável suscita apenas uma repetição ou um evitamento rituais.

O nosso interesse centra-se, portanto, em porções minúsculas dos objectos e não no mosaico global de traços que constitui qualquer objecto. O efeito da fracção mutante, ou traço original, é dinâmico ao provocar a mudança, ao passo



## OBJECTOS ORIGINAIS E RÉPLICAS

Se os utensílios, por um lado, e as modas, por outro, definem as nossas fronteiras provisórias, precisamos agora de estabelecer novas divisões adentro do nosso território. Há objectos originais e réplicas, da mesma forma que há uma visão do artista e uma visão do espectador relativamente à situação da obra de arte no tempo.

Os objectos originais e as réplicas constituem invenções básicas, e todo o sistema de réplicas, reproduções, cópias, reduções, transferências e derivações, que flutua na esteira de uma importante obra de arte. A massa de réplicas assemelha-se a certos hábitos do falar popular, como acontece quando uma frase dita num palco ou num filme, e repetida milhões de vezes, se transforma num elemento da linguagem de uma geração até acabar os seus dias como um *cliché* datado.

Será útil examinar em primeiro lugar a natureza do objecto original, a partir do qual nasce uma multidão de réplicas. Os objectos originais assemelham-se aos números primos da matemática porque não conhecemos nenhuma regra conclusiva susceptível de determinar o seu aparecimento, embora tal regra possa vir a ser encontrada um dia. Os dois fenómenos escapam, por ora, a qualquer norma. Os números primos têm por divisores apenas eles mesmos e a unidade; os objectos originais, da mesma forma, resistem à decomposição precisamente por serem entidades originais. O seu carácter original ou primo não é explicado pelos seus antecedentes, e a sua ordem na história é enigmática.

Os anais da arte, como os da coragem, registam directamente apenas uma mão cheia dos muitos grandes momentos que ocorreram. Quando consideramos a classe desses grandes momentos, vemo-nos habitualmente confrontados com estrelas mortas. Nem sequer a sua luz chega até nós. Sabemos da sua existência apenas indirectamente, através das suas perturbações, e através dos imensos detritos de objectos derivados

que deixaram nos seus caminhos. Nunca conheceremos os nomes dos pintores de Bonampak, tão pouco os nomes dos de Ajanta: como é evidente, as pinturas murais de Bonampak e Ajanta, tal como os murais dos túmulos etruscos, são provavelmente apenas pálidos reflexos de uma arte perdida que embelezou os salões mais urbanos de príncipes vivos. A história da arte, neste sentido, assemelha-se a uma cadeia desfeita mas submetida a muitas reparações, uma cadeia feita de corda e arame unindo os ocasionais elos preciosos que sobrevivem como evidências físicas da sequência primária e invisível dos objectos originais.

*Mutantes* — Embora este ensaio evite as metáforas biológicas, justifica-se que as usemos para clarificar uma dificuldade que surge nesta questão dos objectos originais. Um objecto original difere de um objecto vulgar tanto como o portador individual de um gene mutante difere do exemplo padrão dessa espécie. O gene mutante pode ser infinitamente pequeno, mas as diferenças de comportamento que ele provoca podem ser enormes.

Além disso, a noção de objecto original exige um ajustamento fundamental nas nossas ideias de integridade e de unidade da obra de arte. A fracção mutante impõe consequências à prole do objecto. Mas completamente diferente é o campo de acção atribuído ao objecto enquanto um todo. Estas diferenças são da mesma ordem das que existem entre um acto de procriação e um acto de exemplo moral. Uma possibilidade de mudança surge com o objecto original portador do mutante, ao passo que um objecto globalmente belo ou desagradável suscita apenas uma repetição ou um evitamento rituais.

O nosso interesse centra-se, portanto, em porções minúsculas dos objectos e não no mosaico global de traços que constitui qualquer objecto. O efeito da fracção mutante, ou traço original, é dinâmico ao provocar a mudança, ao passo



que o efeito do objecto integral é meramente exemplar, excitando sentimentos de aprovação ou rejeição, mais do que um estudo activo de novas possibilidades.

*Dificuldades de diagnóstico* — Estritamente considerada, uma classe de formas existe apenas como uma ideia. Uma classe de formas é manifestada de forma incompleta pelos objectos originais, ou por objectos de grande poder gerador, da categoria do Partenon, ou das estátuas de portal de Reims, ou dos frescos de Rafael no Vaticano. A sua presença física é sempre ofuscada pelos acidentes do tempo, mas o seu estatuto original é inquestionável. É garantido por comparações directas com outros objectos de menor qualidade, e por uma variedade de testemunhos de artistas de muitas gerações. No entanto, o Partenon foi construído a partir de uma fórmula arcaica que sobrevivia no tempo de Péricles. As estátuas de portal de Reims abarcam o trabalho de várias gerações, e todas elas, incluindo os frescos de Rafael, sofreram os danos da usura e — diminuições. Para usarmos os termos do biólogo, estas três obras são fenótipos, a partir dos quais teremos de deduzir os genótipos que levaram até elas.

No entanto, estes três exemplos são muito especiais, porque ilustram o fenómeno da *entrada* coincidente com um clímax. Tais entradas ocorrem em momentos em que as combinações e as permutações de um jogo se tornam perfeitamente claras aos olhos do artista; num momento em que esse jogo já foi jogado o suficiente para lhe permitir entender todo o seu potencial; num momento em que ele ainda não se sente constrangido pelo esgotamento das possibilidades do jogo e em que, por isso mesmo, não adopta nenhuma das posições terminais e extremas desse jogo.

Qualquer fase do jogo, inicial ou final, contém objectos originais diferentemente qualificados consoante as suas entradas em cena. Mas o número de objectos originais sobreviventes é surpreendentemente pequeno: esses objectos en-

contram-se agora reunidos nos museus de todo o mundo e numas quantas colecções privadas; e incluem uma larga proporção de edifícios célebres. É provável que os edifícios constituam a maior parte dos nossos objectos originais, já que são objectos imóveis e frequentemente indestrutíveis. É também provável que uma larga proporção de objectos originais tenha sido feita de substâncias perecíveis como tecido e papel, e que outra larga proporção tenha sido feita de metais preciosos, que acabaram por ser fundidos quando necessário.

O exemplo clássico é a estátua gigantesca de Atena Pártenos feita por Fídias em ouro e marfim para o Partenon, que apenas conhecemos através de réplicas mediócras produzidas para peregrinos e turistas. Um outro exemplo: muitos dos esplendores do século IV, sob o reinado de Constantino, o Grande, só chegaram até nós através das descrições sumárias e baças do "peregrino de Bordéus" que viajou pelo sul da Europa e pelo norte de África no ano 333 D. C. (7). Esta crónica única de um turista constitui uma parte da massa de réplicas dos primeiros tempos do mundo cristão, e a sua sobrevivência accidental justificou o labor devotado de várias gerações de estudiosos, que fixaram o texto e anotaram o seu conteúdo. Mais um exemplo da diferença entre objectos originais e massas de réplicas é o problema de palavras cruzadas que aparece diariamente no jornal. O manuscrito produzido pelo autor do problema é um objecto original (a que mais ninguém tem acesso); todas as soluções que são encontradas no metrô ou nas secretárias de pessoas que assim "matam o tempo", compõem a massa de réplicas do objecto original.

Como uma sequência formal só pode ser deduzida a partir de objectos, o nosso conhecimento dessa sequência depende dos objectos originais e das suas réplicas. Mas o número de objectos originais é terrivelmente pequeno, e como a maior parte da matéria de que dispomos é constituída por cópias ou outros objectos derivados, estas expressões inferiores, frequentemente muito afastadas do cunho original da



mente responsável, acabam portanto por ocupar necessariamente muito do tempo do historiador.

Levanta-se de imediato uma questão importante. Se, numa dada sequência, um objecto original inicial começa a série encadeada, porque não havemos de ver os objectos originais subsequentes da série como réplicas? A questão é particularmente premente, se lembrarmos que são muito poucos os objectos originais em relação aos quais temos a certeza de resultarem de traços originais. Em muitos locais e períodos, é impossível identificá-los entre as colecções acumuladas de réplicas. A questão estende-se em todas as direcções: estamos sempre indiscutivelmente na presença de um objecto original inicial? Poderá uma tal entidade ser isolada? Terão os objectos originais uma existência real? Ou estaremos simplesmente a conferir a alguns exemplos importantes da sua classe uma distinção simbólica adicional, que se consubstancia numa prioridade imaginária? Estas questões põem-nos de sobreaviso contra uma concretização deslocada, mas nem por isso enfraquecem a tese principal. Os objectos de todos os tipos feitos pelo Homem correspondem a intenções humanas numa sequência histórica. Os objectos originais correspondem a traços originais, ou a intenções mutantes, ao passo que as réplicas se limitam a multiplicar os objectos originais. Embora pertencendo a um tipo extremamente tradicional, o Partenon é identificável como um objecto original devido a muitos refinamentos que faltam noutros templos da sua série. Mas as cópias da estátua de Atena Pártenos no Museu Nacional de Atenas, ou o escudo de Strangford no British Museum limitam-se a vulgarizar e a reduzir o original sem introduzirem qualquer elemento capaz de o valorizar.

Muitos tipos de réplicas reproduzem o objecto original tão integralmente que nem o método histórico mais sensível conseguirá separá-los. Num outro tipo de seriação, cada réplica difere ligeiramente de todas as réplicas precedentes. Estas variações acumuladas podem nascer sem qualquer de-

signio prévio, unicamente para evitar uma repetição monótona. A seu tempo, porém, tal deriva é detectada e normalizada por um artista, que impõe à massa de réplicas um novo esquema, manifestado por um objecto original não categoricamente diferente do anterior objecto original, mas historicamente diferente porque corresponde a uma época diferente da sequência formal a que ambos os objectos originais pertencem. Nenhum destes modelos de ocorrência histórica facilita a descoberta dos objectos originais: apenas podemos argumentar que eles devem ter existido num número correspondente aos momentos críticos de mudança em todas as classes de sequência. Os objectos originais podem ter existido apenas no estado de notas ocasionais ou esboços. As suas primeiras aparições integrais podem ser, a muitos níveis, impossíveis de distinguir das réplicas imediatamente subsequentes. As prateleiras de qualquer museu de arqueologia estão organizadas de acordo com esta concepção da sequência de artefactos. Um grupo de réplicas disposto consoante o seu tipo é vizinho de um outro grupo numa outra prateleira. As duas massas são idênticas, apesar de diferentes. Todos os indícios apontam para que pertençam a períodos diferentes. Correspondem ou a diferentes épocas da mesma sequência ou então às suas diferentes variedades regionais.

Voltaremos a abordar com mais vagar estas questões no próximo capítulo; por enquanto, é importante que acentuemos uma vez mais a natureza enganosa dos objectos originais. As assinaturas e as datas inscritas nas obras de arte pelos seus autores não constituem qualquer garantia de que essas obras são objectos originais. Além disso, a maior parte das obras de arte são anónimas e integram-se naturalmente em largos grupos. Na maior parte das circunstâncias, os objectos originais desapareceram no meio da massa de réplicas, onde a sua descoberta é extremamente difícil e problemática, fazendo lembrar a descoberta, ainda mais difícil, dos primeiros exemplos reconhecíveis da espécie biológica. Na



realidade, o nosso conhecimento das sequências baseia-se, na sua maior parte, em réplicas.

A nossa distinção entre objectos originais e réplicas ilustra também uma diferença capital entre arte europeia e arte não-europeia. Com os objectos europeus, conseguimos frequentemente aproximar-nos mais do momento crucial da invenção do que com os objectos não-europeus. No que toca a estes últimos, o nosso conhecimento baseia-se muitas vezes em réplicas de qualidade uniforme ou degradada. Só entre os povos chinês, japonês e europeus, existe uma longa tradição de coleccionadores e peritos; nas outras regiões do mundo, a contínua acumulação de objectos nunca foi sistematicamente ordenada pelos esforços de colaboradores e críticos, de tal maneira que acabámos por perder de vista virtualmente todos os objectos originais.

Nenhuma sequência formal fica realmente encerrada devido ao esgotamento das suas possibilidades numa série encadeada de soluções. O ressurgimento de velhos problemas em novas circunstâncias é sempre possível: veja-se o caso da renovação da técnica do vitral, através do vidro *gemmeau*, inventado em França depois da guerra<sup>(8)</sup>. O uso da fractura para moldar a luz, em vez dos limites chumbados entre as áreas coloridas, é um caso que ilustra a forma como toda uma antiga tradição se pode transformar num ponto de partida, quando as novidades técnicas permitem a sua reactivação. No entanto, durante longos períodos intermédios, uma sequência formal pode parecer inactiva, simplesmente porque faltam as condições técnicas para a sua revivescência. Tais classes inactivas devem ser consideradas como aparentemente fechadas durante o período de tempo que decorre desde a última inovação que a alargou. Usando este critério, todas as classes de formas continuam a ser sequências abertas, e só por uma convenção artificial poderemos chamar a uma classe uma série historicamente fechada.

*Apreciação serial* — Um prazer partilhado por artistas, coleccionadores e historiadores é a descoberta de que uma velha e interessante obra de arte não constitui peça única, mas que o seu tipo existe numa variedade de exemplos anteriores e posteriores a essa obra, ocupando posições elevadas ou inferiores numa escala de qualidade, em versões que são antetipos e derivados, originais e cópias, transformações e variantes. Muita da nossa satisfação, em tais circunstâncias, decorre da contemplação de uma sequência formal, de um sentimento intuitivo de elevação e plenitude perante uma forma no tempo.

À medida que as soluções encadeadas se vão acumulando, também os contornos de uma pesquisa realizada por várias pessoas vão sendo revelados, uma pesquisa que busca as formas que expandem o domínio do discurso estético. Esse domínio envolve estados afectivos, e raramente — ou mesmo nunca — acedemos ao conhecimento das suas verdadeiras fronteiras através dos objectos ou quadros ou edifícios considerados isoladamente. O *continuum* de esforços encadeados torna uma obra mais deleitável e mais inteligível, ao contrário do que sucede se a vemos isoladamente. Rebecca West entendeu esta norma de apreciação por séries, quando declarou, em *The Strange Necessity*, que a principal justificação para muita da literatura que se produz é o estímulo que ela representa para os críticos<sup>(9)</sup>.

No entanto, a apreciação da série vai contra a principal tendência da moderna crítica literária, que desde cerca de 1920 se insurge contra a "falácia das intenções"<sup>(10)</sup>, ou seja, a apreciação baseada num quadro largo envolvendo a obra e não no mérito intrínseco dessa obra. Os "novos críticos" defenderam que a intenção do poeta não explica a sua produção, e que toda a crítica deve centrar-se no poema enquanto objecto isolado, sem levar em conta as suas condições históricas e biográficas.



No entanto, uma obra literária consiste apenas de sentidos verbais: tais princípios críticos não poderiam ser aplicados às artes visuais, em que os símbolos verbais são acidentais, e em que, por outro lado, deparamos com um problema elementar. É um problema familiar na literatura, que os peritos normalmente resolvem antes de o poema ou a peça chegarem às mãos dos estudiosos. É aquilo a que se chama a "fixação do texto", ou seja, a compilação e comparação de todas as versões e leituras variantes, tendo em vista encontrar a sequência mais clara e consistente. O estudo da história dos objectos encontra-se afinal nessa fase de "fixação do texto" ou de descoberta dos "manuscritos" dos principais temas.

Uma inequívoca erosão corrói os contornos de qualquer obra de arte, tanto ao nível da sua forma física, gradualmente obliterada pela sujidade e pelo uso, como no que toca ao desaparecimento de muitos dos passos que o artista deu para elaborar as suas concepções. É frequente um artista não deixar qualquer registo desse processo e, nesse caso, não temos outra saída senão conjecturar acerca das suas fases. Se dispomos de diagramas, de esboços, de desenhos, o seu número é sempre pequeno, porque o artista se mostrava então mais generoso com o cesto dos papéis, ao contrário do que sucede hoje, e não armazenava todas as raspas e aparas do seu labor diário a pensar no mercado da arte. Na escultura grega e romana, este tipo de erosão eliminou virtualmente todos os traços dos processos de elaboração individuais: normalmente dispomos apenas de réplicas e cópias inferiores, revelando-nos uma concepção desgastada e grosseira de remotos originais totalmente perdidos. "Fixar o texto" nestas circunstâncias constitui uma laboriosa necessidade de estudo e os editores que se abalançam a essa tarefa merecem melhor prémio do que aquele que realmente recebem. Sem esse trabalho, não podemos dispor de nenhuma sequência no tempo, de nenhuma avaliação das distâncias entre versões, de

nenhuma concepção da autoridade e do poder dos originais perdidos.

Alguns temas são triviais; outros, excessivamente factuais; porém, algures entre a trivialidade e a factualidade, situam-se as sequências formais cuja demarcação territorial perseguimos. Um caso trivial é a história dos botões: é trivial porque há poucos acontecimentos na história dos botões; há apenas variantes ao nível da forma, do tamanho e da decoração; não há qualquer duração no que toca a dificuldades encontradas e vencidas. Um exemplo de excessiva factualidade é o livro escolar que abarca toda a história da arte mundial e que, naturalmente, tem de incluir todos os principais acontecimentos, desde a pintura paleolítica até aos acontecimentos actuais. Pode referir apenas alguns nomes e datas, e alguns princípios gerais tendo em vista a compreensão das obras de arte no seu enquadramento histórico. É uma obra de consulta e não pode descrever ou resolver assuntos problemáticos.

Há ainda outros temas históricos que suscitam uma descrição de ocorrências convergentes e não de acontecimentos encadeados: um exemplo disso é a discussão convencional da pintura paleolítica em grutas juntamente com as pinturas em rocha dos bosquímanes sul-africanos, pinturas que são recentes, provavelmente posteriores a 1700 D. C. Não há qualquer laço demonstrável entre os dois grupos, por muito parecidos que os achemos. Têm entre eles dezasseis mil anos, sem qualquer tecido histórico a uni-los. Como é evidente, só seria possível demonstrar que as pinturas das grutas paleolíticas tinham alguma ligação com o que quer que fosse, depois da sua descoberta, que ocorreu no século XIX. A sua própria história interna é ainda vaga, faltando-lhe uma articulação pormenorizada ao nível dos períodos e dos agrupamentos. No entanto, tanto a pintura paleolítica como a pintura dos bosquímanes podem ser proveitosamente consideradas como elementos de uma sequência formal que inclui a arte contem-



permitindo novas ilusões de profundidade e movimento. Esta nova organização das superfícies depressa se espalhou por todas as artes visuais. Nenhuma província da Europa escapou ao domínio destas formas: o contágio deu-se da cidade para a corte, ou da corte para a cidade, como na Holanda, onde só havia cidades, e a partir daí para todos os pontos da estrutura social, com a excepção única das comunidades muito isoladas, ou demasiado pobres para poderem renovar as suas igrejas, casas e quadros.

*A cadeia invisível* — Uma antiga tradição de representação mostra-nos o poeta inspirado pela musa<sup>(14)</sup>. A sua postura, com a pena erguida, aponta para a presença de uma entidade superior, já que ele recebe a mensagem de uma outra esfera do ser. Todo o seu corpo se eleva e as dobras da sua roupa flutuam ao sabor do sopro do espírito. As versões mais conhecidas mostram-nos os Evangelistas recebendo os Evangelhos; as outras retratam padres da Igreja ou sábios santos. A postura de inspiração divina surge também por vezes na representação de pintores confrontados com imagens sagradas: São Lucas, que retrata a Virgem<sup>(15)</sup> no retábulo (quadro de Roger van der Weyden), aparece como um burguês flamengo, inundado pela luz do acontecimento, e posando com o estilo erguido, como os Evangelistas das iluminuras carolíngias.

Tal como os Evangelistas, tal como São Lucas, também o artista não é um agente livre obedecendo unicamente à sua própria vontade. A sua situação é rigidamente determinada por uma cadeia de acontecimentos anteriores. A cadeia é invisível para ele, e limita a sua acção. O artista não tem consciência dela enquanto cadeia, mas apenas como *vis a tergo*, como a força dos acontecimentos que o precedem. As condições impostas por estes acontecimentos anteriores exigem-lhe, ou que siga obedientemente o caminho da tradição, ou então que se rebele contra a tradição. Em nenhum dos casos pode a

sua decisão ser livre: é uma decisão ditada por acontecimentos precedentes, de cuja extraordinária importância só se apercebe diminuta e indirectamente, e pelas suas próprias peculiaridades congénitas de temperamento.

Os acontecimentos anteriores têm mais peso que o temperamento: a história da arte está cheia de exemplos de temperamentos deslocados, como os Românticos impropriamente nascidos em períodos que exigiam a moderação clássica, ou os inovadores que viveram em períodos em que predominaram princípios rígidos. Os acontecimentos anteriores exercem uma acção selectiva no espectro dos temperamentos, e cada época molda um temperamento especial para seu próprio uso, tanto ao nível do pensamento como ao nível da acção. Entre os artistas, os acontecimentos anteriores que determinam as acções do indivíduo constituem as sequências formais que temos abordado. Eles são os acontecimentos que compõem a história da pesquisa que mais intimamente tem a ver com o indivíduo. A sua posição nessa linha de pesquisa é uma posição que ela não pode alterar, uma posição de que só pode aperceber-se. O tema do artista obcecado e possuído pelo trabalho que está a realizar é evidente em muitas biografias artísticas: o indivíduo é impulsionado, em qualquer acção, por forças de uma intensidade que não existe noutras vidas; o artista é possuído pela sua visão do possível, e está obcecado com a urgência da sua realização, numa postura solitária que envolve intensos esforços, tradicionalmente representada pelas figuras do poeta ou da musa.

Os acontecimentos anteriores e as possibilidades futuras dentro da sequência: estas dimensões governam a posição de qualquer obra de arte. O caderno de Villard de Honnecourt, arquitecto do século XIII, contém um desenho de uma das torres da Catedral de Laon, e debaixo do desenho, de Honnecourt escreveu: "Nunca em sítio nenhum vi uma torre como esta". O mestre-de-obras itinerante não estava apenas a elogiar o trabalho de um antecessor; estava também a desafiá-lo,



morte do artista, numa altura em que já nos é possível relacioná-la com acontecimentos precedentes e subsequentes. Mas quando o fazemos, já o choque da inovação se esbateu. Podemos dizer para nós mesmos que esses quadros ou edifícios romperam outrora com a tradição. Mas, no nosso presente, eles já entraram na tradição, nem que seja pela mera distância cronológica.

Provavelmente, todos os artistas importantes pertencem a esta classe funcionalmente solitária. Só ocasionalmente o artista surge como um rebelde, como aconteceu nos séculos XVI e XIX. É mais comum o artista ser um homem da corte, um elemento mais ao serviço do príncipe, um *entertainer*, cujo trabalho é apreciado como o de qualquer outro *entertainer*, e cuja função consiste mais em divertir do que em inquietar a audiência.

Actualmente, o artista não é nem um rebelde nem um *entertainer*. Ser um rebelde exige mais esforços exteriores à obra do que aqueles que o artista quer fazer. Os *entertainers*, por seu turno, formaram já sindicatos nas muitas categorias de diversão pública, de que o artista se encontra agora quase totalmente excluído. Só o dramaturgo funciona ainda como artista e como *entertainer*. Mais solitário do que nunca, o artista, hoje, é como Dédalo, o estranho inventor de belas e assustadoras surpresas para o seu círculo imediato.

## POSIÇÃO SERIAL, IDADE E MUDANÇA

No jargão matemático (pág. 54), a série e a sequência diferem porque a primeira é uma classe fechada e a segunda uma classe aberta de acontecimentos. Nas páginas precedentes, considerámos que a maior parte das classes são sequências abertas. Agora, porém, consideraremos que a maior parte das classes podem ser tratadas como séries fechadas. A diferença entre os dois pontos de vista depende da posição em

que nos colocamos, ou seja, depende de nos colocarmos dentro ou fora dos acontecimentos em questão. Vistas de dentro, a maior parte das classes assemelham-se a sequências abertas; vistas de fora, parecem séries fechadas. Para conciliarmos estas duas posições, digamos que a concepção de sequência formal, delineada na secção anterior, nos permite reunir as ideias dos objectos, mais as suas primeiras realizações e a consequente massa de réplicas, como acontecimentos integrados numa série encadeada e finita.

