

E.H. Gombrich
**MEDITAÇÕES SOBRE UM
CAVALINHO DE PAU**
E outros ensaios sobre
a teoria da arte

Tradução de
Geraldo Gerson de Souza

USP

Reitor Jacques Marcovitch
Vice-reitor Adolpho José Melfi

edusp

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente Plínio Martins Filho (Pro-tempore)

Comissão Editorial Plínio Martins Filho (Presidente pro-tempore)
José Mindlin
Oswaldo Paulo Forattini
Tupã Gomes Corrêa

Diretora Editorial Silvana Biral
Diretora Comercial Eliana Urabayashi
Diretor Administrativo Renato Calbucci
Editora-assistente Cristina Fino

edusp

ocupam menos dos problemas da “minha época” que dos problemas do “meu período”: o Renascimento italiano. É que, num certo sentido, os dois estão ligados entre si e podem, por isso mesmo, aclarar um ao outro. Confesso que fiquei contente por perceber que nem sempre é fácil decidir em qual das duas categorias se enquadra um determinado estudo. As discussões sobre a natureza-morta, e sobre os cartuns, por exemplo, inclusas no presente volume, apóiam-se bastante no testemunho histórico, ao passo que alguns dos ensaios a serem publicados aplicam idéias que desenvolvi aqui mesmo. De que modo poderia ser diferente? O Warburg Institute, ao qual estive ligado durante boa parte de minha vida profissional, sempre se empenhou em romper as barreiras convencionais entre os chamados departamentos de estudo. A própria disposição de sua biblioteca e a composição de seu pessoal sugerem um permanente “simpósio” sobre a importância variável da herança clássica na Civilização Ocidental, de sorte que seus estudos históricos nunca deixaram de responder aos questionamentos da vida. Isso não quer dizer que eu não aprecie de forma especial os momentos em que posso desmontar de meu cavalinho de pau e sair em busca do refúgio tranqüilo das estantes de livros. Quanto a mim, não gostaria de enfrentar as exigências e distrações do presente sem esse reconfortante contato com o passado.

Julho de 1963

E. H. GOMBRICH

NOTA À QUARTA EDIÇÃO

A reedição destes ensaios oferece-me a grata oportunidade de remediar uma omissão que percebi ao reler o Prefácio. Deveria ter me referido ao homem notável que, em 1951, me estimulou a escrever o ensaio que dá título ao presente volume. Estou falando de Lancelot Law Whyte (1896-1972), que fora convidado a editar uma obra sobre *Aspectos da Forma* para acompanhar uma exposição, no London Institute of Contemporary Art, em comemoração ao texto clássico de D’Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form* (1917). Lance gostava muito desse tema, porque exemplificava sua convicção de que a forma apresenta um princípio unitário de extrema relevância para todas as ciências e todas as artes. Ele mesmo contou em sua autobiografia, *Focus and Diversions* (1963), o quanto perseguiu essa idéia em diversos campos, como cientista, como banqueiro (que deu a Frank Whittle os meios de desenvolver o motor a jato), e como filósofo e historiador da ciência com inúmeros livros a seu crédito, um catalisador de idéias, sempre impaciente com a estreiteza da especialização que só podia impedir o avanço do conhecimento. Ninguém que o tenha conhecido esquecerá jamais o encanto e a humanidade desse pensador que se recusava a ser estereotipado.

Informei no Prefácio que o ensaio que dá título ao livro assinalava o ponto de partida de meu livro *Art and Illusion*. Posso agora acrescentar que o tópico da forma tornou-se o tema de *The Sense of Order* (1979), também de minha autoria.

Londres, outubro de 1984

E. H. G.

Meditações sobre um Cavalinho de Pau ou as Raízes da Forma Artística

O tema deste artigo é um cavalinho de pau bastante comum. Não é metafórico, nem puramente imaginário, pelo menos não mais do que o cabo de vassoura sobre o qual Swift escreveu suas meditações. Geralmente se contenta em ocupar seu lugar no canto do quarto de criança e não nutre ambições estéticas. Na verdade, detesta afetações. Mostra-se satisfeito com seu corpo de madeira e sua cabeça talhada toscamente, que assinala apenas a extremidade superior e serve para prender as rédeas. Como devemos referir-nos a ele? Devemos descrevê-lo como a “imagem de um cavalo”? Dificilmente os compiladores do Pocket Oxford Dictionary teriam concordado com isso. Eles definem imagem como “a imitação da forma exterior de um objeto”, e certamente a “forma exterior” de um cavalo não é “imitada” aqui. Tanto pior, poderíamos dizer, para a “forma exterior”, esse fugidio resquício da tradição filosófica grega que dominou por tanto tempo nossa linguagem estética. Felizmente, o Dictionary registra uma outra palavra que talvez se revele mais apropriada: representação. Representar, lemos ali, pode ser usada no sentido de “invocar mediante descrição ou retrato ou imaginação, figurar, simular na mente ou pelos sentidos, servir de ou ser tido por aparência de, estar para, ser espécime de, ocupar o lugar de, ser substituto de”. O retrato de um cavalo? Certamente que não. O substituto para um cavalo? Sim, é isso. Talvez haja nessa fórmula mais do que o olho pode ver.

