

INTRODUÇÃO

Até recentemente, o que mais chamava a atenção dos observadores da arte holandesa eram os seus aspectos descritivos. Para o bem ou para o mal, era como uma descrição da Holanda e da vida holandesa que os autores de antes do século XX viam e julgavam a arte holandesa do século XVII. *Sir* Joshua Reynolds, um antagonista, e Eugène Fromentin, um entusiasta, concordam em que os holandeses produziram um retrato de si mesmos e de seu país — suas vacas, suas paisagens, suas nuvens, seus burgos, suas famílias ricas e pobres, suas comidas e bebidas. A questão de saber comentá-la e de expressar a natureza dessa arte descritiva foi considerada primordial. Reynolds limitou-se a apresentar uma lista anotada de artistas e temas holandeses em sua *Journey to Flanders and Holland* de 1781. Reconhece que essa obra proporciona um “árido entretenimento”, em contraste com a longa análise que ele pode dar da arte flamenga. Eis alguns excertos da lista:

Gado e pastor, de Albert Cuyp, a melhor coisa que vi dele; e a figura é igualmente melhor que o usual: mas o emprego que ele deu ao pastor em sua solidão não é muito poético; no entanto, deve ser verdadeiro e natural; está catando pulgas ou coisa pior.

Uma vista de uma igreja, de Vander Heyden, o melhor dele; dois frades dominicanos subindo os degraus. Não obstante esse quadro ter um acabamento muito minucioso, como de hábito, o autor não se esqueceu de preservar, ao mesmo tempo, um grande sopro de luz. Seus quadros apresentam o efeito da natureza vista numa câmara obscura.

Uma mulher lendo uma carta; enquanto isso, a leiteira que a trouxe está puxando a cortina para o lado, a fim de ver a pintura por baixo dela, que parece ser uma marinha.

Dois bonitos quadros de Terburg; o cetim branco admiravelmente bem pintado. Ele raramente deixa de introduzir um pedaço de cetim branco em seus quadros.

Cisnes mortos, de Weenix, tão belos quanto possível. Suponho que não vimos menos de vinte quadros de cisnes mortos de autoria desse pintor¹.

A natureza vulgar do tema desagrade a Reynolds, mas ele ainda concentra sua atenção naquilo que deve ser visto — do cetim branco aos cisnes brancos. O interesse dos pintores pelo que Reynolds chama de “naturalidade da representação”, combinada com sua monotonia — o inevitável cetim branco de Ter Borch ou os incontáveis cisnes mortos de Weenix —, dá ensejo a uma descrição verbal enfadonha e até desarticulada. Ou, como o próprio Reynolds explica:

A descrição que até aqui se deu dos quadros holandeses é, confesso-o, mais chata do que eu esperava. Seria desejável poder dar ao leitor uma idéia dessa excelência, cuja contemplação propiciou tanto prazer: mas, como o mérito deles não raro consiste unicamente na verdade da representação, por mais elogio que mereçam, por mais prazer que dêem quando sob o nosso olhar, não fazem senão uma triste figura na descrição. É exclusivamente para o olhar que as obras dessa escola se dirigem; não admira, portanto, que o que se concebeu unicamente para a gratificação de um dos cinco sentidos seja malsucedido quando aplicado a outro².

1. Joshua Reynolds, *The Works [...] Containing his Discourses [...] and A Journey to Flanders and Holland [...]*, 4. ed., Londres, 1809, 3 vols., 2:359, 360; 361-362; 363-364.

2. *Idem*, p. 369.

É difícil para nós, herdeiros da arte do século XIX, remontarmos à estrutura mental que levou Reynolds a menosprezar essa arte descritiva. Afinal, estamos convencidos, coisa que não sucedia com ele, de que se pode fazer um grande quadro, como fez Cézanne, por exemplo, de dois homens jogando cartas, ou de uma tigela de frutas e uma garrafa, ou, como fez Monet, de um punhado de nenúfares num trecho de lagoa. Mas é igualmente difícil para nós, hoje, valorizarmos a arte holandesa pelas razões dadas por um entusiasta do século XIX, como Fromentin. Numa passagem frequentemente citada, Fromentin diz, em 1876, com referência à trégua de 1609 com a Espanha e à descoberta do novo Estado, que “a pintura holandesa não era nem podia ser senão o retrato da Holanda, sua imagem exterior, fiel, exata, completa, natural, sem nenhum ornamento”³. Sucintamente, ele situa a questão central num ponto: “Que motivo tinha um pintor holandês para pintar um quadro? Nenhum”⁴. A tendência do estudo profissional da arte holandesa em nosso tempo foi a de aprofundar-se nela mais do que o visitante do museu, que se deslumbra diante do brilho dos cetins de Ter Borch, ou do ar sereno e claro do interior de uma igreja de Saenredam, e que talvez se divirta com a vaca ensolarada de Cuyp, rival, em tamanho, da torre de uma igreja distante, ou que finalmente se encha de pasmo ante a beleza e a serenidade de uma dama de Vermeer no canto de seu quarto, com o rosto refletido na vidraça da janela.

Fromentin empenhou-se em solucionar o problema de como distinguir entre a arte como tal e o mundo de que ela era uma imitação: “Sentimos uma grandeza e uma bondade de coração, uma afeição pelo verdadeiro, um amor pelo real que conferem a suas obras um valor que as coisas não parecem possuir”⁵. No entanto,

3. Eugène Fromentin, *The Masters of Past Time*, trad. ingl. Andrew Boyle, ed. Horst Gerson, Londres e Nova York, Phaidon, 1948, p. 97.

4. *Idem*, p. 115.

5. *Idem*, p. 101.

ele está sempre na iminência de negar aquilo que torna a arte algo separado, diferente da vida: “Vivemos no quadro, passeamos dentro dele, perscrutamos suas profundezas, somos tentados a levantar a cabeça a fim de olhar para o seu céu”⁶. E, a esse respeito, Fromentin contrasta especificamente a pintura holandesa com a arte da “escola [francesa] atual”, a herdeira acadêmica dos italianos:

Aqui você perceberá fórmulas, uma ciência que pode ser possuída, um conhecimento adquirido que auxilia o exame, sustenta-o se necessário, toma o seu lugar e, por assim dizer, fala ao olho o que ele deve ver, à mente o que ela deve sentir. Lá, nada disso: uma arte que se adapta à natureza das coisas, um conhecimento que é esquecido na presença de circunstâncias especiais da vida, nada de preconcebido, nada que anteceda a observação simples, intensa e sensível do que é⁷.

Significativamente e de maneira bastante apropriada, como veremos, Fromentin retorna a um tema também enunciado por Reynolds, a saber, o de que a relação dessa arte com o mundo é igual à do próprio olho.

Em nossos dias, os historiadores da arte desenvolveram a terminologia e treinaram os olhos e a sensibilidade para reagir, antes, aos aspectos estilísticos que compõem a arte — a altura do horizonte no painel, a posição da árvore ou da vaca, a luz. Todos estes elementos são mencionados na condição de aspectos da arte, na mesma proporção, se não maior, do que na condição de observações do mundo visto. Cada artista tem seu próprio desenvolvimento estilístico relativamente claro, e podemos particularizar a influência dos artistas uns sobre os outros. Aqui, como na interpretação do tema, o estudo da arte holandesa serviu-se de instrumentos analíticos desenvolvidos, a princípio, para tratar da arte italiana. O observador que admira o brilho de um vestido em Ter Borch é informado, agora, de que a mulher que enverga o fúlgido vestido é uma prostituta que está sendo procurada ou comprada diante

6. *Idem*, p. 103.

7. *Idem*, p. 128.

dos nossos olhos; as jovens melancólicas que tantas vezes vemos sentadas à beira de uma cama ou de uma cadeira, assistidas por um médico, são recém-casadas grávidas, e as que se olham no espelho são pecaminosamente vaidosas. A mulher à janela lendo uma carta, de Vermeer, está envolvida em sexo extramarital, ou pré-marital. Os alegres bebedores são glutões, vadios ou mais provavelmente vítimas dos prazeres do paladar, como os compositores de músicas são vítimas dos prazeres da audição. A exibição de mecanismos de relógios, ou de flores exóticas emurchecidas, é um exercício sobre a vaidade humana. Os iconógrafos converteram, em princípio da arte pictórica holandesa do século XVII, o pressuposto de que o realismo oculta significados por baixo de sua superfície descritiva.

Todavia, tem sido muito grande o preço pago na experiência visual devido à atual tendência em compreender as profundezas verbais. A própria arte holandesa desafia tal visão. O problema, aqui, está longe de ser novo. Ele mergulha suas raízes na tradição da arte ocidental.

Em grande parte, o estudo da arte e de sua história tem sido determinado pela arte italiana e por seu estudo. Esta é uma verdade que os historiadores da arte correm o risco de ignorar, em sua atual tendência a diversificar os objetos e a natureza de seus estudos. A arte italiana, e sua evocação retórica, não só definiu a prática da tradição central dos artistas ocidentais como também determinou o estudo de suas obras. Quando me refiro à concepção de arte na Renascença italiana, tenho em mente a definição albertiana do quadro: uma superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto. Na Renascença, esse mundo era um palco no qual as figuras humanas praticavam ações significativas baseadas nos textos dos poetas. Trata-se de uma arte narrativa. E a ubíqua doutrina *ut pictura poesis* era invocada para explicar e legitimar as imagens através de sua relação com textos prévios e consagrados.

A despeito do conhecido fato de que poucos quadros italianos foram executados precisamente segundo as especificações técnicas de Alberti, creio ser lícito dizer que essa definição geral do quadro, que apresentei sumariamente, foi interiorizada pelos artistas e, finalmente, instalada no programa da Academia. Com o termo *albertiano*, portanto, não pretendo invocar um tipo particular de pintura do século XV, mas antes designar um modelo geral e duradouro. Foi a base dessa tradição que os pintores do século XIX acharam que deviam igualar (ou superar). Foi a tradição, ademais, que produziu Vasari, o primeiro historiador da arte e o primeiro autor a formular uma história autônoma para a arte. Uma seqüência notável de artistas no Ocidente e um corpo central de escritos sobre arte podem ser entendidos nesses termos italianos. Desde a institucionalização da história da arte como disciplina acadêmica, as principais estratégias analíticas pelas quais somos ensinados a olhar para as imagens e interpretá-las — o estilo segundo Wölfflin e a iconografia segundo Panofsky — foram desenvolvidas tendo por referência a tradição italiana⁸.

O lugar decisivo da arte italiana, tanto em nossa tradição da arte como em nossa tradição de escrever a respeito dela, denota que foi difícil encontrar uma linguagem apropriada para tratar de imagens que não se ajustam a esse modelo. De fato, alguns trabalhos e escritos inovadores sobre as imagens advieram do reconhecimento dessa dificuldade. Foram efetuados sobre o que se poderia chamar de imagens não-clássicas, não-renascentistas, que de outra forma teriam sido vistas da perspectiva da realização italiana. Tenho em mente escritos como os comentários de Alois Riegl sobre tecidos antigos, a arte da Antiguidade tardia, a arte do pós-Renascimento italiano ou os retratos em grupo holandeses; os de Otto Pächt sobre a arte do Norte em geral; os de Lawrence Gowing sobre Vermeer;

8. Para uma discussão mais ampla sobre esse ponto, ver Svetlana Alpers, "Style is What you Make it: The Visual Arts Once Again", em *The Concept of Style*, ed. Berel Lang, University of Pennsylvania Press, 1979, pp. 95-117.

ou, mais recentemente, os de Michael Baxandall sobre a escultura alemã em madeira e os de Michael Fried sobre a pintura francesa, absorvente e antiteatral (leia-se: antialbertiana)⁹. Conquanto diferiram em vários aspectos, cada um desses autores sentiu a necessidade de encontrar uma nova maneira de olhar para um grupo de imagens, com um conhecimento pelo menos parcial de suas diferenças em relação às normas fornecidas pela arte italiana. É nessa tradição, se assim se pode chamá-la, que eu gostaria de situar meu próprio trabalho sobre a arte holandesa. E se nas páginas que seguem eu defino essa arte em parte através de sua *diferença* em relação à arte da Itália, não o faço para afirmar uma polaridade única entre o Norte e o Sul, entre a Holanda e a Itália, mas sim para enfatizar o que acredito ser a condição para o nosso estudo das imagens não-albertianas.

Há, todavia, uma distinção pictórica e uma situação histórica a que dedicarei especial atenção. Um tema importante deste livro são os aspectos centrais da arte holandesa do século XVII — e, na verdade, da tradição setentrional de que ela é parte — que podem ser mais bem entendidos como pertencentes a uma arte descritiva distinta da arte narrativa da Itália. Sem dúvida podem-se encontrar numerosas variações e até mesmo exceções. E cumpre flexibilizar as fronteiras geográficas da distinção: algumas obras francesas ou espanholas, e mesmo italianas, podem ser proveitosamente vistas como partilhando o modo descritivo, enquanto as obras de Rubens, um setentrional impregnado pela arte italiana, podem ser vistas conforme as maneiras pelas quais, em diversas ocasiões, ele emprega alternadamente ambos os modos. O valor da distinção está

9. Ver Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin, 1893; *Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 1931 (originalmente publicado em 1902), e *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (Viena, 1908), publicado postumamente; Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schriften*, Munique, Prestel-Verlag, 1977; Lawrence Gowing, *Vermeer*, Londres, Faber and Faber, 1952; Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press, 1980; Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1980.

no que ela pode nos ajudar a ver. A relação entre esses dois modos no interior da própria arte européia tem uma história. No século XVII, e de novo no XIX, alguns dos artistas mais inovadores e consumados da Europa — Caravaggio, Velásquez e Vermeer, Courbet e Manet em sua última fase — adotam um modo pictórico essencialmente descritivo. “Descritivo” é, de fato, um modo de caracterizar muitos dos trabalhos que estamos acostumados a qualificar de *realistas* — entre os quais se inclui, como fica sugerido em vários pontos de meu texto, o modo pictórico das fotografias. Na *Crucificação de São Pedro* de Caravaggio, no *Aguadeiro* de Velásquez, na *Mulher com Pratos de Balança* de Vermeer e no *Déjeuner sur l’herbe* de Manet as figuras estão imobilizadas para serem retratadas. O caráter de quietude ou de imobilidade dessas obras é um sintoma de certa tensão entre os pressupostos narrativos da arte e uma atenção à presença descritiva. Parece haver uma proporção inversa entre descrição atenta e ação: a atenção à superfície do mundo descrito se faz em detrimento da representação da ação narrativa. Panofsky exprimiu muito bem isso a propósito de Jan van Eyck, outro artista que trabalhou no modo descritivo:

O olho de Jan van Eyck opera como um microscópio e como um telescópio ao mesmo tempo [...] de modo que o observador é compelido a oscilar entre uma posição razoavelmente afastada da pintura e várias posições muito perto dela. [...]

Tal perfeição, contudo, teve de ser adquirida a um alto preço. Nem um microscópio nem um telescópio se prestam para observar a emoção humana. [...] A ênfase é posta antes na quietude que na ação. [...] Medido pelos padrões ordinários, o mundo do Jan van Eyck maduro é estático¹⁰.

O que Panofsky diz de van Eyck é perfeitamente exato. Mas os “padrões ordinários” que ele evoca nada mais são que as expectativas da ação narrativa criadas pela arte italiana. Embora possa parecer que a pintura, por sua própria natureza, é descritiva — uma arte do espaço, e não do tempo, tendo como tema básico a natureza-

10. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 2 vols., 1953, 1:182.

morta —, foi essencial para a estética renascentista o fato de que as habilidades imitativas servissem a fins narrativos. A *istoria*, como escreveu Alberti, comoverá a alma do observador quando cada homem aí pintado mostrar claramente o movimento de sua alma. A história bíblica do massacre dos inocentes, com suas hordas de soldados enfurecidos, crianças moribundas e mães aflitas, foi o epítome daquilo que, deste ponto de vista, a narração pictórica e portanto a pintura devem ser. É em função desse ponto de vista que existe uma longa tradição de obras descritivas menosprezadas. Elas foram consideradas como desprovidas de significado (visto que nenhum texto é narrado) ou inferiores por natureza. Essa visão estética tem uma base social e cultural. Muitas vezes o primado da mente sobre os sentidos e o dos observadores instruídos sobre os ignorantes tem sido invocado para enaltecer a narração em detrimento de uma arte que apenas deleita os olhos. A narração tem tido seus defensores e seus explicadores, mas o problema de como defender e definir a descrição permanece de pé¹¹.

Os quadros holandeses são ricos e variados em sua observação do mundo, admiráveis em sua exibição de virtuosismo, domésticos e domesticantes em suas preocupações. Os retratos, as naturezas-mortas, as paisagens e a apresentação da vida diária re-

11. “Ainda operamos muito dentro do conceito aristotélico de ação, que sugere que a descrição deva ser vista como secundária e puramente funcional ou meramente decorativa.” Esta afirmação introdutória a um número recente dos *Yale French Studies* (“Towards a Theory of Description”, 1981, n. 61), revela uma percepção geral do problema. Discuti mais extensamente a importância da distinção entre descrição e narração para a pintura renascentista em geral, e para a pintura do século XVII em particular, no meu “Describe or Narrate?: A Problem in Realistic Representation”, *New Literary History*, 8:15-41, 1976-1977. No estudo de textos literários, um trabalho recente distinguiu entre natureza narrativa e descritiva, sugerindo que a interação entre ambas é inerente à própria natureza da (nossa) cultura. Quer ele seja chamado de utópico por Louis Marin, ou “l’effet de réel” por Roland Barthes, ou violência deslocada por Leo Bersani, o agradável efeito da suspensão da narrativa em nome do deleite na presença representacional não raro é considerado essencial à natureza das imagens. A natureza e o estatuto das imagens é, contudo, um pouco mais complicado do que essa visão implica, como mostrará um estudo circunstancial da arte holandesa do século XVII. Primeiro, porque se pode fazer uma distinção similar entre descrição e narrativa dentro da tradição das imagens ocidentais, e segundo porque, longe de ser a suspensão ideal de um agitado modo narrativo, as imagens descritivas, pelo menos no século XVII, eram fundamentais para a compreensão ativa do mundo pela sociedade.

presentam prazeres hauridos num mundo cheio de prazeres: os prazeres dos laços familiares, os prazeres nas posses, prazer nas pequenas cidades, nas igrejas, na terra. Nessas imagens, o século XVII assemelha-se a um longo domingo, como disse um autor holandês recente, depois dos tempos conturbados do século anterior¹². A arte holandesa oferece um deleite para os olhos, e como tal parece talvez exigir menos de nós que a arte da Itália.

Do ponto de vista de seu consumo, a arte como a vemos em nossos dias tem início, sob vários aspectos, com a arte holandesa. Seu papel social não está longe daquele que tem a arte atual: investimento líquido como a prata, tapeçarias ou outros objetos de valor, os quadros eram comprados nas lojas dos artistas ou no mercado aberto como posses e pendurados, presume-se, para encher espaço e decorar as paredes domésticas. Temos poucos registros de comissões e poucos testemunhos das exigências dos compradores. O problema defrontado por um observador moderno é o de como tornar essa arte estranha, como ver o que é especial numa arte com a qual nos sentimos tão à vontade, cujos prazeres afiguram-se tão óbvios.

O problema torna-se mais complicado porque, diversamente da arte italiana, a arte do Norte não nos oferece um acesso verbal fácil. Ela não ocasiona seu próprio modo de discurso crítico. Difere tanto da arte da Renascença italiana, com seus manuais e tratados, quanto dos realismos do século XIX, que eram objeto tanto de um amplo jornalismo como de freqüentes manifestos. É verdade que no século XVII as palavras e textos italianos permearam a Europa setentrional e foram até mesmo adotados por artistas e escritores. Mas isso provocou uma ruptura entre a natureza da arte que estava

12. J. Q. van Regteren Altena, "The Drawings by Pieter Saenredam", em *Catalogue Raisonné of the Works of Pieter Jansz. Saenredam*, Utrecht, Centraal Museum, 1961, p. 18. Embora a referência ao domingo possa ser devida a Hegel, o breve ensaio de Van Regteren Altena contém alguns dos escritos mais originais e percucientes já feitos sobre a natureza da arte holandesa. Para a caracterização do "domingo da vida" em Hegel, ver G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, trad. ingl. T. M. Knox, Oxford, Clarendon Press, 1975, 1:887.

sendo produzida no Norte — sobretudo por artífices que ainda pertenciam às corporações de ofícios — e as profissões verbais de tratados, nos quais se procurava definir o que era a arte e mostrar como fazê-la. Foi uma ruptura, em suma, entre a prática do Norte e os ideais italianos.

Existem alguns sinais significativos, entre os artistas holandeses, do modo de viver numa tradição pictórica nativa, embora admirando — ou com os outros lhes dizendo que devem admirar — ideais estrangeiros. Há os artistas holandeses que começaram suas carreiras produzindo pinturas históricas (o pintor arquitetural De Witte, os discípulos de Rembrandt e até mesmo Vermeer), mas que depois se voltaram (geralmente com resultados mais positivos) para o que é livremente classificado como cenas de gênero. Depreendemos algo a propósito disso na imagem criada pelo grupo de artistas holandeses em Roma¹³. Eles chamam a si mesmos de os Bentvueghels (bando de aves), adotam nomes cômicos e se envolvem em orgiásticas cerimônias de iniciação, que zombam simultaneamente da Antiguidade e da Igreja. Recusaram conformar-se às normas dos pintores italianos e deixaram sua marca na forma de grafites espirituosos em paredes convenientes. Ao proporcionar entretenimento desse gênero para si mesmos e divertimento para a sociedade ao seu redor, eles refletiam, poder-se-ia supor, sobre a constatação de sua diferença. Era no intuito de triunfar brevemente sobre o sentimento de inferioridade que eles se entregavam a suas extravagâncias carnavalescas. Num sentido bastante diferente, podemos localizar essa característica na própria natureza da arte de Rembrandt. Embora se possa objetar que Rembrandt não simpatizava com os objetivos pictóricos de seus conterrâneos, ele não podia adotar o modo italiano como tal. Rembrandt produziu suas maravilhosas, porém estranhas, imagens parcialmente em vir-

13. A obra-padrão é G. J. Hoogewerff, *De Bentvueghels*, Haia, Martinus Nijhoff, 1952, e algumas representações adicionais de seus procedimentos satíricos são dadas por Thomas Kren, "Chi non vuol Baccho: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch Artists in Rome", *Simiolus*, 11:63-80, 1980.

tude desse conflito. Essa frutífera interação entre ideais estrangeiros e a tradição nativa era rara. Artistas de Utrecht, como Honthorst e Ter Brugghen, são frequentemente classificados como adeptos de Caravaggio. Mas eles responderam a um artista italiano que era, ele próprio, profundamente atraído pela tradição da Europa setentrional: Caravaggio, poder-se-ia dizer, reconduziu-os de volta a suas próprias raízes setentrionais.

Parte da diferença entre a arte da Itália e a do Norte era um senso de superioridade italiana e de inferioridade holandesa. O pressuposto italiano acerca da autoridade racional e do poder de sua arte fica claro na famosa crítica da arte dos holandeses atribuída, por Francisco de Hollanda, a ninguém menos que Michelangelo:

A pintura flamenga [...] irá [...] agradar ao devoto mais do que qualquer outra pintura da Itália. Ela atrairá as mulheres, especialmente as muito velhas e as muito jovens, e também os monges e as freiras, e certos cavalheiros que não têm noção da verdadeira harmonia. Em Flandres, pinta-se com vistas à exatidão exterior ou a coisas que nos podem alegrar e das quais não podemos falar mal, como, por exemplo, santos e profetas. Pintam-se tecidos e alvenaria, a grama verde dos campos, a sombra das árvores, rios e pontes, a que se chama paisagens, com muitas figuras deste lado e muitas figuras do outro. E tudo isso, embora agrade a certas pessoas, é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem escolha habilidosa nem ousadia e, finalmente, sem substância nem vigor¹⁴.

A passagem que se segue a esta (e que, compreensivelmente, não é citada em estudos consagrados à arte do Norte) ratifica ainda mais o severo juízo de Michelangelo: “É praticamente apenas aos trabalhos feitos na Itália que podemos chamar verdadeira pintura, e é por isso que chamamos boa à pintura italiana”. Voltaremos ainda ao precioso testemunho de Michelangelo. Por ora quero observar que, embora a razão, a arte e a dificuldade envolvida na reprodução das perfeições de Deus estejam do lado da Itália, a paisagem,

14. Francisco de Hollanda, *Four Dialogues on Painting*, trad. ingl. Aubrey F. G. Bell, Londres, Oxford University Press, 1928, pp. 15-16.

a exatidão exterior e a tentativa de fazer muitas coisas bem pertencem ao Norte. O contraste é entre a preocupação central e definitiva dos italianos com a representação do corpo humano (o que está implicado na fala de Michelangelo acerca da *difficultà* da arte) e a preocupação setentrional com a representação de quanto existe na natureza de maneira exata e não-seletiva. Os holandeses, de sua parte, não discordavam. Caracteristicamente, nas raras ocasiões em que tentam afirmar a natureza especial de sua arte nativa, os setentrionais concordam com a distinção italiana, reivindicando a natureza, mais que a arte, como fonte de sua realização artística¹⁵.

