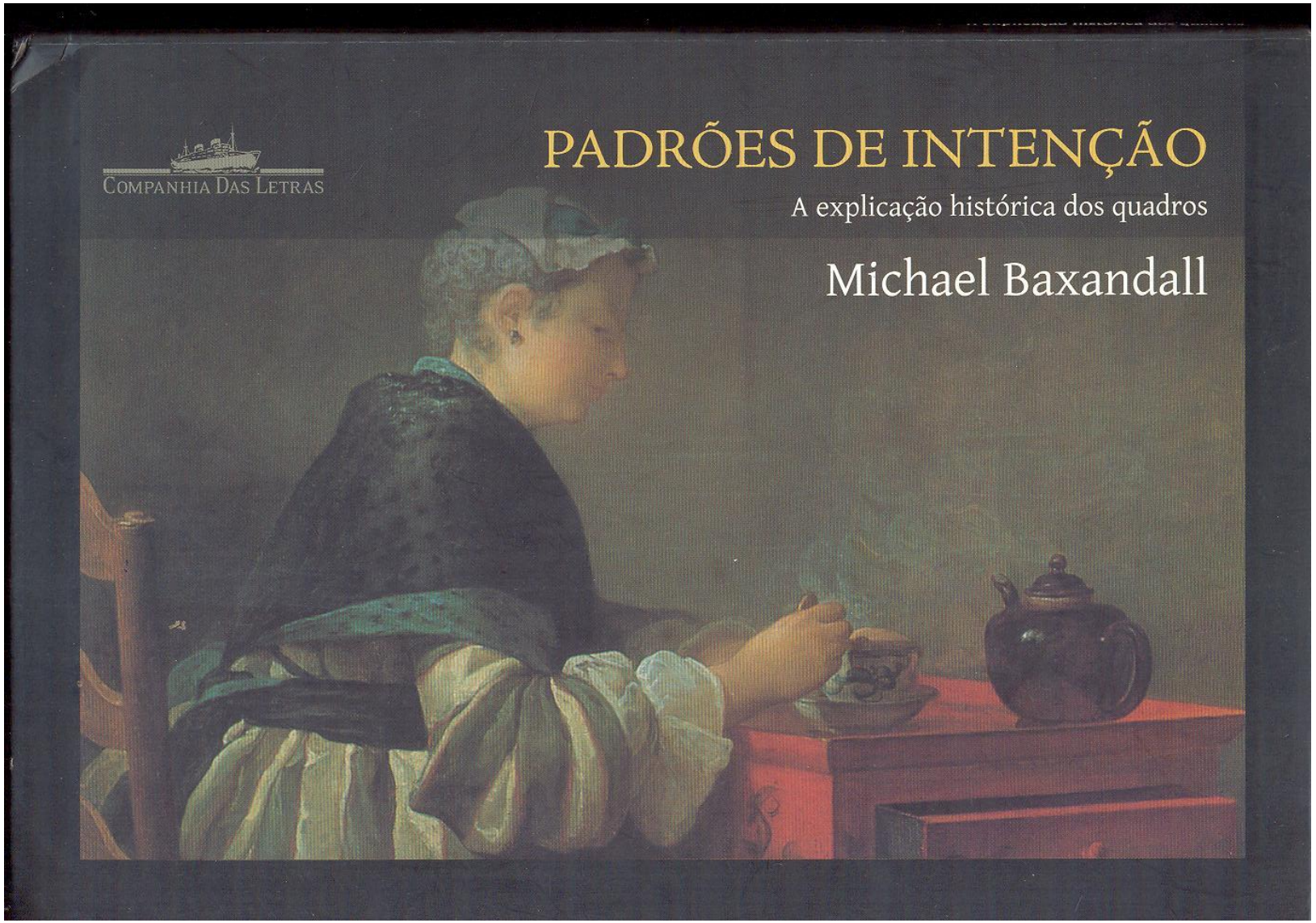

COMPANHIA DAS LETRAS
PADRÕES DE INTENÇÃO
A explicação histórica dos quadros
Michael Baxandall

A PINTURA DA VIDA MODERNA
Paris na arte de Manet e de seus seguidores, de T. J. Clark

ACADEMIAS DE ARTE
Passado e presente, de Nikolaus Pevsner

PADRÕES DE INTENÇÃO
A explicação histórica dos quadros, de Michael Baxandall

COLEÇÃO HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

Michael Baxandall

PADRÕES DE INTENÇÃO

A explicação histórica dos quadros

Tradução *Vera Maria Pereira*
Coordenação *Sergio Miceli*

COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 1985 by Michael Baxandall
Copyright da introdução brasileira © 2005 by Heliana Angotti Salgueiro
Publicado originalmente na Grã-Bretanha pela Yale University Press

Coordenação da Coleção História Social da Arte
Sergio Miceli e Lilia Moritz Schwarcz

Indicação editorial
Sergio Miceli

Título original
Patterns of intention: On the historical explanation of pictures

Capa
Angelo Venosa sobre *Uma dama tomando chá* (1735),
óleo sobre tela de Chardin (Hunterian Art Gallery, Universidade de Glasgow)

Projeto gráfico
Rita da Costa Aguiar

Preparação
Leny Cordeiro

Índice de assuntos
Luciano Marchiori

Revisão
Carmen S. da Costa
Marise Simões Leal

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

Baxandall, Michael
Padrões de intenção : a explicação histórica dos quadros / Michael Baxandall ; tradução Vera Maria Pereira ; introdução à edição brasileira Heliana Angotti Salgueiro. — São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

Título original: Patterns of intention : On the historical explanation of pictures
ISBN 85-359-0788-2

1. Arte e história 2. Pintores — Psicologia
3. Pintura — Explicação I. Salgueiro, Heliana Angotti. II. Título

06-0298 CDD-750.11

Índice para catálogo sistemático:
1. Pinturas : Aspectos apreciativos : Artes 750.11

[2006]
Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ LTDA.
Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone: (11) 3707-3500
Fax: (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br

1. O objeto histórico: A ponte do rio Forth, de Benjamin Baker

Nós pensamos que sabemos quando conhecemos a causa.
Aristóteles, *Segundos analíticos*

1. O MÉTODO IDIOGRÁFICO

Uma conseqüência de tudo isso é que, diante de objetos de explicação tão incomum, o historiador da arte tende a tomar uma posição não convencional para com o método histórico. A teoria da explicação histórica dividiu-se, em geral, em dois campos: o nomológico (ou nomotético) e o teleológico (ou idiográfico). De um lado, os defensores da linha nomológica argumentam que, pelo menos em princípio, é possível explicar as ações históricas de modo estritamente causal, considerando-as como manifestações particulares de leis gerais, segundo a mesma lógica com que um físico explica a queda de uma maçã. Já os partidários da linha teleológica rejeitam o modelo das ciências físicas e argumentam que a explicação das ações humanas exige que se considerem formalmente os propósitos dos atores: identificamos os fins de uma ação e reconstruímos seu propósito com base em fatos individuais, e não em fatos gerais, mesmo que esteja claro, ainda que de modo implícito, que nos baseamos em generalizações, talvez mais moderadas que fortes, sobre a natureza humana.

Isso nos leva a crer que, para explicar um quadro, é mais confortável adotar uma perspectiva próxima do campo teleológico, ou mesmo plenamente teleológica. De fato, é raro que tenhamos oportunidade de seguir o método

Sumário

Introdução à edição brasileira 9
Heliana Angotti Salgueiro

Prefácio 25

INTRODUÇÃO: LINGUAGEM E EXPLICAÇÃO 31
1. Os objetos de explicação: os quadros considerados do ponto de vista de suas descrições 31
2. As descrições dos quadros como representações do que pensamos ter visto neles 32
3. Três gêneros de termos descritivos 37
4. O caráter ostensivo da descrição crítica 40
5. Resumo 43

1. O OBJETO HISTÓRICO:
A PONTE DO RIO FORTH DE BENJAMIN BAKER 45
1. O método idiográfico 45
2. A ponte sobre o rio Forth: uma narrativa 49
3. Formulando perguntas: por que e como assim? 61
4. Uma classificação das causas das formas 65
5. O triângulo da reconstituição: um constructo descritivo 69

6. Resumo 72
7. A singularidade do objeto pictórico 74

II. O INTERESSE VISUAL INTENCIONAL: O *RETRATO DE KAHNWEILER*, DE PICASSO 80
1. Intenção 80
2. O Encargo e as Diretrizes do pintor 82
3. Quem definiu as Diretrizes de Picasso? 86
4. O pintor e sua cultura: o conceito de *troc* 88
5. O mercado de Picasso: sinais estruturais e opções 91
6. Digressão contra a noção de influência 101
7. Concepções do processo: a percepção do fluxo intencional 106
8. Kahnweiler, Picasso e os problemas 112
9. Resumo 118

III. OS QUADROS E AS IDÉIAS: *UMA DAMA TOMANDO CHÁ*, DE CHARDIN 120
1. Os pintores e o pensamento 120
2. O lockianismo vulgar e o sentido da visão 123
3. *Uma dama tomando chá*: nitidez e luminosidade 127
4. A visão nítida: acomodação e acuidade visual 129
5. Chardin e a arte do passado 136
6. Os personagens intermediários: La Hire, Le Clerc, Camper 138
7. Substância, sensação e percepção 143
8. A abordagem do corolário pictórico 148
9. *Uma dama tomando chá*: o ponto de vista lockiano 150

IV. A VERDADE E OUTRAS CULTURAS: O *BATISMO DE CRISTO*, DE PIERO DELLA FRANCESCA 157
1. Diferenças culturais 157
2. O conhecimento de outras culturas: a compreensão do observador e a do nativo 162
3. *Commensurazione*: uma palavra antiga 165
4. Três funções das palavras antigas: necessidade, estranhamento e superostensividade 167

5. Verdade e validação: *decorum* externo, *decorum* interno e parcimônia positiva 171
6. Três iconografias 177
7. Uma interpretação simples do quadro 181
8. A autoridade da ordem pictórica 190
9. Crítica e questionabilidade 194

Textos e referências 198
Créditos das ilustrações 210
Índice de assuntos 211
Sobre o autor 213

Introdução à edição brasileira

Heliana Angotti Salgueiro

What are all these remnants of the past, these fragments of time doing here?
Walter Benjamin citado por Michael Ann Holly

... les contemporains, souvent, ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps: l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités. La concordance des temps n'existe — presque- pas.
Georges Didi-Huberman

Dialectiser... sans espoir de synthèse: c'est l'art du funambule. Il s'envole, marche en l'air un moment, et sait pourtant qu'il ne volera jamais.
Georges Didi-Huberman

O estranhamento diante da obra de arte ou de um objeto do passado no espaço contemporâneo, tanto para o historiador que escreve a seu respeito quanto para aqueles que "passam" por eles nos museus e na cidade, ou que contemplam sua reprodução no papel, indica sempre uma distância. Distância que mesmo sendo de níveis diversos — de percepção visual, entendimento e "leitura" — não será jamais superada inteiramente. O pressuposto está implícito tanto na visão do homem cultivado quanto na visão "pura" do turista barulhento ou do cidadão distraído, visões estas sempre informadas por descrições, convenções, lugares-comuns e clichês. O problema para Michael Baxandall diante de uma descrição ou interpretação a respeito das "causas de um quadro" ou de outro artefato e da "intenção" que presidiu sua produção e as formas de que resulta, se resume no cuidado de escrever sobre algo situado em "um passado distante".[1] Ou melhor, para o historiador da arte, "que lida com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não tem condições de recontar", de reconstituir exatamente, observa Baxandall, a questão teórica principal seria aquela colocada por Panofsky e retomada por Klein: como conciliar a história/a escrita

1. A expressão é de Michael Ann Holly, "Patterns in the shadows: Attention in/to the writings of Michael Baxandall", in Adrian Rifkin (ed.). *About Michael Baxandall*. Oxford e Malden: Blackwell Publishers, 1999.

sobre o ponto de vista e a arte/o objeto?[2] O ato de descrever e o de visualizar? A linguagem e a contemplação? Distância, descompasso, diferença cultural marcam essa relação: o historiador não nutre ilusões a esse respeito. A descrição é antes uma representação *do que pensamos* sobre a obra do que a representação dela, alerta Baxandall, consciente da "semicompreensão ilusória" (expressão de Pierre Bourdieu), do condicionamento do olhar e dos códigos de cada cultura na base dos textos, enfim, dos limites e do caráter efêmero da escrita. Nesse sentido "ele é tão sensível quanto J. Derrida", observa M. Holly, frente "à incapacidade da linguagem de aproximar-se do seu referente", embora essa consciência não tenha impedido Baxandall de escrever textos de qualidade nesse sentido, com discernimento e hipóteses novas em livros cuja repercussão marcou a disciplina.

Sabemos todos que, afinal, a operação historiográfica, ou o trabalho do historiador, é *reviver* ou *reativar* o que está *perdido* ou o que *morreu*. Só que no caso da história da arte essa conexão "melancólica" muda de figura, pois vivenciamos o paradoxo de escrever sobre algo que, embora produzido em um "passado distante" e que "não tem mais relação vital" conosco, está material e visualmente vivo e presente entre nós.[3] Estamos então diante de um objeto "deslocado" do seu mundo/tempo e sobre o qual se acumulam discursos de diferentes contextos/tempos, cada observador construindo a descrição segundo as formas de contemplação, bagagem cultural ou as formas de apropriação da sociedade em que se insere. Em conseqüência, resulta o abismo que Baxandall reconhece como difícil de transpor entre as *imagens* e as *palavras* — desafio constante, relembrado durante todo o desenvolvimento da sua reflexão.

A relutância e a desconfiança de Baxandall em relação à linguagem, o "absurdo de verbalizar os quadros" são uma tônica de seu pensamento, da mesma forma que ele afirma a operação inexorável de seu *métier* — o ato de escrever — e busca sanar a distância inscrevendo as obras de arte na sua "lógica histórica". O livro *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros* se

2. Apud Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990, p. 128.
3. Neste raciocínio seguimos M. Ann Holly, que faz considerações sobre a literatura psicanalítica, W. Benjamin, T. Adorno e a escola de Warburg, em "Patterns in the shadow", *Invisible Culture, An Electronic Journal for Visual Studies*, 1999.

desenvolve, pois, na tensão entre a *resignação melancólica* constante do trabalho de escrever sobre os objetos e o *cuidado metodológico* para fazer esse trabalho, como bem observa Michael Ann Holly.

Padrões de intenção é o oitavo livro de um autor que se impôs nos estudos críticos e renovadores da história da arte, nos últimos decênios. Publicado há vinte anos, em 1985, em Londres, com edição francesa apresentada por Yves Michaud em 1991, pode-se dizer que este livro se inscreve em plena época de formulação de postulados da *new cultural history*. Textos e imagens fazem parte dessa história que se concretizou especialmente no decênio de 1980, com inovações comuns em muitos pontos, malgrado a multiplicidade das variações de enfoque. É do ar do tempo que a história de Baxandall, que se afirmou desde o famoso conceito de "Period Eye" desenvolvido em *Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of pictorial style*, em 1972 (em português: *O olhar renascente...*, publicado em 1989), se alinhe a algumas das práticas historiográficas da *new cultural history*, construindo-se, preferencialmente, com *estudos de casos* escolhidos e não com teorizações globais. Aliás, como observa Roger Chartier,[4] não há fronteiras rígidas ou nítidas entre a história cultural e as outras histórias que ela engloba, entre elas a da arte, das ciências, das idéias, da literatura. Baxandall convoca estas últimas estudando os autores das obras como seres sociais inscritos em sistemas de referência cultural particulares a cada objeto analisado, na busca epistemológica das suas condições de compreensão e percepção.

Lembro ao leitor a importância de conhecer uma retrospectiva historiográfica da memória dos estudos sobre o que ficou conhecido como "cultura visual" e a genealogia das relações entre arte, imagem e texto por autores da escola de Viena e do Instituto Warburg ao qual Baxandall está ligado, mas que não caberia nos limites desta introdução. Do lugar e da repercussão de sua obra na história da disciplina assinalo aqui alguns textos a título

4. Roger Chartier, "A 'nova' história social existe?". *Cultura*, nº 18, Universidade Nova de Lisboa, 2004.

de informação,[5] e, à guisa de situá-lo na sua geração, lembro autores como Pierre Francastel, que desde os anos 1960 desenvolvia uma "sociologia histórica comparativa"[6] oferecendo alternativas de reflexão à ignorância das condições históricas do objeto, à sua redução a enfoques da descrição formalística e ao trabalho puro e simples do inventário e classificação do *connaisseur* que dominavam a história acadêmica da arte. Francastel denominou sua disciplina "sociologia da arte" apenas para diferenciar seu trabalho daquele da linha tradicional. Atento ao "pensamento figurativo" que dava "forma", "sentido" e "lugar" às pinturas, Francastel buscava "recolocar as obras na cultura visual do tempo que as viu nascer".[7] De outra geração, Baxandall foi mais longe, ciente de que finalmente a narrativa é mediada pelo presente e de que acabamos colocando às obras as questões que nos interessam hoje, explicando-as nos nossos termos atuais, ou seja, um pouco no espírito da célebre frase de Walter Benjamin: *Car il ne s'agit pas de présenter les œuvres e corrélation avec leur temps, mais bien, dans le temps ou elles sont nées, de présenter le temps qui les connaît.*

5. Para aprofundar os pontos levantados nesta introdução, ver os ensaios em torno da obra de M. Baxandall em Adrian Rifkin (org.), *About Michael Baxandall*, op. cit., que reúne um grupo de historiadores que escrevem sobre a importância dele nas suas diferentes trajetórias. Esse livro traz ainda um Apêndice com a lista de obras publicadas até 1999 (dez livros, quinze artigos, treze resenhas), além de bibliografia de artigos e resenhas de terceiros sobre ele.

6. Da contracapa do hoje clássico *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattocento*, publicado em 1967. Pierre Francastel iniciara seu trabalho na VI sessão da École Pratique, a convite de Lucien Febvre. Ver ainda, para recordar a trajetória das linhas de análise em história da arte, *Faire l'histoire II (Nouvelles approches)*, o capítulo de Henri Zerner, "L'Art" (publicado pela Gallimard em 1974, com tradução brasileira em 1976, pela Francisco Alves), e verbetes do *Diccionnaire de la Nouvelle Histoire* (dirigido por J. le Goff, J. Revel e R. Chartier), de 1978. Em 1993, os Annales dedicariam um número especial aos "Mondes de l'art" (nº 6), em cujo editorial Michael Baxandall é citado ao lado de Salvatore Settis, por diversificarem o projeto de uma história social da arte redutora como havia sido a de Arnold Hauser, por reformularem radicalmente suas posições "arcaicas" sobre a relação comanditário/artista, introduzindo perspectivas renovadas e uma interação fecunda entre o objeto artístico e a "multiplicidade de mundos" em que ele emerge. O editorial da revista assinala as novas perspectivas de trabalho na área, lembrando a importância: de ampliar o leque de atores, de lugares e espaços, de atentar para a antropologia das representações e as várias dimensões da imagem, as descontinuidades temporais das formas, a historicidade múltipla das obras (o tempo social da produção, circulação e recepção) e as políticas culturais de reconfiguração delas ao integrarem uma coleção, museu ou mercado da arte. Alguns anos depois, Jean-Claude Bonne (em colaboração com H. Damisch, Jean-Claude Schmitt, Daniel Arasse, Jérôme Baschet, Danièle Cohn) escreveu "Art et image", em *Une école pour les sciences sociales. De la VI[e] section à l' École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Textos reunidos por Jacques Revel e Marc Augé). Paris: Cerf/EHESS, 1996.

7. Jean-Claude Bonne, op. cit. supra.

Voltando às inovações dos anos 1970, Baxandall foi um dos primeiros a recusar as teorizações do *linguistic turn* e, é claro, o reducionismo de uma certa história social da arte calcada em conceitos marxistas amarelecidos como "classes", "ideologia", "poder", fazendo antes uma associação fina entre os vários níveis da tríade "arte, sociedade e cultura". Nos seus livros não se encontram nem o materialismo que relegava a arte às superestruturas, nem a redução das obras a "gostos ou correntes", à história política e social, desqualificando-as como meras ilustrações, ou, ainda pior, prendendo-as a noções puramente instrumentais ou mecânicas de causalidade simples como "imagem-reflexo" ou "imagem-expressão" de uma conjuntura.

Quanto ao interesse pelos aspectos sociais da encomenda e da criação que a definiram, Roger Chartier nos lembra que esses não são um apanágio de Baxandall. É bom não esquecer que a redução da escala de observação, igualmente preconizada pela nova história cultural, integrou-se à *démarche* da chamada história social da arte e que Carlo Ginzburg, o fundador da *microstoria*, já havia trabalhado nesta direção no seu *Indagini su Piero...*, de 1981, publicado em francês em 1983, traduzido no Brasil em 1989.

O interesse crescente dos historiadores em torno das *linguagens*, das *representações* e das *práticas* fazia com que as imagens fossem convocadas pelas ciências do homem e submetidas a análises que iam muito além do seu aspecto formal ou museológico, sendo agora apropriadas por diferentes disciplinas — a título de exemplo, no célebre editorial dos *Annales* "Un tournant critique", em 1989, os historiadores da arte foram um dos grupos lembrados na busca de novas alianças para a história e as ciências sociais.

No mesmo ano em que saía o importante *Padrões de intenção* de Baxandall, Hans Belting comentava em seu livro cujo título era uma interrogação, *The end of the history of art?*, que, entre as mudanças que aconteciam, vários estudos estavam "tentando associar a estrutura visual das obras de arte, sua organização estética, a noções mais gerais de seu *tempo* e *cultura*" (o grifo é meu), destacando, além de Michael Baxandall, sua colega em Berkeley, Svetlana Alpers (*The art of describing*, 1983, publicado em português em 1999), obra que também marcou a década. Lembremo-nos de que em 1994

eles assinarão juntos o livro *Tiepolo and the pictorial intelligence* e que Alpers fará uma resenha de *Padrões de intenção* para o periódico *The New Republic* nº 195, em julho de 1986. A repercussão da obra de Baxandall suscitou, pois, inúmeros debates e comentários, seja entre seus pares, historiadores da arte, seja entre sociólogos, filósofos e demais cientistas sociais.

Retomando Roger Chartier, lemos que a história da arte de Baxandall deslocou a atenção da análise da obra para a da sua leitura, situada no "cruzamento entre uma sociologia histórica dos sistemas de percepção e uma explicitação de convenções, inscritas na obra mesma e conhecidas (mais ou menos) por aquele que a produz e por aqueles que a vêem. O quadro, a gravura ou a escultura são apreendidos como um documento histórico cujas propriedades técnicas, estilísticas, iconográficas remetem a uma percepção particular, a uma maneira de ver modificada pela experiência social e pela sua própria leitura. É essa maneira de ver que se torna primordial na pesquisa, captada na confrontação entre os códigos e convenções da representação figurada e os traços de esquemas de percepção de determinada época".[8]

Hubert Damisch declarava em 1991 que "a *nova história da arte* [ou *social history of art*]", "assim nomeada sem muita precaução", se destaca pela "ênfase no contexto, na encomenda, no instrumental mental, nos meios institucionais e ideológicos da produção e da recepção das obras. Porém a insistência, a ênfase positivista sobre a necessidade de recolocar as obras no tempo que as viu nascer não deve conduzir a ignorar o fato que o termo *arte* [e ele cita aqui Michael Baxandall como "um dos principais defensores desta história, que se poderia chamar de história 'historiadora' da arte"] 'designa uma série de objetos que retiram seu significado de sua estrutura e organização'". Damisch observa que essa frase extraída do artigo de Baxandall "Art, society, and the bouguer principle", na revista *Representations* nº 12, em 1985, indica uma postura que retoma, "palavra por palavra, a tese que haviam lançado Tynianov e Jakobson no fim dos anos 1920, então denunciada e até hoje como 'formalista' pelos defensores de um marxismo ou de

8. Roger Chartier, "Images", *Dictionnaire des sciences historiques*. Paris: PUF, 1986. A tradução é minha.

um historicismo tão primário quanto reacionário".[9] Sabe-se que entre os traços herdados dos "formalistas" russos estaria a ênfase nas "séries" culturais em correlação, em torno de uma obra — poderíamos dizer, sua interpretação segundo fatores estruturalmente relacionados, a *outillage* mental ou os *habitus* visuais ou cognitivos em que se inscreve — tal qual procede Baxandall.

Georges Didi-Huberman, prolixo autor de vários livros de história da arte, também tece suas nuanças críticas sobre Baxandall. Comentando posturas do *Painting and experience*, observa que "a história social da arte, que depois de alguns anos domina a disciplina, abusa freqüentemente da noção estática — semiótica e temporalmente rígida — de '*outillage* mental'" (sabe-se que a expressão veio de Lucien Febvre) e que, a propósito de Fra Angelico e de Cristoforo Landino, considera que Baxandall idealiza o segundo como fonte de época do primeiro, não levando em conta que trinta anos os separam, o que representa uma distância significativa e causa considerável incompreensão cultural, pois, segundo ele, além de o texto de Landino não explicar toda a obra de Fra Angelico, "muita coisa mudou na esfera estética, religiosa e humanista" nesse período.[10] Discute a autoridade da fonte nomeada por Baxandall como um "*equipamento* cultural e cognitivo" para explicar Fra Angelico: "como se fosse suficiente cada um ir buscar na sua caixa de ferramentas as palavras, as representações e os conceitos já formados e prontos para uso. É esquecer que, da caixa à mão que os utiliza, as ferramentas [...] aparecem menos como entidades que como *formas plásticas* em constante mutação. Imaginemos de preferência ferramentas maleáveis, ferramentas de cera dúctil tomando em cada mão e em relação a cada coisa

9. Cf. Hubert Damisch respondendo a questões lançadas pela revista *Le Débat*, "Où en est l'histoire de l'art en France?", nº 65, maio-agosto 1991. Nesse país de forte tradição conservadora em história da arte, o interesse por Baxandall foi despertado pelo periódico *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* desde 1976, e especialmente através do artigo escrito por Pierre Bourdieu em colaboração com Yvette Delsaut, "Pour une sociologie de la perception", *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, nº 40, 1981, além da transcrição de um capítulo do livro traduzido em 1985, sob o título *L'Œil du Quattrocento*. Sociólogos mas também antropólogos reconhecem a importância de Baxandall na sua formação: ver as considerações sobre as posturas de alguns deles em Allan Langdale, "Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall's concept of the period eye", in Adrian Rifkin, *About Baxandall*, op. cit.

10. Georges Didi Huberman, *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Editions de Minuit, 2000, p. 15, e do mesmo autor, *Devant l' image*, op. cit., pp. 52-3.

manuseada uma forma, uma significação e um valor de uso diferentes. Fra Angelico retira talvez da sua caixa de ferramentas mental a distinção contemporânea de quatro tipos de sermões religiosos — *subtilis, facilis, curiosus, devotus* —, nos lembra muito utilmente Baxandall. Mas dizer isso é fazer apenas um pequeno começo de trajeto".[11] Relembro ainda, num contexto geral de comentários críticos às metodologias da história da arte, que em meio à fina ironia da "carta" de Daniel Arasse, no livro *On n'y voit rien* há uma ressalva: "Não é porque os textos existem, e nem mesmo porque foram publicados ao mesmo tempo que um quadro foi pintado que eles contribuem para explicar esse quadro. Tudo seria muito simples".[12]

Voltando às reflexões de Huberman, pode-se destacar, além da discutível certeza sobre o uso de "categorias visuais historicamente pertinentes",[13] pois, afinal, o anacronismo, de certa forma, é inevitável, outras questões interessantes à guisa de método: a questão da *transformação*, a da *reinvenção* de um instrumento mental, a do *leque de possibilidades*, a da *montagem das diferenças* que caracterizam uma simples imagem, entre elas a montagem de quadros mentais de vários tempos ou a *dinâmica da memória*, que está presente no artista, que se revela por vezes fora de seu próprio tempo, daí seu cuidado ao tratar de Fra Angelico. E ainda a questão de *que o anacronismo pode atravessar todas as contemporaneidades*, pois é claro que artistas da mesma época podem pensar de forma diferente um do outro: no caso, ele cita Alberti e Fra Angelico, que, embora pertençam à civilização italiana da Renascença, são nutridos por diferentes leituras. E insistindo sobre a discutida questão do anacronismo, Huberman conclui: se interpretar o passado com as categorias do passado, *categorias visuais historicamente pertinentes*, como diz Baxandall, é o ideal do historiador, que acredita assim livrar-se do "pecado do anacronismo", esse ideal pode correr o risco da *idealização* (como exemplificado acima), a historicidade do objeto ou sua "consonância *euchronique*" não sendo tão evidente de se atingir quanto parece. Acrescenta ainda

11. *Devant le temps*, op. cit., p. 17.
12. Cf. Daniel Arasse, "Cara Giulia", in *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris: Folio/Essais, 2003, p. 14 (a primeira edição é da Denoël, em 2000).
13. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., pp. 13-4.

que nem sempre uma fonte sobre a recepção consegue explicar a estrutura da obra.[14] Observe-se que estes comentários se referem ao livro *O olhar renascente*, traduzido em várias línguas. A repercussão dessa obra despertou polêmicas e elogios — Daniel Arasse, por exemplo, destaca a sutileza de Baxandall ao mostrar "o quanto os hábitos do olhar e a *outillage mental* dos espectadores do século XV permitiam-lhes apreciar detalhes [de um quadro de Pisanello] que escapam hoje à nossa apreciação e que aumentavam o seu valor".[15]

A cautela que Huberman cobrou talvez com muita severidade a Baxandall em *O olhar renascente* é reiterada anos depois por este em *Padrões de intenção*, pois em vários momentos do livro ele assinala "prudência" ao buscar remeter as obras às suas "intenções"[16] (não às suas "significações"), alertando sobre a impossibilidade de "reconstruir um processo" ou de fazer a "reconstituição histórica de um estado de espírito", tentando sobretudo "compreender as condições de surgimento de um objeto".

Feita essa digressão em torno da recepção e de algumas noções-chave da obra de Baxandall, voltemos às estruturas mentais estudadas por ele nos exemplos concretos de obras escolhidas para o livro *Padrões de intenção*, que traz narrativas alimentadas pelo estudo dos "contextos" do artista, recusando porém a estrita dependência deles[17] na busca das *formas* que este deu às *intenções* do seu tempo. Seja no *primeiro* estudo, uma ponte inglesa em aço planejada pelo engenheiro Benjamin Baker no século XIX, em que Baxandall demonstra ter entendido perfeitamente, ao levantar o universo da obra, o "século da indústria" (para lembrar a expressão clássica de

14. Idem, ibidem, p. 14.

15. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Champs/Flammarion, 1996, p. 141 (publicada primeiramente em 1992). Ver ainda um de seus últimos textos: "L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, Histoire des œuvres", in Danièle Cohn (org.). *Y voir mieux, y regarder de près. Autour d' Hubert Damisch*. Paris: Aesthetica, 2003.

16. A intenção é reconhecida como "complexa" por Baxandall, que a explica em termos de "inferências causais", como "uma condição geral que rege todo ato humano racional, condição que coloco quando ponho em ordem uma série de fatos ou tento retomar os termos que me permitem reconstituir uma situação [...]. A intenção é o aspecto 'projetivo' das coisas [...] cuja consciência, porém, num dado momento da história pode escapar àquele que foi o próprio autor da obra [por isso] ela se aplica mais aos quadros que aos pintores". A tradução é minha, de trechos da edição francesa *Les formes de l'intention...*, pp. 79-81. Note-se que *patterns* foi traduzido como *formes/forme* nas versões francesa e italiana, e na espanhola como *modelo*.

17. A nuança é assinalada por Yves Michaud na apresentação da tradução francesa de 1985.

François Loyer); seja, no *segundo* caso, em um retrato cubista pintado por Picasso na Paris dos anos 1910, quando Baxandall discute, além da relação do objeto e suas circunstâncias (problemáticas que faziam parte do cotidiano dos pintores, do mercado de arte, das exposições, dos salões, da clientela, do jornalismo cultural), o conceito de *troc*, as estratégias individualistas de Picasso jovem, as relações comparativas com pinturas que marcaram suas *manières de faire*, escrevendo uma das partes mais interessantes do livro e que a meu ver assume especial relevância para o leitor brasileiro: a sua famosa "digressão contra a noção de influência" — uma "das pragas da crítica de arte" (voltarei mais adiante a esta questão fundamental); seja, no *terceiro* estudo de caso, uma cena da vida cotidiana pintada por Chardin no século XVIII francês, em que Baxandall examina efeitos pictóricos dentro do sistema de idéias do seu tempo, especialmente segundo as teorias de percepção visual — no fundo, esse longo capítulo explicita sua erudição e o prazer de tecer a trama histórica do quadro; seja, finalmente, na *quarta obra*, um retábulo italiano de Piero della Francesca pintado na Florença do século XV, em que toda a cautela é exigida diante da constatação que a "bagagem cultural de Piero era completamente diferente da nossa", bem como os sentidos dos conceitos — a angústia do historiador sendo sempre a de "tentar ultrapassar a distância entre nós e eles", como escreveu Michaud. Daí a longa descrição explicativa sobre as particularidades iconográficas da representação deste *Batismo de Cristo*, em que a decomposição do "gênero" das figuras e de seus gestos se inscreve tanto na "tradição pictórica" quanto na "linguagem própria" de Piero.

Formas diversas, *estruturas de determinações* que advêm de *experiências* visuais concretas e específicas, de culturas e momentos peculiares em que dados de *intenções* de diferentes níveis se articulam na *explicação histórica* montada com maestria por Baxandall nos quatro exemplos analisados. Alguns pontos debatidos no segundo e no quarto estudo de caso afiguram-se como particularmente fundamentais para analisar as expressões artísticas no Brasil: a recusa peremptória da noção autoritária e fechada de "influência", bem como as sutilezas da "diferença cultural" nas suas condições de possibilidade formais e usos conceituais cuja transferência os trans-

forma. Se este ponto está na base da produção artística de um país em que múltiplas referências culturais se justapõem, em meio a experiências de circulação e de deslocamentos, o primeiro ponto constitui um discurso de método não só para deixar de lado de uma vez por todas o simplismo verbal e banalizado do seu emprego, como para encaminhar a noção de modelo e a reflexão comparativa de outra forma. Entre tantas outras questões do livro, esses dois pontos bastariam para justificar esta tradução, além do interesse que as complementa de destacar situações individuais singulares a serem entendidas nos seus próprios parâmetros socioculturais, que saem da padronização coletiva da velha história das mentalidades.

Recapitulando os estudos de caso:

O fato de começar pelo estudo de uma ponte do século XIX é justificado como um modelo introdutório de explicação, menos complexo do que os que se seguem. Penso antes que este pode ser sintomático como um manifesto da importância do enfoque histórico sobre objetos ou imagens, enfoque que não é mais tributário "do Belo" como era de praxe na história da arte tradicional. E também porque o próprio objeto encerra uma ruptura; basta lembrar a posição conservadora de um William Morris reagindo contra "a feiúra" do ferro, visão negativa entre tantas outras que o século XIX gerou: sobre o "funcionalismo expressivo" defendido por Baker, ou na incompreensão da "função do ornamento" no ecletismo.

Neste primeiro estudo de caso, cuja escolha denota ainda uma abertura digna de registro para um historiador "especializado" na Renascença, "o objeto histórico" é uma ponte de 1889 sobre o rio Forth, sobre a qual Baxandall encadeia dados contemporâneos à emergência da tecnologia do aço, como a discussão sobre o *programa* de pontes, ou o conhecimento das *tipologias exemplares* presente no cotidiano de um engenheiro e o da associação *arte e técnica* na base da identidade da arquitetura do século XIX. Assim fazendo, relaciona as "categorias das causas" e as "categorias das formas" situando-as em plena época da "invenção" da história como ciência universal da cultura. O método de trabalho de Baxandall é perfeitamente claro e explicitado: diante do estudo de um caso, trata-se de levantar uma listagem de determinações que vão do "encargo" (*charge/mot d'ordre*) à "diretriz"

(*brief/directive*), aproximando a obra de seu contexto cultural social e científico. Para Yves Michaud, na introdução à edição francesa, reconhece-se aqui "uma sutileza emprestada, explicitamente ou não, tanto de Von Wright quanto de Davidson, em *Actions, reasons and causes*".

Na análise do *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso, além dos pontos já levantados, retomo Baxandall na recusa às genealogias e filiações dos esquemas sumários das "influências", termo empregado ainda (!) por muitos historiadores, procedimento inaceitável mesmo por "comodidade", que denota falta de rigor conceitual e desconhecimento de críticas já antigas de seu emprego, da literatura às artes. Tendo trabalhado a noção de modelo cuja transformação ultrapassa a relação mecânica de "influência" nas vicissitudes de sua aplicação em situações de atores das histórias da arquitetura e do urbanismo brasileiro,[18] alinho-me a Baxandall no seu pequeno e lúcido texto, aconselhando vivamente o leitor a reter os pontos dessa crítica e as alternativas de ver as coisas de outro modo: primeiro porque, sendo um termo da astrologia, não deveria ocupar um lugar no vocabulário científico; e depois, porque a relação não sendo jamais passiva e a comunicação sendo complexa nas variações e nuanças que gera, substitui-se o termo "influência" por outras fórmulas. Entre as sugeridas por Baxandall, eu escolho: "apropriar-se de", "referir-se a", "retomar", "citar", "assimilar", "integrar", "prolongar", "calcar-se sobre", "simplificar", "transformar"; o leitor verá que minha escolha deixou de fora termos que considero românticos como "inspirar-se em", ou os que encerram juízos de valor como "deformar", ou ainda termos que implicam uma discussão aprofundada, como "imitar", que acabam sendo tão *perversos* quanto "influência", se não estivermos trabalhando "um grande pintor" ou "uma obra de qualidade" (expressões de Baxandall), pois em história cultural as hierarquias e os superlativos devem ser deixados de lado. Já no caso da relação Picasso/Cézanne, analisada por Baxandall, quando o primeiro *se apropria* da linguagem do

18. Desenvolvi níveis possíveis da comparação histórico-cultural nesses campos em *La Casaque d'Arlequin. Belo Horizonte, une capitale éclectique au XIX^e siècle*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997.

segundo muda o seu papel na história da arte. E quem acaba "agindo" na relação é quem "foi influenciado", ou seja, o segundo passa a ser entendido de outra maneira. Pensando em situações da história brasileira, no caso de uma apropriação como a que Araújo Porto-Alegre faz da série de Robert Macaire, de Honoré Daumier, a relação se apóia em uma série de questões culturais da história urbana oitocentista a partir da caricatura social na imprensa ilustrada, cuja pertinência da comparação procurei tecer em diferentes níveis.[19] O exemplo transcende o estudo de caso, alinhando-se a outras experiências semelhantes dos artistas brasileiros, em que não cabe a noção redutora de "influência".

No quadro *Uma dama tomando chá*, de 1735, tudo gira em torno da psicologia empirista da percepção visual, nas implícitas teorias de Isaac Newton e John Locke — *acomodação* e *acuidade* óptica — vulgarizadas por manuais. Baxandall explica detalhadamente como elas modificaram as formas de representação das cores e formas associando aos dois autores outros "personagens intermediários" ligados à ciência e à pintura, dois "universos cuja aproximação é concebível" na época. Baxandall observou na cena de Chardin "uma mudança na concepção clássica da verdade em pintura", enxergando a nova experiência da percepção conforme o sucesso do lockianismo nas representações particulares dos efeitos de luz, na precisão dos detalhes, nas formas irregulares da perspectiva dos objetos.[20] Além das relações com os "cientistas, médicos e matemáticos", Baxandall salienta o conhecimento de Chardin da pintura do passado. É um raro prazer intelectual a leitura de seu desenvolvimento, que, como o próprio autor confessa, parte da satisfação "de contemplar um quadro como uma janela aberta para outra cultura".

O *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, traz, entre outras, a questão da "verdade e outras culturas" — problemas mencionados nos três casos anteriormente estudados se aguçam aqui: diferentes experiências, capaci-

19. Cf. Heliana Angotti Salgueiro, *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2003 (catálogo de exposição de mesmo título).
20. Daniel Arasse, *Le Détail*, op. cit., pp. 193-4.

dades visuais outras, estruturas conceituais distintas das nossas, circunstâncias incompatíveis: a bagagem cultural e a vivência do *participante* (nativo) e do *observador* estão obviamente marcadas por elementos de estranheza. Um simples gesto para ser entendido demanda uma ampla vivência cultural de práticas sociais e lugares diferentes. Os limites da interpretação histórica estão declarados na tentativa do historiador de "desgeneralizar" conceitos: primeiro passo para a percepção de um quadro *na* sua cultura específica. Sabendo, contudo, que não se *lê* um quadro como um texto — *on ne lit pas un tableau, on le regarde...*, ouvíamos isso nos seminários da Escola de Altos Estudos de Paris —, que os dados visuais não estão no mesmo nível da significação de conceitos nem de códigos simbólicos, embora estes sejam parte da *organização interna* (percepção, emoção e construção) e "significação" de uma pintura.

Essas são algumas das posturas de Michael Baxandall que escolhi para comentar para o leitor de língua portuguesa. Exemplar como reflexão histórica, este livro demonstra as relações entre diferentes situações que associam dados de procedência diversa, sem economia de erudição ou limite de campo disciplinar. A problemática central deste livro que se lê facilmente e com interesse crescente é que a explicação e o objeto da explicação se interpõem a cada passo — a construção dessa operação vai se articulando nos capítulos em questões que se remetem umas às outras num raciocínio que busca vincular os objetivos de um indivíduo com os de sua cultura, as relações dele com seus pares, as condições de possibilidades técnicas, religiosas, políticas, científicas, literárias e filosóficas que, interagindo em diferentes níveis, dão *tal* forma e não outra a uma obra — questões estas que vêm reunindo, nas últimas décadas, o interesse de antropólogos, historiadores, sociólogos e outros em torno dos "registros visuais", *carrefour* de todos os saberes.[21]

21. Ver os comentários e rica bibliografia internacional em Ulpiano T. Bezerra de Meneses, "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*. O Ofício do Historiador. Vol. 23, nº 45, 2003.

Os exemplos convocados, *distantes* uns dos outros no tempo e no espaço e "estranhos à nossa cultura", são, porém, suficientemente elucidativos pela forma com que foram tratados para servir de sugestão metodológica de como construir explicações históricas nos seus limites e precariedades. Conscientes deles, armados criticamente e sem "arrogar autoridade" às nossas escolhas, somos convidados por Baxandall a construir uma "crítica inferencial" que busca interpretar *as formas* pela "experiência estético-histórica" na *conversazione* aberta ao diálogo racional, generoso e internacionalmente sociável. O historiador da arte não pode ser indiferente às outras disciplinas nem economizar cultura. Consciente de que "as imagens estão inevitavelmente distantes das formas de inteligibilidade em que as humanidades se apoiaram epistemologicamente com segurança — "paradoxo essencial da escrita da história da arte", como lembra M. Holly, consolamo-nos com sua ressalva: "se o sentido está perdido, novos sentidos devem ser buscados" [pois] "há um tempo certo para esquecer assim como há um tempo certo para lembrar".[22] Na cautelosa meditação da tentativa de fazer com que as palavras digam algo autêntico sobre as imagens, fica porém a certeza de que a *melancolia* é a companheira constante do trabalho do historiador. Leiamos agora Baxandall nos seus "combates" para aproximar-se delas.

Paris — São Paulo, primavera 2005

HELIANA ANGOTTI SALGUEIRO *é doutora em História da Arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, atualmente titular da Cátedra Brasileira em Ciências Sociais "Sérgio Buarque de Holanda" associada à Maison des Sciences de l'Homme (Paris) e pesquisadora da The Getty Foundation*

22. Cf. M. Holly, citando Nietzsche, op. cit., p. 14.

Prefácio

Este livro é a versão revista de uma série de palestras proferidas na Universidade da Califórnia, em Berkeley, em abril de 1982, como parte do ciclo de conferências em homenagem à memória de Una Smith Ross, as Una's Lectures in the Humanities. Como o rascunho que eu havia preparado ficou muito grande para ser usado numa sala de conferências, recuperei para esta publicação um certo número de seções que tive de cortar naquela ocasião. Mas procurei não modificar ou disfarçar a informalidade de uma exposição oral.

As palestras giraram em torno de uma questão: quando fazemos uma afirmação sobre as causas de um quadro, qual é a natureza e o fundamento dessa afirmação? Mais especificamente, quando pensamos ou dizemos que um quadro é fruto, entre outras coisas, de determinada vontade ou intenção, o que, na verdade, estamos fazendo? Dentro de certos limites, portanto, as palestras tratam da explicação histórica dos quadros, embora eu mesmo muitas vezes prefira falar em "crítica inferencial", um conceito que me parece corresponder melhor ao meu interesse particular no assunto.

A Introdução examina rapidamente três características da linguagem que estabelecem condições preliminares para a análise crítica e a explicação de quadros. Em síntese, a dificuldade reside na interposição de palavras e conceitos entre a explicação e o objeto da explicação. Reconheço que isso

talvez interesse mais a mim que à maioria das pessoas, e muitos leitores talvez prefiram pular essa parte e começar diretamente pelo capítulo I. Mas eu gostaria de sugerir-lhes que, pelo menos, passem os olhos no breve resumo da seção 5 da Introdução.

O capítulo I procura determinar a ordem de idéias em que nos situamos quando pensamos de forma simples e corriqueira sobre o que faz com que um artefato complexo seja como é. No intuito de adiar para o segundo capítulo os problemas específicos da pintura, e de, ao mesmo tempo, acentuar-lhes a importância, começo pelo exame não de um quadro, mas de uma ponte. Esboço inicialmente um esquema simples de explicação e depois examino o que falta a esse modelo para atender às exigências da análise de um quadro.

O capítulo II aborda diretamente os problemas especiais da explicação dos quadros, retomando o esquema esboçado no capítulo anterior, mas adaptando-o e refinando-o para o caso do *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso, "da maneira como é apresentado nas interpretações habituais". Minha tentativa de explicação não tem nada de original ou de muito rigoroso. A idéia é usar um exemplo tirado de um momento da história da arte, o início do Cubismo, que a maioria das pessoas conhece bem. O capítulo aborda sucessivamente vários problemas: como descrevemos os objetivos de um pintor? Como interpretamos para fins críticos os vínculos do pintor com sua cultura? Como tratamos as relações do artista com outros pintores? Como incluir em nossas análises o aspecto de processo ou de progressiva autocorreção que acompanha o ato de pintar um quadro?

O capítulo III, que examina a possível relação entre a teoria setecentista da percepção visual e o quadro *Uma dama tomando chá*, de Chardin, tem várias funções para a argumentação deste livro. Uma delas é a de permitir-me enfrentar o difícil problema, apenas esboçado no capítulo II, da relação entre os quadros e os sistemas de idéias da época em que foram realizados. Outra é a de propor uma explicação bastante detalhada numa forma aberta às objeções do leitor. A textura pormenorizada e o enfoque minucioso deste capítulo distinguem-no dos demais.

O capítulo IV, que focaliza o *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca,

aborda duas questões muito importantes. A primeira é o modo como percebemos o movimento das idéias numa cultura ou numa época histórica estranha à nossa. Em outras palavras: o que fazemos quando refletimos sobre a intenção de um quadro de Piero della Francesca, um artista cujo pensamento se apoiava numa cultura tão diferente da nossa? Em segundo lugar, que critérios usamos para avaliar a legitimidade, ainda que relativa, de nossa explicação ou de nossas inferências críticas?

Este livro não propõe — e este é um ponto em que faço questão de insistir — que a explicação causal é a única via possível para a crítica de arte ou a história da arte. Acho um absurdo afirmar que só existe um modo correto de observar um quadro. O que pretendo sugerir é simplesmente que, entre as várias maneiras desarmadas e inevitáveis de pensar sobre um quadro, uma é considerá-lo como produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de determinado número de causas. (Não creio que seja necessário demonstrar o caráter desarmado e inevitável do raciocínio causal que fazemos diante de um quadro; se me parecesse indispensável fazê-lo, eu me apoiaria, para começar, no conteúdo da seção 3 da Introdução.) Entretanto, quando começamos a inferir causas e intenções num quadro, nos aventuramos por um terreno obviamente muito precário, e é justo nos interrogarmos sobre o exato valor de nossas inferências. Em síntese, já que a inferência é inevitável, é sempre bom perguntar: o que exatamente vamos fazer?

As coisas se complicam assim que começamos a pensar dessa maneira, porque nos deparamos, ainda que a contragosto, com uma série de discussões bem atuais e extremamente complexas. A primeira e mais ameaçadora dificuldade, geralmente tratada no campo da literatura, é decidir se a reconstituição das intenções do autor de fato pertence ao domínio da interpretação de uma obra de arte. Para quem acha que é impossível excluir do raciocínio a inferência causal, a pergunta pode parecer simplesmente mal formulada e o assunto, pouco relevante. Procurei manter certa distância desse tipo de polêmica; no capítulo 11.1, tento inclusive estabelecer em poucas palavras uma distinção entre meu desejo de postular a existência de um propósito e o que os defensores do intencionalismo chamam

de "intenção do autor". De maneira geral, preferi desenvolver meus argumentos no terreno da explicação histórica e não no da hermenêutica literária, e por isso optei por nunca falar no "significado" dos quadros que menciono. Mas a força e as proporções do debate sobre o intencionalismo inevitavelmente se impõem à minha consideração. Por um lado, minhas referências bibliográficas confirmam o quanto aprendi com essa discussão. Por outro lado, estou consciente de que um livro intitulado *Padrões de intenção* — um título cujas ambigüidades de sentido (posso contar umas três ou quatro) são importantes para mim — será inevitavelmente associado ao debate. Por isso, me antecipo e defino minha posição como a de um intencionalismo ingênuo, mas cético.

O ceticismo, tal como a ingenuidade, é fundamental e faz parte de minha proposta: suas bases estão expostas com clareza na introdução e nos capítulos I.5, II.8, IV.2 e IV.5. Mas gostaria que fosse entendido como um ceticismo afirmativo e animado: a impossibilidade de um conhecimento certo e definitivo é que empresta agudeza e força à crítica inferencial. É isto que tento sugerir, por fim, no capítulo IV.9.

Mas, na medida em que se pode dizer que este livro sustenta uma tese, ela resulta mais da força de exemplos sistemáticos que de raciocínios apurados para os quais não tenho competência. O fato de eu tentar aqui e acolá inserir idéias tiradas de pensadores rigorosos não deve obscurecer o oportunismo desse procedimento nem o ecletismo dos conceitos introduzidos. Creio que o papel do historiador das idéias não é apresentar vagas generalizações prescritivas sob o rótulo de "teorias", mas verificar como proposições muito simples se comportam diante de casos complexos, pelo menos tão complexos quanto permitam o tempo e a energia disponíveis. Não se trata de imitar os especialistas em metodologia, mas de desempenhar uma função complementar à deles.

Este livro dedica-se fundamentalmente à crítica, conceito que tomo no sentido não-canônico de pensar ou dizer a respeito de um quadro coisas que ajudam a aguçar o prazer legítimo que ele nos proporciona. Para ser exato, o livro se ocupa de um único aspecto da crítica: nossa tendência a criar cadeias de inferências causais quando refletimos sobre um quadro ou sobre

qualquer coisa, mesmo que outras tendências sejam igualmente reais (veja seção 3 da Introdução).

Sendo assim, o livro não trata de vários outros assuntos, e um deles é a sociologia da arte: o contexto social dos quadros só é indicado quando indispensável aos propósitos imediatos da análise. No capítulo II.4, por exemplo, para explicar as relações entre o pintor e sua cultura, lanço mão de um modelo de permuta bastante simples, que denomino de *troc*.* A razão da escolha desse modelo simples, em detrimento dos esquemas mais elaborados propostos pelas diferentes versões da análise de ideologias, é que ele me parece conter tudo de que o crítico precisa — e que portanto pode validar (veja o capítulo IV.5 e IV.9). Se eu estivesse interessado em estudar a dinâmica da cultura, a noção de *troc* não seria satisfatória, porque, nesse contexto, eu teria de trabalhar com uma estrutura causal mais definida. Permitam-me afirmar, desde logo, que sou indiferente aos argumentos de que este livro é insatisfatório como sociologia da arte. O livro não trata, entre muitas outras coisas, como já disse, nem do que a arte é nem do que torna uma obra de arte melhor que outra.

Normalmente, as Una's Lectures in the Humanities são publicadas pela University of California Press. Mas a longa distância que separava o autor da editora não recomendava, no caso deste livro, manter esse procedimento. Gostaria de agradecer a Edward Hunter Ross, aos curadores das Una's Lectures e à University of California Press por terem concordado que este livro fosse editado em Londres.

Agradeço aos museus e bibliotecas que me cederam as fotografias e autorizaram a reprodução de objetos pertencentes aos seus acervos. Gostaria também de expressar meus agradecimentos a Eric de Maré por suas fotografias da ponte do rio Forth, reproduzidas nas ilustrações de 1 a 6. A coleção fotográfica e o laboratório do Instituto Warburg também me foram especialmente valiosos pelas cessão de ilustrações de difícil acesso.

Versões resumidas deste livro foram apresentadas durante as conferências que pronunciei em 1982 na Universidade da Califórnia, em Berke-

* *Troc*, palavra francesa que designa troca, permuta, escambo. (N. T.)

ley, e nos seminários da Universidade de Cornell. Nessas ocasiões, pude beneficiar-me também com os argutos comentários de várias pessoas. Lembro-me particularmente das observações de Paul Alpers, Mark Ashton, Charles Burroughs, James Cahill, Esther Gordon Dotson, Joel Fineman, Stephen Greenblatt, Neil Hertz, Walter Michaels e Randolph Starn. Muitos outros me ajudaram a refinar meu pensamento. Entre aqueles com quem discuti tópicos específicos aludidos neste livro estão Ivan Gaskell, Carlo Ginzburg, Ernst Gombrich, Charles Hope, Martin Kemp, Peter Mack, Jean-Michel Massing, John Nash, Thomas Puttfarken e Martin Warnke. Mas o livro alude vez por outra a questões muito gerais e eu não poderia esperar agradecer a todos os que tiveram influência nas minhas idéias nessas áreas.

Svetlana Alpers leu e comentou meu texto, e em resposta às suas observações fiz algumas modificações. Michael Podro, que leu o original duas vezes, em diferentes etapas da redação, assinalou erros de argumentação e gosto. Devo muito à sua leitura minuciosa bem como às discussões que travamos no passado sobre as questões tratadas neste livro.

Finalmente, gostaria de agradecer a Gillian Malpass e a John Nicoll, da Yale University Press, pela competência e pelo cuidado na preparação deste livro. Eu não seria justo com eles se não sublinhasse que a exclusão do índice de nomes foi feita a meu pedido.

Introdução: Linguagem e explicação

1. Os objetos de explicação: os quadros considerados do ponto de vista de suas descrições

Nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro. Dito de outra forma, somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou especificação verbal dele. Por exemplo, se eu penso ou digo a respeito do *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca (ilustração 3), algo tão primário como "o desenho firme desse quadro se deve em parte ao aprendizado recente de Piero della Francesca em Florença", estou fazendo simultaneamente duas afirmações. Em primeiro lugar, proponho que o "desenho firme" ["*firm design*"] descreve um aspecto do interesse do *Batismo de Cristo*. Em segundo lugar, proponho que o aprendizado florentino é a causa desse interesse. A primeira parte da frase dificilmente pode ser evitada. Se eu apenas associasse o quadro ao "aprendizado florentino", o objeto de minha explicação ficaria confuso, porque a frase poderia ser usada para falar tanto dos anjos com suas vestes de cintura alta como dos valores táteis da obra ou de qualquer outra coisa que se queira.

Toda explicação elaborada de um quadro inclui ou implica uma descrição complexa desse quadro. Isso significa que a explicação se torna parte de uma descrição maior do quadro, ou seja, uma forma de descrever coisas nele que seriam difíceis de descrever de outro modo. Mas, se é verdade que a "descrição" e a "explicação" se interpenetram, isso não nos deve fazer esquecer que a descrição é a mediadora da explicação. Uma descrição se faz com palavras e conceitos relacionados com o quadro, e essa relação é complexa e às vezes problemática. Limitar-me-ei aqui a indicar — com um dedo trêmulo, porque o assunto é complicado e excede minha competência — três ordens de problemas explicativos com que a crítica de arte parece defrontar-se.

2. AS DESCRIÇÕES DOS QUADROS COMO REPRESENTAÇÕES DO QUE PENSAMOS TER VISTO NELES

É difícil saber qual o objeto exato de uma descrição. A palavra "descrição" pode aludir a várias maneiras de falar de uma coisa. Se falar a respeito da "firmeza do desenho" já é uma forma de descrever o quadro — o mesmo vale, aliás, para a palavra "quadro" —, esse tipo de descrição pode parecer atípico, por ser muito analítico e abstrato. O texto abaixo, aparentemente simples, contém uma descrição muito diferente:

> Havia uma paisagem de campos e de casas como costumam ser as casas da gente do campo — algumas maiores, outras menores. À volta das casas, erguiam-se altos ciprestes. Não se podia vê-los por inteiro, porque as casas atrapalhavam a vista, mas suas copas apareciam por cima dos telhados. Eu diria que essas árvores serviam para proporcionar aos camponeses um lugar de repouso, à sombra de suas folhagens e com o canto alegre dos pássaros empoleirados nos galhos. Quatro homens saíam correndo das casas e um deles chamava um rapaz que estava por perto — o gesto de sua mão direita, como que dando instruções, mostra isso. Um outro estava virado na direção dos primeiros, como que escutando a voz do chefe. Um quarto homem, que tinha a mão direita estendida e segurava com a esquerda um bastão, surgia

> um pouco à frente da porta, gritando alguma coisa para outros homens que trabalhavam ao redor de uma carroça. Pois, justo nesse momento, uma carroça abarrotada, não sei dizer se de palha ou outra coisa, acabava de sair de um campo e estava no meio do caminho. A carga parecia não estar bem amarrada, mas dois homens tentavam, meio desajeitadamente, mantê-la no lugar, um de cada lado do veículo: o primeiro, quase nu, exceto por um pano que lhe cobria os rins, tentava escorar a carga com uma vara; do segundo homem só se viam a cabeça e uma parte do peito; mas, a julgar pela expressão do rosto, ele devia estar sustentando a carga com as mãos, ainda que o resto do corpo estivesse escondido pela carroça. Quanto ao veículo propriamente dito, não era daqueles carros de quatro rodas de que fala Homero, pois tinha apenas duas rodas, e é por isso que a carga ia sacudindo para todos os lados, e os dois bois vermelhos, robustos e pescoçudos davam a impressão de precisar mesmo de muita ajuda. Um cinturão prendia a túnica do vaqueiro na altura do joelho; com a mão direita ele segurava as rédeas, puxando-as para si, e com a esquerda empunhava uma vara. Mas ele não precisava usá-la para incitar os bois. Em vez disso, elevava a voz, dizendo alguma coisa para estimular os bois, a espécie de coisa que se diz aos bois para que entendam nossas ordens. O vaqueiro também tinha um cachorro para ficar de sentinela enquanto ele dormia. E lá estava o cachorro, correndo ao lado dos bois. A carroça estava perto de um templo: era o que indicavam as colunas visíveis por entre as árvores.

Esse texto — que reproduz a maior parte da descrição de um quadro existente na Casa do Conselho (*bouleutérion*) de Antioquia, escrita no século IV pelo grego Libânio — detalha minuciosamente o assunto da representação como se fosse uma cena real. É uma forma natural e espontânea de descrever um quadro figurativo, aparentemente menos analítica e abstrata que a referência ao "desenho firme", uma forma que ainda hoje costumamos usar. Parece ter sido feita de propósito para nos permitir visualizar o quadro de modo claro e vívido: esta era a função do gênero literário da *ekfrasis* [écfrase, descrição], do qual constitui um exercício virtuosístico. Mas o que a descrição de fato representa?

Ela não nos capacita a reproduzir o quadro. Apesar da clareza com que Libânio desenvolve seu relato, não podemos reconstituir o quadro a partir de sua descrição. Faltam as seqüências cromáticas, as relações espaciais, as proporções, muitas vezes a indicação do que está à esquerda e à direita, e tantos outros elementos. O que se passa quando lemos o texto é que, a partir de nossas lembranças, de nossa experiência passada da natureza e dos quadros, elaboramos mentalmente alguma coisa — é difícil dizer o quê —, e essa alguma coisa que as palavras de Libânio nos estimulam a elaborar cria a impressão de já termos visto um quadro compatível com a descrição. Se, logo depois, cada um de nós se pusesse a desenhar as imagens mentais que elaborou — se é de imagens que se trata — a partir da descrição de Libânio, veríamos imagens muito diferentes. As diferenças poderiam ser explicadas tanto pela diversidade de nossas experiências anteriores, principalmente pelos pintores que a descrição nos trouxe à lembrança, quanto por nossas diferenças de capacidade de imaginação. De fato, a linguagem verbal não é muito apropriada para a notação de determinada pintura. A linguagem é uma ferramenta de generalizações. Além disso, o repertório de conceitos que ela oferece para a descrição de uma superfície plana, que comporta uma variedade de formas e cores sutilmente diferenciadas e ordenadas, é tosco e vago. E mais, é no mínimo desconfortável lidar com um meio de expressão que se apreende de modo simultâneo — e um quadro é isso —, com um meio tão linear no tempo quanto a linguagem. Por exemplo, é difícil evitar a tendência a modificar o arranjo interno do quadro pela simples menção de uma coisa antes da outra.

Mas, se um quadro se mostra simultaneamente em sua totalidade, o ato de *contemplá-lo* é tão linear, do ponto de vista temporal, quanto a linguagem. A descrição de um quadro reproduz ou poderia reproduzir o ato de observá-lo diretamente? É evidente que não, pois há uma óbvia incompatibilidade formal entre o ritmo com que percorremos um quadro com o olhar e o ritmo com que organizamos palavras e conceitos. (É útil lembrar as etapas do processo de visualização: quando focalizamos um quadro, obtemos uma primeira impressão geral, rápida mas imprecisa, do todo; e como a visão é mais nítida e mais precisa no eixo da fóvea da retina, o olhar se desloca por toda a superfície do quadro, percorrendo-o numa sucessão de fixações rápidas. Na

verdade, o ritmo do movimento ocular se modifica durante o tempo em que inspecionamos o objeto. Num primeiro momento, enquanto nos situamos, o movimento ocular se dá não só mais depressa como com um ângulo de visão mais amplo. Logo, os movimentos se estabilizam numa velocidade média de cerca de quatro a cinco fixações por segundo e em saltos espaciais de cerca de quatro a cinco graus — estabelecendo assim o tempo de sobreposição necessário para que a visão efetiva forme um registro visual coerente.)