I

Primeiramente lancemos nosso corcel de madeira à batalha contra uma multidão de fantasmas que ainda obsedam o jargão da crítica de arte. Podemos até encontrar um deles entrincheirado no Oxford Dictionary. O que sua definição de imagem implica é que o artista “imita” a “forma exterior” do objeto que está à sua frente, e o espectador, por seu turno, reconhece por essa “forma” o “assunto” da obra de arte. É isso o que se poderia chamar a concepção tradicional da representação. Seu corolário é o fato de uma obra de arte ou ser uma cópia fiel, na verdade uma réplica perfeita, do objeto representado, ou envolver algum grau de “abstração”. Lemos que o artista abstrai a “forma” do objeto que ele vê. O escultor, usualmente, abstrai a forma tridimensional, e abstrai da cor; o pintor abstrai contornos e cores, e da terceira dimensão. Nesse contexto, ouve-se dizer que a linha do desenhista constitui um “tremendo feito de abstração”, porque “não ocorre na natureza”. Pode-se elogiar ou censurar um moderno

Este ensaio foi escrito originariamente como contribuição à obra de L. L. Whyte (ed.), *Aspects of Form, A Symposium on Form in Nature and Art*, London, 1951.

escultor da estirpe de Brancusi por “levar a abstração a seu extremo lógico”. Finalmente, o rótulo de “arte abstrata” apostado à criação de formas “puras” traz em si uma implicação semelhante. Não obstante, basta-nos olhar para o nosso cavalinho de pau para perceber que a própria idéia de abstração enquanto ato mental complexo nos lança em curiosos absurdos. Existe uma velha piada de botequim na qual se conta que um bêbado tirava polidamente o chapéu diante de cada poste por que passava. Seria o caso de dizer então que o álcool aguçou a tal ponto seu poder de abstração que ele conseguiu isolar a qualidade formal de verticalidade tanto do poste quanto da figura humana? Nossa mente, é claro, opera mais por diferenciação que por generalização, e a criança, antes de aprender a distinguir espécies e “formas”, chamará durante muito tempo de “au-au” todos os quadrúpedes de determinado porte!¹

II

Deparamo-nos aqui, então, com o velho problema dos universais aplicados à arte. Recebeu sua formulação clássica nas teorias platonizantes dos Acadêmicos. “O pintor de história”, diz Reynolds, “pinta o homem genérico; o pintor de retratos pinta um homem particular, e portanto um modelo defeituoso”². Trata-se, evidentemente, da teoria da abstração aplicada a um problema específico. As implicações são: o retrato, sendo uma cópia exata da “forma exterior” de um homem com todos os seus “defeitos” e “acidentes”, refere-se à pessoa individual exatamente como o faz o nome próprio. Todavia, o pintor que deseja “elevar seu estilo” descura do particular e “generaliza as formas”. Tal pintura já não representará um homem dado, mas, sim, a classe ou o conceito “homem”. Existe uma certa simplicidade falaciosa neste argumento, mas ele estabelece pelo menos um pressuposto injustificado: o de que toda imagem desse tipo refere-se necessariamente a algo exterior a ela – seja indivíduo ou classe. Nada disso, porém, precisa estar implícito quando apontamos uma imagem e dizemos: “Eis um homem”. Estritamente falando, podemos dizer que essa asserção significa que a imagem em si é um membro da classe “homem”. Tampouco se trata de uma interpretação tão forçada quanto pode parecer. De fato, nosso cavalinho de pau não se submeteria a nenhuma outra interpretação. Pela lógica do raciocínio de Reynolds, deveria representar a idéia mais genérica de “cavalidade”. No entanto, quando uma criança dá a uma vara o nome de cavalo, evidentemente não quer dizer nada desse tipo. A vara não é um signo que significa o conceito cavalo, nem é o retrato de um cavalo individual. Por sua capacidade de servir de “substituto”, a vara torna-se cavalo por si mesma, pertence à classe dos “au-aus” e talvez faça por merecer até um nome próprio.