O viés italiano é evidente ainda hoje nos escritos daqueles historiadores da arte que estão ansiosos por demonstrar que a arte holandesa é como a italiana, que também ela teve o seu momento clássico, produziu suas pinturas históricas significativas, que também ela significava. A história da arte testemunhou vigorosas tentativas de refazer a arte do Norte à imagem da do Sul. Creio ser lícito dizer que isso faz parte da tendência dos estudos de Panofsky. Ele coloca as aspirações meridionais de Dürer acima da sua herança setentrional: segundo Panofsky, o Dürer que pintou o nu e ficou intrigado com a perspectiva é superior ao artista descritivo do *Grande Trecho de Relva*. Porém, mesmo os exercícios de Dürer sobre o nu e seus cenários arquitetônicos, que muitas vezes são tortuosos em sua complexidade, quase não revelam uma noção meridional da execução da pintura. E suas gravuras — incluindo a meditativa *Melencolia*, onde Panofsky descortina o espírito do gênio renascentista — mostram a observação minuciosa e as superfícies descritivas características do Norte. Baseando-se num modelo iconográfico de sentido usado a princípio para tratar da arte italiana, Panofsky, em seu *Early Netherlandish Painting*, viu as imagens

15. O famoso epitáfio escrito por Abraham Ortelius para seu amigo Pieter Bruegel refere-se a “obras [de] que eu costumava falar dificilmente como obras de arte, mas como obras da Natureza” (“picturas ego minime artificiosas, at naturales appellare soleam”). Ver Wolfgang Stechow (org.), *Northern Renaissance Art 1400-1600, Sources and Documents in History of Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966, p. 37.

holandesas como uma manifestação de simbolismo disfarçado, querendo com isso dizer que elas ocultavam seus significados de baixo de superfícies realistas. Apesar de seu viés italiano, as análises de Panofsky alcançam muitas vezes um equilíbrio entre as pretensões à representação da superfície e à profundidade significativa. O delicado equilíbrio foi rompido pelo recente surto de interpretações emblemáticas da arte holandesa.

Muitos estudiosos da arte holandesa vêm hoje a noção do próprio realismo holandês como invenção do século XIX. Examinando a relação entre um grande número de motivos nas pinturas holandesas e as gravuras apresentadas com legendas e textos nos livros emblemáticos populares da época, os iconógrafos concluíram que o realismo holandês é apenas aparente, ou um realismo *schijn*. Longe de reproduzir o mundo “real”, diz essa tese, tais pinturas são abstrações materializadas, que pregam lições de moral ocultando-as sob encantadoras superfícies¹⁶. Não acredite que o que você está vendo constitui a mensagem das pinturas holandesas. Mas talvez em lugar algum essa “visão transparente da arte”, nas palavras de Richard Wollheim, seja menos apropriada. Pois, como tentarei mostrar, as imagens setentrionais não dissimulam o sentido nem o ocultam por baixo da superfície; mostram, sim, que o sentido, por sua própria natureza, está contido naquilo que o olho pode captar — por mais ilusório que isso possa ser¹⁷.

16. O trabalho pioneiro que demonstra a relação entre as imagens holandesas e os emblemas contemporâneos foi feito por E. de Jongh. Ver o seu “Realisme en schijnrealisme in de hollandsche schilderkunst van de zeventiende eeuw”, em *Rembrandt en zijntijd*, Bruxelas, Paleis voor Schone Kunsten, 1971, pp. 143-194, para uma apresentação sucinta de sua postura interpretativa. O catálogo e o ensaio de De Jongh também estão disponíveis numa edição francesa.

17. O que estou questionando é a noção básica artístico-histórica do significado. Sua pedra angular é a iconografia — assim chamada por Erwin Panofsky, que foi o seu pai fundador no nosso tempo. Sua grande realização consistiu em demonstrar que as pinturas representacionais não se destinam apenas à percepção, mas que podem ser lidas como tendo um nível de significado secundário ou mais profundo. Que fazer, então, com a própria superfície pictórica? Em seu ensaio sobre iconografia e iconologia, Panofsky se furta claramente a essa questão. Ele apresenta o seu assunto com o simples exemplo de encontrar um amigo na rua que nos cumprimenta tirando o chapéu. O borrão de formas e cores identificado como um homem e o senso de que ele está numa certa disposição de humor são chamados por Panofsky de significado primário ou natural, ou significado iconográfico. Até aqui estamos lidando apenas com a vida. A estratégia de

Como, então, devemos olhar a arte holandesa? Minha resposta é que devemos vê-la circunstancialmente. Isto se tornou uma estratégia familiar no estudo da arte e da literatura. Ao recorrer a circunstâncias, desejo não somente ver a arte como uma manifestação social, mas também acessar as imagens mediante uma consideração do seu lugar, papel e presença na cultura mais ampla. Começo com o exemplo da vida e algumas das obras de Constantijn Huygens, secretário do governador da província, escritor e correspondente prolífero, e figura cultural de proa na Holanda. Sua prematura descoberta de Rembrandt e seu compromisso com as artes vêm sendo há muito objeto de interesse dos historiadores da arte e da literatura. No fragmento autobiográfico sobre sua mocidade, a arte surge como parte de uma educação humanista tradicional remodelada para ele por seu pai. Mas ao recontar sua educação científica, tecnológica, ou — como diria Huygens — filosófica, desenvolvida em novas direções a partir do programa estabelecido por seu pai, Huygens liga as imagens à vista e à visão, especificamente ao novo conhecimento, tornado visível graças à recém-adquirida tecnologia das lentes. Huygens testemunha, e a sociedade em torno dele o confirma, que as imagens eram parte de uma cultura especificamente visual, em contraste com a cultura textual. A distinção entre sua ênfase seiscentista na visão e na representação e a ênfase renascentista na leitura e na interpretação nos foi recentemente esclarecida pelos escritos de Michel Foucault¹⁸. Tal fenômeno era geral

Panofsky é então simplesmente a de recomendar transferir os resultados de sua análise da vida diária para uma obra de arte. Assim, temos agora a pintura de um homem tirando o chapéu. O que Panofsky resolve ignorar é que o homem não está presente, mas está representado na pintura. De certo modo, sob que condições está o homem representado à tinta na superfície da tela? O que se requer, e o que falta aos historiadores de arte, é uma noção de representação. Para Richard Wollheim, ver a sua arguta crítica do importante estudo de Anthony Blunt sobre Poussin em *The Listener* 80, n. 2056, 22 de agosto de 1968, pp. 246-247; Erwin Panofsky, “Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”, em *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, Doubleday Anchor Books, 1955, pp. 26-30; para uma primeira tentativa minha de abordar esse problema, ver o meu “Seeing as Knowing: A Dutch Connection”, *Humanities in Society*, 1:147-173, 1978.

18. Ver particularmente Michel Foucault, *The Order of Things*, Nova York, Random House, Vintage Books, 1973.

na Europa. Mas é na Holanda que esse modo de compreender o mundo se realiza, plena e criativamente, na execução das imagens.

Os holandeses apresentam seus quadros como descrevendo antes o mundo visto que as imitações de ações humanas significativas. Tradições pictóricas e artesanais já estabelecidas, largamente reforçadas pela nova ciência experimental e pela tecnologia, confirmaram as imagens como o caminho para o novo e inelutável conhecimento do mundo. Muitas das características das imagens parecem depender disso: a freqüente ausência de um observador posicionado, como se o mundo viesse primeiro (o ponto onde estamos situados como observadores é uma questão difícil de responder quando se olha uma paisagem panorâmica de Ruisdael); um jogo com grandes contrastes de escala (quando o homem não está determinando o tamanho de um enorme touro ou vaca, ele pode ser divertidamente representado contra a minúscula torre de uma igreja distante); a ausência de uma moldura prévia (o mundo representado nas pinturas holandesas parece muitas vezes cortado pelas bordas do trabalho ou, inversamente, dá a impressão de estender-se além de seus limites, como se a moldura fosse uma reflexão posterior e não um instrumento definidor); uma formidável concepção da pintura como uma superfície (um espelho ou um mapa, mas não uma janela) na qual as palavras, juntamente com os objetos, podem ser reproduzidas ou inscritas; uma insistência na arte da representação (extravagantemente mostrada por um Kalf, que insiste em colocar na pintura a porcelana, a prata ou o vidro do artífice ao lado dos limões da própria Natureza). Finalmente, é difícil traçar o desenvolvimento estilístico, como costumamos chamá-lo, na obra dos artistas holandeses. Mesmo o mais ingênuo observador pode ver uma continuidade na arte setentrional de Van Eyck a Vermeer, e com freqüência passarei do século XVII a fenômenos similares em obras setentrionais anteriores. Mas uma história calcada no modelo evolucionário de Vasari jamais foi escrita, nem acho que poderia sê-lo. Isso porque a arte não se constituiu como uma tra-

dição progressiva. Ela não construiu uma história, no sentido em que o fez na Itália. Para a arte, ter uma história nesse sentido italiano é uma exceção, e não a regra. A maioria das tradições artísticas assinalam o que persiste e se sustenta, e não o que muda, na cultura. O que me proponho a estudar, portanto, não é a *história* da arte holandesa, mas a *cultura visual* holandesa — para usar de um termo que devo a Michael Baxandall.

Na Holanda, a cultura visual era básica para a vida da sociedade. Pode-se dizer que o olho era o instrumento fundamental da auto-representação, e a experiência visual um modo fundamental de autoconsciência. Se o teatro era a arena onde a Inglaterra de Elizabeth mais plenamente representava a si mesma, as imagens desempenhavam esse papel para os holandeses. A diferença entre as formas que isso assume revela muita coisa sobre a diferença entre essas duas sociedades. Na Holanda, se olharmos para além daquilo que normalmente se considera como arte, verificaremos que as imagens proliferam em toda parte. São impressas em livros, estampadas no tecido das tapeçarias ou das toalhas de mesa, pintadas nas telhas e, naturalmente, emolduradas nas paredes. E tudo é pintado — de insetos e flores a nativos brasileiros em tamanho natural, aos arranjos domésticos dos amsterdameses. Os mapas impressos na Holanda descrevem o mundo e a Europa para ela mesma. O atlas é uma forma decisiva de conhecimento histórico através de imagens, cuja ampla divulgação na época devemos aos holandeses. O formato do atlas holandês é aumentado por Blaeu no século XVII para doze volumes in-fólio impressos, e depois, no século XIX, empresta seu nome a coleções inteiras de imagens impressas. Isso envolve tanto questões de ordem pictórica como questões de função social. Enquanto em outro país uma batalha seria representada num grande painel histórico preparado para a corte e o rei, os holandeses difundem um novo mapa popular. Esses diferentes modos de representação envolvem também diferentes concepções de história. Uma está limitada às ações humanas

heróicas da pintura italiana e privilegia os eventos únicos, enquanto a outra não.

Após dizer tanto sobre o que o livro incluirá, talvez eu devesse mencionar o que ele não incluirá. Sobre o tema da religião este livro não tem, diretamente, muita coisa a dizer. No entanto, nada do que eu digo sobre cultura visual holandesa é incompatível com as idéias religiosas holandesas e, na verdade, penso que isso pode ser usado para ajudar a desviar para a prática social a atual atenção que se dedica ao dogma. Até aqui a arte tem sido relacionada com o dogma ou com as normas que regem o comportamento. Eu, porém, relaciono-a com visões do conhecimento e do mundo que estão implicitamente embutidas numa concepção religiosa da ordem.

Ainda que tenham florescido num Estado protestante, na Holanda, os fenômenos pictóricos de que me ocupo antecederam sob vários aspectos a Reforma. Nem a mudança confessional, nem as diferenças confessionais que existiam em meio ao povo holandês no século XVII parecem ajudar-nos muito na compreensão da natureza da arte. Ao argumento de que o tema secular e os significados emblemáticos morais denotam uma influência calvinista, pode-se objetar que a própria centralidade das imagens e a confiança nelas contrariam o dogma calvinista básico — a confiança na Palavra. Essa tese é seguramente respaldada pela contrastante ausência de imagens na Escócia presbiteriana ou na Nova Inglaterra calvinista. Um apelo à religião, como influência moral difusa sobre a visão que a sociedade tem de si mesma e do mundo mais vasto da Natureza, parece uma direção mais proveitosa a tomar do que continuar confrontando a arte com os dogmas da fé. Temos urgente necessidade de uma história da religião holandesa — e da sociedade holandesa. Nela seria preciso considerar coisas como a extraordinária falta de preconceito religioso ou de agressão religiosa na Holanda — desde o Sínodo de Dordrecht em 1618 —, em comparação com o resto da Europa. Questões de comportamento e

fé que produziram antagonismos, acusações e mesmo execuções na Inglaterra notabilizam-se por sua raridade na Holanda. E, quando ocorrem, não reverberam em vigorosas respostas por parte de artistas ou escritores. Os holandeses parecem ter sofrido muito menos do que outros europeus a ameaça decorrente de visões conflitantes da sociedade ou de Deus. Um estudo recente situa isso diretamente na arte, ressaltando a natureza ecumênica dos retratos de igrejas de Saenredam; ele ajusta as abóbadas de modo a combinar diferentes estilos arquitetônicos, eliminando assim as diferenças históricas e confessionais¹⁹. A tolerância tem seu lado prático. Como a insistência do mercador em comerciar com o inimigo durante o persistente conflito com a Espanha, ela assegura que o comércio continue como de costume. Os imensamente populares livros ilustrados do padre Cats sobre etiqueta, que chamaram a atenção dos historiadores da arte e de outros como testemunho da absorção holandesa em questões morais de comportamento, podem ser melhor compreendidos sob essa luz. Cats é mais característico como taxonomista do comportamento social do que como o moralista dogmático com que costuma ser identificado. O mesmo se pode dizer da arte holandesa. As pinturas documentam ou representam o comportamento. São antes descritivas que prescritivas. Sente-se uma pressão constante para fazer distinções, retratar cada coisa — seja uma pessoa, uma flor ou um tipo de comportamento — de modo a torná-la conhecida. Mas, ao lado dessa ansiedade de definir, há também afrouxamento das fronteiras. A arte holandesa está notoriamente sujeita a confundir-se com a vida. E aquelas fronteiras culturais e sociais tão básicas para a definição do Ocidente urbano, que separam a cidade e o campo, ou a prostituta e a esposa, podem tornar-se curiosamente indistintas.

19. E. Jane Connel, "The Romanization of the Gothic Arch in Some Paintings by Pieter Saenredam: Catholic and Protestant Implications", *The Rutgers Art Review*, 1:17-35, 1980. O fato de terem sido artistas da fé católica — os chamados pré-rembrandtistas — que estabeleceram o que se considera como um tipo protestante de pintura narrativa bíblica é outro exemplo da fluidez das fronteiras e da dificuldade de sustentar categorias confessionais na interpretação da arte holandesa.

Depois do primeiro capítulo, sobre Constantijn Huygens, o livro continua da seguinte forma: o Capítulo 2 trata do problema do que é uma pintura na Holanda, examinando as noções contemporâneas da visão e da vista, especificamente o modelo de pintura oferecido pela análise que Kepler fez do olho; o Capítulo 3 aborda o papel cultural das imagens, em particular o tipo de autoridade que foi atribuído a sua execução e observação. Nesse ponto eu examino noções de educação, conhecimento e habilidade encontradas nos escritos de Comenius e Bacon e nos programas da Real Sociedade Inglesa. Não raro encontramos nesses textos, postos em palavras, aquilo que os holandeses pintaram. O impulso para mapear, assunto do Capítulo 4, relaciona esses resultados com tipos específicos de paisagens holandesas; e, invertendo um pouco a cultura visual assim definida, o Capítulo 5 considera o papel das palavras nas imagens holandesas.

Duas observações finais, que, espero, irão minimizar quaisquer mal-entendidos. Para os que protestarem que a arte italiana não está plenamente representada, ou que eu exagero as diferenças existentes na arte européia ao desprezar a contínua inter-relação entre a arte de diferentes países, eu replicaria que eles estão entendendo mal o meu propósito. Não quero nem multiplicar chauvinismos, nem erigir e manter novas fronteiras, mas apenas ressaltar a natureza heterogênea da arte. Concentrar-se no modo descritivo do Norte desafia a tendência profundamente arraigada de nossa disciplina a colocar toda obra de arte sob uma rubrica geral proporcionada pelo exame da arte renascentista italiana.

Este livro não pretende fazer um levantamento da arte holandesa do século XVII. Alguns artistas e certos tipos de imagens receberão mais atenção que outros, alguns serão objeto de pouco ou nenhum comentário. Concentrei-me nos artistas e obras que me parecem mostrar mais claramente certas coisas que são básicas para a arte holandesa. Embora eu ache que a ênfase na arte de descrever não seja de importância exclusiva, ela é essencial para a

compreensão da arte holandesa. E penso que qualquer estudo futuro de, digamos, Jan Steen ou do retrato em grupo, para citar um artista maior e um gênero maior de que não me ocupo aqui, andaria bem se a levasse na devida conta. Para estabelecer e consolidar ainda mais esse modo de ver a arte holandesa, trato brevemente, em conclusão, dos dois maiores artistas da época: Vermeer, que tão profundamente refletiu sobre a arte de descrever holandesa, e Rembrandt, que estava em conflito com ela.

3. "COM MÃO SINCERA E OLHO FIEL": O OFÍCIO DA REPRESENTAÇÃO

Para afigurar-se natural, uma pintura deve ser feita com extremo cuidado. De fato, um segundo aspecto da arte setentrional é a sua extraordinária exibição de habilidade. Aqui também o interesse contemporâneo no olho, em particular no seu uso ativo, é uma forma apropriada de compreender o caráter da pintura holandesa. O olhar atento, transcrito pela mão — o que poderia denominar-se habilidade observacional — levou ao registro da infinidade de coisas que compõem o mundo visível. No século XVII isso foi celebrado como algo que dá acesso básico ao conhecimento e à compreensão do mundo. A frase da *Micrographia* de Hooke que intitula este capítulo visa sugerir que é nessa arena que descobriremos a linguagem e as circunstâncias sociais onde se poderão localizar alguns aspectos essenciais da arte holandesa. Em nenhum lugar foi esse programa mais vigorosamente exposto do que nos escritos de Francis Bacon, e em nenhum lugar foi mais persistentemente cumprido do que nos

anais da Royal Society for the Pursuit of Natural Knowledge e em projetos educacionais separados mas correlatos de Johann Comenius. Os vários temas desenvolvidos por Bacon em seu *Preparative toward a Natural and Experimental History*, a exemplo das palavras de Comenius em *Orbis Pictus* e dos objetos que nos são familiares nas naturezas-mortas holandesas, tratam o conhecimento como visível e suscetível de ser possuído. Estamos lidando aqui, apressamos em acrescentar, com aquilo que é apropriadamente denominado uma leitura holandesa de Bacon. Os sonhos de Bacon de vigilância e poder como fruto do conhecimento da natureza não foram acolhidos na Holanda, onde o que atraía seus partidários era antes o programa experimental e seu formato taxionômico.

Quando voltamos nossa atenção para a feitura das pinturas, vemos que a analogia visual reintroduz — apropriadamente, penso eu — certa evanescência na nossa análise. Mais uma vez nos deparamos com a problemática questão da natureza da representação. Mas agora os termos não são relativos à percepção, como no capítulo anterior, mas antes envolvem áreas da experiência que poderíamos sintetizar com o termo *práxis*. Por *práxis* quero referir-me a essa curiosa obsessão do século XVII pelo engenho da Natureza, da linguagem, dos negócios e artes humanos. Se no capítulo precedente o modelo da representação pictórica foi apresentado pelo artifício da visão, neste ele é apresentado antes pelas habilidades do ofício. Desejo definir a nova ênfase que o século XVII colocou sobre o exercício das habilidades representacionais tradicionais do artista holandês. O capítulo tem quatro seções: a primeira trata do olho atento e do que significa um compromisso com isso, tanto para os que usam microscópios como para os que manejam um pincel: a segunda considera a pintura como um instrumento de aprendizado da linguagem e como forma de linguagem nas obras de Comenius; a terceira examina o interesse de Bacon pela *techne* como modelo para a busca do conhecimento pela arte através da experimentação; e a conclusão examina as circunstâncias sociais

que estimularam o artista holandês a considerar-se como supremo entre os artesãos da época. Minha exposição seguirá um movimento de vaivém entre as circunstâncias intelectuais e sociais e as próprias imagens, numa tentativa de sugerir a maneira pela qual esses fenômenos se entrelaçavam na época¹.

I

Quando publicou sua *Micrographia* em 1664, Robert Hooke disse estar contribuindo para o que ele chamava de uma “reforma na filosofia”. O olho, auxiliado pela lente, era um meio pelo qual os homens se capacitavam a passar do mundo ilusório do Cérebro e da Fantasia para o mundo concreto das coisas. E o registro dessas observações visuais, que eram o assunto do seu livro, devia ser a base para um novo e verdadeiro conhecimento. Como disse o próprio Hooke, seus estudos se destinavam a

mostrar que para isso não se requer muita coisa, nenhuma força da *Imaginação*, ou exatidão do *Método*, ou profundidade da *Contemplação* (embora a adição destas, ali onde se deve possuí-las, deva produzir uma serenidade mais perfeita), mas sim uma *Mão sincera* e um *Olho fiel*, para examinar, e para registrar, as coisas tais quais elas aparecem².

1. Hegel, numa breve passagem de suas palestras sobre estética, já caracterizara a pintura holandesa em termos análogos a estes. Dizia ele que os holandeses substituíram um interesse por um tema significativo por um interesse no meio de representação como um fim em si (“die Mittel der Darstellung werden für sich selber Zweck”). Mais recentemente, Meyer Schapiro desenvolveu um ponto de vista similar, com referência às naturezas-mortas de Cézanne, e também, sugestivamente, relacionou todo o gênero da natureza-morta com a sociedade burguesa ocidental. Meu objetivo neste capítulo é tentar relacionar esses fenômenos pictóricos com noções de conhecimento correntes no século XVII. Ver G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trad. ingl. T. M. Knox, Oxford, Clarendon Press, 1975, 1:599; Meyer Schapiro, “The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-life”, *Selected Papers: Modern Art, 19th and 20th Centuries*, Nova York, George Braziller, 1978, pp. 1-38. Em sua atual pesquisa sobre Jan Bruegel, Anita Joplin está examinando com minúcia o plano de fundo e a história anterior das noções de arte, natureza, artifício e conhecimento de que me ocuparei neste capítulo.

2. Robert Hooke, *Micrographia*, Londres, 1665, A2v; reimpresso como o volume 13 de *Early Science in Oxford*, ed. R. T. Gunther, Oxford, 1938.

O prefácio de Hooke, de onde tiramos essa passagem, articula a vinculação do olho atento — ou, como ele diz, fiel — à habilidade manual da mão que registra. Ele vincula a visão à descrição habilidosa e, além disso, coloca essa atividade no contexto do grande projeto baconiano. O livro de Hooke foi publicado sob os auspícios da Royal Society, que em 1663 solicitou a Hooke que contribuísse com uma de suas observações microscópicas em cada reunião semanal. Seu estudo foi fundamental para a voga baconiana que florescia nas publicações depois da morte de Bacon e que foi finalmente consubstanciada na fundação da Royal Society. A “reforma na Filosofia” a que Hooke adere é o fim da autoridade intelectual concedida às falsas noções ou “Ídolos”, como Bacon as chamava, que antes haviam aprisionado as mentes humanas. A observação e o registro das coisas vistas e expressas em palavras e imagens devem ser a base do novo conhecimento. O interesse de Hooke pela visão correta e seu registro abrangiam tanto a câmara obscura como o microscópio. Num comunicado à Royal Society, de 1694, diz ele que a câmara obscura é um aparelho que pode ser usado para produzir desenhos fidedignos de lugares estrangeiros, em oposição às falsas imagens que então circulavam na literatura de viagens³. Essa sugestão não parece ter sido prática e não obteve aceitação. Mas seu objetivo — realizar uma verdadeira pintura — veio sem dúvida ao encontro dos interesses dos holandeses. Já vimos que estes eram fascinados pela câmara obscura. Como verificaremos no capítulo seguinte, estavam também entre os mais dedicados descritores do mundo — para tomar “geógrafo” literalmente, como o era então — da época.

Na conclusão de seu prefácio à *Micrographia*, contudo, o quadro de referência de Hooke torna-se nitidamente mais prático e comercial que o de Bacon:

3. Robert Hooke, “An Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of a Thing”, em *Philosophical Experiments and Observations*, Londres, 1721, pp. 292-296.