*O funcionamento das séries* — Qualquer sucessão pode ser definida pelas seguintes proposições: (1) no decurso de uma série finita irreversível, o uso de qualquer posição reduz o número das posições restantes; (2) cada posição numa série confere apenas um número limitado de possibilidades de acção; (3) a escolha de uma acção determina a posição correspondente; (4) a ocupação de uma posição tanto define como reduz o leque de possibilidades na posição subsequente.

Dito de outro modo: cada nova forma limita as inovações subsequentes na mesma série. Cada forma nova é, ela própria, uma entre um número finito de possibilidades oferecidas em qualquer situação temporal. Daí que qualquer inovação reduza a duração da sua classe. As fronteiras de uma classe são fixadas pela presença de um problema que exige soluções encadeadas: as classes podem ser pequenas ou grandes: aqui, interessam-nos apenas as suas relações internas e não as suas dimensões ou magnitudes.

Uma outra proposição permite-nos qualificar o modo de duração. Cada série, originada na sua própria classe de formas, tem a sua própria duração mínima para cada posição, dependente do esforço necessário. Pequenos problemas exigem pouco esforço; grandes problemas exigem mais esforço e por isso consomem mais tempo. Qualquer esforço para abreviar o circuito está condenado ao fracasso. O funcionamento da série determina que cada posição seja ocupada



segundo instante do tempo histórico, foram possíveis dois tipos de comportamento. Desde então, a maior parte das acções são repetições rituais e muito poucas são as que não têm precedentes.

Os objectos, que podem ser comparados a acções fósseis, exibem vários tipos de simultaneidade. Uma escultura em relevo visigótica, localizada em Espanha, e uma estela maia, foram feitas durante o mesmo ano do século VI D. C.; não existe entre elas qualquer relação, mas são simultâneas. A obra visigótica pertence a uma nova série; a estela maia pertence a uma série muito antiga. No outro extremo de relacionamento, Renoir e Picasso viviam ambos em Paris por volta de 1908 e conheciam ambos a obra um do outro; os quadros de Renoir pertenciam então a uma classe velha e os primeiros quadros cubistas de Picasso pertenciam a uma nova. Estes quadros são simultâneos e mantêm entre si um determinado relacionamento, mas têm idades sistemáticas diferentes, parecendo afinal tão diferentes como as esculturas maia e visigótica, que não mantinham entre si qualquer relação. As similaridades entre a arquitectura helenística tardia de Baalbek e as igrejas barrocas romanas interessam desde há muito os historiadores, tal como as similaridades entre diferentes tipos de arte arcaica e diferentes tipos de revivescência antiga. Daí que a idade sistemática diferencie os objectos tão claramente como quaisquer outras distinções históricas ou geográficas.

A presença de uma tal idade sistemática em todo o complexo de manufacturas de uma civilização vem sendo obscurecida, desde há muito tempo, por diversos obstáculos. Não se tem resistido à tentação de interpretar os processos sociais a partir de cacos de louça e avalanchas de pedras, e por isso somos apresentados com ciclos de revolução política baseados em provas que, de facto, falam melhor de outras coisas. Cacos de louça e avalanchas de pedras são classes de esforço que só muito longinquamente reflectem a vida política,

tão tenuemente como a poesia provençal reflectirá os conflitos dinásticos da França medieval.

Cada poema de uma antologia de poesia interrelacionada tem a sua própria idade sistemática, tal como cada utensílio de cozinha numa série de museu, tal como cada peça de pedra esculpida. As políticas e as civilizações podem provavelmente ser agrupadas pelas suas idades sistemáticas. Há seguramente uma idade sistemática, independente da idade absoluta, para o fenómeno integral da civilização humana, que dura há muito menos tempo do que a humanidade, numa sequência aberta que inclui toda a história dos objectos.

*Um paradigma mexicano* — Um exemplo instrutivo de todas estas questões vem da colonização espanhola dos povos índios do México, no século XVI. As primeiras igrejas, durante duas gerações após a Conquista, foram construídas, na sua maior parte, por trabalhadores índios, sob a direcção de frades mendicantes europeus<sup>(19)</sup>. Podem ser de imediato integradas em grupos iniciais e finais, dentro da época de predominância mendicante no México, até 1570. As igrejas iniciais têm abóbadas nervuradas, algumas delas parecidas com tipos que tinham caído em desuso na Europa no século XII, e exibem uma decoração com antecedentes medievais finais. O grupo final de igrejas mostra um grande refinamento técnico na construção de abóbadas cupulares idênticas às que então eram construídas em Espanha, com uma decoração de origem classicizante. A data do começo e as condições iniciais são inequívocas, tal como a data terminal, quando o clero secular substituiu efectivamente os frades nas cidades índias.

Todos os colonizadores europeus tinham uma ideia clara da necessidade que era preciso satisfazer: a conquista espiritual do México Índio exigia igrejas e seminários imponentes e belos. O problema constante que esta necessidade levantava era treinar e dirigir mão-de-obra índia de acordo com os hábitos de trabalho europeus. A série abarcou as igrejas men-



dicantes e as hostes de classes subordinadas envolvidas na sua construção. Do ponto de vista índio, tudo começava do zero; os cavouqueiros tinham de aprender a usar os instrumentos metálicos; os pedreiros tinham de aprender os princípios e a técnica da construção de arcos e cúpulas; os escultores tinham de aprender a iconografia cristã e os pintores, os princípios da perspectiva linear europeia, bem como a representação de formas com uma gradação de cor simulando a luz e a sombra. Todas as necessidades ou problemas índios da vida anterior à Conquista eram assim recalçados ou deixavam de existir. Ao mesmo tempo, todos os indícios mostram os artífices índios aprendendo de bom grado as superiores técnicas e normas representacionais dos seus professores europeus.

Assim, a transformação cristã da arquitectura mexicana contém, pelo menos, três padrões de mudança importantes. A vida índia manifesta dois deles: um é o abandono abrupto dos hábitos e tradições nativos, e o outro é a aquisição gradual dos novos modos de produção europeus. As rejeições e as substituições deram-se a velocidades diferentes. O terceiro padrão determina os colonizadores europeus. Os conquistadores eram homens de uma geração já habituada à variedade eclética em Espanha: a arquitectura do seu tempo era preponderantemente medieval final; as inovações renascentistas de Itália ainda eram raras. A grande moda dos anos 1500-1520 eram as primeiras manifestações de uma ornamentação vistosa e enérgica que mais tarde seria chamada de Plateresco, e que os homens do tempo em Espanha consideravam *a lo romano*. Por volta de 1550, uma nova arquitectura baseada na arte de Vignola começou a substituir a ornamentação plateresca. O Escorial é a sua principal expressão, mas ao mesmo tempo que o Escorial era construído, perto dele, em Segóvia, prosseguiram as obras da catedral medieval final, de abóbada nervurada, iniciadas apenas em 1525. Alguns mestres e trabalhadores participaram na construção de ambos os

edifícios, trabalhando alternadamente ao estilo gótico e ao de Vignola.

Se atendermos a esta descrição, a situação da arquitectura mexicana do século XVI parece muito complicada; contudo, numa outra perspectiva, poderemos dizer que nenhuma outra crise histórica partilhada por tantos milhões de pessoas exibiu alguma vez a sua estrutura de forma tão simples ou directa. Uma grande distância cultural separava o comportamento nativo e o comportamento espanhol dos anos 1520. Esta distância é idêntica à que separava o velho reino do Egipto ou a Mesopotâmia suméria da Europa de Carlos V. Tais desconcertantes confrontações entre estádios totalmente diferentes do desenvolvimento cultural, numa escala continental, caracterizam todas as fases coloniais da moderna história europeia, com muitos e diversos resultados, embora o mesmo mecanismo de mudança se repita em todos os casos.

Na gramática da mudança histórica, a conquista mexicana é como que um paradigma, exibindo com uma clareza pouco usual todas as propriedades básicas deste mecanismo fundamental. O comportamento tradicional de uma pessoa ou de um grupo é desafiado e derrotado. Um novo comportamento é aprendido junto dos vencedores, mas, durante o período de aprendizagem, esse mesmo comportamento sofre mudanças. Este padrão repete-se em qualquer crise de existência. O exemplo mínimo diz respeito provavelmente ao nosso uso das palavras no discurso quotidiano, quando somos invadidos, por assim dizer, por um novo comportamento simbolizado numa expressão de propriedade ou autoridade questionáveis, e temos de decidir se usamos ou rejeitamos a expressão e o comportamento que ela simboliza. Numa outra escala de magnitude, a crise regressa todos os anos nas modas femininas, e ocorre em todas as gerações, sempre que uma vanguarda apresenta com êxito soluções novas ou não experimentadas para problemas correntes, e em



qualquer confrontação trivial e quotidiana entre soluções atrasadas e progressivas para o mesmo problema. Aqui, os termos "atrasado" e "progressivo" são descritivos: não se pretende com eles qualquer juízo de valor, já que apenas expressam as fases antitéticas de qualquer momento de mudança, descrevendo a sua presença no tempo como vinculada ao passado ou virada para o futuro.

*Mudança linguística* — Descobertas recentes no estudo da linguagem<sup>(20)</sup> assumem um importante significado para as nossas estimativas relativas às mudanças na história dos objectos. Línguas aparentadas que não se encontram em contacto próximo, como é o caso do Português e do Francês ou do Huasteca e do Maia, mudaram gradualmente ou "derivaram" a partir do momento em que os povos em questão se separaram. As mudanças ao nível das palavras, integradas em listas de significados básicos seleccionados, podem ser medidas por simples meios estatísticos. O resultado surpreendente deste estudo é que a mudança linguística ocorre a um ritmo fixo, e que o total de mudança linguística pode ser usado como uma medida directa da antiguidade da separação dos povos. Centenas de verificações textuais e arqueológicas apoiam a tese da regularidade da mudança linguística.

Os historiadores estão habituados a pensar na mudança cultural como um conjunto de ocorrências irregular e imprevisível. Como é parte integrante da cultura, a linguagem deveria partilhar a irregularidade e a imprevisibilidade da história. Nesse caso, como poderemos explicar a inesperada regularidade da mudança linguística, e como é que essa regularidade afecta a nossa concepção de mudança histórica?

Em primeiro lugar, a ideia de mudança do historiador tem a ver com a ideia de "deriva" do linguista, exemplificada pela progressiva separação que se vai verificando e afirmando entre línguas aparentadas. Esta "deriva", produzida por mudanças cumulativas na articulação dos sons, pode ser rela-

cionada, por sua vez, com as interferências que distorcem qualquer comunicação audível. O engenheiro dos telefones chama a tais interferências "ruído". "Deriva", "ruído" e mudança têm a ligá-los a presença de interferências que impedem a repetição total de um anterior conjunto de condições.

A mudança histórica dá-se quando a esperada renovação de condições e circunstâncias de um momento para o momento seguinte, não é completa, mas sim alterada. O padrão de renovação é reconhecível, mas surge distorcido; surge mudado. Na história, as interferências que impedem a repetição fiel de qualquer padrão, encontram-se, na sua maior parte, longe do controlo humano, mas, na linguagem, as interferências têm de ser reguladas, pois caso contrário a comunicação falhará. O "ruído" é a mudança irregular e inesperada. A eficácia da linguagem exige que o "ruído" seja reduzido a um mínimo. Isso consegue-se, transformando a irregularidade em vibrações regulares que acompanham a comunicação como um zumbido que tem um tom e uma intensidade fixos. O ritmo de mudança na linguagem é fixo, porque a comunicação falha se o instrumento variar de uma forma errática. O "ruído" da história surge transformado, ao nível da linguagem, no zumbido discreto da mudança regular.

Esta evolução recente na teoria histórica da linguagem exige que reconsideremos a posição das obras de arte enquanto evidência histórica. A maior parte das ocorrências históricas estão sujeitas a inúmeras interferências que privam a História do escopo de ciência capaz de previsão. No entanto, as estruturas linguísticas apenas admitem as interferências cuja regularidade não interfere com a comunicação. A história dos objectos, por seu turno, admite mais interferências do que a linguagem, mas menos do que a história institucional, porque os objectos, tendo de servir funções e de veicular mensagens, não podem ser desviados dessas finalidades sem uma perda de identidade.



No seio da história dos objectos, encontramos a história da arte. Mais do que os utensílios, as obras de arte assemelham-se a um sistema de comunicação simbólica que não suporta um "ruído" excessivo ao nível dos muitos exemplares de que depende a comunicação, a fim de que possa ser assegurada alguma fidelidade. Por causa da sua posição intermédia entre a história geral e a ciência linguística, a história da arte pode acabar por revelar potencialidades inesperadas como ciência capaz de previsão, menos produtiva do que a linguística, mas mais produtiva do que alguma vez a história geral poderá ser.

## NOTAS DO CAPÍTULO II

(1) A. Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie* (Viena, 1901-23), 2 vols.

(2) Segundo Croce ("La teoria dell'arte come visibilità", *Nuovi saggi di estetica* [Bari, 1926], pp. 23-58), esta expressão surgiu numa conversa entre Hans von Marés, Conrad Fiedler e Adolf Hildebrand, em Munique. A data foi provavelmente cerca de 1875. A obra mais célebre de Wölfflin é *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Munique, 1915).

(3) *Mathematics Dictionary*, ed. Glenn James e R. C. James (Princeton, 1959), pp. 349-50. O professor Oystein Ore, da Yale University, a quem mostrei este capítulo depois de ele me ter descrito o trabalho que está a realizar sobre a teoria dos gráficos, escreveu o seguinte parecer: "Para fazermos uma apresentação sistemática de um assunto tão complexo, sentimo-nos inclinados, como sucede nas ciências naturais, a ir buscar aos matemáticos um modelo capaz de servir de princípio descritivo. Os conceitos matemáticos de séries e sequências vêm-nos então ao espírito, mas, depois de alguma reflexão, parecem ser demasiado especiais para o problema em causa. Contudo, o campo menos conhecido das redes ou gráficos dirigidos parece ser muito mais adequado.

A questão é a variedade de estádios na criatividade da raça humana. Os homens passam de um estágio a outro, seguindo uma linha de desenvolvimento. Há uma variedade de direcções que pode ser seleccionada. Algumas representam ocorrências reais. Outras são apenas passos possíveis entre muitos. Da mesma forma, cada estágio pode ter ocorrido entre vários passos possíveis conduzindo ao mesmo resultado.

Este caso pode ser representado de uma forma genérica pelo conceito matemático de gráfico dirigido ou rede. Tal gráfico consiste de um determinado número de pontos ou vértices ou estádios. Alguns destes são ligados por uma linha dirigida, por uma seta ou um passo. Em cada estágio há portanto um número de setas alternativas que podem ser seguidas, e também um número de setas entradas, a partir das quais este estágio podia ter-se processado. O desenvolvimento real corresponde a um caminho (com uma direcção determinada) no gráfico e é apenas um entre muitos desenvolvimentos possíveis.

Pode pôr-se a questão de saber se os gráficos que nos interessa considerar são de um tipo especial entre os muitos gráficos dirigidos que podem ser realizados. Parece haver uma restrição essencial — é que os gráficos são acíclicos, isto é, não existe nenhum caminho dirigido cíclico que retorne ao seu estágio original. Isto corresponde, no essencial, à observação segundo a qual o progresso humano nunca regressa às condições anteriores".

(4) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays, 1917-32* (New York, 1932), p. 5. E também *Points of View* (Londres, 1941), pp. 25-26.



### 3. A PROPAGAÇÃO DOS OBJECTOS

É um truismo dizer que os objectos à nossa volta correspondem a velhas e novas necessidades. Mas este truismo, tal como outros, descreve apenas um fragmento da situação. Para além destas correspondências entre necessidades e objectos, há também correspondências entre objectos e objectos. É como se os objectos gerassem outros objectos nas suas próprias imagens, através de intermediários humanos, cativados pelas possibilidades de sequência e progressão que acabámos de descrever. Henri Focillon, em *Vie des Formes*, pressente a ilusão dos poderes reprodutivos que parecem residir nos objectos, e André Malraux ampliou mais tarde essa percepção, integrando-a numa quadro muito mais vasto em *Les Voix du Silence*. Nesta perspectiva, podemos considerar que a propagação dos objectos obedece a normas. São estas normas que temos de analisar de seguida.

O aparecimento dos objectos é determinado pelas nossas atitudes mutáveis em relação aos processos de invenção, repetição e rejeição. Sem invenção, tudo se limitaria a uma rotina estagnada. Sem cópias, nunca haveria objectos feitos pelo Homem que chegassem, e, sem rejeição ou desperdício, haveria demasiados objectos a sobreviverem à sua utilidade. As nossas atitudes em relação a estes processos encontram-se, elas próprias, em constante mudança, de tal forma que nos



vemos confrontados com a dupla dificuldade de localizarmos as mudanças nas coisas e de demarcarmos as mudanças nas ideias acerca da mudança.

Uma característica notória do nosso tempo é uma ambivalência em tudo o que tenha a ver com mudança. Toda a nossa tradição cultural favorece os valores da permanência; contudo, as condições da existência presente exigem uma aceitação da mudança contínua. Cultivamos o vanguardismo e, ao mesmo tempo, as reacções conservadoras que a inovação radical provoca. Da mesma forma, a ideia de copiar é vista negativamente como processo educacional e como prática artística; no entanto, acolhemos bem toda a produção mecânica, numa era industrial em que a concepção do desperdício planeado ganhou um valor moral positivo, em vez de ser algo de repreensível, como sempre foi durante milénios de civilização agrária.

## INVENÇÃO E VARIAÇÃO

Os antípodas da experiência humana do tempo são a repetição exacta, que é um processo oneroso, e a variação sem limites, que é um processo caótico. Privadas do seu tipo de comportamento habitual — como acontece durante os bombardeamentos a cidades —, as pessoas entram em estado de choque, mostrando-se incapazes de enfrentar a invenção de um novo meio. No outro extremo do comportamento, quando somos privados da faculdade de abandonarmos os nossos hábitos passados, a realidade torna-se odiosa ao fim de pouco tempo. A punição aplicada ao prisioneiro reside precisamente nesta inflexível limitação à rotina, que lhe nega a liberdade de alterar as suas acções exteriores como muito bem entender.

As invenções que, segundo normalmente se crê, marcariam grandes saltos no desenvolvimento e seriam ocorrências

extremamente raras, formam afinal um todo com a humilde substância do comportamento quotidiano, e é no âmbito desse todo que exercemos a liberdade de variar um pouco as nossas acções. Encontramo-nos agora a emergir lentamente da grande deformação romântica da experiência, que via todas as diversas aptidões e vocações como adereços de histórias de fadas, como se elas fossem botas de sete léguas que permitiam a uns quantos saltar mais depressa e mais longe do que os seus contemporâneos, todos eles calçados com os mais vulgares sapatos.

O inovador, seja em que classe for, rejubila intimamente com certos tipos de dificuldades, e quando inventa alguma coisa, beneficia daquilo a que chamámos uma boa entrada (pp. 18-19), pois é o primeiro a detectar uma conexão entre elementos cuja peça-chave acaba de ser descortinada. Outro qualquer podia tê-lo feito — e é muito frequente isso suceder: veja-se a célebre coincidência entre os trabalhos de Charles Darwin e Alfred Wallace a respeito da teoria da origem das espécies —, devido a uma preparação similar, a uma igual apreensão do problema e a poderes paralelos de perseverança.

De acordo com os nossos termos, cada invenção é uma nova posição serial. A aceitação de uma invenção por muita gente bloqueia a aceitação da posição precedente. Estes bloqueios registam-se apenas entre soluções intimamente relacionadas na sequência, e não ocorrem fora do seu próprio campo de relevância, como podemos concluir se pensarmos na coexistência, em qualquer momento, de um grande número de séries activas e simultâneas (pp. 152 e ss.). Os produtos de posições anteriores tornam-se obsoletos ou ultrapassados. No entanto, as posições anteriores são parte da invenção, porque, para chegar à nova posição, o inventor tem de reagrupar os seus componentes através de um discernimento intuitivo que transcende as posições precedentes na sequência. A nova posição exige também dos seus utentes ou



beneficiários uma maior familiaridade com as posições anteriores, a fim de que possam descobrir todo o âmbito operativo da invenção. A técnica da invenção tem portanto duas fases distintas: a descoberta de novas posições, seguida da sua fusão com o corpo de conhecimento existente.

A dilação habitual entre descoberta e aplicação reaparece em todos os campos do conhecimento: a invenção da pintura a óleo ocorreu por várias vezes e em vários locais antes de os pintores do século XV a usarem na pintura de painéis. A descoberta dos utensílios metálicos na América antiga pode ser atribuída a vários centros independentes: os Andes centrais, cerca de 1000 A. C., o sul do México, depois de 1000 D. C., e a região dos Grandes Lagos da América do Norte, antes de 1000 D. C. É possível que os povos do sul do México tenham conhecido tais utensílios através do contacto com os povos dos Andes: mas é certo que os Índios norte-americanos descobriram os metais independentemente<sup>(1)</sup>.

Quando imaginamos a transposição dos homens de uma época para o quadro material de outra época, traímos a natureza das nossas ideias acerca da mudança histórica. No século XIX, o ianque de Connecticut de Mark Twain era imaginado como uma pessoa superior, lançando com êxito a luz do seu conhecimento sobre a Idade Média. Hoje, vê-lo-íamos apenas como uma faísca desgarrada, rapidamente extinta sem deixar rasto. Uma fantasia instrutiva consiste em imaginar a exploração de um complexo histórico com dimensões tais que nele todos os tempos possam coexistir. Se pudéssemos trocar informações com homens vivendo quatro séculos antes de nós, seria muito provável que tal aventura resultasse apenas num enriquecimento do conhecimento que dispomos da vida paleolítica. A nossa perícia em caçar animais de grande porte pareceria sem valor algum, e os homens paleolíticos não se serviriam de nenhum dos nossos conhecimentos, pois estes

teriam qualquer relação com as suas necessidades habituais. Se tivéssemos o infortúnio de nos

vermos a rica do século XVI se viram, ...  
nossas posições e de aceitar todas as posições do ...  
tador.

Por outras palavras, a nossa capacidade, seja em que momento for, para aceitarmos novos conhecimentos é estreitamente delimitada pelo estado existente do conhecimento. Uma relação fixa pode marcar os dois tipos de conhecimento. Quanto mais sabemos, mais conhecimentos novos podemos aceitar. As invenções encontram-se nessa penumbra entre o momento presente e o futuro, onde as formas indistintas de acontecimentos possíveis são detectadas. Estes estreitos limites confinam a originalidade em qualquer momento, e por isso nenhuma invenção excede o potencial da sua época. Uma invenção pode parecer esgotar as possibilidades, mas se excede a penumbra não passará de um brinquedo curioso ou então desaparecerá na fantasia.

*Invenção artística* — As descobertas e as invenções dos últimos três séculos ultrapassam em número todas as que se verificaram no resto da história da humanidade. O seu ritmo e número continuam a crescer, como que assintoticamente, rumo a um limite que talvez seja inerente à percepção humana do cosmos. A que nível difere a invenção artística da invenção útil? Difere tanto quanto a sensibilidade humana difere do resto do universo. As invenções artísticas alteram a sensibilidade da humanidade. Todas elas emergem da percepção humana e a ela retornam, ao contrário das invenções úteis, que se ajustam ao meio físico e biológico. As invenções úteis alteram a humanidade apenas indirectamente, porque alteram o seu meio-ambiente; as invenções estéticas alargam directamente a consciência humana, com novos modos de viver o universo, e não com novas interpretações objectivas.