Suponhamos que temos sob nossas vistas a pintura mural de Antioquia no momento em que Libânio pronuncia sua écfrase: como se compatibilizariam o ato da descrição e o ato de visualização da cena? A descrição seria, sem dúvida alguma, enfadonha, arrastando-se a uma velocidade de menos de uma sílaba por movimento ocular, podendo nos chegar aos ouvidos com um atraso de mais de meio minuto em relação a coisas que nossos olhos já registraram por alto desde os primeiros segundos, coisas em que já fixamos o olhar atentamente várias vezes.

É claro que o processo visual é muito mais que essa simples exploração com os olhos: usamos nossa mente, e a mente se vale de conceitos. Mesmo assim, continua sendo verdade que o processo em questão na percepção de um quadro não é o mesmo que está envolvido na descrição verbal de Libânio. Nos primeiros segundos em que olhamos um quadro, obtemos uma espécie de impressão de todo o campo. O que se segue é um aguçamento da percepção dos detalhes, a observação de algumas relações, de uma certa ordem etc. A seqüência da exploração óptica progride de acordo com nossos hábitos gerais de apreensão das coisas e com as pistas especiais que o quadro nos oferece.

Seria tedioso prosseguir detalhando todas as coisas que uma descrição não faz, porque a essa altura de minha argumentação já deve estar claro que o que estou tentando sugerir pertence ao domínio da representação. De fato, a écfrase de Libânio contém duas peculiaridades que sugerem muito bem o que procuro dizer. A primeira é que o texto está redigido no tempo passado — uma decisão crítica de grande sagacidade que, infelizmente, caiu em desuso. A segunda é que Libânio expressa de modo livre e aberto suas opiniões: "*Eu diria* que essas árvores..."; "A carga *parecia* não estar bem amar-

rada..."; "tinha somente duas rodas e *por isso*..."; "só se viam a cabeça e uma parte do peito; mas *a julgar* pela expressão do rosto *parecia que*..."; "era o que *indicavam* as colunas entrevistas...". Ou seja, tempo passado e interpretação cerebral: o que uma descrição tenderá a representar melhor é o que se pensa depois de ter visto um quadro.

É verdade que a descrição que Libânio faz do assunto não é do mesmo gênero de descrição que estamos habituados a fazer quando explicamos um quadro; só a mencionei para evitar a acusação de tomar o conceito de descrição num sentido excessivamente técnico, e também para realçar um ou dois pontos. As descrições de que me ocuparei daqui por diante se aproximam bem mais do estilo de frase de "o desenho é firme" [*"the design is firm"*], e também podem ser muito longas. Cito abaixo uma excelente passagem do relato de Kenneth Clark sobre o mesmo *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, em que Clark elabora uma análise do que se poderia entender por "um desenho firme":

> Imediatamente nos damos conta de uma estrutura geométrica; poucos segundos de análise nos mostram que essa estrutura se divide horizontalmente em terças partes e verticalmente em quartas partes. As divisões horizontais passam de forma clara pelas asas da Pomba, pela linha das mãos dos anjos, pela linha do pano que cobre os quadris de Cristo e pela mão esquerda dobrada de João Batista; as divisões verticais passam pelo drapeado em forma de coluna da veste rosa do anjo, pela linha central de Cristo e pelas costas de são João. Essas divisões formam um quadrado central, que, por sua vez, se subdivide em três e quatro faixas. Um triângulo, cujo vértice está na Pomba e cuja base se apóia no plano horizontal inferior, inscreve-se nesse quadrado e fornece assim o motivo central da composição.

Este texto mostra de modo mais claro que a descrição de Libânio que as palavras representam menos o quadro em si do que aquilo que se pensa dele após tê-lo visto.

Há muito mais a investigar sobre as relações entre as palavras e os conceitos e o interesse propriamente visual dos quadros, se quisermos

demonstrar — como fazem Libânio e Kenneth Clark — que uma descrição fala mais de uma representação do que pensamos a respeito de um quadro do que de uma representação do quadro. E dizer que "explicamos um quadro por intermédio da descrição" pode muito bem ser entendido como uma outra maneira de afirmar que explicamos em primeiro lugar o que pensamos a respeito do quadro, e apenas em segundo lugar o quadro propriamente dito.

3. TRÊS GÊNEROS DE TERMOS DESCRITIVOS

"*A respeito* do quadro" é a forma correta de propor a questão. Uma segunda área de problemas diz respeito ao fato de que muitas idéias que desejamos explicar não têm uma relação direta com o quadro. Muitas vezes, os pensamentos não se referem diretamente ao quadro — pelo menos considerado como um objeto material (que não é como o veremos) —, pois nossas melhores idéias ou nossos melhores comentários serão um tanto periféricos com relação ao quadro propriamente dito.

Para constatar isso, basta selecionar e examinar algumas palavras das páginas que Kenneth Clark dedica ao *Batismo de Cristo*; obteremos, então, o seguinte diagrama:

TERMOS DE COMPARAÇÃO
ressonância (das cores)
em forma de coluna (drapeado)
escala (de proporções)

TERMOS DE CAUSA				TERMOS DE EFEITO
fatura segura				comovedor
paleta (sóbria)	⟶	O QUADRO	⟶	encantador
(manchas e grafismos)				surpreendente
vibrantes				

Uma categoria de termos, os da direita, designa os efeitos do quadro no observador: *comovedor* e outros adjetivos. E, na realidade, é exatamente o efeito do quadro que nos interessa: tem de ser assim. Mas termos dessa categoria tendem a ser um pouco fáceis e, às vezes, nossa percepção do efeito se adapta melhor a vias indiretas. Uma destas é a da comparação, que muitas vezes procede por metáforas, como na categoria do alto: a *ressonância* da cor e outras semelhantes. (Um tipo especialmente desenvolvido de comparação, que costumamos usar para pinturas figurativas, é mencionar as cores e formas que estão na superfície do quadro como se fossem as coisas que elas representam: é o que Libânio faz.) Uma terceira categoria de termos, os da esquerda, descreve o efeito do quadro sobre o observador, ao falar das nossas inferências sobre a ação ou o processo que poderia ter levado o quadro a ser como é: *fatura* segura, *paleta* sóbria, manchas e grafismos *vibrantes*. A consciência de que o quadro tem um efeito sobre nós porque é um produto da ação humana parece estar profundamente fixa em nossa maneira de pensar e de falar — daí as setas do diagrama. Quando tentamos explicar um quadro de um ponto de vista histórico, é esse o tipo de reflexão que fazemos.

Não se pode evitar o uso dessa espécie de conceitos indiretos ou periféricos. Se nos limitássemos a usar termos relacionados direta ou principalmente ao objeto concreto, ficaríamos restritos a certos conceitos como *grande, plano, pigmentos sobre um painel, vermelho, amarelo, azul* (embora estes últimos sejam bastante complicados), ou, talvez, *imagem*. E teríamos dificuldades para afirmar o que nos atrai num quadro. Costumamos pensar ou falar do objeto "à distância" dele, mais ou menos como um astrônomo olha uma estrela "à distância", porque a acuidade ou agudeza da percepção aumenta à medida que nos afastamos do centro. E os três principais modos indiretos de nossa linguagem — falar diretamente do efeito que o objeto provoca em nós, estabelecer comparações com coisas que produzem um efeito semelhante, fazer inferências sobre o processo que teria levado um objeto a nos causar esse efeito — parecem corresponder a três maneiras de pensar sobre um quadro. Pois um quadro representa para nós algo mais que um objeto material: implicitamente consideramos que ele contém não só a

história do processo de trabalho do pintor, mas também a experiência real de sua recepção por parte dos espectadores.

É verdade que as coisas se complicam e se tornam menos definidas assim que esses conceitos começam a fazer parte de um esquema mais amplo de discurso ou de pensamento — no presente caso, por cerca de duas ou três páginas de livro. Na hierarquia da sintaxe, uma maneira de pensar se subordina a outra. Surgem ambigüidades ou confusões entre as formas de pensamento, sobretudo entre a comparação e a inferência, de modo que os conceitos podem tomar sentidos diferentes. É o que se verifica com a passagem de Kenneth Clark acima citada. Mas pensamento e sentimento preservam uma atmosfera incerta em sua trama complexa. Quando falei do "desenho firme" do *Batismo de Cristo*, estava implícita uma inferência causal. Minha descrição do quadro continha uma especulação sobre a natureza do processo de criação da obra que a levou a suscitar em mim a espécie de impressão que causou. A frase "desenho firme" pertence ao lado esquerdo do diagrama, porque eu estava derivando uma das causas do quadro, "a firmeza do desenho", de outra causa mais distante, o "aprendizado florentino".

Mas pode-se objetar que dizer que um conceito como o de "desenho" [*design*] já contém uma inferência causal supõe resolvidos vários problemas relacionados com a ação real das palavras. Não estaríamos confundindo o sentido da palavra, toda a gama de significados que ela pode ter com sua referência, ou aquilo que ela denota, em um caso determinado? A palavra "*design*" tem em inglês uma gama muito rica de sentidos: projeto mental; estratégia; propósito ou desígnio, finalidade; adaptação dos meios aos fins; desenho ou esboço de um quadro etc.; delineamento, padrão; plano de trabalho artístico ou literário; idéia geral; construção ou composição, enredo, capacidade de elaborar tudo isso, invenção.

Quando uso o conceito de "desenho" [*design*], normalmente não o faço em todos esses sentidos de uma vez. Se digo, sem maiores especificações, "gosto mesmo do desenho desse quadro" ["*I do like the design of this picture*"], deixo de lado, por um instante, os significados associados ao processo de produção da pintura e chamo a atenção para uma característica mais intrínseca a manchas ou traços deixados sobre o painel. E isso quer dizer que me

refiro a uma "configuração ou padrão" [*pattern*] particular das formas que percebo mais do que à maneira como podem ter sido "desenhadas", "projetadas" ou "planejadas"; e nesse caso, quando eu falar em "desenho", me sentirei autorizado a esperar que os leitores entendam a palavra, para os fins de minha análise crítica, nesse sentido mais limitado. Ao chegar a esse ponto, os leitores, eu e a palavra teremos, por assim dizer, abandonado o lado esquerdo de meu diagrama. É claro que uma palavra como "desenho" tem um uso corrente e freqüente tanto à esquerda quanto ao centro, mas, se escolhemos a posição central do termo, trabalhamos bastante à esquerda, pelo menos na medida em que ressaltamos seus diferentes significados. Do ponto de vista semântico, quando a significação de uma palavra sofre contaminação por outros usos correntes, falamos às vezes de um sentido "refletido"; na linguagem normal, isso não tem muita força. Para designar o que se passa quando palavras e conceitos se combinam com imagens — o que não é de forma alguma um uso normal da linguagem —, talvez se pudesse falar em sentido "rejeitado". Uma das razões para a importância desse conceito nos leva a uma terceira área de problemas.

4. O CARÁTER OSTENSIVO DA DESCRIÇÃO CRÍTICA

No sentido absoluto, "desenho" e "firmeza" são conceitos muito gerais. Eu poderia perfeitamente usar a mesma frase "o desenho é firme" para referir-me tanto ao *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca (ilustração 3), quanto ao *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso (ilustração 1). Os conceitos são gerais o bastante para conter uma característica existente em dois objetos muito diferentes. Supondo-se que uma pessoa não tenha a menor idéia da aparência desses quadros, a frase não contribuiria em nada para ajudá-las a visualizar mentalmente as obras. Afinal, "desenho" não é uma entidade geométrica como um "cubo" nem uma entidade química precisa como "água", e o sentido de "firmeza" que estou usando não é um atributo facilmente quantificável. Só que, numa descrição ligada à crítica de arte, os conceitos não são usados em sentido absoluto, mas aplicados em função de um objeto preciso, de um caso específico. Ademais, os conceitos são

empregados de modo demonstrativo, não informativo. De fato, as palavras e os conceitos com que desejamos lidar para descrever um quadro podem não corresponder ao que normalmente se entende por descrição. Na crítica de arte ou na história da arte, o que determina o sentido das palavras é se o objeto está presente ou é acessível, seja na realidade, seja na forma de uma reprodução ou de uma lembrança, ou, ainda mais remotamente, na forma de uma vaga imagem mental derivada da familiaridade com outros objetos da mesma classe.

As coisas nem sempre foram como são hoje: nos últimos quinhentos anos da história da crítica de arte, houve uma aceleração da substituição de um discurso destinado a trabalhar com objetos ausentes ou indisponíveis por um discurso que, no mínimo, pressupõe a presença de um objeto na forma de uma reprodução. No século XVI, Vasari não contava senão com um conhecimento meramente genérico da maioria dos quadros que analisava; suas célebres e estranhas descrições foram feitas de propósito para evocar a natureza de obras que o leitor desconhecia por completo. No século XVIII, essa situação havia criado uma ambivalência paralisante. Lessing, prudentemente, trabalhou com um objeto, o grupo escultórico de Laocoonte, que a maioria dos seus leitores conhecia, como ele próprio, apenas através de gravuras ou de réplicas. No caso de Diderot, que escreve para alguém que não está em Paris, nunca fica muito claro se o leitor havia estado ou não no Salão que ele analisa, e essa é uma das razões da dificuldade de interpretar suas críticas. Em 1800, o grande Fiorillo acrescentou notas de rodapé para especificar os autores das melhores gravuras das obras que discutia, e concentrou-se no estudo do que se podia ver. No século XIX, os livros começaram a ser fartamente ilustrados com gravuras e, às vezes, reproduções fotográficas, e sabe-se que foi com Wölfflin que a crítica de arte passou a orientar-se para a projeção de pares de diapositivos em preto-e-branco. Atualmente, partimos do pressuposto de que o objeto está presente ou é acessível de alguma forma, e isso tem várias conseqüências para a linguagem que usamos.

Suponhamos que, numa situação corriqueira, eu diga uma frase do tipo "o cachorro é grande"; para entender o que quero dizer e o efeito desse

comentário, é preciso saber antes se o cachorro está presente ou se meus interlocutores o conhecem. Se não o conhecem, a palavra "grande" — que no contexto dos cães tem uma gama limitada de significados — não pode ser mais que uma informação sobre o cachorro; as pessoas ficam sabendo que esse cachorro é de porte grande, não é nem pequeno nem médio. Mas, se o cão estiver presente — se estiver diante de nós, enquanto estou falando sobre ele —, a palavra "grande" indica o que me parece ser um aspecto digno de nota no animal: digo que ele me parece *interessante* porque é grande. A palavra "cachorro" designa um objeto e "grande" caracteriza o que me chama a atenção nele.

Se eu disser agora a respeito de um quadro que tenho diante dos olhos, ou de uma reprodução, ou de uma obra da qual me lembro, que seu "desenho é firme", meu comentário terá um sentido muito específico — não se trata de dar uma informação, mas de apontar para um aspecto que me desperta interesse quando olho para ele. Trata-se de uma demonstração: quando uso a palavra "desenho" estou chamando a atenção para um aspecto do quadro, e quando uso a palavra "firme" proponho uma maneira de caracterizá-lo. Estou sugerindo, portanto, que se examine se há adequação entre o conceito de "desenho firme" e o interesse visual do quadro. Meu interlocutor pode ou não seguir minha sugestão, e se a seguir pode ou não concordar com meu julgamento.

Cabe chamar a atenção para dois aspectos. A frase "o desenho é firme" não é muito eloqüente como indicação verbal sobre a qualidade do *Batismo de Cristo*, mas, se me reporto ao quadro em si, meu comentário adquire um sentido bem mais preciso. Como o meu comentário sobre o quadro de Piero não é de ordem informativa, mas demonstrativa, feito na presença da obra, seu significado é ostensivo; em outras palavras, tudo depende da referência recíproca que eu e meu interlocutor possamos fazer entre a palavra e o objeto. É esta a textura da "descrição" verbal em que se apoiará toda explicação que poderemos tentar fazer. O que vale dizer que o objeto de explicação é assustadoramente frágil e fugidio.

Mas é também flexível e vivo de um modo muito auspicioso, que nos incita a percorrer o espaço oferecido pelas palavras com um elã quase físico. Suponhamos que eu diga a seguinte frase a respeito do *Batismo de Cristo*: "O

Em primeiro lugar, uma descrição, por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. Em outras palavras, a descrição é uma relação entre o quadro e os conceitos.

Em segundo lugar, muitos termos cruciais numa descrição são um pouco indiretos, porque em vez de se referirem, antes de tudo, ao quadro como um objeto físico, referem-se ao efeito que ele produz em nós, ou a outras coisas que poderiam ter um efeito comparável sobre nós, ou ainda às supostas causas de um objeto que produzisse em nós o mesmo efeito que o quadro. Este último ponto é particularmente relevante para nossa pesquisa. Por um lado, o fato de esse processo estar tão arraigado em nossa linguagem sugere que é impossível evitar a explicação causal, e que, por isso mesmo, é importante dedicar-lhe uma reflexão. Por outro lado, deve-se estar atento ao fato de que a descrição que, em poucas palavras, fará parte da explicação, já contém presuntivamente elementos explicativos, como o conceito de "desenho" [*design*].

Em terceiro lugar, a descrição contém um sentido independente muito geral, e para especificar esse sentido é preciso que o quadro esteja presente. A descrição é um ato de demonstração — através do qual indicamos um aspecto que atrai nosso interesse — e funciona de modo ostensivo: o sentido se forma por um jogo de referência recíproca, um permanente vai-e-vem entre a própria descrição e o objeto particular a que ela se reporta.

Esses fatos da linguagem em geral também são pertinentes à crítica de arte, que se utiliza da linguagem de modo heroicamente conspícuo e tem, assim me parece, implicações radicais para a compreensão de como as pessoas explicam os quadros — ou melhor, do que de fato fazemos quando nos deixamos levar pelo instinto de tentar explicar os quadros.

1. O objeto histórico: A ponte do rio Forth, de Benjamin Baker

Nós pensamos que sabemos quando conhecemos a causa.
Aristóteles, *Segundos analíticos*

1. O MÉTODO IDIOGRÁFICO

Uma conseqüência de tudo isso é que, diante de objetos de explicação tão incomum, o historiador da arte tende a tomar uma posição não convencional para com o método histórico. A teoria da explicação histórica dividiu-se, em geral, em dois campos: o nomológico (ou nomotético) e o teleológico (ou idiográfico). De um lado, os defensores da linha nomológica argumentam que, pelo menos em princípio, é possível explicar as ações históricas de modo estritamente causal, considerando-as como manifestações particulares de leis gerais, segundo a mesma lógica com que um físico explica a queda de uma maçã. Já os partidários da linha teleológica rejeitam o modelo das ciências físicas e argumentam que a explicação das ações humanas exige que se considerem formalmente os propósitos dos atores: identificamos os fins de uma ação e reconstruímos seu propósito com base em fatos individuais, e não em fatos gerais, mesmo que esteja claro, ainda que de modo implícito, que nos baseamos em generalizações, talvez mais moderadas que fortes, sobre a natureza humana.

Isso nos leva a crer que, para explicar um quadro, é mais confortável adotar uma perspectiva próxima do campo teleológico, ou mesmo plenamente teleológica. De fato, é raro que tenhamos oportunidade de seguir o método

nomológico: afinal, examinar um quadro a partir de uma lei geral é mais ou menos como atirar num pêssego com um taco de bilhar — o instrumento não tem nem a forma nem o tamanho adequados, e é usado na direção errada. Mas é bom ressalvar que essa não-afinidade é uma questão subteórica.

Adotaremos um estilo de explicação mais ou menos teleológico, porque é na direção dessa *conduta* que nos levam nossos esforços e nosso interesse. Numa explicação nomológica, o primeiro esforço visa à generalização, à identificação das leis gerais que abrangem os atos individuais. Mas, na qualidade de historiadores e críticos, nosso interesse tende para a explicação idiográfica, para a identificação e compreensão da singularidade de um caso particular. O que nos interessa descobrir, antes de tudo, são instrumentos de diferenciação, mas isso não quer dizer que as explicações não possam ser reescritas numa fórmula generalizadora. Sobre isso nada sabemos; temos apenas preferências mais recatadas.

Cabe fazer uma outra ressalva que, tal como a primeira, é subteórica. Se o historiador que muitos metodologistas têm em mente parece privilegiar a explicação de ações ou acontecimentos como a travessia do Rubicão por César ou a Revolução Francesa, nós nos interessamos principalmente pela explicação de certo tipo de material ou de vestígio visível do que outros fizeram antes de nós — afinal, um quadro também é isso. O leitor poderia alegar que o "historiador" também trabalha com os vestígios de uma atividade pretérita, documentos e registros materiais, inscrições, crônicas e outras coisas, a partir das quais ele reconstrói as ações ou acontecimentos e suas causas. Isso é verdade. Contudo, a atenção do historiador e sua tarefa explicativa convergem, em princípio, para as ações de que tratam os documentos, não para os documentos em si. Fosse outra sua preocupação, teríamos de associá-lo a uma disciplina subsidiária da história, a epigrafia.

Nós, ao contrário, nos interessamos muito mais pelo que resta das ações: os quadros. Certamente, partimos deles para inferir as ações humanas e o instrumento que os fizeram do jeito que são — aspectos tratados pela linguagem por conceitos como o de "projeto ou desígnio" [*design*] —, mas isso em geral não é mais que uma forma de pensar sobre a natureza do objeto que vemos.

A diferença é sutil. O verdadeiro historiador estuda todo tipo de arte-

fatos que têm um propósito, como os códigos civis e as constituições; estuda Políbio não só pelos fatos que este narra, mas também pela maneira como os narra. Quanto ao historiador da arte, pode-se perguntar, por exemplo, se ele se interessa pelos quadros como objetos ou pelos efeitos desses objetos. Não vou me aprofundar nesse assunto, porque minha intenção é fazer apenas uma distinção sumária, suficiente para que nos desembaracemos dos aspectos do método histórico sem utilidade para nós — para isso basta estabelecer uma diferença geral.

É impossível reconstruir e explicar com a precisão de um fato a série de atos, pensamentos e modos de usar os pigmentos que culminou no quadro *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca. A verdade é que lidamos com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não temos condições de recontar. Se existe um fato que podemos estudar é que, em certo momento, Piero deu por terminado o trabalho no *Batismo de Cristo*, provavelmente porque achou que o quadro já estava como ele queria. Embora várias razões nos levem a considerar esse fato relevante, ele não deixa de ser artificial demais para servir de foco para nossa atenção.

Convém nos determos um pouco nessa última observação, porque parece surgir aí uma boa simetria entre o que atrai nossa atenção e os propósitos do pintor. Enquanto o ator intencional, que é objeto de estudo do "historiador", se atém mais à ação e aos seus resultados do que ao aspecto documental das ações, o ator que vamos estudar pensa mais no vestígio ou no que fica de sua ação, e no efeito dela, do que na atividade manual e intelectual que a realizou. Lidamos com um objeto que foi produzido de modo intencional, e não com o subproduto documental de uma atividade.

Tendemos, portanto, para uma forma de explicação que busca compreender o produto final de um comportamento mediante a reconstrução do objetivo ou intenção nele contido. Na realidade, essa *forma* de explicação já fez grande sucesso: o que se discutiu foi em que categoria epistemológica incluí-la. Tanto o idealista Collingwood quanto o realista Popper (para mencionar apenas dois nomes), pensadores que sustentam concepções divergentes a respeito do espírito humano, da indução, da verdade e de muitos outros aspectos pertinentes à explicação histórica, falam na

reconstrução do processo de pensamento — que o primeiro denomina de "consciência reflexiva" e o segundo, de "objetos mentais" — como uma estratégia para resolver problemas em situações específicas. Ambos consideram esse procedimento explicativo, e não só uma tática heurística. Mas discordam quanto ao status a atribuir-lhe. Para Collingwood, o que fazemos é "reconstituir" a reflexão do ator numa situação reconstruída, mas não reproduzimos as importantes dimensões sensíveis e emocionais da experiência dele como tal. Uma espécie de empatia nos ajuda a lidar com o fato de que hoje não pensamos mais como se pensava, digamos, no século xv. Para Popper, nós reconstituímos, sim, o pensamento do ator; mas se trata de "uma reconstrução idealizada e racionalizada" de um problema objetivo e de uma situação objetiva em um nível distinto de sua lógica original; o papel da empatia não é outro senão o "de uma espécie de verificação intuitiva do sucesso da análise situacional". Pouco muda, porém, na forma, na maneira de conceber os problemas, as situações e as soluções — o que não deixa de ser uma segurança para aquele que se limita à subteoria. Como preciso de um ancoradouro sólido, embora menos elevado, é esta a forma que vou escolher. É possível que, mais tarde, quando tiver acumulado maior número de resultados, eu tenha de me pronunciar sobre o status da explicação.

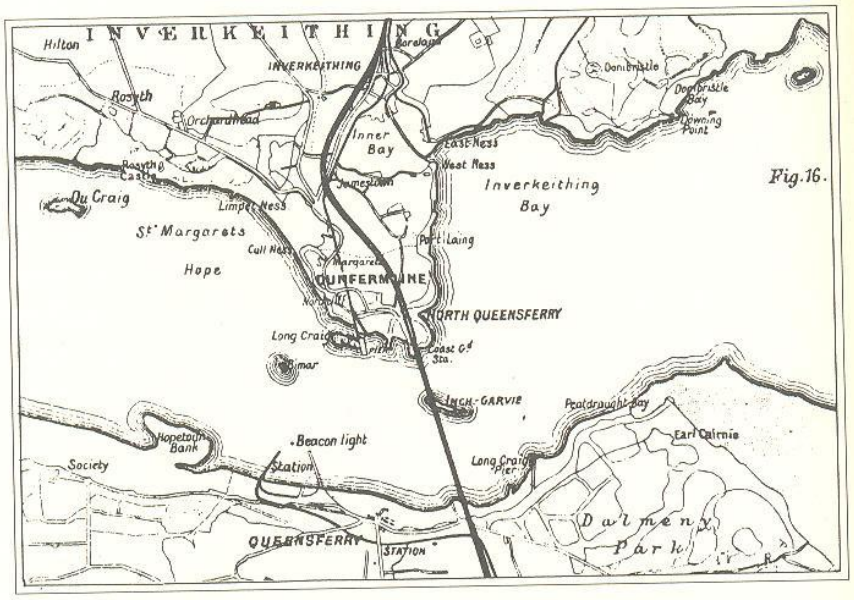
Por ora, limito-me a afirmar o seguinte: o pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e de sentir. Nossa atividade será sempre relacional — tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro.

Nesse ponto, visto que tudo isso foi muito cansativo, não só me absterei das questões teóricas como passarei a adotar uma postura antiteórica, isto é, abro mão da elegância das formas gerais para me embrenhar num caso particular tão complicado e caótico quanto me permitir o tempo de que disponho.

O primeiro objeto intencional que vou examinar não é um quadro, mas uma ponte. Isso me permite adiar para o próximo capítulo as dificuldades e peculiaridades da explicação de quadros e, ao mesmo tempo, chamar a atenção para a importância de alguns desses problemas. Começarei com uma narrativa (seqüencial e, nessa medida, tendenciosa), uma seleção (algo simplista) de 24 itens informativos, cada um correspondendo a um enunciado causal a respeito da ponte ferroviária construída sobre a foz do rio Forth (ilustrações 4 a 9 e E), na década de 1880. Depois, tentarei classificar todos esses itens. A seguir, farei um breve exame dos pontos em que o modelo de explicação do caso da ponte se mostra mais claramente insuficiente para dar conta das particularidades de um quadro como o *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso. Feito isso, estarei em condições de enfrentar mais diretamente, no capítulo II, algumas das exigências que o quadro impõe à explicação histórica.

2. A PONTE SOBRE O RIO FORTH: UMA NARRATIVA

Na costa leste da Escócia, a circulação norte-sul foi durante muito tempo bloqueada por uma série de estuários ou braços de mar que penetravam profundamente em terra firme. No século XIX, os rios Tay e Forth eram tidos como os principais obstáculos a um deslocamento rápido entre os três grandes centros populacionais da costa oriental escocesa — Aberdeen, Dundee e Edimburgo —, bem como entre a Inglaterra e as duas primeiras cidades. No final do século, o principal meio de transporte terrestre de passageiros e de mercadorias era a estrada de ferro. O velho sistema para atravessar os estuários eram os barcos do tipo *ferryboat*, mas a interrupção constante e o tempo de espera representavam um evidente estorvo, de modo que parecia conveniente manter a continuidade das linhas por meio da construção de uma ponte.



[A]. A travessia do rio Forth em Queensferry (W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890, p. 8).

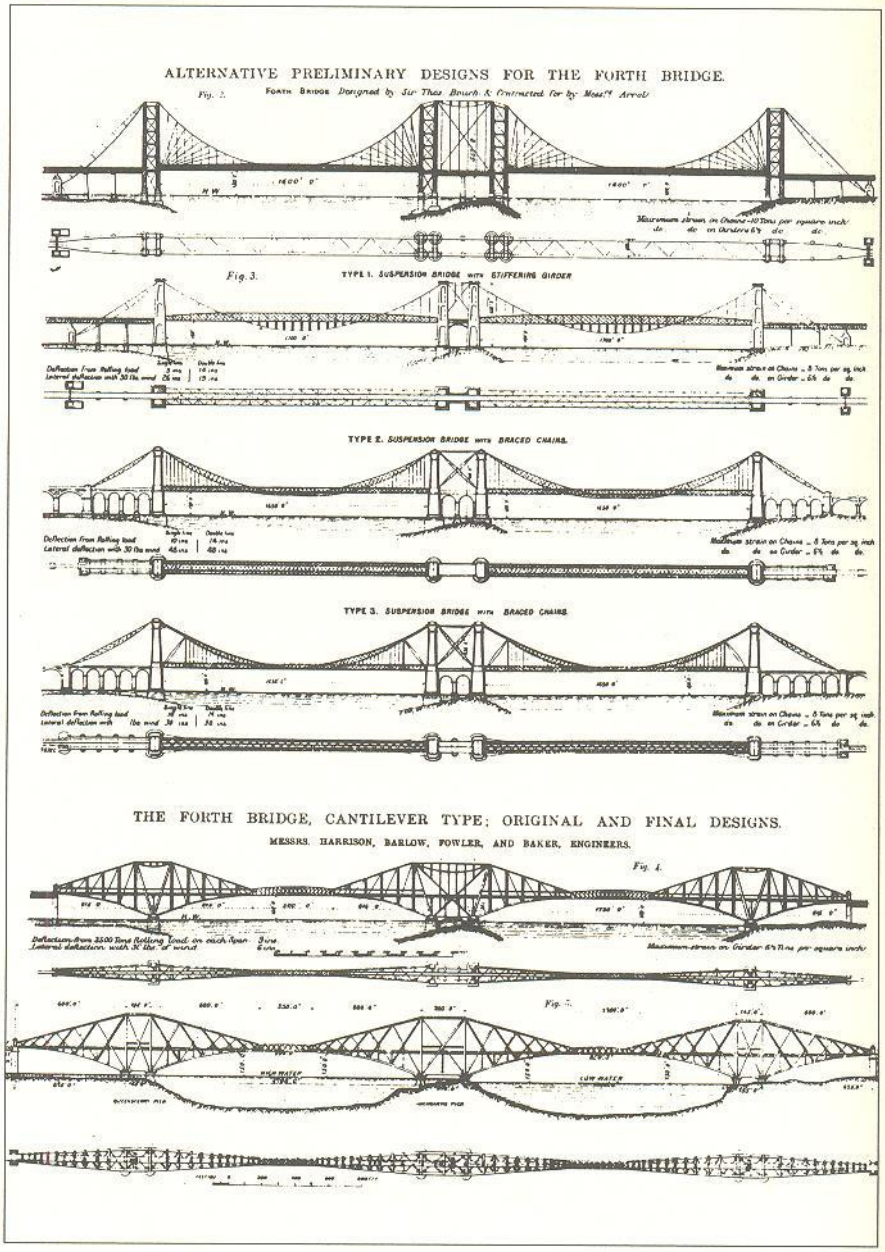
As ferrovias britânicas eram dirigidas por uma quantidade de companhias regionais que disputavam a exploração das linhas. O próprio governo estimulava a competição, ao contrário do que acontecia na França, por exemplo. Devido à configuração alongada do território da Grã-Bretanha, as companhias interessadas na rota da costa leste e da costa oeste disputavam entre si o tráfego na rede norte–sul e, principalmente, o sistema de linhas que ligava a Inglaterra à Escócia; mas a guerra da concorrência era maior do que fariam supor os possíveis ganhos comerciais. Planos para levantar pontes sobre os rios Tay e Forth já vinham sendo feitos havia muito tempo, e, na década de 1870, o rápido progresso das tecnologias de construção de pontes, para atender sobretudo às necessidades das estradas de ferro, viabilizou a idéia. A Companhia Britânica de Estradas de Ferro do Norte, cujo tronco da costa leste cortava os rios Tay e Forth, mandou construir, em 1871-8, uma ponte sobre o Tay. Das duas pontes imaginadas, esta seria mais fácil de construir, porque o leito do rio se prestava melhor à edificação de pilares freqüentes e de vãos mais curtos. Em 1873, as quatro companhias que poderiam beneficiar-se com a

aceleração do tráfego entre a Inglaterra e a Escócia pela costa leste — Great Northern, North Northern, Midland e North British — decidiram se associar para empreender a tarefa, bem mais difícil, de erguer uma ponte sobre o rio Forth.

Thomas Bouch, o arquiteto da ponte sobre o rio Tay, cujas obras estavam em fase final, apresentou um projeto (ilustração B) para cruzar o rio Forth num lugar denominado Queensferry. O ponto apresentava duas vantagens: a distância entre as margens era razoável e, além disso, havia no meio do caminho uma ilhota rochosa, conhecida como Inchgarvie, que se prestava bem para a instalação de um pilar intermediário, favorecendo, portanto, a edificação de uma ponte de dois vãos. Diferentemente do Tay, o fundo do rio Forth é muito argiloso e suas águas demasiado profundas, o que dificulta a instalação de fundações para um grande número de pilares; essas condições requerem uma ponte de vãos livres mais longos. Além disso, havia na margem do rio, acima de Queensferry, uma base naval com um estaleiro, e o Ministério da Marinha estipulou a condição de que a ferrovia não impedisse a livre navegação sob a ponte.

Bouch projetou uma ponte pênsil de dois vãos (três pilastras sustentando correntes que suspendiam o tabuleiro), iniciando-se logo a construção do pilar central em Inchgarvie. Justamente nessa etapa, em 1879, a ponte sobre o rio Tay desmoronou, derrubada pela força dos ventos de leste, e arrastando na queda um trem de passageiros. Bouch saiu desmoralizado do acidente e, em conseqüência, seu trabalho no projeto para o rio Forth foi suspenso. Da parte do pilar central, que já estava pronta na época do desastre, só resta hoje um farol.

A Companhia da Ponte do rio Forth contratou então dois novos engenheiros, John Fowler e Benjamin Baker. Fowler, o mais velho, era um excelente administrador e a ele coube a responsabilidade principal pela solução dos problemas de acesso; Benjamin Baker dedicou-se, sobretudo, ao projeto e à construção da ponte propriamente dita. Para simplificar, vou considerar Baker como responsável pelo projeto, ainda que ele ocupasse uma posição mais de *spalla* que de solista.



[B]. Projetos para a ponte do rio Forth: o primeiro grupo de desenhos é a proposta de Thomas Bouch; os desenhos de baixo são o projeto original e final de Baker e Fowler (W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890, pp. 4-5).

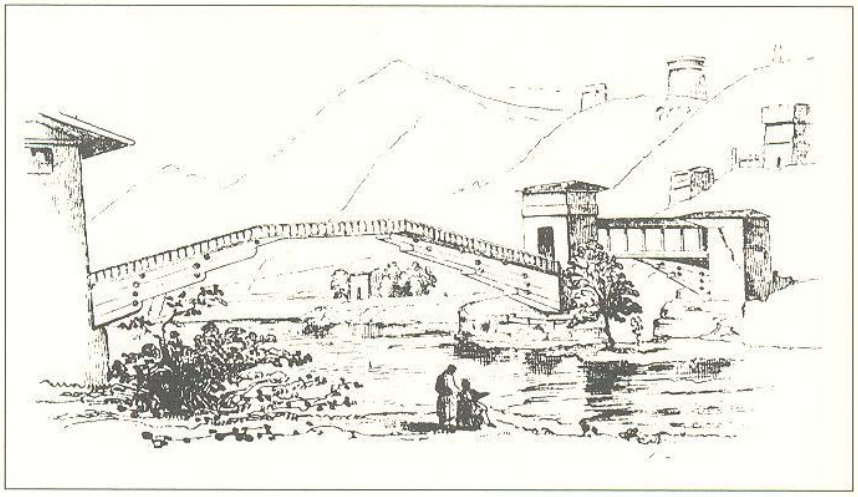
Dois aspectos ressaltam na trajetória profissional de Baker. Primeiro, ele tinha extenso conhecimento da tecnologia dos metais. Sua família era proprietária de uma metalúrgica e ele próprio fizera um estágio de aprendizado numa fundição em Neath. Na década de 1860, Baker publicou estudos sobre a força e a resistência do metal como elemento estrutural, inclusive um artigo de 1867 tratando de sua aplicação na construção de pontes de grandes vãos livres — um tema a respeito do qual ele havia desenvolvido idéias próprias bem antes de ser convocado para trabalhar na companhia do rio Forth. Segundo, Baker tinha uma visão histórica de sua arte: interessava-se pelo trabalho dos engenheiros do passado e havia participado da restauração de grandes obras do começo da Revolução Industrial. Seus conhecimentos sobre as soluções para os problemas da edificação de pontes ultrapassavam, portanto, a prática imediata da época.

O desastre da ponte sobre o Tay e, fundamentalmente, sua principal causa, o problema da forte pressão dos ventos de leste que convergiam para os estuários da costa oriental, pesaram muito nas decisões de Baker. Descobriu-se que o projeto de Bouch para a malograda ponte se havia baseado na hipótese de que a obra devia resistir a ventos laterais de até dez libras/pé quadrado, mas Baker fez um levantamento da força dos ventos em Inchgarvie e constatou que a pressão eólica verdadeira era de até 34 libras/pé quadrado. O governo, por intermédio do Ministério do Comércio, insistiu para que o projeto previsse a incidência de ventos de no mínimo 56 libras/pé quadrado. A preocupação com esse problema é clara no projeto: a ponte não devia ter grandes superfícies planas suscetíveis aos ventos laterais e, sobretudo, devia sustentar-se sobre pilares cruzados de contraventamento com seção transversal alargada na base — medindo cada pilar 120 pés de largura na base por somente 33 pés no topo. Tudo isso importava na previsão de uma carga lateral intermitente sobre cada vão de 2 mil toneladas, enquanto cada módulo em balanço deveria suportar até 4 mil toneladas e 6 mil toneladas, respectivamente, de tensão estática e de compressão.

Os engenheiros da época seguiam diferentes princípios para a construção de pontes de grandes vãos: no projeto de Bouch para o rio Forth, por exemplo, a suspensão devia ser feita por meio de correntes sustentadas por

torres de apoio; no estreito de Menai, Robert Stephenson usou grandes vigas tubulares autoportantes em seção retangular por entre as quais passava a via férrea; em Saltash, Brunel usou vigas tubulares com a via de rolamento suspensa — note-se que as duas últimas são pontes ferroviárias de vão duplo.

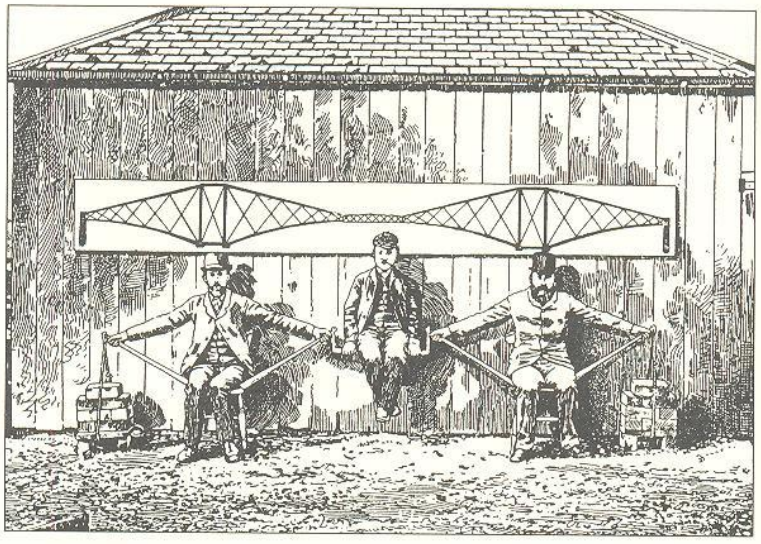
Baker recusou essas soluções e preferiu adotar o princípio menos conhecido da ponte em balanço: três estruturas em balanço ligadas por duas seções treliçadas simples a que serviriam de apoio, constituindo dois vãos principais de um terço de milha cada um [mais exatamente, 521 metros]. Embora já houvesse o precedente de uma experiência de ponte em balanço, de menor escala e com uma forma não tão radical, na Alemanha em 1867, foram as tradicionais pontes orientais de madeira que inspiraram o projeto de Baker, um engenheiro sempre atento à história. Um desenho de fins do século XVIII (ilustração C), que mostra uma ponte tibetana, e um exemplo desse gênero de construção, a ponte Wangto, que cruzava a parte indiana do rio Sutlej, eram muito conhecidos na Inglaterra naquela época. Outros exemplos desse tipo de ponte aparecem no desenho decorativo tradicional da porcelana chinesa clássica [o *willow pattern*]. Baker adaptou esse antigo princípio à escala colossal de uma construção metálica.



[C]. Desenho de uma ponte tibetana feito em 1783 pelo tenente Davis, da Marinha Real Inglesa (W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890, p. 6).

Uma das vantagens da ponte em balanço é facilitar o cálculo preciso do sistema de forças: esta é uma das explicações da clareza de concepção da ponte sobre o rio Forth. Exemplo disso são as três seções em balanço de Queensferry: os esforços de tração incidem sobre as peças laterais de cima, e os esforços de compressão pesam sobre as duas peças laterais de baixo e também sobre os montantes verticais do centro (ilustração D). Baker chegou à conclusão de que a solução mais resistente para as longarinas em tensão seria empregar vigas treliçadas em L, e, para as longarinas em compressão, os tubos circulares (ilustração 4). Essa escolha foi sem dúvida fundamental para definir a lógica das formas intermediárias da estrutura da obra. Cada balanço conta sua história de tensão e compressão segundo esse vocabulário (ilustrações 8 e 9).

Na verdade, a decisão de Baker de usar esses dois formatos de longarinas levou em conta as propriedades do metal disponível na época. Várias circunstâncias influíram nessa escolha. Já vimos que Baker tinha um excelente conhecimento dos metais. Além disso, o inquérito sobre as causas do desastre da ponte do rio Tay mostrou que, além das pressões dos ventos laterais, houve uma escandalosa negligência no uso do metal. O fato decisivo, porém, foi que, quando Baker começou a elaborar seu projeto para a ponte, o recente desenvolvimento da tecnologia do aço doce pelo processo Siemens-Martin, de fornos de soleira aberta, já permitia produzir esse material nas quantidades e dimensões necessárias a uma estrutura de grande porte. O aço doce já tinha sido usado nos Estados Unidos para a construção de pontes, embora não na escala da obra de Baker. Mas na Grã-Bretanha, onde a tendência à corrosão do aço causava muitas preocupações, as pontes continuavam a ser feitas com ferro, especialmente com ferro laminado. Só que o aço tinha o atrativo de ser um material novo. Como afirmou Baker: "Pode-se dobrar uma placa de meia polegada como se dobra um jornal e amarrar uma barra de rebite como se dá um nó de barbante". Comparado com o ferro laminado, o aço é mais dúctil e mais fácil de trabalhar, além de mais resistente e produzido em peças maiores — em chapas de tamanho suficiente para construir as vigas tubulares de Baker (ilustração 4). É uma condição determinante do formato da ponte. Mas é importante



[D]. Demonstração do princípio estrutural da ponte do rio Forth feita por integrantes da equipe de Benjamin Baker. Desenho a partir de uma fotografia da época.

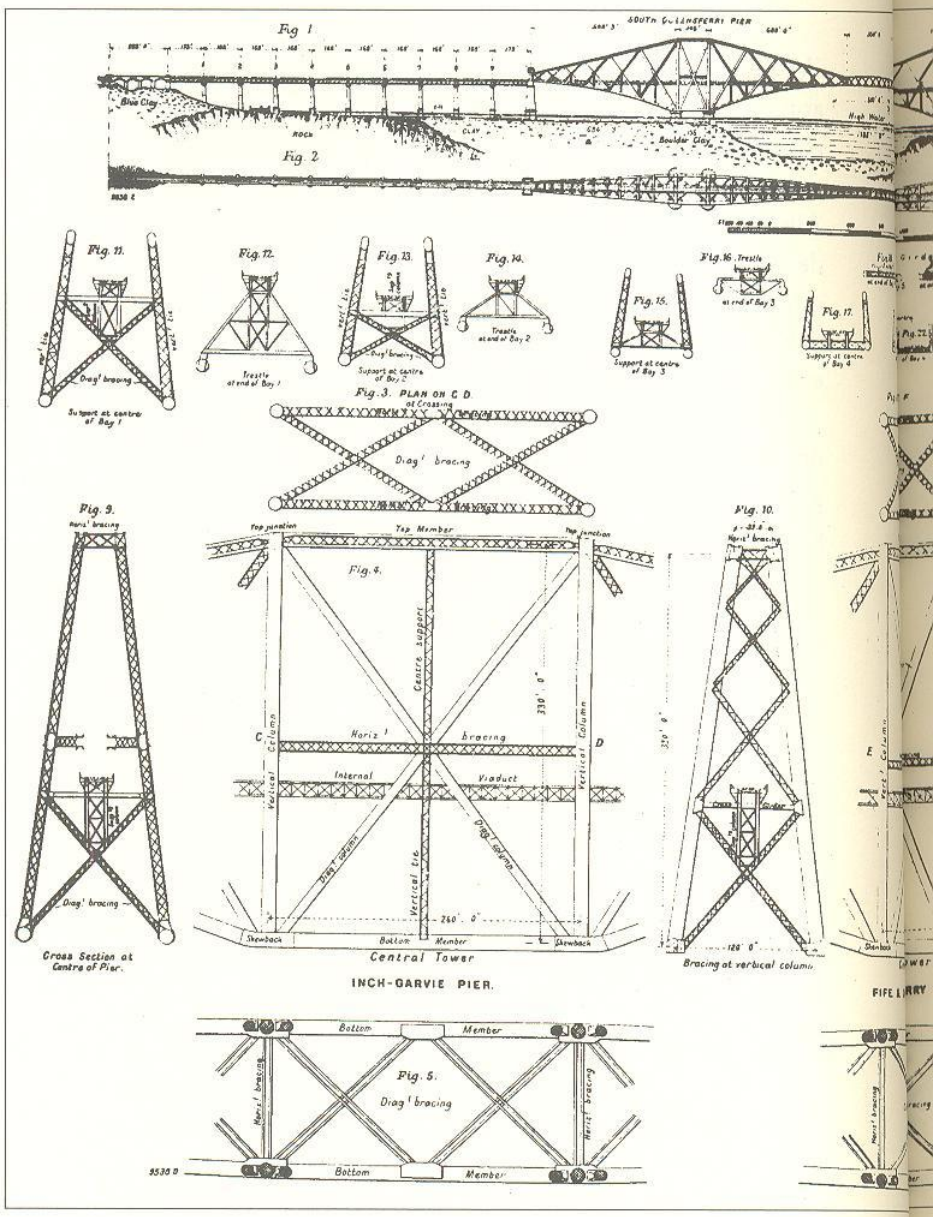
notar que, embora o aço doce disponível para Baker seja bem mais resistente que o ferro laminado, não suporta todo tipo de esforço. Ele suporta 50% mais esforço de tensão e de compressão, mas somente 25% mais esforço de cisalhamento, isto é, as pressões tangenciais que podem provocar deformações angulares e, no caso de haver ruptura sob tensão, podem produzir fissuras longitudinais na viga. A preferência de Baker por certas formas de vigamento, sobretudo de vigas treliçadas, demonstra claramente que o aço não suporta sempre esse tipo de esforço.

Quando começou a construção da ponte, Baker teve a sorte de encontrar no empreiteiro contratado para a obra, William Arrol, uma pessoa de notáveis qualidades e muito habilidosa, que acabou se transformando num virtuose do aço doce. Arrol utilizou não somente os equipamentos mais avançados da época — como as prensas hidráulicas, para construir com lâminas de aço as grandes longarinas tubulares das estruturas em balanço, com quase quatro metros cada uma —, mas também inventou novos. Assim, para rebitar as chapas de aço, inventou uma máquina hidráulica para fixar os 7 milhões de rebites que a ponte exigia. A obra foi concluída em 1889, ao custo de 3 milhões de libras e a vida de 57 operários.

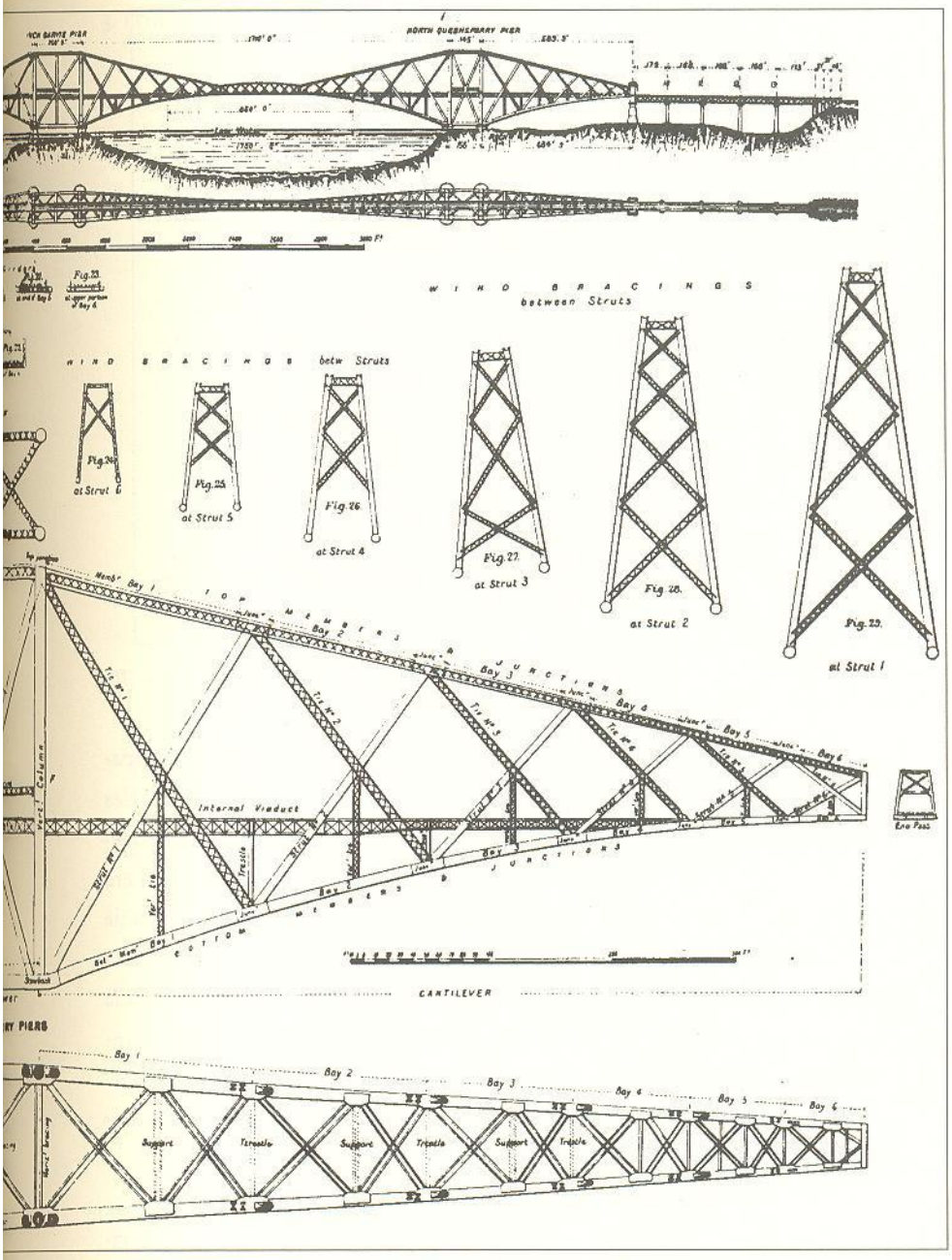
A opinião pública dividiu-se na avaliação da ponte de Benjamin Baker. William Morris fez suas habituais avaliações negativas: "Jamais haverá uma arquitetura de ferro e cada avanço tecnológico do maquinário dá mais um passo em direção ao feio, culminando com esse exemplo supremo de feiúra — a ponte do rio Forth". Com sua visão genericamente funcionalista, Alfred Waterhouse, o arquiteto do Museu de História Natural de Londres, deu opinião favorável: "O que particularmente me agrada é a ausência de ornamentos. Numa arquitetura desse gênero, qualquer detalhe, emprestado de qualquer estilo, ficaria deslocado. Como está, essa ponte constitui um estilo próprio".

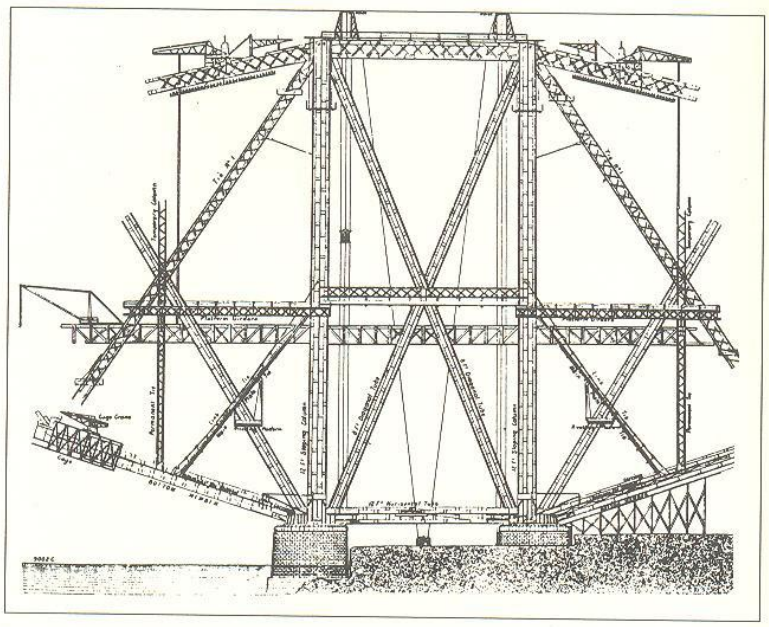
Mordido pelos comentários de William Morris, Baker aproveitou a oportunidade de uma conferência no Instituto Literário de Edimburgo para expor sua posição. Alegando uma espécie de funcionalismo expressivo, disse que não tinha certeza se

> o sr. Morris tem alguma noção de toda a carga que aquela grande estrutura tinha de suportar. Ele não podia imaginar a impressão que a ponte causara naqueles que, mais bem informados, puderam apreciar a direção das linhas de força e a adequação dos vários elementos para resistir aos esforços. É provável que o sr. Morris julgue a beleza de um projeto sempre do mesmo ponto de vista, seja uma ponte de uma milha de comprimento, seja a decoração de uma chaminé de prata. Não é possível emitir um juízo definitivo sobre a beleza de um objeto sem conhecer suas funções. As colunas de mármore do Partenon são belas no lugar onde estão, mas, se tomarmos uma delas, cavarmos um buraco no meio e a pusermos no alto de um transatlântico como uma chaminé, ela perderá toda a sua beleza. Mas, é claro, o sr. Morris pensou de outra forma.
>
> Quando lhe perguntaram [sir Benjamin Baker] por que não dera à parte inferior da ponte a forma de um arco verdadeiro, em vez de um polígono, ele respondeu que o arco seria a materialização de uma mentira. A ponte do rio Forth não era um arco, bastava olhar para ela. [...] Antes de opinarem sobre a beleza ou feiúra da ponte, os críticos devem estudar as funções que os pilares, a superestrutura e os materiais empregados devem realizar. E, acrescentou, era ridículo e falso supor que sir John Fowler e ele próprio tivessem deixado de



[E]. Elementos estruturais da ponte do rio Forth (W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890).


NORTH QUEENSFERRY PIER
WIND BRACINGS between Struts
WIND BRACINGS betw Struts
Fig.24 at Strut 6
Fig.25 at Strut 5
Fig.26 at Strut 4
Fig.27 at Strut 3
Fig.28 at Strut 2
Fig.29 at Strut 1
TOP MEMBERS
JUNCTIONS
Internal Viaduct
Columns
Tie No.1
Tie No.2
Tie No.3
Tie No.4
Tie No.5
Tie No.6
Strut No.1
Strut No.2
Strut No.3
Strut No.4
Strut No.5
Strut No.6
Trestle
Bay 1
Bay 2
Bay 3
Bay 4
Bay 5
Bay 6
BOTTOM MEMBERS
CANTILEVER
End Post
Support
Trestle
Horizontal bracing



[F]. Trecho da estrutura em balanço durante a construção da ponte do rio Forth (W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890, p. 53).

> considerar a forma da ponte de um ponto de vista artístico. Eles se preocuparam com isso desde o início. O arco era, sem dúvida, uma forma elegante, e eles procuraram aproximar a ponte o máximo possível dessa forma, mas sem sugerir uma construção mentirosa e postiça. Se haviam dado aos elementos em compressão a forma de sólidos tubos e aos elementos em tensão a forma de leves vigas em treliça, o objetivo era sublinhar a qualquer olhar inteligente a natureza dos esforços que a obra devia suportar e a capacidade de resistência dos elementos estruturais em todos os pontos. [...] Assim organizadas, as principais linhas da estrutura deviam transmitir uma idéia de força e estabilidade. Numa obra desse gênero, tudo isso parecia pertencer ao mesmo tempo à arte mais autêntica e mais elevada.

Esse texto lembra um enunciado neoclássico, uma defesa do *decorum* escrita por Leon Battista Alberti.

3. FORMULANDO PERGUNTAS: POR QUE E COMO ASSIM?

Para facilitar a compreensão do meu raciocínio, talvez seja útil enumerar os principais pontos de minha narrativa que sugerem a existência de uma causa:

(1) Os estuários da costa leste da Escócia.
(2) A localização das cidades.
(3) A necessidade de assegurar a continuidade das linhas da estrada de ferro.
(4) As companhias ferroviárias independentes.
(5) A concorrência encarniçada leste–oeste pelo controle do tráfego norte–sul.
(6) O bom nível das técnicas de construção de pontes.
(7) A ilhota de Inchgarvie no leito do rio Forth.
(8) O fundo argiloso do rio Forth.
(9) A exigência, feita pela Marinha, de passagem livre sob a ponte para os navios.
(10) O acidente da ponte sobre o rio Tay.
(11) A demissão de Bouch e a contratação de Fowler e Baker.
(12) A experiência de Baker com os metais.
(13) O interesse de Baker pela história.
(14) A consciência das pessoas sobre o problema dos ventos laterais (item 13).
(15) Os tipos de pontes existentes (não seguidos).
(16) O modelo oriental de ponte em balanço (ver item 10).
(17) A teoria das vigas tubulares e das vigas treliçadas (ver item 12).
(18) O interesse pela metalurgia (ver itens 10 e 12).
(19) O forno Siemens-Martin de soleira aberta.
(20) A ductilidade e resistência do aço.
(21) A baixa resistência do aço aos esforços de cisalhamento.
(22) A virtuosidade e engenhosidade de William Arrol.
(23) A diversidade das reações do público à ponte.
(24) O "expressionismo funcional" de Baker.

Esses enunciados são heterogêneos e não é difícil formular muitos outros. Mas 24 causas, todas diferentes, já me parecem ser um número suficiente para demonstrar meu raciocínio.

Só quando começamos a classificá-las é que percebemos como é difícil organizá-las sem antes formular as perguntas adequadas. Perguntar simplesmente sobre o porquê e o como da ponte do rio Forth é pouco específico e não nos leva muito longe. De fato, quando substituímos uma visão histórica por um enfoque analítico, os enunciados e as perguntas parecem dividir-se em dois episódios principais. O primeiro consiste na questão de saber por que existe uma ponte e nos elementos para a resposta (principalmente os itens de 1 a 6). O segundo consiste em saber por que a ponte tem aquela forma precisa e as circunstâncias que determinaram essa escolha.

Os dois episódios não são isolados, nem no espírito dos atores nem na seqüência histórica dos fatos, mas é necessário distingui-los para que possamos compreender o conjunto dos acontecimentos. O que nos permite diferenciá-los é que eles dizem respeito a duas esferas de ação principais, a das companhias ferroviárias, no primeiro caso, e a do próprio Benjamin Baker, no segundo caso. O que ao mesmo tempo reúne e diferencia essas duas esferas distintas de ação é um acontecimento em dois tempos, uma dupla decisão — "Fazer uma ponte!" e (em seguida) "Convocar Baker!" — necessária à passagem de uma esfera a outra. Somente a segunda questão — a que diz respeito à forma da ponte — aborda uma preocupação específica da crítica de arte com o interesse visual dos objetos.