Porém o que ainda mais me convence da estima Real que a parte mais séria dos homens tem por essa *Sociedade* é o fato de que vários *Mercadores*, homens que agem com honestidade — cujo objeto é *meum & tuum*, esse grande *Leme* dos negócios humanos —, arriscaram grandes somas de Dinheiro para pôr em prática o que alguns dos nossos Membros idearam [...] Suas tentativas farão que a Filosofia passe das *palavras* à *ação*, ao ver que os homens de Negócios tiveram tão grande participação na sua fundação⁴.

Apesar da afirmação de Hooke, havia uma incômoda sensação de que, embora a Inglaterra contasse com a Royal Society e suas conexões comerciais, a Holanda não tinha a Society mas tinha o comércio. Era a esse respeito que o baconianismo holandês era reconhecido. Thomas Sprat retorna a esse tema várias vezes no curso de sua *História da Royal Society*, de 1667. Ele fica um pouco intrigado com a falta de experimentação institucionalmente patrocinada na Holanda — embora a falta de uma verdadeira monarquia e de patrocínio aristocrático seja uma explicação óbvia —, porém tem todo o apreço pela proverbial industriabilidade, inventividade e comércio dos holandeses. Haia, escreve Sprat aludindo a Bacon, “poderá em breve tornar-se a Cópia de uma Cidade na *Nova Atlântida*”⁵. Os fatores sociais presentes na Holanda e tristemente ausentes na Inglaterra são fundamentais para esse sucesso. A comparação que Sprat faz entre a Inglaterra e a Holanda poderia valer ainda hoje:

Os *Inglezes* [são] avessos a admitir novas *Invenções* e atalhos de labor, e a naturalizar Novos Povos: Ambas as coisas são os erros fatais que fizeram que os *Holandeses* nos excedessem em *Riquezas* e *Tráfico*: Eles recebem todos os *Projetos* e todo os *Povos*, e têm poucos ou nenhum *Pobre*⁶.

4. Hooke, *Micrographia*, Gv.

5. Thomas Sprat, *The History of the Royal Society of London for the Improving of Natural Knowledge*, Londres, 1667; reedição, eds. Jackson I. Cope e Harold Whitmore Jones, St. Louis, Washington University, 1958, p. 89. Doravante citado como Sprat, *History*.

6. *Idem*, p. 401.

Mas as atividades dos baconianos ingleses têm outras repercussões na Holanda. Constantijn Huygens não estava só em seu entusiasmo pelos escritos de Bacon. A popularidade destes é atestada não apenas pelo bom número de edições de suas obras publicadas na Holanda, mas também pela própria prontidão com que suas idéias e, significativamente, seus métodos práticos foram discutidos. Isaac Beeckman, o diretor da Escola de Latim de Dordrecht, grande estudioso da natureza e amigo e correspondente de Descartes e Mersennes, já estava testando as experiências compiladas por Bacon em 1628, o ano posterior à publicação de *Sylva Sylvarum*. O entusiasmo de Beeckman por Bacon levou-o a tentar corrigir os muitos erros que ele encontrou em experimentos específicos e nos seus resultados. A precisão, ou mesmo a precipitação, de sua empresa afigura-se temperamentalmente holandesa. Outros de seus concidadãos juntaram-se a ele na tarefa de oferecer correções desse tipo a Bacon. Beeckman não contestava o plano exposto por Bacon; queria simplesmente torná-lo exequível para que ele pudesse cumprir sua grande promessa. Copiou aprovadamente em seu caderno de notas a conhecida passagem do *Novum Organum* que define e ataca os ídolos. O registro do pensamento e das experiências do próprio Beeckman sugere que a Holanda estava bem preparada para receber a mensagem de Bacon⁷.

Beeckman era ministro ordenado com um diploma de médico obtido em Caen, que mantinha um diário pormenorizado de seus interesses intelectuais e científicos⁸. O diário é, por um lado, uma espécie de livro de lugares-comuns, onde ele podia anotar verdades da mesma forma que Bacon anotava os ídolos, mas ele também lhe deu a oportunidade de registrar cenas maravilhosas e reveladoras de

7. Para uma explicação relevante do sucesso de Bacon na Holanda, ver Rosalie L. Colie, *Some Thankfulness to Constantine*, Haia, Martinus Nijhoff, 1956, pp. 73-91. Ver R. W. Gibson, *Francis Bacon: A Bibliography*, Oxford, Scrivener Press, 1950, para um registro das várias edições de suas obras publicadas na Holanda.

8. R. Hooykaas, "Science and Religion in the Seventeenth Century: Isaac Beeckman (1588-1637)", *Free University Quarterly* 1:169-183, 1952.

sua vida intelectual. Embora Beeckman fosse um homem instruído que se correspondia e convivia com os maiores pensadores da época, faltavam-lhe oportunidades públicas para promover suas idéias, que eram comuns para os ingleses contemporâneos. Nesse aspecto sua situação não diferia da do inculto microscopista Leeuwenhoek. O relato de suas experiências só foi dado a público graças à correspondência que ele manteve com a London Royal Society a partir da recomendação de Constantijn Huygens. Atitudes baconianas inspiram a criação das imagens holandesas, mas nunca tiveram na Holanda o respaldo institucional que conquistaram na Inglaterra.

O diário de Beeckman registra um jogo mental que ele refere apropriadamente como imaginação sensível. Ele senta-se com Johan van Beverwyck — o autor do livro médico padrão da época, a quem encontramos no capítulo anterior exibindo sua câmara obscura semelhante ao olho — e Jacob Cats — o homem cujos escritos forneceram a pedra de toque moral para os holandeses, cujas famílias punham o padre Cats na estante ao lado da Bíblia. Um dia, quando estavam degustando seu vinho, os três homens notaram o modo pelo qual um bocado de açúcar absorvia o líquido; seguiu-se uma animada discussão sobre a ação dos vasos capilares⁹. Ora, chegando em casa depois de muito haver refletido, sentado em seu banco na igreja, Beeckman lamentou não poder impedir que sua mente fugisse do sermão para ocupar-se do problema matemático suscitado pela disposição das vidraças logo acima de sua cadeira. Ele questiona o movimento das nuvens, o bruxuleio de uma vela, o fato de os livros serem normalmente mais altos do que largos. Em um extraordinário ato de observação, ele se volta inclusive para o corpo de seu irmão, sobre o qual executa uma autópsia para determinar a causa de sua morte prematura¹⁰. É a aparência e, nesse sentido, a natureza do mundo, que desperta o interesse de Beeckman.

9. *Journal tenu par Isaac Beeckman de 1604 à 1634*, ed. C. de Waard, 4 vols., Haia, Martinus Nijhoff, 1939-1953, 3:317-318.

10. *Idem*, 1:321; 3:265; 2:382; 2:315-316, 1:xviii.

Sua curiosidade não faz distinção entre o homem e suas produções e a Natureza e as dela. A inclinação de Beeckman é prática. Embora seu diário seja escrito em holandês e latim, ele era favorável à criação de uma escola que ensinasse física aos artífices comuns em holandês. Qualquer que seja o assunto, não é a meditação como tal que Beeckman enaltece, mas os resultados dela. Ele quer focalizar as coisas claramente. Tudo o que é visível no mundo — e tudo o que importa ver — deve ser arranjado, de maneira baconiana, como parte de uma grande taxionomia que constitui o conhecimento.

Ao registrar suas observações, Beeckman compila os bocados e os pedaços de um programa para a arte holandesa. Os artistas holandeses compartilhavam uma paixão pela atenção com esse tipo de experimentador e sábio. Suas obras, com efeito, estão a serviço de muitas das coisas que ele faz: as nuvens encapeladas de Ruysdael pairando sobre a terra (Fig. 88); o balouçar da vela e as páginas encrespadas de livros empilhados capturadas para os nossos olhos nas naturezas-mortas de Leiden; os cadáveres pintados por retratistas a quem a morte se apresenta na forma de uma lição de cirurgião numa observação anatômica. Como os pintores dessa terra, Beeckman tinha uma predileção por provérbios e outros ditos comuns. Por que, pergunta-se ele, as pessoas podem cantar junto mas não falar junto? Por que se diz que quando o sol está quente vai chover?¹¹ Beeckman trata os lugares-comuns verbais como observações do mundo natural, e como tal eles também estão submetidos ao seu olho atento. Ele formula truísmos verbais e concede-lhes algo aparentado à presença que eles assumem nas páginas impressas dos livros de emblemas holandeses e nas pinturas que são as suas contrapartes. Uma razão da popularidade dos provérbios pintados tais como os encontramos nas obras de Jan Steen (Fig. 163) é que, em vez de abrir o comportamento humano para as incertezas

11. *Idem*, 1:322; 2:248.

da interpretação, eles o categorizam e o tornam perfeitamente visível ao olho.

O baconianismo holandês repousava sobre uma confiança extraordinária no olhar atento. Essa é a forma ativa da preocupação com a aparência das coisas que discutimos no capítulo anterior. Se procurarmos evidências textuais disso na literatura sobre a arte, a explicação mais articulada é a de Samuel van Hoogstraten. Embora desenhar “a partir do natural” fosse um procedimento estabelecido na criação de imagens na arte renascentista do Ocidente, a ênfase de Hoogstraten no olho atento é característica. No capítulo que se segue, o que versa sobre “Como a Natureza Visível se Apresenta de um Modo Particular”, ele ressalta a necessidade de usar muita atenção (*opletting*) no desenho, a ponto de uma medida ser, por assim dizer, construída no interior dos olhos¹². Acostumar-se a observar (*opmerken*) serve tão bem ao olho quanto à mão. Quase qualquer parte da natureza, continua Hoogstraten, pode alimentar ou aguçar o olho. (Sua expressão, *de scherpte des oog te wetten*, poderia aplicar-se a uma faca.) Desse modo, embora aconselhando que o olho deva ser usado agudamente, ele nada acrescenta às restrições, comumente encontradas nos tratados desse tipo, sobre o que devemos olhar. A concentração de Hoogstraten no uso do olho para a criação de pinturas parece ser quase uma função da língua holandesa. Ele intitula o capítulo em que define o que é a pintura de “Van het oogmerk der Schilderkonst”, ou, literalmente, o objetivo ou “marca do olho” da arte de pintar. Em seguida assevera que pintar é um estudo que representa todas as idéias do mundo visível com a finalidade de enganar os olhos. Com exceção da ênfase particular dada ao ato de enganar os olhos, os sentimentos expressos são tradicionais. Porém as palavras esco-

12. Hoogstraten, *Inleyding*, p. 140. Para a opinião de Michelangelo sobre o compasso no olho, ver David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 368-379. Embora Hoogstraten conheça a referência de Vasari a isso, esse questionamento se deve a ele próprio.

lhidas têm uma ressonância especial: representar é *verbeelden*, ou repintar, idéias são “ideen ofte denkbeelden”, o que introduz uma palavra para idéias referindo-se a elas especificamente como pinturas mentais, e “oog te bedriegen”, ou enganar os olhos, faz eco ao *oogmerk* do título do capítulo. Nessa breve passagem, Hoogstraten se serve de um tipo comum de jogo de palavras em holandês que empresta uma presença material a termos abstratos como objetivos, idéias e a própria representação. Examinemos toda a passagem sob essa luz:

“Do objetivo da Arte de Pintar; o que ela é e o que produz. A Arte de Pintar é uma ciência que visa representar todas as idéias ou noções que a totalidade da natureza visível é capaz de produzir e iludir o olho com o desenho e a cor. [Van het oogmerk der Schilderkonst; watze is, en te weeg brengt. De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen.]

Ao preconizar um olhar atento, Hoogstraten professa não só uma noção de desenho, mas também uma noção do mundo que é visto e desenhado. Ele previne o jovem artista contra a adoção de um estilo amaneirado, exortando-o a submeter seu pincel e sua mão ao olho para que a diversidade das coisas individuais do mundo possa ser representada¹³. Esse é o mundo tal como ele é visto através de um microscópio. Quando Hooke examina as sementes de tomilho, ele atesta o modo por que cada uma delas é diferente da outra “tanto ao olho quanto à luz. [...] Cada uma delas parecia um pouco vincada ou enrugada, mas E [indicada na gravura] era notavelmente sulcada” (Fig. 45)¹⁴. Mesmo nas sementes minúsculas o observador atento percebe as diferenças. Uma arte concebida dessa maneira é na verdade um espelhamento sem fim, como Hoogstraten a define em outras passagens.

13. *Idem*, p. 34.

14. Hooke, *Micrographia*, p. 153.

Se o mundo é visto desse modo, o que se torna mais problemático não são as diferenças entre as coisas, mas suas semelhanças. As similaridades evidentes podem provocar confusões na nossa percepção das identidades separadas e distintas das coisas. Essa atitude explica um bom número de passagens nas quais Hoogstraten discute a atribuição às pinturas de significados, interpretações ou do que ele considera identidades confundidas. Ainda que defenda o que chamamos de imagens em *trompe-l'œil*, ele ataca a indesculpável magia dos tetos das igrejas italianas que fingem representar o céu. Num espírito similar ele critica também aqueles que — à maneira de Leonardo, talvez — lêem significados nas nuvens do céu¹⁵. Quando Hoogstraten exorta o pintor a treinar os olhos para ver as nuvens como nuvens, ele confirma a natureza das pinturas de Ruisdael e a busca, por Beeckman, do conhecimento natural.

Essa fixação na discriminação entre coisas e na identidade individual explica um capítulo curioso e sem precedente que Hoogstraten dedica à semelhança¹⁶. Num mundo onde cada rosto é maravilhosamente criado para ser diferente de qualquer outro, é notável, observa ele, o que ocorre quando vemos duas pessoas se parecerem tão exatamente que não conseguimos distingui-las. Hoogstraten se concentra nas confusões — por vezes cômicas — que podem ser provocadas por pessoas, como os gêmeos idênticos que se parecem com tudo, menos com suas famílias. Ao seu modo, ele reúne exemplos tanto de textos como da vida, mas um exemplo de sua própria vida é muito sugestivo. Hoogstraten conta que viu um senhor andando a cavalo nas ruas de Londres cujo aspecto atraiu tamanha multidão de seguidores que ele mal sabia onde esconder-se¹⁷. O motivo da perseguição era que, sem sabê-lo, ele era um sócio do rei.

15. Hoogstraten, *Inleyding*, p. 140.

16. “Van de gelijkheyt en ongelijkheyt der zeeeming” (aproximadamente, “Sobre a semelhança e a diferença na semelhança”), Hoogstraten, *Inleyding*, pp. 38-40.

17. Hoogstraten, *Inleyding*, p. 39.

Foucault abre o seu livro com sua notável análise de *Las Meninas* de Velásquez, mas seus materiais são de natureza textual. Como ele oferece exemplos e argumentos tirados da literatura, da filosofia, do conhecimento natural, da lingüística e da economia, a centralidade da imagem para esse novo modo de conhecer o mundo nunca se torna clara. Na medida em que o meu trabalho deve parte de seu estímulo à formulação de Foucault, ele oferece também um suplemento no tocante ao lugar da imagem.

Bacon, ao que sabemos, não emprega o exemplo das imagens. Mas dentro de seu círculo encontrei pelo menos uma ocasião que atesta diretamente a relação entre a natureza das imagens e a mudança ocorrida na noção de conhecimento da época. Ela diz respeito a uma discussão comum na Renascença sobre a maneira pela qual se deve fazer uma imagem: Deve-se modelar a arte a partir da natureza ou a partir de uma arte anterior? Na ode preambular que lhe foi encomendada para a *História da Royal Society* de Sprat, Cowley invoca essa discussão artística como uma forma de clarificar sua exposição de Bacon. A famosa passagem em que Cowley saúda Bacon como um segundo Moisés é precedida por versos menos famosos que aconselham uma rejeição da arte elevada e o retorno à natureza. Primeiro, Cowley questiona os mestres:

Quem quiser fazer uma Peça exata
Não deve de outros Copiar o Trabalho:
Não, nem de Rubens nem de Vandike.

Em seguida adverte contra o recurso à própria fantasia:

Muito menos deve contentar-se de fazê-la como
As Idéias e Imagens que estão
Em sua própria Fantasia ou Memória.

E conclui com uma fórmula idêntica, ou aproximada, à que é proposta por Hooke e que serve de título a este capítulo:

Não, ele deve pôr diante de sua vista
A Face Natural e Viva:
O Objeto real deve comandar
Cada juízo do seu Olho e cada Movimento da sua Mão²⁰.

Para quem busca o conhecimento natural, assim como para o criador de imagens, diz Cowley, é mister escolher entre o verdadeiro testemunho da visão e as interpretações falaciosas. Eu diria que a maioria das imagens holandesas respalda essa opinião, mas há uma, em particular, que a declara abertamente.

Refiro-me a uma estranha gravura à maneira de Pieter Saenredam (Fig. 44)²¹. Essa água-forte de 1628 representa, assim nos diz a longa inscrição, vários cortes transversais feitos numa velha macieira que medrava num campo nas adjacências de Haarlem. Essa imagem foi feita para repudiar uma outra, anterior, que representava a crença, muito difundida na época, de que o cerne escuro da macieira representa a aparição miraculosa de religiosos católicos romanos (Fig. 43). Numa Holanda ainda em guerra com a Espanha católica, com tropas não longe dali, a questão religiosa estava acesa. Mas a gravura de Saenredam fala da natureza das imagens tanto quanto das questões da fé. Ele nos mostra a forma e a espessura dos cortes através da árvore e depois isola os cernes escuros para a nossa vista. Menciona cuidadosamente a data em que foi encontrada e a localização da árvore. Essa gravura, publicada, como diz a inscrição, por amor à verdade, procura substituir uma pintura falsa por uma verdadeira. Sua estratégia consiste em separar o objeto visto das crenças ou interpretações a que ele deu

20. Abraham Cowley, "To the Royal Society", em Sprat, *History*, p. 62.

21. As passagens relevantes da longa inscrição rezam o seguinte: "Waerchtige Afteykeninge der Beelden, [...] in eenen Appel boom gewassen [...] tot bestraffinge, beschaminge, ende overtuyginge van sekere onlangsche valsche Afbeeldinge, ende onder halinge ende wederlegginge van den gestroyden Landleugen tot onderrichtinge vande bedrogene Wereld uyt liefde der waerheid uyt gegeven [...] en sijn de beelden geene andere als dese ende konter oock anders niet in merken al ist schoon dat ghyse met eenen Kristalijnen Bril wel te degen besiet". *Catalogue Raisonné of the Works of Pieter Jansz. Saenredam*, Utrecht, 1971, pp. 267-268.

origem. Diz ele, com efeito, que o suposto milagre se deve a um erro na leitura das imagens ou a um erro de interpretação. A imagem feita por Saenredam da árvore substitui a fantasia do homem, para lembrar as palavras de Cowley, pelo objeto real visto. O cerne de uma macieira não se presta muito ao exame visual. Saenredam negava qualquer semelhança entre essas formas escuras e religiosos católicos. Na conclusão do comentário ele diz: “Não existem outras imagens exceto essas, e eles não poderiam encontrar nenhuma outra. Mesmo quando se dá uma boa olhada nelas com uma lente de cristal”. Dispensando interpretação, Saenredam chama a atenção para a coisa particular vista em si mesma. Significativamente, ele a observa através de lentes e a representa em uma pintura. A inscrição tem a vantagem de articular uma intenção comum: a compreensão está localizada na representação daquilo que é visto.

Um contraste esclarecedor é oferecido pela acolhida totalmente diversa que Rubens dispensou à gravura original que registrou o milagre. Uma cópia da gravura lhe caiu casualmente às mãos. Em uma carta escrita de Antuérpia, em março de 1628, ele se refere ao que chama de “bagatelas [bagatelli] da Holanda”: conta-se que um bispo teve uma visão quando caminhava pelo Haarlem Meer e por isso foi largamente distribuída uma gravura de uma macieira com freiras e monges²². Rubens esboça rapidamente o que é para ele um contexto óbvio: o Exército imperial espanhol está por perto e surgiram temores entre os holandeses de que essas imagens fossem presságios de um ressurgimento católico. Em seguida ele generaliza: “Que grande impressão o pavor ou o medo de alguma coisa nova fará na mente dos homens”. É na natureza dos sentimentos e reações humanas, e não no estatuto da árvore, que Rubens atenta. E, para dar ao evento uma base maior, Rubens volta-se predizivelmente para a Antiguidade. Cita uma passagem em que Plí-

22. Charles Ruelens and Max Rooses, *Correspondance de Rubens*, 6 vols., Antuérpia, 1887-1909, 4:381. Ruth Magurn (trad. e org.), *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, p. 247.

nio se referiu a predições feitas com base nos defeitos existentes na madeira de um limoeiro. É assim, sugere Rubens, que as pessoas se comportam em determinadas circunstâncias, e os defeitos nas árvores têm sido tradicionalmente objeto de interpretação. Podemos imaginar Rubens representando a adoração de falsos presságios como uma pintura narrativa: uma multidão baixa ou ergue os braços em louvor à árvore. Encontraríamos uma contraparte antiga para representar os erros modernos. O acesso de um pintor à verdade, como as obras de Rubens demonstram amplamente, se dá através da representação das ações humanas. Saenredam difere de Rubens na natureza de sua compreensão do modo por que as imagens significam. Naturalmente, essas coisas estão relacionadas. Enquanto a carta de Rubens apela para a natureza humana e o precedente histórico, Saenredam se oferece, ao contrário, para corrigir a nossa vista.

O contraste oferecido por essas duas reações ao pequeno exemplo da macieira dos arredores de Haarlem ressoa no programa que Bacon esboça em sua *Great Instauration*. Bacon, com efeito, situa a opinião de Saenredam acima e contra a de Rubens, e baseia seu plano das histórias naturais na crença de que “tudo depende de manter o olho firmemente fixado nos fatos da natureza e receber assim suas imagens simplesmente como elas são. Porque Deus proíbe que tomemos um sonho da nossa imaginação por um padrão”²³.

Mas que significa conhecer a natureza através de um olhar atento? Ou, formulando a questão de modo diferente, o que é que se conhece, se isso é conhecimento? Através dos tempos houve muitas respostas a essa pergunta, uma das quais — o modelo microscópico — é apresentada pelo próprio Saenredam em sua invo-

23. Bacon, *Works* 4:32-33. A confirmação de que os microscopistas holandeses se consideraram por muito tempo como baconianos nesse sentido é oferecida pela introdução de Boerhaave a uma edição de Swammerdam: “Ele não afirmava nada mais do que aquilo que via, e era capaz de demonstrar tudo quanto afirmava. De bom grado ele seguia o conselho de Lord Bacon”, Herman Boerhaave, “The Life of the Author”, em John Swammerdam, *The Book of Nature; or the History of Insects*, trad. ingl. Thomas Filloyd, Londres, 1758, p. xvi.

cação da lente cristalina. Seu procedimento e suas afirmações sobre o ato de olhar para uma macieira nos são familiares graças aos relatos de outros que estavam esquadrinhando o mundo através de uma lente. Leeuwenhoek, por exemplo, usa reiteradamente o seu microscópio para refutar interpretações anteriores. Quando as pessoas pensam que uma febre que contraíram se deve à cor vermelho-fogo que seus sapatos apanharam na grama do prado, Leeuwenhoek decide examiná-la. Vai para o prado, estuda a grama para descobrir o que a torna vermelha e descreve com minúcias a estrutura das hastes²⁴. Como as formas na macieira, a natureza febricitante da grama é descartada em face do que se vê. A grama vermelha, como a macieira, tem então o estatuto de um prodígio desconstruído. Isso evoca um problema geral sobre o estatuto e o uso das observações como as de Leeuwenhoek: até que ponto a descrição toma o lugar de outros tipos de explicação? O exemplo da grama vermelha é amplificado pelo exemplo maior de sua descoberta e cuidadosa descrição dos protozoários e bactérias — seus animálculos. Ficamos impressionados com a amplitude quase indiscriminada da atenção de Leeuwenhoek — ele debruça seu microscópio sobre seu esputo, fezes e mesmo seu sêmen, tão facilmente quanto o fez com as flores do campo.