A ciência psicológica debruça-se sobre as faculdades humanas, mais como objectos separados de estudo do que



como um instrumento de consciência único e historicamente mutável. As invenções artísticas incidem sobre a consciência individual; não possuem qualquer objectivo terapêutico ou explanatório; limitam-se a alargar o leque das percepções humanas, ampliando os canais do discurso emocional.

A invenção de uma linguagem pictórica capaz de representar todo o espaço em duas dimensões, ocorrida em fins da Idade Média no norte da Europa (Pol de Limbourg) e na Itália, foi uma invenção estética diferente da invenção técnica da pintura a óleo. No século XX, verifica-se um esforço relacionado com essa invenção, visando a descoberta de uma linguagem expressiva independente das imagens (expressionismo abstracto) e dos intervalos fixos (música atonal).

Não se conclui daqui que a invenção estética é menos importante do que a invenção útil, por dizer respeito apenas a uma porção infinitesimal do universo alterado pela invenção útil. A sensibilidade humana é o único canal que nos liga ao universo. Se a capacidade desse canal pode ser aumentada, o conhecimento do universo expandir-se-á outro tanto. Claro que esse canal pode ser ampliado por muitas das invenções úteis; em última análise, porém, qualquer estrutura racional pode ser arrasada por sentimentos adversos. As emoções funcionam como uma válvula essencial no circuito entre nós e o universo. Podem ser artificialmente reguladas pela química e pela psiquiatria, mas nenhuma destas ciências pode alargar os instrumentos da experiência estética. Tais alargamentos são sempre prerrogativa da invenção artística.

Em termos simples, poderemos dizer que a invenção artística é um entre muitos modos de transformar o quadro mental, ao passo que a invenção útil marca o alcance do conhecimento que o instrumento se propõe previamente abarcar.

Temos vindo a usar os termos de arte e estética quase como sinónimos, devido ao facto de uma separação clara,

como a que existe entre ciência pura e ciência aplicada, não aparecer na estética. Os progressos significativos são registados como arte e não como estética. A separação entre actividades contemplativas e práticas, que a ciência exige, pouco sentido faz em arte. Alguns artistas aprendem com a estética uma teoria dos limites, mas os estudiosos da estética pouco aprendem com a arte, já que se interessam mais por questões filosóficas do que com problemas artísticos.

Claro que é frequente a obra de muitos artistas aproximar-se mais da especulação filosófica do que a maior parte dos escritos estéticos, que descrevem o mesmo campo repetidamente, por vezes sistematicamente, outras vezes historicamente, mas raramente de uma forma original. É como se, desde Croce e Bergson, a estética tivesse deixado de ser um ramo activo da especulação filosófica. As grandes invenções artísticas, por outro lado, assemelham-se a sistemas matemáticos modernos, devido à liberdade com que os seus criadores rejeitaram certos princípios convencionais, substituindo-os por outros. Nunca houve até agora e não poderia haver uma separação entre a teoria e as suas aplicações, ou entre inventor e utente: ambos tinham de ser uma e a mesma pessoa, de tal forma que, no início dessas realizações, o pintor ou o músico cumpriram, sozinhos, todas as funções que, noutros campos, são distribuídas por várias pessoas em busca de um novo conhecimento.

Regressando agora ao lugar ocupado pela invenção na história dos objectos, podemos abordar uma vez mais o paradoxo que surgiu nesta discussão. É o paradoxo da generalização envolvendo acontecimentos únicos. Como dois objectos ou acontecimentos não podem ocupar as mesmas coordenadas de espaço e tempo, qualquer acto difere dos seus predecessores e sucessores. Não há dois objectos ou actos que possam ser considerados idênticos. Qualquer acto é uma invenção. No entanto, toda a organização do pensamento e da linguagem nega esta simples afirmação de não-identidade.



Podemos abordar o universo, simplificando-o apenas com ideias de identidade por classes, tipos e categorias, e reorganizando a infinita acumulação de acontecimentos não-idênticos num sistema finito de similitudes. Está inscrito na natureza do ser que nunca um acontecimento se repete, mas está inscrito na natureza do pensamento que só compreendemos os acontecimentos através das identidades que imaginamos existirem entre eles.

*Convenção e invenção* — No comportamento diário de Toda-a-Gente, este paradoxo encontra uma expressão constante. Como cada acto participa da invenção ao provir e ao afastar-se da acção precedente da sua classe, a invenção é algo de disponível a toda a gente e em qualquer momento. Um dos resultados disto é que a invenção é vítima de um duplo equívoco, ao ser vista como um perigoso afastamento da rotina ou como um mergulho irreflectido no desconhecido. Para a maior parte das pessoas, o comportamento inventivo é um desvio às normas, envolto pela assustadora aura de uma violação da santidade da rotina. As pessoas estão tão adestradas para o cumprimento da convenção que lhes é praticamente impossível cair, ainda que por acidente, no desconhecido.

Por isso mesmo, muitas foram as sociedades que baniram todo o reconhecimento devido ao comportamento inventivo, preferindo premiar a repetição ritual, em vez de permitirem as variações inventivas. Por outro lado, não é possível imaginar uma sociedade que permita a cada pessoa a liberdade de variar as suas acções indefinidamente. Cada sociedade funciona como um giroscópio a fim de manter o seu rumo, apesar das ocasionais forças privadas da deflexão. Na ausência da sociedade e do instinto, a existência flutuaria como que liberta da gravitação, num mundo sem a fricção do precedente, sem a atracção do exemplo, e sem os caminhos

sulcados pela tradição. Qualquer acto seria então uma invenção livre.

Portanto, a situação humana só admite a invenção como um *tour de force* muito difícil. Mesmo nas sociedades industriais, que dependem de uma constante renovação através da novidade, o acto de invenção repugna à maioria. A raridade da invenção na vida moderna corresponde ao medo da mudança. A expansão actual da instrução manifesta-se, não através de uma atenção feliz a novas acções e a novos pensamentos, mas sim através de estereótipos retirados da propaganda política ou da publicidade.

Tanto na ciência como na arte, o comportamento inventivo rejeitado pelas massas tem-se tornado cada vez mais a prerrogativa de uma mão cheia de pessoas que vivem à beira do penhasco da convenção. Só excepcionalmente pode alguma destas pessoas ter uma entrada que lhe permita ir muito longe. Em cada geração, são poucos os que chegam a novas posições exigindo a revisão gradual das antigas opiniões. Os grandes matemáticos e artistas, aqueles que mais se afastam das noções usuais, conduzem a procissão. As cadeias dos outros inventores assumem muito menos importância. A maior parte das suas invenções, assemelhando-se a uma mudança de móveis, decorrem de novas confrontações e não de questões frescas visando o âmago do ser. Como é evidente, estas alternativas marcam os contornos de uma tipologia do comportamento inventivo. A categoria mais comum de invenções abarca todas as descobertas que decorrem da intersecção ou da confrontação de corpos do conhecimento anteriormente sem qualquer relação entre si. A intersecção pode associar um princípio às práticas tradicionais. Ou a confrontação de várias posições sem qualquer relação entre si pode evocar uma nova interpretação, capaz de as clarificar isoladamente e juntas. Extensões de um princípio ou novos princípios explanatórios, os resultados de tais intersecções emergem de confrontações entre elementos já conhecidos do observador.



355478

Uma categoria muito mais rara de invenções "radicais" rejeita estas posições prontas a consumir. O investigador constrói o seu próprio sistema de postulados e lança-se na descoberta do universo que só esses postulados podem desvendar. A confrontação é entre as coordenadas novas e não experimentadas e a globalidade da experiência: entre linhas de orientação não testadas e a evidência dos sentidos: entre o desconhecido e o familiar, entre o hipotético e o conhecido. É o método da invenção radical, que difere do outro método da descoberta por confrontação, tanto como um novo tópico matemático difere das suas aplicações.

Se a diferença entre as invenções úteis e as invenções artísticas corresponde à diferença entre mudar o meio e mudar as nossas percepções do meio, então temos de explicar as invenções artísticas em termos de percepção. Uma característica especial das grandes invenções artísticas reside na sua aparente longinquidade em relação ao que se passou antes delas. As invenções úteis, quando as vemos numa sequência histórica, não mostram tão grandes saltos ou discontinuidades. Cada estádio segue o seu antecessor numa ordem estritamente conexa. As invenções artísticas, porém, parecem agrupar-se por níveis distintos e as transições entre estes níveis são tão difíceis de identificar que a sua existência pode ser posta em causa.

Um importante componente nas sequências históricas dos acontecimentos artísticos é uma mudança abrupta de conteúdo e expressão, que ocorre por vezes, quando toda uma linguagem formal cai subitamente em desuso, sendo substituída por uma nova linguagem com componentes diferentes e uma gramática até então desconhecida. Um exemplo disto é a súbita transformação da arte e da arquitectura ocidentais por volta de 1910. O tecido social não manifestava qualquer ruptura, e a textura das invenções úteis avançava gradualmente segundo uma ordem rigorosamente conexa. No entanto, o sistema de invenção artística transformou-se

abruptamente, como se vastas massas de homens tivessem de súbito ficado conscientes de que o repertório de formas herdado já não correspondia ao sentido efectivo da existência. A nova expressão exterior com que hoje estamos universalmente familiarizados em todas as artes figurativas e estruturais, é uma expressão que corresponde a novas interpretações da psique, a uma nova atitude da sociedade, e a novas concepções da natureza.

Todas estas renovações separadas do pensamento surgiram lentamente, mas, na arte, a transformação foi como que instantânea. A configuração total daquilo que agora identificamos como a arte moderna irrompeu num ápice, com poucos elos firmes a ligá-la ao anterior sistema de expressão. A transformação cumulativa de todo o ser operada pelas invenções úteis foi um processo gradual, mas o seu reconhecimento ao nível da percepção, através de um modo de expressão artística correspondente, foi descontínuo, abrupto e chocante.

A natureza da invenção artística tem mais a ver, portanto, com a invenção através de novos postulados do que com a invenção por mera confrontação, que caracteriza as ciências úteis. Aqui deparamos de novo com as diferenças fundamentais que separam os objectos originais das réplicas. Um objecto original envolve a invenção radical, ao passo que as réplicas variam em relação aos seus arquétipos devido a pequenas descobertas, baseadas em simples confrontações com o que já foi feito. Daí que seja mais provável que a invenção radical ocorra no início de uma série; a invenção radical é marcada por muitos objectos originais; e assemelha-se mais à criação artística do que à prova científica. À medida que uma série "envelhece", os seus objectos originais vão-se tornando mais raros do que no princípio.

Podemos imaginar o instante presente como uma graduação suave entre o antes e o depois, excepto quando as invenções radicais e os objectos originais dão a conhecer a sua presença, como as quantidades infinitesimalmente peque-



nas de nova matéria criada de quando em quando, com as tremendas energias da ciência física. O seu aparecimento na textura da realidade obriga à revisão de todas as decisões humanas, não instantaneamente, mas gradualmente, até que a nova partícula do conhecimento tenha sido integrada em toda a existência individual.

## REPLICAÇÃO

Esta era consagrada à mudança pela mudança descobriu também a hierarquia elementar das réplicas que enchem o mundo. Vamos mencionar somente a desconcertante replicação presente na energia com apenas trinta e algumas partículas, ou na matéria, que consiste de cerca de uma centena de pesos atômicos, ou na transmissão genética da vida, a qual, desde o início e até agora, compreende unicamente cerca de dois milhões de espécies de animais descritas.

A replicação que enche a história prolonga efectivamente a estabilidade de muitos momentos passados, permitindo que sentido e modelo possam emergir sempre que atentamos nesses momentos. No entanto, esta estabilidade é imperfeita. Qualquer réplica feita pelo homem difere do seu modelo devido a divergências mínimas e não premeditadas. Os efeitos acumulados destas divergências são como que uma lenta deriva em relação ao arquétipo.

O termo "replicação" é uma respeitável palavra já ultrapassada e há muito em desuso, e recuperamo-la aqui, não só para evitar o juízo negativo que a ideia de "cópia" suscita, mas também para incluir, por definição, esse traço essencial dos acontecimentos repetitivos que é a variação trivial. Como não é possível uma repetição consequente, seja ela de que tipo for, sem a deriva ocasionada por estas variações mínimas e não premeditadas, este lento movimento histórico é, por ora, o assunto que nos interessa abordar.

*Permanência e mudança* — Imaginemos uma duração sem qualquer modelo regular. Nada nela poderia alguma vez ser identificado, porque nada se repetiria. Seria uma duração sem dimensões seja de que tipo forem, sem entidades, sem propriedades, sem acontecimentos — uma duração vazia, um caos fora do tempo.

A nossa percepção efectiva do tempo depende de acontecimentos regularmente recorrentes, ao contrário da nossa consciência da história, que depende da mudança e da variedade, que são imprevisíveis. Sem mudança, não há história; sem regularidade, não há tempo. Tempo e história estão interrelacionados da mesma maneira que a norma e a variação: o tempo é o enquadramento regular para os caprichos da história. A réplica e a invenção mantêm entre si uma relação idêntica: uma série de verdadeiras invenções que excluísse todo o aparecimento de réplicas assemelhar-se-ia ao caos, e uma infinidade universal de réplicas sem variação assemelhar-se-ia à total ausência de forma. A réplica tem a ver com a regularidade e o tempo; a invenção, com a variação e a história.

Em cada instante presente os desejos humanos vêm-se divididos entre a réplica e a invenção, entre o desejo de voltar ao modelo conhecido e o desejo de lhe fugir através de uma nova variação. De um modo geral, o desejo de repetir o passado tem prevalecido sobre os impulsos para o abandonar. Nunca nenhum acto é completamente novo, nunca nenhum acto pode ser realizado sem variação. Em qualquer acto, a fidelidade ao modelo e o abandono desse mesmo modelo encontram-se inextricavelmente misturados, em proporções que garantem uma repetição reconhecível, juntamente com as variações mínimas que o momento e as circunstâncias permitirem. Como é evidente, quando a variação em relação ao modelo excede as características da cópia fiel, então estamos perante uma invenção. Provavelmente, o total absoluto de replicação no universo excede as variações, porque, se fosse



de outro modo, o universo surgir-nos-ia mais mutável do que realmente é.

*A anatomia da rotina* — A replicação é idêntica à coesão. Qualquer cópia tem propriedades aderentes, já que mantém ligados o passado e o presente. O universo mantém a sua forma ao ser perpetuado em formas que se assemelham umas às outras. A variação ilimitada é um sinónimo de caos. O número de actos rituais na vida de Toda-a-Gente excede grandemente as poucas acções variantes ou divergentes do seu labor quotidiano. Obviamente, a prisão da rotina limita tanto as pessoas que quase se torna impossível caírem num acto inventivo; são como funâmbulos que forças poderosas prendem ao cabo de tal maneira que qualquer queda no desconhecido é impossível, mesmo que seja desejada.

Qualquer sociedade prende e protege o indivíduo dentro de uma estrutura de rotina invisível e dotada de muitas camadas. Como entidade singular, vê-se cercado pelos deveres cerimoniais da existência física. Uma outra concha de rotina, menos densa, prende-o e protege-o, como participante na vida de uma família. O grupo de famílias faz um bairro; os bairros fazem uma cidade; as cidades formam um condado; os condados fazem um estado; os estados compõem uma civilização. Cada camada de rotina, sucessivamente mais alargada, consolida a protecção contra a ruptura que a originalidade representa. A estrutura total, apesar de possuir muitos centros, protege cada pessoa com muitas camadas. Algumas pessoas têm menos conchas de rotina a envolvê-las, mas nenhuma está totalmente livre delas. Claro que o sistema global destas rotinas engrenadas e suportando-se reciprocamente deriva e flutua, e incha e encolhe, em resposta a muitas condições, uma das quais, e não das menos importantes, é inerente à própria duração, como podemos verificar sempre que uma variante introduzida unicamente com uma intenção de variedade, e por nenhuma outra razão, aparece na textura

de um acto repetitivo: é o caso do escriba que, já enfasiado com o seu trabalho, introduz variações secretas nas muitas cópias de convites que tem de redigir.

As observações precedentes descrevem apenas um corte transversal das acções que habitualmente servem a coesão das sociedades. Há ainda uma outra dimensão, composta de repetições sucessivas dos mesmos actos. Cada acto varia ligeiramente em relação ao anterior. As sucessivas versões — com mudanças graduais, algumas das quais independentes de causas externas, ocasionadas apenas pelo desejo de mudança dos autores, durante longos períodos de repetição — descrevem modelos distintos no tempo, modelos de que tentaremos fazer uma descrição simples e uma classificação (pág. 133). A identificação destas durações fibrosas de comportamento não é fácil: inícios, fins e fronteiras são extremamente enganadores, e a sua determinação talvez exija uma geometria especial, cujas regras não se encontram ainda ao dispor dos historiadores.

O comportamento reconhecível é o comportamento recorrente, mas qualquer estudo do comportamento leva-nos de imediato a uma questão não resolvida: quais são as unidades fundamentais do comportamento, e qual é o seu número? Restringido aos objectos, o nosso campo está fortemente simplificado pois é reduzido aos produtos físicos do comportamento, o que nos permite pôr os objectos no lugar das acções. Mesmo assim, o campo de estudo permanece extraordinariamente complexo. Apesar de tudo, estamos agora aptos a ver a moda, a revivescência eclética e o Renascimento como fenómenos aparentados de duração. Cada um deles exige um vasto número de gestos rituais, que asseguram a partilha com uma sociedade admirada, mas cada um deles ocupa uma duração típica diferente (pág. 136).

A nossa concepção de cópia inclui agora tanto os actos como as coisas. A propósito de acções, examinámos a repetição em geral, incluindo hábitos, rotinas e rituais. Entre os



objectos (que diferem como duplicados aproximados e exactos) a nossa atenção vira-se para as cópias e as réplicas. No entanto, as associações simbólicas estão ligadas tanto aos objectos como às acções. Um símbolo existe em consequência de repetições. A sua identidade entre os seus utentes depende da comum aptidão destes últimos para atribuir o mesmo significado a uma dada forma. A pessoa que usa um símbolo fá-lo na expectativa de que outros procedam à mesma associação que ele, e de que as semelhanças entre as interpretações dos símbolos feitas pelas pessoas tenham mais peso que as diferenças. Claro que é improvável que uma cópia passe alguma vez como tal, sem contar com um forte apoio das associações simbólicas. Por exemplo, em 1949, tirei uma fotografia a um pastor peruano de Vicos que nunca tinha visto uma fotografia. Para o pastor, tanto fazia olhar para a fotografia como para o verso, vê-la correctamente ou de pernas para o ar. Para ele, aquilo não passava de um pedaço de papel manchado e sem qualquer interesse. Não entendeu sequer a fotografia como um retrato seu, e tudo isso porque lhe faltavam os complicados hábitos de tradução que todos nós realizamos a partir de duas ou três dimensões sem qualquer esforço.

Nesta perspectiva, todos os objectos e actos e símbolos — ou a totalidade da experiência humana — consistem de réplicas que mudam gradualmente através de alterações mínimas, mais do que por saltos abruptos de invenção. Há muito que as pessoas admitem que só as grandes mudanças são significativas, como as representadas pelas grandes descobertas (a gravitação e a circulação do sangue, por exemplo). As pequenas mudanças, separadas por alterações infinitesimais, como é o caso das que surgem em cópias do mesmo documento realizadas por diferentes escribas, são consideradas triviais. Com a interpretação aqui oferecida, as mudanças separadas por grandes intervalos são idênticas às separadas por pequenos intervalos. Além disso, muitas mudanças que se

pensam serem grandes são na realidade pequenas, desde que vistas no seu contexto global. Assim, um historiador que se dedique a coligir a informação obtida por outros, pode reinterpretar todo o corpo de estudo em questão com uma explicação mais satisfatória: é para ele que ficam os louros, apesar de a sua contribuição pessoal ter a mesma ordem de magnitude que as unidades isoladas de informação que sustentam a própria teoria. Dai que uma diferença considerada tradicionalmente como de tipo, possa ser afinal uma diferença apenas de grau.

São muito estreitos os limites da nossa situação orgânica. Por pouco morremos: por estar demasiado frio, por estar demasiado calor, por termos muito pouco ar ou demasiado ar viciado. As nossas tolerâncias em relação a muitos outros modos de variação são também, provavelmente, limitadas, e o momento presente é para nós uma válvula extremamente precisa, uma válvula que regula a quantidade de mudança que permitimos que se opere na realidade.

Como o universo permanece reconhecível de um momento para o momento seguinte, cada instante é quase uma cópia exacta do instante imediatamente anterior. As mudanças que ocorrem são pequenas relativamente ao todo, e proporcionais à magnitude que aceitamos para a duração momentânea. A ideia corresponde à nossa experiência directa: na passagem deste instante para o seguinte, os movimentos do universo não terão mudado grandemente, mas durante o próximo ano o curso dos acontecimentos terá mudado de direcção por várias vezes. As grandes mudanças históricas ocupam grandes durações. Numa contabilidade adequadamente orientada, não será possível atribuir um período de tempo breve a nenhum grande acontecimento, embora os termos em que tradicionalmente se fala do passado nos levem a pensar e a comportar-nos como se a história consistisse apenas de grandes e breves instantes, separados por desertos de duração vazia.



*Deriva histórica* — Certos tipos de movimento ressaltam quando olhamos para o tempo como uma acumulação de momentos sucessivos quase idênticos, numa deriva em que se verificam mudanças mínimas e que conduz a vastas diferenças preparadas durante longos períodos. Movimento é talvez uma designação errônea para as mudanças que ocorrem entre membros iniciais e tardios de uma série de réplicas. Contudo, uma série de objectos, cada um dos quais feito num momento diferente, e todos interrelacionados como réplicas baseadas na mesma forma original, descrevem, ao longo do tempo, uma aparência de movimento como o das imagens de um filme, registrando os sucessivos instantes de uma acção e produzindo a ilusão de um movimento à medida que passam pelo feixe de luz.

A replicação obedece a dois tipos diferentes de movimento, que podem ser descritos como movimentos que convergem para ou divergem da qualidade. É provável que se registre um acréscimo de qualidade quando o autor de uma réplica enriquece o seu modelo acrescentando-lhe novos primores, quando um aluno talentoso melhora os exercícios de um professor medíocre, ou quando Beethoven enriquece as canções escocesas. Apercebemo-nos de uma quebra de qualidade quando o autor reduz a perfeição da réplica, seja por pressões económicas ou por causa da sua inabilidade em compreender todo o alcance ou significado do modelo. Réplicas campesinas de móveis e vestuário da corte; pinturas que são cópias de alunos pouco talentosos; séries rústicas de réplicas de réplicas constantemente degradadas, todas elas são exemplos de quebra de qualidade. Os exemplos industriais são mais comuns. Quando um artigo produzido em massa, com um bom *design*, começa a ter um mercado mais vasto e a deparar com uma competição mais intensa, os fabricantes simplificam o *design* a fim de baixarem o preço, até ao momento em que o produto se vê reduzido ao mínimo possível de componentes, numa construção que não dura mais do

que o necessário. Dai que a perda de qualidade tenha pelo menos duas velocidades diferentes: uma, provinciana, conduzindo a produtos cada vez mais grosseiros, e a outra, comercial, conduzindo a produtos de onde está ausente o bom gosto mas que são baratos. Provincianismo e comercialismo são portanto tipos aparentados de degradação qualitativa.

Há cerca de cinco mil anos, não havia grandes cidades nem vastos comércios, mas apenas aldeias agrícolas ou piscatórias. A comunidade humana só muito mais tarde produziu a distinção entre provinciano e comercial. O que resta desses períodos iniciais mostra uma gradação muito menor ao nível da qualidade do que os produtos de hoje. Os objectos de cerâmica pouco diferiam de aldeia para aldeia, dentro do período de tempo de uma geração, e só pensando em termos de longos períodos é que começamos a ver a interacção de tradições regionais com posições na escala situadas entre as manufacturas iniciais e finais da mesma série. A ideia de acontecimentos com uma influência central ou metropolitana, bem como a ideia de uma perfeição dependente de tradições artesanais antigas e estáveis, provavelmente só penetraram na consciência humana após o aparecimento das cidades e das diferenças económicas que permitiram a criação de determinados luxos por artífices especiais. A degradação provinciana é seguramente mais velha que a vulgarização comercial. Mas a monotonia da aldeia permanece o mais antigo dos graus qualitativos da vida civilizada.