Quando Pigmalião delineou uma figura em seu mármore, não representou a princípio uma forma humana “genérica” e depois, gradativamente, uma mulher particular. Isso porque, embora ele o tenha desbastado e lhe tenha conferido uma aparência de

vida, o bloco não se converteu num retrato – nem mesmo no caso improvável de que houvesse usado um modelo vivo. Assim, quando suas preces foram ouvidas e a estátua recebeu vida, era Galatéia e ninguém mais – e isso independentemente de ter sido talhada num estilo arcaico, idealista ou naturalista. Na verdade, a questão da referência independe totalmente do grau de diferenciação. A bruxa que fez um boneco de cera “genérico” de um inimigo talvez tenha querido referi-lo a alguém em particular. Pronunciaria então a fórmula mágica correta para estabelecer esse vínculo – do mesmo modo que escrevemos uma legenda sob um quadro genérico com objetivo idêntico. No entanto, mesmo essas réplicas proverbiais da natureza, as efígies do museu de Madame Tussaud, necessitam do mesmo tratamento. As que estão etiquetadas nas galerias são “retratos dos grandes”. A figura da escada, posta para enganar o visitante, representa “um” recepcionista, um membro de uma classe. Está lá como um “substituto” do esperado guarda – mas não é mais “genérico” no sentido de Reynolds.

III

Já se tornou bastante familiar a idéia de que a arte é mais “criação” que “imitação”. Foi proclamada de várias formas, desde a época de Leonardo, para quem o pintor é “Senhor de Todas as Coisas”³, à de Klee, que ambicionava criar do mesmo modo que a Natureza faz⁴. No entanto, as implicações mais solenes do poder metafísico desaparecem quando trocamos a arte por brinquedos. A criança “faz” um trem ou com alguns blocos ou com lápis e papel. Rodeados como estamos de cartazes e publicações cheias de ilustrações de objetos ou de fatos, achamos difícil abandonar o pré-julgamento de que todas as imagens devem ser “lidas” por referência a alguma realidade imaginária ou real. Somente o historiador sabe o quanto é difícil olhar para a obra de Pigmalião sem compará-la com a natureza. Recentemente, no entanto, fomos forçados a reconhecer o quanto compreendemos mal a arte primitiva ou a egípcia todas as vezes em que supomos que o artista “distorce” seu tema ou que até mesmo deseja que vejamos em sua obra o registro de alguma experiência específica⁵. Em muitos casos, essas imagens “representam” no sentido de serem substitutas. O servo ou o cavalo de argila, sepultados nas tumbas dos poderosos, toma o lugar do ser vivo. O ídolo toma o lugar do deus. É totalmente irrelevante a questão de saber se ele representa a “forma exterior” da divindade particular ou, no caso, de uma classe de demônios. O ídolo serve de substituto do deus no culto e no ritual – é um deus feito pelo homem da mesma forma que o cavalinho de pau é um cavalo feito pelo homem: ir além daqui é cortejar o logro⁶.

Ainda existe outro equívoco de que nos devemos guardar. Tentamos muitas vezes, instintivamente, salvar a nossa idéia de “representação” mediante a sua transposição para outro plano. Quando não conseguimos relacionar a imagem com um motivo localizado no mundo exterior, tomamo-la por um retrato de um motivo que se acha no mundo interior do artista. Muitos escritos críticos (e acríticos) tanto sobre a arte pri-

mitiva quanto sobre a arte moderna traem esse pressuposto. Mas aplicar a idéia naturalista de retrato a sonhos e visões – sem falar de imagens inconscientes – suscita toda uma série de questionamentos⁷. O cavalinho de pau não retrata a idéia que temos de um cavalo. O terrível monstro ou a cara engraçada que podemos garatujar com o mataborrão não é projetado de nossa mente do mesmo modo que a tinta é “ex-premida” do tubo de tinta. É claro que toda imagem será de algum modo sintomática de seu criador, mas pensá-la como uma fotografia de uma realidade preexistente é compreender mal todo o processo da feitura de imagens.