Leeuwenhoek combina absorção no que é visto com um desprendimento ou anonimato que é também característico do artista holandês. De fato, as condições de visibilidade que Leeuwenhoek exigia para ver melhor com seus instrumentos semelham os arranjos feitos por artistas. Ele coloca o seu objeto, fixado num suporte, em foco atrás da lente. Ajusta a luz e o cenário como faziam os artistas. Para tornar visível o objeto — num dos casos, glóbulos de sangue —, Leeuwenhoek dispõe a luz e o fundo, de uma maneira que

24. *Alle de Brieven van Antoni van Leeuwenhoek*, 10 vols., Amsterdã, Swets and Zeitlinger, 1939-1979, 2:390-394. Para estudos gerais de Leeuwenhoek, ver Clifford Dobell, *Antony van Leeuwenhoek and his "Little Animals"*, Nova York, Dover Publications, 1960; A. Schierbeek, *Antoni van Leeuwenhoek: zijn leven en zijn werken*, Lochem, 1950, e *Measuring the Invisible World*, Londres e Nova York, Abelard Schuman, 1959.

ainda não se compreendeu inteiramente, de tal modo que os glóbulos aparecerão, nas suas palavras, como grãos de areia sobre um pedaço de tafetá preto²⁵. É como se Leeuwenhoek tivesse em mente o campo escuro preferido pelos pintores de natureza-morta holandeses. De Bosschaert, no princípio do século, a Kalf, no final, os pintores holandeses compreenderam que a visibilidade da superfície — em contraste com a solidez do volume — depende precisamente desse efeito de relevo (Fig. 59). Em conformidade com o modo doméstico da arte holandesa, os diários de Leeuwenhoek descrevem com infinito cuidado os cenários domésticos requeridos para suas observações: seu estúdio, sua fonte de luz e ar e o copo com água em que os animálculos são observados²⁶. Mas existe um outro sentido, mais especial, em que o seu trabalho, como o dos pintores, reconhece as condições de visibilidade. Leeuwenhoek tinha um fascínio pelos olhos dos insetos e de outros animais. Ele olhava não para eles, mas através deles. Ao descrever o que os olhos de um animal ou inseto vêem, ele chama repetidamente a atenção para o fato de o mundo ser conhecido não através do ser visível, mas através dos instrumentos particulares que medeiam o que é visto. O tamanho, por exemplo, é relativo ao observador e dependente dele. Leeuwenhoek observa a torre de igreja que os artistas registraram, mas olha para ela através do olho de uma libélula:

Quando olhei para a Torre da Igreja Nova, que [...] segundo verifiquei tinha uma altura de 9 metros e da qual o meu Estúdio, pelos meus cálculos, dista 22 metros, através da Córnea muitas Torres eram apresentadas, também de cabeça para baixo, e pareciam não ser maiores que a ponta de um alfinete para o nosso Olho²⁷.

Quando Paulus Potter ou Aelbert Cuyp justapõem um touro (Fig. 8) ou uma imensa vaca a uma torre tornada minúscula pela

25. "santgens [...] diemen up een swartsijde taff soude mogen werpen." *Idem*, 1:212.

26. *Idem*, 2:79.

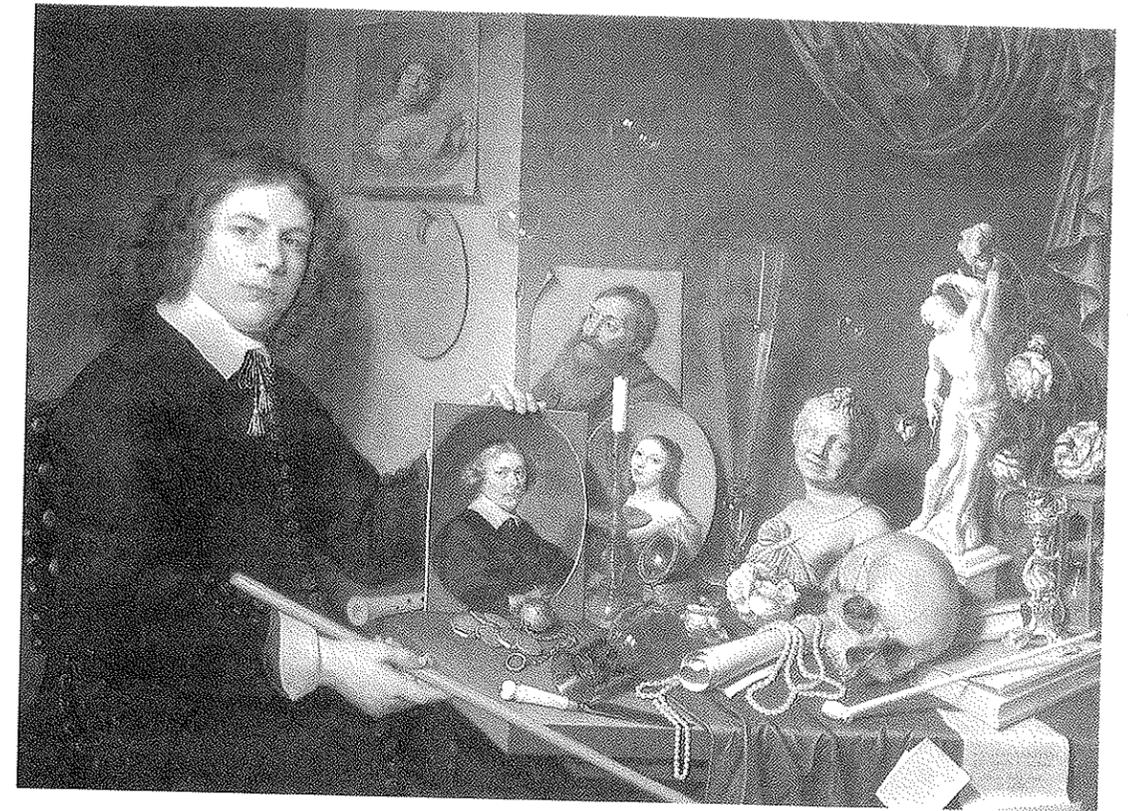
27. *Idem*, 10:126.

distância em que se encontram, eles similarmente reconhecem as condições da vista.

Esse interesse comum é resumido na doação póstuma de Leeuwenhoek à Royal Society. Um relato contemporâneo da doação, relato descabidamente longo porque inoportuno, registra que ela “consiste num pequeno gabinete *indiano*, em cujas Gavetas estão treze pequenas Caixas ou Estojos, cada qual contendo dois Microscópios. [...] Parecem ter sido postos em Ordem no Gabinete por ele mesmo, pois desejava doá-los à Royal Society, tendo cada Microscópio um Objeto colocado diante dele”.

Leeuwenhoek não só legou os seus instrumentos como também, continua o comentador, determinou metodicamente “aqueles temas Diminutos que podem, de uma Maneira particular, merecer a sua atenção”²⁸. Três dos microscópios ofereciam uma visão de olhos: o olho de um pernilongo, o olho de uma mosca e o humor cristalino do olho de uma baleia. Até o fim Leeuwenhoek brincou com questões de escala.

Não examinarei aqui o interessante problema da natureza e do papel da ilustração nas obras dos naturalistas holandeses. O próprio Leeuwenhoek empregou um escriba pictórico para registrar numa forma simples o que ele via. Outros estudiosos holandeses do conhecimento natural, como os entomologistas Joannes Goedart e Maria Sibylla Merian, conhecida por suas esplêndidas imagens botânicas, produziram suas próprias imagens. Mas quero considerar pelo menos três termos de comparação entre a atividade do microscopista e a dos artistas, termos que se baseiam em noções de ver tomadas em comum e postuladas sobre o olhar atento. Primeiro e segundo, a dupla característica do mundo visto microscopicamente é que ele tanto multiplica como divide. Ele multiplica quando se estende sobre os inumeráveis pequenos elementos contidos no interior de um corpo maior — os animálculos de Leeuwenhoek contidos em uma

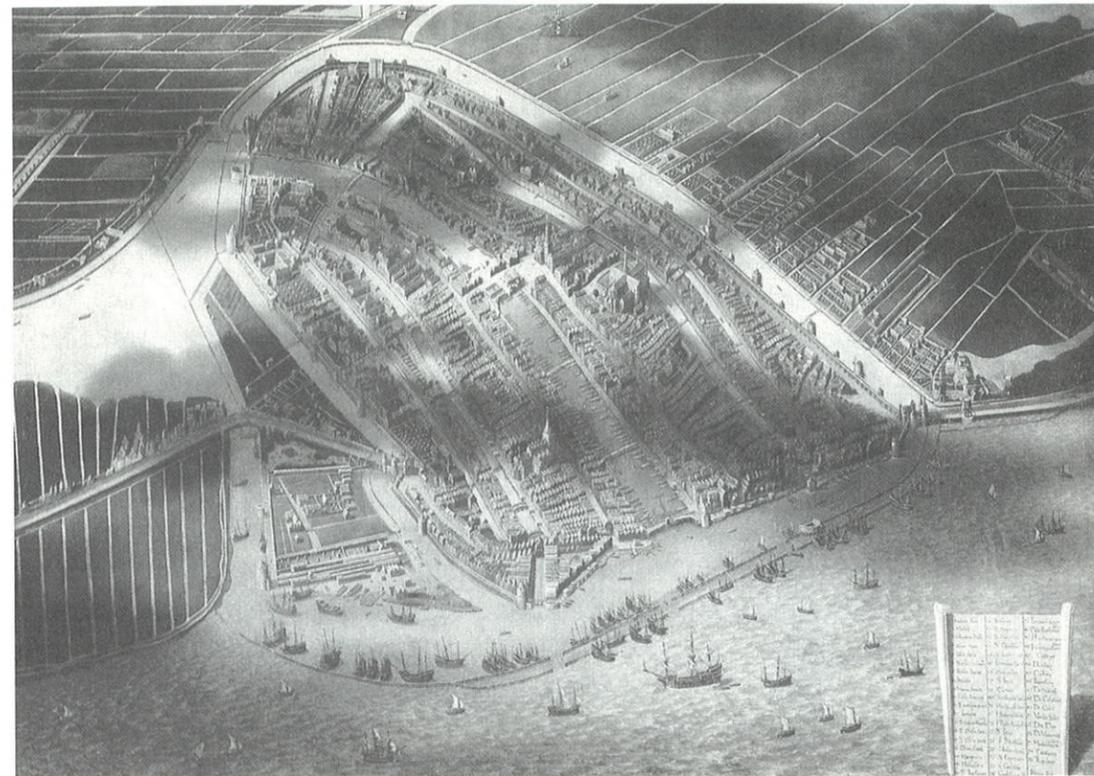


Lâmina 1. David Bailly, *Natureza-morta*, 1651, Museu Stedelijk “de Lakenhal”, Leiden.

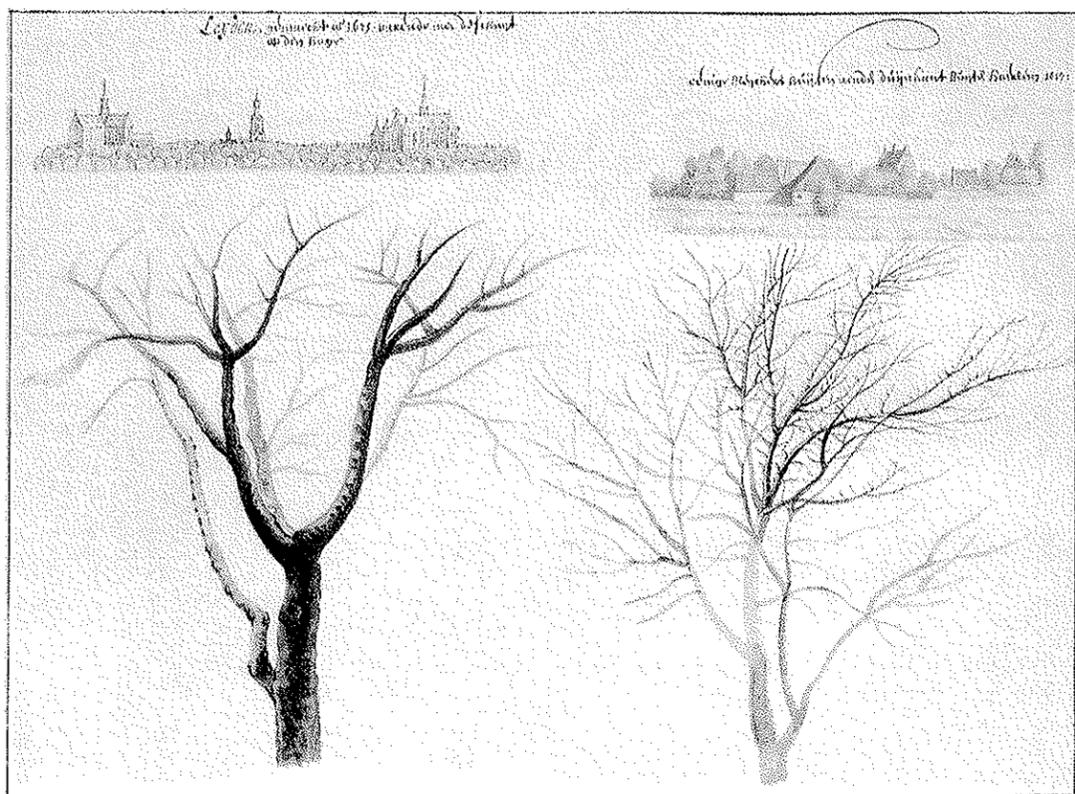
28. Citado em Dobell, *Leeuwenhoek*, pp. 314-316.



Lâmina 2. Jan Vermeer, *A Arte de Pintar*. Museu Kunsthistorisches, Viena.



Lâmina 3. Jan Christaensz. Micker, *Vista de Amsterdã*, coleção do Museu Histórico de Amsterdã, Amsterdã.



Lâmina 4. Pieter Saenredam, *Vistas de Perfil de Leiden e Haarlem e Duas Árvores* (pena, aguada e aquarela), 1617 e 1625, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

gota de líquido — ou as diferenças entre indivíduos de uma só espécie. Ele divide quando nos permite ver uma ampliação de uma pequena parte de um corpo ou superfície maior — como Leeuwenhoek estudou o grão em madeira, ou Hooke a trama de um pedacinho de tafetá. Terceiro, ele trata todas as coisas como uma superfície visível, seja retalhando-as para fazer nelas uma secção — e Leeuwenhoek foi dos primeiros a fazê-la —, seja abrindo-as para expor suas partes internas, a fim de revelar como elas são feitas.

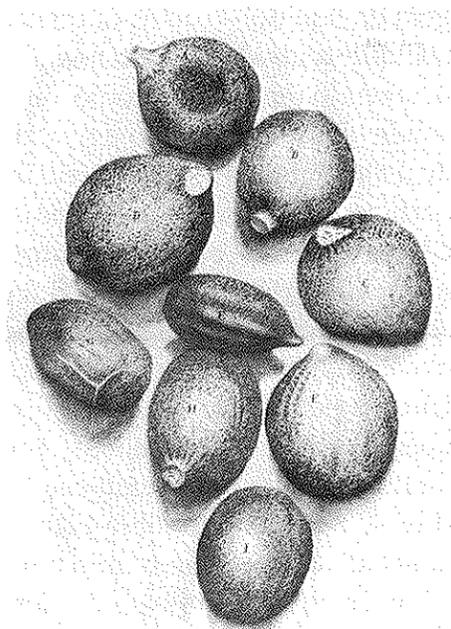
Conhecemos as sementes de um pé de tomilho, supõe Hooke, olhando cuidadosamente para certo número de sementes individuais. Uma página ilustra isso com nove sementes muito ampliadas, cada uma distinta em seus sulcos, vincos ou rugas, mas tendo em comum uma parte muito eminente onde se tinham juntado a um caule (Fig. 45). Refletindo sobre as formas ampliadas, Hooke as interpreta analiticamente como uma pintura holandesa: “O Grão propicia um excelente Objeto para o *Microscópio*, a saber, um Prato de Limões numa pequenina sala”²⁹. Isso é similar à maneira pela qual De Gheyn conhece um camundongo: ele desenha um, visto quatro vezes de diferentes ângulos (Fig. 46). Ou à maneira por que conhecemos um crânio, como nos mostra Abraham van der Schoor, que fez uma pintura insólita com múltiplas vistas de vários crânios (Fig. 47). Há aqui um interesse comum. Quer a estratégia consista em ter múltiplas vistas de um indivíduo — o camundongo —, quer em multiplicar o número de indivíduos vistos — os crânios —, o objetivo é chamar a nossa atenção para os vários aspectos do camundongo ou do crânio. É uma abordagem fragmentadora. Os fragmentos são valorizados. Já vimos isso num capítulo anterior, na abordagem aditiva do espaço arquitetônico por Saenredam, que correspondia à compreensão aditiva que Hoogstraten tinha da perspectiva. Não há necessidade de juntar, reunir ou de algum modo resolver vistas individuais num sentido unificado de um todo. A atitude é

45. Ilustração de sementes de tomilho em Robert Hooke, *Micrographia*, Londres, 1665, lâmina 18.

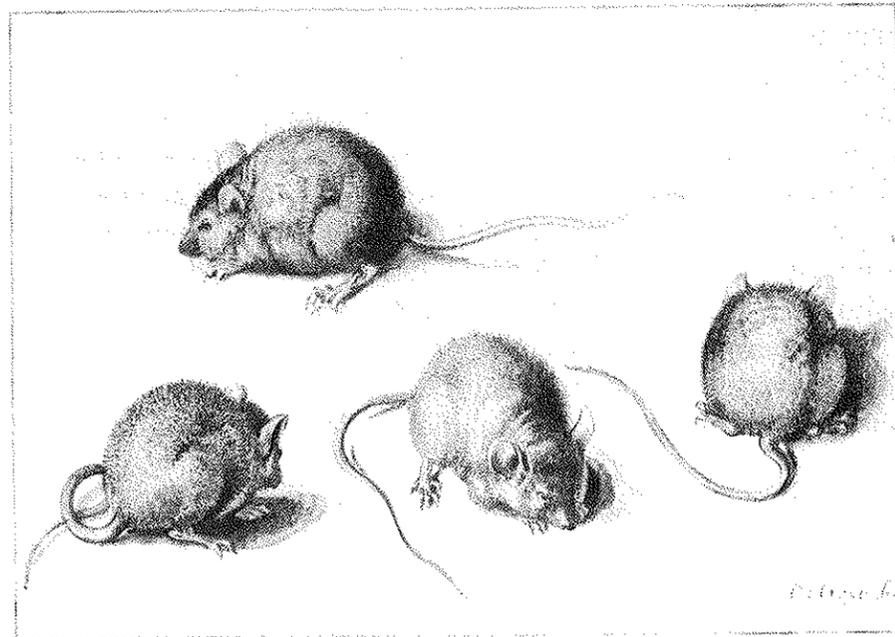
46. Jacques de Gheyn, *Quatro Ratos* (pena, tinta e aguada cinza com aquarela), cortesia do Rijksmuseum-Stichting, Amsterdã.

47. Abraham van der Schoor, *Vanitas Natureza-morta*, cortesia do Rijksmuseum-Stichting, Amsterdã.

48. Jacques de Gheyn, *Estudos de uma Cabeça* (desenho). Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlim.



45



46



47



48

condicional numa dupla fragmentação: primeiro, o olho do observador, na lente, é isolado do resto de seu corpo; segundo, o que é visto é destacado do resto do objeto e do resto do mundo. Pode-se estabelecer um contraste entre essa beleza fragmentária, função de infinitos olhares atentos, e uma noção da beleza que pressupõe a justa proporção de um todo e, assim, admite uma noção prévia sobre o que torna belo um objeto em sua inteireza. O primeiro exemplo da beleza assim concebida, para os pintores renascentistas, foi o corpo humano justamente proporcionado — construído ou imaginado, mas nunca visto. Na Itália, as proporções humanas eram também identificadas com as dos edifícios para confirmar a simetria do corpo e conferir uma presença antropomórfica à arquitetura. A escala da arquitetura também está relacionada com a escala humana. O nu ideal não teve uma compreensão ou aceitação geral no Norte. A arquitetura muitas vezes apresentava superfícies complexamente trabalhadas que tinham de ser perscrutadas pelo olho. E na arquitetura vista pelo olho desincorporado aplicado ao orifício de uma *peep-box* holandesa é negada essa relação com a escala do observador que as pinturas italianas julgavam necessária. O olho do observador setentrional insere-se diretamente no mundo, enquanto o observador meridional permanece a certa distância dele.

No começo do século, De Gheyn apresenta esse olhar incansável e atento com mais persistência do que qualquer outro artista holandês. Ele se empenha em mostrar a multiplicidade do que é visto³⁰. Um desenho em Berlim representa nove vistas da cabeça de

30. Jacques (ou Jacob) de Gheyn II (1556-1629), como vimos no primeiro capítulo, era admirado e estimado por Constantijn Huygens. Aluno de Hendrick Goltzius, foi ele um extraordinário desenhista — e mais tarde pintor — cuja prodigiosa habilidade na representação combinava com um grande âmbito de interesses: animais e pessoas vivos e mortos, flores, paisagens, ritos de feitiçarias e outras coisas mais são descritas com notável cuidado e sentimento. Sua relativa obscuridade se deve ao fato de muitas de suas obras serem desenhos inacessíveis ao público geral. Na maneira e nos temas, De Gheyn anuncia muitas coisas que interessam à maioria dos artistas holandeses de sua época. O excelente e fundamental estudo de J. Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn: An Introduction to the Study of His Drawings I* (não houve volumes subsequentes), Amsterdã, Swets and Zeitlinger, 1935. Pouco antes de seu recente falecimento, Van Regteren Altena completou seu livro, há muito esperado, sobre todos os trabalhos de De Gheyn. Para boas reproduções dos desenhos, ver J. Richard Judson, *The Drawings of Jacques de Gheyn II*, Nova York, Grossman, 1973.

um jovem despenteado (Fig. 48). Se sentimos que o camundongo trazido para perto de nós foi intimamente observado, sentimo-nos curiosamente distanciados, aqui, da aparência, do caráter, do sentimento ou da atitude que esperaríamos que fossem atrair-nos para a cabeça de um jovem. O fascínio de De Gheyn pela qualidade do cabelo do jovem é comparável à absorção de Hooke na superfície vincada das sementes de tomilho. O que surpreende é que o olho atento de De Gheyn não confere à cabeça nenhuma interioridade humana que possa distingui-la da semente da planta.

Isso talvez nos ajude a perceber o sentido de uma vigorosa, mas curiosa, folha de seus desenhos em Berlim (Fig. 49). Duas vinhas executadas a pena e tinta estão colocadas diagonalmente através da parte superior da folha, com suas folhas finamente recortadas e as gavinhas espiraladas alcançando o alto da superfície do papel. A certo ponto, elas se encontram com a figura improvável de uma mulher, pequena, redonda, de formas rijas, apresentadas apenas dos quadris para cima, a carne do rosto e das mãos feita em giz vermelho ressaltando sobre seu vestido. Embaixo há um melão roliço com amplas folhas cujos firmes contornos fazem eco à mulher acima dele e que, como ela, é executado com uma tonalidade suave. O sério cuidado descritivo de De Gheyn aplica-se igualmente às plantas e à forma humana. Ele introduz mudanças disjuntivas na escala: a mulher é tornada pequena pela vinha, enquanto sua forma rotunda é realçada pela presença do melão. Ainda que, como parece, o desenho tenha sido executado por etapas em diferentes épocas, e seja um conjunto de apontamentos e não uma simples invenção, isso não contradiz a nossa percepção de que ele representa a percepção, por De Gheyn, do mundo visto. O curiosíssimo aspecto da folha, penso eu, confirma isso. Porque à direita, aninhado entre as folhas centrais, e mais uma vez bem acima destas, na borda direita da folha, está desenhado um olho com uma linha de visão marcada através da página. É uma marca que indica o lugar do olho atento na produção do desenho.



49. Jacques de Gheyn, *Velha e Vinha* (giz preto e vermelho). Kupferstichkabinett, Staatliche Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



50. Jacques de Gheyn, *César Ditando aos seus Escribas*, Richmond, Ham House, © Victoria and Albert Museum Crown.

Qualquer que seja o modo adotado pela arte holandesa, pode-se dizer com segurança que o olho atento é um componente na produção da maioria das imagens holandesas do século XVII. Pode-se ainda dizer que esse é um tema maior na pintura de De Gheyn: ele opta freqüentemente por converter a própria atenção no objeto da representação. Um número surpreendente de desenhos apresenta pessoas olhando para livros ou lendo-os. Mas o trabalho-chave é uma notável pintura, atualmente na Ham House, em Richmond, que apresenta o tema inédito de César ditando aos seus escribas (Fig. 50). De Gheyn segue livremente o relato das *Vidas* de Plutarco, que louva César por sua capacidade de ditar duas ou mais cartas ao mesmo tempo, montado a cavalo³¹. A pintura é um gesto muito excêntrico em direção ao mundo antigo, no qual De Gheyn, de resto, parece não ter tido nenhum interesse duradouro. (À parte a cabeça engrinaldada de César, seu nome inscrito no alto à esquerda e o troféu no interior da tenda, seria difícil adivinhar que essa obra retrata o mundo antigo.) O imperador, montado em seu cavalo, à direita, mergulha sua pena na tinta, ajudado por seu cavaleiro, e prepara-se para escrever uma carta enquanto olha a nossa esquerda, ali onde dois escribas dedicam-se ao seu trabalho e um terceiro lê uma carta já pronta. Cada um dos três outros jovens prestam atenção ao ditado, à escrita ou à leitura que está sendo feita. As figuras estão todas cortadas na altura da cintura para intensificar nossa concentração nas cabeças e nas mãos que povoam a tela — escrevendo, ouvindo, lendo.