## REJEIÇÃO E RETENÇÃO

A mudança é ocasionada pelos muitos processos através dos quais as entidades se juntam e separam. Do ponto de vista da actualidade, apenas interessa a forma como as entidades se dispõem no momento presente; do ponto de vista da história, o que interessa são as suas sucessivas posições e



relações. As diferentes posições das entidades humanas sugerem uma categoria de forças, para a qual não temos outro nome se não *necessidades*. Rejeição e retenção pertencem, juntamente com outros processos, a este campo de forças — um campo em que os pólos são apetite e repleção, prazer e repulsa.

A decisão de rejeitar qualquer coisa está longe de ser uma decisão simples. Tal como qualquer tipo fundamental de acção, encontramos-na na experiência quotidiana. É uma inversão de valores. Embora outrora tenha sido necessário, um objecto, depois de rejeitado, passa a ser refugio ou lixo. Aquilo que em tempos foi valioso, não presta agora para nada; aquilo que outrora se desejou, causa agora repugnância; o belo é visto agora como feio. Quando rejeitar e o que rejeitar são questões cujas respostas são determinadas por muitas considerações.

*Obsolescência e ritual* — Crê-se na nossa época que a obsolescência é meramente um fenómeno económico ocasionado pelos avanços técnicos e pelos preços. O custo da manutenção de um equipamento velho excede o custo da sua substituição por artigos novos e mais eficientes. É nítido que este ponto de vista é incompleto, quando consideramos a hipótese de não rejeitarmos um produto.

Por exemplo, uma importante forma de reter os produtos do passado é o elaborado recheio tumular a que procediam alguns povos, cuja firme crença na vida depois da morte constituiu uma razão fundamental para vastos depósitos funerários como os que encontramos nos cemitérios egípcios, etruscos, chineses ou peruanos. Tudo leva a crer que os artífices destas sociedades eram excessivamente numerosos, em relação às solicitações do seu trabalho por parte dos dirigentes. O corolário disto é que a produção de objectos preciosos excedia em muito o ritmo do seu desaparecimento em consequência do desgaste normal e de danos.

A ideia de elaborados recheios tumulares visaria vários objectivos: preservar restos do passado com a devida piedade, evitando-se ao mesmo tempo o contágio por manipulação de objectos de pessoas mortas, bem como retirar do uso diário objectos que tinham passado de moda e estimular, por isso, novas produções para o uso dos vivos. Os recheios tumulares cumpriam manifestamente objectivos contraditórios, porque se rejeitava e, ao mesmo tempo, retinha-se, objectos velhos, um pouco como acontece com os nossos armazéns e depósitos de museus ou de antiquários. Nestes locais, enormes acumulações aguardam um retorno ao uso, o qual depende tanto de uma raridade crescente como de futuras mudanças de gosto.

Aqui temos uma razão possível para o facto de o ritmo de mudança tecnológica ter sido tão lento até há cerca de um século. Quando a produção de objectos exigia um esforço muito grande, como sucedia na vida pré-industrial, era mais fácil repará-los do que rejeitá-los. Havia por isso menos oportunidades de mudança do que numa economia industrial, em que a produção em massa permite ao consumidor rejeitar equipamentos regularmente. Como cada mudança sugerida pela invenção exigia um sacrifício demasiado grande do equipamento existente, ela só poderia tornar-se efectiva quando as convenções, os hábitos e os utensílios que a contrariavam caíssem, despercebidamente, em desuso. Por outras palavras, a necessidade de reter coisas parece ter determinado o ritmo de mudança nas manufacturas humanas mais do que o desejo de novidade.

Na concepção de mudança sistemática, qualquer acção pertence a uma série de acções similares. Por hipótese, todas essas acções similares encontram-se ligadas como o modelo e a cópia. As cópias variam devido a diferenças mínimas. Em qualquer série, as acções iniciais diferem das finais. O reconhecimento destas séries é frequentemente dificultado por muitos tipos de interferências exteriores, bem como por incertezas acerca da morfologia das acções iniciais e finais. Novas



incertezas rodeiam a análise de qualquer acção em componentes seriais, alguns dos quais correspondem a comportamentos novos e outros a velhos. Porém, se a nossa hipótese é certa, então temos de acrescentar às explicações externas de qualquer segmento de comportamento, algumas explicações acerca do comportamento no plano da sua seriação.

Estabelecer uma ordem cronológica não chega, já que a cronologia absoluta limita-se a dispor os momentos do tempo segundo a sua própria sucessão sideral. O perpétuo problema com que o historiador se vê confrontado tem sido sempre o de encontrar o princípio e o fim dos fios dos acontecimentos. Tradicionalmente, o historiador cortou esses fios sempre que as dimensões da história narrativa o aconselhavam, mas tais cortes nunca consideraram como uma dimensão possível as diferenças entre diferentes extensões ao nível da duração específica. A descoberta destas durações é difícil, porque agora só a cronologia absoluta pode ser dimensionada: todos os acontecimentos passados são mais remotos para os nossos sentidos do que as estrelas das mais remotas galáxias, cuja luz, pelo menos, ainda chega aos telescópios. Mas o momento que acaba de passar fica para sempre extinto, excepto no que toca aos objectos que durante ele foram feitos.

Na ordem subjectiva, um acto de rejeição tem a ver com os fins das durações, da mesma forma que um acto de invenção as inicia. O acto de rejeição difere de outros tipos de ruptura (pág. 147), tal como uma decisão livre difere de uma decisão imposta, ou como uma resolução lentamente acumulada difere de uma acção imprevista decorrente de uma emergência. O acto de rejeitar corresponde a um momento terminal na formação gradual de um estado mental. Esta atitude é composta por familiaridade e desagrado: o utente de um objecto conhece as limitações e a incompletude desse objecto. O objecto apenas satisfaz uma necessidade passada sem corresponder a novas necessidades. O utente torna-se consciente de possíveis melhorias, ao reparar muito simples-

mente na ausência de correspondência entre objectos e necessidades.

Rejeitar objectos úteis difere de rejeitar objectos de fruição pelo facto de que a primeira operação é mais definitiva. O colapso de velhos utensílios tem sido frequentemente tão radical que não sobrevive praticamente nada do equipamento de muitas épocas, exceptuando algumas imagens e versões cerimoniais dos instrumentos de metal, que eram fundidos quando havia necessidade de produzir novas formas. Uma das principais razões para esta impiedosa destruição dos utensílios do passado é que um utensílio tem normalmente um valor unicamente funcional.

Um objecto produzido tendo em vista uma experiência emocional — e esta é uma das formas de identificar uma obra de arte — difere de um utensílio em consequência desta significativa extensão para além do uso. Como o enquadramento simbólico da existência muda muito mais lentamente do que as suas exigências utilitárias, os utensílios de uma era são menos duradouros que as suas produções artísticas. É muito mais fácil reconstituir um fac-símile simbólico da vida medieval com um pequeno museu de manuscritos, objectos de marfim, têxteis e joalharia, do que tentar descrever a tecnologia feudal. Para a tecnologia, possuímos apenas suposições e reconstruções. Mas para a arte, temos os próprios objectos, preservados enquanto símbolos que permanecem válidos na experiência actual, ao contrário do que sucede com os produtos velhos e rejeitados do trabalho medieval.

A retenção de objectos antigos constituiu sempre um ritual central nas sociedades humanas. A sua expressão contemporânea nos museus públicos de todo o mundo decorre de raízes extremamente profundas, embora os museus sejam afinal instituições jovens, com uma ascendência representada pelas colecções reais e pelos tesouros das catedrais de eras transactas. Numa perspectiva mais larga, podemos dizer que os cultos dos antepassados das tribos primitivas têm um



objectivo similar: manter presente um registo do poder e do conhecimento de povos desaparecidos.

*Fadiga estética* — A questão básica para que apontam estas distinções é que os objectos meramente úteis desaparecem mais completamente do que os objectos delectáveis e significativos. Estes últimos parecem obedecer a uma norma de rejeição mais clemente. Esta norma corresponde a um estado de fadiga mental, decorrente de uma familiaridade erodida mais do que da exaustão muscular ou nervosa. *Déjà vu* ou *trop vu* são expressões equivalentes da linguagem crítica francesa para que não encontramos correspondentes em Inglês, a não ser a palavra tédio. A natureza deste fenómeno e as condições que o rodeiam atraíram pela primeira vez as atenções em 1887, quando Adolf Göller escreveu sobre a fadiga (*Ermüdung*), referindo que ela afectava as muitas mudanças de estilo arquitectónico, que eram particularmente impressionantes quando o gosto eclético dominava<sup>(2)</sup>. Eram impressionantes, não porque a mudança arquitectónica fosse então mais rápida do que hoje, mas sim porque havia apenas um número limitado de estilos históricos para escolher, e parecia aos homens desse tempo que estavam a esgotar rapidamente essas reservas do passado.

Göller, um arquitecto e professor do Polytechnikum de Stuttgart, foi um dos primeiros psicólogos da forma artística, ligado à tradição do formalismo abstracto em estética, iniciado por Herbart. A partir de cerca de 1930, a expressão de Göller *Formermüdung* passou a ser mais largamente usada, embora ninguém tenha feito progredir as suas ideias. Para Göller, a arquitectura era uma arte da pura forma visível. Para ele, o conteúdo simbólico da arquitectura era de somenos importância, e a sua beleza decorria de uma acção de três factores — linha, luz e sombra — que suscitava prazer mas carecia de sentido. A grande esperança de Göller era explicar por que razão as sensações de prazer óptico se encontram em cons-

tante mudança, como se pode verificar na sequência de estilos. O núcleo do pensamento de Göller é que a fruição provocada por formas delectáveis decorre do esforço mental para configurarmos a sua reminiscência. Como todo o conhecimento mental consiste de tais resíduos da memória, o prazer que sentimos perante as formas belas exige uma memória bem abastecida. O gosto é função da familiaridade. O nosso prazer perante a forma pura diminui à medida que conseguimos reconstituir a sua memória total e distinta. Uma memória total inclui presumivelmente as frustrações e insatisfações decorrentes de qualquer unidade de experiência recorrente: "a familiaridade alimenta o desdém". Estas reminiscências totais provocam fadiga, e conduzem à procura de formas novas. Contudo, à medida que a mente procura e encontra satisfação, a norma da *Formermüdung* enfraquece e o objecto retém a nossa atenção proporcionalmente à complexidade do seu sentido.

O próprio artista está extremamente exposto ao tédio, vencendo-o pela invenção de novas combinações formais e por avanços mais ousados em direcções previamente estabelecidas. Estes avanços obedecem a uma regra de diferenciação gradual, porque têm de permanecer como variações reconhecíveis da imagem reminiscente dominante. As diferenciações são mais arrojadas entre os jovens autores, cujo ritmo se torna mais rápido à medida que um estilo se aproxima do seu fim. Se um estilo é interrompido cedo por qualquer razão, os seus recursos que ficaram por usar tornam-se disponíveis para adaptações a realizar por participantes noutros estilos.

A obra da mente humana não pode ser explicada por qualquer processo isolado. Göller subestimava outras forças na complexa interacção da actualidade e do passado, e faltava-lhe uma concepção explícita do poder da replicação na formação da tradição, ou da necessidade humana de variedade, a qual é satisfeita pelo comportamento inventivo. No entanto, apesar da sua exagerada insistência no tédio ou na



fadiga como a única força capaz de conduzir os autores de posições totalmente demarcadas para outras menos bem delimitadas, Goller definiu claramente a arte como consistindo de séries encadeadas de formas, as quais vão diferindo gradualmente umas das outras até à utilização total das potencialidades da classe.

### NOTAS DO CAPÍTULO 3

(1) P. Rivet e H. Arsandaux, *La métallurgie en Amérique précolombienne* (Paris, 1946).

(2) Foi ao tentar descobrir a origem da *Formermüdung* que cheguei pela primeira vez à obra de A. Göller. O seu pequeno ensaio, "Was ist die Ursache der immerwährenden Stilveränderung in der Architektur?" (\*), in *Zur Aesthetik der Architektur*, foi ampliado um ano depois sob o título *Entstehung der architektonischen Stilformen* (\*) (Stuttgart, 1888). Benedetto Croce mencionou Göller unicamente para rejeitar as suas tendências empíricas e formalísticas (*Età barocca* [Bari, 1929], p. 35). Mas *Wasmuth's Lexikon der Baukunst*, 2 (1930), 653, assinalou a grande influência que Göller teve no pensamento arquitectónico do seu tempo.

(\*) Respectivamente, "Qual é a causa da contínua mudança de estilo na arquitectura?" e "Origem das formas estilísticas arquitectónicas" — (N.T.).

### 4. ALGUNS TIPOS DE DURAÇÃO

O humanista profissional dos nossos dias é um académico que procura desprezar a medição por causa da sua natureza "científica". Encara as suas atribuições como a explicação das expressões humanas na linguagem do discurso normal. Contudo, explicar alguma coisa e medi-la são operações similares. Ambas são traduções. Quando explicamos qualquer coisa, devolvemo-la através de palavras. Quando a medimos, devolvemo-la através de números. Infelizmente, os tecidos da história têm hoje apenas uma dimensão facilmente mensurável: o tempo do calendário, que nos permite dispor os acontecimentos uns a seguir aos outros. Mas é tudo o que podemos fazer. O domínio das ciências históricas permanece impenetrável a outros números. No entanto, podemos usar a linguagem da medição sem números, como sucede na topologia, em que as relações, e não as magnitudes, são o tema de estudo. O tempo do calendário nada nos diz sobre o ritmo de mudança que se verifica nos acontecimentos. A proporção de mudança na história não é ainda objecto de determinações precisas: teremos já avançado muito se conseguirmos definir algumas ideias acerca dos diferentes tipos de duração.

A história dos objectos incide sobre presenças materiais que são muito mais tangíveis do que as evocações vagas da história civil. As figuras e as formas descritas pela história



dos objectos são, por outro lado, tão marcadamente distintas, que é caso para perguntar se os artefactos não possuirão um tipo específico de duração, ocupando o tempo diferentemente das criaturas animais da Biologia e dos materiais naturais da Física. As durações, tal como os fenómenos, variam consoante o tipo: consistem em períodos de tempo característicos mais ou menos longos, que os nossos hábitos de linguagem generalizadores nos levam a negligenciar, já que podemos transformá-los com a maior facilidade na moeda corrente do tempo solar.

### OCORRÊNCIAS RÁPIDAS E LENTAS

O tempo tem variedades categóricas: cada campo gravitacional no cosmos tem um tempo diferente que varia consoante a massa. Na terra, no mesmo instante do tempo celestial, não há dois locais que se encontrem na mesma relação com o sol, apesar da nossa convenção, particularmente útil, dos fusos horários, que governa a concordância regional dos relógios. Quando definimos duração por período de tempo, concluímos que as vidas dos homens e as vidas de outras criaturas obedecem a diferentes durações, e que as durações dos artefactos diferem das durações dos recifes de coral ou dos penhascos de grêda, pois ocupam diferentes sistemas de intervalos e períodos. No entanto, as convenções da linguagem fornecem-nos apenas o ano solar e os seus múltiplos ou divisores para descrevermos todos esses tipos de duração.

São Tomás de Aquino, no século XIII, especulava sobre a natureza do tempo dos anjos, e, seguindo uma tradição neo-platónica<sup>(1)</sup>, retomou a velha noção do *aevum* como a duração das almas humanas e de outros seres divinos. Esta duração era intermédia entre o tempo e a eternidade, tendo um princípio mas não dispondo de um fim. Esta concepção

não é desadequada para a duração de muitos tipos de artefactos — tão duradouros que antecipam qualquer criatura viva na terra, tão indestrutíveis que a sua sobrevivência, ao que sabemos, pode, em última análise, aproximar-se do infinito.

Limitando a nossa atenção à história, mais do que ao futuro dos objectos feitos pelo Homem, que condições temos de levar em conta para explicarmos a proporção variável de mudança? Os cientistas sociais descrevem a cultura material como um epifenómeno, ou seja, como o resultado necessário da operação de forças que os cientistas sociais já formularam e definiram. Por exemplo, as sociedades pequenas dispõem de menos energia do que as grandes sociedades, e por isso têm menos capacidade para se lançarem em empresas dispendiosas. Tais juízos quantitativos do esforço cultural impregnam a sociologia, a antropologia e a economia. Um exemplo é a explicação económica da posição do artista e do *designer* na vida industrial do século XX. Para o economista, os artefactos mudam consoante o mercado: uma procura crescente ou decrescente de um artigo afecta o volume de produção; as oportunidades para mudar o produto variam com a produção.

Porém, a distinção que fizemos entre objectos originais e massas de réplicas sugere-nos uma outra via de argumentação. A existência de massas de cópias aponta para um vasto público que pode desejar ou condenar a mudança. Quando a mudança é desejada, o público exige apenas melhoramentos ou extensões em relação ao produto existente. A procura do público reconhece apenas aquilo que existe, ao contrário dos inventores e artistas, cuja mente está virada sobretudo para futuras possibilidades, cujas especulações e combinações obedecem a um padrão de ordem totalmente diferente, que já descrevemos como uma progressão encadeada de experiências formando uma sequência formal.

Esta separação entre *designer* e consumidor não é naturalmente válida para muitos tipos de sociedade, em que a



maior parte dos objectos são feitos dentro do círculo familiar. Mas a divisão entre objectos originais e massas de réplicas é válida para a sociedade campesina, bem como para o complexo tribal e as cortes da Europa do século XVIII. Não pode haver uma réplica sem um original; e a família de originais conduz-nos directamente à génese da sociedade humana. Se queremos explorar a natureza da mudança, temos de examinar a sequência de formas.

As réplicas podem reflectir directamente magnitudes como a riqueza, a população e a energia, mas estas magnitudes, por si sós, não explicam a incidência das expressões originais ou primárias de que derivam as réplicas. As expressões originais, por sua vez, ocorrem em sequências formais. Esta concepção pressupõe que as invenções não são acontecimentos isolados, mas sim posições encadeadas cujas conexões podemos formular. A ideia de seriação pressupõe também uma ordem estrutural na sequência de invenções que existe independentemente de outras condições. A ordem de realização pode ser deformada, e a sequência paralisada por condições exteriores, mas a ordem enquanto tal não é consequência de tais condições. Sob certas circunstâncias, uma ordem estrutural inerente à sequência de novas formas é facilmente identificável por muitos observadores: detectamo-la de uma forma extremamente clara nas primeiras fases da escultura figural grega, na arquitectura gótica, e na pintura do Renascimento, em que séries encadeadas de soluções aparentadas se seguem umas às outras numa ordem reconhecível, como se decorrendo das condições de um programa anterior, comum a estas diversas evoluções.

Sucessões deste tipo estão, porém, longe de serem comuns. Como o inventário do passado europeu está muito completo, é na Europa que elas se tornam mais frequentemente visíveis, ao contrário do que acontece noutros continentes. Os seus aparecimentos encontram-se, porém, muito separados no tempo, como se acontecimentos desta magni-

tude não pudessem repetir-se frequentemente. Talvez eles sejam como a *aurora borealis*, que se vê melhor numas latitudes do que noutras, como manifestações de campo visíveis apenas mediante determinadas condições especiais.

*A tipologia das vidas dos artistas* — As vidas de artistas famosos constituem um objecto de mais fácil observação. O ritmo e o tom da vida de um artista podem dizer-nos muito acerca da sua situação histórica, apesar de a maior parte das vidas dos artistas serem perfeitamente desinteressantes. Enquadram-se normalmente em divisões rotineiras: aprendizagem, encomendas iniciais, casamento, família, obras de maturidade, alunos e seguidores. Por vezes o artista viaja, e ocasionalmente o seu caminho cruza-se com o de pessoas mais coloridas. Cellini, que não foi um artista interessante, levou uma vida excitante, que o afastou do difícil exercício da arte.

O indivíduo que procura uma expressão pessoal, ao ver-se confrontado com o leque local de possibilidades de que dispõe para a sua entrada, tem de seleccionar os componentes que há-de usar. Esta acomodação gradual entre temperamento e oportunidade formal define a biografia artística. O nosso campo de estudo limita-se a carreiras que aguentaram os assaltos do tempo: dispomos apenas dos resultados "positivos" de todos esses ajustamentos acidentais entre o indivíduo e o seu momento, e entre todos esses resultados apenas uns quantos tipos emergem, e o nosso conhecimento desses tipos limita-se à Europa e ao Extremo-Oriente. Como género literário, a biografia artística não era praticada em mais sítio nenhum.

Por definição, uma sequência formal excede a capacidade de qualquer indivíduo para esgotar as possibilidades dessa sequência durante o tempo que tem de vida. No entanto, o indivíduo pode imaginar mais do que aquilo que pode executar. Aquilo que executa obedece a uma norma



sequencial que determina as posições, mas não os intervalos. Tanto o que ele imagina como o que executa depende da sua posição na sequência, da sua entrada na classe de formas (pp. 53-54). Existe uma afinidade entre cada uma destas oportunidades e o temperamento humano correspondente.

Há pintores pacientes, de ritmo lento, como Claude Lorrain e Paul Cézanne, cujas vidas contêm um único problema. Ambos se identificam na dedicação à pintura paisagística e na procura de professores fora de moda para a realização dos efeitos que pretendiam. Apoiando-se nos seus antecessores bolonheses, Domenichino e os Carracci, Claude renovou a paisagem da antiguidade da Campânia Romana. Cézanne virou-se para Poussin, tal como tantos pintores franceses motivados pela ordem tectónica. As semelhanças não se limitam a coincidências biográficas ou a afinidades temperamentais. Os pintores anónimos dos murais de Herculaneum e Boscoreale articulam-se com os pintores do século XVII e com Cézanne, como estádios sucessivos, separados por intervalos irregulares, de um estudo milenário da estrutura luminosa da paisagem, estudo que, provavelmente, se prolongará por muitas mais gerações, a ritmos igualmente imprevisíveis. Este tipo floresce apenas nos períodos urbanos em que a predominância de vocações especiais proporciona a pessoas de tendências contemplativas a oportunidade de executarem as suas difíceis variações em torno da perfeição.

Nestas condições, e enquanto os velhos quadros ou os seus derivativos sobreviverem, os pintores com um determinado temperamento sentir-se-ão compelidos a aceitarem os desafios de outros tempos, respondendo-lhes com uma realização contemporânea. Ingres avançou segundo as linhas traçadas por Rafael; Manet aceitou o desafio lançado antes dele por Velázquez. A obra moderna é avaliada através do confronto com as obras de outros tempos: se passa essa prova com êxito, acrescenta elementos até então desconhecidos à topografia da classe de formas, como um novo mapa descre-

vendo traços inesperados num terreno familiar mas incompletamente conhecido. Por vezes o mapa parece terminado: nada mais podemos acrescentar; a classe de formas parece encerrada, até que outro homem paciente aceite o desafio representado por uma situação aparentemente definida, e consiga, uma vez mais, prolongá-la.

Os homens versáteis são completamente diferentes destes artistas contemplativos que abordam um único problema. As suas entradas podem ocorrer em qualquer uma de duas conjunturas: a renovação técnica ou a renovação social. Os dois tipos coincidem por vezes, como aconteceu no Renascimento. A renovação técnica é como um degelo de Primavera: tudo muda de imediato. Tais momentos da história dos objectos ocorrem quando novas técnicas recorrem subitamente a toda a experiência para se tornarem viáveis: foi assim que directores de cinema, rádio e televisão transformaram o nosso mundo neste século, e o Vasari que terá talvez uma entrada à sua espera daqui a uma geração, registará e glorificará então essas figuras lendárias do som e da sombra cujos mitos se equiparam já aos da Antiguidade Clássica.