No entanto, a primeira questão — sobre a decisão de construir uma ponte — é uma boa pergunta histórica, e podemos completá-la indagando sobre as razões que levaram à escolha de Baker para dirigir as obras. Muitas vezes nos interessamos em saber como se tomou a decisão de mandar fazer um objeto. É o que acontece quando nos interrogamos, no curso de um estudo mais geral, sobre o "mecenato", ou sobre a predominância de determinado gênero, ou sobre o sucesso de um artista que produziu certo tipo de objeto, ou situações semelhantes. Só que esta é precisamente a espécie de pergunta causal que nos fazemos a respeito da travessia do Rubicão, e os

especialistas em método histórico já formularam regras gerais para respondê-la. Assim, não precisarei alongar-me muito nesse assunto.

Quanto à questão de saber por que a ponte foi construída, um desses especialistas poderia assinalar, primeiramente, que as circunstâncias indicadas nos itens 1 a 6 são muito incompletas como explicação. Todas as condições necessárias estão omitidas, desde a força da gravidade ou o dobramento, durante o período Devoniano Médio, do grupo de formações rochosas conhecido como Lower Old Red Sandstone, que se estende por toda a região central da Escócia e que causou a formação dos estuários da costa leste, até a indiferença social pelo alto nível de mortalidade da mão-de-obra empregada em obras desse porte. O especialista em metodologia da história certamente nos proporia diversos procedimentos para organizar e classificar aqueles enunciados de modo sistemático e conciso.

Um primeiro procedimento poderia ser o de distinguir entre as condições normais e gerais, como a gravitação, e as que são específicas da situação, como a localização dos centros populacionais; nesse caso, a recomendação seria a de preferir as últimas. Um segundo procedimento poderia ser o de distinguir entre os fatores presentes no espírito dos atores quando tomaram a decisão de agir de certa forma — a confiabilidade das técnicas de construção de pontes, por exemplo — e os fatores que não necessariamente estavam em suas mentes — como a formação geológica do período Devoniano Médio ou a insensibilidade da sociedade diante da elevada taxa de mortalidade dos operários; nesse caso, a preferência deveria recair nos primeiros. Outra possibilidade seria tentar fazer uma análise estemática dos fatos que incidiram mais diretamente no acontecimento estudado, situando o item 4, por exemplo — em que se aponta para a concorrência entre as companhias independentes —, como uma condição geral da qual o número 5 — a rivalidade leste–oeste pelo controle do tráfego norte–sul — seria uma circunstância específica e imediata para a construção da ponte. Inversamente, poder-se-ia partir do item 4 para chegar a uma condição ainda mais geral, a organização econômica do Reino Unido na década de 1870, e assim por diante, se for o caso. O status lógico de algumas dessas distinções apresenta, sem dúvida, alguns problemas para os especialistas,

mas o simples bom senso normalmente ajuda a organizar esse gênero de classificação.

Feito isso, restaria determinar os fatos que iremos efetivamente usar em nossa explicação. Essa decisão por certo vai depender do quadro de referência que adotarmos. Se tivermos em vista o gênero de história das instituições sociais e políticas que os especialistas curiosamente designam de "história geral", nos limitaremos aos fatos relacionados com essas instituições; assim, a ponte nos interessaria como ilustração de uma organização demográfica, administrativa e econômica. Mas, se o foco de nossa análise for a história particular das *pontes*, a tarefa analítica se desdobrará em dois tempos. Em primeiro lugar, isolaremos um conjunto de condições necessárias — os enunciados 1, 2, 3, 5 e 6 — que permitem compreender a decisão de construir aquela ponte em particular. Em segundo lugar, tentaremos comparar essas condições especiais com as que determinaram a decisão de construir outras pontes. Além disso, usaremos o mesmo procedimento para explicar a decisão conexa de contratar Baker: para isso partiremos dos enunciados 10, 12 e 18.

Tudo isso parece óbvio. Insisto nisso porque muitas vezes nos deparamos com explicações do seguinte teor: "Em última análise, foi a estrutura econômica (por exemplo) da Grã-Bretanha do final do século XIX que determinou a construção da ponte do rio Forth". O privilégio dado a uma categoria de causas parece ter duas origens nem sempre facilmente distinguíveis. A primeira é quando, de fato, estamos interessados em estudar as estruturas econômicas, e não a história geral ou a história das pontes; nesse caso, o quadro de referência adotado justifica perfeitamente que se considere a ponte do rio Forth como um monumento à prosperidade do capitalismo competitivo, ao mercado monetário vitoriano, como manifestação de uma estrutura de classes que privilegiava os administradores das ferrovias, em detrimento dos trabalhadores encarregados da montagem do aço, ou outros fatores econômicos inegavelmente ligados a esse mercado. O segundo caso é quando se parte de uma teoria geral das relações sociais, em que as instituições econômicas ocupam a posição de causa maior de todo o comportamento humano. A questão de saber se essa teo-

ria é realmente válida não pode ser resolvida no âmbito de uma história particular da construção de pontes, já que a autoridade desta última só pode emanar de um campo mais geral de conhecimento e de sua coerência, caso não esteja implícita, com a totalidade da explicação. É claro que um mineralogista determinista, que prioriza a história dos minerais como única fonte válida de explicação, procederia da mesma forma atendo-se aos fatos minerais (e, nesse caso, ele ressaltará a formação dos estuários no período Devoniano Médio ou o depósito de minério de ferro usado para construir a ponte), enquanto um idealista se apegaria unicamente às idéias. Campos tão específicos como a história das pontes (ou dos quadros) exigem que se recorra a teorias gerais pertencentes a esferas de experiência mais amplas.

4. UMA CLASSIFICAÇÃO DAS CAUSAS DAS FORMAS

Contudo, minha argumentação se concentrará na segunda questão — como a ponte recebeu aquela forma singular. Uma razão dessa escolha é que ela parece mais condizente com as preocupações de ordem visual da crítica de arte que focaliza objetos como os quadros; outra é que, no caso das pontes, não poderemos nos guiar nem por uma prática histórica de bom senso, nem por regras sistemáticas para discriminar uma linha de causalidade.

O segundo episódio da análise começa quando Baker recebe um encargo muito geral — "Fazer uma ponte!" —, que passa desde então a guiar seus atos. Mesmo que Baker estivesse ciente das circunstâncias (enunciados 1 a 6 e tudo o mais que associamos a essa categoria) em que as companhias ferroviárias tomaram a decisão de mandar construir a ponte, não me parece imprescindível para a análise da concepção do projeto que ele estivesse atento a esses condicionantes. Basta admitir que Baker recebeu o encargo nos termos comunicados por outros agentes históricos e se dispôs a cumpri-lo. Mas o precedente do desastre da ponte do rio Tay e o infeliz episódio da demissão de Bouch (enunciados 10 e 11) sugerem que talvez houvesse um tom especial no encargo que Baker recebeu. Explícita

ou implicitamente, a mensagem deve ter sido do tipo: "Fazer uma ponte diferente da de Bouch!" (isto é, uma ponte sólida).

Não estou certo de que a pergunta sobre a razão ou o modo como o autor de um projeto concebeu tais e tais formas para um objeto acabará resultando num conjunto de perguntas equivalente ao modelo que nos suscitou o primeiro episódio. Pode ser que a questão se decomponha em uma série de decisões negativas retroativas sobre o que Baker resolveu ou não fazer. Sei muito bem que a atual teoria das decisões pende para esse modelo, mas me parece claro que não podemos proceder dessa forma em nossa análise *ex post facto*. Na verdade, não tenho a menor pretensão de construir uma narrativa a respeito do modo como Baker concebeu seu projeto. É certo que o processo de elaboração da forma de uma ponte ou de um quadro quase sempre envolve fases bem distintas de trabalho. Sabe-se, por exemplo, que nos primeiros projetos de Baker (ilustração B) as vigas em balanço se apóiam em duas e não em quatro montantes. Supõe-se que uma das razões que levaram Baker a modificar a solução original foi a necessidade de estabilizar os balanços durante sua construção, tendo em vista que depois cada um deveria dar suporte ao outro em seu sistema de "vigas contínuas". Mas esses exemplos são muito elementares para reconstruir a trajetória de um pensamento. Nossa tarefa nada mais é que organizar as relações entre uma série de *circunstâncias* heterogêneas e uma forma *complexa* no processo de concepção de um projeto.

Vamos começar fragmentando o encargo *geral* e sucinto de Baker — "Fazer uma ponte!" — em *diretrizes específicas* para seu trabalho em Queensferry. O Encargo "Fazer uma ponte!" comportava mensagens como "atravessar", "dar acesso" e "sustentar-se sem cair". O que doravante passarei a designar de Diretriz* compõe-se das condições locais relacionadas com um caso específico. Entre os enunciados específicos estão:

7. [Uma largura de uma milha a atravessar], mas uma ilhota rochosa no meio do caminho.

* No original *Charge* (Encargo) e *Brief* (Diretriz), conceitos que serão usados em todo o livro. Optou-se por manter a concisão do original, sem perder a idéia-chave. (N.T.)

8. O leito argiloso do rio Forth.
9. A obrigação de dar passagem livre aos navios.
14. A força dos ventos laterais.

Todos esses itens se referem, sem dúvida, a circunstâncias objetivas, isto é, têm uma existência real a despeito do que Baker pensava. O que não é tão evidente é o peso de cada um, sua importância relativa na elaboração do projeto. O item 14, por exemplo — o problema dos ventos laterais —, toma uma forte coloração afetiva quando relacionado com o de número 10 (o acidente da ponte do rio Tay), e é provável que o item 8 simplesmente se adiante ao 9.

Nesse ponto, parece necessário distinguir entre os termos que se referem à tarefa imediata que um homem deve realizar, sua Diretriz, e os termos que dizem respeito às circunstâncias que cercam essa atividade. O esquema parece ser o de um homem que tem de resolver um problema objetivo levando em conta certas circunstâncias que lhe são impostas por outros fatos, os quais afetam sua percepção tanto do problema — acentuando a importância de um ou outro termo específico da sua Diretriz — quanto da solução. Esses fatos parecem ser de natureza cultural.

Não pretendo criar uma taxonomia com esses fatos, mas é evidente que eles se distribuem em três grupos, que não são de natureza lógica, mas tópica. O primeiro grupo diz respeito ao material usado:

19. A disponibilidade do aço como material alternativo ao ferro laminado.
20 e 21. As propriedades do aço: ductilidade, resistência, sensibilidade aos esforços de cisalhamento etc.
17. A teoria do vigamento de aço (vigas tubulares e vigas em treliça).
22. A virtuosidade de Arrol no emprego do aço.

(Se quisermos ser bem metódicos, poderemos classificar ainda mais estritamente esse grupo: assim, o item 19 engloba todos os outros; o 20 e o 21 descrevem as propriedades do aço; o 17 contém uma descrição especial do aço para uma determinada finalidade, nos termos escolhidos pelo agente histórico; o 22 é um comentário sobre a disponibilidade do aço.)

O segundo grupo reúne fatos relacionados com a história das técnicas de construção de pontes:

10. O acidente da ponte do rio Tay.
15. Os tipos de pontes ferroviárias existentes na época.
16. O modelo oriental da ponte em balanço.

(O número 10 destaca um fato incluído no número 15, e o 16 amplia o item anterior.)

O terceiro grupo, representado por um só enunciado, dificilmente deixará de ser visto como de ordem "estética":

23. A diversidade dos gostos visuais manifestados, de Morris a Waterhouse.

Para atender ao seu Encargo e resolver os problemas de sua Diretriz, Baker deve ter considerado todos esses grupos de fatores.

Várias observações podem ser feitas sobre essa organização de fatores causais. A primeira é que, evidentemente, eles são muito imperfeitos. Uma outra é que, em comparação com os quatro termos que formam o núcleo da Diretriz de Baker em Queensferry, esses fatores são de natureza muito mais geral; a maioria pertence à cultura material e intelectual de meados da era vitoriana. Se tivéssemos a intenção de, focalizando a ponte, estudar a Grã-Bretanha em meados do período vitoriano, é justamente neles e nas circunstâncias que motivaram as companhias ferroviárias a ordenar a construção que teríamos de buscar os fatos. Isso porque, em certo sentido, eles concentram uma seleção dos recursos comumente empregados em meados do reinado da rainha Vitória para responder aos problemas específicos dos ventos laterais, do leito argiloso e outros semelhantes. Mas esta é apenas uma *seleção*. Cada grupo contém, em primeiro lugar, uma gama de opções: a escolha dos metais e as avaliações sobre suas propriedades, um grupo de tipos possíveis de pontes, um espectro de juízos estéticos. (A ponte do rio Forth poderia ter sido uma ponte suspensa de ferro laminado flanqueada por torres em arcos ogivais.) Quem ou o que fez a escolha?

Parece ter sido uma decisão individual de Benjamin Baker. A cultura da época em que ele viveu parece lhe ter proporcionado uma série de recursos, como a possibilidade de conhecer as pontes orientais em balanço, entre outras; o processo Siemens-Martin de produção de aço em fornos de soleira aberta, com todo um corpo de conhecimentos sobre seu produto; e também uma gama de lógicas relacionadas com a aparência estética dos objetos. Cada uma dessas informações pressupõe uma história complexa que compreende, em última análise, desde a retórica clássica à expansão comercial da Europa. E foi essa bagagem cultural que deu a Baker a capacidade técnica e as predisposições que o levaram a abordar seu Encargo, sua Diretriz e recursos de determinada maneira. Contudo, foi Baker quem decidiu entre uma coisa e outra, e foi ele quem fundiu tudo isso *numa forma*. O que se sabe sobre Baker como indivíduo?

12. Baker possuía excelentes conhecimentos sobre metais.
13. O gosto de Baker pela história.
24. O "expressionismo funcional" de Baker.
25. As evidentes qualidades de inteligência, sensibilidade e firmeza de vontade de Baker.

Mesmo com o acréscimo tardio do item 25, tudo isso parece tão absurdamente precário que acho perda de tempo tentar descrever Baker de modo tão simplificador.

O que de fato pode nos ajudar a compreendê-lo não é somente a ponte do rio Forth, mas uma relação triangular entre a ponte, uma tarefa ou um problema objetivo, e um conjunto de possibilidades culturalmente determinadas. A intenção de Baker nos aparece sob a forma desse triângulo. Mas, por ora, vou deixar de lado a questão e voltar um pouco atrás na argumentação.

5. O TRIÂNGULO DA RECONSTITUIÇÃO: UM CONSTRUCTO DESCRITIVO

Para explicar o problema de Baker — seu Encargo e Diretriz —, recorremos a conceitos como os de "ponte" e "atravessar", "argiloso" e "ventos late-

rais", entre outros. Procedemos do mesmo modo para os recursos que ele tinha à disposição: "aço", "força de tração", "vigas em balanço", "funcional" etc. E quanto ao terceiro elemento, a ponte em si?

Parti da tese de que não explicamos um quadro, mas a descrição que fazemos dele, usando uma série de palavras e conceitos. A mesma tese vale para as pontes. Se voltarmos à narrativa sobre a construção da ponte do rio Forth, na seção 2 deste capítulo, notaremos que ela é constituída de duas linhas desiguais em extensão e articuladas sem muito esmero. Uma das linhas, a mais densa, resume algumas circunstâncias selecionadas — as quais, deve-se notar, já constituem por si mesmas uma descrição, porque formam uma versão mais longa e mais narrativa da espécie de linguagem crítica oblíqua que denominei no primeiro capítulo de fazer inferências sobre causas. A outra linha consiste em uma especificação ou descrição menos elaborada e mais direta, às vezes explícita e às vezes implícita. Notaremos assim: "Uma ponte mais alta que baixa, construída a partir do princípio da ponte em balanço (mais que da ponte suspensa etc.), composta de dois vãos livres longos (em vez de muitos vãos mais curtos), sendo os balanços constituídos por estruturas de vigas tubulares e de vigas treliçadas (em vez de, por exemplo, seções em *i*) inclinadas em seções transversais (e não paralelas)...". Essa descrição narrativa contém a mesma imprecisão que assinalei na linguagem da crítica de arte. As circunstâncias que adicionei servem para, ao mesmo tempo, complementar a simples enumeração, tornando-a uma descrição, e para propô-la diretamente como uma explicação.

A circularidade e a imprecisão potencial da narrativa não me parecem ser um defeito importante, desde que reconhecidas. Há uma afinidade ou homologia entre os fatores reunidos em minha narrativa e a descrição propriamente dita da ponte, sendo ambas uma representação verbal que se articula por meio de conceitos. Sem isso não se poderia explicar coisa alguma, pois é essa homologia que nos permite fazer aproximações, ainda que toscas, entre um conceito representacional e outro, bem como entre o contexto geral dos fatos e os itens de nossa descrição — como, por exemplo, entre *vãos livres longos*, *leito argiloso* e *garantia de passagem para os navios*, e assim por diante. As aproximações são muito rudimentares e limitadas, e devem ser modificadas

em qualquer explicação globalizante. Mas contradizem a impossibilidade de relacionar fatores circunstanciais diretamente com a ponte.

Não é possível distribuir os diferentes fatores circunstanciais da ponte em diferentes seções, segundo nosso esquema — os ventos laterais à esquerda, o aço Siemens-Martin à direita, o expressionismo funcional de Baker em outro lugar qualquer. Baker nem agregou nem reuniu esses elementos, ele os fundiu na forma da ponte, e não temos como seguir conceitualmente seus passos na concepção da forma final da ponte. O que podemos fazer é tão-só avaliá-la, no sentido de recobrir a forma com uma camada de conceitos que tenham pelo menos algo em comum com a reflexão autocrítica de Baker, para torná-la até certo ponto suscetível à análise.

Assim, poderíamos ver na reflexão que fizemos até aqui sobre a ponte uma tentativa de reconstituir o pensamento de Baker na forma aproximada de um triângulo, cujas três bases seriam os conceitos relativos ao Encargo e à Diretriz de Baker, os conceitos pertinentes aos recursos que ele usou e *deixou de usar* e os conceitos referentes à descrição propriamente dita da ponte. Isso resulta no seguinte esquema:

O que temos de fazer para compreender Baker é uma espécie de jogo conceitual a partir desse triângulo que reconstrói de modo simplificado a reflexão do autor e as razões que o levaram a fazer uma escolha individual entre os recursos que a sociedade lhe ofereceu para cumprir sua tarefa. O triângulo está adjacente à ponte, e somente a toca num ponto: seu vértice, que corresponde à descrição. É pena que só possa fazê-lo de modo tão pre-

cário, mas dois aspectos pelo menos fazem com que as coisas sejam melhores do que parecem. Um deles é que, como dissemos, outros elementos, além da descrição em si, têm uma função descritiva. De fato, o que denomino de crítica inferencial funda-se na possibilidade de descrever o objeto a partir de quaisquer dos ângulos, na medida em que se criam relações entre eles. A descrição e a explicação se interpenetram constantemente.

A outra é, mais uma vez, um efeito da natureza ostensiva da linguagem crítica: conceitos e objetos se reforçam mutuamente. Por exemplo, se nos disserem, ou se inferirmos por observação direta, que Baker preferiu vigas tubulares para os esforços de compressão e vigas em treliça para os esforços de tração e de cisalhamento, essa informação vai aprofundar nossa percepção da organização da matéria nos módulos em balanço. Da mesma forma, nesse ponto, o próprio objeto nos leva a reparar nas vigas cruzadas da treliça que vão ficando mais inclinadas à medida que avançamos pela projeção da estrutura em balanço (ilustração 9), e muitas outras coisas que não é necessário explicar. Esta é a natureza da atividade crítica que nos interessa: o conceito aprofunda a percepção do objeto e o objeto aprofunda a referência da palavra.

6. RESUMO

O status metodológico disso tudo é bastante incerto; chegamos a esse esquema por um caminho muito sinuoso.

Meu ponto de partida foi uma posição teórica muito simples e até modesta: a idéia de que é possível explicar objetos históricos considerando-os como soluções a problemas que aparecem em determinadas situações, e tentando reconstruir uma relação lógica entre esses três termos. Depois, baseando-me nas indicações de um caso particular e seguindo o fio condutor do que parecia ser a trama dos acontecimentos que cercaram a construção da ponte do rio Forth, chegamos até aqui. A tentativa de ver a ponte como um objeto destinado a resolver um problema, nas condições de um contexto específico, nos encaminhou a uma seqüência de questões que ora se relacionavam com fatos individuais, ora com fatos gerais.

A seqüência iniciou-se com a hipótese de que o objeto de interesse, a ponte, foi construído como uma *solução* concreta para um problema. A solução, em certo sentido, saltava aos olhos, o problema, não, salvo o de transpor uma milha de água. Na tentativa de identificar o problema, localizamos primeiro o Encargo que o agente, Benjamin Baker, devia cumprir, e observamos que, se a ordem fora lacônica — "Fazer uma ponte" —, indicava para uma atividade que incluía vários aspectos gerais do problema: atravessar um curso d'água, prover um acesso, evitar o perigo de desmoronamento. Daí prosseguimos para encontrar os termos mais específicos do problema, que designei de Diretrizes, embora o nome em si não tenha importância. O que importa é que as condições locais peculiares de Queensferry especificaram o Encargo geral e foram necessárias para transformá-lo num problema suscetível de ser resolvido. Juntos, Encargo e Diretrizes pareciam constituir um *problema* para o qual a ponte foi a solução.

Mas essa análise deixou de fora muitas questões circunstanciais que gostaríamos de lembrar — não só porque nos permitiriam abordar aspectos que nos agradam (o que é, sem dúvida, importante), mas também porque nos parecem ter influído na forma final da ponte. Na prática, as circunstâncias mostraram constituir-se de uma diversidade de *meios* à disposição do agente. Esses meios se distribuíram em três grupos de assuntos: os materiais, os modelos (positivos ou negativos) e considerações de ordem "estética". Mas essa divisão de assuntos é diferente das demais, e talvez seja peculiar ao caso da ponte.

Um indivíduo, Benjamin Baker ou X, selecionou alguns desses meios e fundiu-os numa forma, a sua solução. X é um personagem esquivo; temos muito pouco a dizer sobre ele diretamente, embora outros comportamentos e algumas de suas declarações nos permitam inferir certos aspectos gerais de sua personalidade. Nosso modo de proceder parece indicar que vemos em X um misto de racionalidade, cultura e caráter essencial [*quiddity*, qüididade]. Isso significa, entre outras coisas, que só poderemos aplicar o esquema analítico que vai do problema à solução se tivermos a solução diante de nós, porque a quantidade de informações que temos sobre X é insuficiente para levar a cabo o modelo; em vez disso, usamos a solução

como um dado ao qual nos referimos constantemente. O que fazemos com X, portanto, é um jogo conceitual com o que acabei de designar de *triângulo de reconstituição*, que é um diagrama bastante simplificado de muitas questões de alto nível cognitivo. Não é uma narrativa, mas uma representação de atividade de reflexão ou de racionalidade intencional referida às circunstâncias, cuja existência e sentido, nunca é demais insistir, se realiza no confronto ostensivo com a ponte em si. E, para compreender o caráter essencial [qüididade] do agente, relacionamos essas circunstâncias com a solução que ele efetivamente encontrou. Se há uma "explicação" para a forma da ponte, só é possível entendê-la mostrando que ela é *um* modo racional de atingir um fim inferido.

O que aconteceria se aplicássemos a um quadro essa mesma seqüência de procedimentos? Mais exatamente, onde estão os problemas do nosso modelo? Será que não correríamos o risco de excluir ou distorcer o que desejamos explicar num quadro?

7. A SINGULARIDADE DO OBJETO PICTÓRICO

Não quero me estender nesse assunto. É possível encontrar outros objetos que nos permitam adotar um tipo de explicação parecido com o que usamos para o caso da ponte do rio Forth: certas xilogravuras da última fase de Dürer, por exemplo, se prestam bem a esse tipo de exercício. Para poupar tempo, me parece oportuno testar imediatamente os limites do modelo. Ao escolher trabalhar, como farei agora, com o quadro de Picasso *Retrato de Kahnweiler* (ilustração 1), de 1910, levo isso em conta e também outro aspecto: como essa obra pertence a uma das fases mais estudadas da história da pintura, o começo do Cubismo, posso supor que seja bem conhecida.

Mas para os que porventura sintam falta de uma breve recapitulação dos acontecimentos até 1910, apresento a seguir um resumo do que dizem os manuais.

No início de 1906, Picasso continuava pintando no estilo de suas cenas de circo de 1905. Examinando-as em retrospecto, pode-se perceber, é claro, que as pinturas desse ano já anunciavam muito do que estava por vir. Mas,

no inverno de 1906-7, Picasso iniciou uma série exaustiva de estudos (ilustração 11) para o quadro que depois veio a ser conhecido como *Les demoiselles d'Avignon* (ilustração 10), obra que ele considerou inacabada. Nesse quadro, Picasso adotou um estilo não apenas novo, mas também heteróclito, porque as figuras e cabeças da direita estão pintadas num estilo muito mais radicalmente inovador que as da esquerda. Uma inspiração para essas figuras — mas apenas uma, cabe insistir — parece ter sido a escultura africana que estava em voga na época entre alguns pintores residentes em Paris. O molde africano aparece não só nas cabeças da direita, como também, em geral, na simplificação das figuras. No conjunto, o quadro não dá a impressão de um espaço tridimensional representado e não respeita a perspectiva no desenho das figuras. Durante o inverno de 1907-8, Picasso fez várias experiências com quadros de pequenas dimensões (ilustração 12), nos quais explorou e consolidou esse modo de pintar. Foi nesse inverno que ele conheceu Georges Braque. Contrastando com a atitude de muitos admiradores de Picasso, Braque reagiu favoravelmente às *Demoiselles* (ilustração 13), e os dois pintores se tornaram amigos. Como "dois alpinistas escalando a mesma corda", para citar a famosa frase de Braque, eles trabalharam juntos em muitas criações artísticas dos anos seguintes.

A partir do verão de 1908 e durante todo o semestre, Picasso e Braque trabalharam em quadros (ilustrações 13 e 14) que demonstram, entre outras coisas, a preocupação de ambos em assimilar e fazer experiências com as novas propostas de Cézanne, principalmente com a redução da estrutura local dos planos dos objetos a um pequeno número de superplanos, se assim podemos dizer, que registram menos a superfície visível das coisas que a percepção de sua estrutura latente. É o que se costuma denominar *passagens*. Mas a estrutura percebida que Picasso e Braque nos propõem não é a mesma de Cézanne: ela parece provir de um rearranjo dos elementos que aparecem do lado direito de *Demoiselles*. Nessas estruturas já se pode perceber claramente que há mais de um ponto de vista do objeto.

No decorrer de 1909, após uma série de experiências bastante complexas, essas idéias amadureceram, e Picasso e Braque começaram a explorar suas possibilidades e conseqüências (ilustrações 15 a 17). As formas antes

arredondadas se transformam em formas mais retilíneas ou mais cristalinas. O contraste de luz e sombra usado para modelar o relevo das formas se atenua e o claro-escuro passa a sublinhar esquematicamente os superplanos. A estrutura dos contornos e as arestas que delimitam os planos deixam de ser determinadas pela realidade do espaço tridimensional exterior à tela e passam a ser definidas pela tensão produzida entre o espaço real e a estrutura bidimensional do plano do quadro. O uso de mais de um ângulo de visão de um objeto é levado adiante e, o que é mais importante, todas essas inovações isoladas interagem umas com as outras. O ano de 1909 foi realmente uma fase de grande variedade de experimentações.

Em 1910, Picasso acrescentou ao seu trabalho uma série de retratos cuidadosamente elaborados. Na primavera, ele pintou Vollard (ilustração 18), o negociante de quadros. Durante o verão que passou na Espanha, pintou alguns quadros em que os diferentes planos representados, simplificados e delimitados de modo menos preciso, se desligam ainda mais dos contornos da estrutura dos superplanos (ilustração 19). De volta a Paris, no outono do mesmo ano, começou o retrato de Kahnweiler, um marchand de crescente importância para Picasso, provavelmente porque sua maneira de pintar depois de 1906 não tivesse agradado a Vollard. O retrato exigiu várias sessões de pose.

Se tentarmos usar a sistemática de análise que adotamos para a ponte do rio Forth ao *Retrato de Kahnweiler*, o que melhor se adapta é a maneira como Picasso usou os recursos que tinha à sua disposição. O equivalente do uso do metal por Baker, um material que já vinha com uma forma trabalhada, não devem ser os pigmentos de Picasso, mas as formas e cores que percebemos. O equivalente ao uso do aço Siemens-Martin, um material novo que trazia novas possibilidades e também novos problemas, pode ser a maneira de Cézanne trabalhar os superplanos ou *passagens*. E o modelo exótico positivo da esquematização das formas que Picasso descobriu na escultura africana talvez encontre correspondência na tradição oriental das pontes em balanço que inspiraram Baker. Picasso representou a máscara africana na parede do canto superior esquerdo do *Retrato de Kahnweiler*. Quanto aos modelos negativos, Picasso tinha muitos, assim como Baker

rejeitou o projeto de Thomas Bouch e a ponte sobre o rio Tay. Em 1910, os exemplos negativos mais próximos talvez fossem a pintura de Matisse e os próprios trabalhos anteriores de Picasso. Mas sua questão fundamental era mesmo com a pintura e, acima de tudo, com as idéias do Impressionismo. A oposição de Picasso à ficção dos impressionistas de que eles registravam numa tela suas sensações fugidias, e a frivolidade com que priorizavam a cor em detrimento do volume tomou, às vezes, um caráter quase programático. Mas Picasso não nos deixou nenhuma declaração estética comparável à firmeza e limpidez das palavras de Baker em seu discurso no Instituto Literário de Edimburgo. Quanto ao papel de executivo engenhoso que William Arrol desempenhou para Baker, Picasso assumiu-o ele mesmo.

As duas últimas observações nos advertem para alguma coisa que não combina bem. O modelo que usamos para explicar a ponte do rio Forth logo se mostrará insuficiente para explicar o *Retrato de Kahnweiler*, por duas razões principais.

A primeira é que faz desaparecer o "processo", a impressão de que esse quadro — como tantas outras pinturas de alta qualidade — surgiu pouco a pouco do manejo dos materiais. Em Queensferry, pudemos nos permitir fazer uma distinção entre duas etapas, a da concepção e a da execução: Baker e sua equipe incumbiram-se da concepção, enquanto Arrol e sua equipe se encarregaram da execução. Mas, numa pintura como o *Retrato de Kahnweiler*, não se trata de dizer que o pintor primeiro concebeu um projeto pronto e acabado e depois pegou os pincéis para executar a obra, com a postura de um executivo. No ato de pintar, as etapas se interpenetram, de modo que nos parece importante manter, pelo menos, uma certa perspectiva de processo.

A segunda é que falta ao modelo um aspecto bem preliminar: o problema que Picasso se propôs resolver, seu Encargo geral e suas Diretrizes específicas. Com os conceitos de "ponte", "leito argiloso", "ventos laterais" e outros indicamos as exigências às quais Baker devia responder. Além disso, estava claro quem lhe designou o Encargo de projetar a obra: a Companhia da Ponte do Rio Forth. Mas quais seriam o Encargo e as Diretrizes de Picasso, que definiram o problema em resposta ao qual ele pintou daquela maneira?

E quem, afinal de contas, foi o responsável por essas ordens? Se quisermos trabalhar com o triângulo de reconstituição, não podemos começar com a falta de um dos ângulos. Enquanto não soubermos qual foi o problema que Picasso enfrentou, não poderemos pensar construtivamente sobre sua relação com os recursos culturais de seu tempo.

Trataremos dessas duas insuficiências no próximo capítulo. Por ora, gostaria de concluir com uma última observação sobre a ponte do rio Forth. Pensando novamente na ponte, à luz das perguntas não respondidas sobre o *Retrato de Kahnweiler*, torna-se claro que o esquema de 25 causas simplificou enormemente uma seqüência causal muito mais complexa. Se tivéssemos arrolado uma centena de enunciados causais, poderíamos ter considerado questões análogas às que se revelaram com tamanha evidência no quadro.

Existe, sem dúvida, um elemento de processo, embora de natureza distinta, na história da construção da ponte. Se nos aprofundarmos no assunto, veremos que a ponte surgiu em uma etapa tardia do desenvolvimento do trabalho de Baker. Em 1864 e, ao que parece, novamente em 1871, Baker e Fowler haviam feito projetos para pontes metálicas de vão livre longo para um estuário muito diferente, o do Severn, e isso numa época em que ainda não havia no mercado o aço Siemens-Martin. A ponte do rio Forth representou um desenvolvimento de suas idéias mais ou menos como o *Retrato de Kahnweiler* é um desenvolvimento das idéias de *Les demoiselles d'Avignon*. O projeto final da ponte substituiu uma versão anterior, uma espécie de estudo (ilustração B). Essa versão final já levava em conta as necessidades do processo de construção da ponte. Sabe-se que Baker refez o projeto das vigas em balanço para que elas fossem auto-sustentáveis em todas as etapas da obra (ilustração F). Assim, Baker se preocupou sempre com as necessidades da execução. E seu projeto exigia também que o empreiteiro providenciasse os recursos necessários, como certos equipamentos que ainda não existiam e tiveram de ser inventados para a obra. Concepção e execução não são logicamente separáveis.

É possível que Baker tivesse uma compreensão menos simples e definida de seu problema do que sugere nosso esquema analítico. Sua tarefa não se reduzia a transpor uma distância com todas as limitações que isso implicava. Eu diria que ele também tinha de fazê-lo com bom gosto e simplicida-

de, com uma certa grandeza expressiva, algo que impressionasse, e de olho em outras características secundárias. (Na verdade, ele fez uma grande e insólita concessão à simplicidade: as estruturas laterais em balanço são, na realidade, desequilibradas, porque, do lado da margem do rio, elas não sustentam a meia-treliça como fazem do lado da água. Para compensar esse discreto desequilíbrio, foi necessário encaixar pesos de ferro nos pilares de pedra.) A ponte representou também, embora subsidiariamente, um empreendimento publicitário. Tornou-se o símbolo da rota da costa leste, e sua imagem foi usada em cartazes e cédulas de dinheiro. Esperava-se que ela recuperasse o prestígio da tecnologia britânica, após o empreendimento literalmente desastrado de Bouch, e num momento em que a Grã-Bretanha começava a atrasar-se em relação ao avanço dos franceses e alemães nesse setor, que eram mais preparados do ponto de vista técnico. A ponte devia, portanto, proclamar sua solidez em alto e bom som, e com garbo. Em outras palavras, as Diretrizes da ponte continham ênfases às quais não demos suficiente atenção. Quanto à origem imediata do Encargo e das Diretrizes do empreendimento, pode-se imaginar que Baker não considerava que seu trabalho se destinasse unicamente aos diretores da Companhia da Ponte do Rio Forth: ele também tinha os olhos postos nos seus colegas de profissão, e nos seus rivais, assim como na sociedade em geral.

A ponte do rio Forth e o *Retrato de Kahnweiler*, ambos objetos intencionais, não são necessariamente diferentes. As diferenças que porventura existem parecem ser mais de grau e de equilíbrio de seus elementos, sobretudo do interesse que se dê a um aspecto ou outro ou às prioridades de nossa análise. Um dos temas mais profundos de um quadro de qualidade é seu tecido de intenções humanas em geral.

11. O interesse visual intencional: o *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso

É proibido falar com o motorista!
Picasso, respondendo a Metzinger

1. INTENÇÃO

Preciso dizer algumas palavras sobre o que entendo por "intenção", me parece. Afirmei anteriormente que pretendo abordar os quadros fazendo, entre outras coisas, inferências sobre suas causas, e isso por duas razões. Primeiro, porque acho a tarefa agradável; segundo porque a tendência a inferir causas parece estar por demais arraigada em nossa maneira de pensar e de falar para que possamos nos desvencilhar dela sem problemas. Mas como os quadros são produtos de uma atividade humana, um fator de seu campo causal sempre é a volição, conceito que coincide em parte com o que denomino de "intenção".

Não me alinho a nenhuma posição, nem me sinto em condições de afirmar alguma coisa de muito útil para a discussão sobre a necessidade de se apelar à intenção original de um autor para interpretar um quadro (e, por certo, um poema). Os que acham que sim dizem que conhecer a intenção é necessário para que uma obra tenha um significado definido, que toda interpretação exige que se estabeleça uma relação entre o que o pintor quis fazer e o que realmente fez, e assim por diante. Esses argumentos são atraentes, mas às vezes me parecem aplicar-se a uma espécie de algo distinto (uma palavra bastante complexa) ou a uma abordagem da intenção um pouco diferente da minha.

Quando falo em intenção, não me refiro a um estado psicológico real ou particular, nem sequer a um conjunto de acontecimentos que tivessem se passado, em determinado momento, na mente de Benjamin Baker ou de Picasso, e à luz dos quais — se eu os conhecesse — poderia interpretar a ponte do rio Forth ou o *Retrato de Kahnweiler*. Penso, antes, numa condição geral de toda ação humana racional, uma condição que pressuponho quando organizo uma série de fatos circunstanciais ou exploro os termos do "triângulo de reconstituição". Nessas situações, me parece correto falar em "intencionalidade". A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito — ou um intento ou, por assim dizer, uma "qualidade intencional". Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro.

Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. Algumas das causas voluntárias que apresento podem ter estado implícitas nas instituições às quais o ator aderiu de modo inconsciente; outras podem ser o resultado de disposições de espírito adquiridas no decorrer de uma história de comportamentos em que a reflexão já teve lugar, mas não tem mais. Os gêneros são exemplos do primeiro caso, as capacidades ou habilidades, do segundo. Em ambos os casos, posso querer estender o sentido da palavra "intenção" para abranger a lógica interna da instituição ou das condutas que contribuíram para essa predisposição, e das quais o indivíduo talvez não tivesse consciência no momento em que produziu determinado objeto. Mesmo quando o próprio autor descreve seu estado de espírito — lembro aqui o discurso de Baker sobre sua intenção estética e as observações que Picasso fez mais tarde a respeito de si próprio —, esses relatos têm pouca validade para uma explicação da intenção do objeto; é preciso compará-los com a relação entre o objeto e as condições em que foi produzido, retocá-los, ou ajustá-los, ou inclusive descartá-los se houver incoerência.

Assim, meu conceito de "intenção" aplica-se mais aos quadros que aos pintores. Em determinados casos, é uma construção mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto. Em geral, a intencionalidade tam-

bém é um padrão atribuído ao comportamento e serve para estruturar fatos circunstanciais e conceitos descritivos. Na realidade, "intenção" é uma palavra que pretendo usar o mínimo possível, mas se a uso em certas ocasiões é porque não achei outra mais adequada. Termos como "propósito", "função" e outros têm suas dificuldades próprias e, de qualquer forma, implicam ênfases distintas.

2. O ENCARGO E AS DIRETRIZES DO PINTOR

Resta saber se é possível adaptar o padrão de intencionalidade, que construímos a partir do estudo da ponte do rio Forth de Benjamin Baker, às especificidades da explicação de um quadro como o *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso (ilustração 1). Recapitulando nossos passos até aqui: vimos que Benjamin Baker tinha um Encargo geral e sucinto a cumprir em Queensferry — "Fazer uma ponte!" ou "Atravessar o rio!" — e algumas Diretrizes específicas, entre as quais resolver o problema dos fortes ventos laterais, do fundo argiloso do rio e da necessidade de desimpedir a circulação dos navios. Para tanto, Baker teve de selecionar e utilizar uma variedade de meios. Já no caso do *Retrato de Kahnweiler*, não me parecem evidentes o Encargo e as Diretrizes de Picasso, tampouco quem os formulou.

É bem mais difícil entender o Encargo de um pintor que o de um construtor de pontes. Por definição, o papel do construtor é construir uma ponte entre duas margens de um curso d'água, mas a maneira como o faz varia de acordo com o contexto, com a natureza do solo e com os recursos materiais e intelectuais de sua cultura. Se quisermos descobrir um equivalente exato para o pintor, teremos de ser, ao menos por enquanto, bastante genéricos (mas logo essa estratégia se tornará dispensável). Por ora, limito-me a dizer, de modo inteiramente arbitrário, que o papel do pintor é o de fazer manchas ou traços numa superfície plana de modo que o interesse visual dessas marcas tenha um objetivo. Não pretendo com isso dar uma definição da pintura em geral, mas somente especificar o gênero de pintura que me interessa discutir. Todo mundo pode se lembrar de qua-

dros que carecem de interesse visual; em outros, o interesse visual parece não ter um objetivo identificável. Essa constatação quase sempre implica um juízo de valor negativo. Mas o gênero de pintura que pretendo discutir não se enquadra em nenhuma dessas hipóteses. A especificação, que resumi com a frase "interesse visual intencional", implica uma distinção quanto a objetos históricos como a ponte do rio Forth. Isso porque, se a ponte é interessante do ponto de vista visual, não é este seu aspecto fundamental: sua função, seu objetivo, não é ser visualmente interessante. A questão do interesse visual é secundária no caso da ponte e, embora não esteja de todo ausente, não é essencial.

Essa condição talvez pareça excessivamente rígida, com a exclusão de capítulos inteiros da história da pintura, mas não é bem assim. Consideremos, por exemplo, as imagens religiosas da Idade Média. A afirmação de que elas têm um interesse visual intencional pode ser criticada como um exemplo de imposição anti-histórica de um olhar estetizante moderno. Se nossa cultura tende a definir as coisas desse modo, a descrever a função das imagens nesses termos, não há nada falso nisso, porque a proposição é apenas muito genérica e não descreve os traços particulares da imagem medieval. Na Idade Média, as pinturas religiosas — e até mesmo imagens religiosas renascentistas como o *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca — obedeciam a uma regra geral que se baseava em toda uma longa história de debates. Por trás dessas imagens havia a crença de que a visão é o mais poderoso e exato de nossos cinco sentidos, mais preciso e vívido até que o sentido da audição, que nos comunica o Verbo. Sendo a faculdade mais exata e vívida que Deus nos deu, a visão devia ser usada para um propósito pastoral, e sua natureza especial devia ser direcionada a três fins determinados. Primeiro, devia expor os temas religiosos com a máxima clareza: a precisão da visão, junto com os meios materiais do pintor, qualificava-a a atingir esse propósito. Segundo, a visão devia expor os assuntos religiosos de modo a sensibilizar a alma: a vivacidade que as coisas vistas adquirem no espírito das pessoas dava-lhes um imenso poder, mais poder (assim se acreditava) que o da palavra, a coisa ouvida. Terceiro, devia expor esses assuntos de forma memorável: a visão retém mais as mensagens que a audição:

quando vistas, as coisas se conservam por mais tempo no espírito que se forem ouvidas. Assim, a categoria geral a que pertencia o pintor — que, aliás, se tornava mais específica de acordo com o contexto — baseava-se no reconhecimento de que a visão era o sentido humano mais importante, o que conferia ao artista uma posição peculiar: ele podia usar seus meios para fazer coisas que outros meios não podiam realizar. Reescrevendo essa idéia nos termos de nossa fórmula do "interesse visual intencional", fazemos uma generalização, mas não a excluímos.

Entretanto, a noção de "interesse visual intencional" é geral demais para ser útil em casos particulares. Sua utilidade está em ser uma fórmula não descritiva — e não descritiva o bastante para abranger os últimos cinco séculos da pintura européia, justamente como necessito —, que permite incluir as características específicas de casos particulares. O Encargo em si não tem forma; as formas começam a surgir das Diretrizes. Mas, como as coisas já estão se tornando abstratas demais, proponho que passemos a analisar três elementos das Diretrizes de Picasso em 1910, que podemos considerar como equivalentes ao fundo argiloso do rio, aos ventos laterais e à obrigação de desimpedir a navegação sob a ponte. Por ora, não pretendo fundamentar essas Diretrizes, mesmo porque elas são, na verdade, uma simples adaptação das reflexões de Kahnweiler sobre Picasso e Braque, no livro *Der Weg zum Kubismus*. Escrito em 1915, mas só publicado em 1920, esse livro me parece conter as descrições feitas aproximadamente à época dos eventos mais confiáveis sobre os primórdios do Cubismo. Mais adiante, quando eu tiver algo de mais concreto para refletir, voltarei à discussão sobre o status desse gênero de asserções, sobre que objeto elas de fato descrevem, quem pode ser considerado o autor das Diretrizes de Picasso e que valor podemos atribuir a essas declarações de intenção.

Um primeiro aspecto da Diretriz procede do fato de que pintores figurativos como Picasso representam uma realidade tridimensional numa superfície bidimensional — uma questão bem antiga na pintura, aliás. Como representar objetos e pessoas, mesas e marchands, obstinadamente tridimensionais e, ao mesmo tempo, afirmar a bidimensionalidade do plano da tela? Como tirar partido dessa intrigante relação em vez de cair no

charlatanismo de forjar no plano uma ilusão de profundidade? Essas perguntas estavam em discussão na pintura do começo do século XX. As telas impressionistas jogavam com uma tensão entre a pincelada bem visível e uma representação de sensações visuais dos objetos que lhes acentuava as cores. Pouco depois, Matisse e outros escolheram uma fatura menos evidente e jogaram com a oscilação entre a percepção da cor chapada no plano do quadro e nossas inferências sobre a estrutura do objeto da representação. Mas isso criava um problema.

O segundo aspecto diz respeito à questão da importância relativa da forma e da cor, que também é um antigo problema da pintura e do pensamento sobre a pintura. O Impressionismo e alguns pós-impressionistas tiveram grande influência sobre a importância que hoje atribuímos à cor, no sentido dos matizes, em nosso modo de perceber e de falar sobre pintura. Só que a cor é uma qualidade acidental da visão, uma função da percepção do observador, e não um atributo intrínseco dos objetos reais. A forma, ao contrário, é não só real como oferece uma dupla garantia à percepção, já que podemos apreendê-la tanto pela visão quanto pelo tato. Como é possível que um adulto gaste seu tempo brincando com as cores quando o mundo objetivo está ao alcance de suas mãos?

O terceiro aspecto é a questão da instantaneidade fictícia de muitos quadros. A convenção (se é disso que se trata; não tenho certeza) de que o pintor representa uma experiência fugidia tinha sido posta em questão por causa, entre outras coisas, de um mal-estar associado ao programa dos impressionistas. Matisse já levantara o problema num ensaio de 1908. A questão é que, evidentemente, um pintor leva muito mais tempo que um breve instante para pintar um quadro: muitas horas, talvez meses. Será que o artista não poderia mostrar em sua pintura que ela resulta de uma relação intelectual e perceptual contínua entre ele e o objeto da representação? Não seria melhor tirar partido, de novo, da verdade de que nenhuma impressão sensorial de um objeto tem por si só importância suficiente para a pintarmos? Refletimos analiticamente sobre os componentes do objeto e sintetizamos sua composição. Estudamos o objeto sob diferentes tipos de luz, e provavelmente sob diferentes ângulos. E, por fim, como

Braque observou em 1908, é importante lembrar que nossas emoções não decorrem tanto do objeto em si, mas da história da relação que nosso espírito engendra com ele.

3. QUEM DEFINIU AS DIRETRIZES DE PICASSO?

Para termos alguma coisa com que trabalhar, vamos supor os três seguintes conceitos: tensão entre o plano da tela e a tridimensionalidade do objeto; tensão entre forma e cor; tensão entre a ficção da instantaneidade e uma relação prolongada do pintor com o objeto. Esses três elementos correspondem a três aspectos específicos do problema que Picasso escolheu para trabalhar entre 1906 e 1910.

Houve outros, decerto. Mas também é claro que Picasso nunca os teria definido assim. E, se nos ouvisse falar dessa forma, provavelmente iria caçoar de nós, saindo-se com uma daquelas suas célebres tiradas espirituosas: "Não há pés na natureza", "É proibido falar com o motorista" etc. Picasso não formularia a questão dessa maneira, porque esses elementos se confundiam nele com os sentimentos complexos despertados por uma quantidade de outros quadros, feitos por outros artistas ou por ele mesmo em fases anteriores — alguns de que gostava em alguma medida e outros que detestava em alguma medida. Os conceitos que estamos tentando evocar — por um procedimento ostensivo cujo único propósito é, mais uma vez, servir aos nossos objetivos analíticos — visam a dar conta da atitude de Picasso diante da pintura, tal como a podemos inferir, primeiramente, de seus próprios trabalhos em comparação com o de outros pintores e, depois, da evolução de sua arte durante aqueles anos.

Sempre há uma dimensão histórica e crítica nas Diretrizes seguidas por um pintor, e é possível dizer que os termos específicos com que ele define seu problema pictórico são determinados por uma visão muito particular da pintura. O mesmo acontece com seu Encargo; aliás, podemos agora deixar de lado a idéia de Encargo, junto com a pesada categoria-ônibus que chamei de "interesse visual intencional". Pois o verdadeiro Encargo de Picasso encontrava-se no conjunto das pinturas anteriores que ele conside-

rava dignas desse nome, mesmo que fossem muito diferentes, em estilo e em intenção, do seu próprio trabalho. Não sei se ele formulou para si mesmo conceitos relativos à problemática da pintura. Por vezes intuímos que sim. Mas isso não é importante para nós, porque não estamos interessados em reconstituir o que ele realmente pensou.

Quem, então, determinou o Encargo de Picasso — já que ele não tinha uma Companhia da Ponte do Rio Forth para fazê-lo — e as Diretrizes que o guiaram na execução do *Retrato de Kahnweiler*? Uma primeira resposta, que, na realidade, não passa de uma meia-resposta, é que o próprio Picasso as formulou para si. A marca da individualidade de um pintor depende em boa parte de sua percepção particular das circunstâncias que precisa enfrentar. De fato, se dizemos que o pintor "se expressa", é sobretudo na análise do seu ambiente — que vamos considerar, por enquanto, como precedendo o ato de pintar propriamente dito — que se pode localizar com mais segurança os traços de sua individualidade. O processo de descobrir uma solução pelo manejo de um material sempre contém uma curiosa impessoalidade. As cores e formas, assim como as distâncias que o pintor deve trabalhar e solucionar, tanto para a visão do observador como na superfície da tela, têm uma materialidade quase tão impessoal quanto as propriedades estruturais do aço. Mas a enunciação exata de uma Diretriz é sempre um ato muito pessoal do pintor. O problema de Benjamin Baker constituía-se de elementos — o lodo, os ventos laterais etc. — que tinham uma premência objetiva. Não foi ele quem os escolheu, ainda que tivesse tanta liberdade quanto Thomas Bouch para priorizar um ou outro. Picasso tinha uma liberdade bem maior para selecionar os elementos do seu problema e organizá-los num primeiro conjunto de Diretrizes imediatas.

Contudo, se é possível dizer que Picasso construiu sua Diretriz pessoal, ele o fez como um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais. E é muito difícil pensar e falar com propriedade sobre a delicada relação entre Picasso e sua cultura. A dificuldade está justamente na estrutura dessa relação, que desejamos manter em toda sua maleabilidade e reciprocidade.

4. O PINTOR E SUA CULTURA: O CONCEITO DE troc

É interessante lançar mão aqui da teoria econômica e tomar emprestado um conceito técnico como o de "mercado". Mercado indica a existência de um contato entre produtores e consumidores de um bem com o objetivo de permutá-lo. Nessa relação, dois grupos de pessoas têm liberdade para fazer escolhas que interagem entre si. Isso geralmente implica certo grau de competição entre produtores e consumidores, para os quais o mercado constitui um meio de comunicação não verbal: cada grupo se comunica com o outro participando ou abstendo-se. Todo mercado pode ser definido geograficamente e pelo tipo de bem permutado; em geral se formam submercados especializados. Para pensar na relação de um pintor com sua cultura essa definição de "mercado" me parece suficiente. O essencial é que ambas as partes façam escolhas e que toda escolha feita por um grupo tem conseqüências para o espectro de escolhas possíveis para ambos os lados.

Mas é preciso notar de imediato que a relação de que estamos tratando é muito mais difusa que a definida pelos economistas. No mercado econômico, a recompensa do produtor é o dinheiro: o dinheiro flui numa direção e os produtos ou serviços em outra. Mas, na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade de sistematizar novas idéias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e — mais importante ainda — a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística. E também, às vezes, o dinheiro, que funciona como símbolo de algumas dessas coisas e como um meio de poder continuar trabalhando. A troca de bens se faz menos com os quadros do que com a experiência que eles proporcionam, uma experiência a um só tempo lucrativa e prazerosa. O pintor pode preferir uma recompensa à outra, privilegiar o sentimento de fazer parte da história da pintura, por exemplo, em vez da aprovação ou do dinheiro. O consumidor, por sua vez, pode preferir um ou outro tipo de gratificação. Qualquer que seja a escolha do pin-

tor ou do consumidor, ela se refletirá no mercado como um todo. Trata-se de um padrão de transações principalmente de produtos intelectuais. Parte para registrar esse elemento de permuta e parte para diferenciar o que ocorre no campo da pintura de algo que, para os economistas, caracteriza um mercado em que se usam mercadorias em lugar de dinheiro — e também porque neste momento nos encontramos em Paris, passarei a me referir a essa permuta como *troc*.

Preocupo-me, sobretudo, em não dar à noção de *troc* um tratamento muito metódico, porque o que me atrai nela é justamente sua simplicidade e fluidez. *Troc* indica apenas uma *forma* de relação em que duas classes de pessoas pertencentes à mesma cultura são livres para fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes. É bem possível que exista um símbolo matemático para expressar essa forma de relação. Como explicação, o modelo é com certeza muito vago; mas o fato é que ele não foi concebido para isso, mas como uma ferramenta modesta para a crítica inferencial de casos particulares. Mesmo assim, cabe fazer algumas observações.

A primeira é que a linguagem em que os consumidores se dirigem aos produtores no decorrer do processo de *troc* é, ao mesmo tempo, genérica e histórica. Não permite indagar precisamente como foi criado um quadro como o *Retrato de Kahnweiler*, por exemplo. O consumidor pode responder ou não a determinadas classes de coisas criadas, em que se incluem tanto a dos retratos cubistas quanto a das obras consideradas inovadoras ou todos os quadros de Picasso. Isso tem algumas implicações: a iniciativa pertence ao pintor, o qual retém uma boa margem de manobra dentro das várias categorias abertas por suas Diretrizes gerais; o mercado pode dizer muitas coisas que os consumidores não entendem; a atenção da crítica de arte às características e às transformações de gênero se funda no campo causal que orientou o trabalho do artista. Mas tudo isso é óbvio demais para que se entre em detalhes.

A segunda é que a pintura é uma arte menos pura que a construção de pontes, no sentido de que nela o *como* é muito mais claramente contaminado pelo *porquê*. No caso da ponte do rio Forth não foi preciso muito

esforço, assim creio, para perceber a diferença entre dois episódios. Um estava relacionado com a esfera de ação das companhias ferroviárias e dizia respeito à decisão de mandar construir a ponte; outro se referia ao campo de ação de Benjamin Baker e dizia respeito à forma que a ponte deveria ter. Os dois episódios não são totalmente separáveis e, em princípio, se interpenetram. Mas, na prática, pudemos abordar o episódio do *como* em separado, sem perder muito. Já no caso de Picasso, sua esfera de ação está saturada de *porquês* e de *comos*: a inteligibilidade de sua Diretriz ficaria extremamente empobrecida se excluíssemos da análise a questão de saber por que em 1910 os artistas pintavam e o público consumia quadros do tipo do *Retrato de Kahnweiler*. A questão, na realidade, é saber até que ponto se deve pesquisar esse lado do ambiente de Picasso para obter uma compreensão mínima de como o *Retrato de Kahnweiler* tomou a forma que tem.

Uma terceira observação é que, embora a relação básica de *troc* seja simples e fácil, em certos casos particulares está confinada em instituições reais de mercado que são bem mais complexas. As *formas* dessas instituições fazem parte das Diretrizes do pintor, porque contêm muitos pressupostos latentes sobre o que é a pintura. Elas não são uma expressão pura do impulso estético imediato de uma cultura e muitas vezes representam remanescentes de épocas anteriores, pois as instituições tendem à inércia. Não é raro que essas instituições reflitam modelos e práticas correntes nos mercados que não foram desenvolvidos para a pintura, mas para outras manufaturas e produtos, como roupas, antigüidades, metais preciosos, conferências de arte, vinhos etc. Obras importantes da época de Piero della Francesca foram contratadas segundo um procedimento desenvolvido para o mercado pacífico de manufaturas gerais produzidas por encomenda: afinal, a forma dessas instituições representa grandes feitos intelectuais de uma cultura, no mesmo plano da lei e da língua. Surpreendente seria que não houvesse um certo grau de assimilação. Mas, em vez de prosseguir nesse nível de generalidade, prefiro abordar agora o mercado que Picasso encontrou em 1910, ou seja, o quadro institucional que interferia no espaço do *troc* propriamente dito.

5. O MERCADO DE PICASSO: SINAIS ESTRUTURAIS E OPÇÕES

Se no Renascimento um pintor como Piero della Francesca trabalhava na maior parte das vezes por encomenda, produzindo objetos comissionados, quase sempre definidos por contrato, a maioria dos artistas residentes na Paris de 1906 a 1910 pintava por iniciativa própria, e tinha de vender por conta própria seus quadros. Os pintores procuravam se desfazer das telas acumuladas em seus ateliês; mesmo assim, tinham de arranjar um modo de divulgar suas mercadorias e torná-las acessíveis aos potenciais compradores. Havia diversas maneiras de fazê-lo, mas três eram especialmente importantes.

Em primeiro lugar, havia as exposições coletivas públicas no modelo do século XVIII. Assim, havia um Salão oficial anual, com um júri ou uma comissão de seleção, mas o tipo de pintura que interessava a artistas como Picasso não era visto por lá. A partir desse Salão desenvolveram-se dois salões não oficiais ou dissidentes. Na primavera, tinha lugar o Salão dos Independentes, que, apesar de não contar com um júri, mantinha uma poderosa comissão encarregada da montagem da exposição. Signac e os neo-impressionistas tinham influência nesse salão. No outono, acontecia o Salão de Outono, inaugurado em 1903; neste, Matisse e os *fauves* conquistaram um certo peso, e havia um júri que, por sinal, recusou alguns trabalhos apresentados por Braque em 1908. Esses últimos salões, apesar de rejeitarem o gosto oficial e se abrirem mais para a "Nova Pintura", conservavam a estrutura e o caráter institucional do Salão oficial. Prova disso era a preocupação de seus organizadores em demonstrar a antigüidade de sua linhagem. O crítico Roger-Marx expôs de maneira bem clara as idéias predominantes nesses salões dissidentes na introdução do catálogo do Salão de Outono de 1906, um ano cheio de novidades:

> A corte de Luís XIV se dispôs a reunir, a cada dois anos, quadros e esculturas dos membros da Academia: os estreitos limites da curiosidade e da produção não exigiam mais que isso. Desde os sucessores do Grande Rei abre-se uma era de exposições dissidentes: as Exposições da Academia de São Lucas, as Expositions du Colisée, para não falar nas apaixonantes Expositions de la

> Jeunesse. O século XIX foi marcado até o seu final por manifestações, individuais ou coletivas, que, por vezes, assumiam um caráter nitidamente de protesto: foi o que ocorreu em 1863 [Salon des Refusés], sob o patrocínio do Estado. Mais tarde (1890), instituiu-se, em oposição ao bissecular Salão oficial, o Salon de la Société Nationale [ou Salão dos Independentes], e desde 1903 as duas exposições de maio encontram no Salão de Outono uma inesperada continuação, logo considerada *logique et normale* (lógica e normal).
>
> Seu estilo tranqüilo e acessível [*ses libres allures*] aproxima-o do Salão dos Independentes ou mesmo das exposições impressionistas, de gloriosa memória; mas o programa parece mais amplo e seus elementos constitutivos são mais variados devido à evidente ambição de fazer um resumo das novas iniciativas, de onde vierem e para onde quer que apontem. [...] Aqui podemos acompanhar o progresso dos recém-chegados, cujo trabalho durante o ano somente aparece disseminado, dividido, fragmentado; aqui podemos saborear o talento inédito no verdor, às vezes um tanto acre, de seus primeiros frutos; aqui nos instruímos sobre o que Edmond Duranty chamava, não faz muito [1876], de tendências da "Nova Pintura".

Como afirma Roger-Marx, os salões dissidentes eram verdadeiras instituições; tinham uma história respeitável e forte sentido de missão nacional: assim como o Salão oficial, tinham perfeita consciência de oferecer à nação a produção artística do ano, ainda que se tratasse da "Nova Pintura". Por isso mesmo, eram instituições imbuídas de uma antiga forma de consciência da arte apoiada numa cultura coletiva.

Em segundo lugar, havia, também desde muito tempo, os negociantes de arte, tão diferentes entre si quanto os salões oficiais e dissidentes. Um pequeno número deles se incumbia de apresentar a nova pintura a uma clientela assumidamente progressista, da qual faziam parte estrangeiros residentes ou visitantes de passagem, como o russo Serguei Shchukine ou os americanos Leo e Gertrude Stein, que eram grandes compradores de obras de arte.

Daniel-Henry Kahnweiler, descendente de uma família de comerciantes de alimentos importados, e corretor de valores por formação, se

havia estabelecido no negócio de compra e venda de arte em 1907 de forma bastante modesta: ele reuniu seu primeiro acervo freqüentando o Salão dos Independentes, onde comprou obras de Derain e Vlaminck. Mas Kahnweiler reconheceu o valor de dois grandes negociantes da nova pintura que o antecederam: Durand-Ruel e Vollard. Paul Durand-Ruel, que deu continuidade a um negócio familiar estabelecido de longa data, tinha sido o principal marchand dos impressionistas. Ambroise Vollard, um advogado que desistiu da que profissão, fora marchand de Cézanne e de muitos outros e expunha o trabalho de Picasso desde 1901. Nessa época, Vollard e, depois dele, Kahnweiler costumavam assinar contratos pelos quais o artista aceitava ceder a quase totalidade de sua produção a preços geralmente fixados segundo as dimensões das telas. A forma da instituição refletia, de uma maneira que seria enfadonho detalhar aqui, as práticas de comercialização de outros tipos de produtos e, mais remotamente, uma estrutura econômica geral.