IV

Será que o nosso substituto pode levar-nos adiante? Talvez, se pensarmos de que modo ele poderia tornar-se um substituto. É provável que o “primeiro” cavalinho de pau (para retomar o linguajar oitocentista) não fosse de modo algum uma imagem. Era apenas uma vara que foi qualificada de cavalo porque se podia montar nela (Fig. 1). O *tertium comparationis*, o fator comum, era antes a função que a forma. Ou, mais precisamente, aquele aspecto formal que atendia à exigência mínima para o desempenho da função – pois todo objeto “cavalgável” serve de cavalo. A ser isso verdade, talvez estejamos em condições de cruzar uma fronteira que em geral é considerada fechada e selada. É que, nesse sentido, os “substitutos” penetram fundo até alcançar as funções biológicas que são comuns a homens e a animais. O gato corre atrás da bola como se ela fosse um rato. O bebê suga o polegar como se fosse um peito. Em certo sentido, a bola “representa” um rato para o gato; e o polegar, um peito para o bebê. Mas, também aqui, a “representação” não depende de semelhanças formais, a não ser as exigências mínimas da função. A bola nada tem em comum com o rato, exceto que é caçável; o polegar nada tem em comum com o peito, exceto que é sugável. Na qualidade de “substitutos”, eles atendem a determinadas exigências do organismo. São chaves que por acaso servem em fechaduras biológicas ou psicológicas, ou moedas falsas que acionam a máquina quando são inseridas na fenda.

Na linguagem do quarto de criança, continua a ser reconhecida a função psicológica da “representação”. A criança recusará uma boneca perfeitamente naturalista em favor de alguma “bruxa” monstruosamente “abstrata” que seja mais “fofinha”. É possível até mesmo que prescindia totalmente do elemento “forma” e tome o travesseiro ou o edredom por sua “chupeta” predileta – um substituto ao qual quer entregar o seu amor. Mais tarde na vida, conforme nos dizem os psicanalistas, pode entregar esse mesmo amor a um substituto vivo, digno ou indigno dele. A professora pode “assumir o lugar” da mãe; um ditador ou mesmo um inimigo pode vir a “representar” o pai. Mais uma vez, o denominador comum entre o símbolo e a coisa simbolizada não é a “forma exterior” mas a função; a mãe-símbolo seria merecedora de amor; o pai-imago seria temível, ou qualquer que seja o caso.

Ora, esse conceito psicológico de simbolização parece afastar-nos muito do sentido mais preciso que a palavra “representação” adquiriu nas artes figurativas. Haverá algum proveito em misturar todas essas acepções? É possível: vale a pena tentar qualquer coisa para tirar de seu isolamento a função da simbolização.

A “origem da arte” deixou de ser um tópico popular. Mas a origem do cavalinho de pau pode ser um tema reconhecido de especulação. Suponhamos que o dono da vara na qual ele cavalgava galhardamente pela terra tenha decidido, num estado de ânimo jovial ou mágico – e quem saberá distinguir sempre entre os dois? –, fixar-lhe rédeas “verdadeiras” e que finalmente até mesmo tenha sido tentado a “dar-lhe” um par de olhos perto da extremidade superior. Um pouco de capim poderia ter feito as vezes de crina. Assim nosso inventor “tinha um cavalo”. Fizera um. Mas duas coisas com respeito a esse acontecimento fictício se relacionam de alguma maneira com a idéia das artes figurativas. Uma delas é que, ao contrário do que se diz às vezes, a comunicação não precisa de modo nenhum de entrar nesse processo. É possível que ele não tenha querido mostrar seu cavalo a alguém. Este apenas servia de foco para suas fantasias enquanto galopava – embora seja muito provável que ele cumprisse esta mesma função para uma tribo para a qual ele “representava” algum demônio-cavalo da força e da fertilidade⁸. Podemos resumir a moral dessa “estória de faz de conta” dizendo que a substituição pode preceder o retrato; e a criação, a comunicação. Resta saber de que modo se pode comprovar uma teoria tão geral. Se se puder fazê-lo, talvez ela lance alguma luz sobre algumas questões concretas. Mesmo a origem da língua, esse notório problema de história especulativa⁹, poderia ser investigada a partir desse ângulo. Pois o que aconteceria se à teoria “pow-wow”, que vê a raiz da língua na imitação, e à teoria “pooh-pooh”, que a vê na interjeição emotiva, viesse juntar-se mais uma? Poderíamos chamá-la de teoria “nham-nham”, que pressupõe o caçador primitivo deitado, insone e faminto, nas noites de inverno, a emitir o som do mastigar, não por comunicação, mas como um substituto para o comer – acompanhado, quem sabe, por um coro ritualístico que tenta conjurar o fantasma do alimento.