O outro momento para o aparecimento dos homens versáteis ocorre quando toda uma sociedade se reajusta de acordo com novas linhas de força, após grandes convulsões, quando, durante um século ou dois, as consequências, implicações e derivações infinitamente complicadas dos novos princípios existenciais têm de ser ordenadas e exploradas. A maior concentração destes artistas versáteis surge na Itália da Renascença, onde floresceram como um tipo social reconhecível, sob o patrocínio de príncipes comerciantes e da pequena nobreza, de papas e *condottieri*. Alberti, Leonardo e Miguel Ângelo são os seus representantes italianos mais celebrados; Jefferson era de um tipo ainda mais raro, o artista-homem de estado.

Estas épocas de deslocação social, quando novos chefes tomam as rédeas do poder, nem sempre são, obviamente,



arquitectónico francês, ou Frank Lloyd Wright e Sir Joshua Reynolds, são exemplos deste tipo de artista. Cada um deles exerceu um gosto autocrático, baseado em traços convencionais seleccionados, que Gabriel e Reynolds foram buscar à tradição aristocrática e que Wright encontrou em H. H. Richardson e Louis Sullivan.

Na história da arte deparamos com dois tipos distintos de inovadores. Os mais raros são os precursores, como Brunelleschi, Masaccio ou Donatello, cujos poderes de invenção encontram uma entrada adequada não mais do que uma vez em vários séculos, quando novos domínios do conhecimento são rasgados pelos seus esforços. O outro tipo é o rebelde, aquele que rompe com a tradição para melhor definir o seu próprio caminho, seja alterando o tom dessa tradição, como sucedeu com Caravaggio, seja pondo em causa toda a sua validade, como é o caso de Picasso. O precursor pode ser também um contemplativo ou um artista obcecado como Cézanne. Não sendo um rebelde, o precursor constrói calmamente novos alicerces dentro de uma velha coutada. O precursor pode não ter imitadores: ele é sempre *sui generis*, ao passo que o rebelde surge sempre no meio de multidões, porque o percurso do rebelde é de fácil imitação. O precursor molda uma nova civilização; o rebelde define os limites de uma civilização em desintegração.

O precursor genuíno surge normalmente no contexto de uma civilização provinciana, em que as pessoas são desde há muito os recipientes e não os criadores de novos comportamentos. O rebelde como Picasso encontra a sua situação no coração de uma velha civilização metropolitana. A condição necessária para um precursor é que a sua actividade seja nova; para um rebelde, é que a sua actividade seja velha. Os precursores têm de moldar a sua obra no casulo de uma velha guilda, como Ghiberti, que foi aprendiz de ourives, ou são integrá-la nas zonas mais inferiores da sociedade, como os cineastas cinematográficos.

Os rebeldes, em contradição com os precursores, vivem nas margens de uma sociedade que desprezam, e procuram uma nova condição civil para alcançarem alguma integridade tanto na vida como na obra. Gauguin é o exemplo mais célebre: no seu caso, o artista foi um refugiado burguês que prolongou a convenção romântica da boémia parisiense entre os aldeãos primitivos de Tahiti.

Estes seis tipos de carreiras — precursores, *hommes à tout faire*, obsessivos, evangelistas, contemplativos e rebeldes — existem todas simultaneamente na sociedade ocidental moderna. Como é evidente, não podem ocupar todas as mesmas sequências formais. Cada sequência fornece as oportunidades da sua idade sistemática particular, unicamente ao grupo que possui as condições temperamentais para uma boa entrada. Assim, actualmente, a televisão exige uma classe temperamental especial no que toca aos seus directores, mas exigirá um outro tipo de temperamento numa década posterior. Nessa altura, os homens que hoje podiam ser realizadores de televisão, talvez se virem para uma outra forma teatral mais adequada às respectivas entradas.

Quando analisamos outras sociedades e tempos mais remotos, torna-se impossível documentar a existência de qualquer variedade de carreiras. Não encontramos o boémio antes do século XVII na Europa ou na China. Claro que em sociedades mais antigas é provável que as fronteiras entre carreiras fossem muito menos nítidas do que agora, que os artistas contemplativos e obsessivos se fundissem num tipo único, como os precursores e rebeldes, ou como os versáteis e evangélicos, sem a separação clara que assinalamos hoje. Na Idade Média, o artista individual permanece invisível por detrás das fachadas corporativas da igreja e da guilda. Só as histórias greco-romana e chinesa referem com algum pormenor as condições que rodearam as vidas dos artistas individuais. Alguns nomes e uma quantas linhas de texto são tudo o que temos acerca dos artífices dinásticos egípcios. Os regis-



tos das outras civilizações da antiguidade, na América, em África e na Índia, nada nos dizem sobre as vidas dos artistas. No entanto, os registos arqueológicos exibem constantemente a presença de séries encadeadas de manufacturas rapidamente mutáveis nas cidades, e de manufacturas de mudança mais lenta na província ou no campo, todas elas revelando a presença de pessoas a que podemos chamar artistas. Os artistas não floresciam todos simultaneamente como acontece hoje nas grandes cidades das principais nações, onde coexistem mais classes de formas do que talentos capazes de as servirem. Por exemplo, a pintura progressiva de hoje atrai principalmente rebeldes, ao passo que os precursores e contemplativos não passam de homens obscuros que trabalham sob uma colaboração protectora que os afasta do êxito, ou então pertencem a outras guildas, como a cenografia ou a publicidade, que requisitam as suas tendências particulares com mais urgência do que a pintura para negociantes dados a modas. Nas sociedades mais antigas, havia poucas sequências em desenvolvimento activo ao mesmo tempo, e as oportunidades para o espectro total de temperamento eram, por isso mesmo, mais modestas.

*Tribos, cortes e cidades* — Desenha-se agora uma explicação provisória das mudanças rápidas e lentas na história dos objectos. A intervenção de homens para quem a arte é uma carreira, de homens que dedicam todo o seu tempo à produção de objectos inúteis, ocasiona a viragem de ocorrências lentas para ocorrências rápidas. Nas sociedades tribais, constituídas por algumas centenas de famílias, em que toda a gente passa a maior parte do tempo a arranjar alimentos, numa labuta sem fim e confrontando-se com um meio-ambiente agreste, a subsistência nunca permite a formação das guildas especializadas de artífices, isentas da tarefa de arranjar alimentos. Em tais sociedades, as manufacturas exibem de facto mudanças, mas trata-se de mudanças ocasio-

nadas por uma deriva casual, ou por hábitos cumulativos, ou ainda por repetições rotineiras com variações menores, mudanças que, ao longo das gerações, revelam um padrão característico.

Este padrão assemelha-se ao de mudanças ocorridas nos objectos produzidos em estruturas sociais mais complicadas. Mostra a progressão previsível de uma idade sistemática inicial para uma idade sistemática final, adentro das diferentes classes de cerâmica, alojamento e instrumentos rituais. Classes de formas distintas sucedem-se umas às outras. O estudioso atento pode detectar uma forma nítida, correspondente à identidade física da tribo, se a sua análise abarcar três ou quatro gerações. Mas a progressão, a sucessão e a forma surgem, todas elas, mais abafadas e menos distintas do que nas sociedades mais vastas, e, por outro lado, o ritmo é mais lento. Acontecem menos coisas; surgem menos invenções; e as manufacturas expressam uma definição da tribo escassamente consciente.

Para este contraste, seleccionamos apenas casos extremos — a tribo minúscula, constituída por um número reduzido de famílias que lutam pela sobrevivência, e a vasta metrópole com todos os seus refúgios abrigando as meditações de muitos espíritos inventivos — para exemplificarmos os tipos de mudança mais indolentes e mais vertiginosos. Entre estes dois tipos há, pelo menos, duas posições intermédias. É demasiado simples supor que o gradiente é continuamente uniforme. Entre Londres ou Paris e as tribos das florestas da Amazónia ou da Nova Guiné, as gradações da organização social não têm nada de contínuo; assemelham-se mais a escarpas montanhosas com íngremes filas de penhascos separando diversos terraços.

A dimensão demográfica, por si só, é irrelevante. Pequenas cidades geraram mais frequentemente do que as megalópoles os grandes acontecimentos da história. Um quadro urbano é uma condição necessária, ainda que insuficiente,



para que se verifique uma ocorrência rápida. O quadro é urbano quando os residentes privilegiados da cidade não são uma tribo auto-suficiente, mas sim um grupo de dirigentes, artífices, mercadores e parasitas dependentes do trabalho de populações rurais que providenciam o fornecimento de alimentos e que se encontram espalhadas pela província.

Mas a vida urbana, por si só, não chega. Todas as províncias têm cidades, mas o tédio da vida da cidade de província é proverbial. E existe esse tédio porque a cidade provinciana é como um órgão que normalmente só pode receber e passar mensagens que vêm dos centros nervosos mais importantes: não pode transmitir muitas mensagens suas, a não ser mensagens de dor ou desconforto; e os seus elementos activos emigram sempre para os verdadeiros centros dos acontecimentos, onde são tomadas as decisões centrais de todo o grupo e onde a concentração de poder tece uma classe de patronos para as invenções e os projectos do artista. Estas são de facto as condições metropolitanas. São as únicas condições necessárias e suficientes para o aparecimento do rápido ritmo histórico que sempre caracterizou a vida nas principais cidades do mundo.

Temos assim quatro fases de sociedades a considerar nesta discussão sobre a velocidade dos acontecimentos artísticos: (1) a vida tribal, confrontando-se com a natureza e incapaz de produzir artífices; (2) cidades de província, com as suas artes derivadas, incluindo as capitais especializadas unicamente na governação; (3) sociedades tribais que incluem artífices com poderes criativos; (4) cidades ou cortes que enviam as ordens invisíveis, apesar de definitivas. Esta classificação aplica-se à civilização greco-romana, à sociedade dinástica chinesa, e ao mundo moderno desde 1800, com a sua divisão política em estados dominantes e impérios coloniais, e em capitais que atraem a si a nata dos talentos provincianos. É também válida para as civilizações urbanas da América antiga. A definição das cidades de província como

meios menos favoráveis do que as suas próprias tradições artesanais, mas justifica-se se levarmos em conta a cidade artística original: um trabalho meados do século XIX africano encontrado situado como artista do que os seus de Chicago ou Mosul, que se viam réplicas provincianas e estereótipos.

Para a Europa medieval anterior um esquema diferente. As cortes feudais eram os centros geradores de o campo à sua volta era a província, papel de receptor; e as grandes cidades sença intermitente da corte real para ao poder. A seguir ao Renascimento, as pequenas cortes da Europa eram verdadeiras lência artística, só raramente mantendo ciana com as grandes cidades, que, mais provincianas a certos níveis, do minúsculo ducado de Weimar que o nivelamento operado no mundo pelas e pela monotonia industrial é tão mais ricas e umas quantas cidades como as cidadelas do estudo e da diferença.

Os diferentes climas históricos produziram diferentes enquadramentos e carreiras que referimos. O precursor ter lugar tanto na sociedade tribal onde o não-conformismo implica grandes de poder mais ricos podem suaire ou a sua réplica académica, o obsessivos e os contemplativos podem sítio, mas o seu treino e formação



subsistirá durante várias gerações, ou mesmo séculos, sem encontrar soluções novas. Examinámos já estes casos sob o título de ocorrências rápidas e lentas. Explicámo-los como dependentes da posição na série do ritmo variável de invenção em diferentes centros populacionais. Vejamos agora novas variedades na disposição das posições seriais.

*Valores posicionais* — Um *Apostolado* de Zurbarán é uma obra de arte unificada e coerente<sup>(3)</sup>. Consiste de doze ou treze pinturas que retratam os apóstolos. Cada pintura tem de ser vista isoladamente, mas a intenção do pintor, e do seu patrono, era que o grupo fosse visto junto, numa obra de arte unificada segundo uma sequência prescrita e ocupando um espaço particularizado. Muitos são os objectos que têm idênticas propriedades de grupo e que exigem que os apreciemos segundo uma ordem pré-determinada. Os edifícios, nos seus enquadramentos, constituem uma sequência de espaços que será melhor entendida se vista segundo uma ordem desejada pelo arquitecto; as faces esculpidas e as partes separadas de uma fonte ou de um monumento público devem também ser abordadas de acordo com a forma como foram planeados; e muitas são as pinturas que originalmente pretendiam ter uma posição fixa numa sequência capaz de produzir um efeito narrativo.

Em tais obras de arte compostas de vários elementos, cada parte separável tem um valor posicional, para além do seu próprio valor enquanto objecto. Normalmente, a nossa compreensão de um objecto é incompleta se não reconstruirmos ou recuperarmos o seu valor posicional. Daí que o mesmo objecto possa ser apreciado de forma muito diversa, consoante o vemos separado do contexto, ou integrado numa obra unificada de acordo com o seu quadro original. A arte greco-romana depende muito dos valores posicionais: as *Imagines* de Filóstrato e as contrastantes narrativas pedimentais em Aegina ou no Partenon são disso exemplos. Frequentemente,

o valor posicional contribui para a interpretação: é o caso das comparações entre as histórias do Velho e do Novo Testamentos, feitas através de paralelos, antetipos e prefigurações que fazem parte do ensinamento cristão desde antes do *Dittochaëum* de Prudêncio<sup>(4)</sup>.

A estes valores óbvios que decorrem da posição espacial, podemos juntar uma outra categoria que resulta da posição temporal. Como nenhuma obra de arte existe fora das sequências encadeadas que ligam todos os objectos feitos pelos homens desde a mais remota antiguidade, cada objecto tem uma posição única nesse sistema. Esta posição é definida por coordenadas de local, idade e sequência. A idade de um objecto não tem apenas o valor absoluto usual que se traduz nos anos que decorreram desde que foi feito: a idade tem também um valor sistemático em termos da posição de um objecto na sequência pertinente.

A idade sistemática alarga a nossa concepção de posição histórica. Tal ideia requer que relacionemos cada objecto com os vários sistemas mutáveis de formas em que a sua ocorrência se integra. Daí que as denominações usualmente atribuídas aos objectos sejam inadequadas por serem demasiado genéricas. É excessivamente genérico falar da idade sistemática de uma casa de campo inglesa como Sevenoaks, construída durante muitos séculos; só podemos considerar as suas partes e as ideias que presidiram à sua unificação, quando estabelecemos idades sistemáticas. Uma grande escadaria, por exemplo, se construída em 1560, seria uma forma muito nova na sua classe, já que as grandes escadarias só começaram a ser construídas em Espanha, e posteriormente em Itália, nos primeiros anos do século XVI<sup>(5)</sup>. Uma remodelação que impôs em 1760 uma variação assimétrica e goticizante numa mansão de John Webb (1611-74), constituía também algo de muito novo na classe de formas dos efeitos arquitectónicos pitorescos, ao passo que o núcleo de Webb se situava na parte final da sua classe de formas de inspiração italiana.



intervalos arbitrários, mais do que durações de trabalho. Outras civilizações preferiam uma duração mais curta, como o período de 52 anos dos povos mexicanos, formado por quatro indicações de treze anos cada. Um tal período corresponde *grosso modo* à extensão de uma existência adulta. Esta correspondência pode ter sido uma coincidência, já que o ciclo de 52 anos foi definido para uso astrológico por um povo agrícola, a partir da combinação do ano solar com o ano agrícola ritual de 260 dias.

Mais do que o nosso século, interessa-nos a extensão de uma geração humana. Esta extensão é diferentemente calculada, consoante os diferentes objectivos e em períodos diferentes: em estudos demográficos, estima-se a geração em 25 anos, mas na história geral atinge os 32-33 anos. A duração mais longa corresponde provavelmente melhor à ocorrência de acontecimentos gerais, ao passo que a duração menos longa se adequa à mera ocorrência da substituição biológica. Três gerações são quase tanto como o nosso século, e poderíamos pensar que um tal ciclo seria útil nos nossos estudos, correspondendo às revoluções da moda, revoluções pelas quais os gostos dos avós a nível de vestuário e mobiliário, depois de rejeitados pelos filhos, são aclamados pela geração dos netos. Na prática, contudo, estes retornos cíclicos da moda requerem menos do que meio-século, e estão sujeitos a interferências deformadoras de outros tipos de ocorrências, como Kroeber e Richardson mostraram no seu notável estudo baseado nas modas femininas desde cerca de 1650 (?).

*A indicação como módulo* — Não temos em uso nenhuma duração nos nossos calendários que corresponda ou à esperança de vida do indivíduo (os “sessenta mais dez” da Bíblia é a excepção) ou à estimativa estatística da extensão de uma geração (25-33 anos). Claro que tanto uma como outra mudaram rapidamente no século passado. Antes de 1800, a esperança de vida pouco diferia das esperanças de vida recen-

temente estimadas para o homem paleolítico, o qual, como os Romanos ou os Franceses do *Ancien Régime*, não ultrapassava em média os 25 anos. Como é evidente, na época em que viveram, estas pessoas não se sentiam inquietas com uma esperança de vida tão diminuta: algumas pessoas chegavam a velhas, outras morriam jovens, mas ninguém dispunha de registos muito aproximados dessa situação. As divisões de uma vida humana, no que concerne ao trabalho, eram, portanto, praticamente idênticas às de hoje. Bebés, crianças e adolescentes, adultos jovens, maduros e velhos eram as seis classes etárias usuais. Destas seis, apenas as quatro últimas nos interessam, pois abarcam o período de vida produtivo de artistas e artífices, que começa, *grosso modo*, no período dos doze aos quinze anos. Daí que o período de trabalho do homem ligado às artes possa ser avaliado em cerca de sessenta anos, dos quais talvez só cinquenta correspondam a uma utilização integral das suas capacidades. Podemos considerar os 50-60 anos como a duração usual da vida de um artista: tal número é mais aconselhável do que qualquer outro superior a sessenta. Os quatro períodos dessa vida — preparação, seguida de maturidade inicial, mediana e final —, cada um dos quais durando cerca de quinze anos, assemelham-se às indicações do calendário romano, bem como aos períodos cruciais da psicologia desenvolvimentista. Seja como for, o termo “indicação” é preferível à “década” convencionalmente usada. A década é um período tão curto que, frequentemente, não consegue dar conta das viragens significativas no trabalho de um artista. Períodos mais longos que a indicação pecam pela mesma pecha: um número de anos superior a dez e inferior a vinte é o que melhor corresponde tanto aos períodos vitais da biografia como às fases críticas da história das formas.

Passemos da biografia artística à duração das séries encadeadas de acontecimentos, que é o tema básico das nossas preocupações. Algumas classes de desenvolvimentos técni-



A separação em pares de períodos de sessenta anos — formulação seguida de prolongamento sistemático — é retirada basicamente das próprias acumulações históricas. Os sessenta anos que, como é óbvio, constituem apenas uma aproximação que nos serve de referência, sugerem-nos um período de tempo comum ligando a história e a biografia. Sessenta anos é também a extensão de uma vida produtiva completa. Contudo, muito poucos artistas, ou quase nenhuns, se mantêm na crista da onda durante tanto tempo. A capacidade de estabilidade depende provavelmente da "entrada". Mas o mais normal é os poderes de invenção do indivíduo limitarem-se aos anos de juventude. Se produz novas formas numa fase tardia da vida, é muito provável que essas formas sejam concretizações de sugestões juvenis que só ganharam forma na maturidade. A divisão significativa da maior parte das vidas dos artistas é por porções como a indicação de quinze anos. O período correspondente a uma vida integralmente activa abarca cerca de quatro dessas indicações. Ao estudarmos estas séries encadeadas de acontecimentos — a arquitectura gótica anglo-francesa, a escultura pré-clássica grega ou a pintura da Itália Central —, verificamos que todas elas são séries similares ou encadeadas de soluções aparentadas espalhando-se por um período de cento e vinte anos, em duas fases de sessenta anos, cada uma das quais dividida em gerações artísticas ou indicações de quinze anos<sup>(9)</sup>. A indicação serve para medir muitas distâncias ao nível da duração histórica. É uma medida que vamos buscar à experiência, tal como o passo, o pé ou a vara, fornecendo-nos, pelo menos provisoriamente, um módulo capaz de estabelecer uma conexão entre os objectos e as vidas individuais e as gerações.

Basearemos agora as nossas observações sobre a forma em unidades correspondentes a durações ainda mais longas. Um período provável é de cerca de três séculos, e corresponde à duração aproximada de cada fase principal de várias civilizações, cujas manufacturas duráveis foram reconstituídas

com algum pormenor<sup>(10)</sup>. Um exemplo do que acabamos de dizer é a extensão das principais divisões das civilizações americanas pré-colombianas, durante cerca de dois mil anos antes da conquista espanhola. Inicialmente — no princípio deste século —, este número não passou de um palpite baseado em diversos conjuntos de indícios convergentes, mas, recentemente, foi confirmado pelas medições radiocarbónicas, que mostraram que os intervalos entre as crises nos registos arqueológicos eram dessa magnitude. Tal número corresponde, por outro lado, à duração das fases de produção de artefactos, como é o caso da produção inicial, mediana e final de cerâmica das aldeias do México e dos Andes Centrais, sob governos teocráticos, durante o milénio anterior a 1000 D. C.

Referimos já (pág. 55) que as séries fechadas eram um conceito ilusório e artificial, porque, na realidade, não há nenhuma classe que tenha um encerramento definitivo, estando sempre sujeita, pelo contrário, a uma activação, desde que novas condições o exijam. No entanto, podemos distinguir agora entre classes contínuas e classes intermitentes. As classes contínuas envolvem apenas os grupos mais vastos de objectos, como seja toda a história da arte, ou as classes mais comuns, como a cerâmica para uso do lar, cuja manufactura nunca pára.

*Classes intermitentes* — Encontramos imediatamente dois tipos de classes intermitentes: aquelas que degeneram no seio do mesmo agrupamento cultural, e aquelas que atravessam diferentes culturas. Um exemplo de classe intermitente dentro da mesma cultura é a joalharia esmaltada, que decaiu após o Renascimento, com a excepção de retornos pouco frequentes (a joalharia da família Fabergé na Rússia do século XIX, ou a obra de John Paul Miller, em Cleveland, que retomou a velha técnica da granulação usada pelos ourives etruscos). A pintura a têmpera tinha caído em desuso há muito



tempo, por causa da predominância da pintura a óleo a partir do século XV, até que uma variedade de condições presentes nos séculos XIX e XX levou à sua revivescência. É o caso da escola de pintura a têmpera que floresceu em Yale até 1947, a partir do texto de Cennino Cennini, do século XIV, editado por D. V. Thompson e ensinado por Lewis York, tendo em vista a preparação de estudantes para as encomendas de pinturas murais que o programa de obras públicas de 1930 tinha previsto. A construção de abóbadas nervuradas teve uma surpreendente revivescência este século, após um longo período de esquecimento, primeiro com Gaudi e depois com os estudos em cimento armado da estrutura nervurada.

Estas classes intermitentes são facilmente reconhecíveis, pois decorrem de impulsos tão separados entre si que, na realidade, deparamos com grupos de invenções distintos. No entanto, o novo grupo não poderia existir sem a tradição e as realizações do grupo inicial, já profundamente enterradas no seu passado. A classe antiga condiciona a sua nova continuação mais poderosamente do que a geração actual normalmente crê.

A história da difusão transcultural, por seu turno, contém vários tipos de movimento. Nas condições de deslocação prevaletentes na era pré-industrial, as grandes distâncias, como a que se verificava entre a Roma Imperial e a China da dinastia Han, só eram atravessadas, de início, pelas invenções mais úteis. Os esforços sistemáticos dos missionários para transformarem toda a estrutura simbólica da civilização chinesa — esforços desenvolvidos pelos Budistas idos da Índia após o século VI, e pelos Cristãos nos séculos XVI e XVII — tiveram um êxito temporário, mas nunca poderiam ter começado sem uma ampla tradição anterior de ensinamentos úteis, levados até à China pelo comércio. Ocasionalmente, como sucedeu na conquista do México e do Perú pelos Espanhóis no século XVI, a acção militar abrupta substituiu estes movimentos de penetração comercial e missionária. A seguir à

conquista, verificava-se uma substituição em massa dos comportamentos útil e simbólico das tradições nativas pelos seus correspondentes europeus. Apenas os produtos úteis, novos e necessários aos Europeus, sobreviviam à destruição total das civilizações americanas nativas (batatas, tomates, chocolate, etc.).