Um terceiro elemento do mercado era a grande imprensa cultural francesa, de história igualmente longa e um largo espectro de preferências artísticas, que registrava os fatos sociais mais importantes do país, inclusive a força e a diversidade da cultura oral da época. As resenhas de exposições de arte já formavam um gênero literário desenvolvido, talvez superdesenvolvido, na França do século XVIII. No período de 1906-10, as revistas ilustradas de arte, como a *Les Arts*, publicavam regularmente resenhas das exposições, oficiais ou não. Havia também uma imprensa de vanguarda muito senhora de si. Guillaume Apollinaire era um de seus luminares mais conhecidos. Apollinaire dizia acreditar no princípio da defesa do novo e atuava como empresário de muitos expoentes da nova pintura. Foi ele quem popularizou o infausto termo "cubismo", que como tantos outros rótulos estilísticos é uma extensão pejorativa (referida aos "cubos" de Braque, de 1908) e um perfeito exemplo da capacidade da linguagem de atrapalhar a percepção visual. Apollinaire tentou exprimir as intenções dos novos pintores com termos inadequados, mas fascinantes, publicou diversas listas de adeptos do "Cubismo" e, ao cabo de certo tempo, inventou substitutos para os ismos. A respeito de Apollinaire, Braque dizia:

> [ele se sentia] atraído pela nova pintura por causa de sua afinidade com Picasso, comigo e com algumas outras pessoas; e também porque tinha certo orgulho de participar de uma coisa nova. Ele nunca escreveu nada de muito profundo sobre a nova arte. [...] Infelizmente, talvez tenhamos incentivado Apollinaire a escrever a nosso respeito dessa maneira só para que nossos nomes se mantenham na crista da onda pelo menos perante uma parte do público.

No entanto, foi Apollinaire quem apresentou Braque a Picasso.

Eram estas as características gerais do mercado que Picasso encontrou. Em certos aspectos, não havia nada de novo. No século XVIII, Chardin, por exemplo, escolheu expor no Salão oficial (ilustração 20), que ainda não se fechara totalmente às inovações artísticas. Para isso, Chardin começou a estudar desde muito cedo na Academia de São Lucas — que, por sinal, e com a devida vênia de Roger-Marx, era menos uma organização dissidente que um exemplo de mercado de segunda ordem [*down-market*]. Durante quase vinte anos, Chardin foi "*tapissier*", isto é, responsável pela montagem do Salão, função que manteve apesar dos altos e baixos de sua popularidade, ao contrário de Fragonard, por exemplo, que, em determinado momento, preferiu trabalhar por conta própria e vender diretamente a uma clientela estabelecida.

Chardin nem sempre pintava por encomenda. Tal como Picasso, ele muitas vezes tomava a iniciativa de seu trabalho. Mas esses quadros eram usados com freqüência como modelos para cópias, das quais existem numerosos exemplares, executadas a pedido. Durante toda a sua carreira, Chardin produziu um número relativamente pequeno de trabalhos originais, cerca de duzentos, e muitas cópias. A imprensa cultural, já poderosa, publicava muitas resenhas de salões (ilustração 21), mas, a meu ver, no tempo de Chardin, o mercado dava mais importância às gravuras (ilustração 22) que às resenhas, porque, graças à gravura, os novos modelos imaginados pelos artistas podiam ser vistos por um número maior de pessoas. O fator novo no mercado de Picasso foi, principalmente, a importância crescente dos marchands.

Como a maioria dos mercados altamente desenvolvidos, a Paris de 1906-10 era complexa e oferecia a Picasso amplas possibilidades de escolha.

Este ponto é importantíssimo: Picasso dispunha de uma multiplicidade de opções, e cada uma lhe permitia apoiar-se numa série de expectativas cuja generalidade já apontamos. Dentro dessa margem de escolhas, havia bastante espaço de manobra para desenvolver as Diretrizes decorrentes da forma ampla de *troc* que ele havia escolhido. Por outro lado, seu próprio trabalho contribuía para formar e reformar as expectativas existentes. As expectativas genéricas se desenvolvem historicamente e a obra de Picasso mudou a história, enriquecendo-a com novas referências. Mas o mercado tem um papel enigmático na determinação de Diretrizes para o pintor, porque sua estrutura também lhe oferece determinadas indicações. A situação é complexa e difícil de descrever.

A decisão mais surpreendente de Picasso relativamente ao mercado de arte foi a de ignorar os salões dissidentes. A ausência de seu nome nos catálogos das exposições desses salões (ilustração G) diz muito sobre suas intenções naquele momento. Hoje em dia é tão comum que os pintores trabalhem fora dessas exposições coletivas regulares (quando ainda existem) e prefiram expor em individuais organizadas na galeria de um marchand, que é necessário sublinhar o aspecto afirmativo da atitude de Picasso, que não tem nada de inócua. Sua decisão fugiu à regra da grande maioria dos representantes da nova pintura: ele não expôs uma vez sequer nos salões dissidentes. Braque, por exemplo, expôs seus trabalhos uma vez num salão não oficial, em 1908, e Ramón Pichot (ou Pitxot), ao lado de quem o nome de Picasso devia figurar no Salão de Outono de 1906 (ilustração G), era seu velho amigo de Barcelona que o recebeu em Cadaquès durante o verão de 1907, um período de grande criatividade. Foi logo depois dessa viagem que Picasso pintou o retrato de Kahnweiler.

Desde que se instalou em Paris — em 1900, ele fez uma pequena venda para a marchand Berthe Weill e assinou um modesto contrato com o negociante de desenhos Petrus Mañach; em 1901, houve a exposição na galeria de Vollard, depois a história em quadrinhos, cheia de ironia e fantasia, de 1902, e o ano fecha com o chamado do grande Durand-Ruel, que lhe dá "muito dinheiro" —, a relação de Picasso com o público sempre se deu pela mediação de marchands. Depois, por intermédio dos clientes que conseguiam aces-

1338 — *Gros temps (eau-forte originale et couleurs*, gr.

1339 — *Drame au Village (eau-forte originale en couleurs*, gr.

PETIT (P. Théodoze), né à Lille. Français. — 3, cité Vaneau. *(Décédé).*

1340 — *La Plage. Le Pouliguen*, p.

1341 — *La Plage. Le Pouliguen*, p.

PFEFFERMANN (Abel), né à Kreslavka. Russe. — 144, rue du Bac.

1342 — *Sans Chemin, ou voyage des Misérables*, p.

PICART LEDOUX (Charles), né à Paris. Français. — 48, rue Durantin.

1343 — *Paysage*, p.

1344 — *Nature morte*, p.

1345 — *Sur la Plage (eau-forte en couleur)*, gr.

1346 — *Perverse (pointe sèche)*, gr.

PICHOT (Ramon), né à Barcelone. Espagnol. — 142, avenue de Versailles.

1347 — *Ventas del Spiritu Santo*, p.

1348 — *Jardin au pied de la Sierra*, p.

1349 — *Un marché en Espagne*, p.

1350 — *La Sardana (danse populaire espagnole*, p.

1351 — *Bal en plein air*, p.

PIET (Fernand), né à Paris. Français. — 38, rue Rochechouart. s.

1352 — *Marché aux Cochons (Vannes)*, p.

1353 — *Marchande de lingerie (Vannes)*, p.

1354 — *Lavoir du Grand Duc (Vannes)*, p.

1355 — *Lavoir à Guingamp*, p.

1356 — *Lavoir à La Roche*, p.

1357 — *Lavoir à Lamballe*, p.

1358 — *Le Scorf, à Lorient*, p.

1359 — *Au Parc Monceau*, p.

1360 — *Marché aux bestiaux, à Yffiniac*, p.

PIMIENTA (Gustave), né à Paris. Français. 22, avenue Niel.

1361 — *L'Humanité (groupe plâtre)*, sc.

1362 — *Tête d'Homme (étude plâtre)*, sc.

1363 — *Tête de Femme (étude plâtre)*, sc.

1364 — *Vieillard (tête bronze)*, sc.

1365 — *Femme au Panier (statuette plâtre)*, sc.

[G]. Société du Salon d'Automne, Paris, *Catalogue des Ouvrages*, 1906, pp. 136-7.

so ao seu ateliê (ilustrações 23 e 25), e, mais tarde, é claro, pela via do jornalismo cultural que Apollinaire exercia.

O caminho não foi fácil e, certamente, não há razão para falar numa estratégia comercial: não era esse o padrão de comportamento de Picasso. Em 1906, após alguns anos de grande pobreza, ele começou a firmar-se no mercado de arte graças, sobretudo, a Vollard, mas também aos desenhos que o "corajoso" (palavra de Kahnweiler) Clovis Sagot vendeu para aquele público progressista que citei antes. Havia alguns compradores interessados em adquirir os trabalhos de Picasso dos anos de 1903 a 1906. Justamente nessa ocasião, com o prosseguimento dos estudos preliminares para *Les demoiselles d'Avignon* e os novos trabalhos que surgiram a partir dessa tela, em 1907, Picasso abandonou esses modestos apoios e afastou-se de um cliente como Leo Stein e, sobretudo, Vollard. Embora não rompesse de todo com o último (alguns quadros de Picasso foram expostos na galeria de Vollard durante o inverno de 1910-11), foi Kahnweiler quem se tornou o vendedor mais convicto do artista em sua fase cubista.

O significado positivo da recusa de Picasso a participar de exposições coletivas se torna um pouco mais claro quando comparamos seu comportamento com o dos "cubistas menores" — Albert Gleizes (ilustração 26), Jean Metzinger (ilustração 27), Robert Delaunay e outros — que eram adeptos dos salões alternativos. Em certo sentido, o título de "cubistas" é mais apropriado a esses pintores do que a Picasso ou Braque; eles é que tinham necessidade de pertencer a um movimento coletivo dotado de um programa bem definido. Segundo Gleizes:

> Foi a partir desse momento, outubro de 1910 [quando Picasso trabalhava no *Retrato de Kahnweiler*], que nos descobrimos uns aos outros seriamente. [...] A necessidade de formarmos um grupo, de nos visitarmos, de trocar idéias, pareceu-nos imperiosa.

Foi o que fizeram, e Picasso e Braque participaram em parte desse convívio social, mas não da troca de idéias. As duas frases evasivas de Picasso que citei

acima — "É proibido falar com o motorista!" e "Não há pés na natureza" — foram respostas a perguntas de Metzinger sobre o que os cubistas deviam fazer a respeito disso ou daquilo. Citando novamente Gleizes: "Tínhamos de expor em grupo: todos estavam de acordo". Na verdade, nem todos. Em 1911, os cubistas menores armaram uma espécie de golpe contra o Salão dos Independentes, passando por cima do tradicional princípio de ocupar espaços individuais, e se apossaram da sala 41 para transformá-la numa sala "cubista", mas sem a participação de Picasso e Braque. Em 1912, Gleizes e Metzinger publicaram *Du Cubisme*, livro em que deram pouco relevo a Picasso, e a mostra coletiva *La section d'or* realizou-se na Galerie de la Boétie.

Esses dois padrões de comportamento em dois setores diferentes do mercado parecem indicar duas inflexões nas Diretrizes de Picasso. Um primeiro aspecto a assinalar, embora a situação fosse, na realidade, mais complexa, é que, na mistura caótica (ilustração G, novamente) dos salões alternativos, *uma* das formas naturais de um artista marcar sua presença, ou manter-se visível, era ser reconhecido como membro de um grupo que pudesse ser discutido como tal. Esta é uma outra maneira de reconhecer que o mercado pensa no atacado. De fato, o instinto que levou os cubistas menores a expor de "mãos dadas", por assim dizer, já se manifestara antes que eles se tornassem cubistas. Para mostrar um indício um tanto absurdo disso e também para aproveitarmos a ocasião de fazer uma última visita ao Salão de Outono de 1906, vejam as seguintes entradas:

> Delaunay (Robert) [...]
> 420. Portrait de M. Jean Metzinger, peinture.
> Metzinger (Jean) [...]
> 1191. Portrait de M. Robert D. [...], peinture.
> (Appartient à M. Robert Delaunay.)

O gritante desejo de aparecer de Delaunay era, com efeito, um caso mais complicado, e deixava-o numa situação difícil em meio às normas de conduta que o grupo devia seguir e o evidente sentimento de que o *grande* artista é uma pessoa ímpar. Por isso Delaunay não estava muito disposto a unir-

se ao Cubismo de grupo, como propunham Gleizes e Metzinger. Em 1912, pelo menos, ele desenvolveu uma derivação que lhe permitiu diferenciar-se dos demais, criando o que Apollinaire batizou de "Orfismo".

Se fazer parte de um grupo reconhecido era uma forma de manter-se à tona no redemoinho dos salões dissidentes, afirmar-se como um indivíduo de talento era *uma* maneira de fazê-lo na voragem do mundo dos marchands. Mas essa é uma maneira muito simplificada de definir a situação, de modo que é preciso fazer prontamente duas importantes ressalvas. Em primeiro lugar, não é justo dizer que os cubistas menores adotaram a estratégia do grupo, enquanto Picasso escolhera uma estratégia individualista, porque ambas eram maneiras inteligentes de lidar com os submercados (os salões, o mundo dos marchands) em que todos se encontravam. Ao contrário, eles procuraram os submercados certos, em que, dada a concepção que tinham do bom artista e de si mesmos, podiam garantir um lugar. Eles *aceitaram* determinados elementos estruturais ligados a normas que, aliás, confirmavam o que já pensavam antes. A reciprocidade manda. Em segundo lugar, não é verdade que a estrutura do mercado impunha a Picasso certas Diretrizes para as quais só cabia uma interpretação ou uma inflexão: não havia um sentido predeterminado. Ao contrário, o sentido se definia pela interferência de outros fatores. E isso nos leva de volta a Apollinaire (ilustração 24) ou, pelo menos, ao seu papel crucial na imprensa cultural que atraiu a atenção de Picasso.

Depoimentos deixados por Picasso, Braque e Kahnweiler mostram que eles consideravam Apollinaire um crítico medíocre de pintura, e seus textos sobre Picasso nos parecem hoje prolixos e fracos. No entanto, analisando o período de 1906 a 1910 menos pela ótica do mercado que da perspectiva do *troc*, vemos que o papel importante de Apollinaire não foi tanto o de crítico de arte, mas de alguma coisa situada entre o ideólogo e o moralista. Nesse papel difícil de precisar, ele foi importante e influente. No universo de Apollinaire, Picasso foi buscar um conjunto de idéias muito gerais, de profundas e complexas raízes sociais e culturais, que o poeta, entre outros, sabia enunciar com grande inspiração. Suas proposições eram muito gerais, mas explícitas. Diziam, por exemplo, que a arte é um jogo sério; que o artis-

ta lida com maneiras de perceber e de sentir as coisas; que o bom artista está sempre buscando renovar suas percepções; que essas renovações podem ser fontes de liberação e enriquecimento para um observador disposto a abrir-se e a esforçar-se; que exemplos disso são alguns grandes artistas do passado recente, e também certos fatos gerais e valores fundamentais; que o bom artista sabe tirar lições disso, sem ficar preso a esses fatos; que o bom artista é, antes de tudo, uma voz nova e individual...

Visto que essas idéias se articulam com toda sorte de fatos econômicos e sociais — pertencem à ordem da ideologia, se preferirem —, talvez caiba perguntar até que ponto vale a pena tentar desenredá-las. Como no caso da ponte do rio Forth (1.3), a resposta depende, principalmente, do sistema de referência adotado — a história social ou a pintura — e da visão geral de cada um sobre os móveis da ação humana. Se nossas inferências sobre os quadros se baseiam em outras convicções que não o determinismo econômico, a pergunta a fazer diz respeito à pertinência da crítica para o tipo particular de pintura que nos interessa; ou seja, qual a utilidade crítica de conhecer as implicações políticas das idéias de Apollinaire? Ou os produtos equivalentes de outras manufaturas que Kahnweiler e Vollard negociavam? Ou as possíveis diferenças de classe social entre Picasso e Braque, de um lado, e Metzinger e Delaunay, de outro; ou as condições socioeconômicas do mundo de Gertrude Stein — sabendo-se que nenhuma dessas perguntas é muito difícil de responder com precisão? No caso que nos ocupa neste momento (ou, digamos, no de Chardin), acho que nenhum desses fatores é prioritário para a análise do interesse visual intencional da pintura. Se estivéssemos tratando, por exemplo, da *Joie de vivre* de Matisse (ou de Watteau), esse tipo de pergunta seria útil.

As indicações fornecidas pelos marchands sobre a estrutura do mercado de arte somente adquiriam um significado definitivo quando interligadas a noções como a que mencionei por último — a de que o bom artista é, antes de tudo, um indivíduo. Aposto que Picasso já acreditava nas coisas que Apollinaire defendia bem antes de ouvir falar dele, ou mesmo antes de visitar Paris. Mas as palavras de Apollinaire reforçaram e confirmaram as crenças de Picasso, e nada é mais revigorante para uma pessoa do que ouvir

os próprios sentimentos expressos com elegância por alguém que ela admira. É verdade que os textos de crítica de arte de Apollinaire não são muito competentes, mas, recebidos em *troc* por um homem que tinha uma visão própria aguçada da pintura, concluímos que eles exerceram um papel, cujo valor não podemos nem precisamos medir. Em outras palavras, quando Picasso estabeleceu *uma relação entre as palavras de Apollinaire e sua própria visão da pintura de Cézanne*, os textos devem ter adquirido um significado muito mais preciso.

Digamos, pois, que, de modo geral, os mercados de arte maduros são complexos e oferecem ao pintor a possibilidade de escolher estratégias genéricas que ele mesmo poderá mudar com sua ação; mas que esses mercados ainda são muito simples para registrar ou conter exatamente as permutas mais amplas que constituem o *troc*. Parte das significações do mercado se fundamentam de maneira confusa nas indicações oferecidas por fatos estruturais, e não nas expectativas expressas. Essas indicações refletem fatos estruturais relacionados com um sistema econômico, embora nem sempre o façam de modo imediato ou preciso. Mas para que se tornem significativos é necessário que se articulem a uma idéia. Até as idéias mais gerais somente adquirem um significado definido quando consideradas à luz de contextos pictóricos específicos — quando o geral se une ao particular. E talvez seja este um bom momento para relembrar que nós descrevemos o que pensamos sobre um quadro — não o quadro, nem o que se passou na cabeça do pintor.

6. DIGRESSÃO CONTRA A NOÇÃO DE INFLUÊNCIA

Um parêntese: quando me referi há pouco a Cézanne, esbarrei num obstáculo, ou numa pedra no caminho — a noção de "influência" artística, um pintor que "influencia" outro. Preciso gastar algumas páginas tentando chutar a pedra para bem longe, de modo a desimpedir o caminho.

A palavra "influência" é uma das pragas da crítica de arte. Antes de mais nada, o termo já contém um viés gramatical que decide indevidamente sobre o sentido da relação, isto é, quem age e quem sofre a ação de influên-

cia: parece inverter a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta. Quando dizemos que X influenciou Y, de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa para Y e não que Y fez alguma coisa para X. Mas, quando examinamos um quadro de qualidade ou um grande pintor, notamos que a segunda relação é sempre a mais ativa e forte. É espantoso que um vocábulo de fundo astrológico tão impróprio tenha tamanho papel em nosso ofício, já que vai diretamente de encontro à dinâmica profunda do léxico. Pois basta atribuir a ação a Y e não a X para que o vocabulário se torne mais rico, diversificado e muito mais interessante: inspirar-se em, apelar a, fazer uso de, apropriar-se de, recorrer a, adaptar, entender mal, referir-se a, colher em, tomar a, comprometer-se com, reagir a, citar, diferenciar-se de, fundir-se com, assimilar, alinhar-se com, copiar ou imitar, remeter a, parafrasear, incorporar, fazer uma variação de, ressuscitar ou fazer reviver, dar continuidade a, recriar, mimetizar, emular, parodiar, fazer pastiche de, extrair, deformar, prestar atenção em, resistir a, simplificar, reconstituir, aperfeiçoar, desenvolver, defrontar-se com, dominar, subverter, perpetuar, reduzir, promover, responder a, transformar, atacar... — qualquer pessoa consegue pensar em outras fórmulas. A maioria dessas relações não tem equivalente na direção oposta (quando se diz que X agiu sobre Y e não que Y agiu sobre X). Pensar em termos de influência embota o raciocínio e empobrece os meios de captar essas nuanças mais sutis.

Pior ainda, leva-nos a um terreno capcioso e evasivo. Dizer que X influenciou Y em alguma coisa é antecipar a conclusão sobre uma causa ainda não provada, e sem parecer fazê-lo. Afinal, se X é o tipo de fato que age sobre as pessoas, não parece tão urgente perguntar por que agiu justamente sobre Y: a implicação óbvia é que X é esse tipo de fato — "influente", e ponto final. Contudo, se Y recorre a, ou se funde com ou de algum outro modo se refere a X, haverá motivos para isso: em resposta às circunstâncias do momento, Y fez uma escolha intencional a partir de uma série de recursos que lhe são oferecidos pela história de sua profissão. É claro que certas circunstâncias são bastante peremptórias. Se Y fosse um aprendiz do ateliê de X, no século XV, as circunstâncias talvez o tivessem pressionado a repor-

tar-se a X durante certo período, e X teria o controle sobre todos os recursos que se apresentassem a Y naquele momento. E é bem provável que Y conservasse para sempre as aptidões adquiridas nessa fase inicial de aprendizado, ainda que viessem à tona de uma forma inesperada e contraditória. Por outro lado, certas culturas, principalmente as medievais, prezam sobremaneira a adesão aos modelos e estilos existentes. Mas, em ambos os casos, devemos nos perguntar sobre o contexto institucional ou ideológico em que essas coisas acontecem ou aconteciam: certamente existem causas que explicam por que Y se referiu a X, causas que determinaram a natureza do seu Encargo ou os problemas de sua Diretriz.

Uma imagem clássica de Hume sobre a causalidade, que parece animar muitas discussões sobre a influência, é a de uma bola de bilhar, X, que impulsiona outra bola, Y. Para o nosso caso, uma imagem melhor seria a do espaço proporcionado por uma mesa de bilhar, no qual estão dispostas muitas bolas — o jogo não é mais o bilhar, mas a sinuca ou o *pool* — e a partida é jogada numa mesa italiana sem caçapas. A grande diferença é que a tacadeira, ou bola branca, que impulsiona as demais não é mais X, e sim Y. Toda vez que Y se reporta a X, ocorre uma reorganização de todo o campo de jogo. Y moveu-se propositadamente, impelida pelo taco da intenção, e modifica a posição de X; no fim, cada bola está numa nova posição e numa nova relação com todas as demais bolas. Algumas ficam agora mais fáceis de encaçapar, outras mais escondidas; isto é, ficam numa posição mais ou menos acessível a Y por causa da atitude desta para com X. As artes são jogos de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história de sua arte.

Suponhamos que X é Cézanne e Y é Picasso. No outono de 1906, Cézanne morre e Picasso começa a trabalhar num quadro que virá a ser *Les demoiselles d'Avignon* (ilustração 10). Picasso já tivera muitas oportunidades de ver o trabalho de Cézanne, principalmente porque seu marchand, Vollard, era dono de um grande acervo, e os Salões de Outono de 1904 e 1907 contaram com uma numerosa representação de Cézanne. Além disso, também em 1907, a Galerie Bernheim Jeune havia organizado uma grande mostra de suas aquarelas. Muitos pintores da nova geração inspiravam-se

em um ou outro aspecto da arte de Cézanne, cada um à sua maneira. Matisse, por exemplo, que havia comprado em 1899 uma versão das *Trois bagneuses*, graças ao dote de sua mulher, via na pintura de Cézanne uma representação simplificada das estruturas do corpo humano. Na década de 1900, essa leitura lhe deu os meios para desenvolver uma forma que, de um lado, tem uma grande força decorativa no plano pictórico e, de outro, sugere um objeto de representação obstinadamente descomunal. Com o tempo, essa interpretação de Cézanne fundiu-se em modos de representação complexos que se integraram à leitura de outros pintores, porque Matisse era eclético em suas referências.

É de supor que, no período de 1906 a 1910, Picasso via Cézanne (ilustrações 28 e 29) de várias maneiras. Em primeiro lugar, como um expoente da história da grande pintura que o interessava de perto e que era o compromisso de seu trabalho, ou seja, seu Encargo. Mas, justamente por dedicar-lhe toda a atenção, Cézanne se tornou para ele bem mais que isso. Picasso aceitava diversas imagens de Cézanne que faziam parte do *troc* cultural de onde ele extraiu sua Diretriz. Havia o Cézanne considerado um modelo épico de indivíduo determinado, que propôs o problema da pintura além das pressões imediatas do mercado. Havia também o Cézanne de certas declarações sobre a pintura — "tratar a natureza por meio do cilindro, da esfera, do cone" etc. —, que tinham sido publicadas em 1907 na forma de cartas para Émile Bernard. Mas, nesse momento, Cézanne também fazia parte do problema que Picasso escolhera enfrentar: a composição e certas poses de *Les demoiselles d'Avignon* mostram que um dos elementos com os quais Picasso lida nesse trabalho decorre de uma tomada de consciência dos problemas suscitados pelos quadros de banhistas de Cézanne, a compreensão de que havia ali uma questão importante (ilustrações 9 e 10). Mas é evidente que Picasso também viu nos trabalhos de Cézanne uma fonte de recursos pictóricos; neles descobriu meios adaptados para fins concretos e estratégias que o ajudaram a resolver determinados problemas. Já aludi à questão das *passagens* em Cézanne — a representação de dois planos distintos por sua ligação em um único superplano. Também se diz que Picasso adaptou outras carac-

terísticas da linguagem de Cézanne: por exemplo, os pontos de vista altos, nem sempre fixos, que se achatam de cima para baixo no plano do quadro, e objetos que parecem recuar para o fundo da tela (ilustrações 16 e 28). Para Picasso, os diferentes aspectos da pintura de Cézanne tiveram o mesmo papel que a ordem "Atravessar o rio!", ou o problema dos ventos laterais, ou o princípio da ponte em balanço, ou ainda o recurso ao aço Siemens-Martin tiveram para Benjamin Baker — ou como meu relato simplificado ao extremo e grosseiramente esquemático descreveu como pertencentes a Baker.

Resumir tudo isso como a influência de Cézanne sobre Picasso é falsear muito as coisas: é confundir referências muito diferentes e negar o elemento ativo e intencional do olhar de Picasso sobre Cézanne. A verdade é que Picasso exerceu uma ação muito determinante sobre Cézanne. Antes de tudo, reescreveu a história da arte dando a Cézanne uma importância histórica muito maior e mais decisiva, a partir de 1910, do que a atribuída em 1906: ele deslocou a obra de Cézanne para o centro da grande tradição da pintura européia. Por outro lado, sua abordagem era um pouco tendenciosa. Seu ponto de vista sobre Cézanne era muito particular — para retomar a imagem da mesa de bilhar —, porque afetado, entre outras coisas, pela referência a manifestações artísticas diferentes, como a escultura africana. Ele viu e extraiu de Cézanne elementos determinados, aos quais deu um tratamento peculiar, compatível com sua intenção pessoal e com seu universo próprio de representação. E, com isso, mudou para sempre nosso modo de ver Cézanne (e a escultura africana). Hoje, a imagem que temos de Cézanne aparece difratada pela leitura idiossincrática de Picasso: nunca mais veremos Cézanne sem as alterações que nossa tradição deve ao trabalho realizado sobre sua obra pelas gerações que o sucederam.

Gostaria de assinalar de passagem que não considero a palavra "tradição" como uma espécie de gene cultural estético. Entendo-a antes como uma visão especificamente analítica do passado, que se relaciona de modo ativo e recíproco com um conjunto de aptidões e habilidades passíveis de serem adquiridas na cultura que tem tal visão. Mas de influência não quero falar.

7. CONCEPÇÕES DO PROCESSO: A PERCEPÇÃO DO FLUXO INTENCIONAL

Uma questão mais interessante e mais urgente é a de como a explicação da intenção dá conta do elemento de "processo" na produção de um quadro.

Uma das diferenças óbvias entre a história da ponte do rio Forth e a do *Retrato de Kahnweiler* é que, no primeiro caso, não é difícil distinguir duas fases: a do processo de concepção do projeto, responsabilidade de Baker, e a do processo de execução, dirigido por William Arrol. Mas, sabendo-se que Picasso se encarregou do papel de Arrol, é preciso considerar que no *Retrato de Kahnweiler* concepção e execução se interpenetravam muito mais. Na verdade, a diferença não está no nível do princípio: em Queensferry a relação também era estreita, pois, como vimos, Baker certamente modificou detalhes do projeto e Arrol teve de improvisar em função das contingências. Mas não representou nenhuma violência para o interesse do caso postular uma distinção clara entre concepção e execução. Já para a maioria dos quadros de qualidade essa separação seria destrutiva.

Cézanne dizia, e Picasso repetiu com aprovação, que cada pincelada modifica um quadro. Eles não estavam falando das mudanças introduzidas quando se apaga ou corrige um trabalho terminado. O que queriam dizer era que, durante o processo de pintura, cada toque do pincel modifica o efeito produzido pelas pinceladas já feitas, de modo que a cada pincelada o pintor se depara com uma situação nova. Assim, o acréscimo de um tom ou de um matiz pode alterar todas as relações de cor e, portanto, o aspecto dos tons e matizes já estabelecidos. E, por mais que o pintor tivesse uma idéia inicial do trabalho, essa presença simultânea de todos os elementos do quadro tem conseqüências muito importantes. Isso significa que pintar um quadro tende a ser um processo de contínuo desenvolvimento no curso de revisões e correções. O *medium*, em suas dimensões física e perceptual, modifica os termos do problema à medida que o jogo se desenrola. A bem dizer, alguns aspectos do problema só emergem com o prosseguimento do jogo. A compreensão dessa dimensão de processo, de reformulação, descoberta e resposta ao contingente, ao acaso, enquanto o pintor aplica seus pigmentos, é muitas vezes de grande importância para a apreciação de um quadro e para o conhecimento da evolução e da mudan-

ça histórica dos estilos artísticos. Não é preciso recorrer a uma teoria estética para justificar essa observação; quem já produziu alguma coisa na vida sabe disso intuitivamente.

Supor que a intenção é uma coisa estática, imaginando-a como mera etapa preliminar à qual o produto final mais ou menos se conforma, é negar boa parte do que faz um quadro ser algo digno de interesse, para nós ou para quem o produz. É negar o encontro com o *medium* e reduzir o trabalho a uma espécie de conceito ou ideal de arte que a obra materializaria de modo imperfeito. Não há somente *uma* intenção, mas uma seqüência de inumeráveis momentos de desenvolvimento da intenção — $I^1 \rightarrow I^2 \rightarrow I^3 \rightarrow$ ... E mais, o processo não se reduz a inumeráveis momentos de decisão e ação, mas inclui ações rejeitadas ou canceladas, decisões de *não* fazer ou deixar alguma coisa — ... $I^3 \rightarrow [I^4 \rightarrow I^5 \rightarrow] I^6 \rightarrow$ ... Tudo isso teve um efeito determinante para o quadro que observamos. Será possível acomodar essa espécie de complexidade numa explicação sobre a intenção de um quadro?

Sim e não. Certamente não é possível fazê-lo no nível de uma reconstrução narrativa dos milhares de decisões, positivas e negativas, ações ou visões de Picasso enquanto pintava. Às vezes, os vestígios de um pentimento e a existência de estudos preliminares para um quadro podem nos ajudar a entrever um pouco do processo de trabalho do pintor, mas não é uma boa base para detalhar seus gestos, pincelada por pincelada. Contudo, isso não nos deve preocupar: nossas ambições narrativas já foram abandonadas há muito tempo. Se não é possível reconstruir um processo, podemos formulá-lo como hipótese. Talvez seja impossível reconstruir um processo particular, mas a hipótese geral de um processo pode ser determinante na análise da intenção que sustenta um dado quadro. Na prática, a questão é saber a partir de que e a propósito de que pensamos fazer inferências quando descrevemos a intenção. E antes de tudo é preciso ter clareza de que os dados intencionais que inferimos existem em diferentes níveis: alguns são percebidos como secundários em relação a outros.

Um dos dados básicos do problema de Baker em Queensferry era a necessidade de construir vãos longos e bastante sólidos para resistir à força dos ventos laterais. Uma das soluções foi empregar o aço na estrutura da

ponte. Mas isso gerou problemas secundários, um deles o da baixa resistência do aço ao esforço de cisalhamento. Foi para resolver esse problema secundário ou derivado, criado pelo material, que Baker adotou os pilares tubulares e em treliça. Observamos algo parecido com isso durante nossa análise do *Retrato de Kahnweiler*.

Na seção 2 deste capítulo, apresentei três modos de conceitualizar a complexidade dos problemas de Picasso que decorreram de sua Diretriz, e que resumem as preocupações dele durante os primeiros anos do Cubismo: a tensão entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade; o conflito de prioridades entre forma e cor; a contradição entre uma experiência continuada e uma instantaneidade fictícia. Esses problemas e alguns outros podem ser considerados como sua problemática fundamental. Cada um adquire maior ou menor importância em diferentes momentos do período de 1906 a 1912, mas em certo grau estão sempre presentes: *Les demoiselles d'Avignon* os expõem com toda sua crueza. Mas, assim que Picasso confronta esses problemas com seus meios materiais — falando de modo esquemático —, e tenta resolvê-los, questões secundárias aparecem; cada quadro, um após outro, apresenta um novo repertório de questões. Não há dúvida de que são esses problemas que preocupam imediatamente o pintor, e é isso que explica por que os depoimentos dos pintores sobre sua arte não raro parecem brigar com o que o observador enxerga. Em 1910, ano em que Picasso pintou o *Retrato de Kahnweiler*, alguns problemas essenciais ainda estavam em causa, como pontos de partida para os fenômenos de longo prazo que estamos observando e como termos gerais a partir dos quais se torna possível compreender a intenção que fundamenta tal ou qual quadro. Mas o que se passa na superfície é muito mais complexo: toda uma série de problemas secundários (e terciários, e assim por diante) brota das telas, numa evolução permanente, e a luta de Picasso para tratar cada um deles está estreitamente associada à sua própria evolução. Em tudo isso, entra em ação, é óbvio, nossa capacidade de compreender essa evolução, nosso conhecimento do que veio antes e do que vem depois de determinado quadro; temos a um só tempo uma visão do passado e uma espécie de presciência.

Os problemas secundários que discuto a seguir podem ser todos encontrados no *Retrato de Kahnweiler*. Há um problema com a distinção entre figura e fundo, entre o personagem e o que está atrás e à volta dele, problema que se agrava devido à não-delimitação precisa dos contornos da figura. A primeira solução foi criar uma distinção com o jogo dos tons e matizes das cores, fazendo o personagem ficar mais escuro que o fundo em torno, e também menos amarelado. Mas isso gera outro problema. Dada nossa experiência de olhar as coisas e, especialmente, os quadros, é difícil não interpretar essa solução de diferenciação como uma diferença de uso da luz na composição. E isso se relaciona com um problema ainda maior, que vem a ser o que acontece com a cor, no sentido dos matizes, porque o quadro utiliza basicamente duas cores. O problema se agravou durante cerca de um ano, a ponto de o quadro ter quase chegado a ser monocromático, até que foi em parte resolvido, em parte escamoteado — com Braque à testa da situação e Picasso seguindo-o, meio hesitante. Para tanto, a cor foi desvinculada do objeto colorido e redistribuiu-se o conjunto de matizes de cor para dispor as formas de modo mais autônomo. Mas essa solução, que criou um pacto cognoscitivo entre o pintor e o observador, iria, por sua vez, entrar em conflito permanente com os volumes e as massas ambicionados pelo Cubismo. Outro problema é o da presença dos vestígios do tratamento tonal do modelado que se forma a partir do foco de luz que vem da direita do quadro — e a máscara africana que é responsável em parte por esse efeito olha justamente nessa direção. A dificuldade é mais visível no rosto de Kahnweiler (ilustração 1) que se distingue por um espesso *impasto*: reparem no queixo ou no côncavo da face direita, *à l'africaine*. A recomposição dos rostos era um problema que preocupava muito Picasso em 1910. Se olharmos de novo para o *Retrato de Vollard* (ilustração 30), que data da primavera do mesmo ano, veremos que o problema parece ter sido simplesmente escamoteado: vendo o quadro com os olhos semicerrados, o rosto de Vollard, do ponto de vista fenomênico, parece tomar relevo como numa fotografia. Outro problema, que veio à tona no verão de 1910, é o da representação em escala dos objetos, isto é, se devia ser feita de modo absoluto ou perceptivo. O problema é bem aparente na altura da metade direita do quadro, perto do personagem. Existe ainda a questão das várias texturas. Por exemplo, todo aquele granido

ou pontilhado, nas margens da tela, deve ter sido quase tão aborrecido de fazer quanto é monótono de ver. Como disse Kahnweiler, com a autoridade de quem presenciou os fatos, discutia-se se a tinta a óleo era de fato o melhor *medium* para aquele tipo de trabalho. Nos dois anos seguintes, toda uma variedade de recursos plásticos seria usada, com Braque, novamente, à frente: colagens e *papier collés*, pentes de decorador, areia e cascalho misturados com tinta a óleo. E, acima de tudo, há um problema evidenciado na natureza-morta que ocupa o canto inferior esquerdo do quadro (ilustração 1). Sabe-se que é uma natureza-morta por causa do lugar onde está a figura e da garrafa bem visível em cima. Não fossem essas pistas, poder-se-ia pensar numa daquelas colinas que cercam as cidades espanholas (ilustração 34), onde, aliás, Picasso havia passado o verão de 1910. O dilema diz respeito à importância relativa do objeto imediato de análise, de um lado, e os esquemas estruturais e a predisposição analítica que o pintor desenvolveu durante toda uma história de observação de muitos objetos diferentes, de outro. Grande parte da importância do trabalho nos próximos anos — a fase do chamado Cubismo sintético — baseou-se nas tentativas de solucionar esse problema.

Assim, o *Retrato de Kahnweiler* surge como um episódio numa seqüência de formulação e resolução de problemas. Nesse espírito, nós aguardamos, por assim dizer, o que vai acontecer. Mas contamos também com uma declaração *post facto* da intenção de Picasso: o quadro em si, ou melhor, o fato de que ele parou de trabalhar no retrato. Quando um artista pára de trabalhar numa obra, porque acha que ela está pronta, faz uma declaração retrospectiva de intenção ou afirma, retrospectivamente, uma intenção, ou as duas coisas. Subentende-se que o trabalho ficou de certo modo satisfatório, no mínimo porque o artista chegou a um ponto em que era melhor parar e começar um novo trabalho, em que este ou aquele aspecto poderiam ser aperfeiçoados, e ele poderia pôr em prática as lições que aprendeu com seu meio-fracasso. Essa pausa no processo de trabalho é muitas vezes um momento difícil. Uma pequena história da arte européia poderia ser escrita tendo como tema a angústia do "terminar", ou a síndrome de Protógenes, e o Picasso dos anos do Cubismo, por certo, teria um lugar nela. Nesse momento, ele ficou um pouco na posição do artesão de antigamente que assinava seus trabalhos não com

um "X *fecit*", mas com um "X *faciebat*", o verbo no imperfeito indicando apenas que tal pessoa havia trabalhado em tal objeto durante certo tempo.

Um dos raros fatos documentados sobre o estado de espírito de Picasso naqueles anos é que ele se sentiu muito abalado com suas dificuldades. Ele havia considerado *Les demoiselles d'Avignon* como um trabalho inacabado: o quadro lhe parecia antes trazer problemas do que soluções. Meses antes, ainda no ano de 1910, Picasso só parou de trabalhar na *Menina com bandolim*, quando a modelo se recusou a continuar posando, e Picasso disse, mais tarde, que era bom mesmo que ficasse como estava. Em 1912, quando ele assinou um contrato com Kahnweiler para a venda de toda a sua produção, a preços fixados de acordo com as dimensões das telas, suas únicas condições foram que pudesse conservar os desenhos que ainda estivessem sendo usados (ilustração 23) — "desenhos que eu julgar necessários para meu trabalho" — e que ele fosse o único juiz a decidir se um quadro estava ou não terminado: "*Vous vous en remettez à moi pour decider si un tableau est terminé*". Os quadros que um pintor tão zeloso entrega como terminados representam uma declaração, ainda que sem convicção, de que a intenção reconhecida naquele momento — não I^{1}, mas I^{1001} — tinha sido não completamente realizada, é claro, mas faltava pouco.

O estudo da intenção prospectiva do quadro — no caso de um pintor que trata de diversas ordens de problemas — e o olhar retrospectivo a partir do que foi "terminado" implicam, em cada pólo, uma visão em escorço do fluxo intencional. Esses dois pontos de vista sobre a obra põem em destaque o processo. Dito de modo mais simples, podemos comparar o antes com o depois — na prática, o "antes" se baseia nos trabalhos anteriores do artista, assim como comparamos o rosto de Vollard com o de Kahnweiler. A comparação permitiu-nos inferir que o segundo retrato foi em parte uma tentativa de tratar de um problema que surgiu no primeiro.

Teoricamente, essa dupla visão pode ser direcionada para qualquer elemento do processo de pintura, até mesmo no nível do menor toque do pincel. Cada pincelada tem uma intenção, no sentido de que foi feita por um pintor cujas capacidades e aptidões se desenvolveram durante o exercício de uma atividade intencional. O fato de uma pincelada ter sido feita de modo irrefleti-

do não a isola das habilidades e aptidões adquiridas na prática de uma atividade reflexiva e voltada para um objetivo. O traço de caneta que eu faço para escrever a letra *p* da palavra "problema" é irrefletido, mas é certamente intencional. Há muitos anos, fiz um esforço consciente para aprender a escrever a letra *p* e para compreender os objetivos de meu ato: se me perguntassem por que fiz esse movimento com a minha mão sem pensar, eu poderia dar uma razão intencional. O gesto é intencional de duas maneiras: é uma aptidão adquirida no decorrer de uma atividade propositada, e é uma ação que contribui para um objetivo maior — escrever a palavra "problema". A intencionalidade de uma pincelada irrefletida é a mesma. A pincelada que vemos na tela ao mesmo tempo nos permite supor que a decisão foi aceita, ou teve de ser aceita. Mesmo no caso extremo de uma mancha acidental e, decerto, no caso de uma mancha deliberadamente acidental, se o pintor a deixou lá foi porque achou que ficava bem. Para que um acidente seja produto do acaso, deve haver critérios sobre o que é um acaso, e isso já é uma intenção.

Normalmente, não tentamos explicar o progresso de uma intenção em nível tão microscópico, pelo menos não mais que um mapa meteorológico mostra cada nuvem em separado. Os mapas meteorológicos, que supõem o desenvolvimento de um processo, indicam-no num meio estático através de símbolos que são a um só tempo convencionais e generalizantes. Nós fazemos algo parecido, com palavras. Supomos que há um processo $I^1 \rightarrow I^2 \rightarrow I^3 \rightarrow [I^4 \rightarrow I^5 \rightarrow]I^6 \rightarrow$ ..., em vez de descrevê-lo, e explicamos seu sentido fazendo grandes aproximações que generalizam o somatório das intenções.

8. KAHNWEILER, PICASSO E OS PROBLEMAS

Ao insistir tão obstinadamente em falar nos problemas de Picasso com o *Retrato de Kahnweiler*, estou seguindo as próprias palavras de Kahnweiler a respeito de Picasso:

> O início do Cubismo! A primeira investida. Luta desesperada, titânica, contra todos os problemas ao mesmo tempo. Que problemas? Os problemas fundamentais da pintura: a representação do tridimensional e colorido na superfície do plano, e sua inclusão na unidade dessa superfície pictórica. Mas "representação" e "inclusão" no sentido mais estrito, mais elevado. Não [a "representação"] simulada

da forma por meio da luz e sombra, mas uma demonstração do tridimensional por meio do desenho no plano. Não a ["inclusão" como] uma "composição" agradável, mas uma construção articulada e inexorável. E depois o problema da cor, e, por fim, o aspecto mais difícil e decisivo, o amálgama e a conciliação do conjunto.

Com ousadia e coragem, Picasso começa a tentar resolver todos os problemas de uma vez. Agora, ele põe na tela imagens rigidamente angulares, na maioria cabeças e nus, nas cores mais brilhantes, amarelo, vermelho, azul, preto. As cores são enfileiradas para servir de eixos direcionais e para acentuar o efeito plástico junto com o desenho. Depois de meses da mais intensa busca, Picasso percebe que o problema não pode ser resolvido por esse caminho. [...]

Segue-se então um breve período de exaustão. Amargurado, abatido, Picasso se volta para problemas de pura construção. Pinta uma série de quadros em que a organização da cor parece ter sido seu único objeto de preocupação. Um recuo da enorme diversidade do mundo físico para a paz imperturbável do mundo da arte. Mas, na verdade, logo Picasso está correndo o risco de reduzir sua arte à decoração.

Na primavera de 1908, o encontramos de volta ao trabalho, agora disposto a resolver um problema de cada vez. É preciso começar pelo mais importante. E o mais importante lhe parece ser a explicitação da forma, a representação no plano bidimensional do objeto tridimensional e sua posição no espaço tridimensional. Como ele disse certa vez: "Numa pintura de Rafael não é possível verificar a distância entre a ponta do nariz e a boca. Eu quero pintar quadros em que isso seja possível". Ao mesmo tempo, o problema da inclusão — da construção — permanece no primeiro plano. Por outro lado, o problema da cor está completamente excluído.

A opinião de Picasso num depoimento — quando os artistas modernos falam sobre pintura, o que dizem é chamado de "depoimento" — de 1923 parece discordar do relato de Kahnweiler:

Mal consigo entender a importância que se dá à palavra pesquisa no caso da pintura moderna. Na minha opinião, procurar não quer dizer nada em pintura. O que importa é achar. [...]

> Entre os vários pecados de que me acusaram, nenhum é mais falso que dizer que eu tenho, como principal objetivo de meu trabalho, a pesquisa. Quando pinto, meu objetivo é mostrar o que descobri, não o que estou procurando. Na arte, as intenções não bastam, e, como dizemos em espanhol, obras são amores, e não boas razões. O que a gente faz é o que conta, e não o que se tinha a intenção de fazer. [...]
>
> A idéia da pesquisa muitas vezes levou a pintura a perder o rumo e o artista a perder-se em elucubrações mentais. Talvez este tenha sido o principal defeito da arte moderna. O espírito de pesquisa envenenou aqueles que não compreenderam bem todos os elementos positivos e conclusivos da arte moderna e levou-os a pintar o invisível, portanto, o que é impossível pintar. [...]
>
> Os vários estilos que usei em minha arte não devem ser considerados como uma evolução, ou como etapas em direção a um ideal desconhecido de pintura. Tudo o que fiz sempre foi para o presente.

Kahnweiler, que lia muito filosofia, tinha, sem dúvida, uma tendência a intelectualizar. É verdade que Picasso estava falando, em 1922 ou 1923, num momento difícil, de desorientação e linguagem clivada, e divertiu-se zombando dos clichês que estavam na moda naquela época. Mas suponhamos, provisoriamente, que as duas citações descrevem o estado de espírito de Picasso no período de 1906-12, e que ambas estão certas.

Existe, no entanto, uma possibilidade de equívoco. Um "problema", seja ele prático, geométrico ou lógico, em geral é um estado de coisas que comporta dois aspectos: alguma coisa tem de ser feita, mas não há um modo certo, puramente habitual ou simplesmente reativo, de fazê-lo. A palavra também sugere dificuldade. Mas a percepção do problema muda de acordo com a posição da pessoa. Para aquele que está tentando resolver um "problema" — vamos chamá-lo de "ator" —, trata-se de uma tarefa difícil, para a qual ele sabe que vai ter de achar uma solução. Para o que observa — vamos chamá-lo de "observador" —, um "problema" surge quando ele assiste ao comportamento intencional de uma pessoa e quer compreendê-lo: "resolução de problemas" é uma construção que se atribui à atividade intencional de outrem. O comportamento intencional a que o observador assiste nem

sempre implica que o ator tem consciência de estar agindo na intenção de resolver um problema. E quando o observador pertence a uma cultura diferente da do ator — não é o caso de Kahnweiler, mas do historiador, ao qual voltaremos bem mais tarde —, ele pode atribuir a noção de "resolução de problemas" a um comportamento que é habitual: a cultura ensinou ao ator o truque de resolver sem pensar um problema cuja existência ele ignora. Ao procurar por "problemas", o observador na realidade apenas reproduz um hábito analítico de pensar em termos de meios e fins. O que ele faz é aplicar um esquema formal ao objeto de seu estudo.

Em lógica, um dos sentidos técnicos de "problema" é a questão implícita num silogismo. "Todos os homens são mortais; Sócrates é um homem, logo Sócrates é mortal." O "problema" dessa seqüência de raciocínio está na pergunta: "Será Sócrates mortal?", cuja solução está na conclusão. Mas nós podemos formular enunciados que sigam o estilo de proposição do silogismo sem jamais dar ao problema o formato de uma pergunta: o que é muito comum, aliás. O problema tampouco fica resolvido, e o observador desse raciocínio poderia identificá-lo como parte da estrutura subjacente de nosso comportamento. Solucionar esse problema seria, para o observador, a meta de nosso comportamento. Picasso e Kahnweiler estão numa situação semelhante. Picasso foi em frente e "achou" conclusões, ou melhor, quadros; Kahnweiler procurou entender o comportamento dele formulando "problemas" implícitos. Criticar Kahnweiler por fazê-lo é o mesmo que dizer que o comportamento de Picasso não tinha uma direção, e isso é difícil de admitir a respeito de um pintor que gostava mais de certos quadros que de outros.

Picasso, na posição do ator, e Kahnweiler, na do observador, enxergavam os acontecimentos de 1906-12 a partir de diferentes ângulos. Além disso, seus níveis de experiência eram diversos. É bem possível que, para Picasso, a Diretriz e os grandes problemas já estivessem em boa parte contidos em suas preferências e aversões em matéria de pintura; ele não precisava formulá-los como tal. De fato, em cada quadro, sua atitude convergia sempre para o presente e para o processo, e sua atenção se concentrava nos problemas secundários que emergiam constantemente e que lhe tomavam

todo o tempo. Como ele mesmo disse, achar é mais importante que procurar. Em certo sentido, como foram suas atitudes que evoluíram entre 1906 e 1912, sua pintura era em cada momento quase um hábito. Mas até para "achar" é preciso critérios para saber o que é um "achado": o fato de Picasso nem sempre refletir, conscientemente, sobre esses critérios não quer dizer que não os tivesse. E ter critérios para avaliar o próprio trabalho é agir com uma intenção.

Kahnweiler, por outro lado, dispunha de um só dado: tinha diante dos olhos uma série de quadros difíceis. Para ele, cada quadro era um ponto de partida, não a conclusão de uma ação. Sua postura diante do quadro era a de uma pessoa que devia tentar compreender o produto final do trabalho de outrem. O que para Picasso, a cada instante, podia ser corriqueiro, para Kahnweiler aparecia como um comportamento idiossincrático a ser compreendido. Ele tinha, além disso, uma visão distanciada dos acontecimentos, menos envolvida no processo de executar um único trabalho, mais atenta às diferenças entre os quadros terminados e a impressão que podiam dar de uma evolução. A forma de compreender tudo isso era presumir uma intencionalidade, o que significava pensar em termos de meios e fins. Essa inferência decorria da comparação das características dos quadros de Picasso com as de outros pintores e da observação da mudança da pintura de Picasso ao longo do tempo. E ele verbalizou com termos ostensivos e adequados sua maneira de compreender o interesse do que via. Picasso e Kahnweiler não se contradizem propriamente, eles apenas estavam em posições diferentes.

Contudo, o caso particular de Picasso e Kahnweiler não é tão simples assim, como costuma acontecer com os casos notáveis. A análise de Kahnweiler sobre Picasso é valorativa: ela nos dá a nítida impressão de que, para ele, lutar de modo fecundo contra problemas fundamentais é uma coisa boa. E Picasso partilhava com ele a cultura de onde provinha esse valor. Isso significa que Kahnweiler nos conta sobre alguma coisa que o espaço do *troc* oferecia a Picasso. É impossível acreditar que ele não soubesse disso.

O acontecimento extraordinário que ocorreu no período de 1906 a 1912 foi uma abrupta incorporação da substância narrativa representada no quadro na linguagem representacional de formas e cores visualmente percebi-

das. Picasso tinha havia muito tempo certa inclinação por temáticas estranhamente próximas dos *"problem-pictures"** vitorianos: *La vie*, por exemplo, mas também a idéia inicial para *Les demoiselles d'Avignon*, em que aparecem um marinheiro, um estudante e um crânio. Outras preferências antigas eram os acrobatas e saltimbancos vestidos como bufões, muitas vezes após os espetáculos; auto-retratos; personagens se olhando no espelho, ou pessoas tensas em situações de meditação. Entre 1906 e 1907, esses temas praticamente desapareceram. Em lugar disso, Picasso voltou aos puros gêneros subnarrativos da tradição — o nu, a natureza-morta, a paisagem, o retrato (ilustrações 12 a 17). Ao mesmo tempo, os temas narrativos anteriores foram incorporados ao seu próprio estilo de trabalho: o que até então era simplesmente pintado na tela, agora era representado na tela como uma meditação acrobática, sem efeito dramático, às vezes burlesca, sobre seu próprio processo perceptivo. Acima de tudo, os quadros passam a ser um novo tipo de *problem-pictures*, de duas ordens de efeitos. Picasso sabia perfeitamente que seus quadros propunham enigmas ao observador, porque eram difíceis de compreender, mas, por outro lado, eles demonstram o próprio movimento sucessivo de Picasso na descoberta de um problema e na busca de solucioná-lo. Picasso tornou-se um admirável e fascinante acrobata cognitivo. O relato de Kahnweiler sobre esse período reflete a posição externa de um observador, mas, ao mesmo tempo, dá a conhecer um componente cultural interno da Diretriz de Picasso.

Muitos fatores, sem dúvida, fazem do Cubismo uma realização que nos causa grande prazer. Um deles é o extraordinário talento de Picasso e de Braque. (O papel desempenhado por Braque faz com que o episódio cubista de Picasso pareça, às vezes, um diálogo, às vezes, um auto-retrato.) Outro é a energia e vigor com que ambos sustentaram aquela realização épica durante mais de cinco anos. Há também o fato de Picasso ter preenchido a primeira condição de uma efetiva pesquisa, que é a de escolher os problemas certos: justamente porque eles começaram a surgir na linguagem dos seus

* *Problem-pictures* eram pinturas muito populares na Inglaterra entre 1895 e 1914, que retratavam cenas deliberadamente ambíguas e enigmáticas da vida cotidiana. (N. T.)

quadros pré-cubistas de 1905-6, sua linguagem foi o modo pelo qual eles se desenvolveram e puderam ser tratados. Quando Picasso começou a trabalhar formalmente esses problemas, em *Les demoiselles d'Avignon*, não escolheu arbitrariamente as peças de um mecanismo para fazer girar como um acrobata: tratava-se dos *seus* problemas. De novo, não é sem razão que Kahnweiler os chamou de fundamentais: os problemas que Picasso primeiro identificou em si mesmo antes de lhes dar forma são reais e importantes tanto para a pintura quanto para o mundo visível. Mas, para o contexto desta análise, o que é fascinante no *Retrato de Kahnweiler* e nos quadros de Picasso de 1906 a 1912 é que a substância narrativa já é por si só um padrão de intenção.

9. RESUMO

Comecei propondo que quando falamos da intenção de um quadro não estamos narrando acontecimentos mentais, mas descrevendo a relação de uma pintura com o contexto em que é produzida, no pressuposto de que seu autor agiu intencionalmente. Sugeri depois que o Encargo geral de um pintor de produzir um objeto com um "interesse visual intencional" se transforma, em cada caso individual, numa Diretriz específica que ele pode compreender, em grande parte, como uma relação crítica com a pintura anterior. E afirmei que quando conceituamos essa relação crítica tentamos fazer, de acordo com a lógica própria de nossa análise, uma avaliação das atitudes do pintor com a pintura precedente, conforme inferimos a partir de seus quadros. Insisti também no fato de que, por um lado, o pintor desenvolve essa Diretriz para si mesmo, mas que, por outro, o faz como um ser social inserido num contexto cultural. Sugeri ainda que, para os fins de uma crítica inferencial, a análise da relação do pintor com esses dados da cultura poderia ser feita de modo satisfatório por meio de um modelo de permuta ou de *troc*, no qual a satisfação proporcionada pelos trabalhos dele encontrasse reciprocidade num aumento de sua confiança em si, nos sentimentos exacerbados, em novas idéias, papéis, heranças e capacidades, e também no dinheiro. Assinalei que formas e demandas provenientes do "mercado", no sentido

usual da palavra, interferem nesse espaço de *troc*. Pareceu-me importante sublinhar que tanto o *troc* quanto o mercado deixam uma margem de escolha ao pintor, e que ele age reciprocamente sobre sua cultura. Recusando-me a discutir os temas da ideologia e da influência na arte, fiz questão de ressaltar que o problema complexo de produzir boa pintura se torna uma atividade de permanente redefinição e reformulação de sua problemática, a partir do momento em que o pintor inicia o processo de pintar. Ao longo dessa argumentação, desenvolvi uma visão muito esquemática de Picasso em 1910, cujas simplificações se redimem pelo fato de terem sido feitas numa relação ostensiva com a complexidade dos próprios quadros.

III. Os quadros e as idéias: *Uma dama tomando chá*, de Chardin

*Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples!**

Delacroix, *Journal*, 8 de outubro de 1822

1. OS PINTORES E O PENSAMENTO

Os procedimentos que seguirei agora me permitirão obter uma textura diferente, um enfoque mais apurado e refinamento de análise.

Em primeiro lugar, terei de propor uma coisa questionável, palavra cujo sentido e razão de ser explicarei mais tarde. Em segundo lugar, creio ter chegado a hora de refinar o foco de nossa análise. Tudo o que afirmei até aqui sobre a situação de Picasso em 1910 foi muito esquemático e geral. E não podia ser de outra forma, porque estava tentando esboçar um esquema geral para aplicar a uma interpretação já conhecida sobre a primeira fase do Cubismo. Mas a crítica de arte, a despeito de tentar ir além das interpretações correntes, costuma trabalhar em íntima ligação com determinadas obras. Seu senso de realidade provém do estreito contato com o detalhe, tanto da observação específica sobre as características de uma obra, quanto, no caso da crítica inferencial, de substanciosos fragmentos de circunstâncias causais. Em terceiro lugar, depois de ter afirmado no capítulo anterior que a Diretriz traçada por Picasso para si mesmo baseava-se numa visão

*"Se pinto um belo quadro, não expresso um pensamento. É isso que dizem. Como são simplistas!" (N.T.)

muito particular da história da arte e lidava com certos problemas clássicos da pintura inerentes à arte que ele presenciava em sua época, devo buscar agora uma parte dessa problemática numa etapa anterior dessa história: a questão de saber o que um quadro representa não começou em 1906. Por último, desejo chamar a atenção para uma afirmação que fiz, sem maior aprofundamento, de que uma das particularidades que um pintor desenvolve no processo de *troc* com sua cultura é uma melhor sistematização das idéias. Pretendo agora recuperar essa linha de raciocínio, mesmo porque o assunto, apesar de difícil, é fascinante, e examinar até que ponto se pode pensar para fins críticos nas relações entre o interesse visual dos quadros e a reflexão sistemática (inclusive da ciência ou da filosofia, no caso extremo) que faz parte da cultura da qual procedem as obras de arte. Começarei com um exemplo, mas antes disso convém deixar claros os limites do exercício.

Há uma ressalva preliminar a fazer. A palavra "pensamento" designa muitas coisas, e a pintura não origina, em relação à ciência ou à filosofia, um pensamento menor ou de pior qualidade. Quanto a isso, vale seguir o argumento de Delacroix, adaptando-o a uma linguagem mais atual: a forma típica de um artista pensar enquanto pinta um quadro tem mais a ver com um "processo", um modo de estar atento aos problemas pictóricos que vão surgindo à medida que o trabalho se desenvolve. Mas nem o pintor nem nós temos condições de conceituá-lo precisamente. Por isso é justo perguntar por que se deveria tentar associar um estilo de pintura a algo conceitualmente tão preciso quanto uma afirmação filosófica ou científica. Os dois universos são tão incomensuráveis que aproximá-los pode parecer leviano e, ademais, as tentativas já feitas de associá-los acabaram às vezes produzindo resultados tolos ou frouxos.

Contudo, parece-me haver duas boas razões para essa tentativa. A primeira é que os pintores não são alienados sociais, não vivem isolados das estruturas conceituais das sociedades a que pertencem. Se admitimos que um pintor reflete sobre a pintura, também devemos reconhecer que certos conceitos ou grupo de conceitos têm um papel ativo no que fazem. E possuir conceitos críticos ou autocríticos é possuir uma teoria operativa. Entretanto, parece-me importante assinalar que um conceito ativo na mente do

pintor está necessariamente dirigido para algum objeto, e isso também vale para as idéias mais elaboradas tiradas da filosofia ou da ciência. Se é verdade, como já se sugeriu, que Picasso tomou emprestado de Bergson algumas idéias sobre o papel da duração da experiência na percepção, isso deve ter afetado o modo como o pintor concebeu sua relação com o objeto da representação. Se é verdade, como também já se disse, que Picasso se apropriou de algumas idéias de Nietzsche a respeito do super-homem, que impõe aos outros sua visão própria do mundo, isso deve ter afetado o modo como o pintor concebeu sua relação com o público. As idéias ativas no espírito não pairam no ar, elas têm efeitos práticos.

A segunda razão está em nós mesmos, na pressão de nossas intuições sobre a afinidade entre as formas dos quadros e as formas de pensamento. Essas intuições têm diversas origens — há o desejo de ver as diferentes culturas e modos de pensamento como totalidades, e não como fragmentos fortuitos; há o desejo de reconhecer indiretamente a seriedade intelectual do artista; e também, com certeza, o desejo de aproximar a pintura dos novos modos de pensar fundados na palavra e no conceito —, mas as intuições não são de fato desabonadoras. Se não temos a intenção de meramente aboli-las, resta, porém, perguntar: é possível passar de uma vaga sensação de afinidade a um entendimento mais útil do ponto de vista histórico e analítico? Será que nesse movimento descobriremos um território que tenha algum interesse crítico?