V

Uma esfera na qual a investigação da função “representacional” das formas fez recentemente consideráveis progressos é a da psicologia animal. Para Plínio e para inúmeros outros escritores depois dele, o máximo de êxito na arte de um pintor naturalista era iludir pássaros ou cavalos. O que está implícito nessas estórias é que um espectador humano reconhece facilmente um cacho de uvas numa pintura porque, para ele, o reconhecimento é um ato intelectual. Mas para os pássaros voar em torno de um quadro é sinal de uma ilusão “objetiva” completa. Trata-se de uma idéia plausível, mas errônea. O mais simples esboço de uma vaca parece suficiente para pegar uma tsé-tsé na armadilha, porque de algum modo ele põe em movimento o aparelho de atração e “engana” a

mosca. Para esta, poderíamos dizer, a tosca armadilha tem a forma “significante” – isto é, biologicamente significativa. Segundo parece, no mundo animal, os estímulos visuais desse tipo desempenham papel importante. Quando variamos as formas dos “bonecos” a que víamos os animais reagirem, determinamos a “imagem mínima” suficiente para liberar uma reação específica¹⁰. Assim, os filhotes de pássaros abrirão o bico quando virem a mãe aproximando-se do ninho, mas farão o mesmo quando lhes forem mostradas duas rodela escuras de tamanho diferente, com a silhueta da cabeça e do corpo do pássaro “representada” em sua forma mais “genérica”. Alguns filhotes de peixes podem ser enganados até por dois simples pontos dispostos na horizontal, que tomam pelos olhos da mãe, em cuja boca costumam abrigar-se do perigo. A fama de Zêuxis terá de basear-se em realizações melhores do que em ludibriar passarinhos.

Uma “imagem”, nesse sentido biológico, não é a imitação da forma exterior de um objeto, mas a imitação de determinados aspectos privilegiados ou relevantes. Aqui parece abrir-se um vasto campo de investigação. Isso porque o homem não está isento desse tipo de reação¹¹. O artista que procura representar o mundo visível não se defronta apenas com uma miscelânea neutra de formas que ele procura “imitar”. O nosso é um universo estruturado cujas principais linhas de força continuam curvadas e moldadas por nossas necessidades biológicas e psicológicas, por mais camufladas que estejam as influências culturais. Sabemos que em nosso mundo existem certos motivos privilegiados, aos quais respondemos com uma facilidade quase excessiva. Um dos mais proeminentes deles é o rosto humano. Seja por instinto ou por um aprendizado muito precoce, estamos certamente sempre inclinados a separar os traços expressivos de um rosto do caos de sensações que o rodeia, e a reagir às suas menores variações com medo ou alegria. Todo o nosso equipamento perceptivo é de algum modo hipersensibilizado nesse sentido da visão fisionômica¹², e a mais insignificante insinuação nos basta para criar uma fisionomia expressiva que “olha” para nós com surpreendente intensidade. Num estado de forte emoção, no escuro ou numa crise de febre, a liberação desse gatilho pode assumir formas patológicas. Podemos descobrir caras no desenho do papel de parede, e três maçãs dispostas num prato podem parecer para nós dois olhos e um nariz de palhaço. O que há de espantoso na facilidade que é “fazer” um rosto com dois pontos e um risco, mesmo que sua constelação geométrica possa variar enormemente com a “forma exterior” de uma cabeça real? A conhecida piada gráfica do “rosto reversível” poderia muito bem ser tomada por um modelo de experimentos que continuam possíveis nesse sentido (Fig. 2). Mostra até que ponto o grupo de formas que se podem ler como uma fisionomia tem prioridade sobre todas as outras leituras. Vê-se que a parte de cima forma um rosto convincente e desintegra a que está de cabeça para baixo numa mistura de formas que é aceita como um esquisito toucado¹³. Em bons desenhos dessa espécie precisamos de muito esforço para distinguir as duas faces ao mesmo tempo, e talvez nunca o consigamos totalmente. Nossa resposta automática é mais forte do que nossa consciência intelectual.

Vista à luz dos exemplos biológicos discutidos acima, nada há de surpreendente nesta observação. Podemos aventar a hipótese de que esse tipo de reconhecimento automático depende de dois fatores: a semelhança e a relevância biológica, e de que é possível que os dois se achem numa espécie de razão inversa. Quanto maior relevância biológica tem um objeto para nós, mais depressa o reconhecemos – e mais tolerantes serão, portanto, nossos padrões de correspondência formal. Numa atmosfera carregada de erotismo, o menor indício de semelhança formal com as funções sexuais gera a resposta desejada, e o mesmo se aplica aos símbolos oníricos investigados por Freud. Do mesmo modo, o homem faminto se empenhará na descoberta de alimento – pode varrer o mundo à menor promessa de comida. O morto de fome pode até mesmo projetar comida em toda a sorte de objetos disparatados – como faz Chaplin em *A Corrida do Ouro*, quando seu imenso companheiro lhe aparece de repente sob a forma de uma galinha. Terá sido uma experiência semelhante que estimulou nossos caçadores que salmodiam “nham-nham” a ver a cobiçada presa nas manchas e formas irregulares das escuras paredes da caverna? Será que descobriram talvez, gradativamente, essa experiência nos profundos recessos misteriosos das rochas, da mesma forma que Leonardo saía em busca de paredes derruídas para ajudá-lo em suas fantasias visuais? Finalmente, será que foram induzidos a encher esses esboços “legíveis” com terra colorida – a fim de terem à mão pelo menos algo “lanceável” que pudesse “representar” o comestível de alguma maneira mágica? Não há meio de testar essa teoria; mas, se é verdade que os artistas das cavernas freqüentemente “exploraram” a formação natural das rochas¹⁴, isso, juntamente com o caráter “eidético” de suas obras¹⁵, pelo menos não contradiria nossa fantasia. Pode ser, afinal de contas, que o grande naturalismo dos pintores das cavernas tenha desabrochado bastante tardiamente. Talvez corresponda ao nosso tardio, derivativo e naturalista cavalinho de pau.