Muito poucas formas da arte nativa sobreviveram a esta destruição<sup>(11)</sup>. A arte aldeã do México tem uma ou outra reminiscência vaga ou comercial da antiguidade índia. As principais figuras da pintura mexicana do século XX, Orozco, Rivera e Siqueiros, retornaram ao passado índio e ampliaram-no, e alguns estrangeiros pegaram em muitos temas nativos, desenvolvendo-os à sua maneira. Frank Lloyd Wright reatou a experiência das composições maias de abóbada com modilhão, composições que tinham decaído desde o século XV em Yucatan, e fê-lo com os recursos técnicos do seu tempo a partir do ponto em que os construtores Toltec-Maias de Chichen Itza tinham desistido (Barnsdall House, Los Angeles, 1920). Henry Moore, o escultor britânico do nosso tempo, regressou também a variações sobre o tema das figuras reclinadas angulares, a partir de uma tradição Toltec-Maia que data de cerca do século XII. O americano John Flanagan produziu concisos estudos de animais, num idioma com antecedentes aztecas do século XV. Estes prolongamentos do século XX de classes inacabadas da arte índia americana do século XV podem ser interpretados como uma acção colonial invertida, operada por homens da Idade da Pedra sobre as nações industriais modernas a uma grande distância cronológica. Só através do seu vocabulário formal, a sensibilidade de uma civilização extinta pode sobreviver nas obras de arte, de forma a moldar a obra de artistas vivos, numa civilização totalmente diversa, meio-milénio depois.

Este fenómeno é evidentemente possível a qualquer nível de relação histórica. Foi ele que transformou de forma muito profunda a civilização ocidental durante o Renascimento,



quando a obra inacabada da antiguidade greco-romana se apoderou de toda a mente colectiva da Europa, dominando-a até no século XX e mesmo num momento tão recente como aquele em que Picasso realizou as suas ilustrações das *Metamorfoses* de Ovídio. Hoje, a antiguidade clássica foi substituída por modelos ainda mais remotos, vindos da arte pré-histórica e primitiva de todas as partes do mundo, numa idêntica acção apropriativa, como que para completar os principais contornos de possibilidades há muito por realizar. Por outras palavras, quando criamos novas formas, estamos igualmente a confiar a uma posteridade longínqua a tarefa de continuar o nosso caminho, através de um apelo involuntário que é transmitido pelas obras de arte e só por elas.

Aqui temos sem dúvida um dos mais significativos de todos os mecanismos da continuidade cultural, quando a obra visível de uma geração extinta pode ainda provocar estímulos poderosos. Se as mensagens de outrora continuam indefinidamente ou não a ecoar ao longo dos corredores do tempo, é uma questão pouco clara, já que os registos de que dispomos ainda são muito reduzidos. No entanto, houve um único e breve momento em que um povo procurou conscientemente uma independência total das fórmulas de expressão do passado. Esse momento durou uma geração, depois de 1920, na Europa, e ficou conhecido como funcionalismo. Podemos procurar paralelos históricos em vários movimentos iconoclastas ligados à reforma religiosa, designadamente em Constantinopla, na Florença do século XV, no Islão, entre os Judeus, e no Protestantismo Puritano. Segundo o programa funcional, todos os produtos possíveis eram concebidos de um modo totalmente novo, tendo em vista a realização de formas correspondendo unicamente aos usos, já que a grande crença doutrinária do funcionalismo dizia que só o necessário é belo.

*Classes suspensas* — Ao aproximarmo-nos das classes incompletas, será melhor que exploremos brevemente um tema próximo, o tema das classes abandonadas, suspensas ou "definidas", ou seja, todas as classes que ficaram inexploradas. Encontramos muitos exemplos nas vidas de inventores que não viram o seu trabalho reconhecido e cujas descobertas permaneceram obscuras durante muitos anos, até que um acaso feliz levou a sua obra ao conhecimento de pessoas capazes de a continuarem. Há exemplos notórios na história da ciência: os estudos genéticos fundamentais de Gregor Mendel, que ficaram sem continuação durante cerca de quarenta anos, constituem um caso célebre. Na história da arte dispomos de muitos casos paralelos, como o de Claude Ledoux, cujo uso neo-clássico das formas da geometria pura, no tempo de Napoleão, prefigurou as rigorosas abstrações do "Estilo Internacional" no século XX. Ou ainda o caso de Sir Joseph Paxton, cuja pré-fabricação de componentes de metal lhe permitiu conceber os proféticos espaços de vidro e aço no Palácio de Cristal de Londres em 1850-51. Precursores como estes possuem o poder de produzir as soluções para uma necessidade geral, muito antes de a maioria sentir essa necessidade. Como é evidente, o modo como a necessidade é formulada deve frequentemente a sua forma final a esses talentos prematuros.

Depois da negligência, a conquista é a outra grande ocasião em que ocorrem classes incompletas, quando o vencedor destrói as instituições nativas e as substitui por extensões das suas próprias instituições. Se o vencedor tem benefícios sedutores para oferecer, como Alexandre ou Cortez, torna a continuação de muitas tradições tão desnecessária quanto impossível. O *locus classicus* desta incompletude é o caso da América do século XVI, quando a iniciática nativa cessou rapidamente, sob os golpes da Conquista e a atracção de um saber superior, o europeu.



Ao mesmo tempo, a criação de uma civilização colonial espanhola na América pode ser entendida como exemplo clássico das classes extensivas. Estas classes ocorrem quando as invenções e descobertas realizadas na sociedade conquistadora passam para a colónia juntamente com as pessoas — trabalhadores mecânicos e artesãos — necessárias à prossecução dos ofícios correspondentes. A América Latina antes de 1800 é um exemplo marcante da extensão hispânica, embora haja muitos outros casos com menores proporções territoriais e demográficas capazes de ilustrarem este tipo de classes: a imposição do Islão na Espanha visigótica cristã ou a helenização da Índia pelos exércitos de Alexandre, por exemplo.

É da natureza dos acontecimentos que as classes incompletas se encontrem normalmente menos bem documentadas que as classes extensivas: habitualmente, os conquistadores e os agentes coloniais guardam registos deficientes das vias seguidas pelo povo cujas tradições procuram extinguir. No entanto, o comportamento ético cristão subjacente à colonização espanhola da América produziu enciclopedistas de cultura nativa, como o bispo Diego de Landa, no caso de Yucatan, o Frade Bernardino de Sahagún, no México, e o Irmão Bernabé Cobo, nos Andes Centrais, aos quais devemos registos invulgarmente apurados do comportamento nativo anterior ao século XVI. Mas o mais importante é que, nos objectos feitos pelos artífices índios mexicanos, a súbita substituição de uma linguagem visual por outra torna-se claramente visível ao fim de uma única geração, por volta de meados do século XVI.

Nas terras altas mexicanas, a arte plateresca peninsular de 1525-50 substituiu a arte azteca. As idades sistemáticas destas duas linguagens visuais interessam-nos muito particularmente. Nessa altura, as formas platerescas espanholas tinham já entrado na segunda metade da sua história. Por volta de 1540, em Espanha, o carácter expressivo inicial do

Plateresco, marcado por uma energia abrupta e incontrolavelmente dissonante, tinha cedido já ao tom mais suave das harmonias da proporção aprendidas com os teóricos italianos do século anterior. Portanto, o que foi para o México era sistematicamente velho, quer se tratasse de um ornamento medieval final, de um idioma italiano antiquado, ou de uma decoração plateresca moderna.

Do lado índio, a escultura azteca exhibe uma fluência excepcional de indicações simbólicas de morte e vitalidade, mas era uma arte nova, formada a partir dos recursos de muitos povos submetidos, utilizando talvez uma tradição tribal de vigorosa expressividade, e talvez não anterior ao reinado de Ahuitzol, em fins do século XV, menos de uma geração antes da chegada dos Espanhóis. A identidade destes notáveis escultores nunca será conhecida. No entanto, podemos ter a certeza de que foi uma arte sistematicamente nova que cedeu perante uma arte mais velha levada de Espanha. A diferença de idade sistemática não era grande, mas as diferenças ao nível do equipamento técnico e da tradição anterior eram enormes.

Esta situação interessa-nos porque não temos a mínima dúvida da incompletude da série nativa; ela foi extinta antes do tempo. Não dispôs de qualquer momento futuro para encontrar a sua conclusão natural. Este caso constitui o exemplo clínico da série cultural incompleta extinta por uma série extensiva.

A substituição de classes novas por classes velhas mostra a descontinuidade, como quando os trabalhadores nativos tiveram de regredir, em termos europeus, para dominarem as novas técnicas. Foi assim que aprenderam a construção de abóbadas, dedicando-se aos tipos mais simples como as abóbadas do princípio do século XII em território anglo-normando, ou que esculpiram ornamentos simples em madeira com utensílios de aço e não de pedra, antes de tentarem modelos mais complicados. Trata-se de um processo de



recapitulação. Novos participantes passam em revista toda a classe, de uma forma resumida, a fim de aprenderem a posição presente. Este processo repete-se em qualquer escola ou academia, quando os anteriores hábitos do aluno são substituídos por uma nova rotina, ensinada em sequência desde os movimentos fundamentais até às operações finais. Qualquer momento da aprendizagem de uma rotina contém esta descontinuidade entre os dois tipos de conhecimento passado, o do aluno, que o faz pela primeira vez, e o do professor, que o faz pela enésima vez.

Neste sentido de uma aprendizagem de uma rotina, toda a educação pré-profissional e todas as situações coloniais pertencem à massa de réplicas (pág. 60) e não à classe de formas, em que as inovações são descobertas e exploradas. Daí que seja mais frequente que as sociedades coloniais concentrem alunos com um treino anterior inadequado e para quem as novas experiências são insuperavelmente difíceis, acabando por recorrer a um mínimo conveniente de conhecimentos práticos. Deste modo, um desenvolvimento suspenso característico de classes de formas activas pode ocorrer em ambientes provincianos e rústicos. As artes rústicas são os principais elementos da vida artística colonial. Normalmente, uma fase de desenvolvimento é retirada de uma série metropolitana e implantada num meio remoto e isolado, onde o impulso original é repetido múltiplas vezes, com um conteúdo diminuído mas um conjunto enriquecido de acessórios. Exemplos disto são os trajes campestres da Europa do século XIX, nos quais floresceram momentos suspensos das modas de corte *ancien régime*, através de uma repetição no meio rural.

Não é fácil dar uma definição de sociedade colonial capaz de satisfazer toda a gente. Contudo, neste contexto, a sociedade colonial pode ser vista como uma sociedade em que não ocorrem grandes descobertas ou invenções, em que a principal iniciativa vem de fora da sociedade e não do seu seio, até ao momento em que se revolta ou se separa do

estado que lhe deu origem. No entanto, muitas sociedades politicamente independentes e auto-determinadas permanecem coloniais — no sentido que estamos a dar ao termo — durante longos períodos após a independência, por causa de limitações económicas persistentes que restringem a liberdade inventiva. Assim, os estados coloniais criados pela conquista apresentam todos séries incompletas com diferentes graus de dilapidação.

*Séries extensivas* — Os estados coloniais apresentam também muitos tipos de séries extensivas que manifestam a dependência da colónia em relação ao estado que a originou. Estas extensões são asseguradas por pessoas treinadas no país colonizador: o exemplo clássico, como de costume, é a América Latina colonial, onde os altos funcionários dos governos regionais eram todos de origem peninsular, ao passo que os funcionários nativos (crioulos) só poderiam desempenhar cargos inferiores. Os arquitectos, escultores e pintores peninsulares depressa implantaram entre os artífices nativos as tradições europeias de concepção e representação, de que as colónias nunca se desligaram, mesmo quando se revoltaram contra o domínio político espanhol.

As consequências das extensões coloniais provenientes do país colonizador são facilmente detectáveis na América Latina. Equipar um continente com cidades, igrejas, casas, móveis e outros equipamentos domésticos e ainda utensílios, exigia um dispêndio gigantesco de energia com padrões mínimos de execução. A mão-de-obra nativa aprendeu um comportamento no início da colonização que depois foi perpetuado em consequência das pequenas aglomerações humanas, da dispersão pouco favorável das zonas habitáveis, das imensas distâncias entre as cidades, e das deficientes comunicações entre as colónias, bem como entre as colónias e a Península.



O ritmo indolente e descuidado dos acontecimentos coloniais só por três vezes foi vencido em três séculos, e unicamente no campo da arquitectura: as construções de Cuzco e Lima de 1650 a 1710; a arquitectura vice-real mexicana de 1730 a 1790; e as capelas da Ordem Terceira de Minas Gerais (Brasil) de 1760 a 1820. Claro que a América Latina tem cidades e aldeias de uma beleza extraordinária, como Antígua, na Guatemala, Taxco, no México, e Arequipa, no Perú, mas o seu encanto, favorecido pelo clima e pelo meio, resulta do abrandamento de padrões de invenção mais rigorosos e não da procura deliberada de uma frescura magnífica que transformou Florença e Paris, durante tanto tempo, nos centros de muitas mudanças memoráveis na história dos objectos. Em Antígua ou Arequipa ou Ouro Preto, tal como nas cidades pitorescas de qualquer região provinciana europeia, a beleza era atingida em consonância com temas simples e velhos, muito empobrecidos em relação às difíceis *pièces de maîtrise* que encontramos nas grandes cidades e na corte. É a beleza das muito repetidas formas tradicionais favorecida pela natureza, e não a beleza dos objectos separados do passado imediato pela intensa procura de formas novas operada pelos seus autores.

Os efeitos de tais extensões provincianas nas artes de outro país, são, no geral, benéficas. Construtores, pintores e escultores tiveram nas colónias espanholas muito mais oportunidades do que no seu país de origem. Assim, Sevilha, o principal porto de embarque transatlântico, foi o foco da era dourada da pintura espanhola do século XVII, mais do que a nova corte de Madrid, que frequentemente foi buscar os seus grandes talentos à escola sevilhana. Do mesmo modo, o florescimento da arquitectura grega no século V dependeu, em parte, das condições favoráveis proporcionadas pela expansão das cidades gregas nas colónias do Mediterrâneo ocidental. A arquitectura imperial romana beneficiou de extensões coloniais praticamente da mesma forma, com um aumento

gigantesco das encomendas do estado ao nível da construção, o que estimulou um rápido acréscimo da quantidade e da qualidade profissional entre os arquitectos de Roma. Estas correlações não podem possivelmente ser provadas directamente, e são apenas sugeridas por paralelos com situações mais recentes. Se estão certas, então constituirão um dos poucos pontos em que a situação económica e as actividades artísticas de um povo parecem engrenar intimamente.

Os historiadores económicos têm discutido a ideia de que o florescimento artístico e as desordens económicas estão correlacionados<sup>(12)</sup>. Certamente o exemplo espanhol de uma relação entre a excelência artística e a abundância de oportunidades artísticas também se adapta a uma tal correlação entre excelência artística e crise material, já que o século XVII em Espanha foi uma época de tremendas dificuldades económicas em que a pintura, a poesia e o teatro floresceram imperturbavelmente. Mas para continuarmos a ver os acontecimentos estéticos segundo a mesma perspectiva, digamos que a estagnação colonial ou provinciana é o reverso da vivacidade metropolitana, que uma é protegida à custa da outra na mesma entidade regional. Então, qualquer foco ou centro de invenção requer uma vasta base provinciana tanto para suportar como para consumir as produções do centro. Daí que, em todos os casos de classes extensivas, como a arte gótica do século XIII na bacia mediterrânica, encontremos um mundo de réplicas, por exemplo em Nápoles ou em Chipre, diferindo basicamente ao nível do tom regional, mas todas elas apontadas para um centro de origem comum, já que são cópias de invenções realizadas nas novas cidades do nordeste da Europa, do sul de Inglaterra ou do norte de França, menos de um século antes.

*Séries migradoras* — Certas classes, cujo desenvolvimento continuado parece pedir mudanças periódicas de meio, não devem ser confundidas com as extensões replicantes da



provincia e da colônia que acabámos de referir. Os exemplos deste fenómeno de séries migradoras, podemos encontrá-los em classes extremamente largas, como sejam a arquitectura medieval românico-gótica-final ou a pintura renascentista-maneirista-barroca na Europa, em que facilmente assinalamos deslocções claramente uniformes do foco de invenção. Tais deslocções ocorrem com intervalos de cerca de noventa anos, quando todo o agrupamento geográfico dos centros de inovação se muda para bases diferentes.

Sintomáticas das principais mudanças são as conhecidas deslocções da abadia para a catedral e para a cidade na arquitectura medieval. Tal como a migração dos centros de pintores importantes das pequenas cidades-estados da Itália Central para as cortes do século XVI e para os prósperos centros comerciais do século XVII.

Uma explicação, que reduz a arte a uma fase da história económica, diz-nos que os artistas seguem os verdadeiros centros do poder e da riqueza. É uma explicação incompleta, porque há muitos centros de poder e riqueza, mas há poucos centros de inovações artísticas importantes. Frequentemente, os artistas são atraídos por centros menores de riqueza e poder, como Toledo, Bolonha e Nuremberga.

Apesar da sua aparência solitária, o criador precisa de companhia; precisa do estímulo de outras mentes empenhadas nas mesmas questões. Certas cidades aceitaram cedo a presença de guildas de artistas, estabelecendo assim precedentes e um ambiente para uma persistência dessa presença. Noutras cidades, uma tradição puritana ou iconoclasta baniu durante muito tempo as artes; considerando-as inúteis ou frívolas. Certas cidades exibem o toque de importantes artistas a cada esquina: Toledo e Amesterdão ainda oferecem sinais da presença dos seus grandes pintores do século XVII; Bruges moldou e foi moldada por muitas gerações de pintores; e os maiores arquitectos conceberam a presença urbana de Florença e Roma. O artista precisa de algo mais que o patrocínio

de mecenas; precisa também da ligação à obra de outros, vivos ou mortos, empenhados nos mesmos problemas. Guildas, *côteries*, *botteghe* e ateliers constituem uma dimensão social essencial do infundável fenómeno da renovação artística, e agrupam-se de preferência em meios permissivos, em meios que dispõem tanto de tradições artísticas como de uma proximidade em relação ao poder ou à riqueza. Daí que o lento movimento dos centros de inovação de uma região para outra não possa ser adequadamente explicado unicamente pela atracção económica, exigindo que procuremos outros motivos.

Para a explicação das séries migradoras, talvez a questão da saturação seja mais importante que a riqueza. Frequentemente, uma solução velha satisfaz melhor uma necessidade do que uma solução mais recente. Como já dissemos, cada classe de formas molda e satisfaz uma necessidade que se prolonga ao longo de vários estádios de mudanças nas formas. A necessidade muda menos do que as diferentes soluções para ela criadas. A história do mobiliário tem muitos exemplos desta relação entre uma necessidade fixa e soluções variáveis. Hoje, muitas das formas do mobiliário dos séculos XVIII e XIX continuam a satisfazer perfeitamente a necessidade que levou à sua concepção, e frequentemente muito melhor do que as cadeiras e mesas de *design* moderno e feitas em série. Quando o *designer* industrial descobre uma forma nova para satisfazer uma necessidade antiga, a sua dificuldade consiste em encontrar um número suficiente de compradores para essa nova forma, entre pessoas que possuem já as formas antigas e satisfatórias. Assim, qualquer manufactura bem-sucedida tende a saturar a região em que é feita, aproveitando todas as eventualidades que possam exigir a sua utilização.

Vejam os outros exemplos: depois de 1140, e durante cerca de um século, o uso de estátuas colunares de figuras bíblicas nos vãos das portas das igrejas tornou-se comum, como a fórmula do portal real que acabou por irradiar da região de



Ile de France para toda a Europa. Em França, a norte do Loire, os principais estádios da sua elaboração podem ainda ser traçados nos grandes vãos das portas das catedrais. Nessa região, porém, o êxito da fórmula do portal real impediu um aparecimento satisfatório de qualquer outra solução. Em vez disso, o tema das estátuas agrupadas nos vãos tornou-se cada vez mais estereotipado com a expansão da arte gótica francesa. Por outras palavras, qualquer forma duradoura e bem-sucedida satura a região em que foi originada, impossibilitando formas encadeadas mais recentes de ocuparem as mesmas posições. À volta de qualquer forma que tenha êxito, surge um sistema protector de menor qualidade, tendo em vista a sua manutenção e perpetuação, e por isso as oportunidades de substituição por formas novas são mais reduzidas em locais onde os objectos mais antigos satisfazem a mesma necessidade. É frequente um artista travar uma competição mais dura com obras de artistas falecidos há cinquenta anos, do que com a obra dos seus contemporâneos.

Uma região com muitas necessidades por satisfazer, e dispondo da riqueza para tal, atrairá as inovações desde que sejam cumpridas determinadas condições. A cidade de Chicago, depois de 1876, representava uma dupla atracção para os architectos, tanto por ser o centro metropolitano reconhecido de uma nova região económica, como porque era uma cidade que o grande incêndio tinha deixado reduzida a cinzas. O florescimento da "Escola de Chicago", com homens como Burnham, Sullivan, e Wright mais tarde, foi a consequência de tudo isso. Porém, a reconstrução de Chicago após 1876 teria sido uma extensão provinciana e não uma renovação marcante da arquitectura americana, sem uma conjuntura favorável na história das formas. Tal conjuntura favorável consiste, de um modo geral, no facto de oportunidades técnicas e expressivas até então não usadas permitirem a instituição de novas classes de formas visando satisfazer uma larga faixa de necessidades. Com o envelhecimento de

tudo o espectro de classes de formas, como acontece nos últimos séculos de cada grande época civilizacional, a maior parte dos meios urbanos foram saturados muitas vezes pelo trabalho de estádios anteriores. Assim, uma característica dominante de tais períodos finais, perto do término de cada grande divisão da história, como o século XVIII na Europa Ocidental, é a predominância de processos elegantes de decoração como o Rococó, que têm em vista a remodelação cosmética e superficial de estruturas mais velhas mas ainda aproveitáveis, tanto por dentro como por fora.

*Séries simultâneas* — O vasto leque de idades sistemáticas entre diferentes classes no mesmo momento, faz sempre com que o nosso presente pareça um mosaico complicado e confuso, que só se transforma em formas simples e claras depois de um longo recuo no passado histórico. As nossas ideias acerca da era médio-minóica são mais claras do que as ideias que temos acerca da Europa entre as duas guerras mundiais, em parte porque conhecemos menos sobre aquela era, mas também porque o mundo antigo era menos complexo e porque a história dos acontecimentos antigos permite uma perspectiva distanciada mais facilmente do que a abordagem próxima de um acontecimento recente.

Quanto mais velhos são os acontecimentos, maiores são as probabilidades de não levarmos em conta as diferenças de idade sistemática. O Partenon é um exemplo retardado do templo peripteral. Esta classe já era muito velha quando Ictino nasceu. O facto da idade sistemática, contudo, raramente — ou nunca — é mencionado nos estudos clássicos. Os estudiosos clássicos têm de basear-se em datas aproximadas para largos grupos de objectos, e dentro das séries de objectos raramente podem fixar datas exactas ao nível do ano. A ideia é mais desenvolvida nos estudos da escultura medieval gótica, nomeadamente quando E. Panofsky procura distinguir o trabalho de velhos e novos mestres na Catedral de Reims na



mesma década do século XIII. Nos estudos da pintura renascentista, inconsistências nítidas ao nível de datas e autoria têm sido frequentemente resolvidas com uma invocação implícita da idade sistemática, dizendo-se que o mestre persistiu no uso de uma linguagem ultrapassada muito depois de os seus contemporâneos a terem abandonado. Finalmente, em estudos de arte contemporânea, não há problemas de datação, mas a necessidade de separar escolas, tradições e inovações implica a ideia da idade sistemática.