Reza a história que o ditado de César tornou-se mais tarde um emblema da própria atenção. Ninguém menos que William James, um estudioso do assunto, numa seção dos *Princípios de Psicologia* intitulada “Em Quantas Coisas Podemos Prestar Atenção ao Mesmo Tempo”, refere-se àquilo que segundo ele é uma fútil tentativa

31. Para uma breve interpretação que Plutarco faz do ditado de cartas por César, ver *Fall of the Roman Empire: Six Lives by Plutarch*, trad. ingl. Rex Warner e introdução de Robin Seager, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1972, p. 261.

da parte de César de concentrar-se em múltiplas direções: “Quando, porém, os processos são menos automáticos, como na história de Júlio César ditando quatro cartas enquanto escreve uma quinta, deve haver uma rápida oscilação da mente de uma para a outra e nenhum ganho conseqüente de tempo”³².

Em vários aspectos a discussão de James sobre a atenção se ajusta a quanto sabemos do exemplo pictórico holandês: sua natureza reflexiva e passiva, sua seletividade, a necessidade de atentar para vários tópicos considerando, sucessivamente, diferentes aspectos deles. A maior e mais significativa diferença é que as raízes da atenção, para James, estão na consciência do eu, enquanto De Gheyn, e os artistas holandeses em geral, parece deixar a atenção tomar o lugar do eu. Na verdade, o que interessa a De Gheyn não são tanto os poderes de César quanto a multiplicação da postura atenta manifestada em seus criados e escribas. No quadro de De Gheyn, César — como o próprio artista — é a fonte da atenção nos outros. E não são só as personagens dentro do quadro, mas também o observador de fora, que é presenteado com um conjunto pormenorizado de cabeças — e mãos —, não diferentes do jovem desenhado nove vezes na folha de Berlim³³.

32. William James, *The Principles of Psychology*, 2 vols., Nova York, Dover, 1959, 1:409.

33. Riegl assinalou a nitidez do tipo de composição, ou antes, a falta de composição no sentido tradicional, evidente numa pintura como *César Ditando*, de De Gheyn. Percebendo que ela era característica de um grande número de obras setentrionais, Riegl definiu-a como uma composição *coordenada* de indivíduos *atentos* para distingui-la do ordenamento *subordinado* de figuras *atuentes* privilegiado na Itália, e achava que seu epítome devia ser encontrado no gênero holandês de retratos em grupo. Apesar de sua terminologia psicológica obsoleta, a análise de Riegl ainda soa verdadeira. Para uma adequada tradução de seus principais argumentos, ver a seleção de *Das holländische Gruppenporträt in Modern Perspectives in Art History*, W. Eugene Kleinbauer (org.), Nova York, Holt, Rinehart, and Winston, 1971, pp. 126-138. A descrição do comportamento atento tem uma longa história no Norte, onde muitas vezes serviu como modo de narração pictórica. Os apóstolos na *Morte da Virgem*, de Hugo van der Goes (Bruges), que estão atentos à sua morte, são os antepassados dos escribas de De Gheyn. Tais figuras não são atores num acontecimento dramático; são, antes, testemunhas do acontecimento no interior da pintura. O ordenamento de uma pintura mediante as testemunhas, empregado por muitos pintores históricos holandeses do século XVII, foi recomendado por Van Mander. A *Negação de São Pedro* de Rembrandt e sua gravura de Cristo pregando conhecida como *La Petite Tombe* são compostas desse modo. Van Mander escreveu: “Apresentam-se as testemunhas nas colinas, nas árvores, nos caminhos de pedras ou encostados aos pilares de um edifício, juntamente com outras, no primeiro plano, no plano inferior”. Van Mander, curiosamente, compara o pintor de semelhante obra a um vendedor de mercado que exhibe suas mercadorias, o que sugere que na verdade são



51. Willem Claesz. Heda, *Natureza-morta*, 1634, Museu Boymans-van Beuningen, Roterdã.

52. Francisco de Zurbarán, *Natureza-morta com Limões, Laranjas e uma Rosa*, Fundação Norton Simon, Pasadena.



Finalmente, na categoria do gosto microscópico pela exibição de múltiplas superfícies, devemos considerar a prática holandesa de abrir os objetos apresentados em suas naturezas-mortas a fim de revelar-nos suas estruturas internas (Fig. 51). Quer se trate de objetos comestíveis, como um queijo, uma torta, um arenque, frutas e nozes, ou de coisas colecionáveis, como conchas, vasos e relógios, são-nos oferecidas tanto sua vista interior, ou seu lado inferior, quanto sua vista exterior. Os queijos são cortados, as tortas derramam o seu recheio por baixo da crosta de cobertura, os arenques apresentam-se cortados para revelar tanto sua carne quanto sua pele brilhante. As conchas e os vasos de metal precioso ou os copos caem para o lado (ocasionalmente vemos inclusive a borda quebrada de uma taça quebrada), e os relógios apresentam-se inevitavelmente abertos para revelar os seus mecanismos. Os objetos são expostos ao olho perscrutador não só pela técnica que consiste em pô-los a descoberto, mas também por reflexo: o jogo de luz sobre a superfície distingue o vidro do metal, do pano, dos pastéis, e serve ainda para multiplicar as superfícies. O lado inferior da base de um recipiente é duplicado por seu reflexo no prato de estanho adjacente. Cada coisa exhibe múltiplas superfícies a fim de estar mais plenamente presente ao olho.

Considere-se o limão, um dos objetos preferidos da visão holandesa. Sua representação, caracteristicamente, maximiza a superfície: o limão está descascado e incólume para revelar um interior cintilante, a partir do qual uma ou duas sementes estão voltadas para os lados. Nas mãos de Willem Kalf, particularmente, o limão oferece um exemplo esplêndido daquilo que denominamos divisão (Fig. 59). A representação de sua superfície rugosa, dourada, mosqueada, aqui com a casca escavada, ali intumescida, desprendida da polpa e estendendo-se sinuosamente, transforma por inteiro o fruto. Nunca tínhamos visto um limão assim. A despeito das interpretações mo-

antes as testemunhas atentas do que o próprio evento, e por outro lado o *nosso* interesse visual nelas como em objetos a possuir, que são fundamentais nessas pinturas. Ver B. P. J. Broos, "Rembrandt and Lastman's *Coriolanus*: The History Piece in 17th Century Theory and Practice", *Simiolus* 8:203, 1975-1976.

dernas, os limões de Kalf estão sujeitos não às devastações do tempo, mas às perscrutações do olho³⁴. Comparem-se os limões de Kalf aos de Zurbarán (Fig. 52). Aqui está a forma significativa familiar: formas ovais irregulares ligeiramente desenhadas num extremo e com uma aguda protuberância no outro, a inteira forma dotada de um amarelo uniforme. Mais ainda, o limão de Zurbarán é um objeto sólido. Ele cabe na mão — pode-se pegá-lo — e está empilhado com outros do seu tipo para confirmar sua natureza sólida.

Quaisquer que sejam os outros aspectos encontrados em tais obras, fica claro que eles foram planejados como uma festa para o olhar atento. “Mas nosso propósito é menos resolver a natureza em abstrações do que dissecá-la em partes”, escreve Bacon no *Novum Organum*³⁵. O mote aplica-se às naturezas-mortas holandesas. Ele sugere, além disso, o que elas estão dispostas a sacrificar: a seleção de uma vista única, exemplar ou privilegiada — “abstração”, nos termos de Bacon —, que é investida de poder para sintetizar o conhecimento. Numa passagem memorável, escrita anos depois, John Locke especificou a potencialidade perturbadora da visão microscópica:

Se esse que é o mais instrutivo dos nossos sentidos, a visão, fosse, em algum homem, mil ou cem vezes mais agudo do que o é pelo melhor microscópio, coisas que hoje são milhões de vezes menores do que o mais pequeno objeto que se apresenta à sua visão se tornariam visíveis a olho nu, e assim ele se aproximaria da descoberta da textura e do movimento nas partes diminutas das coisas corpóreas [...] mas então ele estaria num mundo totalmente distinto do das outras pessoas: nada pareceria o mesmo para ele e os outros³⁶.

34. Pode-se dizer que as naturezas-mortas holandesas apresentam a visão anatômica do limão. Como exemplo do tipo de sentimento com o qual não concordo: “É difícil sentir-se admoestado por imagens de tal beleza. E no entanto os banquetes suntuosos, seus luminosos limões descascados e enrugados, e suas ostras abertas a apodrecer, advertem contra a glotonaria e as conseqüências morais do apetite humano” (Leon Wieseltier, resenha da exposição de Chardin em *The New Republic*, 24 de novembro de 1979, p. 25). Uma visão amplamente revisionista da natureza-morta em geral é apresentada nos diversos ensaios que constituem o catálogo de exposição *Stilleben in Europa*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte and Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1979-1980.

35. Bacon, *Works*, 4:58.

36. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Alexander Campbell Fraser, 1894, reedição, Nova York, Dover, 1959, 1:403.

Longe de reconhecer que sua visão envolvia o sublime — pois tal é o “mundo diferente” que as observações de Locke sugerem —, os holandeses saudaram suas novas visões com admiração e deleite, como algo que nos oferece um conhecimento novo e concreto do nosso mundo comum.

II

O interesse na visão através de lentes não era um fenômeno isolado na época. Sustentava-o um incremento de visões sobre o conhecimento e a linguagem, e, num aspecto mais prático, os esquemas de educação. Se pretendêssemos compreender os tipos de presença e, portanto, os tipos de significação que a pintura descritiva holandesa apresentava na época, seria útil considerar a natureza desse sustentáculo. Começamos pela definição de Comenius, o principal teórico protestante da educação: “Se perguntais o que é um bom estudioso, tomai isto por resposta: saber em que uma coisa difere da outra e ser capaz de tudo identificar pelo nome”³⁷.

Agora estamos familiarizados com a propensão a discriminar as identidades das coisas. Comenius se refere ao tipo de discriminação com a qual vimos nos ocupando em termos de nomeação. E, ao definir isso como o objetivo do estudioso, ele claramente opõe o ato de nomear ao corpo de textos herdado e associado à erudição. Não alude ao microscópio, mas decerto poderia fazê-lo. Hooke reconhece a natureza adâmica de seu projeto numa passagem da *Micrographia*. Porém, ao fazê-lo, naquilo que chama de “digressão sobre o método da Natureza”, no fecho onde trata das sementes de tomilho, ele invoca outra noção mais antiga do ato de nomear que seu próprio projeto ultrapassou. Ficara estabelecido no século precedente a visão, articulada sobretudo por Paracelso na sua dou-

37. Johann Comenius, *The Gate of Languages Unlocked*, trad. ingl. Thomas Horn, Londres, 1643, D.

trina das assinaturas, segundo a qual o nome, em si, era significativo da natureza de uma criatura ou objeto. Assim, nossa tarefa consistia em ler o “Verdadeiro Livro da Natureza” inscrito tanto nos nomes quanto nas coisas com que os nomes se identificavam. Hooke remata o capítulo questionando a idéia de que os nomes de Adão “significavam, em si, a natureza das criaturas às quais ele os impunha”. Mas então, na esteira de Paracelso, ele corteja justamente aquilo que havia contestado: “Talvez o Criador, nesses caracteres, haja escrito e gravado muitos de seus mais misteriosos desígnios e avisos, dando ao homem a capacidade de lê-los e entendê-los”³⁸. Embora se afaste da autoridade dos textos em proveito da própria natureza, Hooke ainda quer que ela se faça não apenas visível, mas legível. A vanguarda dos estudos da linguagem na época, porém, evolvera dos nomes impregnados de significação para as próprias coisas e para aquilo a que Bacon se referia como “a marca e a assinatura do próprio criador”, ou “pegada”, ou “sine-te” nelas impresso. Deus cria imprimindo-se — como se cunha uma moeda ou um carimbo — nas coisas, não rabiscando textos. Adão, seria de crer, não precisou decifrar aquilo que nomeava, ele simplesmente viu. Os nomes não são essencialmente criados por Deus, como as coisas, apenas integram um sistema convencional, uma representação dos objetos reais do mundo. Embora seja por demais simplista referirmo-nos a isso como mera teoria pictórica da linguagem, não é menos verdade que se tratava de uma noção lingüística para a qual as pinturas constituíam um de seus possíveis modos ou manifestações.

Foi essa compreensão da natureza da linguagem que facilitou a invenção e a impressão do primeiro manual escolar ilustrado para o ensino da língua às crianças (Fig. 53). Comenius, cuja visão da educação citamos acima, é figura central na história da teoria e da reforma educacional. Seu *Orbis Sensualium Pictus* ou *O Mundo*

38. Robert Hooke, *Micrographia*, p. 154.

Visível Retratado, de 1658, ainda hoje é considerado um marco na história da educação. Apesar de o valor de sua contribuição para o estudo da linguagem ser freqüentemente questionado, suas propostas para a reforma educacional foram aplaudidas desde os baconianos até Goethe — que estudou o *Orbis Pictus* quando criança — e Piaget, que chegou a publicar uma seleção moderna de suas obras³⁹. Entretanto, como nunca mostrou um interesse independente pelas pinturas enquanto tais, Comenius nunca figurou numa investigação de imagens. A prova de que ele deveria está não apenas no uso que ele faz das imagens, mas em sua invocação da atenção visual e da técnica do pintor, que encontramos em algumas de suas obras maiores.

Primeiro, situemo-lo no tempo. Comenius era figura atuante e celebrada no mundo protestante europeu do Norte, com o qual já estamos familiarizados. Prelado morávio (tcheco) obrigado a fugir da pátria devido às perseguições, devotou sua vida de exilado à reforma educacional, que fazia parte de um programa de universalismo protestante conhecido como pansofia. Promoveu sua causa numa série de publicações. Em 1631, vivendo na Polônia, publicou seu primeiro grande sucesso, *Janua Linguarum Reserta*, ou *A Porta Aberta das Línguas*. Era o primeiro de uma série gradual de textos que propunham uma nova maneira de ensinar o latim. Comenius queria uma mudança de ênfase total, da instrução em palavras para a instrução em coisas — as coisas às quais as palavras se referiam. Postulava a substituição da antiga ênfase na linguagem como retórica pela nova ênfase na linguagem como descrição. A *Grande Instauração*, de Bacon, era para ele um texto fundamental, ele que se reconhecia baconiano. Todo ensinamento, a seu ver, deveria partir não dos livros e tradições, mas das coisas. Essa ênfase material e os esquemas nos quais a ordenou foram

39. *Die Ausgaben des Orbis Sensualium Pictus*, Kurt Pitz (org.), *Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg*, 14, Nuremberg, Stadtbibliothek, 1967. Pitz relaciona 244 edições do *Orbis Pictus* entre 1658 e 1964. Há uma reimpressão da edição de 1658 na série *Die bibliophilen Taschenbücher*.

acatados pelos baconianos na Inglaterra, que em 1641 persuadiram Comenius a juntar-se a eles num plano de criação de uma instituição capaz de levar adiante seus projetos comuns. Graças à intervenção do empresário holandês De Geer, Comenius partiu da Inglaterra para a Suécia durante a revolução de 1642. Parece que recusou um convite da Cotton Mather para assumir a presidência de uma instituição progressista de educação superior recém-estabelecida em Cambridge, Massachusetts. Harvard, porém, demonstrando a mesma fé de Comenius, aparentemente empregou seus métodos no ensino do latim e de rudimentos do grego a seus poucos estudantes americanos de origem indígena. Só ao final de uma vida quase toda dedicada às peregrinações pôde Comenius reunir-se, finalmente, aos exilados que foram encontrar refúgio na Holanda. Está sepultado ao sul de Amsterdã, na cidade de Naarden. Considerando-se seus interesses intelectuais e a natureza de seus escritos, nada mais adequado que as obras de Comenius fossem publicadas em Amsterdã (1657), com uma dedicatória à Companhia Holandesa das Índias Orientais e aos conselheiros municipais de Amsterdã, a cidade que patrocinou a publicação⁴⁰.

Meu interesse não está nos seus esquemas educacionais em si, mas nas bases especificamente visuais que ele lhes empresta. Na *Grande Didática*, de 1641, que representa seu programa detalhado de reforma educacional, Comenius sustenta que “ver é crer”. O exemplo baconiano (ou holandês) que apresenta é *ver* uma dissecação real em contraste com *ler* sobre essa operação num tratado de anatomia:

40. A literatura sobre Comenius é vasta porque ele interessa tanto aos pensadores protestantes como aos estudiosos da educação. Para uma boa exposição de sua vida e escritos, ver *The Great Didactic of John Amos Comenius*, M. W. Keatinge (trad. e org.), 2. ed. rev., parte 1, Nova York, Russell and Russell, 1910; reed. 1967). Para Comenius na Inglaterra, ver G. H. Turnbull, Hartlib, *Dury and Comenius*, Londres, University Press of Liverpool, 1947, e Robert Fitzgibbon Young, *Comenius in England*, Oxford, Oxford University Press, 1932; para Comenius na Holanda, ver Wilhelmus Rood, “Comenius and the Low Countries” (tese de doutorado), Rijksuniversiteit, Utrecht, 1970; Jean Piaget, introd. a *John Amos Comenius on Education*, Classics in Education, n. 33, Nova York, Teachers College Press, 1967.

Quem quer que já tenha assistido a uma dissecação do corpo humano compreenderá e recordará a posição relativa de suas partes com certeza muitíssimo maior do que se houvesse devorado os mais exaustivos tratados de anatomia sem jamais ter presenciado uma dissecação. Daí o dito “Ver é crer”⁴¹.

Nesse texto antigo, Comenius diseca a própria atenção visual. Eis a passagem em que explica como absorver ou compreender as coisas do mundo através do olhar:

Falaremos agora do modo pelo qual os objetos devem apresentar-se aos sentidos, se a impressão tiver de ser bem definida. Isso poderá ser facilmente compreendido se considerarmos os processos da visão real. Para que o objeto seja visto claramente, é necessário: (1) que seja posto diante dos olhos; (2) não muito longe deles, mas a uma distância razoável; (3) não de lado, mas bem defronte dos olhos; (4) de modo que a frente do objeto não esteja desviada, mas dirigida para o observador; (5) que os olhos primeiro apreendam o objeto como um todo; (6) e depois passem a distinguir as partes; (7) inspecionando-as do começo ao fim; (8) que a atenção se fixe em cada uma e todas as partes; (9) até que todas sejam apreendidas por meio de seus atributos essenciais. Se esses requisitos forem adequadamente observados, a visão ocorre com êxito, mas esse êxito será apenas parcial caso um deles seja negligenciado⁴².

Essa concentração no ato da atenção visual, a tendência para aquilo que é chamado “visão com êxito” e a seriedade com os frutos dessa atenção são considerados um objetivo educacional e podem ajudar-nos a definir a atenção exigida pela pintura holandesa. Estou pensando, em particular, no modo pelo qual a natureza-morta isola os objetos e os examina. O objeto é mostrado não para uso, nem como resultado dele, mas para o olhar atento.

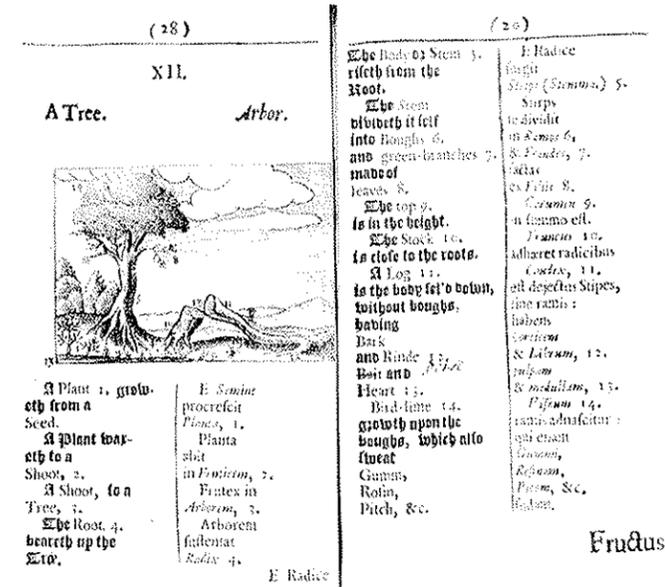
Estamos tão acostumados a crer que os livros ilustrados são para crianças que é difícil imaginar, quando eles não estiveram em uso assim, como pensar que necessitam de um fundamento lógico. Comenius insiste na adequação das ilustrações não apenas para as crianças — pois ele o faz —, mas também para a natureza da linguagem, a percepção e o conhecimento do mundo. O argumento pode

41. Comenius, *The Great Didactic*, p. 186.

42. *Idem*, p. 188.

ser apresentado em duas partes: perceptivo e lingüístico. Primeiro, o caminho para a compreensão passa pelos sentidos (a visão acima dos outros). Uma vez que armazenamos o que vimos em imagens mentais, o incentivo à educação visual é crucial para a educação. Em segundo lugar, a língua é essencialmente denotativa. Podem-se aprender os nomes dados às coisas e realizar atos de indicação e referência, antes que atos de expressão ou afirmação. Desde que cabe ao homem — não a Deus — moldar as palavras, a linguagem é uma representação de todas as coisas existentes no mundo. Obviamente, as imagens têm um lugar paradigmático nesse conceito, que privilegia a visão e apresenta a linguagem como representação.

O *Orbis Pictus* de Comenius é uma coletânea de 151 gravuras de coisas justapostas com seus respectivos nomes. É mais precisamente descrita como uma tábua, pois os objetos nomeados e retratados são arranjados numa seqüência de grupos ou categorias (não-designados) — elementos, vegetais, animais, homem, artes, ofícios etc. — que depois se fragmentam em subcategorias. O primeiro, e talvez maior passo para a apreensão do mundo, é indicar a ordem das coisas. Portanto, compreender é um composto ato de palavras ou outros sinais referentes a essa ordem. A árvore, por exemplo, está colocada na categoria do reino vegetal (Fig. 53). É distinguida das plantas e arbustos, e depois suas partes — raízes, tronco, galhos, folhas — são enumeradas. Uma árvore abatida é retratada mostrando seu cerne e seu cepo. Os nomes e partes numeradas da gravura aos quais elas correspondem representam o mundo tal qual o conhecemos, tal qual originalmente o conheceu Adão. Comenius vale-se do Gênesis 2:19-20 (o Senhor trazendo a Adão todos os animais do campo) como epígrafe para seu livro. A justaposição de gravuras de coisas e nomes de coisas torna manifesta a afirmação de Hoogstraten segundo a qual pintar é uma segunda forma de escrever, ou mesmo uma língua. (O título de Comenius, *O Mundo Visível Retratado*, atesta sua solidariedade com o Mundo Visível de Hoogstraten.) John Evelyn aborda diretamente a questão quando



53. "Uma Árvore", em Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus*, Londres, 1685, pp. 28-29, Cortesia de John M. Wing Collection, Newberry Library, Chicago.

54. Jacques de Gheyn, *Mulher com Criança e Livro de Imagens* (pena com aguada marrom), Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



aplaude o *Orbis Pictus* de Comenius por mostrar que “uma imagem é uma espécie de *Linguagem Universal*”⁴³.

Embora originalmente publicado em polonês e latim, o *Orbis Pictus* foi traduzido para o inglês um ano depois de seu aparecimento e a seguir para muitas outras línguas. O estímulo para esse processo de tradução foi a nova ambição de considerar palavras como nomes, ou como aspectos arbitrários ou convencionais com um referencial concreto. Não foi a geração da gramática, mas a nomeação de objetos no mundo que encorajou tal processo. Não se buscava estabilidade na natureza das palavras em nenhuma língua, mas uma referência ao sistema de coisas que eram nomeadas. As ambições pansofistas de Comenius encontraram eco nos esforços de homens como John Wilkins e Leibniz para encontrar uma língua nova, artificial e universal. A grande — e vã — esperança era a de que semelhante conhecimento pudesse levar todos os homens à confraternização. Bacon, durante algum tempo, flertou com os “Caracteres Reais” chineses apenas para rejeitá-los em favor da escrita alfabética mais universal. Embora eles não adotassem o sistema pictográfico, seus seguidores tentaram inutilmente inventar uma nova notação. Foram chamados “caracteres reais”, para ressaltar os vínculos indissolúveis entre sua referência ao mundo real e sua condição como signos. Tratava-se de um processo de invenção, mas tinha todas as marcas da descoberta, como se de fato pudesse ser descoberto um sistema notacional dotado ao mesmo tempo das características de artifício e de referencial verdadeiro.