VI

Eram necessárias, portanto, duas condições para transformar uma vara em nosso cavalinho de pau: a primeira, a de que sua forma tornasse possível cavalgá-lo; a segunda – e talvez decisiva – é que esse cavalgar fosse importante. Felizmente, não é preciso grande esforço de imaginação para entender como o cavalo pôde converter-se nesse foco de desejos e aspirações, porque nossa linguagem ainda carrega as metáforas moldadas por um passado feudal, quando ser cavalheiro era ser cavaleiro. A mesma vara que devia representar um cavalo em tal cenário ter-se-ia tornado o substituto de algo diferente em outro. Poderia ter se tornado uma espada, um cetro ou – no contexto do culto aos ancestrais – um fetiche que representasse um chefe morto. Encarada do ponto de vista da “abstração”, essa convergência de sentidos numa única forma apresenta grandes dificuldades, mas, da perspectiva da “projeção” psicológica de significados, ela se torna mais facilmente inteligível. Afinal, foi construída toda uma técnica de

diagnóstico na pressuposição de que os significados lidos em formas idênticas por pessoas diferentes nos dizem mais sobre os leitores do que sobre as formas. Na esfera da arte, já se mostrou que à mesma forma triangular que é o padrão favorito de muitas tribos indígenas americanas adjacentes são atribuídos significados diferentes, que refletem as principais preocupações dos povos em questão¹⁶. Para o estudioso dos estilos, a descoberta de que é possível fazer uma forma básica representar vários objetos pode tornar-se ainda mais significativa. É que, embora pareça difícil de engolir a idéia de que pinturas realistas estão sendo “estilizadas” de forma deliberada, a idéia oposta de um vocabulário limitado de formas simples estar sendo usado para a construção de representações diferentes ajustar-se-ia muito melhor àquilo que conhecemos da arte primitiva.

VII

Tão logo nos familiarizamos com a idéia de que a “representação” é uma ocorrência biunívoca enraizada em disposições psicológicas, podemos adquirir condições de aprimorar um conceito que se revelou totalmente indispensável ao historiador da arte, mas que, não obstante, se mostra um tanto insatisfatório: o de “imagem conceitual”. Por essa expressão entendemos o modo de representação que é mais ou menos comum aos desenhos infantis e às várias formas de arte primitiva e primitivista. Já foi por demais descrita a grande distância que separa esse tipo de imagens de qualquer experiência visual¹⁷. A explicação mais aventada para esse fato é que a criança (e o homem primitivo) não desenhavam o que “vêem”, mas o que “conhecem”. De acordo com essa idéia, o típico desenho infantil de um homúnculo é, realmente, uma enumeração gráfica dos traços humanos de que a criança se recorda¹⁸. Representa o conteúdo do “conceito” infantil de homem. Falar, porém, de “conhecimento” ou “realismo intelectual” (como fazem os franceses¹⁹) aproxima-nos perigosamente da falácia da “abstração”. Voltemos, portanto, ao nosso cavalinho de pau. Será totalmente correto dizer que ele é constituído dos traços que formam o “conceito” de um cavalo, ou que ele reflete a imagem de memória dos cavalos que vimos? Não, porque essa formulação omite um fator: a vara. Se tivermos em mente que a representação é, originalmente, a criação de substitutos a partir de material dado, alcançaremos talvez um terreno mais firme. Quanto maior for o desejo de cavalgar, menor pode ser o número dos traços necessários para compor o cavalo. Mas, num determinado estágio, ele precisa ter olhos – pois de que outro modo poderia enxergar? No nível mais primitivo, portanto, poder-se-ia identificar a imagem conceitual com o que chamamos de imagem mínima – ou seja, aquele mínimo que o fará ajustar-se a uma fechadura psicológica. A forma da chave depende do material de que foi fabricada, e da fechadura. Seria um erro perigoso, porém, equiparar a “imagem conceitual”, tal como a vemos utilizada nos estilos históricos, a essa imagem mínima fundamentada psicologicamente. Ao contrário. Tem-se a