Diferentes configurações alteram esta estrutura fundamental do presente sem nunca a obscurecerem por completo. Um dos usos da história é que o passado contém lições muito mais claras do que o presente. Frequentemente, a situação presente é meramente um conjunto complicado de condições de que podemos encontrar um exemplo idealmente claro no passado remoto.

A pintura de vasos atenienses das décadas finais do século VI A. C. oferece um exemplo claro de classes de formas simultâneas, numa pequena escala e sob condições completamente inteligíveis. O estilo da representação a negro dos corpos, transformados em silhuetas como se fossem recortes de papel preto contra fundos claros, prevaleceu durante algumas gerações, e permitiu toda uma série de desenvolvimentos na técnica de representação, favorecendo sempre a integração decorativa de figura e fundo através de harmoniosas e interessantes formas vazias. Mas esta via limitava os recursos expressivos do pintor. A sólida figura negra impedia-o de descrever gestos ou expressões, e atraía o olhar para e para lá do contorno da figura, e não para o conteúdo de qualquer delimitação linear.

Por volta de 520-500 A. C., o estilo de representação a negro tinha atingido o estágio de exploração dessas possibilidades práticas que aqui designámos por "final". Ao mesmo tempo, foi introduzida uma mudança técnica radical que permitiu o aparecimento de uma nova classe de formas. A rela-

ção figura-fundo foi invertida por uma inovação simples: deixou-se que as delimitações lineares tivessem a cor da cerâmica, ao passo que as áreas circundantes eram pintadas a negro. Este novo estilo de representação a vermelho permitiu aos pintores descreverem o gesto e a expressão com meios lineares mais copiosos do que antes, mas destruiu a velha relação harmoniosa entre figura e fundo, conferindo à figura uma predominância que retirava ao fundo a sua anterior importância decorativa. A inovação permitiu a abertura de uma série nova: exemplos iniciais e finais do estilo de representação a vermelho seguem-se por ordem após o desaparecimento da técnica de representação a negro.

Há cerca de oitenta ou noventa vasos atenienses preservados, mostrando cenas pintadas em ambos os estilos, e alguns deles representam a mesma cena, como Heracles e o touro, pelo pintor de Andócides, em lados opostos do mesmo vaso, nas técnicas de representação a negro e a vermelho, como que para exhibir o contraste entre as possibilidades do velho e do novo estilo. Estes vasos dimórficos (ou "bilingues", como Beazley lhes chamou) são documentos antigos únicos sobre a coexistência de diferentes sistemas formais num pintor individual. Mostram com grande clareza a natureza da decisão artística em todos e em qualquer momento da história, na perpétua crise entre hábito e inovação, entre uma fórmula exausta e a novidade, entre duas classes de formas que em parte coincidem no tempo.

Por sugestão minha, há já uns bons anos, um grupo de estudantes ordenou, consoante os traços formais iniciais e finais, pinturas de vasos com figuras a negro e com figuras a vermelho seleccionadas ao acaso. Os estudantes trabalharam separadamente, com a instrução de não levarem em conta todos os outros traços, como a técnica e a forma do vaso. O resultado de cada lista foi o aparecimento de pares constituídos por representações iniciais a negro e representações iniciais a vermelho, e outros constituídos por representações



finais. Ao associarem os objectos, os estudantes deixaram-se guiar pela idade sistemática similar e não pela mera data-gem cronológica.

Um outro tipo de simultaneidade é o que nos oferece um túmulo do século terceiro depois de Cristo em Kaminaljuyu, nas montanhas da Guatemala. Neste túmulo, A. V. Kidder encontrou muitos vasos trípodas estucados, todos eles apresentando a mesma forma, e constituindo uma variante extremamente conhecida em Teotihuacán, no Vale do México, a mil milhas de distância. Estes vasos estavam pintados em cores claras de cerâmica não cozida, de dois estilos: clássico Maia inicial e Teotihuacán II, os quais diferem um do outro quase tão fortemente como as iluminuras de manuscritos bizantinos e irlandeses do século nove. Kaminaljuyu foi um posto avançado colonial de Teotihuacán nos confins da civilização Maia das terras baixas. As tradições da cerâmica maia, nessa altura, encontravam-se menos avançadas do que no México, embora os Maias possuíssem, a outros níveis, conhecimentos muito mais complexos do que os seus contemporâneos mexicanos, sobretudo nos campos dos saberes astrológico e astronómico. Os oleiros de Kaminaljuyu, que provavelmente forneciam vasos pintados em quantidades comerciais a compradores maias, trabalhavam simultaneamente nos dois estilos, o da sua cidade natal e o da região dos seus clientes.

Em suma: quanto melhor conhecemos a cronologia dos acontecimentos, tanto mais óbvio se torna que acontecimentos simultâneos têm idades sistemáticas diferentes. Um corolário disto é que o presente contém sempre várias tendências competindo seja onde for por cada objectivo válido. O presente nunca apresentou uma textura uniforme, por muito que o seu registo arqueológico possa parecer-nos homogêneo. Este sentido do presente que vivemos em cada dia, como um conflito entre representantes de ideias tendo idades sistemáticas diferentes e todos eles competindo pela posse do futuro,

pode ser enxertado no mais inexpressivo dos registos arqueológicos. Cada fragmento, cada caco, testemunha, silenciosamente, a presença dos mesmos conflitos. Cada material que ficou é como que uma lembrança das causas perdidas cujo único registo é o resultado logrado de várias sequências simultâneas.

A topografia das classes simultâneas pode ser apresentada em dois grupos: guiados e auto-determinados. As sequências guiadas dependem explicitamente de modelos retirados do passado: daí que as revivescências, os renascimentos e todas as outras formas de comportamento dependentes de um modelo ou da tradição, sejam sequências guiadas.

As sequências auto-determinadas são muito mais raras, e mais difíceis de detectar. A arte cristã inicial constituía uma rejeição deliberada das tradições pagãs. As sobrevivências da antiguidade pagã, no Cristianismo inicial, ou eram estratégicas ou inconscientes. A sequência cristã, no entanto, depressa se tornou dependente de um modelo, quando a formação ordenada destas revivescências dos tipos arquitectónicos cristãos iniciais acabaram por constituir a tradição cristã inicial<sup>(13)</sup>.

Estas expressões — sequências guiadas e sequências auto-determinadas — são mais do que meros sinónimos de tradição e revolta. Tradição e revolta sugerem uma sequência cíclica: a revolta liga-se à tradição através de um movimento circular, com a revolta transformando-se em tradição e esta dando depois origem a fracções revoltosas e assim por diante indefinidamente. Aquelas expressões foram escolhidas para evitar esta sugestão de uma recorrência cíclica necessária.

Conclui-se daqui que os movimentos auto-determinados são necessariamente breves e que os movimentos guiados constituem habitualmente a substância da história. De um modo geral, as classes auto-determinadas cessam quando se transformam em classes guiadas pelas suas próprias vitórias do passado, como a arte cristã inicial, ou quando perdem a



actualidade em benefício de outras séries. Portanto, qualquer momento presente consiste basicamente de séries guiadas, cada uma das quais contestada por movimentos de dissidência auto-determinados. Estes diminuem gradualmente de força à medida que a sua substância é misturada na anterior tradição, ou à medida que eles mesmos se transformam em novos guias tradicionais de comportamento.

*Lentes versus fibras de duração* — Aqui temos uma resolução possível para o problema levantado pelos proponentes da *Strukturforschung* (pág. 44). Não precisamos de pensar, como eles, que as partes da cultura são todas ou centrais ou radiais. Os defensores da *Strukturforschung* parecem imaginar uma cultura como se ela fosse uma lente circular, variando em espessura conforme a antiguidade do padrão. Em vez disso, podemos imaginar que o fluxo do tempo assume as formas de feixes fibrosos (pp. 57-58), correspondendo cada fibra a uma necessidade num determinado teatro de acção, e os tamanhos das fibras variando conforme a duração de cada necessidade e a solução para os problemas que ela levanta. Os feixes culturais consistem, portanto, de variadas extensões fibrosas de ocorrências, a maior parte longas, e muitas delas breves. Esses feixes justapõem-se em grande parte por uma questão de acaso, e raramente por premeditação consciente ou planeamento rigoroso.

#### NOTAS DO CAPÍTULO 4

(1) Duhem, "Le temps selon les philosophes hellènes", *Revue de philosophie* (1911).

(2) J. H. J. van der Pot, *De periodisering der geschiedenis, Een overzicht der theorieën* (Haia, 1951).

(3) M. S. Soria, *The Paintings of Zurbarán* (New York, 1953), e. g. Nos. 78, 144, 145.

(4) K. Lehmann-Hartleben, "The Images of the Elder Philostratus", *Art Bulletin*, 23 (1941), 16-44. A. Baumstarb, "Frühchristliche-Palastinische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung", *Byzantinische Zeitschrift*, 20 (1911), 177 ff.

(5) N. Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Baltimore, 6.<sup>a</sup> ed., 1960), pp. 47-48 sobre escadarias rectangulares de pilar de corrimão aberto em Espanha.

(6) H. Focillon, *L'An mil* (Paris, 1962).

(7) Jane Richardson e A. L. Kroeber, "Three Centuries of Women's Dress Fashions. A Quantitative Analysis", *Anthropological Records*, 5 (1940), N.º 2 (Universidade da Califórnia): "o modo da variação do estilo do vestuário não é ditado pelas condições sociopolíticas; dever-se-á, pelo contrário, a algo inerente às próprias modas — algo interior à estrutura da moda...". Num outro local, e posteriormente, o Professor Kroeber, in *Style and Civilizations* (Ítaca, 1957), regressou ao tema da imanência. Sobre o aparecimento independente de similaridades em fases correspondentes de diferentes culturas, Kroeber escreveu (p. 143) que o fenómeno (e. g. o "impressionismo" japonês na pintura de Sesshu, D. C. 1419-1506) é "imanente a um esquema de desenvolvimento ou crescimento... tal como um andar hesitante ou incerto é função da infância, da agitação da adolescência, de um corpo curvado de velho". Kroeber conclui, contudo, que "é melhor considerarmos a hipótese das forças imanentes como um último recurso... É mais provável que se trate de imanências secundárias ou de pseudo-imanências: quadros culturais internos de força variada que foram gradualmente desenvolvidos em resultado de forças externas" (p. 159).

(8) As datagens mais recentes obtidas pelo método do radiocarbono no que concerne a Altamira, em Espanha, e a Lascaux, em França, sugerem que os dois sistemas de pinturas de grutas são possivelmente contemporâneos, dentro do período de um quarto de século (carvão de Altamira, depósitos de restos do Magdalenense III, 13.540 A. C.  $\pm$  700; carvão de Lascaux de uma fissura inferior de Grotto, 13.566 A. C.  $\pm$  900). H. Movius, "Radiocarbon Dates and Upper



Paleolithic Archaeology in Central and Western Europe", *Current Anthropology*, 1 (1960), 370-72. Claro que, no outro extremo, os materiais datados podem ter entre si uma diferença de 1.600+ anos.

(9) Esta indicação é uma observação empírica. Não deriva de qualquer mística de geração por ano de nascimento, como acontece com W. Pinder em *Das Problem der Generationen* (1928). A sua semelhança com a tábua de gerações com uma média de quinze anos, entre 1490 e 1940 nas letras europeias, apresentada por H. Peyre, *Les Générations Littéraires* (Paris, 1948), é puramente fortuita. Peyre observou que ocasionalmente surgiam gerações de dez anos quando a obra o exigia: por outras palavras, a variável independente não é a geração mas a obra que ela tem de fazer, o que vai no sentido da minha argumentação. Peyre, cujas observações neste particular são breves, escreveu o seguinte (p. 176): "Il y a des époques maigres ou mal définies... il y en a au contraire où l'on vit plus intensément, et où l'on brûle les émotions, vide les idées, épuise les hommes avec fièvre" (\*). Outras periodizações francesas de quinze em quinze anos surgem nas obras de J. L. G. Soulaire, *Pièces inédites sur les règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI* (Paris, 1809) e L. Benloew, *Les Lois de l'Histoire* (Paris, 1881), examinando o período 1500-1800 por "evoluções" com uma média de 15 anos cada.

(10) Ao apresentar esta divisão, não me esqueço das severas observações de R. M. Meyer, "Principien der wissenschaftlichen Periodenbildung", *Euphorion*, 8 (1901), 1-42. Meyer mostra que os períodos, em história, não são nem necessários nem auto-evidentes; que todo o desenvolvimento é contínuo; que a periodologia é inteiramente uma questão de conveniência dependente, basicamente, de considerações estéticas, especialmente no que toca à proporção e ao número de períodos.

J. H. J. van der Pot, *De periodisering der geschiedenis* (Haia, 1951), concorda com este ponto de vista ao afirmar que "é impossível formular directivas quanto à correcta proporção da duração dos períodos em relação uns aos outros, e quanto ao número desses períodos". Alega que a periodização, que "forma a quintessência da história", deveria ser idiográfica (ou seja, não baseada na "lei histórica") e endocultural, decorrendo do tema e não de "necessidades [exoculturais] da geografia, da biologia ou das qualidades físicas do homem".

(11) A escatologia das civilizações é um tema que ainda não foi alvo de reflexão profunda. Veja-se a propósito W. H. R. Rivers, "The disappearance of useful arts", *Festschrift tillegnad Edvard Westermarck* (Helsingfors, 1912), pp.

(\*) "Há épocas pobres ou mal definidas... há, pelo contrário, outras épocas em que se vive mais intensamente, em que se faz arder todo o fogo das emoções, em que as ideias são dissecadas até ao esvaziamento, em que os homens febrilmente se esgotam" (em francês, no original — (N.T.).

109-30; ou o meu ensaio intitulado "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art", *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology for S. K. Lothrop* (Cambridge, Mass., 1961); e as observações de A. L. Kroeber sobre "A Questão da Morte Cultural", in *Configurations of Cultural Growth* (Berkeley, 1944), pp. 818-25.

(12) Robert Lopez, "Hard Times and the Investment in Culture", *The Renaissance: A Symposium* (Nova Iorque, 1952).

(13) R. Krautheimer, "The Carolingian Revival of Early Christian Architecture", *Art Bulletin*, 24 (1942), 1-38. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances* (Estocolmo, 1960) determinou os momentos posteriores da sequência revivalista guiada que gradualmente foi ocupando o lugar da sequência auto-determinada da arte cristã inicial.



## CONCLUSÃO

O estudo histórico da arte segundo princípios sistemáticos tem cerca de dois mil anos de idade se incluirmos Vitruvius e Plínio. Este saber acumulado ultrapassa agora em muito a capacidade de qualquer indivíduo para abarcar todos os seus pormenores. É improvável que haja muitos artistas de primeira grandeza por descobrir. Como é evidente, cada geração continua a reavaliar as porções do passado que se ligam a preocupações do presente, mas tal processo não revela novas figuras de proa nas categorias que nos são familiares, embora ponha em relevo tipos pouco habituais de esforço artístico, cada qual com o seu novo rol biográfico específico. A descoberta de pintores até agora desconhecidos da estatura de um Rembrandt ou de um Goya é muito menos provável do que a nossa súbita consciencialização da excelência de muitos artífices, a cuja obra só recentemente foi dado o estatuto de arte. Por exemplo, o advento recente da *action painting* ocidental apressou a reavaliação de uma tradição idêntica existente na pintura chinesa desde o século IX — uma tradição a que o Ocidente se mostrou insensível até há bem pouco tempo.

## INVENÇÃO FINITA

As inovações artísticas radicais talvez não continuem a aparecer com a frequência que era de esperar no século pas-



sado. É possível que as potencialidades da forma e do sentido na sociedade humana tenham sido todas esboçadas num ou noutro momento, num ou noutro local, em projecções mais ou menos completas. Nós e os nossos descendentes podemos retomar tais tipos de forma antigos e incompletos sempre que deles precisemos.

De qualquer forma, a nossa percepção dos objectos é um circuito incapaz de admitir uma grande variedade de sensações novas ao mesmo tempo. A percepção humana adapta-se melhor a modificações lentas do comportamento rotineiro. Daí que a invenção tenha tido sempre que se deter frente à cancela da percepção, onde o estreitamento do caminho permite que passe muito menos tráfego do que a importância das mensagens ou a necessidade dos receptores justificariam. Como poderemos aumentar o tráfego que afluí frente a essa cancela?

*A redução purista do conhecimento* — Uma velha resposta a esta questão consiste em reduzir a magnitude das mensagens esperadas, amplificando aquilo que queremos rejeitar. Esta resposta foi uma vez mais tentada na Europa e na América pela geração entre as duas guerras, de 1920 a 1940: tal resposta exigia a rejeição da história. A esperança dos seus mentores consistia em diminuir o tráfego, restringindo-o a formas de experiência puras e simples.

Os puristas definem-se pela rejeição da história e pelo regresso às imaginadas formas primárias da matéria, do sentimento e do pensamento. Pertencem a uma família que se espalha por toda a história. Os arquitectos cistercienses da alta Idade Média são membros dessa família, bem como os artífices da Nova Inglaterra do século XVII e os pioneiros do funcionalismo do nosso século. Entre estes últimos, homens como Walter Gropius aceitaram o velho fardo dos seus predecessores puristas. Procuraram reinventar tudo aquilo em que tocavam, através de formas austeras que parecem não dever

nada às tradições do passado. Esta tarefa é sempre impossível de concretizar, e a sua realização para benefício de toda a sociedade é frustrada pela natureza da duração no funcionamento do regime da série. Rejeitando a história, o purista nega a plenitude dos objectos. Ao passo que, restringindo o tráfego junto à cancela da percepção, nega a realidade da duração.

*Abertura da cancela* — Uma outra estratégia tem sido mais vulgarmente seguida. Esta estratégia exige a abertura da cancela de forma a que possam passar mais mensagens. A cancela é determinada pelos nossos meios de percepção, e estes, como temos visto ao longo da história da arte, podem ser alargados repetidamente pelos sucessivos modos de entendimento que os artistas constroem para nós. Uma outra estratégia consiste em codificar as mensagens recebidas para que as redundâncias sejam eliminadas e para que flua um volume de tráfego útil mais vasto. Sempre que agrupamos objectos pelo seu estilo ou classe, estamos a reduzir a redundância, mas fazemo-lo à custa da expressão.

Deste modo, a história da arte é como que uma vasta obra de exploração mineira, com inúmeros poços, a maior parte dos quais fechados desde há muito. Cada artista trabalha no escuro, guiado apenas pelos túneis e pelos poços anteriormente explorados, seguindo o filão e esperando descobrir um veio rico em minério, receando que o filão acabe amanhã. Neste palco encontramos também os resíduos de minas exaustas: outros prospectores separam-nos para salvarem os traços de elementos raros, em tempos desprezados mas hoje avaliados a um preço superior ao do ouro. Aqui e ali começam novos empreendimentos, mas o terreno é tão variado que o velho saber tem sido de pouco uso para a exploração de terras totalmente novas, que podem revelar-se sem qualquer valor.



Neste palco, os investigadores têm procedido como se as histórias das vidas de todos os principais trabalhadores fossem não só indispensáveis, como ainda necessárias e suficientes. A adição de biografias não fornece uma descrição precisa do filão principal, nem explicará as origens e a distribuição dessa inesgotável fonte. As biografias dos artistas dizem-nos apenas como e porquê o veio foi explorado de uma determinada forma, mas não o que o veio é ou por que razão apareceu num local determinado.

Talvez todas as combinações técnicas, formais e expressivas fundamentais tenham já sido descritas num momento ou noutro, permitindo um diagrama total dos recursos naturais da arte, idêntico às cores primárias, de que resultam todas as cores possíveis. Algumas porções do diagrama são mais profundamente conhecidas do que outras, e alguns locais dele são ainda algo de vago, ou são conhecidos apenas por dedução. Exemplos disto são a obra *Dialogue avec le visible* (1955) de René Huyghe, um esforço para definir os limites teóricos da pintura, e *System der Kunstwissenschaft* (1938), de Paul Frankl, que procura definir as fronteiras de toda a arte.

*O mundo finito* — Se esta hipótese viesse a confirmar-se, afectaria radicalmente a nossa concepção da história da arte. Em vez de ocuparmos um universo de formas em expansão — e é esta a visão, feliz mas prematura, do artista contemporâneo —, ver-nos-íamos a habitar um mundo finito de possibilidades limitadas, ainda largamente inexplorado, ainda aberto à aventura e à descoberta, como os ermos polares muito antes da sua colonização pelos homens.

Se a proporção entre posições descobertas e posições por descobrir nos assuntos humanos favorecer as primeiras, então a relação do futuro com o passado alterar-se-á radicalmente. Em vez de vermos o passado como um anexo microscópico a um futuro de magnitudes astronómicas, teremos de imaginar

um futuro com um espaço limitado para mudanças, mudanças de tipos cuja chave encontramos já no passado. A história dos objectos assumiria nesse caso uma importância que agora só é atribuída à estratégia das invenções úteis.

## A EQUIVALÊNCIA DA FORMA E DA EXPRESSÃO

Quando procuramos nos objectos os traços da forma do passado, tudo neles merece a nossa atenção. No entanto, esta conclusão — que se torna evidente se reconhecermos que só os objectos nos permitem conhecer o passado — é normalmente ignorada quando nos dedicamos a um estudo especializado. Os estudos arqueológicos e a história da ciência abordam os objectos apenas como produtos técnicos, ao passo que a história da arte tem sido reduzida a uma discussão dos sentidos dos objectos, sem se levar muito em conta a sua organização técnica e formal. A tarefa da geração presente consiste em construir uma história dos objectos que faça justiça tanto ao sentido como ao ser, tanto ao projecto como à integralidade da existência, tanto ao esquema como ao objecto. Este objectivo levanta o conhecido dilema existencial entre sentido e ser. A pouco e pouco, vamos redescobrir que aquilo que um objecto significa não é mais importante do que aquilo que ele é; que a expressão e a forma constituem desafios equivalentes para o historiador; e que negligenciar o sentido ou o ser, a essência ou a existência, deforma a nossa compreensão de ambos os termos do par.

Ao examinarmos os processos utilizados no estudo do sentido e no estudo da forma, concluímos que atingiram uma precisão e um alcance notáveis. Mas o grandioso catálogo de pessoas e obras encontra-se perto desse estado de acabamento que é anunciado pela diminuição de novidades. As técnicas de datagem e atribuição exactas, que são métodos de medição da extensão e da autenticidade dos corpos de obras, pouco



mudam de geração para geração. Apenas o estudo histórico do sentido (iconologia) e as concepções de morfologia são algo de novo no nosso século.

*Reduções iconológicas* — Os eruditos e subtis iconologistas, que descrevem as convulsões de um tema humanístico ao longo de milhares de anos, fascinaram toda a gente com a descoberta de que cada período contemplava o tema em questão com os seus enriquecimentos, reduções ou transformações característicos. À medida que tais estudos se acumulam, assemelham-se a capítulos de um livro escrito por muitos autores, cada um dos quais tratando um elemento da tradição humanística, e todos eles abordando a sobrevivência da antiguidade. Entre os estudiosos do sentido, o critério de valor é a continuidade e não a ruptura.

Na iconologia, a palavra tem a primazia sobre a imagem. A imagem inexplicada por qualquer texto é um objecto de mais difícil tratamento para o iconologista do que os textos sem imagens. A iconologia, hoje, assemelha-se a um índice de temas literários dispostos por títulos de gravuras. Não se entende habitualmente que a análise iconológica depende da descoberta e da exploração de textos escolhidos com apoios visuais. O método tem mais êxito quando imagens desamparadas podem ser associadas aos textos de que eram, originalmente, ilustrações mais ou menos directas. Na ausência de literatura, como sucede entre os povos pré-alfabetizados da América antiga como os Mochica ou os Nazca, não encontramos nenhum texto escrito capaz de apoiar o nosso conhecimento das imagens. Somos obrigados a não ligar ao sentido convencional. Não há qualquer plano verbal coevo a que imagem possa ser reduzida ou no qual possa ser transformada.