A idéia de que as imagens são uma espécie de língua, e portanto um meio de aquisição de conhecimento do mundo, parece ser

43. *Evelyn's Sculptura*, C. F. Bell (org.), Oxford, Clarendon Press, 1906, p. 140. Ver Benjamin DeMott, “Comenius and the Real Character in England”, *PMLA* 70:1068-1081, 1955; Clark Emery, “John Wilkins' Universal Language”, *Isis* 38:174-185, 1948; Murray Cohen, *Sensible Words: Linguistic Practice in England, 1640-1785*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1977; e Vivian Salmon, *The Study of Language in 17th Century England*, Amsterdã, John Benjamins, 1979. Uma edição fácil de consultar é a de Johann Amos Comenius, *Visible World*, trad. ingl. Charles Hoole, Londres, 1659; reedição John Sadler (org.), Nova York, Oxford University Press, 1968.

a conclusão de um desenho de De Gheyn, em Berlim (Fig. 54). A mulher e a criança que se debruçam sobre um livro de gravuras poderiam promover o *Orbis Pictus* de Comenius. A criança aponta para a imagem de uma árvore enquanto a mulher, provavelmente a mãe, assume um nítido papel de mestra paciente e encorajadora. De Gheyn nos oferece uma imagem de instrução ou educação mediante as ferramentas da técnica do escritor — pena, tinta, vela para iluminação — casualmente, mas destacadamente, mostradas sobre a superfície da mesa. A indicação é a de que os livros escolares ilustrados ainda não eram muito comuns na Holanda ou em qualquer outra parte, à época⁴⁴. Embora as crianças aprendessem a desenhar, o trabalho de De Gheyn não trata da prática escolar, mas do interesse na aquisição daquilo a que chamaríamos cultura visual. As imagens da árvore e da vaca, no livro, constituem os instrumentos da educação. Foi a maneira encontrada pelo artista de refletir pessoalmente, e levar-nos a fazê-lo, sobre essa contemplação atenta do mundo que suas pinturas proporcionam, e sobre o conhecimento que a seu ver elas veiculam. Como tantas outras obras suas, esta é uma notável manifestação autoconsciente das preocupações comuns às imagens holandesas. Não é nenhuma novidade afirmar que a arte holandesa em geral assume os impulsos de nomeação e representação atribuídos na época à língua. Mas a relação nos propicia uma razão maior para fixar o olhar, como os artistas holandeses fixaram o seu, na representação do ser e do fazer no mundo, em vez de esmiuçar o que há por baixo de sua superfície⁴⁵.

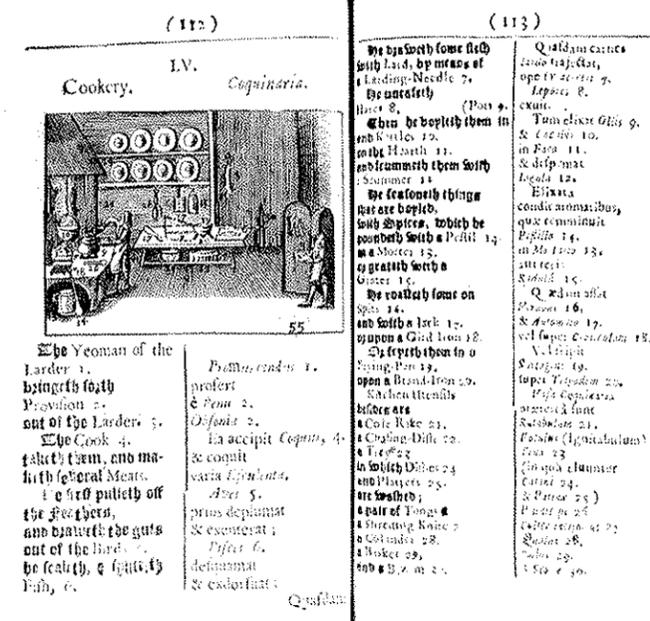
44. O custo foi um importante fator no uso restrito de livros didáticos ilustrados na época. Para o modo pelo qual a educação era conduzida, ver Pieter Antonie de Planque, *Valcogh's Regel der Duytsche Schoolmeesters*, Groningen, Noordhoff, 1929, e J. ter Gouw, *Kijkjes in de Oude Schoolvereld*, 2 vols., Leiden, 1872. Para livros destinados a crianças, ver G. D. H. Schotel, *Vaderlandsche Volksboeken en Volkssprookjes*, 2 vols., Haarlem, 1873, e William Sloane, *Children's Books in England and America in the Seventeenth Century*, Nova York, Columbia University, King's Crown Press, 1955. Voltaremos à questão da educação quando tratarmos da cultura epistolográfica no capítulo 5.

45. Minha referência aqui é específica: estou discordando de uma interpretação prévia desse desenho. A mãe e a criança de De Gheyn olhando as gravuras no livro foram oferecidas como primeira prova de que o chamado realismo da arte holandesa do século XVII não é, na verdade, realismo algum. É uma postura

Conhecer é nomear e é descrever, mas é também fazer. As gravuras simples do *Orbis Pictus* de Comenius não se podem comparar ao esmiuçamento da feitura material de um objeto que encontramos na arte dos holandeses. Mas o brilho da prata e sua superfície polida, a perolada umidade do recheio de uma torta e o complicado mecanismo de um relógio são contados por Comenius sob a rubrica da arte ou, mais especificamente, do engenho.

Um dos maiores grupos de coisas representadas no *Orbis Pictus* é constituído por objetos feitos, não pela natureza, mas pelo homem. O subtítulo do texto inteiro classifica-os como “as coisas principais que existem no mundo e as Utilizações dos Homens a esse respeito”. Costurar, fiar, fazer sapatos, cozinhar, fabricar vidro seguem a árvore e outros artifícios da natureza. As gravuras frequentemente representam as oficinas onde tais produtos eram feitos (Fig. 55). Não era uma idéia nova de Comenius. Na *Grande Didática*, em que pela primeira vez apresenta seu programa geral da reforma da escola e da educação, a estratégia de Comenius con-

não-histórica, já se afirmou, ver essa obra como realista. A alternativa que nos é oferecida consiste em vê-lo como um desenho alegórico sobre noções do conhecimento na época. Ele ilustra o meio-termo da divisão aristotélica tripartida do saber: *natura, exercitatio e ars*. Desse ponto de vista, o desenho de De Gheyn, como outras obras holandesas, desfigura sua superfície com o fito de chamar a atenção para significados mais profundos. Sua mensagem é: “Não basta olhar para o que existe na Terra. Isto só nos capacita a representar as coisas, e não a compreender-lhes a verdadeira essência” (p. 17). Tenho três objeções a esta afirmação: (1) essa obra não se limita a mostrar um interesse pela observação comum aos trabalhos de De Gheyn; pode-se dizer que ela tematiza esse interesse na atenção dispensada pelo menino às gravuras da página; (2) o contexto relevante não é uma noção de conhecimento ou compreensão que nega o mundo visível e elude a representação pictórica, mas uma noção que se identifica com a representação do mundo visível; (3) a postura interpretativa que contrasta realismo e alegoria é falaciosa, visto não existir tal coisa como o realismo simples. Essa postura é particularmente enganosa no caso de uma arte que localiza o conhecimento nas superfícies representadas do mundo e substitui as figuras estabelecidas da Natureza ou do Saber — Natura ou Minerva, digamos — por um menino, sentado ao lado da mãe, absorto em aprender através das gravuras do livro. Ver Hessel Miedema, “Over het realism in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw”, *Oud Holland* 89:2-18, 1975. A interpretação de Miedema do desenho de De Gheyn está relacionada com o estudo anterior de J. A. Emmens sobre um tríptico de Dou. Ali, também, o autor invocou o modelo aristotélico de aprendizagem como chave para a obra. E ali, igualmente, a interpretação me parece insistir erroneamente em que o significado da pintura está em disparidade com a superfície pictórica — e pode-se lembrar como Dou era atento às superfícies —, em vez de ser uma com essa superfície. Ver J. A. Emmens, “Natuur, onderwijzing en oefening; bij een drieluik van Gerrit Dou”, em *Album discipulorum aangeboden aan professor Dr. J. G. van Gelder ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag 27 februari 1963*, Utrecht, 1963, pp. 125-136.



55. “Arte Culinária”, em Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus*, Londres, 1685, pp. 112-113, cortesia de John M. Wing Collection, Newberry Library, Chicago.

sistia em justapor um precioso exemplo da arte da Natureza — o nascimento e a nutrição de um passarinho por parte de sua mãe — a quatro fazeres humanos: jardinagem, carpintaria, pintura e tipografia. O argumento é o de que, “para embasar firmemente a arte da disciplina intelectual”, cumpre “assimilar os processos da arte, tanto quanto possível, aos processos da natureza”. Comenius nos guia pelos princípios da educação apresentando-nos a concepção, o nascimento e a alimentação de um pássaro — e a preparação da tela, a escolha das cores, a pintura, o acabamento e a proteção de um quadro:

A Natureza prepara o material antes de começar a lhe dar forma.

Por exemplo: o pássaro que deseja produzir uma criatura semelhante a ele pró-

prio primeiro concebe um embrião a partir de uma gota de seu sangue; então, ele prepara o ninho para a postura dos ovos, mas só começa a chocá-los quando o pinto está formado e começa a mexer-se dentro deles.

Imitação. — Da mesma maneira o construtor avisado, antes de começar a edificar, reúne uma quantidade de madeira, barro, pedras, ferro e tudo o mais necessário, para não ter de suspender a obra quando lhe faltar material, nem descobrir que ela carece de solidez. Do mesmo modo, o pintor que deseja produzir um quadro prepara a tela, estica-a em uma armação, coloca-a no cavalete, dispõe os pincéis de forma a tê-los sempre à mão e só então começa a pintar⁴⁶.

Tira-se então uma conclusão dos procedimentos na escola:

Retificação. — Segue-se, pois, que para efetuar um amplo melhoramento nas escolas é necessário: que os livros e materiais de ensino estejam sempre disponíveis.

As imagens, no esquema de Comenius, servem, como as palavras, de representações do mundo concreto das coisas. Mas servem também como modelos de feitura. Voltamos, pois, ao ponto em que iniciamos este capítulo, quando Hooke emparelhou o olho fidedigno à mão sincera. Entretanto, estamos igualmente mergulhados no programa de Bacon para o progresso do aprendizado, e é para aí que devemos olhar, se quisermos obter maior compreensão da natureza das pinturas holandesas.

III

O programa de Bacon em *The Advancement of Learning* pode ser considerado uma suprema empresa filosófica com ambições práticas ou tecnológicas. Não é o momento de tentar esboçar sua complexa história no seio das próprias obras de Bacon e das de seus seguidores, ou apontar seus objetivos nebulosos ou frequentemente em desacordo. Minha intenção, aqui, é sugerir os modos pelos quais certos aspectos dessa empresa, em particular seu inte-

46. Comenius, *The Great Didactic*, pp. 114, 115.

resse definido pelas artes mecânicas e a posterior implementação dessas artes numa história das profissões, podem proporcionar um pano de fundo para compreender determinados impulsos cruciais na pintura holandesa⁴⁷. Parece incontestável que, no século XVII, o tradicional papel técnico e as preocupações dos artistas holandeses se beneficiaram de uma nova racionalidade, ou pelo menos foram bafejados por um novo sopro de vida. Em face de uma definição humanística da arte e daquilo que posteriormente seria chamado instrução acadêmica, os pintores holandeses, ao contrário, desenvolveram e empregaram o aspecto técnico de sua arte. Longe de renunciar às habilidades técnicas tradicionais de que eram dotados, Dou, Mieris, Kalf, Vermeer e outros levaram-nas a novas culmânias. Não é o caso, decerto, de apontar Bacon como a causa desses efeitos na pintura holandesa, apesar do entusiasmo dos holandeses por seus escritos. Entretanto, postulando a técnica ou a feitura de artefatos humanos, Bacon, que vivia num país sem nenhuma tradição notável de imagens, pode ajudar no aprofundamento de nossa compreensão das imagens produzidas na Holanda, país notável pela ausência de textos poderosos. A ênfase utilitária e a diretiva comercial impressas por seus seguidores ao pensamento de Bacon contrapõem-se claramente à mescla holandesa de comércio e arte. Na Holanda, isso vem substituir a antiga preocupação com a cultura visual, como vimos em De Gheyn. Em meados do século, as naturezas-mortas holandesas ultrapassam as questões de cultura visual, numa tentativa de mediar entre a alta técnica artística e o tremendo orgulho das posses.

47. Ver Walter E. Houghton, Jr., "The History of Trades: Its Relation to Seventeenth-Century Thought", em *Roots of Scientific Thought: A Cultural Perspective*, Philip P. Wiener e Aaron Noland (orgs.), Nova York, Basic Books, 1957, pp. 354-381, e Paolo Rossi, *Philosophy, Technology and the Arts in the Early Modern Era*, Salvador Attanasio (trad. ingl.), Benjamin Nelson (org.), Nova York-Evanston-Londres, Harper and Row Torchbook, 1970. Marin Mersenne e Pierre Gassendi partilham o interesse de Bacon pelas artes práticas e, em relação a isso, Gassendi era fascinado pelo conhecimento adquirido por meio da visão. Embora esses pensadores nos levem para longe da pintura holandesa, não obstante eles são justificadamente citados como parte da cultura mais ampla do século XVII, de que as imagens holandesas são parte. Ver Tullio Gregory, *Scetticismo ed empirismo: Studio su Gassendi*, Bari, Editori Laterza, 1961, e Oliver René Bloch, *La Philosophie de Gassendi: Nominalisme, Matérialisme et Metaphysique*, Haia, Martinus Nijhoff, 1971.

Bacon apresentou primeiro seu programa em *The Advancement of Learning*, de 1605. Reiterou-o e desenvolveu-o no *Novum Organum*, de 1620, com sua introdução separada, e no *Great Instauration*, com seu apêndice *Parasceve* (ou *Preparative toward a Natural and Experimental History*). Especificamente, Bacon volta-se para a natureza e afasta-se da interpretação e aprendizado oferecidos pelos livros; fora, escreve em 1620, com as antiguidades, citações ou testemunhos de autores, fora com todas as lórotas supersticiosas. O estado do conhecimento humano, conforme a nota introdutória, é desolador:

O estado do conhecimento não é nada próspero, nem grandemente desenvolvido; um caminho tem de ser aberto para uma compreensão humana inteiramente diversa de qualquer outra até então conhecida, e outros subsídios propiciados a fim de que a mente possa exercer sobre a natureza das coisas a autoridade que lhe é própria⁴⁸.

A solução de Bacon, com a qual estamos hoje familiarizados graças a inúmeras fontes — inclusive Huygens, Saenredam e Comenius —, consiste em abordar os fatos para dissecar:

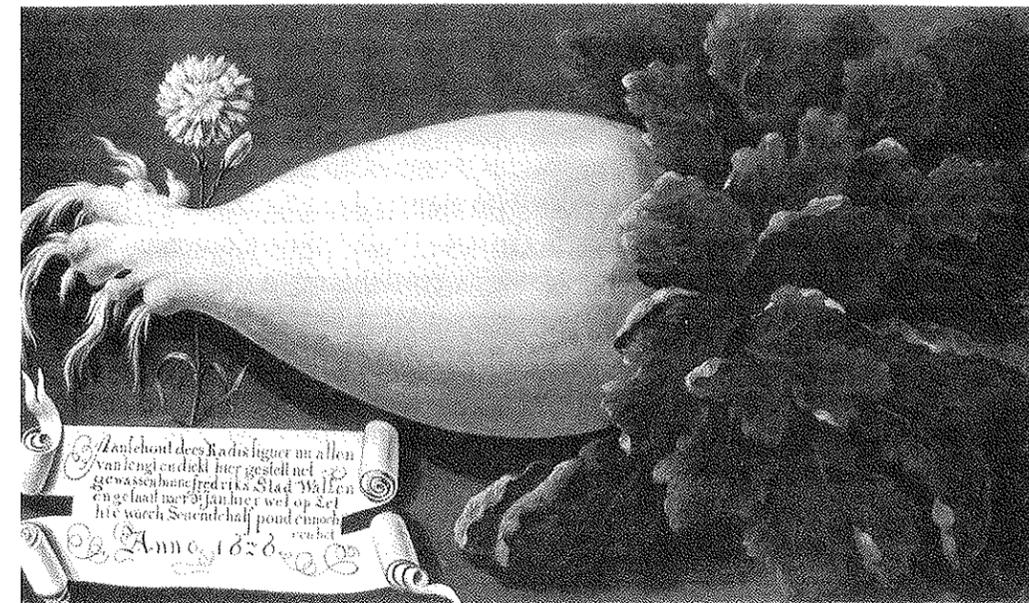
Aqueles, entretanto, que aspiram não a adivinhar e vaticinar, mas a descobrir e conhecer; que se propõem não a vislumbrar mundos artificiais e fabulosos criados por sua própria fantasia, mas a examinar e dissecar a natureza de nosso próprio mundo, devem ir sempre diretamente aos fatos⁴⁹.

A saída está na noção geralmente negligenciada da história natural *versus* história civil, a que Bacon se refere como a história primária ou “mãe”⁵⁰. Por seu turno, a história natural divide-se em três partes: a das obras da natureza, a das aberrações na natureza (monstros) e a da manipulação da natureza pelo homem, que é a história das artes. As categorias de Bacon sugerem, de pronto, inte-

48. Bacon, *Works*, 4:13.

49. *Idem*, p. 28.

50. Para a concepção de Bacon das histórias naturais e sua distinção relativa às histórias civis, ver Lisa Jardine, *Francis Bacon: Discovery and the Art of Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, pp. 135-149, 151-156.



56. Anônimo, Escola Holandesa do Norte, *Rabanete*, 1626, cortesia do Rijksmuseum Stichting, Amsterdã.

ressantes conexões com as imagens holandesas. Há, por exemplo, algumas pinturas holandesas que nos surpreendem pelos temas improváveis: a imagem de um rabanete gigante (Fig. 56) ou de um imenso cálculo renal. Como a macieira de Saenredam, essas imagens representam uma categoria de extravagâncias da natureza. São como as aberrações a que Bacon devotou especial atenção. Apenas umas poucas décadas antes, tais imagens iriam para as coleções enciclopédicas dos príncipes. E lembram em muitos pontos as modernas coleções etnográficas. Mas longe de questionar as normas pelas quais os homens esperam viver, como fazem as coleções etnográficas atuais, pensava-se que mesmo as excentricidades podiam ampliar o conhecimento da criação divina e confirmar o homem em sua capacidade de apreendê-la. Nisso concordavam Bacon e os artistas holandeses.

A inovação de Bacon, tal qual ele a vê — embora, de fato, precedentes antigos tenham sido descobertos —, consiste em privilegiar a unicidade essencial do estudo da natureza e das artes humanas, ou aquilo a que ele chama de história mecânica e experimental. Como em Comenius, as técnicas do homem e sua alteração da natureza são parte visceral do estudo da natureza. A jardinagem, a arquitetura e a pintura da *Grande Didática* de Comenius acham-se incluídas na lista das histórias particulares projetadas, que Bacon publica no final do *Parasceve*. Há 130 tópicos ao todo: vinte dizem respeito à natureza (ordinária ou extraordinária), dezoito ao homem, e a grande maioria (setenta e dois) à interferência ou realização humana na esfera natural. As categorias na lista tornam-se um tanto fluídas à medida que nos movemos entre os exemplos de artes mecânicas, a parte prática das artes liberais e as áreas do conhecimento prático ainda não sistematizado. Pintura, música, culinária, panificação, tecelagem, costura, tinturaria, fabricação de vidro, arquitetura, jardinagem e até jogos estão incluídos como formas básicas do fazer humano, merecedoras de atenção e estudo sério. Dada a bizarra e característica combinação que Bacon faz de uns poucos princípios ordenadores e toda uma variedade de exemplos, as categorias enunciadas em seu texto introdutório permanecem indefinidas no fluxo de exemplos que ele apresenta.

A lista de Bacon é notável não apenas por acrescentar as artes humanas às da Natureza, mas também por incluir entre as artes humanas grande número de artes não-mecânicas — habilidades sem base matemática, exercidas por um segmento inculto da sociedade. É interessante para os estudiosos da arte holandesa o fato de a pintura, que aparece diretamente na seção do estudo da visão em *Parasceve*, estar também incluída juntamente com este tipo de técnica. Muito se pode aprender com isso. Certo estaria quem objetasse que muitos, senão a maioria dos artistas holandeses, simplesmente não se identificavam, social ou profissionalmente, com artesãos desse tipo. Na estrutura hierárquica de sua própria guilda,

eles se colocavam sem contestação no topo. Mas também é verdade que não seguiram o modelo renascentista italiano do artista-engenheiro. Ele tinha recebido um novo *status* profissional graças a uma relação tanto com as tradições literárias estabelecidas quanto com as científicas, a chamada ciência clássica (matemática): astronomia, harmonia, matemática, óptica e estatística. Os artistas italianos emergiram do mundo da técnica e dos artesãos emprestando sua capacitação matemática às necessidades da sociedade. Engenhos de guerra, fortificações, canalizações de água — tudo isso era de sua alçada e, também significativamente, moldou seu mundo pictórico. Em contraste, a considerarmos a relação das artes holandesas com o conhecimento humano, o projeto das histórias de Bacon é instrutivo. O programa baconiano sugere que a técnica do próprio artista, tal como as técnicas com que se ocupa nas telas, era considerada na época uma forma significativa de aquisição de conhecimento. A distinção entre as duas formas de conhecimento corre paralelamente à distinção entre dois modos do pensamento científico oitocentista, tal como foi há pouco rearticulado por Thomas Kuhn. Conforme sugeri no fecho de minha discussão introdutória sobre Constantijn Huygens, a tendência não-matemática e observacional do projeto baconiano, com sua falta de precedentes antigos, corresponde ao modelo da arte holandesa; a tendência matemática, menos empírica e antiga das ciências clássicas condiz com a arte italiana⁵¹. A comparação entre ciência baseada na observação e ciência baseada na matemática, como a que se pode fazer entre a arte do Norte e a arte do Sul, não foi encarada como

51. Há um corpo de literatura de historiadores da ciência que debatem a contribuição do erudito e do artesão para o conhecimento natural no século XVII. A solução diplomática para esse problema da relação entre atividades teóricas e práticas é dizer que ambos desempenharam o seu papel. Para essa postura, ver Rupert Hall, "The Scholar and the Craftsman in the Scientific Revolution", *Critical Problems in the History of Science*, ed. Marshall Clagett, Madison, University of Wisconsin Press, 1959, pp. 2-23. Thomas Kuhn oferece uma interpretação mais matizada, que busca distinguir entre o tipo de contribuições feitas pelas ciências clássicas e baconianas, assim como entre seus praticantes: eruditos *versus* artesãos e acadêmicos *versus* amadores.

uma comparação entre iguais. Um senso de inferioridade da observação e experimentação permaneceu. Uma anedota sobre o ensino de botânica no Jardim du Roi na França, em 1770, é relevante. Ela fala do conflito entre o professor, que expunha, e o *demonstrateur*, que o secundava com as experiências apropriadas. O *demonstrateur*, inferior, introduz sua demonstração declarando que tudo o que o professor acabara de dizer era ridículo. O olho, sustenta ele, é a prova contra a palavra⁵². Há também, e não é de estranhar, um aspecto sexual nas diferenças entre os gêneros de ciência. Goethe concluiu sua *Teoria das Cores* ressaltando, como os experimentalistas tinham feito havia tempos, que acidentes ou observações momentâneas poderiam levar a descobertas. Seu tom, entretanto, é condescendente: “Portanto, ninguém deve relutar em oferecer sua contribuição. [...] Todos os que são dotados unicamente dos hábitos da atenção — mulheres, crianças — podem fazer observações intrigantes e verdadeiras”⁵³.

A marginalidade desses grupos de pessoas que Goethe designa como observadores condiz com a noção italiana da natureza inferior de uma arte observacional como a dos holandeses.

Verdade é que os historiadores da ciência discordam quanto à eficácia e significação do projeto baconiano, especialmente sobre se ele poderia vingar sem a admissão da tradição “clássica” alternativa. Mas essas questões — que encontram analogia na discussão da arte holandesa e italiana — não precisam ser resolvidas para se reconhecer a fecundidade de uma comparação entre modos de arte e modos de ciência, na época. Ela nos permite avaliar com mais

52. Devo o conhecimento desse fato a Wolf Lepenies, que sugeriu sua relevância para a arte holandesa. Ver Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, Suhrkamp Taschenbuch der Wissenschaft n. 227, Baden-Baden, Suhrkamp, 1978, p. 151.

53. *Goethe's Theory of Colours*, trad. ingl. Charles Lock Eastlake, Cambridge, M.I.T. Press, 1970, p. 254. Gerald Holton chamou-me a atenção para essa passagem. Parece mais apropriado que o responsável científico pela descoberta do fenômeno de padrões visuais (*versus* comportamentais) nas asas de uma borboleta tenha sido um holandês chamado Oudemans, em homenagem a quem o fenômeno recebeu seu nome. Ver Adolf Portmann, *New Paths in Biology*, trad. ingl. Arnold J. Pomerans, Nova York-Evanston-Londres, Harper and Row, 1964, p. 77.



57. David Bailly, *Natureza-morta*, 1651, Museu Stedelijk “de Lakenhal”, Leiden.

justeza a aliança celebrada entre os artistas holandeses e aqueles artesãos — ourives, tapeceiros, fabricantes de vidros e geógrafos — cujos produtos funcionaram como objetos manufaturados em suas representações⁵⁴.