A exatidão das bases de apoio, o enfoque crítico e o status histórico (que explicarei mais tarde) de nossas interpretações são fatores estruturalmente relacionados. Uma observação muito comum sobre a primeira fase do Cubismo é que ela coincidiu com o aparecimento da nova física de Planck e Einstein. Não entendo muito bem o que se pode fazer com essa informação, nem o que ela de fato significa. Primeiro porque, se quiséssemos associar Picasso a Einstein, teríamos de reuni-los numa só descrição muito geral e externa — ou, em outras palavras, reunir "uma representação de fatos que independem das limitações acarretadas pelo ponto de vista do observador". Depois, como a observação não explica automaticamente os meios pelos quais se estabeleceu no espírito de Picasso uma conexão entre

a nova física e a pintura, teremos de construir uma cadeia causal que explique essa aproximação. E se, além disso, tivermos de recorrer, como parece provável, a uma relação indireta que suponha uma mediação ou a exposição a um denominador comum externo, então o caráter imediato da crítica deixa de existir. Em outras palavras, se aquela coincidência quer dizer alguma coisa, não é de muita valia para a crítica inferencial.

Por todas essas razões, vou me impor duas exigências que deverão limitar uma possível conexão entre idéias e pintura. Em primeiro lugar, a de somente citar idéias científicas ou filosóficas que tenham efeitos diretos sobre um aspecto preciso da experiência visual e à qual corresponda um efeito pictórico. O que espero encontrar é, por assim dizer, um corolário pictórico de tal ordem que o pensamento científico pudesse fazer parte da Diretriz que o pintor traçou para si mesmo. Em segundo lugar, deve haver algum indício de que a aproximação entre os dois universos fosse pelo menos concebível na época. Isso quer dizer que precisarei apresentar pessoas capazes de refletir sobre a relação entre a pintura e a ciência que aleguei existir, o que não é fácil de encontrar no caso de Picasso e Einstein em 1906. Portanto, a proposição que tenho em mente pode ser formulada da seguinte maneira: pode-se dizer que X (ou como geralmente se diz com menos ênfase: toda pessoa relevante na cultura de X) possui tal ou qual recurso conceitual ou aptidão, cuja posse funcional por X está associada a esta ou àquela qualidade observável em seus quadros — observável pelo menos por uma pessoa consciente da existência desse recurso conceitual.

2. O LOCKIANISMO VULGAR E O SENTIDO DA VISÃO

Nosso ponto de partida será então o sentimento geral de que há certa afinidade entre um tipo de pensamento e um tipo de pintura. Temos uma vaga noção de que parece haver uma ligação entre certos tipos de pintura de meados do século XVIII — penso especialmente na obra de Chardin — e uma tendência empirista da filosofia e da ciência de fins do século XVII, que se propagou por toda a Europa durante o século XVIII. Entre as figuras mais representativas dessa corrente estão Isaac Newton e John Locke. Newton e

Locke de fato cristalizaram idéias que vinham se desenvolvendo durante o século XVII, nem todas empiristas. Essas idéias são particularmente pertinentes ao nosso estudo, porque eram bastante difundidas e muito debatidas na França do século XVIII e, além disso, tocam diretamente na questão da percepção visual. A vaga impressão de afinidade guarda certa relação, por exemplo, com o fato de que Chardin e Locke parecem ter em comum certa ansiedade e certo nervosismo perceptivo, uma consciência da complexidade e fragilidade do ato de percepção. É tudo muito vago mesmo, e de pouco valor para o historiador.

Como Newton e Locke escreveram importantes análises sobre a percepção visual, é possível extrair de seus trabalhos diversos corolários, que, se não são diretamente aplicáveis à pintura, são relevantes para o entendimento da faculdade da visão. Pinçar esses corolários implica isolar e fragmentar um pensamento total, coisa que, aliás, muito se fez durante o século XVIII. Devo ressaltar, porém, que, nesta pesquisa histórica, trabalho menos com "Newton" ou "Locke" do que com as diferentes formas de vulgarização do "newtonianismo" ou do "lockianismo", que eram muito difundidas na Europa. Essas versões vulgarizadas enfatizavam seletivamente alguns aspectos em lugar de outros. Por exemplo, no caso de Locke, dava-se muito mais atenção às descrições e aos textos psicológicos do capítulo I e, sobretudo, do capítulo II do *Ensaio sobre o entendimento humano* do que aos argumentos lógicos e metafísicos dos capítulos III e IV, e vamos seguir essa ênfase. Durante o século XVII, ocorreu uma série de mudanças no modo de pensar sobre a percepção em geral, privilegiando-se o sujeito da percepção, isto é, aquele que percebe. Newton e Locke surgiram no auge dessa mudança de foco.

Newton havia defendido, entre outras coisas, que as cores, as qualidades que o pintor manipula, não são qualidades objetivas, mas sensações que se produzem na mente do observador. As cores não existem nos objetos da visão, nem na luz que nos traz o conhecimento visual e é o objeto *imediato* da visão:

> As cores no Objeto não são mais que uma Disposição para refletir tal ou qual sorte de Raios mais abundantemente que o resto, e nos Raios elas nada

> mais são que uma Disposição para propagar este ou aquele Movimento no Sensorium, e no Sensorium elas são, portanto, as Sensações desse Movimento sob a forma de Cores.

É por isso que Newton se refere, quando quer ser mais preciso, não à luz "vermelha", mas ao "*Rubrifick*" ou luz "que cria a sensação do vermelho". As cores — vermelho, azul, amarelo e outras — são funções dos sentidos e da mente do observador quando invadidos por uma partícula em determinado estado.

John Locke, que propôs uma psicologia compatível com a física das cores de Newton, salientou, entre outras coisas, que nós não chegamos ao mundo com uma disposição inata para perceber visualmente qualidades primárias, intrínsecas ou objetivas como a figura ou a forma. Não temos, ao nascer, os recursos necessários para *ver* uma esfera, por exemplo. É pela experiência e pela comparação entre nossos diferentes sentidos que aprendemos a associar esta ou aquela sensação a esta ou àquela qualidade da substância. Assim, aprendemos empiricamente a associar a sensação causada pelo *contato* com uma esfera à sensação causada pela visão dela, e fazendo uma combinação mental dessas sensações desenvolvemos a idéia de esfera. A partir desse momento, estamos em condições de reconhecer visualmente uma esfera.

A concepção newtoniana da cor e o modelo lockiano da percepção combinaram-se numa tese poderosa. Em 1759, William Porterfield resumiu em cinco princípios exatos os modos pelos quais podemos pensar numa cor segundo Newton:

> As cores podem ser consideradas de cinco maneiras:
>
> Primeiro. Podemos considerá-las como Propriedades naturais da luz.
>
> Segundo. Como qualidades que residem no Corpo do qual se diz ter tal ou qual cor.
>
> Terceiro. As cores podem ser consideradas como uma Paixão de nosso órgão da Visão, ou, o que é a mesma coisa, como a Agitação das Fibras da Retina sob o Impulso ou Impacto da Luz, agitação esta que se transmite ao Sensorium onde reside a Mente, porque, do contrário, a mente nada perceberia.

> Quarto. As cores podem ser consideradas uma Paixão, Sensação ou Percepção da Mente por si mesma, isto é, uma Idéia que a Agitação de nossos Órgãos nela suscita. E,
>
> Quinto. As cores podem ser consideradas como um Juízo formado por nossa Mente quando ela conclui que aquilo que sentimos ou percebemos está no Corpo do qual se diz ser colorido, e não na Mente.

Poucos fizeram distinções tão minuciosas, mas, de modo geral, o efeito da nova filosofia foi despertar o interesse para o problema da percepção visual.

Naturalmente, Newton e Locke escreveram muito mais que isso a respeito da percepção. Tentei apenas sublinhar os aspectos das novas idéias que tratam do papel do sujeito na percepção, no qual espero encontrar alguma coisa que possa ser aplicada à interpretação dos quadros. Durante quase todo o século XVIII, muitas pessoas se debruçaram sobre essas idéias. Alguns as desenvolveram: na França, Condillac retomou e ampliou as teses de Locke (que fora traduzido para o francês em 1700) de forma bem mais rígida. Muitos outros assimilaram versões simplificadas ou parciais publicadas na imprensa e em obras de divulgação: periódicos, enciclopédias e resumos como as controvertidas *Cartas filosóficas* (XIII e XVI) (1733-4), de Voltaire, manuais brilhantes de vulgarização, como o *Newtonianismo para damas* (1737), de Francesco Algarotti, que obteve um enorme sucesso na Europa. Algarotti apresenta a teoria newtoniana da cor da seguinte maneira:

> "Para ser sincera", disse a marquesa, "eu sempre achei que a cor que tenho nas minhas faces, como o senhor pode ver, estivessem de verdade nas minhas faces, e que as cores do arco-íris fossem simples aparência. Rogo-lhe que me explique esse paradoxo que na verdade me incomoda, e faça com que me parecer com o arco-íris, por belo que seja, não deva mais afligir-me."
>
> "Mas tudo isso simplifica as coisas", respondi-lhe, "porque não é mais preciso fazer aquela distinção que se fazia entre as cores 'verdadeiras' e as cores 'aparentes'. O cuidado e o amor-próprio que vos fazem temer a perda de vossos lírios e vossas rosas, para falar no nobre estilo pastoral, prevaleceu desta vez sobre vosso amor pela simplicidade intelectual. [...] Nos corpos não há outra

> coisa senão uma certa disposição e organização das partes, e as partículas da luz têm um certo movimento de rotação que essas mesmas partes lhes dão; e estas [partículas], estimulando e agitando de certo modo os pequenos nervos da retina, que é uma membrana ou uma película finíssima no fundo do olho, nos fazem conceber uma certa cor, que nós, com o nosso espírito, atribuímos ao corpo do qual procedem as partículas de luz. Mas me parece que já vêm anunciar-nos que é hora de sentirmos qual sabor nosso espírito irá atribuir à refeição desta manhã."
>
> "Atribuir com nosso espírito?", exclamou a marquesa, olhando-me com surpresa.

Mais adiante, nesse mesmo diálogo, Algarotti explicará à marquesa uma versão extrema da psicologia de Locke. Essas idéias já eram então perfeitamente acessíveis.

3. *UMA DAMA TOMANDO CHÁ:* NITIDEZ E LUMINOSIDADE

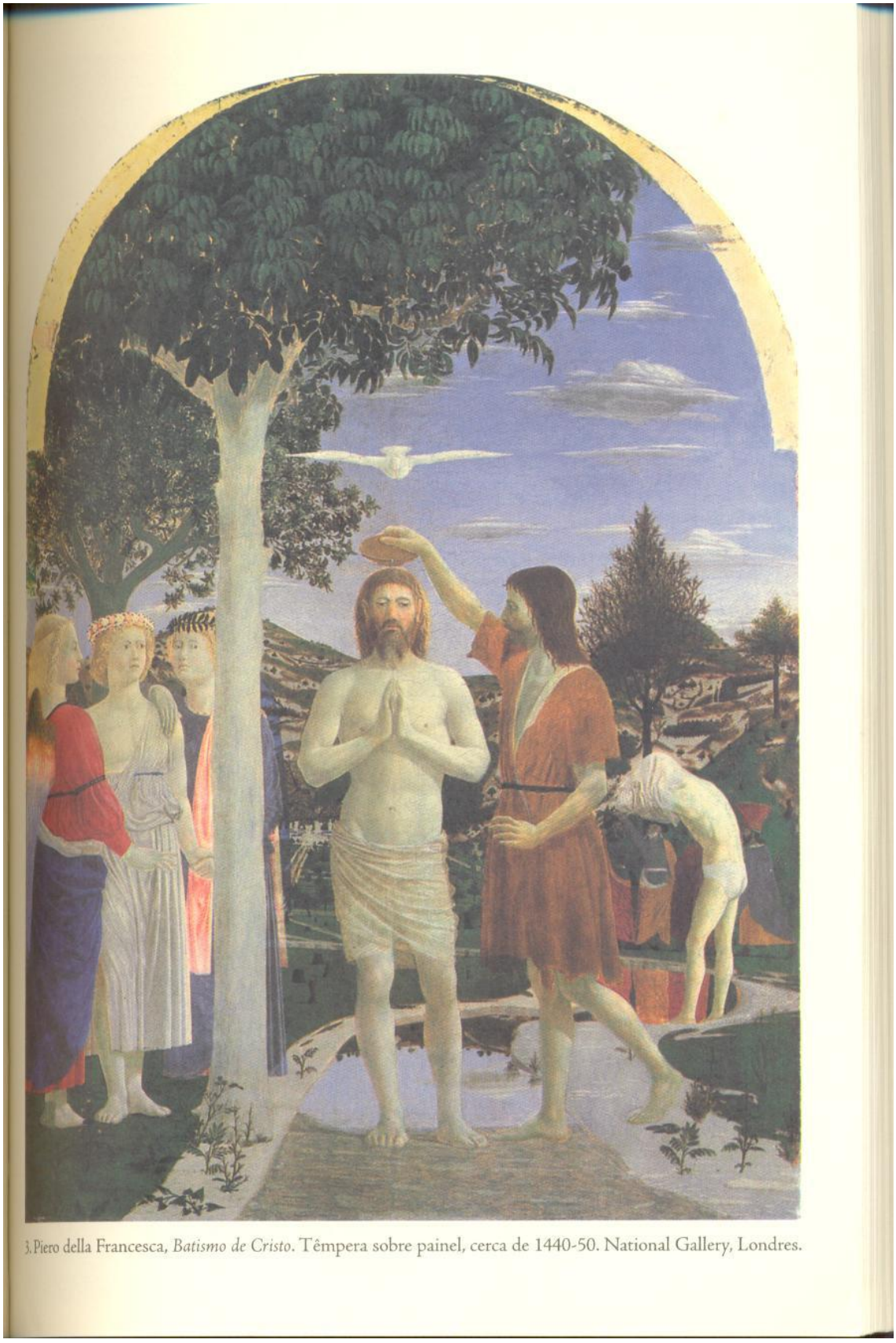
Mas, quando nos voltamos para Chardin munidos dessas idéias, notamos que a tarefa de estabelecer uma ligação não avançou muito. De modo geral, não há nada em um quadro como *Uma dama tomando chá* (ilustração 2) que discorde das concepções complexas de Newton e Locke sobre a percepção visual: nada as repele. Mas essas teorias, em compensação, não proporcionam nenhuma orientação direta para se entender o quadro que é objeto de nossas explicações.

Mais difícil ainda é aplicá-las aos aspectos enigmáticos da obra, que são muitos. Assim, Chardin parece aqui e acolá fazer um uso estranho da perspectiva: as costas da cadeira estão numa posição muito esquisita; se a dama estivesse sentada confortavelmente, o dorso da cadeira não poderia estar de frente para o observador e para o plano do quadro. O bule está mais para uma pintura de 1910: o bico e a asa estão achatados na tela. Há também uma série de surpreendentes truques de cor. O mais óbvio é a mesa laqueada de vermelho, incisiva, mas quase instável. Observando outros quadros de Chardin, vemos que não é este o único em que o contato dos vermelhos com

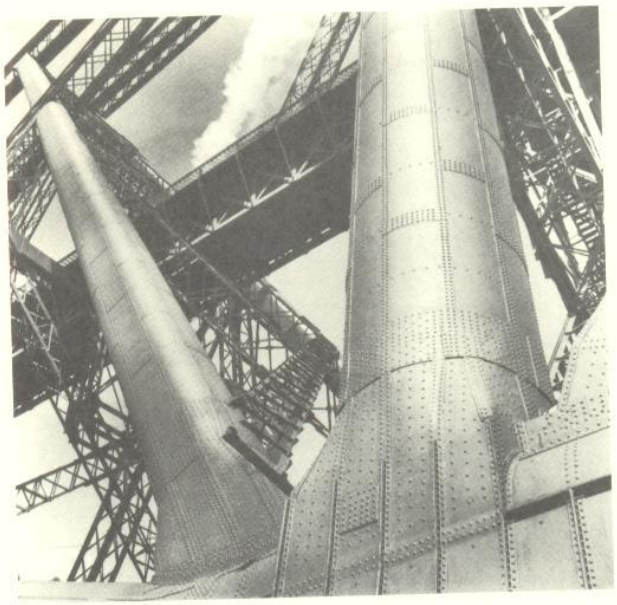
1. Picasso, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910), óleo sobre tela. The Art Institute of Chicago (doação da sra. Gilbert Champion).

1. Picasso, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910), óleo sobre tela. The Art Institute of Chicago (doação da sra. Gilbert Champion).

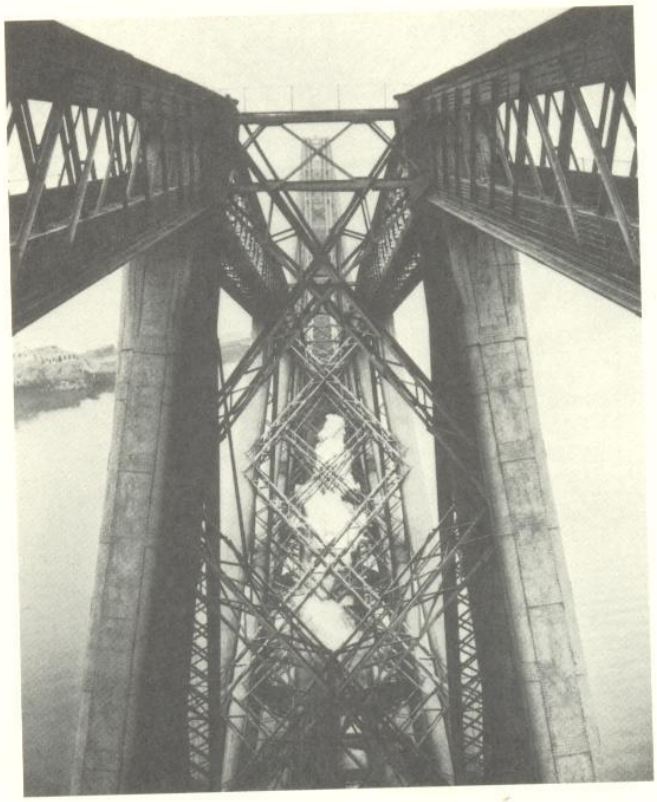
2. Chardin, *Uma dama tomando chá*. Óleo sobre tela, 1735. Hunterian Art Gallery, Universidade de Glasgow.



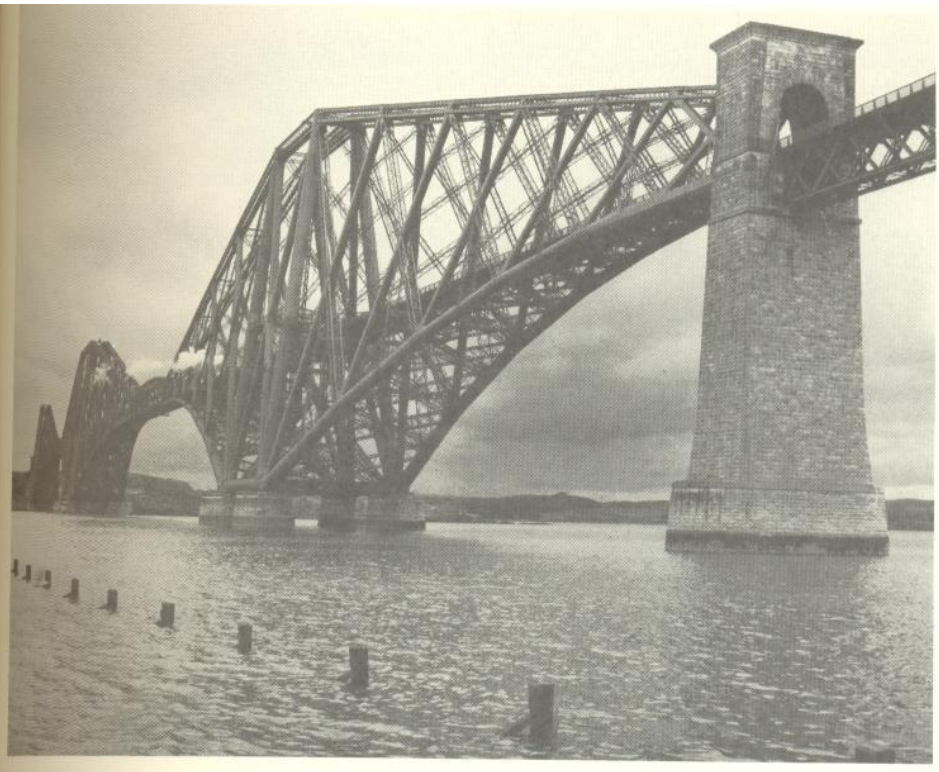
3. Piero della Francesca, *Batismo de Cristo*. Têmpera sobre painel, cerca de 1440-50. National Gallery, Londres.



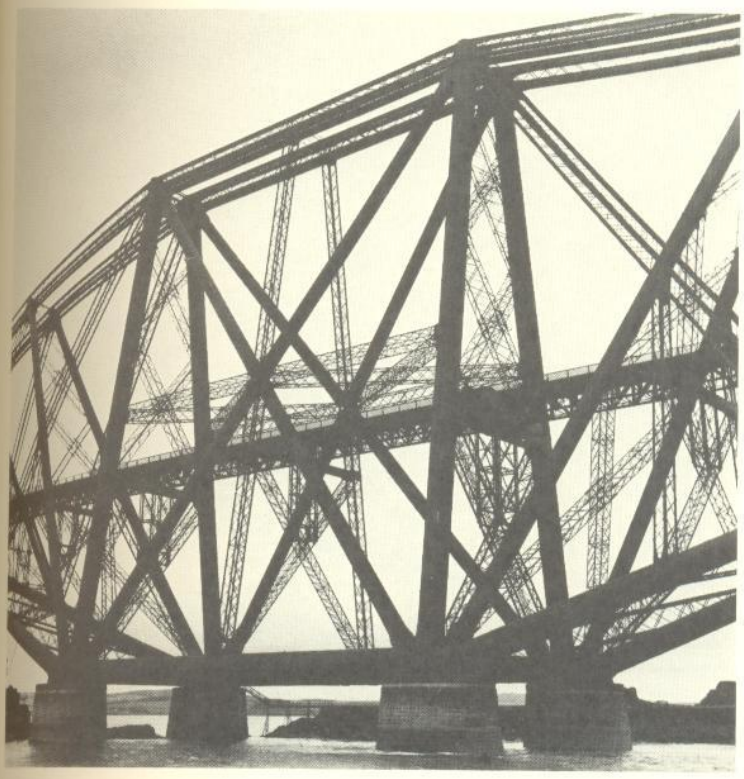
4. A ponte do rio Forth (detalhe da estrutura de aço).



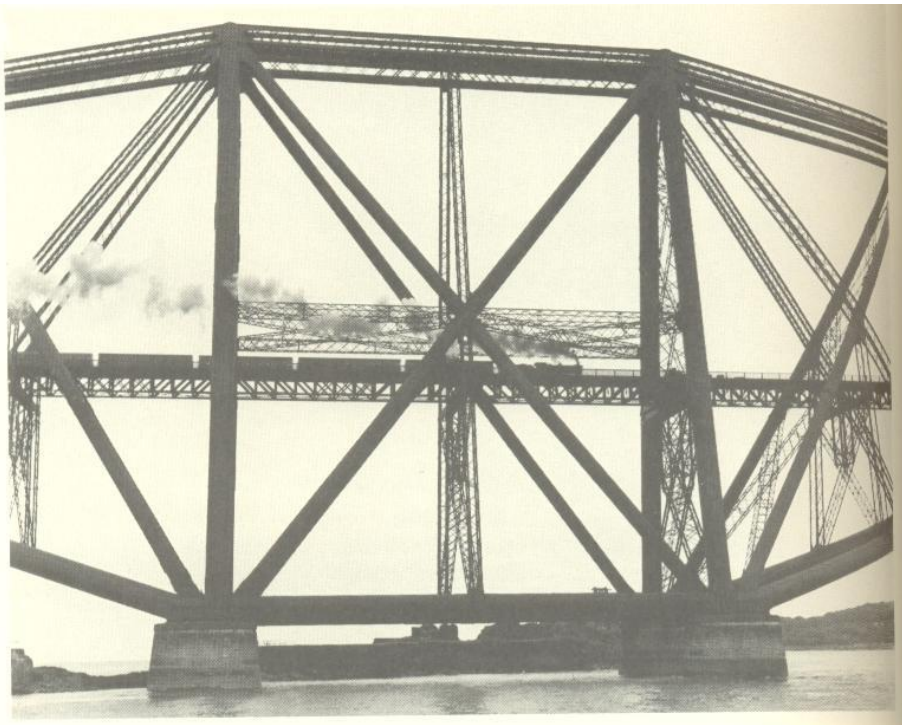
5. Vista do eixo sul da ponte a partir do topo do pilar norte.



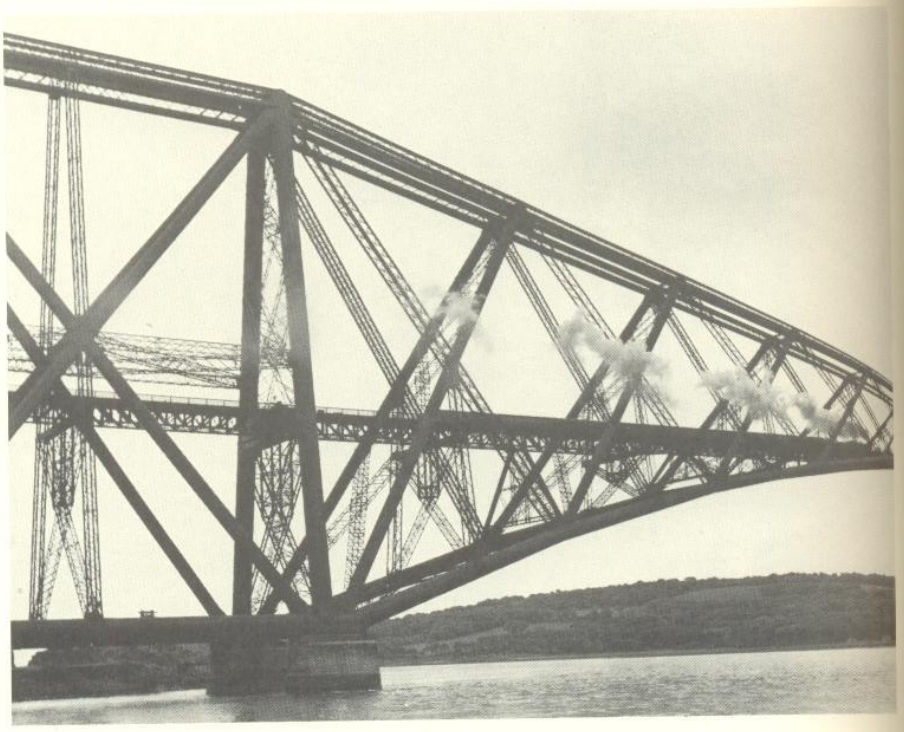
6. A ponte do rio Forth.



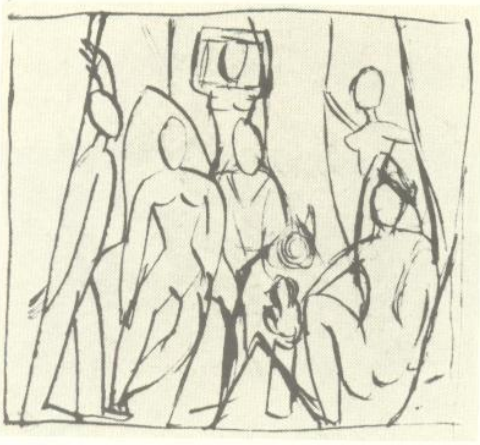
7. Vigas tubulares
e vigas em treliça.



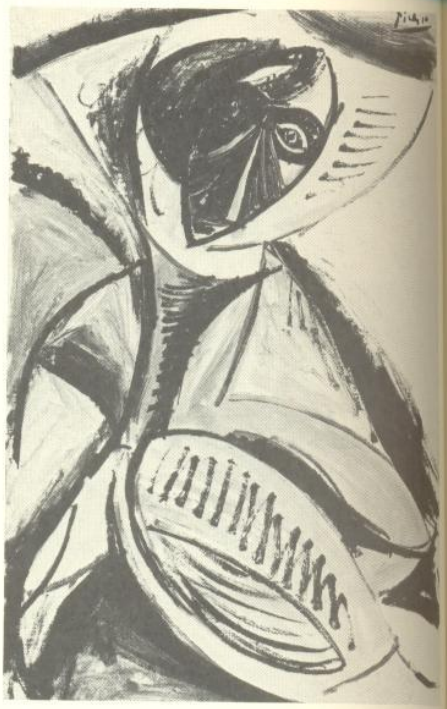
8 e 9. Pilar central e módulo em balanço.



10. Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*. Óleo sobre tela, 1907. Museu de Arte Moderna, Nova York (Lillie P. Bliss Bequest).



11. Picasso, estudo para *Les demoiselles d'Avignon*. Lápis e nanquim, 1907. Museu Picasso, Paris.

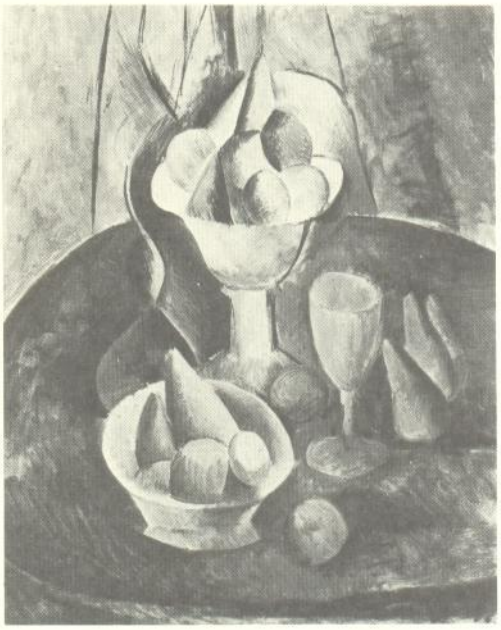


12. Picasso, *Nu com os braços levantados*. Óleo sobre tela, 1907. Coleção Thyssen-Bornemisza, Lugano.

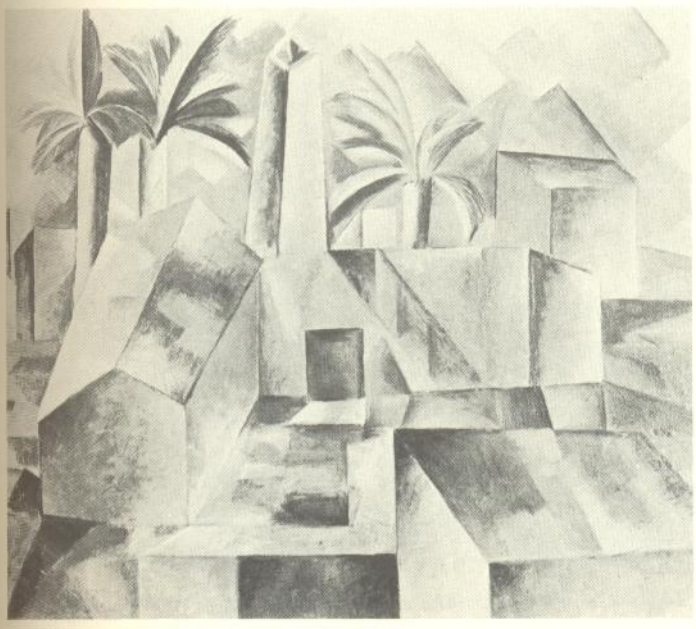
13. Braque, *Estudo*. Pena e nanquim, 1907 ou 1908. Original perdido. Reproduzido de *The Architectural Record*, Nova York, 1910, p. 405.

14. Picasso, *Nu na floresta* (ou *A dríade*). Óleo sobre tela, 1908. Museu do Hermitage, São Petersburgo.

15. Picasso, *Cabeça de Fernande Olivier*. Óleo sobre tela, 1909. Kunstsammlung Nordhein-Westfalen, Düsseldorf.

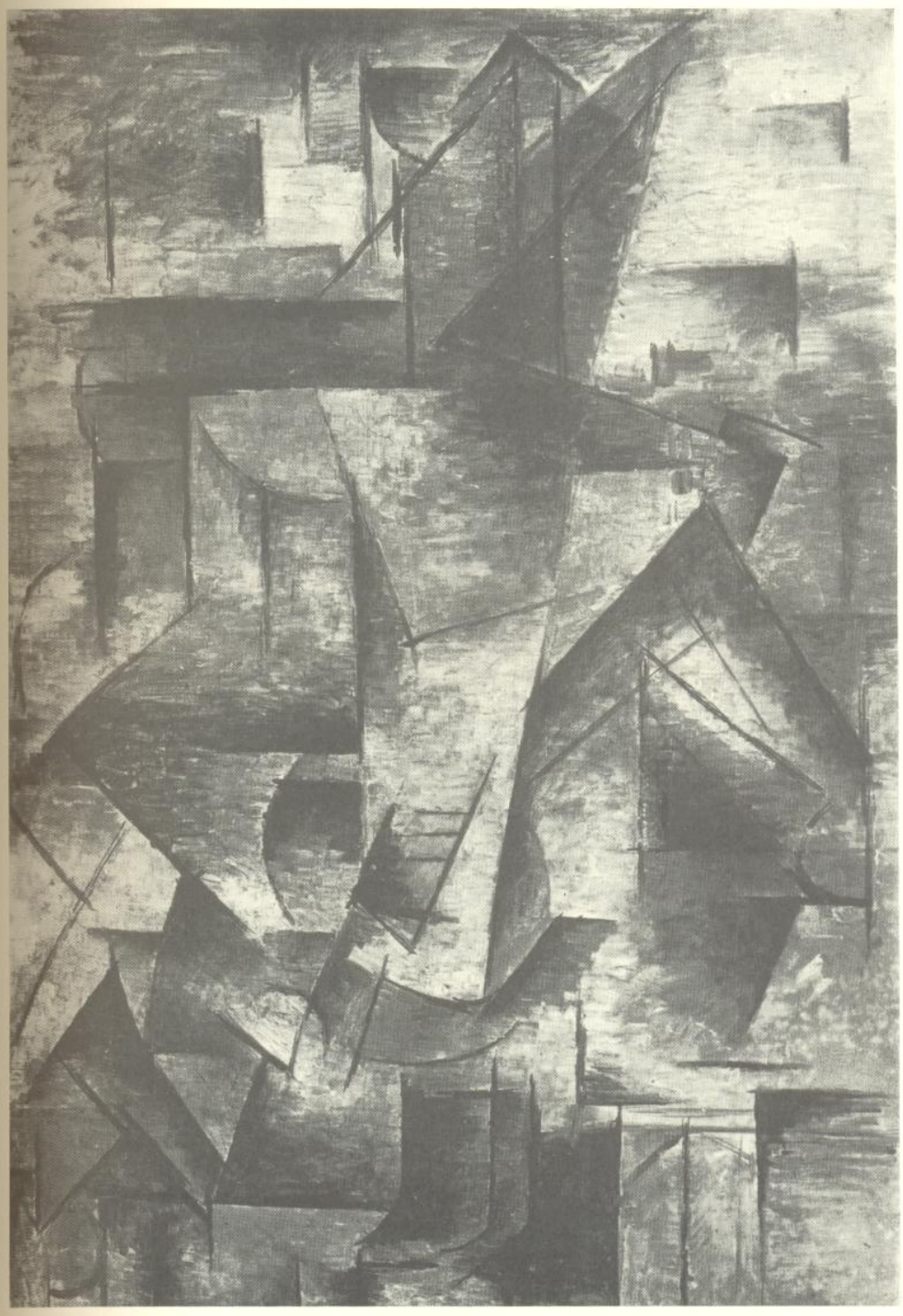


16. Picasso, *Natureza-morta com peras*. Óleo sobre tela, 1909. Museu do Hermitage, São Petersburgo.

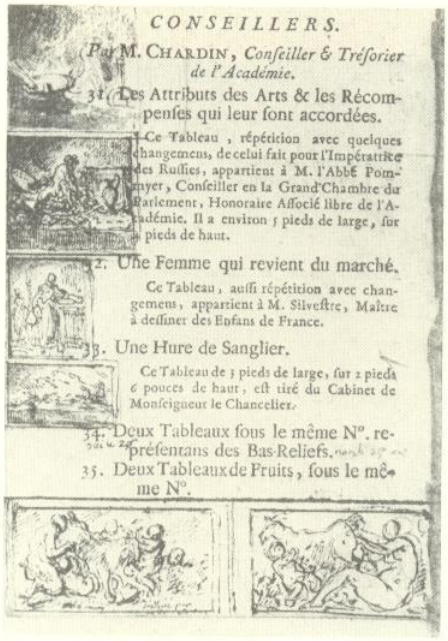


17. Picasso, *Factory at Horta de Ebro*. Óleo sobre tela, 1909. Museu do Hermitage, São Petersburgo.

18. Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*. Óleo sobre tela, inverno de 1909-10. Museu Púchkin, Moscou.



19. Picasso, *O guitarrista*. Óleo sobre tela, verão de 1910. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.



CONSEILLERS.

Par M. CHARDIN, *Conseiller & Tréforier de l'Académie.*

31. Les Attributs des Arts & les Récompenſes qui leur ſont accordées.

Ce Tableau, répétition avec quelques changemens, de celui fait pour l'Impératrice des Ruſſies, appartient à M. l'Abbé Pommyer, Conſeiller en la Grand'Chambre du Parlement, Honoraire Aſſocié libre de l'Académie. Il a environ 5 pieds de large, ſur 4 pieds de haut.

32. Une Femme qui revient du marché.

Ce Tableau, auſſi répétition avec changemens, appartient à M. Silveſtre, Maître à deſſiner des Enfans de France.

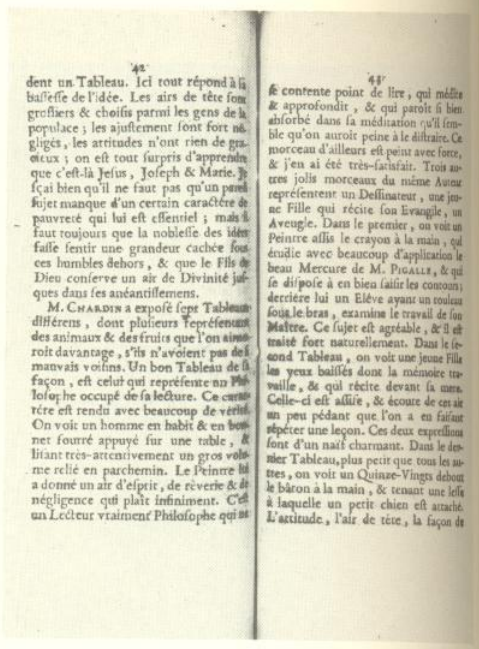
33. Une Hure de Sanglier.

Ce Tableau de 3 pieds de large, ſur 2 pieds 6 pouces de haut, eſt tiré du Cabinet de Monſeigneur le Chancelier.

34. Deux Tableaux ſous le même N°. repréſentans des Bas-Reliefs.

35. Deux Tableaux de Fruits, ſous le même N°.

20. Gabriel de Saint-Aubin, desenhos ao estilo de Chardin, *Livret*, Salão de 1769, Cabinet des Estampes, Biblioteca Nacional, Paris.



42

dent un Tableau. Ici tout répond à la baſſeſſe de l'idée. Les airs de tête ſont groſſiers & choiſis parmi les gens de la populace ; les ajuſtement ſont fort négligés, les attitudes n'ont rien de gracieux ; on eſt tout ſurpris d'apprendre que c'eſt-là Jeſus, Joſeph & Marie. Je ſçai bien qu'il ne faut pas qu'un pareil ſujet manque d'un certain caractére de pauvreté qui lui eſt eſſentiel ; mais il faut toujours que la nobleſſe des idées faſſe ſentir une grandeur cachée ſous ces humbles dehors, & que le Fils de Dieu conſerve un air de Divinité juſques dans ſes anéantiſſemens.

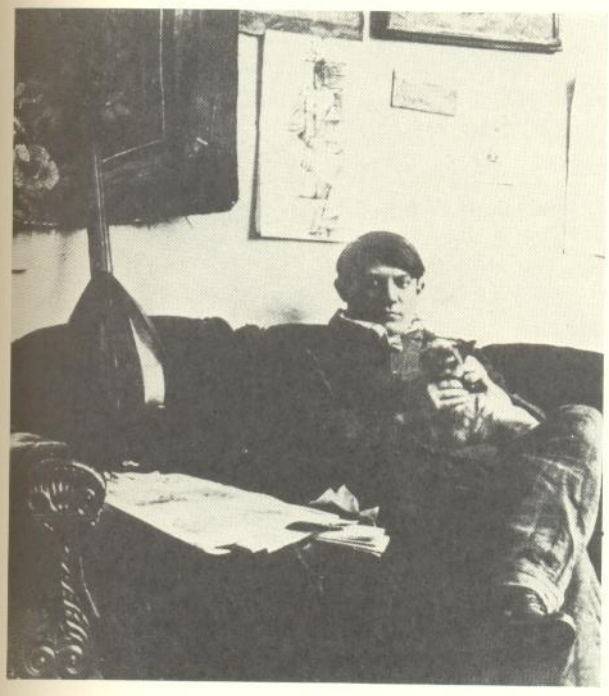
M. CHARDIN a expoſé ſept Tableaux différens, dont pluſieurs repréſentent des animaux & des fruits que l'on aimeroit davantage, s'ils n'avoient pas de ſi mauvais voiſins. Un bon Tableau de ſa façon, eſt celui qui repréſente un Philoſophe occupé de ſa lecture. Ce caractére eſt rendu avec beaucoup de vérité. On voit un homme en habit & en bonnet fourré appuyé ſur une table, & liſant très-attentivement un gros volume relié en parchemin. Le Peintre lui a donné un air d'eſprit, de réverie & de négligence qui plaît infiniment. C'eſt un Lecteur vraiment Philoſophe qui ne

43

ſe contente point de lire, qui médite & approfondit, & qui paroît ſi bien abſorbé dans ſa méditation qu'il ſemble qu'on auroit peine à le diſtraire. Ce morceau d'ailleurs eſt peint avec force, & j'en ai été très-ſatisfait. Trois autres jolis morceaux du même Auteur repréſentent un Deſſinateur, une jeune Fille qui récite ſon Evangile, un Aveugle. Dans le premier, on voit un Peintre aſſis le crayon à la main, qui étudie avec beaucoup d'application le beau Mercure de M. PIGALLE, & qui ſe diſpoſe à en bien ſaiſir les contours ; derriére lui un Elève ayant un rouleau ſous le bras, examine le travail de ſon Maître. Ce ſujet eſt agréable, & il eſt traité fort naturellement. Dans le ſecond Tableau, on voit une jeune Fille les yeux baiſſés dont la mémoire travaille, & qui récite devant ſa mere. Celle-ci eſt aſſiſe, & écoute de ces air un peu pédant que l'on a en faiſant répéter une leçon. Ces deux expreſſions ſont d'un naïf charmant. Dans le dernier Tableau, plus petit que tous les autres, on voit un Quinze-Vingts debout le bâton à la main, & tenant une leſſe à laquelle un petit chien eſt attaché. L'attitude, l'air de tête, la façon de

21. [M. – A. Laugier] *Jugement d'un amateur sur l'Exposition des Tableaux*, Paris, 1753, pp. 42-3, a propósito de Chardin.

22. Pierre Filloeul, gravura a partir de *Uma dama tomando chá*. Sem data.

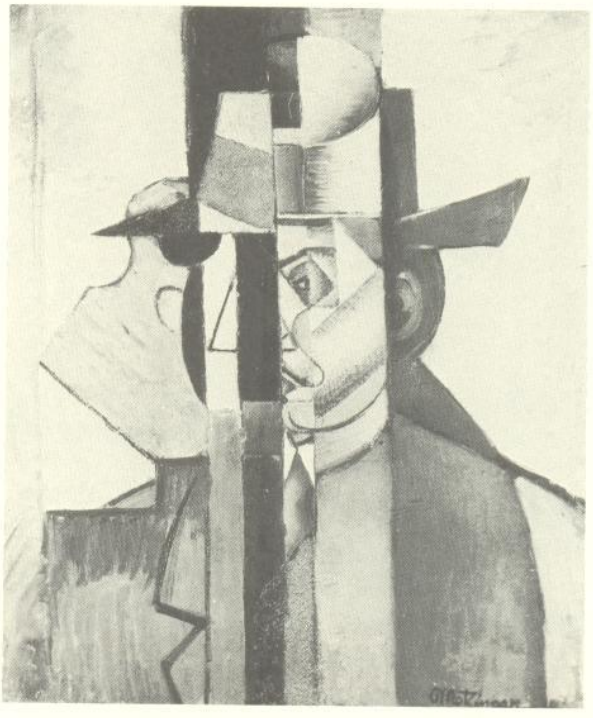


23. Picasso em seu ateliê, verão de 1910. Museu Picasso, Paris.

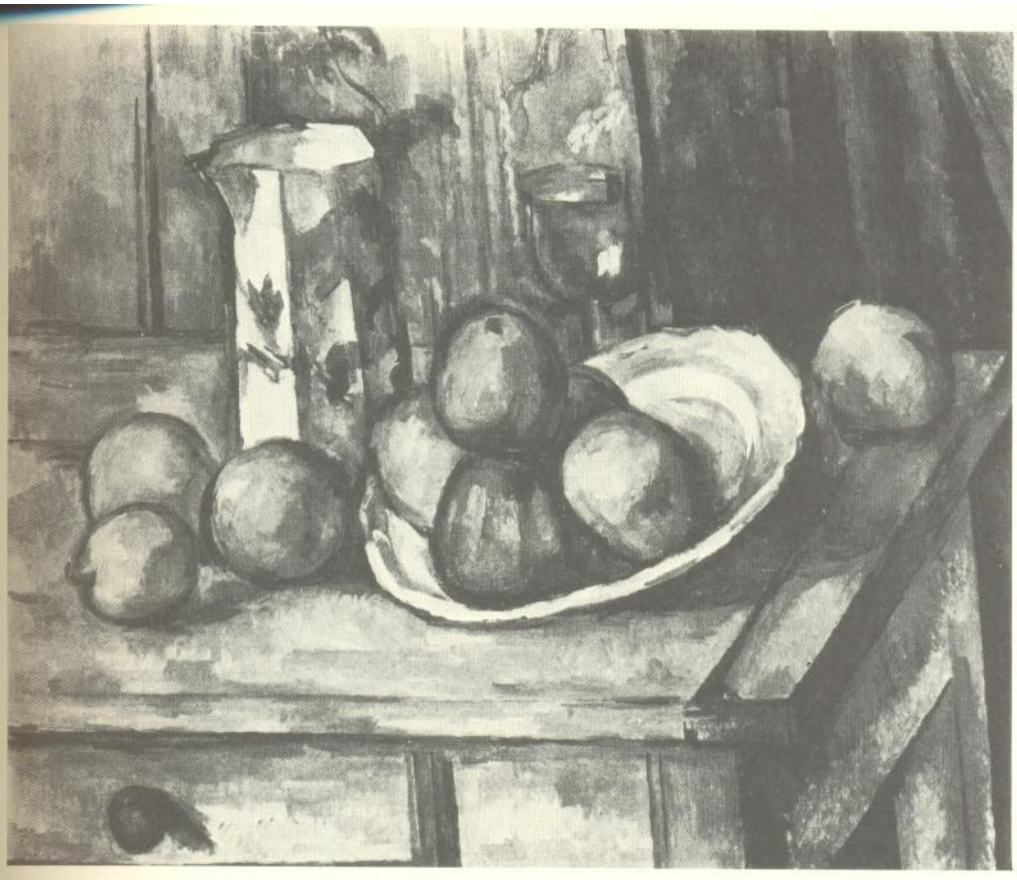
24. Louis Marcoussis, *Retrato de Apollinaire*. Ponta-seca, 1912.

25. Vista da casa de Leo e Gertrude Stein, com seis quadros de Picasso e seis de Matisse, cerca de 1907. Fotografia publicada em Leo Stein, *Journey into the self*, org. E. Fuller, Nova York, 1950.

26. Albert Gleizes, *Retrato de Jacques Nayral*. Óleo sobre tela, 1910-1. Tate Gallery, Londres.



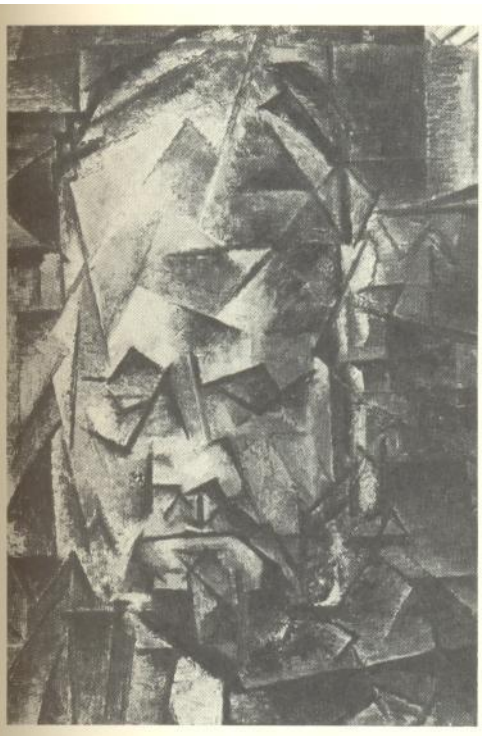
27. Jean Metzinger, *Retrato de Albert Gleizes*. Óleo sobre tela, 1912. Museu de Arte, Rhode Island School of Design, Providence.



28. Cézanne, *Natureza-morta com jarra e fruta*. Óleo sobre tela, cerca de 1900. National Gallery of Art, Washington (doação da Fundação W. Averell Harriman).

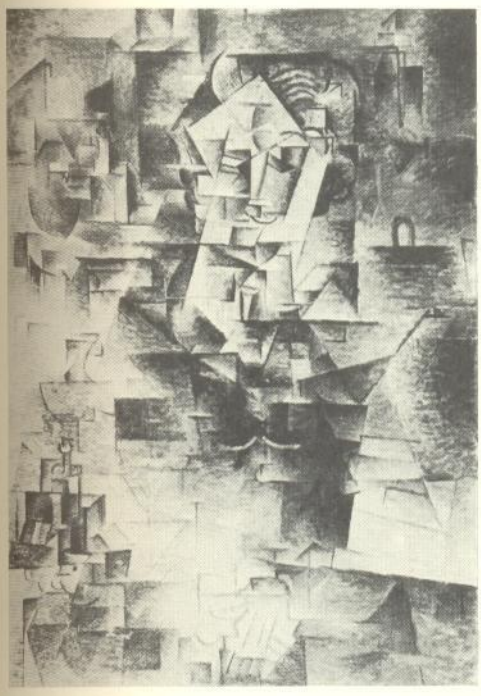
29. Cézanne, *As banhistas*. Óleo sobre tela, cerca de 1900. National Gallery, Londres.

30. Fotografia de Kahnweiler em 1910, feita por Picasso (cf. ilust. 23). Museu Picasso, Paris.

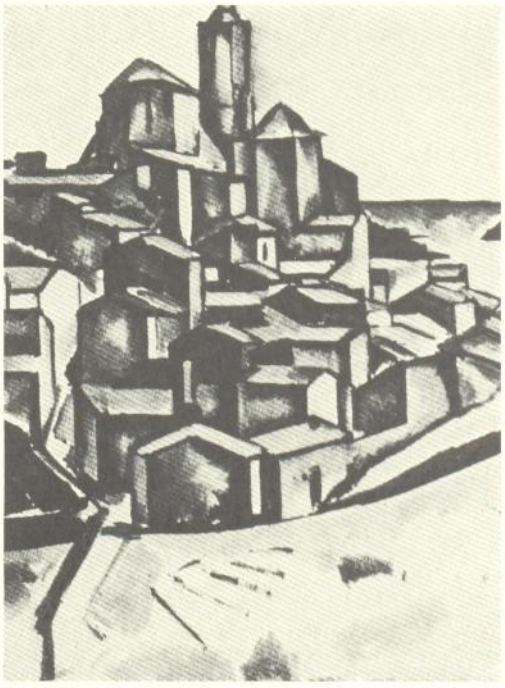


31. Picasso, detalhe do *Retrato de Vollard* (cf. ilust. 18). Museu Púchkin, Moscou.

32. Fotografia desfocada da ilustração 31.

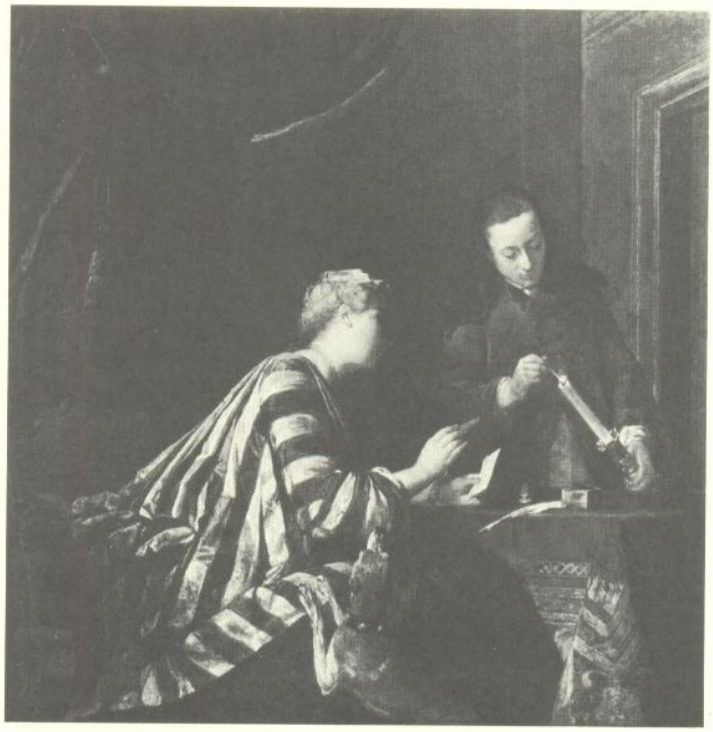


33. Picasso, *Retrato de Kahnweiler* (cf. ilust. 13), Art Institute, Chicago (doação da sra. Gilbert Champlon).

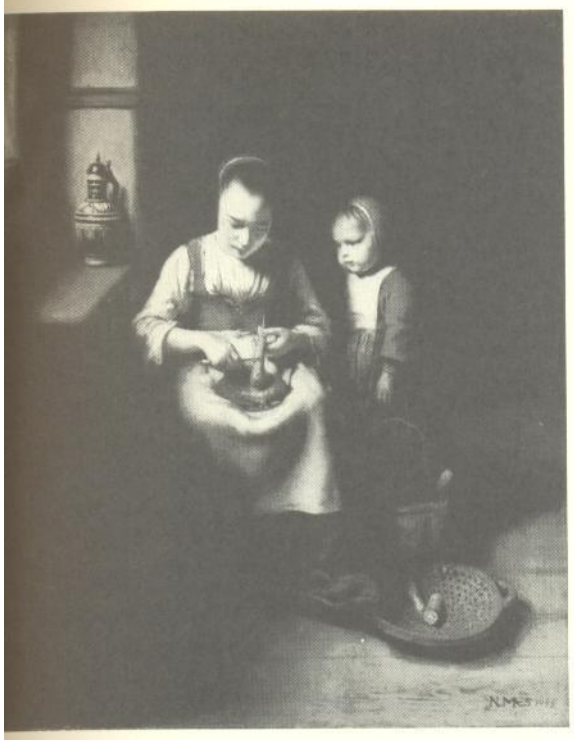


34. André Derain, detalhe de *Cadaquès*. Óleo sobre tela, 1910. Museu Nacional de Praga.

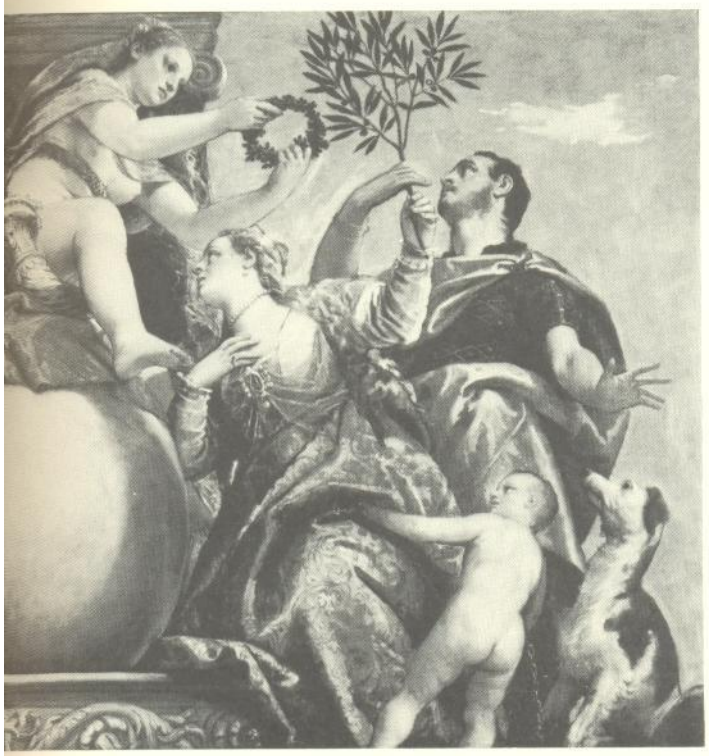
35. Chardin, *Mulher descascando legumes*. Óleo sobre tela, cerca de 1738. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munique.



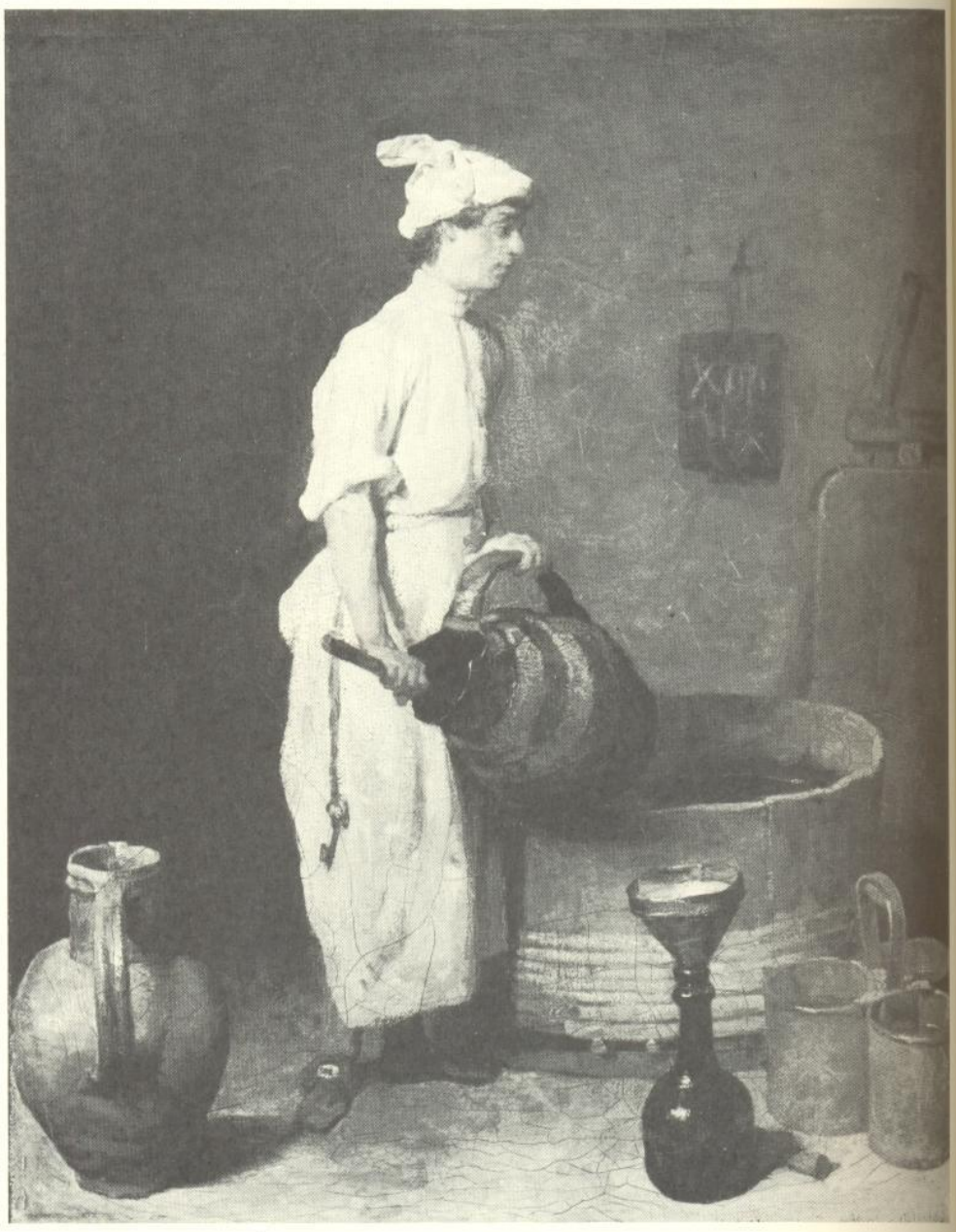
36. Chardin, *Uma dama selando uma carta*. Óleo sobre tela, 173[illegible] Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Schloss Charlottenburg, Berlim.