impressão de que a presença de tais esquemas é sempre sentida, mas também de que eles são tão evitados quanto explorados²⁰. Devemos contar com a possibilidade de um “estilo” ser um conjunto de convenções nascidas de tensões complexas. A imagem feita pelo homem deve ser completa. O servo destinado ao túmulo deve ter duas mãos e dois pés. Mas não precisa tornar-se um duplo sob as mãos do artista. A feitura de imagens está prenhe de perigos. Uma pincelada em falso e a rígida máscara da face pode assumir uma má catadura. Somente a estrita obediência às convenções pode nos guardar de semelhantes perigos. E, assim, a arte primitiva parece manter-se quase sempre na estreita faixa que separa o inanimado do sobrenatural. Se o cavalinho de pau cobrou bastante aparência de vida, poderá galopar por conta própria²¹.

VIII

É muito fácil superestimar o contraste entre arte primitiva e arte “naturalista” ou “ilusionista”²². Toda arte é “feitura de imagens” e toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos. Mesmo o artista de tendência “ilusionista” deve ter seu ponto de partida no feito-pelo-homem, na imagem “conceitual” de convenção. Por estranho que possa parecer, ele não pode simplesmente “imitar a forma exterior de um objeto” sem ter antes aprendido a construir essa forma. Se assim não fosse, não haveria necessidade de tantos livros sobre “como desenhar a figura humana” ou “como desenhar navios”. Wölfflin observou certa feita que todos os quadros devem mais aos outros quadros do que à natureza²³. Este é um ponto com que o estudioso das tradições pictóricas está familiarizado, mas que continua pouco compreendido em suas implicações psicológicas. A razão disso é talvez que, contrariamente à crença esperançosa de muitos artistas, o “olho inocente” que deveria ver o mundo sempre novo não o veria de modo nenhum. Sucumbiria sob o penoso impacto de uma mistura caótica de formas e cores²⁴. Nesse sentido, o vocabulário convencional das formas básicas permanece indispensável para o artista como ponto de partida, como foco de organização.

De que modo, então, deveríamos interpretar a grande linha divisória que corre ao longo da história da arte e separa do vasto oceano da arte “conceitual” as poucas ilhas dos estilos ilusionistas, da Grécia, da China e do Renascimento?

Uma diferença reside, indubitavelmente, numa mudança de função. Em certo sentido, a mudança está implícita na emergência da idéia segundo a qual a imagem é “representação” em nosso sentido moderno da palavra. Tão logo se entendeu de modo geral que uma imagem não existe por si mesma, que é possível que se refira a algo exterior a ela e seja, portanto, muito mais o registro de uma experiência visual do que a criação de um substituto, pode-se transgredir impunemente as regras básicas da arte primitiva. Não existe mais nenhuma necessidade daquela completude de elementos essenciais própria do estilo conceitual, não existe mais o medo do casual que domina a concepção arcaica de arte. Na pintura de um homem num vaso grego já não precisa

que esteja totalmente visível uma mão ou um pé (Fig. 4). Sabemos que é entendido como uma sombra, um mero registro do que o artista viu ou podia ver, e estamos prontos a entrar no jogo e complementar com nossa imaginação aquilo que o motivo real sem dúvida possuía. Uma vez aceita a idéia, com todas as suas implicações, de que a pintura sugere algo mais do que aquilo que está realmente ali – e isso não acontece, evidentemente, da noite para o dia –, somos realmente forçados a deixar a imaginação brincar com ela. Dotamo-la de “espaço” ao redor de suas formas, o que é apenas outra maneira de dizer que compreendemos que a realidade que ela evoca é tridimensional, que o homem pode mover-se e que mesmo o aspecto momentaneamente oculto “estava ali”²⁵. Quando a arte medieval escapou daquele simbolismo conceitual narrativo em que se haviam petrificado as fórmulas da arte clássica, Giotto fez uso particular da figura vista de trás, que estimula nossa imaginação “espacial” ao nos obrigar a adivinhar o outro lado (Fig. 5).