Já é tempo de voltarmos dessas generalidades para um exemplo artístico específico: uma natureza-morta de David Bailly, obra exemplar feita na Leiden de meados do século, dá um extraordinário testemunho da aceitação da técnica por parte dos pintores ho-

54. O interesse atual pelo problema da distinção entre arte e ofício tem o efeito de questionar as fronteiras que nós costumeiramente admitimos, entre os dois, no Ocidente. Ver Howard S. Becker, “Arts and Crafts”, *American Journal of Sociology* 83:862-889, 1978. Kristeller retratou cuidadosamente a noção original das belas-artes para o século XVIII; antes dessa época o sistema de classificação dos diversos tipos de produções humanas era significativamente diferente. É para um aspecto da diferença que estou apontando aqui. Ver Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts”, em *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts*, Nova York-Evanston-Londres, Harper Torchbooks, 1965, pp. 163-227.

landeses (Fig. 57; lâmina 1)⁵⁵. Um jovem artista, como tal identificado pelo tento em suas mãos, senta-se a uma mesa atulhada de objetos. Podemos chamar a isso uma coleção de materiais feitos pela natureza e trabalhados pelo homem. Trata-se de um catálogo: madeira, papel, vidro, metais, pedra, argamassa, argila, osso, couro, cerâmica, pérolas, pétalas, água, fumaça e tinta. Mais que isso, são materiais trabalhados para revelar ou, nos termos de Bacon, para trair sua natureza: a madeira é modelada, o papel é dobrado, a pedra é entalhada, as pérolas são polidas, a roupa é drapejada, o couro — como um velino — é tratado para proporcionar uma capa macia para um livro. Diversos materiais traem sua natureza múltipla: o vidro é sólido e moldado, como no copo virado, mas pode conter líquido ou areia, refletindo a luz mesmo que nos ofereça uma vista através de sua superfície transparente; o metal é cunhado em moedas, malhado em elos de corrente, afiado em lâminas, transformado em castiçal ou moldado no alegre *putto** que segura o suporte de copo na extrema direita. Tudo isso realiza as ambições baconianas, forçando e afeiçoando a natureza a fim de que ela se revele. Para Bacon, era uma boa definição de arte ou técnica: “Observe-se que a natureza das coisas trai-se a si mesma mais prontamente pelas vexações da arte do que em sua liberdade natural”⁵⁶.

A visão de arte por Bacon é modesta, dir-se-ia mesmo utilitária. Entretanto, faz da arte algo de essencial para a compreensão do mundo. Ela não imita simplesmente a natureza, nem é um jogo da imaginação: a *technè*, ou técnica, permite-nos apreender a natureza mediante coação. O homem, humilde, tornado igual e infantil graças à purgação dos ídolos da compreensão, é ao mesmo tempo o

55. Esta é a obra-prima, uma dentre um pequeno número que temos, do pintor de retratos e naturezas-mortas de Leiden, David Bailly (1584-1657). Ele terminou sua vida como empregado da universidade. Ver J. Bruyn, “David Bailly”, *Out Holland* 66:148-64, 212-27, 1951; e, sobre sua pintura, M. L. Wurfain, “Vanitas-stilleven David Bailly (1584-1657)”, *Openbaar Kunstbezit* 13:7a-7b, 1969. Quero agradecer ao Dr. Wurfain por partilhar comigo seus outros pensamentos sobre Bailly e essa pintura.

* *Putto*: termo italiano que designa a figura de uma criança, ou pequeno anjo, na escultura e na pintura renascentista [N. da R.].

56. Bacon, *Works* 4:29.

servo e o intérprete da natureza, o profeta de uma tecnologia que trará a maestria. De uma maneira instrumental sutil, porém vigorosa, a arte pode levar a um novo tipo de conhecimento do mundo. Como o programa baconiano, a coleção pictórica de Bailly resiste à soma e à conclusão. Os objetos manufaturados, eles próprios, estão sujeitos à réplica: a enfiada de pérolas, abandonada sobre a mesa, reaparece no pescoço da mulher retratada; o drapejamento de seu vestido é esculpido em pedra no colo do busto a seu lado e também flutua num retalho de pano que enquadra a nossa vista; as folhas e pétalas da rosa estão igualmente no metal da caixinha. Essas transformações também atuam por meio de formas correspondentes: o alaúde pintado acha-se suspenso sobre uma paleta vazia, cuja forma oval imita-o apenas para repetir-se no par de retratos em cima da mesa e na tampa da caixinha. Também as cores se correspondem: uma sutil graduação de bronzeados relaciona o corpo esculpido de Sebastião, o crânio e o couro do livro; o busto do jovem é cinza como a face feminina que mal se vê na parede, e ambos se contrapõem aos tons de carne rosados do jovem artista e do retrato. Em face dos corpos de argila, pedra e metal, o crânio de osso e as imagens em tinta, Bailly — pois o homem no retrato oval é o pintor em pessoa — e a jovem ao lado surgem como carne vivente. Todavia, se recuarmos desse mundo pintado, reconheceremos que o jovem, embora mais real que os retratos, é, também ele, uma imagem feita de tinta. Os raios-X revelaram que nessa pintura Bailly apôs formas pintadas sobre outras já completadas: o rosto obscurecido na parede e os retratos postos à sua frente foram, por sua vez, plenamente executados antes que novos objetos se colocassem por cima deles. O desenho em camadas da pintura, dessa forma, exprime ou mimetiza a maneira de sua execução ou técnica. Bailly mostra-nos a arte emergindo em objetos manufaturados a partir do esmaecido rosto feminino apoiado na parede. (Será isso, acaso, referência a uma versão da origem da pintura, tal como se lê em Plínio?)

Graças a todos esses recursos intrincados, Bailly chama a atenção para várias dimensões da técnica e produz uma impressionante mistura do fazer e do ludibriar. Seu trabalho poderia servir de ilustração da definição de técnica dada por John Moxon em *The Mechanical Exercises*, de 1677, seu manual pioneiro sobre as profissões: “Arte manual significa Engenhosidade ou destreza, ou Habilidade das Mãos que não pode ser ensinada por palavras e só se adquire pela Prática ou Exercício”⁵⁷.

O livro de Moxon é famoso por oferecer o primeiro perfil do ofício do pintor, mas contém muito mais que isso. Caracteristicamente, inclui diversas profissões naquilo que chama de “Doutrina das Artes Manuais”: a do ferreiro, a do construtor, a do desenhista, a do marceneiro, a do torneiro, a do gravador, a do impressor, a do cartógrafo etc. No entanto, é sua associação com a técnica de ludibriar que lembra a *Natureza-morta* de Bailly⁵⁸. Trata-se de um nexos plenamente explorado pelos pintores do século XVII. A pintura de Bailly integra as outras grandes meditações seiscentistas (ou “do século XVII”) sobre a relação entre arte e técnica, pintura e ludíbrio: *Aguadeiro*, de Velásquez, suas *Fiandeiras* e *Las Meninas*, a *Arte de Pintar*, de Vermeer, e mesmo *O Charlatão*, de Dou. Ao invés de chamarmos essas obras de meditações pictóricas, deveríamos seguir o aviso de Bacon e considerá-las experiências pictóricas. Vejamos por quê.

“Eu só admito”, escreve Bacon em *The Great Instauration*, “a fé dos olhos”⁵⁹. No entanto, apesar de toda essa fé nos olhos, ele suspeita da falibilidade dos sentidos. Os olhos não podem dar nenhuma informação, se treinados em coisas demasiado pequenas, ou podem dar informações falsas, já que o homem não é a medida do universo⁶⁰. A solução que Bacon recomenda é recorrer aos expe-

57. Joseph Moxon, *Mechanick Exercises or The Doctrine of Handy-Works*, 2 vols., Londres, 1677-1683, 1:A4.

58. Só o uso moderno distingue claramente entre o duplo sentido de ofício [craft] como (1) um fazer humano e (2) logro. Ver *The Oxford English Dictionary*, s.v., “craft”.

59. Bacon, *Works* 4:30.

60. *Idem*, p. 26.

rimentos. O estudo da Natureza pressionada e as vexações da arte, eis o que ele entende por experimentos. Seu argumento é duplamente confiável, relacionado que está tanto à natureza observada quanto ao observador: por um lado, a natureza é afrontada e assim se revela melhor, por outro a vexação da natureza auxilia e assiste os sentidos imperfeitos do homem. É estranho, sem dúvida, que os ofícios do tecelão, do tintureiro, do fabricante de vidro, do padeiro e do pintor sejam considerados experimentais. É um problema de definição. Estudos recentes nos advertem que, nos séculos XVI e XVII, *experimento* não tinha o sentido que hoje lhe atribuímos — o de uma tentativa consciente de testar determinada teoria ou hipótese dentro de uma situação experimental ou observacional específica. Era, antes, sinônimo da noção de experiência⁶¹. Seu objetivo não era o pensamento, mas o relato circunstancial acurado. Assim, por experimento, Bacon entende a observação experiencial de situações deliberadamente buscadas pelo pesquisador como fonte de experiência. O sentido de que todas as artes mecânicas humanas são experimentais é importante. Elas afrontam a natureza e, por meio da substituição e retificação — para empregar as palavras de Bacon —, afastam o mundo da confusão de nossos sentidos.

O tratamento que Bacon dá às artes humanas presta-se muito bem a uma definição da arte pictórica holandesa, a despeito do fato de, naturalmente, não se referir à arte no sentido específico da pintura. Entretanto, no mundo da pintura holandesa, antes que declarar que a noção de experimento não se distingue da experiência, melhor seria dizer que a experiência humana é tratada em termos de experimentos pictóricos. O que isso significa tornar-se-á claro se

61. Ver Charles B. Schmitt, “Experience and Experiment: A Comparison of Zabarella’s View with Galileo’s in *De Motu*”, em *Studies in the Renaissance* 16:80-137, Nova York, The Renaissance Society of America, 1959. A tradição de apelar para a experiência e acima de tudo para o olho tem uma longa vida na Holanda. Gravesande, que foi nomeado professor de matemática e astronomia em Haia em 1717, escreveu que “il faut observer d’un oeil attentif toutes les opérations de la nature” [é preciso observar com olho atento todas as operações da natureza]. Pierre Brunet, *Les Physiciens Hollandais et la Méthode Expérimentale en France au XVII^e Siècle*, Paris, Librairie Scientifique Albert Blanchard, 1926, p. 49.

considerarmos agora a maneira pela qual David Bailly insere-se a si próprio, e à sua vida, nos objetos da natureza-morta que pintou.

Ele a pintou em 1651, quando já tinha sessenta e sete anos. Pouco depois, tornou-se decano da recém-fundada guilda de São Lucas, em Leiden. A obra é uma celebração da técnica do artista, ao mesmo tempo que constitui um memorial pessoal e um legado. É possível que Bailly estivesse seriamente enfermo à época em que pintou essa obra. Aparece como “morto” nos registros da guilda, embora devesse viver até 1657. A classificação de memorial é adequada porque, ao invés de produzir um auto-retrato junto ao cavalete — um formato holandês comum —, Bailly se apresenta sob a forma de um retrato. É apenas uma representação entre outras. O manuseio da arte e do eu apresenta-se como um todo inconsútil. (Deveremos ter em mente esse modelo quando, mais adiante, considerarmos a *Arte de Pintar* de Vermeer [lâmina 2]. Ao invés de fornecer um retrato de si mesmo no trabalho, ou incluir-se na forma de um retrato, Vermeer desaparece no próprio ato de observar e pintar. É outra maneira de absorver o artista em sua arte.) A vida e o trabalho de Bailly estão reunidos nos objetos sobre a mesa e à volta dela: o *status* do jovem e, com efeito, o formato da natureza-morta com ator humano — formato comum em Antuérpia — evoca suas raízes familiares; a cópia de uma estátua veneziana de São Sebastião lembra sua jornada italiana; a rosa central, o papel enrolado, o retrato feminino, a cópia do *Tocador de Alaúde* de Hals, a ampulheta e o crânio eram, todos, objetos previamente elaborados por Bailly para obras anteriores e aqui representados. Outros objetos também podem ter ligação com a vida do artista. Bailly casou-se tarde, não teve filhos e parece haver pensado essa obra como um legado para um estudante. Ele se põe juntamente com sua arte nas mãos do rapaz de postura séria — um artista mais jovem, sugeriu-se — que segura o retrato de Bailly com uma das mãos, enquanto empunha com a outra o tento. Os raios-X mostram que o tento apontava antes na direção da mulher, que agora não passa de uma



58. Aegidius Sadeler, segundo Bartholomäus Spranger, *Memorial à Esposa de Bartholomäus Spranger* (gravura), 1600, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

pálida sombra na parede. A comparação sugerida com a gravura de Sadeler, a partir do tributo prestado por Spranger à sua falecida esposa (Fig. 58), confirma o aspecto de memorial da obra de Bailly, mas também realça a tremenda diferença entre os modos artísticos⁶². A de Spranger é uma obra que empenha um modo alegórico ricamente inventivo, ao passo que a de Bailly exhibe de preferência a técnica.

É tempo de abordarmos um traço insistente dessa obra: a referência tradicional feita por quase todos os objetos — castiçal, bolhas, ampulheta, crânio, jóias, moedas, livros — e a inscrição embaixo, à direita, alusiva à vaidade e, portanto, à transitoriedade de

62. M. L. Wurfain, “Vanitas-stilleven David Bailly”, p. 7b.

todo esforço humano, particularmente da própria vida. O trabalho de Bailly não é inusitado a esse respeito, sendo o tema especialmente relevante pelo lugar central concedido à imagem do pintor. Mas o brilho da execução coloca uma duplicidade comum — a exibição da técnica e seu solapamento simultâneo — em nítido relevo. A despeito das muitas referências à moralidade, nem a violência, nem o desespero se intrometem nessa devotada mostra dos frutos da arte. Longe de condenar os prazeres oferecidos pela prática dessa técnica — ou, na versão horaciana desse tema predileto dos estudiosos das artes, longe de buscar deleitar-nos com os prazeres a fim de educar ou pregar contra eles —, imagens como essas, ao contrário, oferecem-nos um modo por meio do qual possamos apreciar plenamente a técnica. Reconhecendo a fragilidade dessa empresa, o artista, com amoroso cuidado, empreende plena e constantemente uma versão dos experimentos baconianos ou daquilo que chamamos de observação experiencial.

Uma vez mais, as palavras e práticas inglesas nos ajudarão a compreender as pinturas dos holandeses. Voltemos a Thomas Sprat, que aborda o problema da legitimidade assegurada aos experimentos numa longa passagem de sua história da Royal Society. Na seção intitulada “Experimentos úteis para a cura da mente humana”, Sprat escreve:

Que êxtases podem os mais *voluptuosos* dos homens conceber que não sejam iguais a estes? Não são capazes senão de saborear os *prazeres* dos *sentidos*? Aqui eles podem gozá-los sem culpa ou remorso. [...] Que *ambiciosas inquietações* podem atormentar aquele que tem tanta glória diante de si, para a qual só o que se exige são as deleitosas *Obras* de suas *mãos*? Que paixões escuras ou melancólicas haverão de obscurecer seu coração, cujos sentidos estão sempre pejados de tantas *produções*, de que o menor progresso, e o sucesso, irão afetá-lo com uma *alegria inocente*? Que ódio, inveja, cólera ou vingança atormentarão por muito tempo seu seio, a quem não apenas os objetos grandes e nobres, mas cada grão de areia ou de terra, cada folha de grama e cada mosca podem distrair?⁶³

63. Sprat, *History*, pp. 344-345.

É revelador aquilo que agita e excita Sprat. Os experimentos, diz ele, propiciam êxtases e prazeres sensuais sem culpa nem remorso. Em face de semelhante deleite nos prazeres dos sentidos e nas tarefas manuais, toda paixão ruim pode ser dissipada. Ao longo do argumento, Sprat sugere a indústria dos experimentos como um antídoto contra a inutilidade e a vaidade. Todavia, sua lógica é menos importante para nós do que a questão que ele suscita: as motivações rivais das paixões que nos deixam entre a fruição do prazer e a culpa correspondente. Essa arena, na qual Sprat irrompe com tamanha volubilidade verbal, é também o assunto do fino pincel de Bailly. E, em cada caso, a devoção ao experimento proporciona ao menos um desafogo passageiro do conflito. Deus nunca está distante do espírito de Sprat em sua defesa ampla do aprendizado experimental. Ele O invoca não como guardião do comportamento, mas, dentro de um argumento-padrão para a busca do conhecimento natural na época, como criador do mundo: “Que ódio, inveja, cólera ou vingança atormentarão por muito tempo seu seio, a quem não apenas os objetos grandes e nobres, mas cada grão de areia ou de terra, cada folha de grama e cada mosca podem distrair?”

Aqui, Sprat instala implicitamente Deus nos detalhes de Sua criação. Assim, experimentos com esses detalhes estão embasados na própria criação.

Espero que, com a pintura diante de nós e o texto de Sprat à mão, possamos banir a noção de que a obra de Bailly encerra um assalto doutrinário contra os prazeres humanos em geral e os prazeres da técnica em particular. Entretanto, seria certamente errado dispor dessa maneira a questão toda da mortalidade e da transitoriedade levantada pela pintura. Ao apresentar cada objeto e instalá-lo na ordem do todo, Bailly nos mostra que se trata apenas de uma pintura — na qual reside a fragilidade e transitoriedade absolutas. De uma forma assustadora, a arte de Bailly parece rivalizar com a própria fragilidade que ela corteja e admite. A consumação de sua

arte produz bolhas, mas bolhas tão bem-feitas que jamais estourarão. A transitoriedade é invocada menos pela presença de emblemas da vaidade do que pelo *status* destes como representações geradas pela técnica. Dessa forma, a arte não é desafiada por uma visão moral, mas insere-se no próprio cerne dessa visão.

Ao dizer isso, não estou fazendo uma afirmação modernista, mas uma muito característica do século XVII. Podemos considerar a *Natureza-morta* de Bailly como a versão pictórica de uma sutil mas vigorosa formulação de Bacon. Examinemos a seguinte passagem, sobre o acúmulo de histórias naturais: “Sustento, porém, que a missão dos sentidos é unicamente a de julgar o experimento e que o próprio experimento julga a coisa”⁶⁴.

Bacon descreve o papel mediador do experimento: ele é o vínculo graças ao qual conseguimos apreender, portanto compreender a natureza. Se substituirmos a palavra experimento por “pintura” ou “representação”, acharemos-nos em território conhecido: “Sustento, porém, que a missão do sentido é unicamente julgar a pintura e que a própria pintura julga a coisa.”

Estamos de volta à imagem da retina de Kepler, ou às palavras de Comenius, que, como as pinturas holandesas, estão localizadas no ponto de encontro do mundo e da feitura do mundo por parte do homem. Essa conjunção define a representação, da qual se espera que nos dê a capacidade de apreender o mundo.

A definição de Bacon da arte situada entre as artes humanas fornece um perfil do fazer em consonância com a natureza da pintura que viemos examinando. Ela é menos valiosa como definição de arte do que como programa para a arte enquanto produção de conhecimento básico do mundo. Embora as até certo ponto fanfarronas e repetitivas definições de Bacon constituam um eco longínquo das visões íntimas que nos são proporcionadas pela pintura holandesa, seu programa para textos sobre a história natural com-

partilha alguma coisa com elas. Bacon manifesta também um imenso interesse pelas minúcias do mundo. A isso se junta uma tendência ao anonimato e à frieza — como se nenhuma paixão humana, mas apenas o amor da verdade o conduzisse —, que é igualmente característica dos holandeses. O mundo é imobilizado, como nos quadros holandeses, para ser objeto de observação. Descrições detalhadas, compiladas quase ao infinito e dispostas tabularmente, deslocam o tempo, pois cada observação é separada da seguinte. Com efeito, a despeito do título — ou, provocativamente, em face do próprio título —, a história natural de Bacon desloca a história — pelo menos aquela história da vida civil que admite as atividades humanas e o tempo, e depende de interpretação. Ela é, como a arte holandesa à qual a associamos, descrição e não narração.

IV

Bacon conclui seu *Parasceve* com uma nota em que diz: “Pouco me importam as artes mecânicas em si; importam-me unicamente as coisas com que elas contribuem para o aparelhamento da filosofia”⁶⁵. Bacon tinha consciência dos interesses conflitantes próprios aos estudos que propunha. Tomemos dois de seus exemplos: o fato de a carne dever ser salgada no inverno e não no verão é importante para o conhecimento que o cozinheiro tem da condimentação, mas vale também para o conhecimento do frio e seus efeitos; e, embora o tom avermelhado de um caranguejo cozido careça de interesse culinário, é muito importante para o estudioso da cor vermelha⁶⁶. Bacon preceitua que a perfeição da arte — aqui, a arte culinária — não deve descartar preocupações filosóficas mais amplas como o estudo do frio e do vermelho. Mas, na verda-

65. *Idem*, p. 271.

66. *Idem*, p. 258.

de, o futuro do projeto reside justamente naquilo que Bacon não deseja para ele. Um interesse prático pelos ofícios, por seus produtos e o conseqüente desenvolvimento da sociedade logo substituiria as ambições filosóficas de Bacon.

The Advice of W. P., de Petty (1647), constitui uma das primeiras declarações em que a história natural das artes mecânicas foi referida como a história das profissões — frase que haveria de tornar-se comum. Encarregou-se do projeto John Evelyn, que nos anos de 1650 perfilhou a versão moderna do projeto de Bacon. Com o tempo, ele se institucionalizou nos empreendimentos e publicações da Royal Society for the Improving of Natural Knowledge, da qual um dos objetivos estatuídos era atingir uma audiência de profissionais que, por intermédio do trabalho daquele entidade, poderiam melhorar seus produtos. Foi Hooke, um baconiano da segunda geração, quem articulou isso na introdução a sua obra *Micrographia*, de 1655: “Eles não rejeitam por inteiro os experimentos [...] mas têm por alvo principal aqueles cujas Aplicações possam aprimorar e facilitar o método atual das Artes Manuais”. Sprat, em *History*, sente que precisa ressaltar novamente o valor dos experimentos que não geram lucros imediatos⁶⁷.

É curioso, para quem estuda a história da arte, descobrir que John Evelyn, cuja obra *Sculptura* constitui um texto básico para o nosso conhecimento da gravura da época, produziu-a por um impulso prático. Longe de acalentar um interesse específico pelas belas-arts, Evelyn empenhava-se num projeto geral — para o qual elaborou um plano nunca realizado — de história das profissões⁶⁸. Os três tratados que publicou — *Sculptura*, de 1662, sobre gravação e água-forte; *Sylva or Discourse of Forest Trees*, de 1664, sobre jardinagem, e a tradução de *Parallel of Ancient Architecture with Modern de Fréart*, de Chambray, sobre construção — estudam três ofícios

67. Hooke, *Micrographia*, G; Sprat, *History*, p. 245.

68. Para os projetos de Evelyn, ver Walter E. Houghton, Jr., “The History of the Trades”, pp. 367-381.

arrolados por Bacon. Correspondem às três instâncias da técnica humana incluídas por Comenius em sua *Opera Didactica*. Gravura e arquitetura são apresentadas sob a mesma rubrica que a jardinagem e, se examinarmos melhor os documentos da Royal Society, veremos que a estes se junta, *Panificium — or the Several Manners of Making Bread in France*, de Evelyn. Um americano que cozinhasse na década de 1970, treinado nisso por Julia Child, dificilmente se surpreenderia com semelhante estudo. No entanto, talvez seja surpreendente descobrir que fazer pão à maneira francesa é considerado fundamental para a compreensão humana e para o bem-estar da sociedade. Não obstante, da gravura para a fabricação de pão, do trato do vidro até a criação de ostras e a tentativa de obter vinho da cana-de-açúcar, a *History of the Society* de Sprat volta-se para estudos que, aparentemente, contribuem mais para uma vida boa do que para os pensamentos bons⁶⁹.