Contudo, quando dispõe de textos, o iconologista reduz a integralidade dos objectos aos esquemas que o aparato textual permite. A repetição e a variação frequentes constituem

a medida da importância de um tema, especialmente se este sobreviveu à barreira da Idade Média. Os exemplos e as ilustrações são canalizados para uns quantos moldes verbais sugeridos pelos textos, e a sua substância é por isso mesmo reduzida até que só os sentidos sobrevivem no espaço de plenitude dos objectos.

Por outro lado, os estudos de morfologia, baseados nos tipos de organização formal e na sua percepção, encontram-se agora fora de moda e são rejeitados como um exemplo de mero formalismo pelos diligentes detectives dos textos e dos sentidos. No entanto, os mesmos tipos de deformação esquemática limitam tanto os iconologistas como os morfologistas. Se os primeiros reduzem os objectos a um esqueleto formado pelo sentido, os últimos submergem-nos em torrentes de termos e conceitos abstractos que, quanto mais usados, menos significam.

*As deficiências do estilo* — Para citarmos um exemplo entre muitos, a expressão “estilo barroco”, proveniente do estudo das obras de arte de Roma do século XVII, generalizou-se a toda a arte, literatura e música europeias entre 1600 e 1800. O termo em si mesmo não é minimamente descritivo da forma ou do período: originalmente era *baroco*, um termo mnemónico do século XIII que descrevia o quarto modo do segundo silogismo e que fora inventado, para uso dos estudantes de Lógica, por Petrus Hispanus, que mais tarde viria a ser o Papa João XXI<sup>(1)</sup>. Com efeito, falar de arte barroca obsta a que assinalemos tanto os exemplos divergentes como os sistemas de ordem formal rivais do século XVII. Ganhámos relutância em levar em linha de conta as alternativas à arte barroca na maior parte das regiões, ou em tratar as muitas gradações entre expressões metropolitanas e provincianas das mesmas formas. Tal como não gostamos de pensar em vários estilos coevos no mesmo local. Na realidade, a arquitectura barroca de Roma e os seus



derivados espalhados pela Europa e pela América constituem uma arquitectura de planos curvos assemelhando-se a um sistema de membranas ondulantes. Estas marcam as diferentes pressões de meios tanto internos como externos. Mas noutros pontos da Europa, especialmente em Espanha, França e nos países do Norte, prevalece um outro modo de composição. Um modo que pode ser denominado planiforme, ou não-ondulante, tendo apenas crises ascendentes de inflexão e ênfase. Assim, os architectos do século XVII alinham-se segundo uma tradição planiforme ou segundo uma tradição curvilinear, e é confuso chamar Barroco a ambas as tendências.

Claro que os nomes dos estilos só entraram no uso geral depois de inflacionados por uma utilização deficiente e pela incompreensão. Em 1908, Otto Schubert tinha já alargado o termo italiano a formas espanholas, quando escreveu *Geschichte des Barock in Spanien*. Neste caso, os "estilos históricos" compelem a uma maior crença do que os próprios objectos. A expressão "Barroco espanhol" tornou-se mais compulsiva do que a realidade facilmente verificável de que as architecturas italiana e espanhola do período 1600-1700 tinham muito poucos traços ou pessoas em comum. O estudo directo da arte espanhola impede este tipo de generalização: por exemplo, é difícil encontrar uma relação estreita entre as architecturas de Valência e Santiago de Compostela em qualquer momento situado entre 1600 e 1800, porque as duas cidades não estavam em contacto uma com a outra, e, enquanto as ligações de Valência eram com Nápoles, Ligúria e o vale do Reno, as da Galiza eram com Portugal e os Países Baixos.

*O presente plural* — Tudo varia tanto com o tempo como com o lugar, e não podemos atribuir a nada uma qualidade invariante como a que a ideia de estilo pressupõe, mesmo quando separamos os objectos dos seus enquadra-

mentos. Mas quando a duração e o enquadramento são considerados, deparemos com relações mutáveis, momentos passageiros e locais diversificados na vida histórica. Quaisquer dimensões ou continuidades imaginárias, como o estilo, negam-se ao olhar sempre que as procuramos.

O estilo é como um arco-íris. É um fenómeno de percepção governado pela coincidência de determinadas condições físicas. Só podemos vê-lo num breve momento, durante uma pausa entre o sol e a chuva, e desaparece quando nos deslocamos para o local onde pensávamos que se encontrava. Sempre que pensamos que podemos identificar um estilo, por exemplo na obra de um pintor, ele dissolve-se nas perspectivas mais vastas da obra dos predecessores ou dos seguidores desse pintor, e multiplica-se mesmo nas obras isoladas do pintor, pelo que qualquer quadro se transforma numa profusão de matéria latente e fóssil quando vemos a obra da sua juventude e a da sua velhice, dos seus mestres e dos seus alunos. O que será válido: a obra isolada na sua presença física total, ou a cadeia de obras que marcam os limites conhecidos da sua posição? O estilo integra-se na consideração de grupos estáticos de entidades. Desaparece logo que essas entidades são devolvidas ao fluxo do tempo.

Nem a biografia, nem a ideia de estilo, nem a análise do sentido, podem enfrentar toda a problemática agora levantada pelo estudo histórico dos objectos. O nosso principal objectivo consistiu em sugerir outros modos de alinhar os grandes acontecimentos. Em vez da ideia de estilo, que envolve demasiadas associações, estas páginas delinearam a ideia de uma sucessão encadeada de obras originais com réplicas, todas elas distribuídas no tempo como versões reconhecidamente iniciais e finais do mesmo tipo de acção.



## NOTA DA "CONCLUSÃO"

(<sup>1</sup>) Petrus Hispanus, *Summulae logicales*, ed. I. M. Bochenski (Roma, 1947).

## ÍNDICE REMISSIVO

- Abóbadas, em oito partes, 71
- Abóbadas nervuradas, 81
- Action painting*, 167
- Actualidade, 31-34, 109
- Aegina, 134
- Aevum*, 118
- Ahuitzol, 149
- Ajanta, 61
- Alberti, Leon Battista, 123
- Altamira, 141, 163
- Amesterdão, 154
- Andócides, pintor de, 159
- Antigua, 152
- Antiguidade, 46, 146
- Antiquário, 26
- Antropocentrismo, 35
- Arcaico, 52
- Arequipa, 152
- Arquitectura, 10, 24, 57, 62, 70, 79-82, 114, 126, 140, 152-156, 174-175
- Arte arcaica, 24
- Arte barroca, 173
- Arte contemporânea, 25, 158
- Arte, 13; e astronomia, 34, 35; como sistema de relações formais, 10; como linguagem simbólica, 10; história da, 13, 85-86; identificação da, 113; sentido da, 9
- Artefactos, 22
- Arte moderna, 101
- Artesãos, 24
- "Artes menores", 29
- Art nouveau*, 24
- Artes rústicas, 150
- Artistas, como *entertainers*, 76; representações de, 72; solitários e gregários, 74-76; posição no século XX, 119; tipologia das vidas, 121, 127
- Árvores, anéis, 27
- Ashanti, 131
- Astrónomos, 34, 35
- Atena Pártenos, 63-64
- Austrália, 55
- Baalbek, 80
- Baroco*, 173
- Barroco, 24, 52, 173
- "Belas-Artes", 28, 29, 30
- Bergson, Henri, 97
- Bernini, Giovanni Lorenzo, 75
- Biografia, 17, 53, 56, 121, 122-125, 170, 175
- Biologia, 21
- Boémia, 127
- Bolonha, 154
- Bonampak, 61
- Bordéus, "peregrino" de, 63
- Borromini, Francesco, 75, 125
- Boscoreale, 122



Bosquímanes, pintura em rocha, 69  
 Bruges, 154  
 Brunelleschi, Filippo, 126  
 Burnham, D. H., 156

Campania Romana, pintura da, 74  
 Caravaggio, M. A., 126  
 Carolingias, iluminuras, 72  
 Carraci, os, 122  
 Carreiras, 127  
 Casca de árvore, pintura em, 55  
 Cassirer, Ernst, 9  
 Catálogos, 18  
 Catedrais, 57-58  
 Causalidade, 35  
 Cellini, Benvenuto, 121  
 Cennini, Cennino, 144  
 Cézanne, Paul, 74  
 Chicago, 131, 156  
 "Ciclo vital", 21, 78  
 Ciência, 86; história da, 16  
 Cimento armado, 144  
 Cinquenta e dois anos, período de, 138  
 Cistercienses, 168  
 Claro-escuro, 71  
 Classes, 51-53, 79, 98, 105, 116, 122, 129, 156, 158; e moda, 60; suspensas, 147; por sequência, 56; contínuas, 143, 146; dificuldades de diagnóstico, 62-66; extensivas, 148, 153; inativas, 66; intermitentes, 143; simultâneas, 161.  
*Ver também* Sequências, Séries.  
 Classes de Formas, 54, 122-123, 129, 150  
 Clássico, 52  
 Claude Lorrain, 122  
 Cobo, Bernabé, 148  
 Coesão, 104  
 Colonial, sociedade, 151  
 Comercialismo, 109  
 Continuidades, 43, 146  
 Convenção, 98

Convergência, 69  
 Cópias, 91, 102, 103-104, 111  
 Crioulos, 151  
 Crítica, 42  
 Croce, Benedetto, 52, 97  
 Cronologia, 112  
 Cultura material, 14, 22  
 "Cultura mental", 22  
 Curvilinear, 174  
 Cuzco, 152

Darwin, Charles, 93  
 Década, 137  
 Dédalo, 76  
 Demografia, 129  
 Deriva, 85, 102, 132; histórica, 108  
 Descontinuidade, 44. *Ver também*  
 Dimórfico, 159  
 Dipylon, vasos de, 44  
 Classes, Sequências, Séries.  
 Disposição, densa e esparsa, 133  
*Dittochaeum*, 135  
 Divisões das artes, 28-30  
 Domenichino, 122  
 Donatello, 126  
 Durações, 78, 107, 112, 117, 132, 136-143, 169  
 fibras de, 162

Economia, 119  
 Edição de textos, 68  
 Educação artesanal, 29  
 "Efeito Elliot", 88  
 Elliot, T. S., 55, 75  
 Entrada, 18, 62, 123-125, 142  
 Escadarias, 135  
 Escatologia, 164  
 Escorial, 82  
 Escrita, 40  
 Escultura tribal africana, 55-56  
 Escultura visigótica, 80  
 Especiação, 55  
 Esperança de vida, 138  
 Estagnação, 153

Estilo, 15, 52, 173-174; "François Ier", 15; "Maneirista Gótico", 16; "Barroco Helenístico", 16; "Louis XVI", 16; Médio Minóico, 15  
 "Estilo Internacional", 147  
 Estilos, 15-17; deficiências, 173-174; históricos, 15  
 Estrelas, 34  
 Etruscos, túmulos, 61  
 Evemerismo, 40  
 Expressionismo abstracto, 42, 96

Fabergé, Peter Carl, 143  
 Factualidade, 69  
 Fadiga estética, 114  
 "Falácia da intenção", 67  
 Faraday, Michael, 22  
 Fenótipos, 62  
 Fídias, 63, 124  
 Filóstrato, 134  
 Finalidade, 21  
 Flanagan, John, 145  
 Florença, 154  
 Focillon, Henri, 15, 31, 52, 71, 91  
 Folclóricas, artes, 28  
 Fonemas, 10  
 Formalismo, 11, 173  
 Formalista, 53  
*Formermüdung*, 114, 115, 116  
 Frankl, Paul, 170  
 Funcionalismo, 146  
 Funcionalistas, 30

Gabriel, J.-A., 125  
 Galiza, 174  
 Gaudi, António, 144  
 Gauguin, Paul, 127  
*Gemmeau*, vidro, 66  
 Génio, 19-21  
 Genótipos, 62  
 Geração, 138  
*Gesta deorum*, 46  
*Gestalt*, 44  
 Ghiberti, Lorenzo, 126  
 Glotocronologia, 40  
 Goethe, J. W. von, 131

Goller, Adolf, 114-115  
 Gosto, 115  
 Gótica, arte, 24  
 Goya, Francisco, 167  
 Gráficos dirigidos, 87  
 Gráficos, teoria dos, 87  
 Gropius, Walter, 168  
 Guarini, Guarino, 125  
 Guercino (G. F. Barbieri), 74  
 Guildas, 128, 155

Hagiografia, 46  
 Herculaneum, 122  
 Hércules, 46  
 Heron, 71, 132  
 Historiadores, 26, 35  
 Histórico, conhecimento, 37, 47  
 Histórico, tempo, 26, 35  
 História, 109; segmentação, 32  
 Hokusai, 125  
 Homérica, poesia, 44, 46  
*Homo faber*, 24  
 Humanista, 117  
 Hutchinson, G. E., 11, 48  
 Huyghe, René, 170

Iconografia, 42, 43, 45, 46  
 Iconologia, 16, 43, 172-173  
 Ictino, 157  
 Idade, 78; absoluta, 81; sistemática, 78, 79, 80, 135, 149, 160  
 Iluminismo europeu, 23  
 Imagem, 172  
*Imagines*, 134  
 Imanência, 163  
 Indicação, 139, 142, 164  
 Individualidade, 56  
 Ingres, J. A. D., 122  
 Iniciais, acontecimentos, 36  
 Inovação, centros de, 154  
 Instinto, 33  
 Invenção artística, 29, 95, 99, 101, 120  
 Invenção, 91, 92, 98-99, 103, 104; finita, 167; útil, 95-97, 100, 101



Invenção radical, 100, 101  
Invólucros, 136  
Ion, 25  
Itália Central, pintura da, 142

Jafferson, Thomas, 123  
Joyce, James, 75

Kaminaljuyu, 160  
Kant, Immanuel, 30  
Kaschnitz-Weinberg, Guido von, 44  
Kidder, A. V., 160  
Klee, Paul, 75  
Kroeber, A. L., 48, 138, 163

Landa, Diego de, 148  
Laon, Catedral de, 73  
Lascaux, 141, 163  
Latina, América, 151  
Ledoux, Claude, 147  
Leonardo da Vinci, 20, 123  
Lexicoestatística, 40, 89  
Ligúria, 174  
Lima, 152  
Lineu, 22  
Linguística, 10, 84-86  
Lodoli, 30  
Luini, Bernardino, 20  
Lustro, 137

Madrid, 152  
Mahon, Denis, 75  
Maia, escultura, 80  
Malraux, André, 91  
Maneirismo, 25, 52  
Manet, Edouard, 122  
Mantes, Catedral de, 57  
Masaccio, 126  
Matz, Friedrich, 44  
Meissen, porcelana de, 45  
Mendel, Gregor, 147  
Mendicantes, 81  
Metais, 94

*Metamorfoses*, 146

Metáforas, biológicas e físicas, 17

México, 81  
Miguel Ângelo, 123, 124  
Milénio, 137  
Miller, John Paul, 143  
Minas Gerais, 152  
Minóico, 157  
Mitós, 38  
Mnesicles, 124  
Moda, 59, 83, 105, 138, 163. *Ver também* Estilos.  
Moore, Henry, 145  
Morfemas, 10  
Morfologia, 21, 172  
Mosul, 131  
Movimento, 108  
Mudança, 84, 108, 109, 119; histórica, 83; linguística, 84  
Museus, 113  
Música atonal, 96  
Mutantes, 61

Não-artístico, 30  
Nápoles, 174  
Narração, 15  
Natividade, 41  
Necessidade, 78, 91, 110  
Neo-clássico, 52  
Neomorfos, 79  
Nomenclatura binomial, 15  
Nuremberga, 154

Objectos originais, 60-66, 101, 119, 175  
Obsolescência, 110  
Obra de arte, 113  
Ocorrência, rápida, 132; lenta, 132  
Óleo, pintura a, 94  
Órbita, 34  
Ore, Oystein, 87  
Orozco, José Clemente, 145  
Ouro Preto, 152  
Ovídio, 146

Países Baixos, 174  
Palácio de Cristal (Londres), 147

Palavras, 83  
Palenque, 74  
Panofsky, Erwin, 157  
Partenon, 62, 64, 134  
Paxton, Sir Joseph, 147  
Percepção, 168  
Periodologia, 143  
Períodos, 136  
Peritos, 66  
Petrus Hispanus, 173  
Picasso, Pablo, 75, 80, 126  
Piero di Cosimo, 125  
Pitoresco, 135  
Planiforme, 174  
Platão, 25  
Plateresco, 82, 148  
Plínio, 167  
Pol de Limbourg, 96  
Portal real, 155  
Portugal, 174  
Posição serial, 76-86, 93  
Poussin Nicolas, 74, 75, 122  
"Primitivo", 55  
Primitivismo, 24  
Primos, números, 60  
Problema, 77  
Promorfos, 79  
Provençal, poesia, 81  
Provincianismo, 109  
Prudêncio, 135  
Purista, redução, 168

Qualidade, 108

Rafael, 20, 122  
Redes, 87  
Reforma, 25  
Reims, Catedral de, 157  
Rejeição, 91, 109-116  
Relés, 37-40  
Relógios de terra, 27  
Rembrandt van Rijn, 125, 167  
Renascimento, 23, 105  
Renascimento, pintura do, 158  
Reno, vale do, 174

Renoir, Auguste, 80  
Renovação, 124  
Repetição, 91, 92  
Replicação, 60, 102-103, 115  
Réplicas, massas de, 60, 63, 150  
Réplicas, 14, 60, 63-65, 102, 103, 108, 175  
Retenção, 109, 116  
Revivescência, 105  
Reynolds, Sir Joshua, 126  
Richardson, H. H., 126  
Riegl, A., 51  
Ritual, 110  
Rivera, Diego, 145  
Rococó, 24, 52, 157  
Roger van der Weyden, 72  
Roma, 154  
Romano, Giulio, 20  
Rotina, 104-107  
Rotina, aprendizagem de, 150  
Rubens, Peter Paul, 75  
"Ruído", 85, 86

Sahagún, Bernardino de, 148  
Santiago de Compostela, 174  
São Lucas, 41  
São Tomás de Aquino, 118  
Saturação, 155  
Schapiro, Meyer, 48  
Schlosser, Julius von, 49  
Schubert, Otto, 174  
Século, 137  
Segóvia, 82  
Sentido, 171, 175; aderente, 45; convencional, 43; intrínseco, 43; natural, 43  
Sequências, 10, 14, 93; e moda, 59; e inovação técnica, 70; suspensas, 55; como classes abertas, 76; formais, 53; guiadas, 161; abertas, 66; abertas e fechadas, 55-59; auto-determinadas, 161; simultâneas, 161; retardadas, 71.  
*Ver também* Classes, Séries.  
Ser, 171



- Seriação, 112, 120  
 Séries, 10, 14, 18, 54, 66, 67, 77, 93, 159; apreciação das, 67-70; como classes fechadas, 76; fechadas, 143; extensivas, 151-153; abertas, 67; funcionamento das simultâneas, 157-162; migradoras, 153-157. *Ver também* Classes, Sequências.  
 Sevilha, 152  
 Símbolo, 9, 106  
 Sinais, 31, 35-37; aderentes, 40; primários, 39; redundância de, 38; secundários, 39; auto-sinais, 40-41  
 Simultaneidade, 80, 160  
 Siqueiros, David Alfaro, 145  
 Sócrates, 25  
 Soluções encadeadas, 54, 116  
 Strangford, escudo de, 64  
*Strukturanalyse*, 44  
*Strukturforschung*, 44  
 Sullivan, Louis, 126, 156  
 Talento, 19  
 Taxco, 152  
 Técnicas artesanais, 70  
 Tédio, 114, 130  
 Temperamento, 19, 128  
 Tempo, 34-35, 53, 118, 124, 136-138, 157-158  
 Tempo biológico, 26, 27  
 Teotihuacán, 160  
 Tipologia, 21  
 Toledo, 154  
 Toltec-Maia, 145  
 Topologia, 54  
 Traço, 57  
 Tradição pré-histórica, 70  
 Trivialidade, 69  
 Túmulos, recheio, 110  
 Twain, Mark, 94  
 Uccello, Paolo, 75  
 Uso instrumental da arte, 30  
 Utensílios, instrumentos, 43  
 Uxmal, 74  
 Valência, 174  
 Valor posicional, 134  
 Van Gogh, Vincent, 125  
 Vanguardismo, 92  
 Variação, 92  
 Vasari, Giorgio, 74  
 Vasos, pintura de, gregos, 55, 140, 158; representação a negro, 70; representação a vermelho, 70  
 Velásquez, Diego, 122  
 Vignola, 82  
 Villani, Filippo, 17  
 Villard, de Honnecourt, 73  
*Vis a tergo*, 72  
 Vitruvius, 167  
 Vivacidade, 153  
 Wallace, Alfred, 93  
 Webb, John, 135  
 West, Rebecca, 67  
 Wickhoff, F., 51  
 Winckelmann, J. J., 24  
 Wolfflin, Heinrich, 52  
 Wright, Frank Lloyd, 126, 145, 156  
 Zevi, Bruno, 17  
 Zurbarán, Francisco, 134

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| PREÂMBULO .....  | 9  |
| Símbolo, Forma e Duração .....   | 9  |
| 1. A HISTÓRIA DOS OBJECTOS .....   | 13 |
| <i>As Limitações da Biografia</i> : Entradas individuais. Talento e génio. Metáforas biológicas e físicas. Cientistas e artistas .....                                       | 17 |
| <i>A Missão do Historiador</i> : As divisões das artes .....   | 26 |
| <i>A Natureza da Actualidade</i> : Das artes e das estrelas: Sinais. Relés .....   | 31 |
| <i>Auto-Sinais e Sinais Aderentes</i> : Estudos iconográficos. Análise configuracional. A taxonomia do sentido ..  | 40 |
| 2. A CLASSIFICAÇÃO DOS OBJECTOS .....  | 51 |
| <i>Sequências Formais</i> : Soluções encadeadas. Sequências abertas e fechadas. Modas .....  | 53 |
| <i>Objectos Originais e Réplicas</i> : Mutantes. Dificuldades de diagnóstico. Apreciação serial. Renovações técnicas. A cadeia invisível. Artistas solitários e gregários .. | 60 |
| <i>Posição Serial, Idade e Mudança</i> : O funcionamento das séries. Idade sistemática. Um paradigma mexicano. Mudança linguística .....                                     | 76 |



|  |     |
|--|-----|
| 3. A PROPAGAÇÃO DOS OBJECTOS .....   | 91  |
| <i>Invenção e Variação</i> : Invenção artística. Convenção e invenção .....  | 92  |
| <i>Replicação</i> : Permanência e mudança. A anatomia da rotina. Deriva histórica .....  | 102 |
| <i>Rejeição e Retenção</i> : Obsolescência e ritual. Fadiga estética .....   | 109 |
| 4. ALGUNS TIPOS DE DURAÇÃO .....   | 117 |
| <i>Ocorrências Rápidas e Lentas</i> : A tipologia das vidas dos artistas. Tribos, cortes e cidades .....   | 118 |
| <i>As Formas do Tempo</i> : Valores posicionais. Períodos e suas extensões. A indicação como módulo. Classes intermitentes. Classes suspensas. Séries extensivas. Séries migradoras. Séries simultâneas. Lentes versus fibras de duração ..... | 133 |
| CONCLUSÃO .....  | 167 |
| <i>Invenção Finita</i> : A redução purista do conhecimento. Abertura da cancela. O mundo finito .....  | 167 |
| <i>A Equivalência da Forma e da Expressão</i> : Reduções iconológicas. As deficiências do estilo. O presente plural .....  | 171 |
| ÍNDICE REMISSIVO .....   | 177 |