Assim, a idéia segundo a qual o quadro é uma representação de uma realidade exterior a ele conduz a um interessante paradoxo. De um lado, compele-nos a referir cada figura e cada objeto mostrado àquela realidade imaginária que é “significada”. Só se pode completar essa operação mental se o quadro nos permitir inferir não só a “forma exterior” de cada objeto representado, mas também seu tamanho e posição relativos. Isso nos conduz àquela “racionalização do espaço” que chamamos de perspectiva científica, pela qual o plano pictórico se torna uma janela através da qual olhamos o mundo imaginário que o artista cria ali para nós. Teoricamente pelo menos, a pintura é concebida então em termos de projeção geométrica²⁶.

O paradoxo da situação é que, uma vez que o quadro todo é considerado a representação de uma fatia da realidade, cria-se um novo contexto no qual a imagem conceitual desempenha um papel diverso. Isso porque a primeira consequência da idéia “janela” é que não se pode conceber nenhuma parte do painel que não seja “significante”, que não represente alguma coisa. Assim, o vazio chega facilmente a significar luz, ar e atmosfera, e interpreta-se a forma vaga como se estivesse envolvida pelo ar. Essa confiança no contexto representacional, conferida pela própria convenção à moldura, é que torna possível o desenvolvimento dos métodos impressionistas. Os artistas que tentaram desvencilhar-se de seu conhecimento conceitual, que conscientemente se tornaram espectadores de sua própria obra e nunca deixaram de contrapor as imagens que criam às suas impressões, dando um passo atrás e comparando as duas – esses artistas só conseguiriam atingir seu objetivo se transferissem para o espectador parte da carga da criação. Que outra coisa isso significa se somos convidados a dar um passo atrás e observar as manchas coloridas de uma paisagem impressionista “brotarem para a vida”? Significa que o pintor depende de nossa disposição a captar sugestões, a ler contextos e a invocar nossa imagem conceitual sob a sua orientação. A mancha colorida no quadro de Manet que simboliza um cavalo é menos uma imitação de sua forma exterior do que o nosso cavalinho de pau (Fig. 6). Mas ele arquitetou de maneira tão

arguta que a mancha evoca em nós a imagem – desde, evidentemente, que estejamos dispostos a colaborar.

Podemos ter aqui outro campo de investigação independente. É que os objetos “privilegiados” que desempenham seu papel nos estratos mais antigos da feita de imagens reaparecem – como era de esperar – nos da leitura de imagem. Quanto mais vital é o traço que o contexto indica e no entanto omite, mais intenso parece ser o processo que é posto em marcha. Em seu nível mais baixo, esse método de “velamento sugestivo” é familiar à arte erótica. Não, evidentemente, à sua fase pigmalônica, mas às suas aplicações ilusionistas. O que é aqui a grosseira exploração de um óbvio estímulo biológico pode ter seu paralelo, por exemplo, na representação do rosto humano. Leonardo obteve seus maiores êxitos em expressão natural quando borrou exatamente os traços nos quais reside a expressão, compelindo-nos assim a completar o ato de criação. Rembrandt ousou deixar na sombra os olhos de seus retratos mais tocantes porque, desse modo, somos estimulados a completá-los²⁷ (Fig. 7). A imagem “evocativa”, a exemplo de sua congênera “conceitual”, deve ser estudada contra um pano de fundo psicológico mais amplo.

IX

Meu cavalinho de pau não é arte. No máximo, pode reclamar a atenção da iconologia, esse ramo emergente de estudos que está para a crítica de arte como a lingüística está para a crítica literária. Mas será que a arte moderna não fez experimentos com a imagem primitiva, com a “criação” de formas, e com a exploração de forças psicológicas profundamente entranhadas? Fez. Todavia, quaisquer que tenham sido os anseios nostálgicos de seus praticantes, o significado dessas formas não pode ser o mesmo de seus modelos primitivos. É que esse estranho recinto que chamamos “arte” lembra uma galeria de espelhos ou uma abóbada ressonante. Cada forma conjura milhares de lembranças e pós-imagens. Mais rapidamente uma imagem é apresentada como arte do que, por esse mesmo ato, é criado definitivamente um novo quadro de referência do qual ela não pode escapar. Torna-se parte de uma instituição tão seguramente quanto o brinquedo no quarto de criança. Se – como se poderia imaginar – um Picasso abandonasse a cerâmica pelos cavalos de pau e enviasse os produtos dessa fantasia a uma exposição, poderíamos interpretá-los como demonstrações, como símbolos satíricos, como uma declaração de fé nas coisas humildes ou como auto-ironia – mas uma coisa seria negada até mesmo ao maior dos artistas contemporâneos: ele não poderia fazer que o cavalinho de pau significasse para nós aquilo que significou para seu primeiro criador. Esse caminho está bloqueado pelo anjo de espada flamejante.