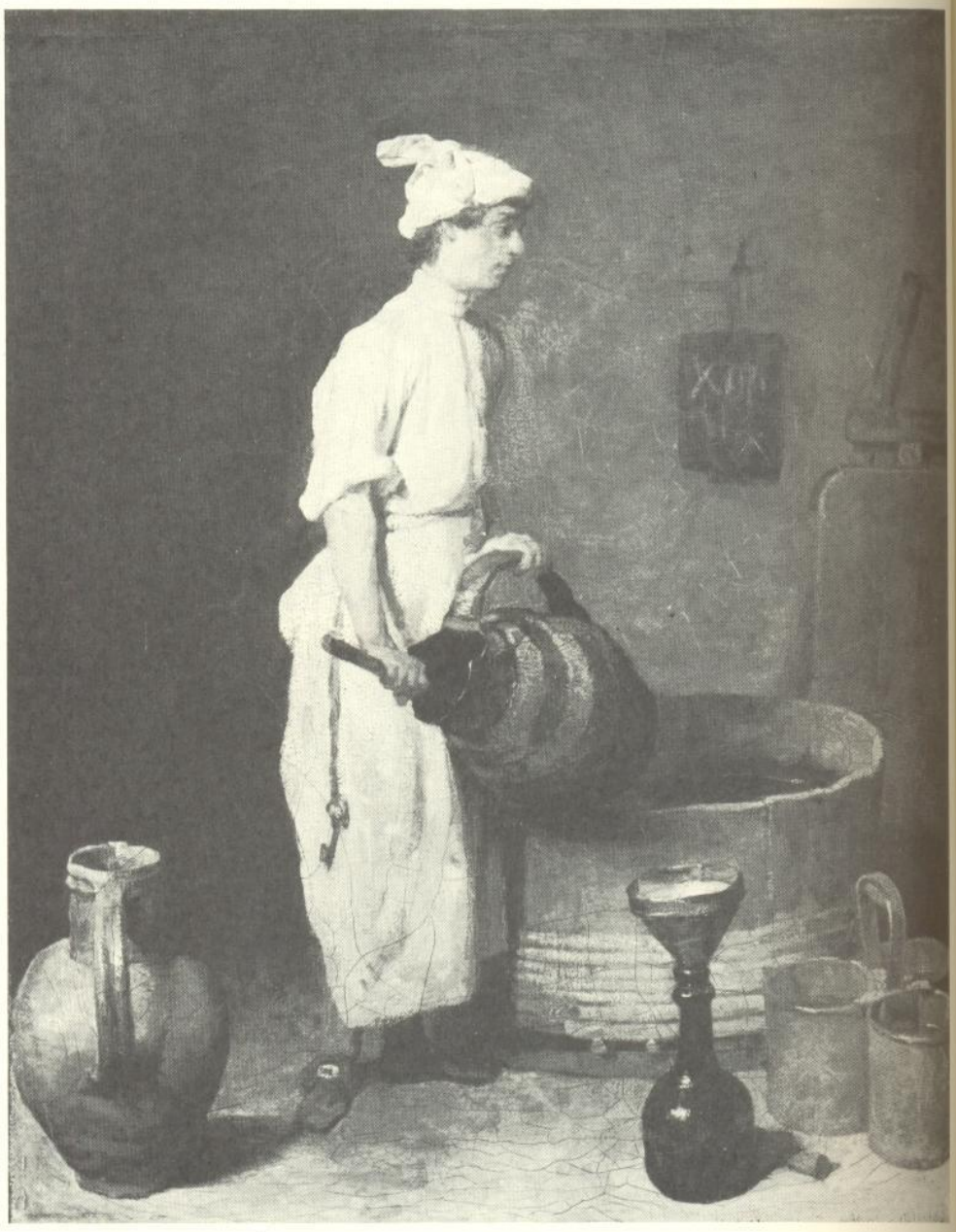
37. Nicolaes Maes,
Mulher descascando nabos.
Óleo sobre tela, 1655.
National Gallery, Londres.



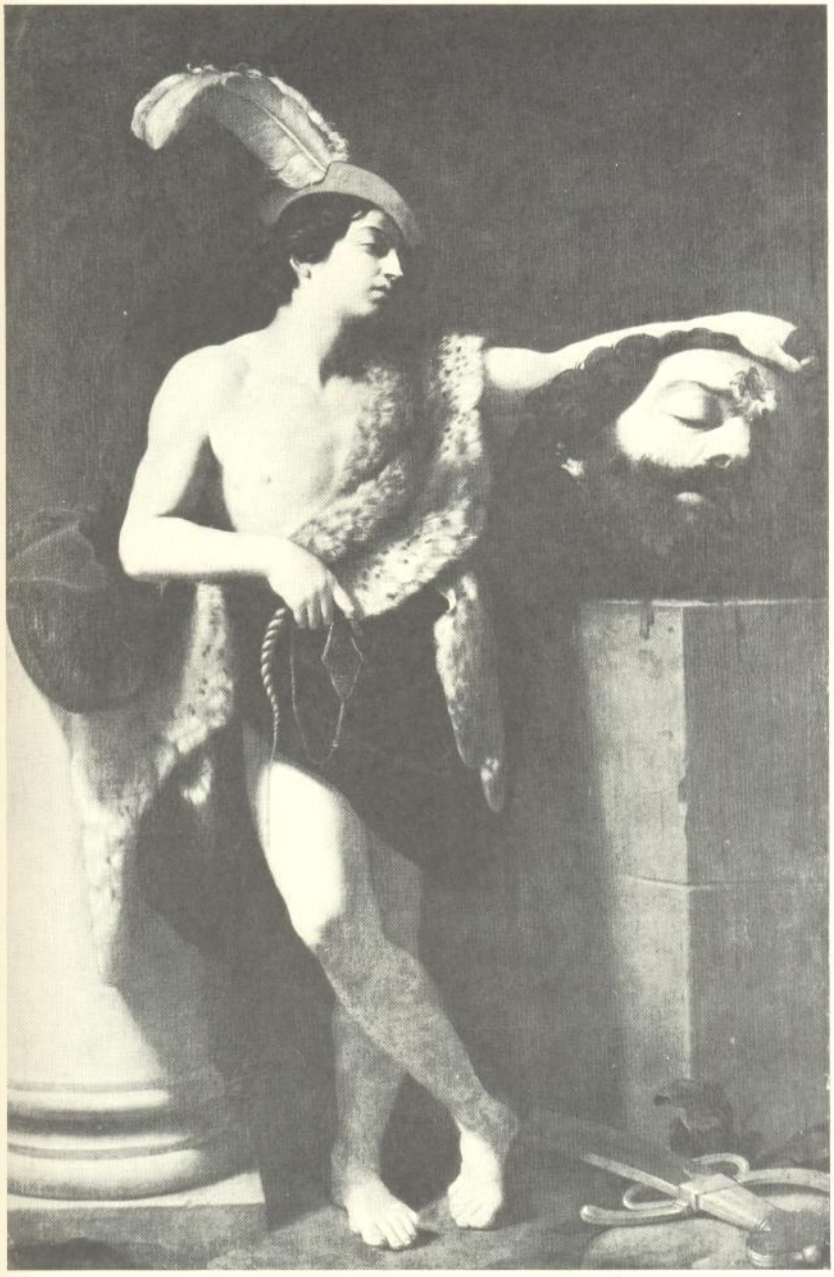
38. Paolo Veronese,
Alegoria do casamento. Óleo
sobre tela, cerca de 1565.
National Gallery, Londres.



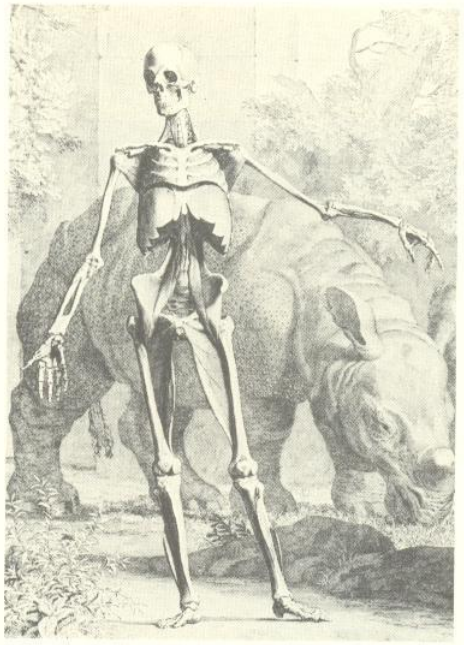
39. Chardin, *O taberneiro*. Óleo sobre tela, 1738. Hunterian Art Gallery, Universidade de Glasgow.



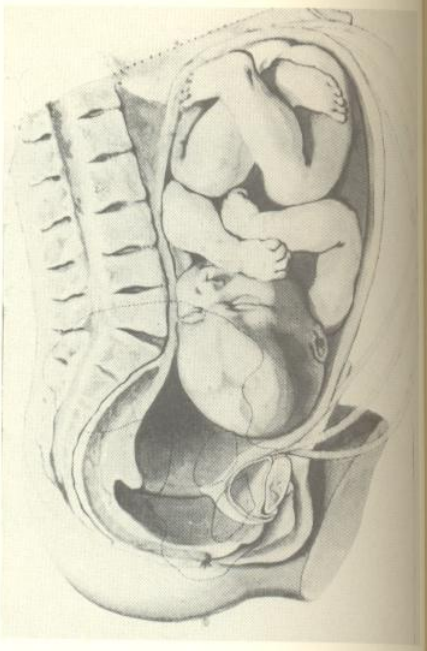
39. Chardin, *O taberneiro*. Óleo sobre tela, 1738. Hunterian Art Gallery, Universidade de Glasgow.



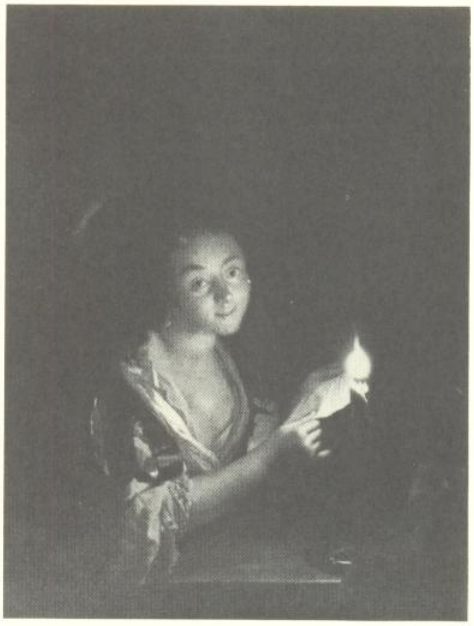
40. Guido Reni, *David*. Óleo sobre tela, cerca de 1605. Museu do Louvre, Paris.



41. Bernhard Siegfried Albinus, *Tabulae sceleti et musculorum humani*. Leiden, 1747, Muscula Pl. IX. Gravura de J. Wandelaar.

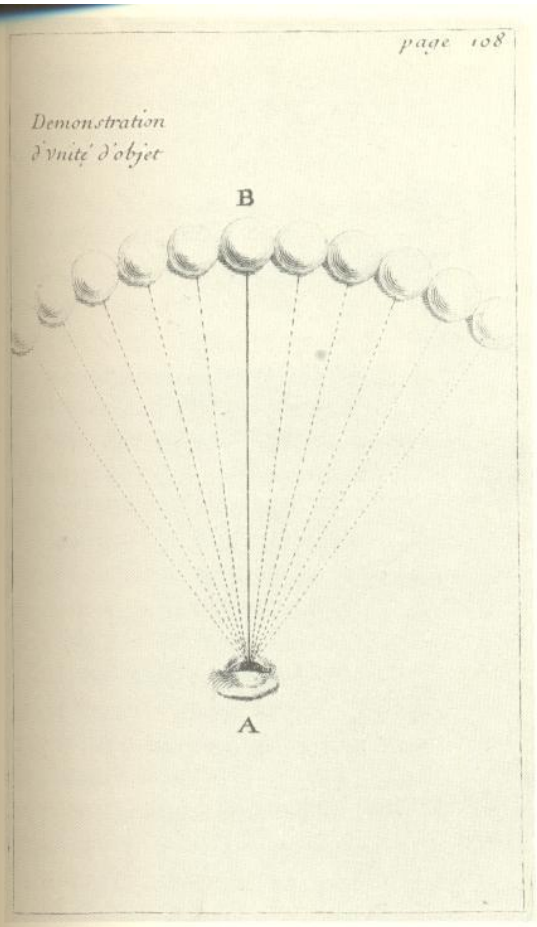


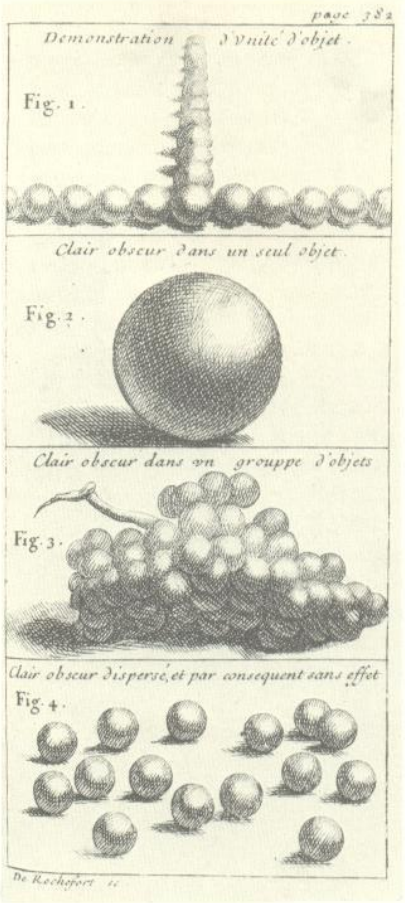
42. Pieter Camper. Desenho de 1752 para gravura em William Smellie, *Sett of anatomical tables*, Londres 1754. Royal College of Physicians, Edimburgo.



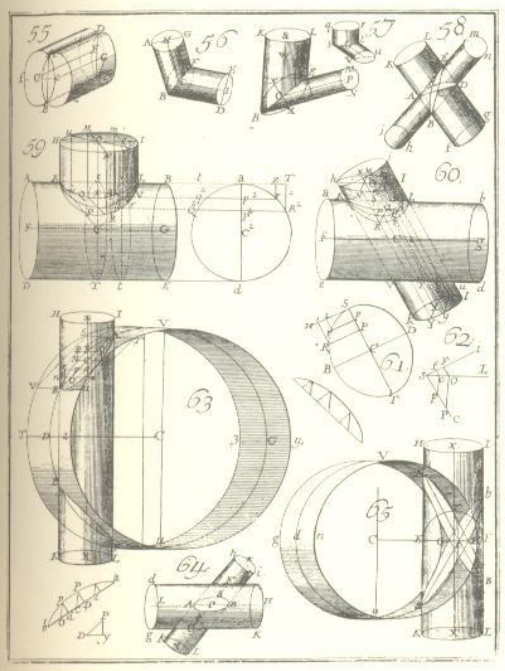
43. Godfried Schalcken, *Menina lendo uma carta*. Óleo sobre tela, último quartel do século XVII. Gemäldegalerie, Dresden.

44. Adriaen van der Werff, *Alegoria da educação*. Óleo sobre tela, 1687. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munique.

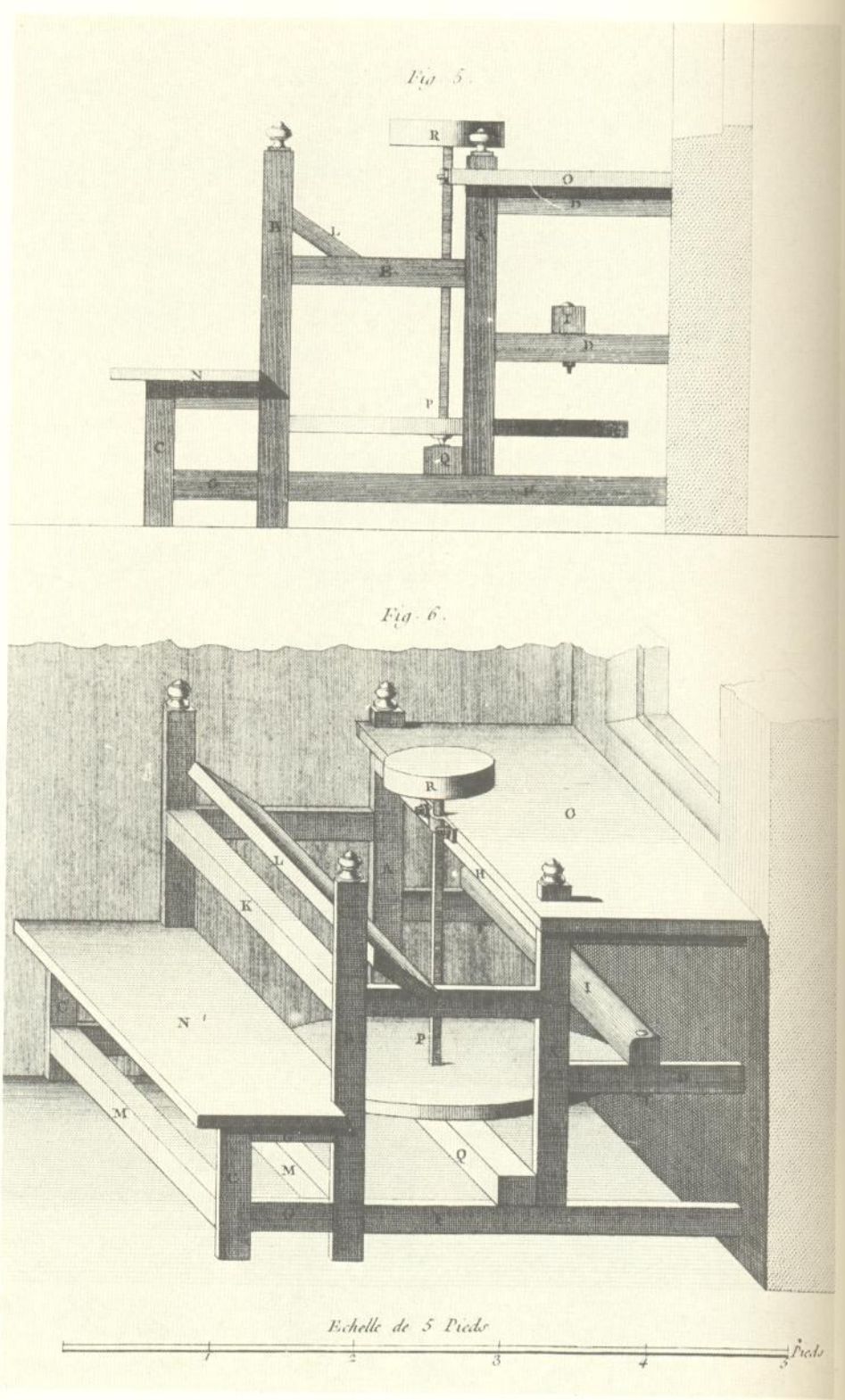




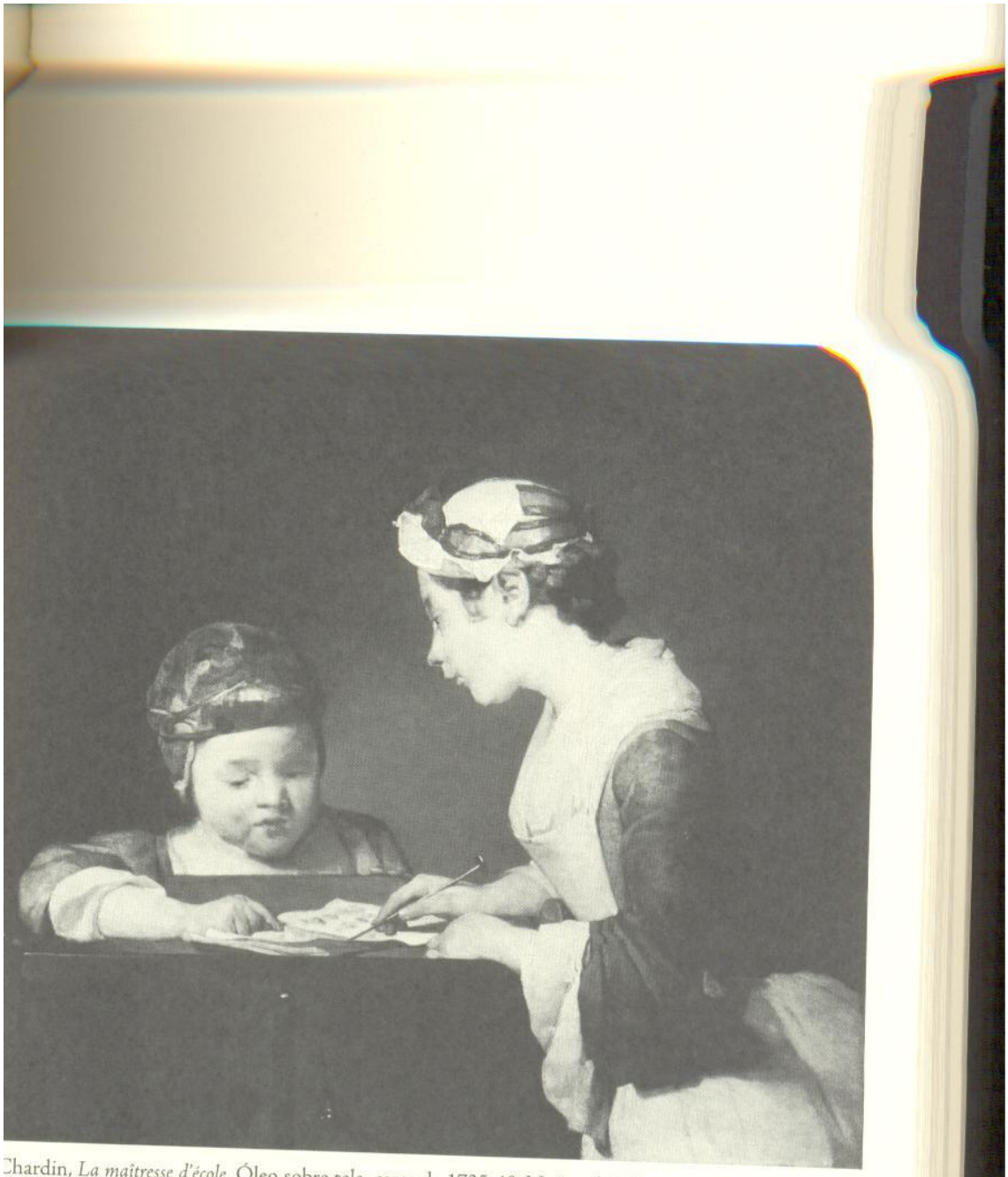
45 e 46. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708. Placas gravadas: visão nítida centralizada na fóvea e suas conseqüências para a composição.



47. Amédée-François Frézier, *La théorie et la pratique de la coupe des pierre et de bois* [...], 2ª ed., Paris, 1754-68, vol. 1, ilust. 5.



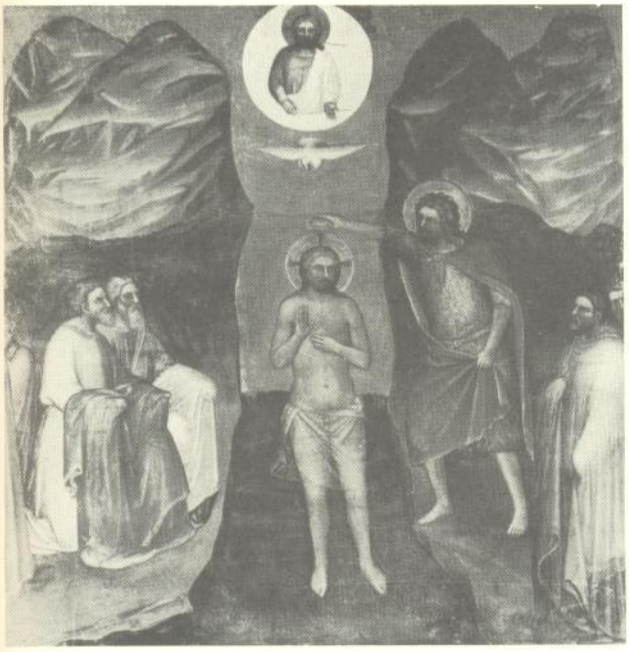
48. J. R. Lucotte, torno de ceramista, em D. Diderot e J. d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*. Paris, 1751-80. Gravura de R. Bénard.



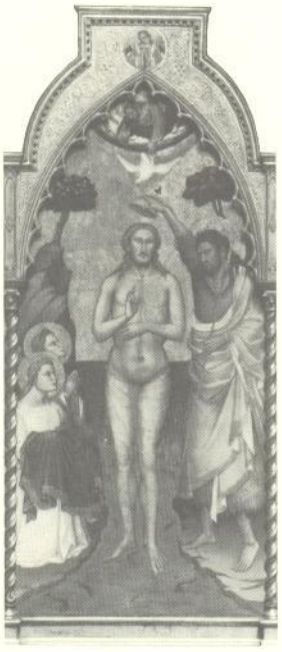
Chardin, *La maîtresse d'école*. Óleo sobre tela, cerca de 1735-40. National Gallery, Londres.

50. Giotto, *Batismo de Cristo*. Afresco, cerca de 1303-13. Capela Scrovegni, Pádua.

51. Masolino, *Batismo de Cristo*. Afresco, cerca de 1435. Batistério, Castiglione d'Olona.



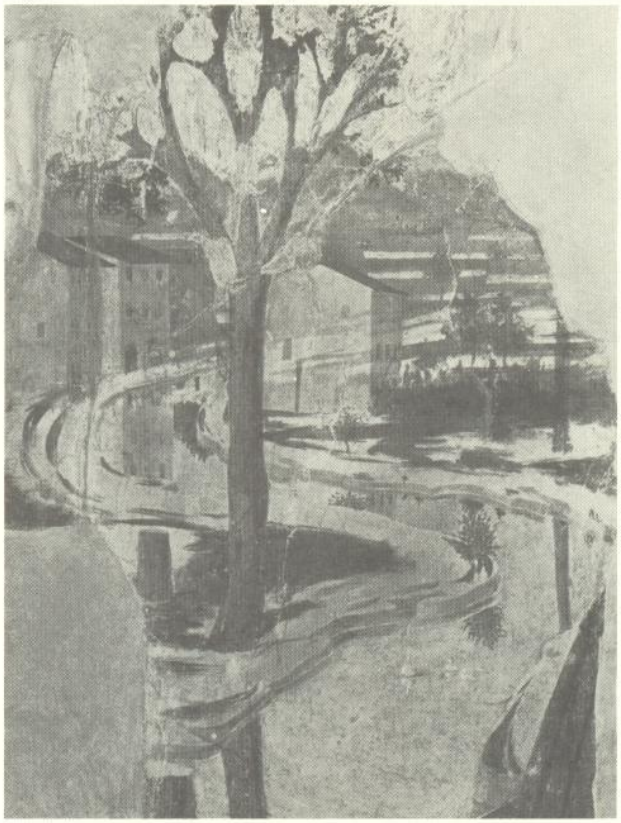
52. Giusto de'Menabuoi, *Batismo de Cristo*. Afresco, cerca de 1375. Batistério da Catedral de Pádua.



53. Atribuído a Niccolò di Pietro Gerini. Detalhe do *Batismo de Cristo*. Painel 1387 (?). National Gallery, Londres.

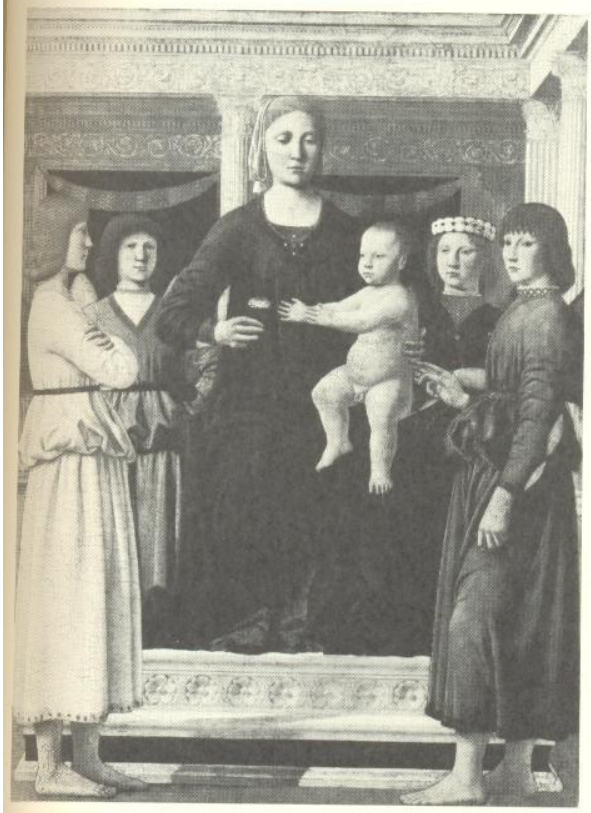
54. Giovanni di Paolo, *Batismo de Cristo*. Painel, meados do século XV. National Gallery, Londres.

55. Piero della Francesca. Detalhe de *A lenda da verdadeira cruz*, com vista da cidade de Arezzo. Afresco, cerca de 1452-9. San Francesco, Arezzo.

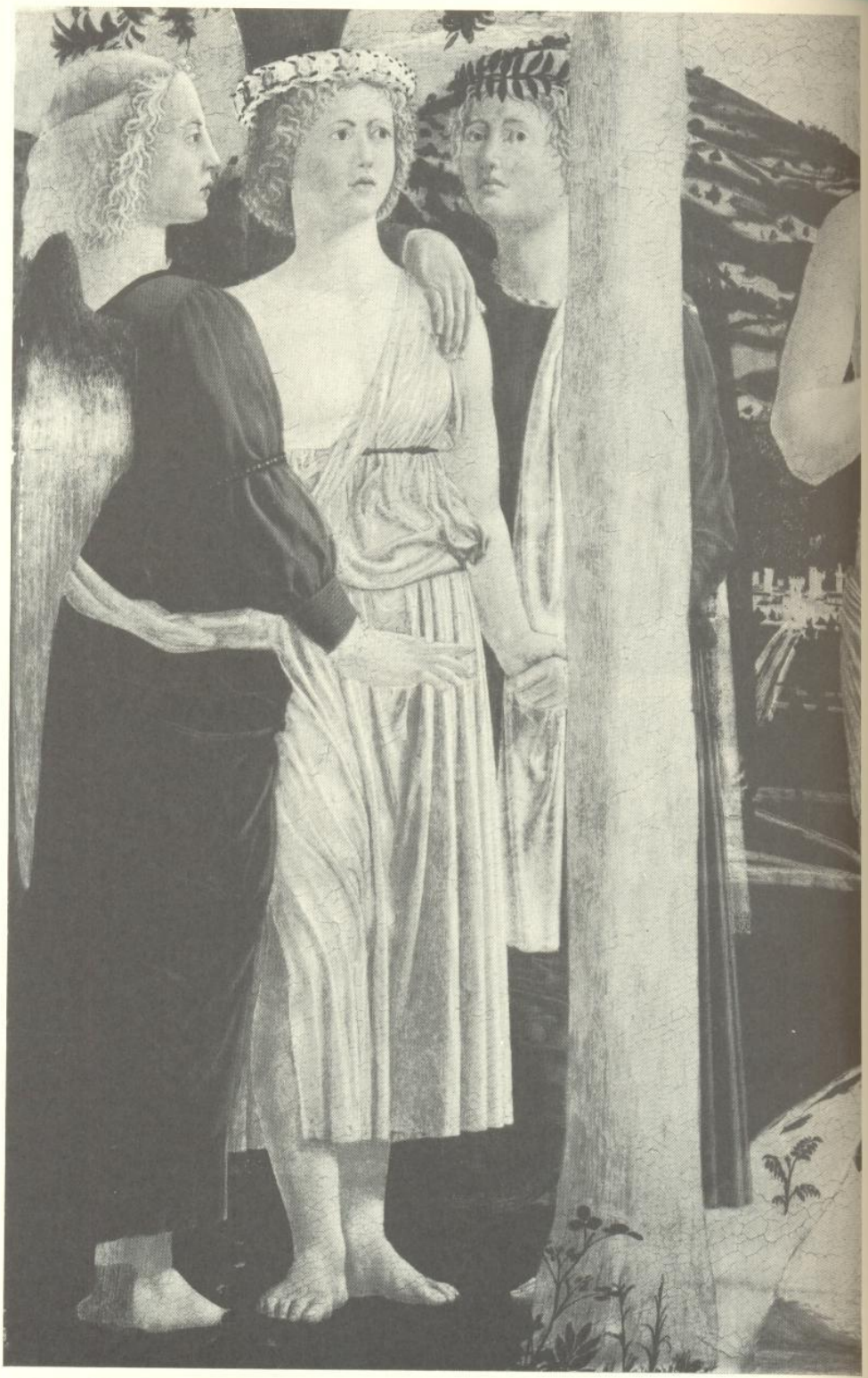


56. Piero della Francesca. Detalhe do rio da *Vitória de Constantino sobre Maxêncio*. Afresco, cerca de 1452-9. San Francesco, Arezzo.

57. Piero della Francesca, *Madona com menino Jesus e anjos*. Painel, cerca de 1470. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

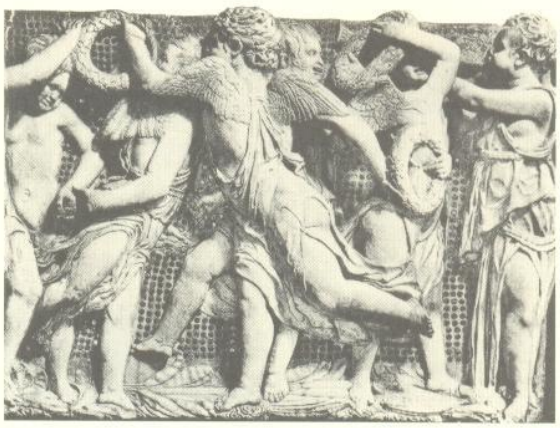


58. Piero della Francesca, *Madona com menino Jesus e anjos*. Painel, cerca de 1465. Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.



59. Piero della Francesca. Detalhe dos anjos do *Batismo de Cristo* (cf. ilust. 3). National Gallery, Londres.

60. Niccoló Fiorentino. Reverso da medalha de Giovanna Tornabuoni, representando as Graças, fim do século XV, bronze, Bargello, Florença.



61. Donatello. Detalhe da segunda *Cantoria* da catedral de Florença, 1433-9. Mármore, Museo dell'Opera del Duomo, Florença.

62. Lucca della Robbia. Anjos chamando a atenção para a Eucaristia, detalhe da predela de um retábulo, cerca de 1460-70, terracota esmaltada. Capela da Cruz, Collegiata, Impruneta.

63. Piero della Francesca, *Batismo de Cristo*, com indicação das metades e terços (cf. ilust.3). National Gallery, Londres.

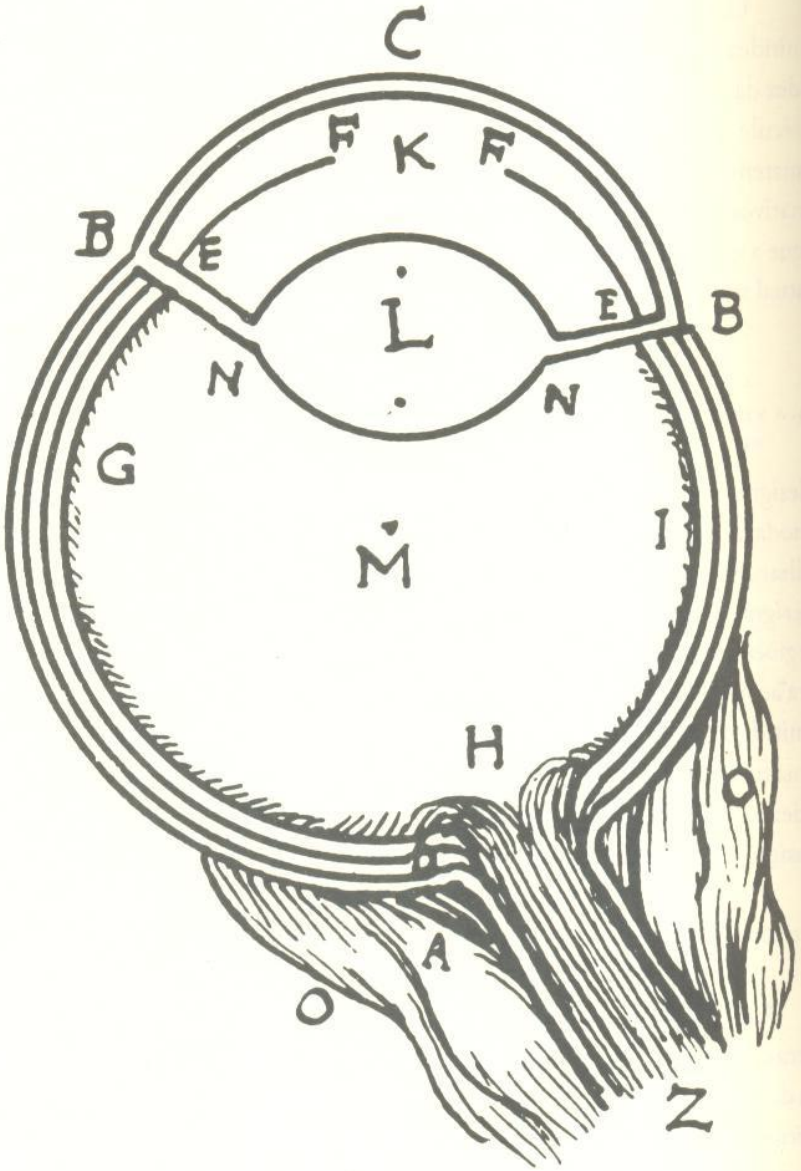
Um dos enigmas desse quadro é o significado dos diferentes graus de nitidez e *luminosidade* (ou riqueza de cores) que podemos constatar. A nitidez da visão e, por decorrência, da pintura tem uma história intelectual no século XVIII que não leva aos críticos de arte, mas aos cientistas, médicos e matemáticos — uma espécie de importantes e valiosos críticos de arte alternativos. Dedicaremos algum tempo à discussão desse assunto, mesmo porque a questão da visão nítida me parece ter sido negligenciada na reflexão atual sobre a pintura.

4. A VISÃO NÍTIDA: ACOMODAÇÃO E ACUIDADE VISUAL

"Visão nítida" é uma expressão do século XVIII. Define o que hoje se designa por dois termos diferentes: "acomodação" e "acuidade" óptica. A "acomodação" diz respeito à capacidade do olho de mudar sua forma quando o olhar se fixa em objetos situados a diferentes distâncias. A "acuidade visual" designa, em especial, os diferentes graus de resposta sensitiva em diferentes regiões da retina e influi nos graus de nitidez do campo visual. Assim, a palavra "acomodação" refere-se à nitidez em profundidade e a palavra "acuidade", à nitidez ao longo do campo visual. O que nos interessa na visão nítida é uma função do sujeito: não nos importam aqui as gradações objetivas da nitidez e da cor conforme vistas através da "perspectiva aérea", isto é, da interposição da atmosfera.

Acomodação

A estrutura geral do olho relacionada com a acomodação (ilustração 4) já era conhecida desde o início do século XVII. Em 1619, Christoph Scheiner já a descrevera com clareza e exatidão em seu estudo *Oculus* ou *Fundamentum opticum*. A refração da luz no olho, a ação do complexo de lentes, realiza-se por meio de três elementos principais: a córnea, o humor aquoso e o cristalino. Cada um possui uma capacidade de refração distinta. O mais possante é a córnea, mas o cristalino tem uma importância especial por suas variações que permitem focar objetos situados a diferentes distâncias. Na



[H]. O Olho, ilustração em Descartes, *Discours de la méthode et les essais*, Leiden, 1637, II, 26 (BCB, córnea; EF-FE, íris cercada pela pupila; K, humor aquoso; L, humor cristalino: EN, "filetes" ciliares que servem para alongar o cristalino L; M, humor vítreo; GHI, parte mais sensível da retina; HZ, nervo óptico; O, músculos que servem para movimentar o olho).

realidade, a descrição de Scheiner custou muito a prevalecer. Em meados do século XVIII ainda vigoravam outras explicações sobre a função focal do olho, e Algarotti, mais uma vez, ensinou sua paciente marquesa a entender algumas delas:

"Que alteração será necessário produzir-se nos nossos olhos a fim de que ao olharmos para aquelas árvores lá longe, depois de termos olhado para estas colunas aqui, os raios que vêm das árvores se unam sob nossa retina — quer dizer, para que vejamos as árvores nitidamente?"

"Será preciso", disse a marquesa, "que a retina se aproxime do cristalino, assim como na câmera obscura é preciso aproximar o papel das lentes para obter uma imagem nítida de objetos distantes."

"A senhora acertou sozinha a explicação, madame", respondi-lhe. "E alguns disseram que para aproximar ou afastar a retina do cristalino, segundo nossas necessidades, temos determinados músculos que circundam o olho e que também servem para levantar e abaixar o olho, e para girá-lo para a esquerda e para a direita, e para dar-lhe um certo movimento oblíquo, que Vênus, principalmente, se encarrega de regular. Com esses músculos, o Amor

— *sott'occhio*
Quasi di furto mira,
*Ne mai con dritto guardo i lumi gira.**

E com esses músculos os olhos muitas vezes dizem a outros olhos coisas que a língua, madame, não se arrisca a dizer. Outros afirmaram que a retina é imóvel e que o cristalino é que se aproxima e se distancia dela, ou que o cristalino apenas muda de forma, tornando-se ora mais convexo, ora menos convexo, segundo a proximidade ou o distanciamento dos objetos. E também disseram que as duas coisas acontecem ao mesmo tempo. Qualquer delas terá o mesmo efeito, como se a retina se movesse para perto e para longe do cristalino — o que vós também podeis aceitar como verdade, porque é o mais fácil de imaginar."

*"De soslaio/ Olha quase furtivamente/ E nunca gira os olhos com um olhar reto." (N. T.)

Havia também outras explicações. Mas o grande problema é que ainda não se tinha compreendido o complexo funcionamento do músculo ciliar que circunda o cristalino, somente estudado no final do século XIX. Hoje se sabe que, para ver de perto, o músculo ciliar se contrai, e isso diminui a pressão sobre o cristalino; quando essa pressão externa é relaxada, o cristalino toma uma forma convexa [ou sua curvatura se acentua] sob a ação das tensões internas. Era isso que não se compreendia naquele tempo. Mas, como afirma Algarotti, o importante é que o olho se acomoda para enxergar à distância. Portanto, se o primeiro plano estiver nítido, o plano distante estará embaçado e vice-versa. Sobre isso, não havia dúvidas.

A ciência moderna não determina até que distância o olho é capaz de enxergar com nitidez. Há muitas variáveis em jogo: uma é o progressivo endurecimento do cristalino com o avanço da idade, outra é o grau de abertura da pupila, já que dessa abertura depende a profundidade do campo de visão, como ocorre na regulação do diafragma de uma máquina fotográfica. Para os fins de nossa pesquisa, não há mal em imaginar uma profundidade de até seis metros. Não erramos muito se imaginarmos que o olho se acomoda internamente para uma distância entre seis metros e doze centímetros: quando a distância ultrapassa os seis metros, o músculo ciliar se distende, o cristalino sofre uma tensão externa e o olho efetivamente enxerga até o infinito.

Não precisamos estudar aqui os detalhes das pesquisas do século XVIII sobre o alcance da visão nítida em profundidade, mas a autoridade de maior influência no tempo de Chardin — Jacques Jurin, discípulo de Newton — merece que lhe dediquemos algumas palavras. Jurin, que estudara matemática em Cambridge e medicina em Leyden, e que foi secretário da Royal Society durante a década de 1720, criou uma terminologia para definir graus de nitidez. Segundo Jurin, existem três níveis de visão distinta: a visão Perfeita, a visão Imperfeita e a visão completamente Indistinta. Como tantos outros, ele errou por não entender o funcionamento dos músculos ciliares. Enquanto a óptica moderna define a acomodação como um ajuste automático que acompanha a progressiva acentuação da curvatura externa do cristalino — para uma distância compreendida

entre seis metros e doze centímetros —, Jurin pensava que os músculos ciliares atuavam no cristalino nas duas direções, para dentro e para fora, e que entre cada movimento os músculos e o cristalino permaneciam em repouso. Após um longo debate matemático, Jurin concluiu que o olho em repouso enxerga nitidamente a uma distância de 38 centímetros (e não de seis metros). Essa distância podia ser reduzida a doze centímetros, como afirmam as estimativas atuais, e estender-se até 4,30 metros, digamos 4,50 metros para arredondar. Este seria o limite da visão Perfeita: a uma distância superior, a visão se tornaria Imperfeita.

Na visão Perfeita, os raios de cada feixe de luz, que se constitui, é claro, de partículas, se acumulam numa única unidade sensível da retina, o *punctum sensibile*. Na visão Imperfeita, isso não se dá, ainda que o objeto seja nitidamente visto. Do ponto de vista fenomênico, na visão Imperfeita, o objeto parece maior, seu centro mais forte ou mais escuro que o resto, há certa penumbra e certas cores se modificam. Por sinal, a capa do estudo de Jurin foi impressa usando quatro formatos predeterminados de letras, de modo que o leitor, olhando a capa a partir de diferentes distâncias, pudesse constatar esses efeitos.

Acuidade

Nessa época, o conhecimento sobre a acuidade — a visão nítida *por todo* o campo visual — se apoiava nas pesquisas do século XVII a respeito da dióptrica e da estrutura da retina. Atualmente, considera-se que a retina é formada por dois tipos principais de receptores, os cones e os bastonetes. Os cones permitem ver em cores sob a luz normal do dia, e os bastonetes são responsáveis pela visão monocromática na penumbra. Os cones se concentram no eixo óptico em torno da fóvea, de modo que a acuidade, à luz do dia, está concentrada nessa área; os bastonetes se distribuem de modo mais regular por toda a retina e são excluídos do centro pelos cones — é por isso que os objetos são vistos com mais nitidez à noite quando não os fitamos diretamente. Mas há outras interferências. O efeito é reforçado, de um lado,

por fatores dióptricos, como o astigmatismo periférico, que é a incapacidade do olho de reunir, após a refração, a luz que entra por um ângulo consideravelmente oblíquo. Por outro lado, além dessas funções físicas, a percepção ativa mecanismos psicológicos de atenção. Nossa atenção pode ampliar ou estreitar o campo efetivo de visão segundo a categoria de objetos que nos interessam. É por isso que os psicólogos da percepção falam de uma "fóvea funcional", que é variável e não simplesmente determinada pela densidade dos receptores em torno da fóvea física.

Embora, no século XVIII, ainda não houvesse meios para diferenciar os bastonetes dos cones e a retina fosse entendida como uma simples estrutura de fibras que são agitadas pelo movimento da luz, o fenômeno da acuidade era bem compreendido. O texto abaixo, extraído de uma tese de doutorado sobre a visão, que foi defendida em Leyden, em 1746, por Pieter Camper, resume as opiniões aceitas na época:

> A retina, que se estende desde o ponto de junção do nervo óptico até o músculo radial ciliar, não tem a mesma sensibilidade em todas as suas partes. O ponto de junção do nervo óptico é totalmente insensível [trata-se do "ponto cego de Mariotte", que leva esse nome porque foi descoberto pelo físico francês Edme Mariotte no século XVII. Mariotte também escreveu um soberbo (e anti-newtoniano) *Traité de la nature des couleurs*]. A parte mais sensível da retina fica perto do ponto de junção do nervo óptico, isto é, no lugar [que para nós corresponde à fóvea] oposto ao eixo visual. É por essa razão que, de acordo com Philippe de la Hire [voltarei a falar dele daqui a pouco], nós giramos os olhos para um lado e para o outro para que a imagem se forme nesse ponto. William Briggs [em *Opthalmographia*, de 1686] acha que as fibras se juntam mais estreitamente nesse ponto e conclui que por esse motivo a sensação ali é mais perfeita. Robert Hooke demonstra a mesma coisa em sua *Micrographia*, de 1665 [isso não é verdade: quando Hooke apresentou sua célebre descrição do olho da mosca-doméstica, ele apenas fez algumas observações comparativas com o olho humano]. Em seção anterior, levantei o problema de saber se a imagem retiniana não é mais brilhante perto do eixo óptico porque, nesse ponto, os raios luminosos, que só lá penetram paralelamente, são representados de modo mais brilhante

na retina. Mas não quero que se tome como uma certeza que esse brilho maior depende unicamente do maior grau de sensibilidade da retina nesse ponto. [Camper alude aqui ao astigmatismo periférico. A dióptrica do século XVII havia estudado extensamente esse assunto relacionando-o às pesquisas sobre os vidros lenticulares. Depois da explicação de Robert Hooke, esse tema tornou-se muito conhecido. Em 1738, John Hamilton, membro da Royal Society, declarou em seu *Stereography* que a ação exclusiva do astigmatismo periférico limitava a visão nítida a um arco compreendido entre dois e quatro graus, mas não mencionou coisa alguma acerca da ação das fibras sobre a retina.]

Portanto, Pieter Camper tinha noção de que a acuidade central da visão se devia tanto à sensibilidade da fóvea quanto ao astigmatismo periférico, mas não menciona a atenção como causa de modificações psicológicas. Porém esse efeito foi admitido e muito bem exposto por Sébastien le Clerc em seu *Système de la vision fondé sur de nouveaux principes* (1719):

Embora se possa descortinar perfeitamente, com um único olhar, grandes extensões de pradaria, só se vê de modo distinto uma pequena porção de cada vez, e há duas razões para isso. A primeira [a acuidade física] é que os objetos só são representados com nitidez na vista em um ângulo muito reduzido, como acabamos de verificar; a segunda [a atenção] é que, sendo a mente incapaz de prestar atenção em muitas coisas ao mesmo tempo, ela somente examina os objetos pedaço por pedaço. Assim, embora seja possível percebermos com um simples olhar um objeto volumoso como um palácio, e que se forme em nossos olhos uma imagem que nos permite ter uma idéia favorável ou desfavorável dele, apesar disso faltará a essa idéia a nitidez das partes, porque a mente, nesse estágio, não se aplica de um modo particular a essa imagem ["visão global que precede a atenção"]. Mas, quando a mente deseja saber a que ordem pertence a Arquitetura do palácio, e se ele é de bom ou mau gosto, ela se põe então a percorrê-lo com os olhos — ou melhor, com o eixo óptico do olho —, todas as partes, umas após outras, a fim de obter um conhecimento exato de cada uma em particular ["varredura atenta intencional"].

Relacionando os dois textos, encontramos os principais elementos da concepção moderna da acuidade.

5. CHARDIN E A ARTE DO PASSADO

Voltemos agora ao quadro *Uma dama tomando chá*. O estudo que fizemos na seção anterior sobre a óptica do século XVIII permite-nos descrever certos aspectos do quadro nos termos da época, mas não nos ajuda a explicá-lo.

A perda de nitidez da parede que está atrás da senhora é, sem dúvida, forte demais para ser uma representação da visão Imperfeita de Jurin além da distância dos 4,50 metros. Poderia representar uma ênfase na profundidade do campo visual sobre a linha formada pelo bule, a mão e o braço. Há, por todo o quadro, um jogo mais delicado de nitidez e *luminosidade*. Assim, os traços internos do rosto da senhora são difíceis de distinguir, ao passo que a mão que segura a taça realça, por sua grande nitidez, o centro do plano mais nítido. Mas não adianta prosseguir nessa linha de raciocínio sem antes discutir dois tipos de objeções que poderiam nos fazer. A primeira é a de que ignoramos que o trabalho de Chardin se inseria numa tradição de pintura. A segunda é que o universo da ciência da óptica passava ao largo do universo do pintor.

Quanto à primeira objeção, parece-me que este é o momento adequado para reafirmar o que dissemos acima sobre Picasso. Chardin lidava com um problema estabelecido em grande parte pela história da pintura; a Diretriz que ele determinara para si mesmo decorria, antes de tudo, da pintura precedente — tanto a que ele mesmo produzira quanto a de outros artistas. Sabe-se que Chardin seguia os gêneros e os modos de representação dos pintores holandeses do século XVII (ilustrações 5 e 7). Na época, evocava-se muito o pintor flamengo Teniers; hoje diríamos que Chardin está mais próximo dos holandeses pós-rembranescos, como Gerrit Dou, Nicolaes Maes, Gerard ter Borch e Gabriel Metsu. As composições desses pintores geralmente se baseavam em efeitos de luz sobre um fundo indistinto — não como os de Chardin, mas, de todo modo, esse era um dado do problema com que ele lidava. Mas a relação de Chardin com a escola holandesa já foi tão estudada que eu prefiro me voltar para um outro assunto da história da pintura anterior

que teve para ele uma importância maior do que se imagina: a visão de Diderot sobre Chardin como o pintor verossímil das "coisas como elas são".

Na minha opinião, Chardin tinha um profundo interesse pela pintura do fim do Renascimento italiano, pelo menos como era conhecida em Paris. Em 1756, o gravador Cochin filho, amigo dele, deu uma conferência sobre a luz na Real Academia de Pintura de Paris. Chardin assistiu à conferência. Cochin fez uma exposição sobre a física da luz e discorreu sobre o uso da luz na composição pictórica. Em resumo, ele recomendou primeiros planos mais iluminados e fundos mais sombrios. As duas autoridades evocadas por Cochin, Veronese e Guido Reni, grandes pintores do século XVIII, eram certamente artistas pelos quais Chardin se interessava muito. Seu interesse por Veronese transparece de várias maneiras: uma delas é a retórica das composições em diagonal dos primeiros quadros de Chardin que representam personagens (ilustrações 6 e 8). Um vestígio desse empréstimo ainda se vê em *Uma dama tomando chá*. Mas Chardin trabalhou, sobretudo, nos efeitos de luz obtidos por Guido Reni na composição, por exemplo, do *David* (ilustração 40). As telas nítidas e brilhantes do Renascimento tardio foram adaptadas por Chardin às suas pinturas de gênero e às naturezas-mortas. Em inúmeros aspectos, o pequeno quadro em *O taberneiro* (ilustração 39), de Chardin, é bem diferente do *David* de Reni, mas a distribuição da luz é a mesma: um fundo indistinto, um plano intermediário bem delimitado e iluminado a partir da esquerda e um primeiro plano marcado à direita por uma área de iluminação complexa. Ano após ano, Chardin pintou variações sobre esse esquema — tentando, às vezes, como em *O taberneiro*, acentuar mais a cor que os efeitos de brilho no primeiro plano —, e repercussões dessas experiências ainda são visíveis em *Uma dama tomando chá*. Chardin tinha os olhos postos na história da pintura.

Uma parte do problema dele, portanto, era saber como conciliar esse esquema de uso da luz, de grande função dramática, com o tema nórdico do ajuntamento de frutas e coisas inanimadas e as cenas cotidianas da vida burguesa. Se consideramos que ele introduziu nessa problemática idéias relacionadas com a visão nítida, deve ter sido no nível da crítica e da autocrítica que interferiu no processo de tal atividade pictórica.

6. OS PERSONAGENS INTERMEDIÁRIOS: LA HIRE, LE CLERC, CAMPER

Para responder à segunda objeção é preciso mostrar que havia inteligências capazes de relacionar os universos da ciência e da pintura que nos interessam, e de refletir sobre o tipo de conexão que desejamos estabelecer. No caso que nos ocupa no momento, isso não é difícil de fazer, mas vou limitar-me a três personagens intermediários, que já foram mencionados anteriormente como autoridades no tema da visão nítida. São eles: Pieter Camper, do qual citei sua tese de doutorado sobre acuidade visual; Philippe de la Hire, que Camper mencionou em sua descrição do que hoje chamamos de "escaneamento óptico"; e Sébastien le Clerc, de quem citei uma passagem sobre a atenção. Todos eram pintores, se entendermos a palavra num sentido mais amplo.

La Hire (1640-1718) foi o mais eminente matemático francês do fim do século XVII. Suas principais pesquisas trataram das seções cônicas, mas também se interessou pelas matemáticas aplicadas. La Hire supervisionou as pesquisas cartográficas da França e projetou o sistema hidráulico dos chafarizes de Versalhes. Foi ainda professor de geometria na Academia de Arquitetos de Paris. A obra que firmou seu nome como uma autoridade em óptica no século XVII foi *Dissertation sur les differens accidens de la vue* (1685).

Mas La Hire também havia estudado pintura. Seu pai foi o renomado pintor Laurent de la Hire, contemporâneo de Poussin e, assim como o filho, dotado de talento para as matemáticas. O próprio Philippe só escolheu a matemática como profissão depois dos vinte anos de idade e, nessa época, ainda estudava pintura em Veneza. Nunca deixou de interessar-se pela pintura. Numa obra póstuma, o notável *Traité de la pratique de la peinture*, La Hire discute com grande minuciosidade os aspectos materiais da pintura e do desenho. A pintura estava em suas preocupações quando ele escreveu sobre óptica, o que o levou a fazer, embora circunstancialmente, algumas observações importantes e inovadoras. Numa curta passagem, por exemplo, ele prenuncia em um século a descrição do desvio de Purkinje e chama a atenção para seu impacto na percepção dos matizes de cor na pintura. O desvio de Purkinje é o efeito pelo qual, em condições de baixa intensidade de luz, os objetos azuis se tornam mais claros e mais brilhantes relativamente, por

exemplo, aos objetos de cor vermelha. Esse fenômeno foi descrito na década de 1830 pelo fisiologista boêmio Purkinje, mas só pôde ser explicado depois da descoberta dos cones e bastonetes como dois sistemas separados de receptores, em fins do século XIX. Os bastonetes e os cones são especialmente sensíveis a diferentes comprimentos de onda e, portanto, a diferentes cores: os receptores que permitem enxergar na penumbra, isto é, os bastonetes, que são sensíveis ao comprimento de onda do azul, e os cones, que são sensíveis, sobretudo, ao comprimento de onda do vermelho.

> A luz que ilumina as cores modifica-as consideravelmente; o azul parece verde à luz de uma vela e o amarelo parece branco; *o azul parece branco sob a luz fraca do dia assim como no começo da noite* [a ênfase é minha]. Os pintores conhecem cores cujo brilho é muito maior à luz de uma vela que à luz do dia, e, por outro lado, muitas cores são bem mais vivas de dia, mas perdem toda sua beleza à luz de uma vela. Por exemplo, o verdete parece bonito à luz da vela, e quando é fraco, quer dizer, quando está misturado com uma grande quantidade de branco, parece ser um belo azul. Os pigmentos cinzentos que chamamos de verdes ou azuis parecem ser belíssimos azuis à luz da vela. Os vermelhos que contêm laca parecem muito vivos quando iluminados por uma vela, enquanto outros tons, como o carmim e o vermelhão, parecem apagados.

Portanto, La Hire viu que as condições de iluminação podem mudar não só as cores dos quadros, mas também seus valores tonais relativos: os azuis clareiam sob a luz de fraca intensidade — tal como Purkinje, sentado em seu jardim ao anoitecer, ia constatar um século depois.

Há uma passagem no texto de La Hire que se tornou fundamental para a óptica do século XVIII:

> Existem, pois, cinco coisas que servem à visão para julgar do distanciamento dos objetos, seu tamanho aparente, a vivacidade de sua cor, a direção dos olhos, a paralaxe dos objetos e a distinção das pequenas partes do objeto. Dessas cinco coisas que servem para fazer os objetos parecerem mais próximos ou mais distantes, os pintores só podem se servir em seus quadros das duas pri-

> meiras. Eis por que não lhes é possível confundir perfeitamente a visão. Essas cinco coisas estão reunidas nas decorações dos teatros. *

Em seu *Treatise on the eye* (1759), William Porterfield ainda estava tão atrelado a La Hire que seu texto é não uma tradução, mas uma atualização na metade do século:

> Existem, pois, seis Meios que servem à nossa Vista para julgar da distância dos objetos, a saber, sua aparente Magnitude, a Vivacidade de sua Cor, a Distinção de suas partes menores, a necessária Conformação do Olho para enxergar nitidamente a diferentes distâncias, a Direção de seus Eixos, e a Interposição de outros Objetos entre nós e o principal Objeto cuja Distância consideramos. Dessas seis Coisas que servem para fazer os Objetos parecerem próximos ou distantes, os pintores somente podem usar em seus quadros as três primeiras; donde é impossível que eles enganem perfeitamente a Vista. Mas, na Decoração dos Teatros.

Ao contrário de Porterfield, La Hire não admitira que o olho muda de forma para focar diferentes distâncias e, curiosamente, omite os graus de nitidez no conjunto de meios de que dispõe o pintor para representar a distância. De qualquer maneira, ele reconheceu uma área de pesquisa científica que o século XVIII ia explorar com avidez.

A pintura excluía a metade dos diversos meios através dos quais avaliamos visualmente as distâncias dos objetos — os indícios de movimento dos músculos oculares e a interposição de objetos ou "paralaxe" aparente ao olho de uma pessoa em movimento. Para sugerir distância, a pintura dependia apenas de três fatores: da grandeza da coisa pintada com relação à dimensão da coisa que conhecemos; da modificação gradual dos matizes; da perda

*"Il y a donc cincq choses qui servent à la vuë pour juger de l'éloignement des objets, leur grandeur apparente, la vivacité de leur couleur, la direction des deux yeux, la parallaxe des objets, et la distinction des petites parties de l'objet. De ces cinq choses qui servent à faire paroître les objets proches ou éloignez, il n'y a que les deux premieres dont les peintres puissent se servir dans leurs tableaux: C'est pourquoi il ne leur est pas possible de tromper parfaitement la vuë. Dans les décorations des Theatres on joint ces cinq choses toutes ensemble." (N. T.)

gradual de nitidez, atmosférica e subjetiva. Para estudar esses recursos, havia que isolá-los, principalmente para saber qual deles era mais importante — se a grandeza da coisa pintada ou a degradação da nitidez e do brilho. O resultado dessa discussão foi trazer para os estudos de óptica do século XVIII a questão dos meios usados pelo pintor. O newtoniano Robert Smith, por exemplo, que havia publicado em 1738 *A compleat system of opticks* e que, em meados da década, era a grande autoridade em toda a Europa ocidental sobre óptica astronômica, pediu a opinião dos pintores sobre o tema; concluiu que a representação de coisas grandes era mais forte que a nitidez e a luminosidade. Em contraposição, o fisiologista francês Claude-Nicolas le Cat, colecionador de quadros e professor de anatomia na escola de arte de Rouen, dava mais importância à nitidez e ao brilho. A polêmica persistiu.

Sébastien le Clerc (1637-1714) não tinha o mesmo brilho intelectual de La Hire, mas é bem mais útil aos nossos propósitos. O livro que citei sobre a atenção contém algumas excentricidades. Le Clerc tentou ressuscitar a velha idéia de que o olho envia raios para o objeto da visão, quando, ao contrário, o objeto da visão é que reflete os raios para o olho (embora, na prática, isso não fizesse muita diferença). O livro foi muito lido, e Camper, entre outros, foi um dos seus leitores. Mas Le Clerc era um gravador por profissão e, apesar de orgulhar-se muito de seu interesse pela ciência, não era daí que provinha seu sustento.