Evelyn admira e encoraja tentativas para estender tais projetos à vida pessoal. Num ensaio introdutório a *Sculptura* intitulado “Um relato do Signor Favi”, ele exalta a nova concepção do Grand Tour, a viagem pelos principais países da Europa: um italiano propôs-se produzir um ciclo e uma história das profissões como resultado de suas viagens. Seria decerto válido considerar os relatos de viajantes como Evelyn e o francês Monconys — conhecido primeiramente pelos historiadores da arte por causa de sua visita a Vermeer — como diários testemunhais não apenas da vida no estrangeiro, mas também do contexto do conhecimento concebido, amalhado e codificado da época. Contas de vidro, os estúdios de Vermeer e Mieris, uma coleção de lentes, o pêndulo, algumas bonitas conchas e os magníficos livros árabes — todas essas coisas se seguem uma à outra em rápida sucessão, como valiosas e indistintas experiências, no relato de Monconys. A natureza dessa aparente desordem fica mais clara no contexto das preocupações e catego-

69. Sprat, *History*, pp. 258, 307, 193. A panificação foi um dos ofícios ilustrados por Comenius em seu *Orbis Pictus*.

rias dos projetos baconianos. Nos relatos de viagem aos Países Baixos, a riqueza particular das coleções individuais confunde-se com a exaltação de Amsterdã como o centro mundial do comércio. A história de coleções enciclopédicas, como a *Kunstammer* de Rodolfo II, tem sido ultimamente alvo de muita atenção. Essas coleções principescas, organizadas segundo categorias de natureza e arte, e reveladoras de preocupação com o artifício, foram apresentadas como os antecedentes das coleções holandesas do século XVII. Todavia, é claro que houve mudanças significativas em meados desse século. Uma das maiores, de interesse para nós aqui, foi que os produtos tanto da natureza quanto do homem, reunidos para celebrar a glória e o poder de um monarca da estatura de Rodolfo, passaram a ser propriedade de mercadores holandeses e a decorar suas vidas e lares⁷⁰. Não mais estamos lidando com emissários individuais despachados a coletar raridades para um imperador, mas com o mundo do comércio em Amsterdã. O projeto de Bacon, em certo sentido, foi suspenso ou equilibrado entre os esquemas intelectuais do século XVI e a tecnologia e as posses do século XVII. Na Holanda, tal como sucedeu à segunda geração baconiana da Royal Society, as ambições intelectuais de Bacon são transformadas em empreendimentos comerciais. A técnica é praticada menos para o conhecimento do que para a posse. Enquanto a Royal Society planejava e executava estudos, os holandeses aparentemente entregavam bens. Eles nos superam em riqueza e tráfico, escreve Sprat, que considera essa vantagem econômica uma demonstração do que pode resultar da adoção do programa baconiano. Amsterdã, rainha do

70. Ver [Balthasar] de Monconys, *Journal des voyages*, 3 vols., Lyon, 1665-1666:2. As visitas a essas coleções eram um grande entretenimento, na época, para as pessoas que iam à Holanda. As publicações mais úteis desses materiais são as que se organizam por tópicos. Ver, por exemplo, as seções sobre coleções particulares em Julia Bientjes, *Holland und der Holländer im Urteil Deutscher Reisender 1400-1800*, Groningen, J. B. Wolters, 1967, pp. 72-80. Na Inglaterra, o conhecimento natural já era incentivado sob patrocínio real no século XVII. Na Holanda, a organização de sociedades com a mesma finalidade dependia de recursos particulares e cívicos e não se desenvolveu senão no final do século XVIII. Uma das mais antigas sociedades holandesas desse tipo foi fundada pelos burgueses de Haarlem somente em 1752, enquanto o Teyler Stichtung, na mesma cidade, data de 1778.

comércio, estava no centro da visão que os holandeses tinham de si mesmos. O comércio é que era celebrado na escultura do frontão da nova Prefeitura, começada em 1648 após a assinatura do Tratado de Münster. Os portos são, normalmente, celebrados nesses termos — veja-se o desespero de Rubens quanto ao declínio do comércio de Antuérpia nos desenhos para a entrada triunfal do arquiduque Fernando em 1635. Isso explica o frontispício ilustrado de *Amsterdã*, de Zesen, que mostra produtos vindos de todas as partes para a cidade, e explica também o título da publicação de 1664, *Amsterdã: Famoso Centro Comercial Internacional*⁷¹. Os holandeses são celebrados como mercadores e Amsterdã como o maior centro comercial do planeta. Talvez ninguém tenha sublinhado isso melhor do que Diderot, no relato que escreveu de uma viagem através da Holanda, em 1772:

Os holandeses são formigas humanas: espalham-se por todos os quadrantes da terra, recolhem tudo o que vêm de raro, útil e precioso, atulhando assim seus armazéns. É à Holanda que o resto da Europa se dirige para obter o que lhe falta. A Holanda é o centro comercial da Europa. A tal ponto os holandeses se empenharam nesse bom propósito que, graças a seu engenho, conseguiram satisfazer a todas as necessidades da vida, para tanto desafiando os elementos. Aonde quer que se vá nesse país, vê-se a arte lutando com a natureza e sempre a vencendo. Ali a riqueza é sem vaidade, a liberdade é sem insolência, os recrutamentos são sem vexação e a taxação é sem miséria. [Les Hollandais sont des hommes-fourmis, qui se répandent sur toutes les contrées de la terre, ramassent tout ce qu'elles trouvent de rare, d'utile, de précieux, et le portent dans leurs magasins. C'est en Hollande que le reste de l'Europe va chercher tout ce qui lui manque. La Hollande est la bourse commune de l'Europe. Les Hollandais ont tant fait par leur industrie, qu'ils en ont obtenu tout ce qu'exigent les besoins de la vie, et cela en dépit des quatre éléments. C'est là qu'on voit à chaque pas l'art aux prises avec la nature, et l'art toujours victorieux. La richesse y est sans vanité, la liberté sans insolence, la maltote sans vexation, et l'impôt sans misère]⁷².

Onde o artista holandês se encaixa? Minhas respostas ao problema são experimentais, sugestões quanto à maneira pela qual

71. Filips von Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam*, Amsterdã, 1664; *Beschrijvingh Der wijdt-vermaarde Koops-stadt Amsterdam*, Amsterdã, 1664.

72. Denis Diderot, "Voyage en Hollande", em *Supplément aux Oeuvres de Diderot*, Paris, 1818, p. 68.

podemos observar uma pintura holandesa com base nas conexões entre a manufatura da natureza, a língua, os ofícios e as imagens que vimos considerando. A indicação é a de que, em muitas cidades, os pintores holandeses adentraram o século XVII institucionalmente ligados aos outros artesãos da guilda de São Lucas. A lista de ofícios da guilda de Delft, em 1611, dá-nos um exemplo desse agrupamento: “Todos os que ganham aqui a vida exercendo a arte da pintura, seja com pincéis finos ou em óleo e aquarela, fabricantes de vidro, vendedores de vidro, fabricantes de faiança, tapeceiros, bordadores, gravadores, escultores, os que trabalham em madeira ou pedra, fabricantes de bainhas, impressores de arte, vendedores de livros, vendedores de impressos ou gravuras”⁷³.

A guilda de Delft é, sem dúvida, uma das poucas que conseguiu sobreviver por tanto tempo. Mas é notável que, com a exceção dos extintos fabricantes de bainhas, o grupo de artesãos na guilda de Delft de São Lucas permaneceu imutável de 1550 a 1750. Vários argumentos foram aventados para mostrar que a identificação dos pintores com os outros artesãos, e não com uma elite culta, caracteriza-os tanto quanto à natureza de sua arte ao longo do século XVII⁷⁴.

73. Estou citando da tradução da ordenança de 11 de maio de 1611 por J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft in the Seventeenth Century: A Socio-Economic Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1982. O estudo geral básico sobre as guildas de São Lucas na Holanda continua sendo o de G. J. Hoogewerff, *De Geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*, Amsterdã, P. N. van Kampen and Zoon, 1947. Para o mercado de artes em geral, ver H. Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst und Kulturgeschichte, Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden von 15.-18. Jahrhundert*, Munique-Leipzig, 1905.

74. O mais popular e mais freqüentemente citado ensaio desse tipo é “Painting — The Artist as Craftsman”, capítulo 6, de J. L. Price, *Culture and Society in the Dutch Republic During the 17th Century*, New York, Charles Scribner's Sons, 1974. Nos últimos anos, a história e a sociologia da ciência têm-se voltado muito mais para o estudo das fronteiras entre a ciência e outras formas de conhecimento — considerando, pois, a ciência como um constructo social — do que o fizeram os historiadores e os sociólogos da arte em relação à arte. As questões nesses campos diferentes apresentam uma interessante semelhança no século XVII, e os historiadores da arte fariam bem em conseguir alguns indícios a respeito de como proceder a partir dos estudiosos da ciência. Para um estudo que examina a relação entre sistemas afins, que é de relevância para a relação entre artistas e artífices que estou propondo, ver Peter Wright, “Astrology and Science in Seventeenth-Century England”, *Social Studies of Science* 5:399-422, 1975. Para a política envolvida no sucesso de uma forma particular de conhecimento — importante questão que deixei de considerar —, ver Peter Wright, “On the Boundaries of Sciences in Seventeenth-Century England”, *Sociology of the Sciences Yearbook* 4, 1980.

Testemunhos a dar suporte a essa visão foram deduzidos da situação dos pintores como membros de guildas, dos baixos preços pagos por seus produtos, de sua origem e de suas atitudes profissionais. Para nos atermos aos dois últimos aspectos: os artistas eram freqüentemente filhos de artesãos. Jacob Ruisdael descendia de um fabricante de molduras, Miereveld de um ferreiro; o pai de Ostade era tecelão, o de Dou fabricante de vidro e gravador. Ser artista era obviamente um ofício, não uma vocação nessa sociedade. Os artistas abandonavam-no quando podiam ganhar mais dinheiro por outros meios: o retratista Bol foi um dos muitos que deixaram de pintar quando conseguiu fazer um bom casamento, e Hobbema, paisagista, abandonou os pincéis depois de estabelecer-se como fiscal de vinhos.

No entanto, há sólido indício de que os pintores holandeses passaram a distinguir-se dos outros artesãos no curso do século. Tenho em mente o fato de fazerem tantos auto-retratos, alguns verdadeiramente muito elegantes, e de lutarem para mudar suas guildas. No momento, o problema é abordado em termos polarizados: uma noção acadêmica ou italiana da arte holandesa que toma corpo na Europa posiciona-se contra uma tradição técnica mais antiga e persistente, originária do norte. O problema, porém, não é tão simples assim. Talvez a pergunta seja: os artistas holandeses distinguem-se *dos* ou *entre* outros artesãos, e que forma pictórica assume essa distinção? Embora não exista uma resposta simples e abrangente para questões desse quilate, parece que os laços técnicos atuam mesmo quando os artistas insistem em sua identidade própria. Há, por exemplo, uma história de separatismo — artistas rompendo com os outros artesãos na guilda de São Lucas. Sucede isso num grupo de cidades holandesas mais ou menos pela época da trégua de 1609 com a Espanha, e novamente mais tarde com a formação de uma associação como a Pictura, em Haia. Devemos, entretanto, tentar compreender as razões para tal separatismo. Enquanto o grupo Pictura parece ter tido algo a ver com

os ideais artísticos, a questão, na época da trégua, era antes protecionismo que definição de arte. Os artistas queriam defender seu mercado contra a invasão de colegas estrangeiros, que tiveram licença para entrar ao fim das hostilidades. Em outras palavras, os artistas continuaram a alimentar a noção de guilda, mas desejavam-se especiais em seu seio.

Haarlem é um caso interessante dos vínculos persistentes dos artistas com os outros artesãos⁷⁵. Ali, em 1631, alguns artistas pressionaram por inovações no aprendizado do artista, que envolviam o que foi chamado de noções “acadêmicas” sobre arte. Mas, mesmo fazendo isso, eles insistiam em permanecer na mesma guilda juntamente com todos os outros artesãos, reagindo vigorosamente quando os ourives e prateiros decidiram retirar-se. A reforma foi iniciada por Salomon de Bray, por algum tempo pintor histórico, mas realizada por Pieter de Molyn, paisagista, Hendrik Pot, retratista, e Willem Claesz Heda, pintor de naturezas-mortas, além de Pieter Saenredam, que ajudou na remodelação das instalações. As obras desses artistas não dão grande testemunho da reforma geral na prática pictórica. Os artigos da reforma propunham sessões de desenho e anatomia, mas, por outro lado, revelam preocupações ainda profundamente embebidas nas tradições estabelecidas que eles nominalmente anseiam por modificar. Tem sido um *leitmotiv* desse estudo a afirmação de que, dadas as condições em que a arte holandesa estava sendo produzida — uma tradição pictórica local contraposta a uma tradição retórica estrangeira sobre a arte e sua natureza —, devemos ser cautelosos ao considerar a natureza da arte, independentemente das asserções feitas a respeito dela. Uma preocupação crucial em Haarlem parece ter sido a de ordenar nitidamente os vários grupos de artesãos dentro da guilda. Isso trans-

75. Ver E. Taverne, “Salomon de Bray and the Reorganization of the Haarlem Guild of St. Luke in 1631”, *Simiolus* 6:50-66, 1972-1973. Taverne, que considera uma base conceitual como essencial para a prática séria da arte, encarece mais a teoria do que, como eu faço, a prática dos artistas em Haarlem.

parece nas novas regulamentações a respeito de quem deve oferecer preces para quem por ocasião dos funerais dos membros — completadas por uma lista de multas em caso de não-cumprimento —, como também na atenção dada ao desenho — feito pelo próprio De Bray — das novas cotas de armas e mortalhas para os diversos grupos. Não convém descartar tudo isso como futilidades em comparação com as propostas inovadoras sobre o aperfeiçoamento artístico, nem ignorar a indicação de que a instalação de um busto de Michelangelo (tributo à grande arte) mescla-se às disposições para a mesa do secretariado e oito bonitas cadeiras (tributo à pequena arte). Com efeito, lemos que o acesso às novas instalações da guilda, no Pand (edifício que abrigava todas as guildas de Haarlem), fazia-se “por uma escada da biblioteca, acima da escola de esgrima, à direita do sótão localizado por cima da sala dos pesadores de pão”. Médicos, ferreiros, padeiros, pedreiros, transportadores de cerveja e mercadores de tecidos alojavam-se com os artistas. Temos uma idéia do tipo de companhia que os pintores ainda achavam conveniente preservar.

Se quisermos compreender a relação entre o artista holandês e a tradição técnica, teremos de começar por considerar que, longe de repudiá-la, o artista do século XVII realizava sua obra declarando-se o melhor dos artesãos. Sustento isso a despeito do apoio fornecidos até mesmo por textos holandeses em prol de uma arte mais elevada. Minha “prova” é o tipo de realização que as imagens holandesas mostram. Essa análise aplica-se bem a vários aspectos da cena artística: primeiro, há o fato surpreendente de os pintores atuantes em meados do século — Dou, Mieris, Metsu, Kalf, Ter Borch, Vermeer e até Ostade (cujos camponeses têm roupas mais nítidas e são mais finamente representados) — darem, todos eles, atenção maior, e não menor, à superfície trabalhada de suas representações. O fino acabamento e a representação detalhada, associadas à crescente distinção entre o *kladschilder* (pintor tosco) e o *fijnschilder*, constituem um traço comum da pintura holandesa de

meados do século⁷⁶. O custo, freqüentemente, era calculado com base no acabamento: devotava-se o tempo à execução, não à invenção. São as horas gastas no trabalho, como sucede com alguns Novos Realistas de hoje, que contribuem para o acentuado aumento no preço de determinadas pinturas. Empenhando-se em representar temas da técnica — as sedas de Ter Borch, as tapeçarias de Dou, Metsu, Mieris, mesmo o pão, no caso de Vermeer —, esses artistas estão claramente asseverando suas proezas como os artesãos supremos entre aqueles que representam. O tapete que o tecelão confecciona, o vidro que o soprador modela, as telhas que o oleiro fabrica, até o pão que o padeiro assa — tudo isso eles podem captar e reproduzir na tela. A mostra de virtuosismo tantas vezes encontrada nesses pintores holandeses é uma mostra de técnica representacional.

A natureza positiva da relação do artista com as tradições técnicas estabelecidas e com as suas próprias tradições explica por que Jan Vermeer, o maior artista holandês da segunda metade do século, floresceu numa cidade que se jactava de uma tradição de apurada técnica e, ao mesmo tempo, exibía uma estrutura de guilda das mais conservadoras. Em meados do século, quando toda essa técnica consciente transparece nas pinturas, não se nota indicação alguma de uma visão particularmente nova do artesão holandês como tal. Não há corpos de textos como os produzidos pela Royal Society da Inglaterra a elogiar os artesãos e a encorajar as pessoas nesse ofício. (Obviamente, um dos temas deste capítulo é o de que a Inglaterra possuía esses textos, mas não possuía os artesãos.) O comprador, o possuidor e os bens possuídos, não a técnica ou a

76. É verdade que o termo *fijnschilder*, que é mais comumente usado nos meados do século do que o é antes, não se empregava para distinguir um tipo particular de pintura, mas antes para distinguir a pintura de quadros a partir de formas mais toscas, como a pintura de tabuletas ou casas. No entanto, o uso crescente do termo reflete uma consciência de diferença, que as superfícies trabalhadas dos pintores também testificam. Ver Lydia de Pauw-de Veen, "De begrippen 'schilder', 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw", *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten* 31, n. 22, 1969, pp. 16-54.

produção, é que eram importantes na Holanda⁷⁷. Em Delft, por exemplo, parece que a técnica se reafirma na pintura mesmo havendo um enfraquecimento do respeito ou do interesse pelas tradições técnicas que hoje chamaríamos de artes menores. Numa indústria como a da fabricação de cerâmica, técnicas de produção foram desenvolvidas para cortar custos, enfatizando a velocidade em prejuízo da técnica. Dessa forma, a qualidade do produto caiu. Os pintores parecem mediar cada vez mais. São eles que agora providenciam os desenhos para os outros artesãos, coisa que não faziam no século anterior⁷⁸. Se quisermos nos deliciar com cerâmica de fino acabamento, devemos olhar as que Vermeer representou em pintura. Assumindo a responsabilidade pela técnica, os pintores também, mais e mais, se foram transformando nos fornecedores de artigos de luxo para os abastados. Eles rebatiam as queixas de que seus trabalhos eram ultrajantemente caros justificando esses preços com as longas horas gastas em sua confecção. Seiscentos membros de guilda eram convocados para um único trabalho de Dou ou Vermeer, enquanto pinturas baratas exigiam no passado menos de dez. Pode-se dizer que a preocupação com a técnica é tematizada nos objetos que eles escolhem pintar tanto quanto na maneira como os pintam. Os objetos das naturezas-mortas pintadas por Kalf em Amsterdã, nos anos 1650 e 1660, são freqüentemente raridades identificáveis: peças de coleção muito valiosas (Fig. 59)⁷⁹.

Afastamo-nos bastante dos temas de Bacon, mas não dos problemas que ele suscita. Como medir a relação entre a avaliação da arte e sua coleção? Ou entre o objetivo de alcançar conhecimento ou alcançar posses? Os problemas levantados nos textos da

77. Devo esse ponto a uma conversa com o Prof. Th. H. Leunsingh Scheurleer, a quem sou muito grata.

78. J. M. Montias documentou a qualidade declinante dos ladrilhos no capítulo 11 de seu livro *Artists and Artisans*. Em resposta a uma indagação minha, Montias sugeriu numa carta que a prova disso é que a posição dos artesãos declinou e os pintores os substituíram no fornecimento de desenhos para as artes "aplicadas".

79. Para um relato sobre os objetos colecionáveis nas obras de Kalf, ver Lucius Grisebach, *William Kalf*, Berlim, Gebr. Mann, 1974, pp. 113 e ss.



59. Willem Kalf, *Natureza-morta com Taça com Náutilo*, coleção Thyssen-Bornemisza, Lugano.

Royal Society são mostrados nas coleções dos holandeses — talvez em parte alguma de forma mais dramática do que em suas pinturas. Dizer isso leva-nos a um ponto final. Existe um aspecto problemático na relação do pintor com a tradição técnica que já abordamos em nossa discussão sobre Bailly. O pintor, na verdade, não tece tapetes, não fabrica vidro, não trabalha o ouro nem faz pão. Apenas finge tudo isso na pintura. Trata-se de uma fonte de orgulho, mas também de uma fonte de certo incômodo.

Os pintores holandeses reconhecem isso de várias maneiras. Gerard Dou, em sua maior e possivelmente mais ambiciosa obra, pinta a si mesmo como pintor, de paleta na mão e ao lado de um charlatão que exhibe sua mercadoria falsa à multidão (Fig. 60). Foi demonstrado que várias pessoas e objetos reunidos à volta do charlatão são representações pictóricas de provérbios ou máximas encontrados nos livros holandeses da época⁸⁰. Dou reúne um grupo de citações pictóricas cujos significados são mais ou menos como se segue: o selo pendente de um documento na mesa do charlatão diz “basta estar selado para ser verdadeiro”; a mãe que limpa o filho, “a vida não passa de fedor e merda”; a mãe em seu papel de vendedora de panquecas, “a conversa do vendedor é imoral e sem sentido”; a criança que tenta inutilmente apanhar um pássaro representa a busca vã do ouro; e as duas árvores, uma nua e outra florida, a angústia da escolha. Nas mãos de Dou, o desempenho do charlatão constitui uma ocasião pictórica. Mas que tipo de ocasião e que tipo de pintura é essa? O tom é alegre e luminoso. A execução é refinada e clara, fazendo que tudo fique notavelmente presente aos olhos. A organização parece uma reunião casual de motivos individuais. Face a tudo isso, o argumento corrente para a pintura como realização doutrinária dos modos de viver aristotélicos — o charlatão sensual *versus* o fazendeiro ativo e o artista contemplativo — não é persuasivo. Embora veicule questões morais, a obra é descritiva,

80. J. A. Emmens, “De Kwakzater: Gerrit Dou (1613-1675)”, *Openbaar Kunstbezit*, 15:4a-4b, 1971.



60. Gerard Dou, *O Charlatão*, 1652, Museu Boymans-van Beuningen, Roterdã.

não prescritiva. A atenção visual que Dou dá às máximas distintas é a contrapartida perfeita da atenção verbal que Beeckman dá aos provérbios, a que já nos referimos antes. A natureza humana é tratada como algo visível. E a maneira característica com que Dou junta instâncias do comportamento humano tem decididamente um sabor baconiano, que podemos chamar de taxionômico. Cada pessoa faz, ou no caso cada objeto é, sua própria coisa, sem o mínimo reconhecimento de sua presença ou, poder-se-ia dizer, de seu efeito narrativo no mundo. “As pessoas querem ser enganadas.” Como outros fizeram, bem poderíamos aplicar esse ditado, oriundo de uma gravura contemporânea holandesa de um charlatão, a essa pintura. Mas se assim agirmos, algo de estranho acontece: nós e o artista não somos também parte do ludíbrio? Não fica claro, na imagem de Dou, que alguém esteja isento. Debruçando-se da janela, à sombra do charlatão, Dou atrai o olhar do observador com o seu próprio. A pintura nos adverte não só contra a duplicidade do charlatão, como também da própria pintura. Eis outro exemplo do artista holandês absorvido em seu próprio mundo pintado. A tela é uma reprodução do mundo. Longe de repeli-lo, Dou, numa espécie de baixa e cômica analogia com as elevadas considerações feitas por Velásquez em *Las Meninas*, implica-se nele juntamente com sua obra.

Dou não questiona tudo o que vemos, antes nos alerta para as circunstâncias do que vemos. Suas superfícies limpas, provavelmente trabalhadas com a ajuda de lentes e em muitos casos cobertas por um painel protetor, sustentam que a superfície enganadora é a matéria da qual a arte e a vida são feitas. Posteriormente, nas obras de Kalf ou Vermeer, essa assertiva aloja-se na própria manipulação da tinta (Fig. 59). As obras maduras de Kalf representam os mais finos e preciosos objetos feitos por mãos nativas e estrangeiras — peças meticulosamente cinzeladas de ouro e prata, tapetes raros, conchas esplêndidas de moluscos, copos elegantes do tipo veneziano, frutos escolhidos, porcelanas orientais. Todos esses objetos são banhados por raios de luz cuja fonte nunca aparece, o que os torna



61. Jan Vermeer, *Mulher Tocando Violão*, cortesia do Greater London Council e dos Curadores do Iveagh Bequest, Kenwood.

talvez ainda mais belos na arte do que na vida. Colocados em confronto com um fundo escuro, à beira de uma mesa de mármore raro, os objetos são, em certo sentido, criaturas de luz e de tinta. Mas pela luz eles não seriam de forma alguma visíveis. Olhando através das lentes de Kalf, vemos tinta. Os glóbulos de tinta que articulam a casca do limão ou o brilho do copo são plenamente visíveis ao olho. Mesmo celebrando a posse, essas obras revelam que aquilo que possuímos é feito de tinta. Não se trata de uma estratégia modernista que admite a manipulação da tinta e até a transforma em virtude. Quando Vermeer admite isso (Fig. 61) com pinceladas embaraçosas e losangulares que destroem as aparências e despojam a ilusão de suas últimas obras, assinala o fim de um velho tipo de pintura, não o começo de um novo.

Os dois capítulos anteriores seguiram a linha fronteira entre a arte e seus modelos, para dizê-lo vigorosamente, ou entre a arte e suas analogias, para expressá-lo de maneira mais amena. Consideramos os modelos que parecem relevantes para a produção, a observação e a compreensão de imagens na Holanda do século XVII. Além da autoconsciência visual partilhada pelo estudo do olho por Kepler e das preocupações técnicas compartilhadas por Hooke, Bacon e Comenius, desejo considerar agora o que eu chamo de impulso cartográfico. Nosso ponto de partida é a observação de que talvez nunca tenha havido, em nenhuma época ou lugar, tamanha coincidência entre cartografar e pintar. Pelo que verificamos anteriormente, não deve surpreender que a base dessa coincidência seja uma noção de conhecimento e crença comum que deve ser adquirida e afirmada através da pintura. Mas a congruência entre pinturas e mapas faz mais do que meramente confirmar o que já vimos.