Dois fatores me parecem explicar por que sua curiosa força subterrânea na arte do século XVIII foi tão duradoura. Em primeiro lugar, ele foi professor de geometria na Academia de Pintura de Paris — e, portanto, colega de La Hire — e, ademais, foi substituído pelo filho e pelo neto. Isso significa que, entre 1679 e 1785, três gerações de Le Clerc se sucederam no posto (assim, Chardin assistiu às conferências de Sébastien le Clerc II). Em segundo lugar, ele escreveu um admirável tratado de geometria prática para pintores, do qual já encontrei umas doze edições do período entre 1669 e 1835, inclusive três traduções para o inglês. Nesse manual, ele descreve e ilustra com gravuras o fenômeno da acuidade visual, o eixo central da visão nítida e o arco da competência visual. Cochin fez novas gravuras para ilustrar uma edição de 1774.

O holandês Pieter Camper (1722-89), uma geração e pouco mais jovem que Chardin, resume em sua tese de doutorado de 1746 o consenso científico na época de Chardin sobre a visão. Posteriormente, Camper trabalhou como cirurgião e anatomista, tornando-se uma espécie de sumidade acadêmica, mas o que nos interessa assinalar aqui é o começo de sua carreira. Em 1746, ele acabara de concluir um aprendizado de pintura; é que, paralelamente ao curso de medicina em Leyden, ele tinha estudado pintura com Karel de Moor, um seguidor de Godfried Schalcken (ilustração 43). Mas essa dupla atividade pareceu-lhe não propriamente inusitada, e sim, fora de moda. O desenho, pelo menos, ele continuou a praticar: quando esteve em Londres, freqüentou as aulas de modelo-vivo da Royal Academy. Um dos amigos londrinos de Camper era William Hunter, cirurgião e professor de anatomia na Royal Academy, proprietário de *O taberneiro*, de Chardin (ilustração 39). Foi Hunter quem comprou, em 1765, o quadro *Uma dama tomando chá*.

O que nos interessa na tese de Camper de 1746 é que, ao fazer uma exposição meticulosamente ortodoxa do processo da visão, ele acrescenta aqui e ali "corolários" que aludem precisamente a questões pictóricas. Não há reflexões muito profundas sobre teoria da arte, mas esses "corolários" funcionam pelo menos como marcadores, indicando os fatos ópticos que têm conseqüências imediatas para o trabalho do pintor. A página reproduzida na (ilustração I), que trata de como se deve avaliar a distância dos objetos em associação com sua grandeza, mostra três desses corolários.

Os dois primeiros dizem respeito à necessidade de a pintura observar a modificação gradual das cores em função da distância dos objetos. O terceiro aborda a questão da perda de nitidez com a distância e sugere que os quadros de Adriaen van der Werff (ilustração 44) não representam isso de modo plausível.

Um dos parágrafos que Camper distinguiu com um corolário pictórico é o que trata da acuidade, que já citei acima:

> Coroll [...] Manifestum hinc est, quare in tabulis tantum una pars illuminata & quam distinctissime depicta esse debeat.

> (Corolário [...] Isso mostra claramente por que, nos quadros, somente uma parte deve ser iluminada e representada com a maior nitidez possível.)

Eu havia deixado esse argumento de lado, porque ele é discutível e não estávamos ainda preparados para enfrentá-lo: parece falacioso.

7. SUBSTÂNCIA, SENSAÇÃO E PERCEPÇÃO

O argumento de Camper é o seguinte:

> A retina [...] não tem a mesma sensibilidade em todas as suas partes. [...] A parte mais sensível é a que fica perto do ponto de junção do nervo óptico, isto é, no lugar oposto ao eixo visual. É por essa razão que, de acordo com La Hire, giramos os olhos para um lado e para o outro para que a imagem se forme nesse ponto. [...]
>
> (Corolário [...] Isso mostra claramente por que, nos quadros, somente uma parte deve ser iluminada e pintada com a maior nitidez possível.)

Essa passagem não contém exatamente o que estávamos procurando, porque não descreve o que Chardin fez. Em *Uma dama tomando chá*, como em muitos outros quadros, há vários centros de grande nitidez. De qualquer forma, o argumento parece ruim. Se é assim que nosso olho vê, e se é assim que ele vê os quadros, é desnecessário pintar as coisas dessa maneira: na verdade, o que o pintor devia fazer é, pelo contrário, dar uma nitidez igual a todo o campo de visão delimitado pela moldura, a fim de que o olho possa explorá-lo em condições normais.

A idéia de Camper tem antecedentes em alguns comentários fragmentários, dos quais o episódio mais conhecido — inclusive por Camper, não obstante seu silêncio sobre isso — é uma passagem do último livro do teórico da arte Roger de Piles, intitulado *Cours de peinture*, de 1708. Essa passagem se torna ainda mais importante porque foi o tema das duas únicas ilustrações do livro. Nesse texto, De Piles defende o tipo de composição centralizada conhecido como o "cacho de uvas de Ticiano", que evita a

"dissipação dos olhos", como ele diz. Para fundamentar seu argumento, De Piles cita em especial o fenômeno óptico da acuidade centralizada na fóvea (ilustração 45). Como dissemos, essa noção já se encontrava em La Hire e mais ainda em Le Clerc. Mas De Piles não raciocina como Camper, cuja opinião ele rejeita explicitamente. Antes da publicação de seu livro, De Piles havia apresentado esse capítulo em palestras proferidas na Academia de Pintura de Paris em 1704, mas, como seus argumentos suscitaram muitas objeções e mal-entendidos, ele decidiu expor seu pensamento com toda clareza num apêndice. Para demonstrar a falácia do raciocínio de Camper, De Piles procedeu mais ou menos como fizemos aqui; explica que seu argumento — quase metafísico e, na verdade, extraordinariamente frágil — é que a acuidade de nossa visão é um sinal da Natureza de que as composições centralizadas são boas. Fica-se com a impressão de que De Piles teria preferido usar o argumento de Camper, mas viu, ou o fizeram ver, que não ia dar certo.

O que pensar então sobre a afirmação de Camper, que, apesar de direta e forte, aparenta ser falaciosa? Parece-nos perigoso usar a falta de inteligência como explicação para peculiaridades de um pensamento ou de um comportamento histórico, salvo quando não há outras possibilidades. Mas Camper não era um estúpido e havia dedicado bastante tempo ao estudo desses assuntos. Talvez seja oportuno fazer duas perguntas: teria ocorrido alguma coisa entre 1708 e 1746 que levasse Camper a considerar sensato afirmar o que De Piles não pôde dizer? É possível descrever de modo racional a postura implícita na afirmação de Camper?

Uma resposta plausível para a primeira pergunta é que, naqueles anos, as idéias de Locke sobre a percepção humana estavam bem difundidas por toda a Europa ocidental. Uma resposta lockiana para a segunda pergunta diria que a afirmação de Camper só poderia ser razoável se as pessoas vissem um quadro não como a representação da substância — ou da Natureza, como se dizia desde o Renascimento —, mas como a representação de um ato de percepção da substância.

(A instabilidade com que Locke emprega os conceitos e as simplificações feitas pelo lockianismo vulgar nos eximem de um rigor maior na defi-

Coroll. liquet, hoc fundamento totam unionem colorum quo ad umbras & lumem &c. in Arte Apelleâ niti.

Accidit tamen aliquando confuſio quaedam, quia picturarum objectorum vivacitas eſt, pro ut colorata ſunt objecta (*a*) v. gr. Si objectum rubrum valde diſtans videmus, judicabimus, licet magnitudo apparens aequalis ſit alii objecto aliter colorato, & aeque diſtanti, objectum illud rubrum propinquius eſſe, quia hujus tanta vivacitas eſt.

Coroll. Patet hinc hiſce coloribus non uti debere Pictores in diſtantiis, quia ſemper unionem tollunt.

Ex tabula volare dicuntur tales colores. Non ergo uſu veniunt niſi in planis anterioribus tabularum.

§. X. III°. Quoniam axes opticos dirigimus verſus objectum ut unicum videatur, addiſcimus exinde angulum metiri, qui ab axibus illis fit. Hinc quo angulus ille major eo propius, quo minor, eo longinquius diſtabit objectum. Idcirco uno oculo de diſtantia certo judicare non poſſumus. Licet monoculi, ſed aliis utentes mediis, de illa ſatis bene judicent.

§. XI. IV°. Ex pictura ſupra hanc vel illam partem retinae factam ſaepe de diſtantiis judicamus, uti ex ſequenti patebit exemplo. Homo (*b*) cui Iris poſt depreſſam cataractam tota concreverat absque relicta pupilla, ſemper, poſtquam Uvea de novo perforata erat, objecta remotiora, quam revera erant, judicabat. Quia per artificialem pupillam in loco depreſſiori factam, radii colligebantur in illo retinae puncto, in quo ante remotiorum objectorum radii, pupillam veram intrantes, ſolebant.

§. XII. V°. Objectum propinquum judicabimus, quando partes minimae ſatis diſtincte videre poſſumus. & contra.

Coroll. In picturis ergo objecta remotiora minus diſtincte in ſuis partibus minimis pingi debent. 2°. Pictores hoc medio uti in ſuis tabulis. Quamquam *de la Hirius* (*c*) putaverit pictores non niſi magnitudine apparenti & vivacitate colorum frui poſſe ad diſtantias repraeſentandas. contrarium patet in tabulis florum, regionum, ruinarum &c. prout enim haec magis vel minus diſtant eo minutiae minus vel plane non exprimuntur. an ideo Elegantiſſimi coeterum Equitis *vander Werff* tabulae proſpectu longo carent & planiores juſto apparent, quia hanc regulam neglexit?

§. XIII. VI°. Parallaxis nos admodum juvat in diſtantiis objectorum remotiſſimorum dignoſcendis; requiritur vero varia oculi poſitio. Hoc modo ſpatium, quod jacet inter objectum & aliud punctum, cum quo comparamus, novimus; oblique enim recedendo intervallum videmus, quod non poſſumus unico oculo. magnum habet uſum in Aſtronomicis.

Hoc medio eſt, quo theatrorum decoramenta tantopere prae picturis excellunt; nam praeter omnia media, quae illis aeque ac picturis ſuper tabulas communia ſunt, parallaxi gaudent, quia ſuper diverſa plana repraeſen-

(*a*) Ibid. §. 8. Cap. 1. (*b*) *Eames* and *Martin's* abridgment tom. 8. p. 493. by *Oeſſelden.* (*c*) Differens accidens de la Vue p. 237. §. 9.

[1]. Pieter Camper, *Dissertatio optica de visu*, Leiden, 1746, p. 15, com três corolários sobre o uso da cor por parte do pintor.

nição dos termos. De todo modo, as distinções que vamos fazer serão, de fato, muito sumárias. "Substância" é a matéria que supomos sustentar as qualidades que percebemos. "Sensação" é o que a substância engendra nos nossos sentidos. A mente extrai da sensação várias ordens de "idéias". Essa atividade da mente é a "percepção". Na verdade, Locke emprega a palavra "percepção" de várias maneiras, algumas com um sentido muito próximo de sensação, mas é mais fácil usá-la na acepção comum de compreensão ativa pela mente: uma *sensação* de um círculo sombreado é *percebida* como uma esfera. A "atenção", sobre a qual Locke fez uma análise admirável, é usada no sentido moderno do termo.)

Se diferenciarmos as representações da substância das representações da percepção (ou, para ser exato, da cognição) e supusermos que um quadro pertence a esta última categoria, o corolário de Camper é coerente. A nitidez seletiva, a nitidez concentrada em um ou em vários pontos, seja na superfície do campo visual ou em profundidade, mostra diferentes níveis de percepção e de atenção seletiva — percepções que desaparecem do espírito "sem deixar mais traços ou restos de si mesmas que sombras voando por sobre um campo de trigo" (Locke) — ou ainda um conhecimento parcial, ou qualquer outra coisa do gênero.

Mas agora aceleramos demais o passo. Se quisermos sustentar que Camper tinha mais consciência que De Piles de que a espécie de imagem que os pintores produzem pode ser considerada não como uma representação da substância, ou da Natureza, mas, em vez disso, como uma representação da percepção visual da substância, parece desejável conferir se tal distinção era concebível na cultura dele. Devemos nos perguntar ainda se, para ele e para a cultura a que pertencia, a representação visual da própria substância era concebível, e com que forma.

Camper provavelmente nos daria a resposta, curta e rasteira, de que uma representação da substância se pareceria com um de seus desenhos de anatomia (ilustração 42), bem diferentes das ilustrações anatômicas de seu professor (ilustração 41), Bernhard Siegfried Albinus, de Leyden. O assunto veio à baila na década de 1760 numa controvérsia pública entre Camper e Albinus. A principal objeção de Camper a Albinus era que as

ilustrações deste se baseavam no ponto de fuga da perspectiva; isso fazia com que a grandeza da substância parecesse diminuir consideravelmente com a distância, dada uma posição determinada de um suposto observador. Em vez disso, diria Camper, as ilustrações deviam ser feitas a partir de uma perspectiva "arquitetônica", ou o que chamamos hoje de projeção ortogonal: supondo-se um observador no infinito, as linhas de projeção do objeto incidem sobre o plano do quadro em ângulos retos, e não segundo uma perspectiva piramidal com relação ao olho.

De fato, já havia métodos de representar visualmente a substância dos objetos que se contrapunham à sensação visual por eles produzida no observador. O desenvolvimento de métodos ortogonais de desenho técnico foi uma realização dos franceses, e sua fase clássica estendeu-se desde a geometria projetiva do arquiteto Gérard Desargues (1593-1662) — cujo principal discípulo foi o pintor Laurent de la Hire, pai de Philippe de la Hire — até a sistematização da geometria descritiva na projeção ortográfica de muitas vistas no primeiro diedro, feita por Gaspard Monge (1746-1818). Foi um grande feito intelectual da época, embora formas incompletas já circulassem bem antes do aperfeiçoamento realizado por Monge. Na França do século XVIII, diferentes categorias de profissionais, dos oficiais do exército aos pedreiros, recebiam instruções sobre técnicas de desenho geométrico que rompiam com a perspectiva do ponto de fuga (ilustração 47). A projeção ortográfica foi tão-somente uma parte desse processo. A projeção oblíqua, usada como recurso natural na *Encyclopédie* de Diderot para realçar o caráter tridimensional de um objeto (ilustração 48), oferecia vistas laterais de um objeto inclinado a 45 graus de sua face frontal; as dimensões objetivas das ortogonais eram registradas pelo menos em suas proporções recíprocas e também nas proporções relativas aos eixos do plano, segundo uma ou outra convenção — na *Encyclopédie*, os ilustradores geralmente usaram um sistema parecido com a "projeção de gabinete", em que a metade de uma oblíqua equivale a uma oblíqua inteira sobre o plano. No século XVIII, esperava-se que os observadores identificassem e interpretassem vários sistemas de desenho objetivo, o que exigia um bom conhecimento das linguagens visuais e a aceitação (embora não necessariamente nos termos atuais)

da possibilidade da representação perspectivada (ou decorrente das "sensações") e da representação objetiva (ou "substancial"). Na medida em que evitava o caráter acidental da visão, o desenho técnico representava a substância: e a imagem fenomênica em escorço produzida pelo pintor — para não falar na imitação do acidente sensível das tonalidades de cores — como a descrição de outra coisa qualquer. Podia ser uma "sensação", podia ser uma "percepção", mas, o que quer que fosse, a verdade é que a velha simplicidade do Renascimento para descrever a "Natureza" estava morta.

8. A ABORDAGEM DO COROLÁRIO PICTÓRICO

Eu talvez tenha exagerado a importância de uma afirmação de Pieter Camper que pode não ter passado de um erro. Mas, enquanto nos perguntávamos se seria possível interpretar a frase racionalmente ou se o contexto intelectual da época seria capaz de explicar tal erro, esbarramos, por assim dizer, em algo que se assemelha bastante a um corolário pictórico do lockianismo vulgar. Só que o corolário é muito vago e exige outras considerações além das idéias de Locke, como, por exemplo, a nitidez, a cor e a perspectiva.

Uma questão, um problema, um equívoco permeiam a cultura intelectual do tempo de Chardin sobre o que a pintura representa. Ela não representa a substância; se o fizesse deveria ser como o projeto de um arquiteto para um edifício e certamente evitaria algo tão acidental quanto a cor. (Em um momento bastante diferente da história da arte, a crer no julgamento de Kahnweiler — aliás, um leitor de Locke —, uma pintura da substância poderia assemelhar-se ao *Kahnweiler* de Picasso.) Mas, se a pintura representa a percepção visual da substância, resta saber quanto da percepção está representado. Um quadro pode representar um breve instante de percepção e, nesse caso, a profundidade do foco — que o pintor não pode de forma alguma deixar a cargo do observador — e os pontos de fixação ao longo do campo deveriam ser bem determinados e limitados. Mas aí o status da representação é que se torna ambíguo, porque o quadro pode representar uma percepção fugidia, justo aquele instante entre uma,

duas ou três fixações intencionais; ora, o corolário de Camper parece implicar algo desse gênero. Mas também é possível que o quadro represente uma percepção global e duradoura, o registro de vários níveis de atenção, o resultado do constante retorno do olhar a um, dois ou três centros de interesse. *Ou ainda*, pode ser o registro dessa segunda forma de percepção sob a falsa aparência da primeira.

Eu diria que Chardin trabalha sob a influência desse equívoco ou dessa ficção. Vimos que um dos seus pontos de partida foi uma antiga fórmula, utilizada por Guido Reni, de enfatizar os efeitos de luz. Foi esta fórmula que ele transferiu para as cenas domésticas e as composições de comida sobre uma mesa. Mas Chardin aperfeiçoou e transformou o esquema, criando uma distinção mais precisa entre luminosidade e nitidez, nitidez e intensidade de cor, intensidade de cor e brilho. Na verdade, ele refletiu sobre o que aquela velha fórmula poderia *representar*, e, fazendo-a representar a percepção, transformou-a em algo diferente. Uma coisa é apresentar a substância, a matéria e a luz de tal forma que o observador tivesse — como desejava De Piles — uma experiência visual sobrenatural que evitasse a dissipação da visão. Outra coisa é compor os elementos da sensação, os contornos, os tons e os matizes de cor de forma a fazê-los representar determinada percepção da substância. O equívoco e a ficção criam uma armadilha engenhosa: oferecem o resultado da percepção continuada sob o disfarce das sensações momentâneas, de uma ou duas fixações do olhar. Sabemos perfeitamente que pintar um quadro é um trabalho de semanas, e nós mesmos levamos alguns minutos para examiná-lo, mas o que vemos nos oferece uma nova espécie de instantaneidade — não a ação momentânea captada pela pintura do Renascimento ou do Barroco, mas a percepção rápida e imediata de um estado ou de um objeto. Nesse sentido, o equívoco e a ficção lembram os do poema lírico que pretende ser a expressão de uma experiência imediata ou de um estado de espírito no instante da palavra, ainda que se saiba que os versos levaram mais de um minuto para ser concebidos e muito mais tempo para ser elaborados. Nós colaboramos com a ficção cada vez que lemos o poema ou examinamos demoradamente um quadro: o aprendizado dos gêneros nos ensinou a fazê-lo.

9. *UMA DAMA TOMANDO CHÁ:* O PONTO DE VISTA LOCKIANO

Ao limitar minha análise tão estritamente ao problema da nitidez, acabei abordando a *Dama tomando chá* de um ângulo muito reduzido; há outros enigmas, como o uso que Chardin fez da cor e da perspectiva. Quero voltar uma vez mais a esse quadro para examiná-lo de um ponto de vista lockiano mais solto.

Trata-se de um quadro de juventude, pintado em cerca de 1735, e, para o padrão das obras de Chardin, é uma tela de grande formato, com aproximadamente um metro de largura. Esse fato se reflete na distância apropriada para contemplá-lo: La Hire recomendaria vê-lo a uma distância de 1,20 metro a 1,50 metro, isto é, muito de perto, o que nos serve bem. (Em 1703, La Hire teve um papel de relevo numa série de três reuniões realizadas na Academia de Arquitetura de Paris, durante as quais os acadêmicos discutiram sobre a distância apropriada, dados os limites da visão nítida, que uma pessoa devia tomar para ver bem um edifício. Concluiu-se que a distância ideal devia equivaler a uma vez e um quarto da largura, ou uma vez e meia da altura do edifício, devendo-se optar pela medida maior, para um ângulo, melhor dito, para um cone visual, de 45 graus. Isso permitiria obter uma visão global do prédio mais 10% do espaço circundante e proporcionaria ao observador uma vista bastante próxima para a apreensão dos detalhes.) Evidentemente não estou sugerindo que nos limitemos a essa distância, nem que La Hire é uma autoridade no assunto, mas é dessa distância que o quadro realmente produz seus efeitos mais característicos.

Em *Uma dama tomando chá*, Chardin usa uma variação da composição dramática de luzes e sombras de Reni: fundo escuro, plano intermediário intensamente iluminado a partir da esquerda e ênfase no lado direito do primeiro plano. A ênfase no lado direito da tela não se deve tanto a uma acentuação da luz ou do brilho quanto da cor, técnica que Chardin desenvolveu e aperfeiçoou em suas obras posteriores. Voltaremos a falar disso mais tarde. Notemos, por ora, que a mesa vermelha não se distancia muito do plano de visão nítida que passa pela linha do bule, braço, mão e ombros da senhora. Atrás, percebemos os painéis da parede,

cujas verticais funcionam como um fundo para a exploração visual do quadro, se bem que levamos um tempo para reparar nelas. Em compensação, notamos de imediato a ocorrência de um drama, outro drama lockiano, só que desta vez ele se desenrola no jogo de cores que ocupa a área mais nítida do primeiro plano.

No século XVIII, Newton e Locke estiveram na origem de um debate sobre a influência da cor na percepção da distância e do tamanho dos objetos (ilustração I). A luz de baixa refração — que "dá a sensação do vermelho" — se imprime na retina com mais força que a luz de alta refração — a "que dá a sensação do azul", por exemplo. De fato, se fixarmos os olhos no amarelo, no meio do espectro, o ponto de convergência dos vermelhos se dará atrás da retina, e o dos azuis, na frente da retina — isso quando o amarelo, o vermelho e o azul procedem de objetos situados a determinada distância objetiva. É por isso que os objetos que refletem a luz vermelha parecem mais perto de nós que os objetos azuis. Pieter Camper assinalou a aplicação pictórica desse fenômeno com um corolário simples, desaconselhando o uso do vermelho fora dos primeiros planos — um lugar-comum do aprendizado da pintura que remonta ao Renascimento. Na prática, os pintores usavam esses efeitos visuais de várias maneiras. Chardin quase sempre põe um objeto vermelho — como um vestido feminino — no fundo da tela e um azul equivalente no primeiro plano a fim de criar um efeito de forte contração da distância entre os objetos. Mas o lockianismo estava convencido de que nossa mente transforma as sensações em idéias, e isso acarreta uma estranha conseqüência: se um objeto vermelho parece estar *mais perto* de nós do que realmente está, também será percebido como *menor* do que é. Um vaso vermelho dá a impressão de estar mais perto do que um vaso azul do mesmo tamanho, e, como a idéia de vaso decorre da relação estabelecida pela mente entre o tamanho e a distância do objeto, concluiremos que o vaso azul é muito maior que o vermelho. Há um sugestivo grau de tensão entre a sensação e a percepção.

Assim, no primeiro plano do quadro de Chardin, há uma dupla trama no jogo de cores. Os vermelhos (e, de modo diferente, os tons claros) avançam e os azuis (e os tons escuros) recuam: se o bule fosse branco, quase des-

pencaria de cima da mesa. Mas, ao mesmo tempo, os vermelhos — particularmente a mesa vermelha — diminuem, enquanto os azuis e os tons escuros se expandem. Acentuando a pura sensação de uma cor, Chardin reserva o recurso aos fenômenos perceptivos mais complexos do brilho ou da cintilação para outros fins.

Atrás de toda essa agitação colorida, atrás inclusive de seu vestido, está a dama, e é no plano dela que Chardin desenvolve o jogo complexo e delicado dos níveis de nitidez de nosso campo visual. Se Camper chamou a atenção dos pintores para o problema da acuidade com um simples corolário que recomendava o uso de um único ponto de iluminação e nitidez máxima, Chardin é mais complexo e muito mais sutil. Ele provoca uma certa tensão entre a iluminação e a nitidez e não se restringe a um único ponto de fixação do olhar. Se tivesse feito isso, a posição do observador seria mais cômoda. Um dos aspectos que os imitadores de Chardin jamais entenderam é que ele consegue manter o observador sempre atento por oferecer-lhe vários pontos de fixação do olhar. Nesse quadro, há dois pontos fortemente iluminados: um está atrás da cabeça da senhora, o outro na mão que encobre um pouco a xícara; em ambos a luz vem da parte superior esquerda, e o segundo é especialmente enfatizado pela nitidez do detalhamento. O quadro se articula em torno desses pólos, e boa parte da impressão de equilíbrio precário que ele nos dá se deve à percepção de que esses pontos são como os nós de uma retícula subjacente invisível mais ou menos estruturada em terças.

São realmente estranhos esses pontos de realce: a parte de trás de uma cabeça e uma mão que esconde o objeto que, por uma questão de lógica, deveria ser o mais importante do quadro. É uma versão transformada da mão e da chama da vela que aparecem em muitos quadros holandeses de cenas noturnas (ilustração 43). E, no entanto, por trás de toda a agitação do primeiro plano, esses pontos são os verdadeiros centros dramáticos do quadro. Afinal, trata-se da representação de (um ato de percepção) uma pessoa. O leve movimento de recuo do corpo é uma transformação da composição

em diagonal que Chardin — assim como Watteau, embora de modo diferente — retirou do contexto da perspectiva linear de Veronese para sugerir mobilidade e, em conseqüência, uma relação entre o objeto e o observador. As feições da senhora estão um pouco indistintas, envolvidas por leve sombreado. Nos quadros de Chardin, os rostos dos personagens geralmente são indistintos, não porque ele não soubesse pintá-los, mas porque se dava conta do problema da atenção exagerada que as pessoas prestam às feições humanas quando observam uma pintura. Num quadro como *La maîtresse d'école* [A professora] (ilustração 49), por exemplo, ele nos faz oscilar entre áreas principais de fixação do olhar ligadas por rápidas miradas — a área nítida do topo da mesa, a área seminítida do perfil meio apagado da professora, e a área indistinta e semi-sombreada do rosto da criança. Com isso, Chardin mantém o equilíbrio entre a nitidez, a iluminação e o interesse nas feições dos personagens.

No caso de *Uma dama tomando chá*, a falta de nitidez do rosto da senhora está associada a vários outros efeitos de retraimento e inacessibilidade: a ligeira inclinação para trás, a luminosidade embaçada da xícara, o olhar dirigido a alguma coisa que não se vê. Observando com atenção o reflexo no bule, podem-se distinguir inclusive a xícara e a quina da mesa, mas não a senhora, embora ela tivesse certamente de aparecer. Até o seu xale se confunde no espaço: os azuis recuam para o fundo, a mancha negra pontilhada de cintilantes é difícil de situar no espaço — como Camper e outros cientistas do século XVIII explicaram que deviam ficar os objetos cintilantes.

A essa altura, parece fácil explicar a estranha perspectiva das costas da cadeira e do bico e asa do bule de chá, sobretudo se estivermos a 1,20 ou 1,50 metro do quadro. Eles só parecem esquisitos para quem os observa, mas não há razão para isso. Em termos lockianos, as costas da cadeira são um fragmento suficiente da idéia complexa de uma cadeira com encosto de ripas horizontais a ser registrado na periferia do nosso campo visual — fixem o olhar na mão da senhora e verão o encosto da cadeira —, de modo a não des-

viar nossa atenção da ação principal do quadro para uma coisa que não se sabe bem o que é, como por certo ocorreria com uma perspectiva em escorço. O bule pode ter um quê de 1910, mas é obviamente um bule, com todas as características de um objeto desse gênero: olhem bem o reflexo que se forma na parte bojuda e verão como a imagem parece estar pousada num bule. É um bule inteiriço e coeso no pensamento.

Chardin é um dos grandes pintores narrativos do século XVIII. É capaz de construir uma história a partir do conteúdo de uma sacola de compras, e muitas vezes é isso mesmo que ele faz. Sua narrativa não representa a substância; nada de gente lutando, se abraçando ou gesticulando, mas a história de uma experiência perceptiva camuflada na despretensão de sensações que não duram mais que alguns instantes. Às vezes, zombando ele próprio dessa ficção, Chardin pinta substâncias fugidias, como piões girando ou o vapor congelado saindo de uma xícara de chá. Há certo grau de simetria entre a experiência representada e a experiência do observador de seu quadro, mas a simetria não é total. O que temos em *Uma dama tomando chá* é um registro de atenção reconstituído que nós mesmos, guiados pela nitidez e por outros elementos, sumariamente voltamos a reconstituir, e essa narrativa da atenção tem uma grande carga: tem focos, pontos de fixação privilegiados, falhas, modos característicos de relaxamento, consciência de contrastes e curiosidade acerca de tudo o que lhe escapa à compreensão.

Como o próximo capítulo será dedicado à questão da verdade de nossas reflexões sobre os quadros, gostaria de concluir com uma afirmação questionável. Eu diria que estamos diante de uma espécie de *Apolo e Dafne* lockiano, da reprodução da frustração do pintor com a natureza esquiva e o total alheamento da mulher — que, agora posso dizer sem influir demais na percepção do leitor, muito provavelmente era a primeira mulher de Chardin retratada algumas semanas antes de morrer. Os quadros lockianos representam, sob a capa da sensação, a percepção da substância ou idéias complexas sobre ela, não a substância em si.

Nossa intuição de que havia uma afinidade entre Chardin e Locke não nos levou a uma simples relação ou a um corolário pictórico, mas, sobretudo, a um ponto da série de preocupações que caracterizou o século XVIII. O lockianismo — e cumpre lembrar que entendo por lockianismo uma ampla corrente de psicologia empirista tida como originária das idéias de John Locke — demonstrou ser necessário, me parece, mas não suficiente. Para apresentar alguma coisa que se relacionasse com o problema pictórico de Chardin, tive rapidamente de mudar de direção e concentrar-me num enigma do quadro — a visão distinta, um fator diretamente visual, embora a maioria das idéias correntes sobre o assunto tivesse origens pré-lockianas. O elemento lockiano que parecia necessário era simples, a distinção firme e radical entre "substância", "sensação" e "percepção". O uso costumeiro das palavras podia muito bem ter transmitido essa distinção, mas a verdade é que ela também implicava certos comportamentos, como a aceitação pelo público do século XVIII de dois estilos de representação: um deles ligado à "substância" e o outro, à "sensação-percepção".

É claro que Chardin não tinha necessidade alguma de *ler* Locke: ele já vivia numa cultura lockiana. Somos nós que, de fora dessa cultura, precisamos de Locke para compreender os padrões do pensamento do século XVIII. O "lockianismo" era necessário para analisar o uso pictórico da idéia de visão nítida; por outro lado, a visão nítida era necessária para dar uma presença pictórica específica às distinções lockianas.

Mas isso pressupõe que já se tenham resolvido alguns problemas. O primeiro é saber se uma investigação desse gênero se justifica por seus resultados críticos. Quanto a isso, nossa pesquisa foi especialmente difícil e pesada, porque eu estava tentando fazer uma demonstração, e por isso fui obrigado a duvidar da legitimidade das conexões propostas: em condições normais, a argumentação seria mais econômica. No entanto, de modo geral, um gosto positivo por informações circunstanciais dessa natureza parece-me ser necessário para tolerar pesquisas desse tipo; elas valem a pena se proporcionam satisfações secundárias, como o prazer de contemplar um qua-

dro como uma janela aberta para outra cultura. Por outro lado, sem o detalhe que permite estabelecer uma relação entre idéias e pinturas bastante complexas e específicas, acho que tais conexões não se sustentam e é melhor não fazê-las. É uma questão de gosto.

Outro problema é saber até que ponto tudo isso, ou qualquer crítica inferencial, é de fato verdadeiro.

IV. A verdade e outras culturas: o *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca

> — *Não me diga!*
>
> — *Digo sim. Eu sei do que estou falando. Ando nos circuitos da arte. Foi assim que descobri esse catálogo.*
>
> Dornford Yates, *Cost Price*

1. DIFERENÇAS CULTURAIS

Já faz um bom tempo que essa análise sobre a intenção se concentra em duas questões conexas. A primeira é saber até onde poderemos penetrar na estrutura das intenções de pintores que viveram em culturas ou períodos históricos distantes do nosso. A outra é saber se conseguiremos provar ou validar em algum nível nossas explicações. Discutirei cada um desses temas por vez. Mas me parece melhor partir de um exemplo culturalmente mais distante de nós do que Picasso ou mesmo Chardin, e por isso retomarei agora o estudo do *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca (ilustração 3).

Trata-se do painel central, medindo aproximadamente 1,60 metro de altura, de um pequeno retábulo que hoje está disperso. Foi pintado para uma igreja de Borgo Sansepolcro, cidade natal de Piero, por volta de 1450, doze anos a mais ou a menos. A maioria dos especialistas datou o painel por comparação com o estilo de pintura do início da carreira de Piero, o que indicaria período um pouco posterior a 1440. Concordo com essa opinião, mas não precisamos transformá-la em tema de discussão.

O certo é que a Diretriz geral que uma cidade de meados do século XV forneceu a Piero della Francesca era diferente da que Picasso, por exemplo, definiu para si mesmo em 1906-10. Para começar, a Diretriz de Piero tinha

em vista uma fase distinta da história da arte, a grande pintura italiana dos anos de 1425 a 1450. Além disso, o mercado de arte estruturava-se de outra forma naquele tempo. Piero trabalhava por encomenda, nos termos definidos por contratos legais, e pintava para pessoas que conviviam com as complexas necessidades do século XV, as quais tinham se incorporado nas definições sutis e implícitas dos vários gêneros da época. Em 1450, as exigências feitas à pintura eram muito diferentes das de hoje. Para não me estender muito, basta notar que esse painel se encaixa em três classes principais de precondições: (1) é uma pintura de retábulo; (2) é uma representação do batismo de Cristo; (3) é um quadro de Piero della Francesca.

Embora os termos do contrato que deu origem à obra não tenham sobrevivido até nossos dias, é bem provável que essas precondições tivessem sido estipuladas pelo cliente. Tivemos acesso a um outro contrato estabelecido em Sansepolcro, em 1445, para um quadro de Piero, de formato semelhante, no qual está especificado que a pintura deve ser um retábulo, que o pintor deve ater-se ao assunto determinado e que nenhum outro pintor senão ele próprio deve pôr as mãos no pincel.

Vejamos a primeira condição, o "retábulo": a palavra não tinha naquele tempo o mesmo sentido que tem para nós hoje. Qual era seu significado? A palavra designava, em primeiro lugar, uma imagem religiosa — uma classe de objetos que tocava profundamente a sensibilidade da população e à qual a Igreja atribuía três funções: narrar de maneira inteligível a Sagrada Escritura; suscitar um sentimento apropriado ao tema narrado e imprimir esse tema na memória das pessoas. Mas um retábulo é uma imagem religiosa muito especial: fica atrás e acima do altar, a mesa do Senhor. Está diretamente presente na cerimônia da missa e dignifica a *Mensa* em que se realiza o sacramento da Eucaristia. É para ele que os espíritos se erguem no momento mais importante do rito sagrado e, por isso, não pode ter a mesma liberdade de concepção que encontramos nos afrescos das paredes de uma capela ou nos desenhos que ornamentam os livros religiosos.

Mas o retábulo também contém laivos seculares. Um retábulo de formato médio como o *Batismo de Cristo* geralmente era instalado sobre um altar lateral de uma igreja e doado por um paroquiano, uma família ou uma

confraria. Há várias indicações de que esses doadores desejavam que suas oferendas fossem publicamente tão dignas deles próprios quanto de Deus. O desejo de ser dignificado talvez tenha sido um dos motivos pelos quais o cliente exigiu que somente Piero della Francesca, o mais famoso pintor da cidade, pusesse as mãos no quadro. Para resumir, digamos, por ora, que o gênero do "retábulo" implicava que o quadro devia conter uma descrição clara, comovedora, memorável, sacramental e louvável do tema escolhido.

Mas, se levamos minimamente a sério a noção de diferença cultural, é bem possível que tenhamos de ir além da Diretriz e pensar na existência de diferenças essenciais nas predisposições reflexivas e cognitivas: é de supor que Piero e seus clientes percebessem os quadros e as idéias sobre os quadros de maneira diferente de nós, porque a cultura a que pertenciam lhes propiciava diferentes experiências e capacidades visuais, bem como lhes fornecia estruturas conceituais distintas das nossas. A relação de *troc* com a cultura oferecia a Piero possibilidades que não existiam na Paris de 1730 ou de 1910, ou mesmo em Londres ou Berkeley nos dias de hoje.

As culturas não impõem aos indivíduos uma bagagem cognitiva ou reflexiva uniforme. Entre outras coisas, as pessoas têm experiências profissionais diversas. Assim, um médico não percebe o corpo humano da mesma maneira que nós. Ele aprendeu a observar atentamente e a discernir determinadas coisas, bem como a usar certos termos e categorias que o auxiliam nessa tarefa. Quando o médico paduano Michele Savonarola, contemporâneo de Piero della Francesca, examinou as proporções dos corpos humanos pintados por vários artistas — citou Giotto (ilustração 50), Jacopo Avanzi de Bolonha, Giusto de' Menabuoi (ilustração 52), Altichiero e Guariento —, notou que havia muitas discordâncias. Os médicos da época se interessavam muito por essa questão devido à tradição aristotélica de procedimento diagnóstico, e, em determinadas circunstâncias, aplicavam essas disposições e técnicas profissionais a outras situações, como quando queriam julgar uma pintura. Em todas as épocas, os pintores desenvolveram capacidades e aptidões visuais específicas da profissão e, naturalmente, esses modos particulares de ver têm grande influência na pintura que produzem.

Mas cada cultura também favorece determinados tipos de desenvolvimento cognitivo em grandes grupos da população. Viver numa cultura, crescer e aprender a sobreviver é passar por um aprendizado perceptivo específico. Aprendemos hábitos e capacidades de discriminação que influem no modo de lidar com os novos dados que a sensação oferece ao espírito. E como a mágica dos quadros — isto é, fazer marcas numa superfície plana para sugerir a tridimensionalidade — solicita muito de nossas expectativas e de nossas inferências visuais, ela também é bastante susceptível a diferenças na bagagem cultural do observador, que, sob outros aspectos, seriam marginais.

Uma característica do estilo de pintar de Piero della Francesca resulta ao mesmo tempo da difusão de uma técnica numa cultura e da decisão de um indivíduo de adotá-la. A Itália do século XV havia desenvolvido certa matemática comercial que era ensinada nas escolas e que quase todo mundo conhecia. Ensinava-se uma geometria usada para aferir tonéis e fardos de mercadorias e certo tipo de aritmética das proporções, que servia para calcular, entre outras coisas, direitos em contratos de sociedade e taxas de câmbio. As duas técnicas, quase fetiches da época, também eram utilizadas pelos pintores e por seu público burguês. Pode-se dizer que a visão era "carregada de teoria". Nesse aspecto, Piero representou uma continuidade entre os comerciantes e os pintores: seus livros versam tanto sobre a matemática comercial quanto sobre a perspectiva (baseada na geometria) e as proporções (baseadas na aritmética) na pintura. A perspectiva, a proporção e a análise euclidiana são elementos conspícuos em sua pintura, refletindo a presença desses elementos na cultura italiana da época. Mas Piero e seus clientes eram portadores de uma bagagem cultural bem diferente da nossa. Foi ele quem escolheu pessoalmente adotar esses recursos. Outros pintores de seu tempo não demonstraram o mesmo nível de interesse.

Tratava-se, sobretudo, de uma técnica e de uma disposição perceptiva, em que intervinham conceitos como o de "pirâmide" e "proporção", de pronta aplicação visual direta. Outras disposições intelectuais proporcionadas pela cultura podiam ser menos visuais e mais exteriores, e, apesar disso, pertinentes à reflexão sobre a pintura. Para citar um exemplo que se aplica em cheio ao nosso problema: no século XV, as pessoas cultas dispunham de uma

bagagem conceitual muito diferente da nossa para pensar as causas das coisas e, entre elas, as causas dos quadros: a estrutura da explicação era diferente, tanto em relação aos objetivos quanto às intenções. Em termos mais simples, isso quer dizer que os quadros podiam ser pensados como o resultado de dois gêneros principais de causas: as eficientes e as finais. Causas eficientes eram pessoas ou coisas cujas ações produziam efeitos — os quadros são, entre outras coisas, efeitos. Causas finais eram os fins para os quais as ações se orientavam. Nessa estrutura causal, o cliente era uma causa mais geral do quadro que o pintor. O cliente que encomendou o *Batismo de Cristo* foi uma causa eficiente do quadro, porque seu ato foi determinante para que Piero o pintasse, mas também foi sua causa final porque o quadro foi pintado para ele, para seu uso privado ou outra finalidade qualquer. Piero também foi uma causa eficiente do *Batismo de Cristo* — assim como, a bem dizer, seus pincéis e seus assistentes —, porque a pintura foi um efeito das ações dele. Mas, como o quadro não se destinava ao próprio Piero, ele não foi uma causa final da obra — a não ser que interpretemos essas categorias em um sentido mais complexo e mais amplo do que normalmente se fazia no século XV. Se quiséssemos descrever as características do quadro como expressões da personalidade de Piero e não do cliente que o encomendou para uma finalidade pessoal, teríamos de elaborar uma avaliação do grau de competência do pintor em diferentes campos de sua arte — "cor", "desenho", "composição" etc. —, nos quais ele atua como causa *eficiente*. Uma pessoa muito culta, por sua vez, poderia dizer que Piero estava perseguindo uma "idéia" ao pintar o *Batismo de Cristo*. Essa noção de intenção se distancia ainda mais do nosso modelo de problema e solução. O modo como as pessoas pensavam no século XV sobre as causas do *Batismo de Cristo*, as expectativas do século XV a respeito do quadro, os próprios conceitos que Piero poderia ter usado para explicar para si mesmo o que estava fazendo enquanto pintava — todos esses fatores são muito diferentes da forma de nossa explicação.

Admitindo-se isto, resta saber até que ponto se pode reconstruir a intenção de um homem como Piero della Francesca, cujos conhecimentos da pintura, cujos pressupostos sobre a finalidade de seus quadros, cujas capacidades e aptidões perceptivas refletiam uma cultura tão diferente da

nossa e com a qual nem sequer partilhamos um modo de pensar sobre a causalidade das coisas e sobre a própria intenção.

2. O CONHECIMENTO DE OUTRAS CULTURAS: A COMPREENSÃO DO OBSERVADOR E A DO NATIVO

Convém esclarecer, de início, que o objetivo desta pesquisa é muito particular e tem um limite bastante preciso. Estamos interessados na intenção dos quadros e dos pintores como um meio de refinar, para nós mesmos, a percepção que podemos ter dos quadros. O que tentamos explicar é o quadro conforme aparece numa descrição feita *com nossas palavras*, e essa mesma explicação faz parte de uma descrição mais ampla desse quadro, cujos termos, novamente, são de nossa escolha. Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e seus meios, conforme os inferimos a partir da observação da relação entre um objeto e algumas circunstâncias identificáveis. A análise se realiza em constante e ostensiva interação com o quadro.

Quando se discute a "compreensão" de outras culturas e dos atores que dela participam (um tema, por sinal, muitíssimo debatido), é comum iniciar pelo estabelecimento de uma distinção entre a compreensão dos *participantes* ou dos *nativos* e a compreensão dos *observadores*. O nativo compreende e conhece sua cultura com uma intimidade e uma espontaneidade que o observador não possui. O primeiro consegue agir no âmbito dos padrões e das normas culturais sem pensar conscientemente sobre elas, a rigor, sem mesmo formulá-las como padrões. Assim, ele não precisa fazer uma lista dos cinco requisitos de uma pintura de retábulo, porque a experiência desse tipo de pintura que ele acumulou com o tempo lhe permitiu internalizar aquelas expectativas. O nativo se move na esfera das normas da cultura com facilidade, tato e flexibilidade criativa. A cultura é como a linguagem que ele aprendeu informalmente desde a infância; aliás, a linguagem é um importante elemento organizador de sua cultura. O observador tem outra espécie de conhecimento de uma cultura. Precisa decodificar os padrões e normas antes de poder explicitá-las, e nesse processo

perde de vista o refinamento, a flexibilidade e a sutileza desses padrões. O observador carece do tato sutil e da sensibilidade espontânea do nativo para as situações complexas. Em compensação, o observador trabalha com um senso de perspectiva — e é justamente essa perspectiva que o separa da posição daquele que vive a cultura por dentro. Para citar um exemplo que terá muita importância para nossa análise, os habitantes de Sansepolcro em 1450 não tinham visto a pintura de Chardin e de Picasso. O procedimento típico do observador é partir de comparações que os observados não fizeram a fim de chegar a generalizações que os segundos provavelmente sentirão como grosseiras e rígidas. E mais, o observador tenderá a dar uma relevância especial a certos elementos da cultura que, vistos de sua perspectiva comparativa, lhe parecem peculiares a esse caso. O nativo de uma cultura não tem a mesma consciência do fato de que certas instituições que regulam sua vida são constantes em todas as sociedades humanas, enquanto outras — como o ensino intensivo de determinado tipo de matemática comercial, por exemplo — são peculiares a um lugar e a uma época. No entanto, mais uma vez, ele receberá com desdém as explicações simplistas e desprovidas de sutileza do observador. Em 1450, um habitante de Sansepolcro que ouvisse o que acabei de falar sobre a cultura italiana do século XV ia rir de mim ou então esfregar a mão num sinal de irritação — um gesto que já pressupõe uma cultura.

Simplificando, pode-se dizer que a compreensão dos nativos de uma cultura é diferente da compreensão dos que a observam de fora, e cada uma tem suas limitações e suas perspectivas específicas. O importante problema teórico de saber se, em tese, é possível passar da posição do observador para a do observado — mais ou menos como uma pessoa que aprendeu a dominar um idioma estrangeiro e logo começa a esquecer as regras formais que lhe ensinaram — não nos preocupa muito, porque não faz parte do programa da crítica inferencial nos demorarmos na Sansepolcro de 1450, ou em qualquer outro lugar, tempo suficiente e de modo exclusivo para que a questão se coloque. Mas é importante assinalar sem demora uma outra distinção, também estabelecida há muito tempo, que diz respeito ao sentimento eventual de sermos parte de uma outra cultura.

É comum distinguir esquematicamente duas etapas num processo de pesquisa histórica: a da descoberta e a da justificação. Na etapa da descoberta, é lícito usar toda sorte de artifícios heurísticos, inclusive imaginar-se um italiano do século XV, ou o próprio Piero della Francesca, o que implica reprimir ao máximo os conceitos e conhecimentos próprios de nossa cultura para tentar assumir os de outra. Isso pode dar origem a *insights* e intuições incluídos nas explicações. Nenhuma razão justifica que essas estratégias exploratórias devam ser omitidas na explicação; ao contrário, muitos fatores recomendam uma franqueza maior a esse respeito. Mas chega um momento em que se deve expor a explicação como um pensamento passível de verificação e avaliação, e isso só pode ser feito a partir de nossos conceitos e categorias, como produto de uma reflexão exterior ao universo mental do objeto de estudo, sob pena de a explicação ficar subordinada aos conceitos do observado, inviabilizando todo exame e, inclusive, toda crítica. Não é para Piero que explicamos Piero, é para nós mesmos.

Portanto, a reconstrução que nos propomos fazer sobre a cultura de Piero della Francesca terá de ser submetida a um exame minucioso, como um conhecimento exterior. Toda informação que eu coletar e comunicar sobre o que se esperava de um retábulo, ou sobre o interesse em certo tipo de matemática, ou ainda sobre as noções de causalidade se refere a um saber do observador, não do observado, sobre o mundo de Piero. Esse saber não tem refinamento, é explicitado demais e não interiorizado; destaca certos aspectos do mundo de Piero que ele próprio não teria escolhido acentuar. As ênfases do observador baseiam-se na comparação com outras culturas, principalmente com a dele mesmo, e por isso ele põe em evidência o que lhe parece peculiar ou diferente, não as preocupações dominantes de Piero.

Mas é importante insistir num ponto: esse conhecimento não se dá num vazio; sua referência permanente é o quadro de Piero, *Batismo de Cristo*. Foi dele que eu parti; o sentido e a exatidão do que dizemos numa crítica inferencial dependem da reciprocidade entre as palavras que usamos e a obra de arte que observamos. Se nossos conceitos são simplistas, rígidos e externos, a observação da pintura nos oferece o saber do participante — complexo, espontâneo e implícito. Apesar de reconhecermos a exteriorida-

de e a falta de sutileza dos conhecimentos que usamos para explicar a cultura de um artista — e, logo, o "problema" que ele se propôs resolver ou a "intenção" do objeto que criou —, esses conceitos adquirem precisão quando postos em relação com um objeto determinado, no presente caso o *Batismo de Cristo*, produto da atividade de um iniciado nas complexidades e sutilezas daquela cultura.

Agora que admitimos de bom grado que nossos pensamentos e conceitos sobre a intenção do quadro decorrem do fato de sermos observadores e não participantes da cultura observada, podemos prosseguir.

3. *COMMENSURAZIONE*: UMA PALAVRA ANTIGA

O que vou fazer agora talvez pareça contraditório com o que acabei de dizer, porque usarei um conceito do observado para afirmar: o *Batismo de Cristo* é notável por sua *commensurazione*. A primeira coisa a fazer é dar um sentido a *commensurazione* — sentido este que deverá completar a definição ostensiva implícita na minha referência ao *Batismo de Cristo*.

No começo de seu livro sobre a perspectiva, Piero della Francesca define formalmente a *commensurazione* ao falar de uma divisão da pintura em três partes:

> A pintura compreende três partes principais, que denominamos de *disegno*, *commensuratio* e *colorare*. Por *disegno*, entendemos os perfis e contornos que circunscrevem os objetos. Por *commensuratio*, entendemos a colocação correta dos perfis e contornos em função de suas proporções. Por *colorare*, entendemos o modo como as cores se apresentam nos objetos — claros ou escuros conforme as variações da luz.

Esse trecho do livro é interessante, mas definições curtas e formais, extraídas de um contexto limitado, contêm por si mesmas limitações, e o sentido de *commensurazione* é maior e mais rico do que Piero dá a entender.

A palavra origina-se de uma tradução para o latim pós-clássico do termo grego que significa *symmetria* (uma palavra que os romanos clássicos

desconheciam, conforme observou Petrarca), e difundiu-se na tradução latina de Aristóteles; por exemplo, na frase: "A Beleza das diferentes partes de um corpo parece residir num certo *commensuratio*". A palavra também foi usada na teoria musical. Na linguagem vernacular do século XV — e cabe notar que a palavra não é de uso muito comum —, o termo parece ter uma acepção próxima de proporção ou designar a proporcionalidade. O filósofo neoplatônico Ficino, por exemplo, criticou a concepção aristotélica da Beleza nos seguintes termos: "Existem pessoas que acreditam [*erradamente*] que a beleza é uma certa colocação de todas as partes de um corpo, ou *commensurazione* e proporção entre elas, aliada a uma agradabilidade da cor".

Mas a palavra toma um sentido especial quando Piero a introduz na definição das três partes da pintura. No começo do século, acreditava-se que a pintura consistia em duas partes: o *disegno* e a *colore*. É o que afirma, por exemplo, cerca de duas gerações antes de Piero, o tratado de Cennino Cennini. No entanto, basta observar a pintura do século XV para ver por que a divisão em duas partes não era mais adequada; em 1453, o humanista e crítico de arte Alberti propôs uma terceira parte que devia incluir a disposição dos contornos e cores na superfície total do quadro. Para isso, Alberti introduziu o termo *compositio* (em latim) ou *composizione* (em italiano). A *commensurazione* de Piero della Francesca corresponde aproximadamente a essa terceira parte. Mas há importantes diferenças entre *composizione* e *commensurazione*. O primeiro conceito, de Alberti, é uma metáfora de ordem lingüística: ele vê o quadro como uma hierarquia de corpos, membros e planos correspondendo à hierarquia das orações, locuções e palavras numa frase. Já o conceito de Piero tem uma origem numérica. Ele substitui o modelo da linguagem pelo modelo da matemática, e fica evidente que para Piero a matemática tinha a mesma autoridade paradigmática da linguagem para Alberti — o qual, aliás, dominava bem a matemática e foi um expoente da perspectiva e da proporção. No livro do qual tirei a passagem que fala da divisão da pintura e define suas três partes, o tratado sobre a perspectiva, *commensurazione* refere-se especificamente à perspectiva geométrica linear, mas parece que no uso normal o termo era estendido para incluir bem mais que a justa colocação dos contornos em função da perspectiva. É um conceito de tendência expansionista,

com uma ampla gama de significações. Essa abrangência de sentidos é muito bem captada por um discípulo de Piero, Luca Pacioli, se bem que o contexto em que Pacioli se encontrava o tenha levado a usar a palavra *proporção*:

> Você vai ver que a proporção é a rainha e a mãe de tudo e que sem ela não se pode fazer nada. É isso que comprova a perspectiva nos quadros. Se a estatura de uma figura humana não corresponder a uma dimensão justa para os olhos do observador, o quadro não será satisfatório. E mais, o pintor não fará um bom uso de suas cores se não levar em conta a potência de uma e de outra; quer dizer, se ele usar para pintar a carne de uma figura, por exemplo, um tanto de branco, ou de preto, ou de amarelo, vai precisar de um tanto de vermelho e assim por diante. E também nos planos, onde os pintores devem colocar tal figura, é muito importante que tomem o cuidado de pô-las na devida proporção com relação à distância. [...] E também em outros traços e disposições de qualquer figura pintada. Para confirmar tudo isso — e para que os pintores saibam como dispor as coisas —, o sublime pintor Piero de li Francheschi (que ainda está vivo e, como eu, é de Sansepolcro) escreveu há pouco tempo um valioso livro sobre a dita Perspectiva. [...] Nessa obra, de dez palavras, nove tratam da proporção.

O controle da *commensurazione* parece, portanto, referir-se a uma observância de diretrizes matemáticas na composição geral do quadro, no qual o que chamamos de perspectiva e proporção são consideradas estreitamente interdependentes e imbricadas.

4. TRÊS FUNÇÕES DAS PALAVRAS ANTIGAS: NECESSIDADE, ESTRANHAMENTO E SUPEROSTENSIVIDADE

Por que todo esse trabalho para reconstituir pela metade uma categoria que indica o interesse visual do participante de uma cultura de outra época?

Seria um erro retroceder à ambição de reproduzir os mecanismos intencionais do pensamento de Piero de uma forma narrativa. Muitas vezes se pensa erradamente que é este o sentido do interesse da crítica inferencial no uso de categorias do participante: muitos ainda insistem em nos fazer

lembrar que *não* é possível penetrar no pensamento de pessoas de culturas estranhas à nossa e que persistir nessa ambição pode nos induzir a graves equívocos. É melhor então nos justificarmos, e, deixando de lado motivos menores — como o prazer de explorar léxicos antigos ou de trazer à tona uma palavra para revelar gostos pela inferência ou pela "posição do ator" —, parece haver três razões principais para o que fizemos.

A primeira e mais óbvia é que não temos hoje em dia uma categoria ou conceito igual a *commensurazione*. Mas é preciso entender isso com alguma cautela, porque não corresponde à verdade dizer que não compartilhamos categoria alguma com a Itália do século XV. As teorias euclidianas resistem ao tempo assim como a palavra que exprime o conceito de "proporção", ainda que naquela época a palavra e a definição fossem outras. Os conceitos, mesmo quando não universais, são comuns a muitos períodos e a muitas culturas. Contudo, se os recuperamos através do tempo para estabelecer uma ligação com os povos que os utilizaram, os conceitos se tornam muito gerais, quase tão gerais quanto os sinais matemáticos (como ÷ ou :) que usamos para representar alguns deles. É uma questão do objetivo para o qual desejamos fazê-lo.

Mas o que nos interessa realmente é uma qualidade específica: nosso objetivo é diferenciar e portanto "desgeneralizar", digamos assim, ou qualificar o termo "proporção". Buscamos a ênfase exata da proporcionalidade em Piero, e isso significa que teremos de sair da generalidade para chegar a categorias menos estáveis e mais diretamente ligadas a uma cultura em particular — a nossa ou a deles. Não há em nossa cultura nenhuma palavra com esse significado específico. Grande parte do significado de *commensurazione* decorre da história de seu uso, conforme esbocei acima: uma tradução do grego, o conceito aristotélico de Beleza, a incorporação de aspectos dos conceitos de *disegno* e *colore* de Cennini, o termo matemático que substituiu a concepção albertiana de *compositio*, baseada no modelo da linguagem, e, enfim, uma superposição das noções de "perspectiva" e de "proporção". Essas significações não são associações fracas com a palavra *commensurazione*, embora seu valor afetivo possa ter sido grande: são partes constitutivas de um conceito definido com o uso que remetem a um corte e a uma organização distinta da experiência. Precisamos dessa pala-

vra para reunir um conjunto de características inter-relacionadas na pintura de Piero.

A segunda justificativa é que *commensurazione* nos ajuda a criar um "estranhamento" com relação a Piero e ao seu quadro. Muitas pinturas, inclusive o *Batismo de Cristo*, aparecem aos nossos olhos envolvidas num terrível verniz de falsa familiaridade, uma espécie de carapaça difícil de quebrar quando começamos a analisá-las. Isso talvez se deva a uma síndrome do "museu sem muros", mas parece ser muito mais um efeito do meio de expressão da arte, do fato de que a maioria de nós não tem habilidade pessoal para pintar, pelo menos não no nível de competência desse quadro. O contraste com a linguagem, meio de expressão em que todos somos incrivelmente competentes, é por demais evidente. Percebemos imediatamente a distância que nos separa de um idioma antigo por causa de sua diferença com relação ao meio que usamos. Mas um quadro do século XV, à parte alguns detalhes pertinentes ao assunto, como as roupas, é menos claramente distante de nós do que a língua inglesa do século XV; sob certos aspectos, ele é menos distante de nós do que o *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso. Por isso, uma primeira tarefa na percepção histórica de um quadro consiste muitas vezes em fazer esforços para compreender até que ponto a obra e o pensamento de quem a criou nos são estranhos. Só depois de fazermos isto é que se torna realmente possível obter uma genuína compreensão da afinidade humana da obra conosco. Temos de empurrar Piero um pouco para trás antes de nos aproximarmos dele como ele é. Ao aludir à noção de "estranhamento", certamente não estou defendendo uma função poética para essa atividade, mas não há como negar que existe algo de romântico nisso: como disse Novalis, a essência do romantismo é tornar estranho o familiar e o familiar, estranho, e este parece ser um bom programa crítico. Não fazê-lo é uma das principais causas do puro e simples erro histórico.

Conceitos alheios à nossa cultura, como o de *commensurazione*, têm importante papel nessa tarefa primordial, não só porque apreendemos melhor a distância histórica ao estudá-los, como porque, na textura de nossos conceitos sobre o quadro, eles representam o contraste entre aquela cultura e nós. Podemos vê-los, de certo ângulo, como uma declaração de nossa

incapacidade de reconstituir completamente uma outra época. A *commensurazione* representa a presença simbólica do pensamento de Piero em nossa reflexão: admiti-lo já é ter à mão um pouco de teoria, porque a palavra adquire sentido a partir de um conjunto de distinções, comparações, ajustamentos e derivações de conceitos alheios aos nossos. Há algo de maravilhoso na difícil estranheza dessas palavras. E, mesmo que elas venham a perder essa capacidade de provocar estranhamento, sua meia-vida pode ser longa. O curioso é que o efeito de distanciamento é particularmente forte e persistente quando um de nossos conceitos deriva de um conceito antigo que mudou de sentido. Veja-se, por exemplo, a tensão entre *splendor* (século XIII) e nosso "esplendor", *disegno* (século XVI) e "desenho", *sentimental* (século XVIII) e "sentimental", *impression* (século XIX) e "impressão". Assim, o uso crítico de termos nativos é uma espécie de afirmação lingüística de nossa distância do modo de pensar de outra cultura. A presença intermitente deles em nosso texto representa uma forma de intenção à qual não podemos ter acesso.

A terceira justificativa nos traz de volta, mais uma vez, ao tema da linguagem da crítica de arte com que iniciamos, de modo que me basta mencioná-lo por alto. Disse no começo que a relação entre conceitos e quadros é recíproca: usamos o conceito para distinguir um aspecto peculiar de um quadro, e esse aspecto se torna mais preciso à medida que o relacionamos ao que vemos no quadro. Esse processo é bom para nós: porque, no esforço de realizá-lo, vemos o quadro mais de perto. Conceitos como o de *commensurazione* são excepcionalmente estimulantes para isso. Sendo estranhos ao nosso universo cultural, não os dominamos com facilidade, e temos de nos empenhar muito para sustentar a reciprocidade entre o conceito e o quadro. São conceitos superostensivos.

5. VERDADE E VALIDAÇÃO: *DECORUM* EXTERNO, *DECORUM* INTERNO E PARCIMÔNIA POSITIVA

Até este ponto de nossa análise, sabemos que a Diretriz de Piero incluía algumas exigências: que o quadro devia tratar do batismo de Cristo, que devia ser pintado pessoalmente por Piero e devia ser um retábulo. Decompomos em linhas gerais o "gênero" do retábulo e mostramos que se esperava que a pintura fosse clara, comovente, memorável, sacramental e louvável. Chamamos a atenção para um recurso especial da cultura do tempo de Piero, que era um certo tipo de competência e de inclinação para a matemática, excepcionalmente desenvolvidas no pintor, mas que seus clientes também possuíam, em menor grau, mas sempre num nível bastante elevado. Trouxemos à discussão o conceito de *commensurazione*, que, por sinal, se revelou muito complexo, e, como se trata de um termo aventado pelo próprio Piero, admitimos implicitamente que ele devia ser um fator importante na sua intenção. A função de todos esses dados intencionais inferidos é a de fazê-los interagir ostensivamente com o quadro. Por si sós, eles são muito insípidos.

Mas quanto disso é verdade? Ou, em termos mais gerais, como avaliamos a relação entre a intenção inferida e a verdade?

Formulei a pergunta de um modo singelo porque a argumentação que se segue será a mais singela de todo este livro. De um lado, porque vai tocar em questões filosóficas que não domino; de outro lado, porque na opinião de muitas pessoas é ingênuo e inconveniente levantar essa pergunta no curso de uma interpretação de obras de arte. Mas, a essa altura de minha exposição, o leitor já deve ter notado que estou evitando usar o conceito de "significado": não quero tratar o *Batismo de Cristo* como um "texto" — com um ou muitos significados. Prefiro abordá-lo como um objeto de explicação histórica, e isso implica que eu identifique certo número de suas causas. Essas causas são condições necessárias, mas não suficientes; são escolhidas por razões de ordem crítica e a escolha não é completa — mas pode ser *incorreta*, ou, indo direto ao assunto, falsa.

Para começar, vamos estabelecer que por "verdade" entenderemos uma correspondência com a realidade, e que a realidade a que desejamos nos ater não é simplesmente a consciência da presença concreta do quadro, mas uma

série de acontecimentos mentais e físicos que de fato se desenvolveram em Sansepolcro em 1450 (ou ao redor dessa data). É uma questão de escolha: "Piero gostava de fazer modelos de barro, em que fazia drapejados com pedaços de pano molhado, formando muitas dobras; depois os usava para desenhar ou coisas semelhantes". Foi isso que escreveu o maior de todos os historiadores da arte, Giorgio Vasari, e qualquer leitor atento de Vasari aprende a reconhecer nesse comentário um efeito de seu taco inferencial: é pouco provável que ele tivesse alguma prova dessa prática que nós, hoje, gostaríamos de afirmar com tanta firmeza. Mas isso não importa. A natureza genérica dessa observação mostra que devemos tomá-la pelo que é — uma verdade crítica, por assim dizer, o que se comprova quando a comparamos, por exemplo, com o anjo branco do meio no *Batismo de Cristo* —, e nenhum leitor da época teria posto em dúvida sua historicidade. Para ser franco, o desembaraço com que Vasari se move entre a crítica e a história nos causa inveja. Mas vivemos numa época mais rígida nessas questões, e, se eu hoje dissesse uma coisa tão singela sobre Piero, vocês teriam o direito de esperar que eu tivesse escondida na manga uma prova do fato — o que eu seria incapaz de fornecer.

Vamos admitir também que toda explicação sobre a realidade histórica corresponde ao fato de um modo bastante sumário e diagramático; mais ou menos como a correspondência existente entre os mapas da rede de transportes na área da cidade de San Francisco ou do metrô de Londres e a realidade complexa das coisas reais:

(1) o diagrama deixa muitas coisas de fora;

(2) é uma representação em pequena escala de uma extensão maior e um registro estático de algo que se movimenta;

(3) em virtude de sua própria forma, linhas simbólicas ou palavras simbólicas, o esquema deforma os elementos que ressalta;

(4) o meio de representação é convencional e requer uma interpretação adequada;

(5) destina-se a um uso específico;

(6) para entender seu significado, é preciso relacioná-lo a uma realidade muito mais complexa.

Mas o que importa é que, *dentro de seus próprios limites*, ele seja correto, porque podia ser incorreto dentro de seus limites. Se o mapa indicasse que o Bart (a rede de transportes em San Francisco) vai até Palo Alto, não corresponderia à realidade mesmo em seus próprios limites. A diferença é que podemos conferir a exatidão do mapa do sistema do Bart comparando-o diretamente com o trajeto dos trens, mas não podemos ir a Sansepolcro em 1450 e comparar nosso diagrama diretamente com os pensamentos e os gestos de Piero. Temos de descobrir meios mais indiretos de validar nossas explicações.

Não é preciso dizer que o procedimento científico supõe que se derivem as previsões implicadas em nossa explicação de um objeto e que elas sejam submetidas a teste. Se as previsões não se comprovam, é sinal de que erramos. Boa parte do que o historiador faz contém fatores dessa ordem, embora de forma difusa; em outras palavras, uma grande parte do que o historiador faz pode ser reformulada numa forma próxima desse tipo de procedimento. Por exemplo, a noção de "gênero" a que me referi acima — o gênero do "retábulo" — é, de certo modo, uma teoria. Posso reescrevê-la sob a forma de previsões, cinco previsões, pertinentes aos retábulos, e estas podem ser testadas com certo grau de rigor mediante o exame dos retábulos do século XV. Como é comum nas ciências humanas, é preciso rapidamente abrir mão de uma exigência de cem por cento de sucesso e esperar que se obtenha uma correlação razoavelmente elevada entre os retábulos e as cinco previsões, porque, na realidade, alguns retábulos do século XV não se enquadram à perfeição nesses critérios. A teoria trata de probabilidades, não de recorrências universais.

Ademais, o gênero não é minha prioridade. É um meio para atingir um fim, e, quando o ponho à prova, estou testando uma de minhas ferramentas analíticas, não minha explicação de um objeto em particular, o *Batismo de Cristo*. E, quando estamos interessados num objeto em particular, as formas diretas de previsão se tornam a um só tempo triviais e frágeis. Suponhamos que eu parta da hipótese de que a categoria de interesse visual com a qual Piero trabalhava, a *commensurazione* ou algo similar, estivesse em sua mente enquanto pintava o *Batismo de Cristo*. Podemos

derivar daí uma espécie de previsão, a de que poderemos discernir na pintura pronta indícios de uma estreita relação entre uma atenção relativamente grande à proporção e à perspectiva. Mas esse suposto é insatisfatório por dois bons motivos pelo menos. Primeiro, porque é uma obviedade tediosa. Segundo, porque é uma afirmação fraca: uma previsão científica é uma lei geral que pode ser testada muitas vezes, e minha previsão que, de todo modo, tem uma precisão discutível — "atenção relativamente grande" — só pode ser testada uma vez. E toda tentativa de reformulá-la em termos gerais — "os pintores que se preocupam com determinada categoria de interesse visual etc." — acaba por se mostrar vazia. Em suma, o modelo estritamente preditivo não fornece os meios de validação de que precisamos para comprovar explicações complexas e específicas sobre um quadro. Precisamos de algo mais oblíquo.

Esse é um problema metodológico intensamente discutido em várias disciplinas. Do ponto de vista da explicação histórica, a filosofia atribui particular importância a um conjunto de testes de adequação externa. Em nosso caso, ela recomenda verificar a compatibilidade de toda explicação de um ato intencional com outras ações do mesmo ator, qualquer declaração que ele tenha dado sobre sua intenção e com os recursos da cultura a que pertence. Procedemos um pouco dessa forma: elevamos Piero ao nível de um gênero; pinçamos em seu discurso o termo programático da *commensurazione*; e apontamos para a especial competência matemática de muitos na cultura italiana do século XV. A filosofia também nos recomendaria construir a racionalidade interna do comportamento intencional como uma espécie de afirmação lógica "em ação", como uma espécie de "silogismo prático"; e, como a afirmação assume o formato final de uma obra acabada, é inevitável o retorno a um método mais tradicional de interpretação.

A hermenêutica (embora eu não tenha a menor intenção de me envolver nesse domínio) também exigiria coerência entre os fatos e as ações fora do objeto imediato de nossa atenção: a "legitimidade" e a "adequação ao gênero" nos obrigam a assegurar que nossas explicações sejam concebíveis na cultura observada, e não ignorem seu modo de conceber os gêneros. Mas a

hermenêutica também insiste na adequação interna da explicação. Não se trata apenas de que nossas afirmações devam ser coerentes com um aspecto ou outro do quadro; elas devem compatibilizar-se com a totalidade da obra e não agredir a legítima relação dessa totalidade com o contexto externo. Mas nada disso nos diz muito sobre o aspecto funcional das boas explicações e, assim, caímos de novo nas formas fracas dos velhos critérios gerais: economia e utilidade pragmática. A maneira mais simples de atingir um certo nível de explicação coerente tende a ser a mais atraente: é preciso demonstrar a necessidade de invocar esta ou aquela circunstância. A explicação tem de valer a pena, e a maneira mais óbvia de fazê-lo é resolvendo um enigma observado no objeto ou nos alertando para uma peculiaridade do objeto em que não havíamos reparado até então.

Todos esses comentários parecem muito apressados e bruscos, mas é que os assuntos evocados são bem conhecidos e acessíveis, e eu ainda estou preocupado em evitar um rigor metodológico que acabe por nos inibir. Se vocês pegarem os argumentos do último parágrafo e sacudirem tudo, vão ver que sobram três critérios intercomunicantes ou, como prefiro dizer, três posturas autocríticas baseadas numa espécie de bom senso. Como estudioso da tradição clássica, refiro-me a essas três posições como *decorum* externo, *decorum* interno e parcimônia; mas vocês talvez prefiram que eu fale em *legitimidade* (histórica), *ordem* (pictórica e expositiva) e *necessidade* ou fertilidade (crítica). Essas não são modalidades de prova, mas posturas a partir das quais se pode dizer que uma explicação intencional tem mais probabilidade que outra.

A primeira postura, a que diz respeito à legitimidade, refere-se à consideração de uma adequação externa [*external propriety*]. Na maioria das vezes, trata-se de uma simples e normal recomendação para evitar anacronismos, para não supor que a cultura do pintor contém aspectos que, na realidade, não tem. Examinamos um quadro de um pintor à luz de outros quadros do mesmo pintor, na expectativa de que, a despeito de muitas mudanças, haja uma continuidade de fundo — sobretudo no caso de culturas como a de Piero, em que a própria obra do pintor é vista como um gênero. Para isso, nos apoiamos fortemente numa noção de tipo ou de gênero

para captar os detalhes sutis, as distinções mais fugidias da maneira do pintor. É preciso ter uma atenção fina especialmente em dois pontos. Um é não levar a exigência de legitimidade a tal extremo e numa direção única que se elimine toda originalidade, toda inadvertência ocasional e toda provocação do pintor; muitas obras magníficas são um pouco ilegítimas. O outro é saber diferenciar níveis de autoridade. Posso citar um texto da época mostrando que determinada noção era comum na Itália do século XV; mas, em contraposição, também posso saber que uma noção dessa natureza jamais foi usada em determinado gênero, como o dos retábulos. A informação mais geral, a segunda, deve ter prioridade sobre a menos geral, a não ser que o contexto maior da explicação exija que eu adote a primeira.

A segunda postura, que diz respeito à ordem, refere-se à compreensão adequada de uma organização interna do objeto estudado, e que se reflete, de uma maneira diferente e informal, na natureza da explicação; ambas têm consistência interna. Se a palavra ordem não tivesse acepções técnicas na hermenêutica e na filosofia da verdade, eu gostaria de chamar esta segunda posição de *coerência*: "ordem" me parece um termo muito insosso. Penso numa área que abrange as noções de articulação, sistema, integralidade, conjunto. O fato de que postular uma unidade e uma relevância persuasiva intencionais implica um juízo de valor e a hipótese de um alto grau de organização no ator e no objeto não nos preocupa. Só as grandes obras podem suportar o tipo de explicação que estamos tentando fazer: as medíocres são impenetráveis. O que pode parecer uma falta de unidade ou de organização na obra estudada provavelmente não é mais que o sinal de uma explicação incompleta, uma falha na consideração de uma circunstância que integra um ou outro elemento aparentemente isolado na unidade intencional. Tudo isso somado, é preferível a explicação que postula uma ordem mais completa e abrangente.

De acordo com a terceira postura, a da necessidade ou fertilidade crítica, não adianta apresentar uma explicação inferencial se ela não contribui para a melhor apreensão do quadro como um objeto de percepção visual. Tratarei mais adiante das implicações disso. É certo, porém, que muitas circunstâncias do século XV compatíveis com o *Batismo de Cristo*, de

Piero della Francesca, não serão apresentadas porque não são necessárias ao objetivo da crítica inferencial. É uma questão de pragmatismo, uma exigência de certa eficácia real.

As ferramentas analíticas aqui expostas talvez pareçam grosseiras, mas, quando aplicadas juntas, de maneira vigorosa, usadas como um tridente, podem se mostrar profundamente penetrantes. Teremos agora uma oportunidade de testá-las na análise de um problema relacionado com o *Batismo de Cristo* — uma questão controversa de que evitei tratar até aqui — e que diz respeito à significação do quadro como uma imagem religiosa.

6. TRÊS ICONOGRAFIAS

A maioria das interpretações do *Batismo de Cristo* parte de certas peculiaridades do quadro e de tudo o que o diferencia de representações semelhantes da cena bíblica. É certo que alguns pontos necessitam de explicação. Um deles é a estranha posição dos três anjos à esquerda do primeiro plano, que parecem avançar na tela, como se estivessem separados do restante da cena. Outro ponto é o deslocamento dos espectadores para o plano de fundo, à direita da composição, dos quais se vê nitidamente um homem se despindo para o batismo, e o significado dos trajes bizantinos que eles usam. Um terceiro aspecto que causa estranheza é a mudança da representação da água sob os pés de Cristo: no fundo e no segundo plano, ela parece refletir a cena, mas no primeiro plano torna-se transparente, ou, na interpretação de alguns, a água seca bruscamente. Outros notam ainda que a paisagem lembra Sansepolcro e o vale do alto do Tibre, onde fica a cidade.

Essas peculiaridades, que causam problemas para o observador, suscitaram explicações bastante complexas acerca do significado do quadro. Um especialista afirma que os três anjos, representados com as mãos dadas, têm um triplo significado — o gesto de dar as mãos seria uma referência à Santíssima Trindade, ao matrimônio de Cristo com a Igreja e ao decreto de união das Igrejas do Oriente e do Ocidente assinado após o concílio de Florença de 1438-9. Segundo essa interpretação, as figuras do

fundo fazem referência à Igreja bizantina e à Epifania, ao aparecimento de Cristo aos Reis Magos, e a representação do batismo às margens do rio Tibre, perto de Sansepolcro seria uma afirmação da primazia de Roma (uma questão efetivamente discutida durante o concílio de Florença). O estranho aspecto do rio devia ser interpretado como uma súbita parada do curso da água para dividir-se, por assim dizer, em duas direções, aproximando-se e afastando-se simultaneamente de Cristo e do Santo Sepulcro (ou Sansepolcro).

Outro especialista explica que os anjos aludem ao matrimônio e, especialmente, às Bodas de Canaã, que eram comemoradas junto com as festas do Batismo e da Epifania, e interpretadas como simbólicas do matrimônio de Cristo com a Igreja. As figuras do fundo representam a Epifania, e a explicação de haver quatro e não três Reis Magos estaria no fato de a Bíblia não especificar em momento algum que eles seriam três. Na verdade, o Salmo 72 menciona quatro reis, que alguns Padres da Igreja interpretaram como uma prefiguração dos Magos da Epifania. No uso do cenário da cidade de Sansepolcro e do rio Tibre, assim como de uma grande nogueira que domina a cena (a árvore evoca o antigo nome do vale, Val di Nocea ou Vale da Nogueira), haveria uma série de alusões intencionais. Em primeiro lugar, o fato de a população de Sansepolcro considerar a cidade como uma espécie de nova Jerusalém. De fato, o nome da cidade vem de uma antiga lenda segundo a qual os peregrinos haviam levado para lá relíquias do Santo Sepulcro, e a igreja do convento dos *camáldulos* era vista pelos habitantes do lugar como equivalente da Igreja do Santo Sepulcro de Jerusalém. A estranha e súbita transparência do rio, que poderia ser explicada pelo ângulo de reflexão da água parada, conteria alusão a uma lenda medieval sobre a correnteza do rio Jordão que teria parado na hora do Batismo, como um sinal da divindade de Cristo e de sua missão.

Nenhum resumo de interpretações tão eruditas e engenhosas, baseadas em alta iconografia, é satisfatório, porque elas se apóiam em elementos adicionais, a maioria proveniente do fim da Antiguidade e da Idade Média, e não lhes fará justiça examiná-las à luz de uma apresentação tão pouco documentada como a que acabei de fazer. Além disso, a crítica inferencial que se baseia nas três atitudes autocríticas acima referidas não

tende para esse gênero de explicação. O critério de legitimidade levantaria problemas justamente ao uso de argumentos baseados em textos e artefatos do fim da Antiguidade e da Idade Média, e não do século XV; e também suscitaria dúvidas sobre se uma intenção tão estratificada e múltipla seria de fato compatível com a teoria ou com a prática da pintura de retábulos do século XV. O critério da ordem é arranhado pelos inúmeros saltos de atenção que essas interpretações impõem, num movimento errático através da superfície da tela e em profundidade, que desrespeita a forte sugestão pictórica existente na organização do próprio quadro. O critério de necessidade chamaria a atenção para a falta de parcimônia dessas interpretações, que oferecem tantas explicações diferentes e recorrem a numerosas circunstâncias exteriores: as coisas parecem complicadas demais. É possível explicar aquelas mesmas peculiaridades de modo mais econômico, mais legítimo e mais coerente, com uma iconografia mais simples, como pretendo fazer em seguida.

O elemento visualmente mais estranho do quadro é a presença insistente e obsessiva dos três anjos. Uma simples referência homilética à doutrina dos três batismos nos fornecerá uma pista.

O batismo de Cristo deu origem à instituição do sacramento do batismo, o primeiro dos sete sacramentos, e as preleções sobre o batizado de Cristo (por exemplo, os sermões sobre a festa do Batismo) aproveitavam a ocasião para explicar a natureza do sacramento. A doutrina dos três batismos foi um tema importante no século XV, e para atestá-lo basta-nos uma obra de referência como a *Summa theologica* (de meados do século XV) de santo Antonino de Florença, especialmente o sermão sobre o batismo de Cristo e o capítulo sobre o batismo. Se Piero freqüentava a igreja durante seu tempo de aprendiz em Florença, por certo ouviu as pregações de santo Antonino.

A doutrina dos três batismos fora criada para resolver uma dificuldade: se os não-batizados são condenados ao inferno, certas categorias de almas que não merecem tal pena — os mártires não batizados, por exemplo — são excluídas do purgatório e condenadas ao castigo eterno. Assim, considerou-se que, além do sacramento propriamente dito do batismo, o batismo da água, havia um batismo do sangue (*Baptismus sanguinis*), reservado

àqueles que morriam por Cristo, e um batismo do Espírito Santo (*Baptismus flaminis*).

Mas, se era possível obter a remissão do pecado original, que era essencial, sem ter recebido o batismo da água (*Baptismus fluminis*), havia o perigo de as pessoas terem menos pressa para se submeterem, ou submeter seus filhos, ao sacramento normal do batismo. Surgiu então o argumento de que, ao contrário dos outros, o batismo da água não só nos purifica do pecado original e nos livra do castigo eterno, mas também imprime em nossa alma uma "marca" que nos predispõe ao bem, tal como a ordenação imprime uma marca no sacerdote: "ela diminui a propensão ao pecado e ilumina o espírito, principalmente no que diz respeito às coisas da Fé". Assim, o batismo da água tinha um poder especial que o batismo do sangue e o batismo do Espírito Santo não tinham.

Daí a peculiaridade dos três anjos do quadro. Todos são o Espírito; o anjo da direita porta uma grinalda que podemos identificar com a coroa dos mártires. Mas o anjo do meio, vestido como se estivesse pronto para ser batizado pela água, é guiado pelos outros dois anjos a olhar para o exemplo de Cristo, e sua veste branca contrabalança a roupa do homem batizado à direita.

Todos os outros elementos do quadro que provocam uma estranheza real se encaixam agora. Os espectadores — cujas vestimentas de ar bizantino conferem o toque oriental que Piero apreciava — foram deslocados para o fundo da tela para não sobrecarregar o primeiro plano e, sobretudo, para não desviar a atenção do único personagem batizado que equilibra a ênfase do anjo do meio.

A água sob os pés de Cristo no momento do batismo é transparente porque este era o efeito simbólico da causa material do batismo da água. De acordo com santo Antonino, "a água é um corpo diáfano, isto é, transparente, e por isso sensível à luz; assim, o batismo confere a luz da fé e é chamado de sacramento da fé".

Quanto à paisagem de Sansepolcro, não era raro imaginar as narrativas religiosas em paisagens que mais ou menos lembravam uma dada localidade. Os livros religiosos da época explicam esse hábito da seguinte forma:

> Para melhor gravar em teu espírito a história da Paixão, e para memorizar mais facilmente cada ação, é útil e necessário fixar os lugares e as pessoas em teu espírito: visualize, por exemplo, uma cidade, que será a cidade de Jerusalém, tomando para esse propósito uma cidade que conheças bem.

O propósito era facilitar a meditação privada; ao pintar um quadro com um cenário bem conhecido, o pintor atendia à obrigação de criar uma imagem vívida e memorável. Mas Piero era muito exigente na descrição de cidades (ilustração 55) e, comparada com seu padrão, Sansepolcro é pouco realçada; pouco demais, eu diria, para exigir maiores explicações.

Penso que esta explicação das quatro peculiaridades do quadro respeita mais os princípios da legitimidade, ordem e necessidade que as outras baseadas numa alta iconografia. Como crítica inferencial, parece mais válida. Ela nos oferece, pelo menos, uma espécie de contraponto, e, considerando que as questões de validação são sempre questões de validação relativa, precisamos disso. Estamos agora em condições de avançar, o que faremos não só identificando os erros da explicação que acabei de apresentar — que, estou certo, não é correta — e procurando encontrar uma explicação mais válida, como também tentando identificar em nossas três modalidades de autocrítica várias precondições para uma autocrítica séria.

7. UMA INTERPRETAÇÃO SIMPLES DO QUADRO

As principais fontes de erro de minha explicação também parecem ser três. A mais evidente e desastrosa é ter negligenciado a premissa, em que tanto insisti, de que um quadro pode ser interpretado com vantagens como a solução para um problema. Caindo no velho hábito de procurar "significados", andamos à cata de "sinais" e, é claro, não custou muito achá-los. A segunda fonte de erro foi dar pouca atenção à linguagem pictórica de Piero, que qualifiquei antes como genérica. Esse segundo erro associou-se infelizmente ao primeiro, porque uma parte do problema de Piero era, sem dúvida alguma, a sua linguagem pictórica. Por fim, usei de modo grosseiro e sem o necessário rigor os princípios da legitimidade, da ordem e da necessidade (daqui por diante referidos como L, O, N).

A posição central de Cristo no quadro (O) — que é por onde a análise deve começar — e as funções das imagens religiosas (L) deveriam nos fazer pensar que o tema da obra é o batismo de Cristo, e não a doutrina teológica do batismo (nem mesmo o concílio de Florença ou as três festas cristãs). Logo, a primeira pergunta a fazer é se (N) existem elementos no quadro não explicáveis pelo simples fato de se tratar da representação literal de uma cena e de sua importância religiosa direta. É melhor recuperar a história original (Mateus 3, na tradução inglesa do século XVI de Tyndale):

> Naqueles dias, apareceu João Batista pregando no deserto da Judéia e dizendo: "Arrependei-vos, porque o Reino dos Céus está próximo". Pois foi dele que falou o profeta Isaías, ao dizer: "Voz do que grita no deserto: Preparai o caminho do Senhor, tornai retas suas veredas". João usava uma roupa de pêlo de camelo e um cinturão de couro em torno dos rins. Seu alimento consistia de gafanhotos e mel silvestre. Então vieram até ele em Jerusalém, toda a Judéia e toda a região vizinha do Jordão. E eram batizados no rio Jordão, confessando os pecados. Como visse muitos fariseus e saduceus que vinham ao batismo, disse-lhes: "Raça de víboras, quem vos ensinou a fugir da ira que está para vir? Produzi, então, fruto digno de arrependimento e penseis que basta dizer: 'Temos por pai a Abraão'. Pois eu vos digo que mesmo destas pedras Deus pode suscitar filhos a Abraão. O machado já está posto à raiz das árvores e toda árvore que não produzir bom fruto será cortada e lançada ao fogo. Eu vos batizo com água para o arrependimento, mas aquele que vem depois de mim é mais forte do que eu. De fato, eu não sou digno nem ao menos de tirar-lhe as sandálias. Ele vos batizará com o Espírito Santo e com fogo. A pá está na sua mão: limpará sua eira e recolherá seu trigo no celeiro: mas, quanto à palha, a queimará num fogo inextinguível". Nesse tempo, veio Jesus da Galiléia ao Jordão até João, a fim de ser batizado por ele. Mas João tentava dissuadi-lo, dizendo: "Eu é que tenho necessidade de ser batizado por ti e tu vens a mim?". Jesus, porém, respondeu-lhe: "Deixa estar por enquanto, pois assim nos convém cumprir toda a justiça". E João consentiu. Batizado, Jesus subiu imediatamente da água e logo os céus se abriram e ele viu o Espírito de Deus descendo como uma

pomba e vindo sobre ele. Ao mesmo tempo, uma voz vinda dos céus dizia: "Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo". Cf. Mateus 3, 1-17, Bíblia de Jerusalém, editora Paulus, 2ª ed., 2003.*

Os pontos principais da narrativa são: João veio ao rio Jordão, vestido com uma roupa de pêlo de camelo e um cinto de couro, e as pessoas chegavam e eram batizadas por ele. Mas João rechaçou os fariseus e os saduceus com uma frase sobre as árvores estéreis que deviam ser cortadas e lançadas ao fogo. E também se referiu a alguém mais forte que ele próprio, e que viria depois dele. E, nesse momento, surgiu Jesus e insistiu que João o batizasse. E Deus enviou o Espírito Santo na forma de uma pomba e falou de sua satisfação.

Como as pessoas do século XV entenderam o significado dessa história? A julgar pelo sermão de santo Antonino sobre o batismo (L), há três elementos principais. Acima de tudo, foi a primeira e maior manifestação da Santíssima Trindade, quando Deus enviou o Espírito Santo na forma de uma pomba. Depois, santo Antonino sublinha a instituição do primeiro sacramento, o batismo, o ritual de purificação que nos absolve do pecado original e, em conseqüência, nos livra da pena eterna. Finalmente, e este é o ponto mais importante, a cena contém um exemplo impressionante da

* *In those dayes Ihon the Baptyst came and preached in the wildernes of Iury, saynge: Repent, the kyngdome of heuen is at honde. This is he of whom it is spoken by the Prophet Esay, which sayeth: The voyce of a cryer in wyldernes, prepare the Lordes waye, and make hys pathes strayght. This Ihon had hys garment of camels heer, and a gerdell of a skynne aboute his loynes. Hys meate was locustes and wylde hony. The went oute to hym Ierusalem, and all Iury, and all the region rounde aboute Jordan, and were baptised of him in Jordan, confessynge their synnes. When he saw many of the Pharises and of the Saduces come to hys baptim, he sayde vnto them: O generacion of vipers, who hath taught you to fle from the vengeaunce to come? Brynge forth therfore the frutes belongynge to repentaunce. And se that ye ons thynke not to saye in your selues, we haue Abraham to oure father. For I saye vnto you, that God is able of these stones to rayse up chyldern vnto Abraham. Euennowe is the axe put vnto the rote of the trees: soo that every tree which bringeth not forthe goode frute, is hewen doune and cast into the fyre. I baptise you in water in token of repentaunce: but he that cometh after me, is myghtier then I, whose shues I am not worthy to beare. He shall baptise you with the holy gost and with fyre: which hath also his fan in his hond, and will pourge his floure, and gadre the wheet into his garner, and will burne the chaffe with vnquencheable fyre. Then cam Iesus from Galile to Iordan, vnto Ihon, to be baptised of hym. But Ihon forbade hym, saynge: I ought to be baptysed of the; and commest thou to me? Iesus answered and sayd to hym: Let it be so now. For thus it becommeth vs to fulfyll all rightwesnes. Then he suffred hym. And Iesus assone as he was baptised, came strayght out of the water. And lo heuen was open over hym: and Ihon sawe the spirite of God descend lyke a doue, and lyght vpon hym. And lo there came a voyce from heven sayng: Thys ys that my beloved sonne in whom is my delyte.*

humildade de Cristo: ele *desce* até o rio Jordão e, sem nenhum pecado, insiste em ser purificado, mais ainda, por um homem que lhe era inferior. Encontramos aqui os três mistérios fundamentais, e a escolha de santo Antonino é perfeitamente ortodoxa; outros sermões e manuais da época expõem esses mistérios, que Piero resume (o) na área privilegiada do quadro, que começa na pomba (representando a Santíssima Trindade), desce passando pela cuia e água (representando o sacramento da purificação) até a cabeça de Cristo, que tem os olhos baixos (em sinal de humildade). Este é o tema central do quadro.

Mas isso não explica decerto as três peculiaridades — os quatro homens que aparecem no fundo, o estranho leito do rio e a presença impertinente dos anjos — que suscitaram a elaboração de complicadíssimas explicações.

É preciso refletir, primeiramente, sobre o problema complexo que Piero enfrentava nesse trabalho. Seu quadro inscreve-se numa tradição de pinturas sobre o batismo de Cristo (ilustrações 50 a 54), e é daí que provêm os anjos, de que os Evangelhos não falam, assim como o grupo de espectadores. Mas dois fatores complicavam especialmente sua atividade dentro dessa tradição. Um deles — que me parece ter sido decisivo — é que não havia uma tradição de quadros de grande formato, com figuras verticais em grande escala, sobre essa temática. Predominavam os painéis verticais com figuras pequenas ou os grandes afrescos horizontais, e Piero tinha a obrigação de tratar de todo o conteúdo homilético que se esperava do painel central de um retábulo. O outro fator de complicação era a sua própria linguagem pictórica.

As implicações de tudo isso podem ser pensadas como uma dificuldade especial e um recurso especial. A dificuldade estava em não sobrecarregar o primeiro plano, porque, simplesmente, não havia espaço num painel alto e vertical para encaixar os espectadores nas laterais do quadro sem correr o risco de comprimir e desvalorizar o grupo central, formado por Cristo e João Batista. Além disso, o estilo de Piero, fundado na monumentalidade das figuras, não permitia espremer as figuras secundárias numa fileira estreita no primeiro plano. Ele precisava de um bom espaço lateral para representar esse tipo de cena, porque seus espectadores nunca são persona-

gens discretos. Mas ele dispunha de recursos especiais, entre os quais o que chamou de *commensurazione*, e que também designa a possibilidade de registrar, mediante o sistema da perspectiva, a recessão e a organização do espaço em profundidade, "para dentro" do quadro. Isso lhe permitiu conservar as figuras do batizado e dos espectadores, mantendo a predominância de Cristo e João Batista no primeiro plano, como era indispensável. A solução de Piero se caracteriza pela clareza da relação espaço-tempo, que organiza a primeira metade do texto de Mateus numa seqüência de planos que se desdobram de trás para a frente (O) da superfície pictórica: no fundo, as colinas de onde vieram João Batista e Cristo; depois as pessoas que ouviam João Batista e os tocos de árvores com que ele compara alguns deles; um objeto representativo do batismo; e, por fim, seguindo o curso do rio, chega-se ao grupo central de Cristo e João Batista. Acho que isso é o bastante para explicar (N) as quatro figuras vestidas de ricos trajes orientais: não se trata nem de representantes da Igreja bizantina, nem dos quatro Reis Magos, mas simplesmente de fariseus e saduceus e outros.

O segundo elemento de estranheza no quadro também ocorre no primeiro plano com a súbita transformação da água límpida como um espelho em água transparente: recorrendo a santo Antonino, evoquei acima a questão da penetrabilidade da pessoa batizada pela luz da fé (e outros evocaram fatores ainda mais remotos) e isso me pareceu legítimo do ponto de vista lógico e cronológico. Entretanto, essa explicação não é necessária e deve ser rejeitada em troca de um fator pictórico mais intrínseco ao quadro. Novamente, deve-se considerar a tradição da pintura e a linguagem de Piero della Francesca. Ele costumava representar os rios como espelhos (ilustração 56), tal como faz no segundo plano do *Batismo de Cristo*; isso demonstra que tinha um interesse especial no ajustamento óptico do fenômeno da reflexão. Mas isso criou um pequeno problema no caso particular desse quadro. Imaginemos a figura de Cristo, na linguagem de Piero, *sem pés*. Pior, imaginemos que tenha, no lugar dos pés, o reflexo das panturrilhas, segundo a linguagem de Piero. De novo, a tradição da pintura contribuiu para gerar um problema e uma solução. De fato, se o quadro não tivesse perdido a maioria de seus realces de folha de ouro, não haveria nada de estranho a explicar. Originalmente, as cabeças de Cristo

e de João Batista traziam auréolas douradas e também havia toques de ouro nas asas e nas bordas de suas roupas, e, sobretudo, havia uma espécie de chuva dourada de raios luminosos descendo de Deus. Isso era muito comum nos quadros renascentistas que representavam o batismo de Cristo. No quadro de Piero della Francesca ainda se podem ver com clareza as estrias douradas na área que circunda a pomba, representando a luz divina iluminando Cristo e, naturalmente, a superfície de água em torno dele, como se Cristo estivesse sob a luz de um projetor divino. Isso não só justifica a transparência da água como é (O) realizado visualmente de forma perfeita por meio da transparência. Não é a luz da fé, mas a luz de Deus.

O terceiro elemento de estranheza do quadro está na presença intrusiva dos anjos (ilustração 59), que foi interpretada, contra os preceitos do *decorum*, como metáfora dos três batismos (ou da união das Igrejas bizantina e romana de 1438-9, do matrimônio de Cristo com a Igreja e/ou das bodas de Canaã). Todo mundo reconhece, porém, que não há nada fora do comum na presença de anjos no batismo de Cristo. Se a Bíblia não os menciona, há séculos eles são uma presença típica na representação da cena (ilustrações 50 e 51). Mas aqueles anjos em particular parecem atípicos por várias razões. Os iconógrafos ressaltam, por exemplo, que eles não estão desempenhando no quadro sua função habitual de carregar o manto de Cristo durante o batismo. Mas isso é um puro erro de observação: normalmente, os anjos de Piero della Francesca não têm capas nos ombros, e na única obra dele em que Cristo aparece vestindo um manto, a *Ressurreição*, exposta em Sansepolcro, o manto é do mesmo rosa — uma cor importante para Piero — da capa pendurada no ombro do anjo do lado direito no *Batismo de Cristo*. Mais uma vez, a linguagem do pintor deve ser levada em consideração; a apresentação de anjos como a que encontramos nos quadros de outros pintores seria tão absurda quanto a presença de capas de toureiros no ambiente do quadro de Piero.

Já se disse também que os anjos do *Batismo de Cristo* são atípicos porque não veneram como deviam o acontecimento que se desenrola diante deles. Talvez seja este o momento adequado (L) para esclarecer o que é um anjo em geral. Santo Antonino ensina, de acordo com a pura ortodoxia da época, que, das nove ordens da hierarquia dos seres angelicais, aqueles que

geralmente chamamos de "anjos" pertencem à última categoria, e, excetuando a participação reduzida das "virtudes" e "arcanjos", são os únicos que fazem companhia aos homens. Eles nos guiam na fé e são uma fonte de inspiração intelectual por intermédio do Espírito Santo. Para isso, assumem a forma humana, simbolizam a juventude e a beleza, e nos aparecem no momento em que fazemos nossas orações. Estão presentes, sobretudo, no altar quando o padre reza a missa — e esse quadro foi feito para um altar. É claro que os anjos do quadro não estavam interpretando os Três Batismos (nem o concílio de Florença, nem as Bodas de Canaã). Eles são espíritos, não intérpretes. Na arte do século XV, eles desempenhavam seu papel de inspiradores intelectuais de várias maneiras: servindo de exemplo para a prática da devoção, indicando diretamente as coisas que deviam ser observadas, fazendo lembrar pontos específicos de um determinado mistério, no caso extremo com a ajuda de uma cartela ou cártula e de um texto (ilustração 62, da esquerda para a direita).

Penso que os três anjos de Piero della Francesca realizam essas três funções, só que à maneira do pintor. De maneira geral, seus anjos não são demonstrativos, eles nos conduzem com grande sutileza para as discretas e contidas representações dos quadros. No caso mais simples (ilustração 58), o anjo nos olha de frente e aponta com um gesto para o objeto de devoção; numa forma ainda mais requintada (ilustração 57), um anjo olha para nós enquanto o outro olha para o objeto de devoção — a função mediadora estando dividida entre dois membros de uma classe. No *Batismo de Cristo*, Piero encontra a solução mais completa. Examinemos aqueles três anjos cujas cabeças são tão parecidas: um deles busca o nosso olhar, o outro demonstra uma atenção frontal, o terceiro gira o corpo e com um gesto nos encaminha para a cena principal. E, com um refinamento ainda maior do estilo de Piero (o), o anjo do meio nos conduz à cena do batismo formando uma terceira mancha branca que vem adicionar-se à de Cristo, no centro, e à do homem curvado, à direita. Em vez de carregar uma cartela com a inscrição de um verso do Salmo 51, "Lave-me e serei mais alvo que a neve", o anjo transmite sua mensagem pela ordenação das cores e dos tons.

Não haverá mais nada a explicar sobre o enigma dos anjos? Acho que

chegamos a um ponto em que cada um deve dar sua resposta individual. O sentimento do leitor sobre isso vale tanto quanto o meu. Pessoalmente, acho que ainda existe algo por explicar, e é isso que vou tentar fazer no restante desta seção.

O que falta explicar, me parece, é a razão de Piero ter se afastado de sua linguagem habitual em três detalhes. Primeiro, uma interação extraordinariamente complexa e diferenciada liga o grupo de anjos. Não me refiro apenas ao fato de se darem as mãos e de um deles pousar a mão no ombro do vizinho, mas às relações que se estabelecem entre seus pés: nos quadros de Piero, os pés quase sempre parecem dialogar entre si. Segundo, em nenhuma outra pintura de Piero se vê um anjo usando uma túnica drapejada caindo nos ombros como a do anjo branco desse quadro. Terceiro, se em outros quadros do pintor aparecem anjos usando um diadema ou uma coroa de rosas, em lugar algum vemos um anjo com uma guirlanda, ou seja qual for o nome que se dê ao adereço do anjo de branco: a imagem é tão genérica que pode ser uma guirlanda de mirta, ou de louro, ou de ramos de oliveira ou de qualquer outra coisa.

O grande problema que Piero teve de enfrentar nesse quadro, repito, foi o de como tratar uma tradição pictórica com sua linguagem pessoal nas condições particulares de um grande painel de formato vertical. O que complicou a situação foi sua concepção do anjo, como uma figura de formas arredondadas, sólidas, muitas vezes representado como um adolescente de porte quase adulto. Um trio dessas figuras indiferenciadas numa fileira acabaria pondo em risco o equilíbrio do quadro. Piero não podia empurrá-los para o plano de fundo sem enfraquecer sua função de coro. Mas podia apertá-los num grupo e usar a árvore para formar um nicho lateral que os abrigasse; e uma árvore atrás deles podia inclusive fazer o papel dos remates de folhagens ou entrelaçados que coroavam os nichos do passado. Há algo dos velhos trípticos nessa solução.

Mas ainda era preciso diversificar e dar leveza ao grupo de anjos para evitar que se tornassem uma massa inerte e opressiva. Em meados do século XV, já se havia consolidado a tendência a criar uma relação entre as figuras de anjos, mas a leveza necessária para fazê-lo não era um ponto forte na

imaginação criadora de Piero, que tendia para outras direções. É razoável pensar por isso que ele fosse procurar em outros lugares temas que pudesse desenvolver para dar mais leveza ao quadro. Já se sugeriu que um desses temas poderia ter sido o grupo clássico das Três Garças (ilustração 60); realmente, há uma evidente semelhança. A fonte pode de fato ter sido essa; no entanto, exatamente porque a semelhança é tão óbvia, a explicação desagrada ao crítico inferencial: ela sugere demais uma "influência" e negligencia as transformações que a linguagem de Piero poderia ter realizado. O que estamos buscando não é alguma coisa que se pareça com os anjos de Piero, mas algo que, depois de transformado por Piero, se pareça com os anjos de Piero. O que mais nos alegraria seria encontrar alguma coisa que não se pareça em nada com os anjos de Piero, mas cuja descoberta, na época em que tentava resolver o problema maior da obra, tivesse perturbado seu modo usual de representar anjos a ponto de fazê-los como estão em *Batismo de Cristo*.

O primeiro fato conhecido da carreira de Piero della Francesca é que em 1439 ele trabalhava em Florença, como assistente de Domenico Veneziano. Entre os acontecimentos ocorridos em Florença durante esse ano temos não só o concílio de Florença, mas também (L) a conclusão por Donatello da grande *Cantoria*, com suas extraordinárias frisas de anjos cantando e dançando — alguns deles (ilustração 61) usando vestes drapejadas de ombros caídos e guirlandas na cabeça. A *Cantoria* foi uma das maiores obras de arte pública da década de 1430 e um modelo para anjos hiperativos. A aproximação entre a *Cantoria* de Donatello e o grupo de anjos de Piero pode parecer absurda, mas é uma atitude crítica legítima: explica uma excentricidade do quadro e, ao mesmo tempo, compara obras bastante dessemelhantes para evidenciar a singularidade de Piero e também a de Donatello. O crítico inferencial pára aí, dizendo que a descoberta de Donatello no momento em que havia necessidade de diversificar a representação dos anjos perturbou o modo habitual de Piero retratá-los — nos limites do que podemos ver no quadro: os anjos de *Cantoria* transformados por Piero se pareceriam com os que vemos no *Batismo de Cristo*.

8. A AUTORIDADE DA ORDEM PICTÓRICA

Uma explicação autocrítica nos levou a fazer uma interpretação iconograficamente minimalista do quadro: o pintor obedeceu à sua Diretriz criando, com sua linguagem pessoal, uma imagem para um retábulo (com tudo o que isso implica), na qual os principais pontos do texto de Mateus 3 são efetivamente tratados, e levando em conta uma tradição pictórica que, em si, faz parte do problema. Isto é tudo: não é necessário procurar significados ocultos para explicá-lo.

Isso pressupõe estabelecer uma linha nítida entre, de um lado, o que nos parece ter tido um efeito direto sobre a intenção do pintor e, de outro, o que algumas pessoas da época, inclusive o próprio Piero, podiam ter pensado enquanto observavam o quadro. Na mitologia clássica ou na teologia cristã, sistemas que levaram séculos para se desenvolver e amadurecer, quase tudo pode ter algum significado — árvores, rios, as várias cores, grupos de doze, sete, três, ou mesmo um só elemento; muitas coisas podem ter vários significados. A quantidade de elementos que podem ser legitimamente decodificados como símbolos no *Batismo de Cristo* chega a ser insuportável. Para não ir muito longe, santo Antonino fornece material para numerosas conferências; ele distingue sete níveis de significações para a água do batismo, e a pomba enviada por Deus à cena do batismo pode ser interpretada segundo três grandes linhas: (1) sua simplicidade ou ausência de malícia (*Estote simplices sicut columbae*, Mateus 10); (2) seu papel em tempos remotos, quando foi portadora do ramo de oliveira para anunciar a salvação de Noé; (3) as sete características naturais das pombas como símbolos dos sete dons do Espírito Santo. É bem provável que Piero conhecesse esses simbolismos, que devem ter ocorrido ao espírito de muitos dos seus contemporâneos quando viram esta representação do batismo de Jesus: o quadro não os exclui. Pode-se dizer, inclusive, que numa acepção mais larga do conceito de causa, eles fazem parte da rica potencialidade de significações do batismo de Jesus, fator que contribuiu para estimular Piero a pintar o *Batismo de Cristo* — e com tamanha seriedade. Mas não são imediata ou individualmente necessários para a intenção que nos parece estar na origem da peculiar orga-

nização de formas e cores que vemos nessa pintura. Não há base alguma para supor que esses simbolismos estejam em ação nesse quadro. A intenção, no sentido fraco que delineamos na seção I do capítulo II, como a suposição de um propósito, mostra ser um instrumento conceitual agudo e penetrante: as circunstâncias se prendem a formas e cores por uma espécie de implicação prática que não podemos romper. Se o caráter das formas e das cores não os exige ou manifesta, não as invocamos.

Gostaria de voltar rapidamente à questão da autoridade da ordem pictórica, a das formas e das cores. O instrumento autocrítico que citei com menos freqüência na última seção foi o que designei impropriamente de "ordem". É o mais difícil de verbalizar de modo direto, a não ser no nível muito rudimentar de apontar para as três manchas brancas no quadro ou para uma seqüência narrativa temporal que se desenvolve no espaço da representação. O caráter reflexivo da *commensurazione* de Piero permite-nos pensar na intenção de forma diagramática (ilustração 63), com menos simplismo do que habitualmente se faz: ao transferir para o painel a marcação reticulada de seu desenho, Piero deve ter usado alguns desses elementos. Dado que a escala do quadro é de cerca de 3 por 2, pode-se supor que, em algum nível, haja uma organização em virtude da divisão em metades, terços, quartos. Até os elementos iconográficos ou narrativos que analisamos acima parecem estar ligados a essas relações — por exemplo, a ênfase dada à linha dos olhos dos anjos que formam o coro, na metade do quadro, e os três mistérios de santo Antonino, Trindade, Purificação e Humildade, resumidos na área privilegiada do quadro, que vai da pomba ao rosto de Cristo. É difícil ressaltar, numa explicação verbal de um quadro, a autoridade desses dados visuais em comparação com a significação desta ou daquela coisa codificada num dicionário de símbolos. Contudo, a autoridade deles é fundamental, se realmente levamos a sério que a pintura é uma arte visual. São eles, não os símbolos, a linguagem do pintor. A boa crítica inferencial respeita essa autoridade, mesmo que não a invoque. É possível apresentar um esboço de explicação das articulações entre esses elementos quando não os desconsideramos.

Por exemplo, há várias razões para não interpretar as plantas que aparecem no primeiro plano do *Batismo de Cristo* como símbolos de cura, con-

forme às vezes se faz. Um motivo é que essas plantas aparecem em outras pinturas de Piero della Francesca. Outro é que o herbolário medieval é um catálogo médico sobre as propriedades curativas das plantas: o fato de cinco dessas plantas serem indicadas nos catálogos de ervas medicinais como tendo propriedades curativas diz respeito aos herbolários, não aos quadros em que elas aparecem. Outro motivo é que a presença delas no quadro se justifica narrativamente como um outro registro da fertilidade do vale: segundo Mateus 3,1, João Batista acabara de sair do deserto para onde Jesus pretendia retirar-se logo depois (Mateus 4,1). Mas, para mim, o decisivo é um elemento impreciso da organização da pintura que, numa situação normal, eu não tentaria explicitar: parece tão frágil, tão estético, e toma tanto tempo. Mas vou me arriscar uma última vez e fazer uma tentativa.

Piero dava muita importância à *commensurazione*, que incluía a sistemática da perspectiva. O efeito disso era conferir mais peso à representação do espaço no quadro: já o vimos usando esse recurso para solucionar um problema de composição e clareza narrativa. No entanto, como acontece com freqüência, parece ter surgido um problema secundário: é o que se pode inferir da observação do quadro. Foi um problema para Piero, outro pintor talvez não o tivesse percebido. Usando uma linguagem moderna, o problema era que o plano do quadro estava perdendo seu peso, ou seja, a relação entre a superfície pictórica e o espaço pictórico estava desequilibrada. Piero não o teria descrito dessa forma, e provavelmente não chegou muito longe na tentativa de conceitualizar o problema. Pode ser que ele simplesmente gostasse mais do efeito obtido em alguns de seus trabalhos anteriores, nos quais os dois elementos mantinham uma relação de equilíbrio; ou pode ser simplesmente a opinião de um artesão preocupado com a aparência de seu trabalho nas estranhas e variadas condições de iluminação de uma igreja renascentista. Quando falo no equilíbrio entre plano pictórico e espaço pictórico, assumo, evidentemente, uma posição exterior, de quem está fora dessa cultura, e, ao mesmo tempo, meus termos são declarados e ostensivos: resistirei à tentação de subsumi-los na generosa cobertura da *commensurazione*, ou da proporção, ainda que tenhamos em Piero uma personalidade bastante coerente.

Vejamos agora como Piero tratou esse problema. No *Batismo de Cristo*, ele usou vários recursos, como se quisesse contrabalançar num nível infra-representacional a energia de sua representação do espaço profundo. Por exemplo, a pomba no primeiro plano quase se confunde com as nuvens no céu distante; a superfície pictórica tem ali uma estrutura ou uma composição diferente da que descobrimos no quadro quando o aceitamos como a representação de alguma coisa situada no espaço tridimensional. É possível nos movermos entre as duas estruturas, e essa dupla experiência, mesmo que vaga, da realidade material do quadro como objeto e de sua complexidade ordenada, é uma fonte de profundas satisfações. Outra maneira de Piero resolver o problema do desequilíbrio estrutural do quadro foi o recurso ao que designarei de "paradoxos de acomodação". Há vários exemplos desse expediente. Um exemplo simples e menor são as pequeninas flores impertinentes, brilhantes e afiladas, que ele resolveu pintar nas touceiras atrás dos espectadores recém-expulsos para o plano de fundo. O efeito é suavizar, no registro do plano do quadro, a violência do distanciamento espacial realizada no registro do espaço do quadro, e de, ao mesmo tempo, compensar, através de um estratagema puramente narrativo, a diminuição das figuras, atraindo para elas a atenção do observador.

As plantas que aparecem no primeiro plano participam com intensidade desse jogo e compartilham elementos dos dois estratagemas — ou seja, são variantes do duplo registro da composição e dos "paradoxos de acomodação". Retomam a estrutura da superfície, as cores e os tons das colinas distantes que aparecem acima delas, e assim conciliam profundidade e superfície . São silhuetas muito nítidas que aparecem ligeiramente à frente do plano narrativo principal do espaço representado. É aí que se deve buscar a intenção, não num simbolismo redundante.

Tenho certeza de que muitos leitores rejeitarão essa interpretação, e por diferentes razões — "provavelmente não passa do resultado de uma restauração malfeita", "influência de Fra Angelico", "superinterpretação sutil de um efeito do acaso". Na realidade, estou menos interessado em convencer do que em afirmar claramente uma atitude: a de que este é o *medium* pictó-

rico através do qual as pinturas significam. O fato de nem sempre se conseguir torná-la explícita não quer dizer que uma boa crítica não a possa observar. Minha explicação tácita sobre a "ordem" tem a mesma origem do "processo" no qual apresentamos uma posição sem descrevê-la. Ora, a *commensurazione* de Piero oferece possibilidades excepcionais para a demonstração de um tipo de articulação ou de ordem. Ela está presente de modo tão atípico que se pode vê-la no quadro. Mas a "ordem" pode ser observada em todas as coisas, desde a forma da pincelada de um pintor barroco até a reestruturação da experiência visual implícita no *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso; ou ainda na manipulação da visão distinta por Chardin. Atrás de uma grande pintura supõe-se uma grande organização — da percepção, da emoção, da construção.

9. CRÍTICA E QUESTIONABILIDADE

Tive o cuidado, desde o começo deste livro, de insistir no fato de que a linha de explicação aqui esboçada não é *o único* modo adequado de refletir sobre quadros. Há muitos modos adequados de fazê-lo, e, em condições normais de percepção, geralmente os associamos. Meu problema foi, em vez disso — e admitindo-se que, ao fim e ao cabo, é impossível excluir completamente de nossa resposta aos quadros um sentimento histórico de que eles foram produzidos com alguma intenção —, saber o que fazemos quando nossa mente está centrada nessa atividade. A questão levou-nos a indagar se é possível desenvolver essa abordagem sem nos tornarmos irracionais e delirantes. Tentei mostrar que é possível, desde que estejamos conscientes dos limites e do inusitado do que fazemos. Toda inferência crítica sobre a intenção é não só convencional em vários sentidos (conforme assinalados na seção 5 da Introdução, na seção 6 do capítulo I e na seção 1 do capítulo II), mas também precária.

No entanto, em algum ponto dessa precariedade há uma base para uma modesta afirmação de virtude. Ela está no fato de que o leitor pode muito bem discordar do que acabei de dizer sobre o *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca; de fato, algumas de minhas observações no final das

seções 7 e 8 deste capítulo foram feitas mesmo para provocar ou, no mínimo, para serem "des-agradáveis". Falando em termos mais programáticos, toda a minha explicação sobre o quadro de Chardin *Uma dama tomando chá*, que comparei, em resumo, a um "Apolo e Dafne" lockiano (veja especialmente as seções 8 e 9 do capítulo III), teve realmente a intenção de provocar questionamentos, isto é, de abrir-se às objeções do leitor e de qualquer pessoa a quem seja apresentada. Ela não se arroga uma autoridade. É certo que eu saí na frente, escolhi alguns dados históricos e, portanto, tive uma certa iniciativa no debate, mas cabe a vocês concordarem ou não.

Atrás dessa disposição ao debate está a cândida e resoluta vontade de conjugar história e crítica, mantendo um duplo enfoque.

Quando analisei o *Batismo de Cristo*, não mencionei, por exemplo, embora seja um fato histórico, que Piero estava relativamente envolvido com a propriedade de terras agrícolas do tipo que se vê no fundo da tela: achei que essa informação não ia contribuir para apurar nossa percepção da ordem e do caráter pictórico do quadro. Tampouco mencionei — ainda que esse fato pudesse enriquecer a compreensão da ordem e do caráter — que Piero adaptou a figura de João Batista de uma figura da Vitória coroando um imperador em um relevo do segundo século representando uma cena de triunfo, porque, tanto quanto sei, não é "verdade" (IV.5). Se eu quisesse levar adiante essa reflexão, não o faria no registro causal, mas no comparativo (Introdução, seção 3). As três posturas autocríticas contribuem para manter o equilíbrio. Mas é a exigência de uma necessidade ou fertilidade crítica, de uma parcimônia positiva, que mantém ativo o elo entre elas. O que não é útil no plano crítico, não é crítica, e o teste da utilidade é público.

Uma ironia, que não deixa de ter importância e interesse, é que, quanto mais científica se torna a história, mais se aproxima da crítica. Ao mencionar a "ciência", não pretendo voltar ao problema das formas de explicação, que está fora de nossas cogitações. Refiro-me antes à concepção peculiar do cientista sobre sua relação com a esfera pública. O cientista deve tornar públicos não somente os resultados de seus trabalhos, mas também os procedimentos que usou para obtê-los. Isso tem o objetivo de tornar a

experiência repetível e verificável por outras pessoas. Se ela não for repetível, os resultados não serão aceitos.

A posição da crítica inferencial é um pouco assim. Não só relatamos uma experiência estético-histórica e seus resultados, como os elementos explicativos, históricos ou intencionais que encontramos num quadro são relacionados a uma observação sobre a ordem visual da pintura, cuja eficácia pode ser verificada por outras pessoas: a história tem um compromisso com a boa crítica. Estamos francamente abertos ao olhar vigilante. Não temos conhecedores com autoridade especial: temos somente especialistas em um campo determinado da história, capacitados a propor explicações que os não-especialistas não podem fazer, mas suas explicações devem ser submetidas a juízes leigos. Se todas as informações históricas que apresentei — a propósito das idéias do século XVIII sobre a nitidez da visão, a substância, a percepção e outras — não inspirarem outras pessoas a desenvolver uma compreensão mais aguçada da força pictórica do quadro de Chardin *Uma dama tomando chá*, é sinal de que fracassei, de que relatei uma experiência que não pôde ser repetida. Meus argumentos críticos e minhas afirmações históricas vão cair por terra.

Isso é bom. Pôr-se à prova é revigorante, porque confere a uma pesquisa egoísta a virtude e a dignidade social que de outro modo não teria. Novas atividades como a crítica de arte, que apenas recentemente se tornou uma profissão e foi reconhecida como uma disciplina acadêmica, tendem a se conceder muito depressa uma autoridade especial. Nossa tendência ao isolamento numa trincheira de aparatos eruditos a que o leigo não tem acesso — penso no conhecimento de uma literatura especializada, no acesso a bibliografias sistemáticas de tal ou qual assunto, no empréstimo deste ou daquele modelo conceitual prestigiado, inclusive na posse de um olhar treinado — parece-me não só medieval como inútil. A crítica inferencial reduz esse aparato à conveniência heurística do que é e restabelece a autoridade da experiência visual comum de uma dada ordem pictórica. É afeita ao diálogo e é democrática.

Se pensarmos nas origens da moderna história da arte e da crítica de arte, que estão no Renascimento, veremos que ambas nasceram da conver-

sação. O próprio Vasari conta que o embrião da idéia de escrever seu grandioso *Vidas dos artistas* se formou durante as conversas que ele mantinha após o jantar na casa do cardeal Farnese, e seus argumentos mais vigorosos surgiram das discussões que se travavam nos ateliês há dois ou três séculos.

Afinal, se não fosse para dialogar, por que nos dedicaríamos a uma atividade tão difícil e insólita quanto a de falar sobre quadros? Penso que a crítica inferencial é uma prática não só racional como sociável.

Textos e referências

INTRODUÇÃO: LINGUAGEM E EXPLICAÇÃO (PP. 31-44)

1. O argumento de que somente os fenômenos descritos são suscetíveis de explicação é de Arthur C. Danto, *Analytical philosophy of history*, Cambridge, 1965, pp. 218-20, embora eu o tenha apresentado de modo simplificado.

2. A descrição de Libânio — da qual apresentei uma versão livre — está em *Libanii Opera*, VIII, org. R. Foerster, Leipzig, 1915, pp. 465-8.

Ἀγρὸς ἦν καὶ οἰκήματα ἀγροίκοις πρέποντα, τὰ μὲν μείζω, τὰ δὲ ἐλάττω. πλησίον δὲ τῶν οἰκημάτων ἀνατρέχουσαι ἑωρῶντο κυπάριττοι. ὅλας μὲν οὐκ ἦν ἰδεῖν, ἐκώλυε γὰρ τὰ οἰκήματα, τὰ δὲ ἄκρα τῶν δένδρων ἐφαίνετο τὸ τέγος ὑπεραίροντα. ταῦτα, ὡς εἰκός, ἀνάπαυλαν παρεῖχε τοῖς ἀγροίκοις σκιᾷ τε τῇ ἀπὸ τῆς κόμης καὶ ὀρνίθων φωναῖς, οἳ χαίρουσιν ἐπὶ τῶν δένδρων ἱζάνοντες. ἐκδραμόντες δέ τινες ἐκ τῶν οἰκημάτων τέτταρες, ὁ μὲν παρεκελεύετό τι μειρακυλλίῳ πλησίον ἑστῶτι, τοῦτο γὰρ ἐμήνυεν ἡ δεξιά, ὡς ἄρα τι ἐπιτάττοι, ὁ δὲ ἐπεστρέφετο πρὸς τούτους οἷα φωνῆς ἀκούων τοῦ ἐπιτάττοντος. ὁ δὲ δὴ τέταρτος ὀλίγον προελθὼν τῶν θυρῶν τὴν δεξιὰν ἐκτετακὼς ῥάβδον τῇ ἑτέρᾳ φέρων ἐφαίνετό τι βοᾶν πρὸς τοὺς πονοῦντας περὶ τὴν ἅμαξαν. ἄρτι γὰρ ἅμαξα φορτίου πλήρης, οὐκ ἔχω δὲ εἰπεῖν εἴτε ἄχυρα ἦν εἴτε ἄλλο τι φορτίον, τὸν ἀγρὸν ἀφεῖσα μέσην εἶχε τὴν ὁδόν. ἅτε οὖν οὐκ ἀκριβῶς καταδήσαντες τὸ φορτίον, ἀλλὰ ῥᾳθύμως βοηθεῖν ἐπειρῶντο, ὁ μὲν ἔνθεν, ὁ δὲ ἔνθεν, ὁ μὲν γυμνὸς πλὴν διαζώματος βακτηρίᾳ τὸ φορτίον ἀνέχων, τοῦ δὲ ἐφαίνετο μὲν τὸ πρόσωπον καὶ μέρος τι τοῦ στήθους, ὅσα δὲ εἰκὸς ἐκ τοῦ προσώπου, ταῖν χεροῖν καὶ αὐτὸς ἤμυνε, τὰ δ' ἄλλα ὑπὸ τῆς ἁμάξης ἐκρύπτετο. ἡ δὲ ἅμαξα οὐ τετράκυκλος, ὡς ἔφησεν Ὅμηρος, ἀλλὰ δυοῖν τροχοῖν, ᾗ καὶ τὸ φορτίον περιέρρει καὶ ἐδέοντο τῶν ἀμυνόντων οἱ βόες ἄμφω τὸ χρῶμα φοίνικες καὶ εὖ τεθραμμένοι καὶ τοὺς αὐχένας πλατεῖς. τῷ βοηλάτῃ δὲ τὸν χιτωνίσκον ἀνέστελλεν εἰς γόνυ ζωστήρ. τῇ μὲν οὖν δεξιᾷ λαβόμενος τῶν χαλινῶν εἵλκε, ῥάβδον δὲ ἔχων ἐν θατέρᾳ οὐδὲν αὐτῆς ἐδεῖτο εἰς τὸ προθύμους ποιῆσαι τοὺς βοῦς, ἀλλ' ἠρκεῖτο τῇ φωνῇ. καὶ γὰρ ἤδύ τι πρὸς αὐτοὺς ἔλεγεν οἷα δή τι φθεγγόμενος ὧν ἂν ξυνίῃ βοῦς. ἔτρεφεν ὁ βοηλάτης καὶ κύνα, ὡς ἂν ἔχοι καθεύδειν ἔχων τὸν φύλακα. καὶ παρῆν ὁ κύων τοῖς βουσὶ παραθέων. χωροῦσα δὲ ἡ ἅμαξα πλησίον ἦν ἱεροῦ. τοῦτο γὰρ ἐσήμαινον οἱ κίονες καὶ τὰ ὑπερκύπτοντα δένδρα.

Kenneth Clark a respeito do *Batismo de Cristo* em seu *Piero della Francesca*, Londres, 1951, pp. 11-4; o trecho citado está na p. 13.

3. Uma análise mais radical sobre o vocabulário indireto da crítica de arte encontra-se em M. Baxandall, "The language of art history", *New Literary History*, x, 1979, pp. 453-65.

Os sentidos da palavra "design" foram extraídos do *Concise Oxford dictionary*.

4. A argumentação desta seção reflete muitos princípios da filosofia dos atos de linguagem conforme a exposição de J. R. Searle (org.), *The philosophy of language*, Oxford, 1971, por exemplo. Esse pensamento sublinha o caráter "performático" ou "perlocutório" da crítica de arte, mas não pretendo alinhar-me a esse estilo de análise e não uso sua terminologia.

1. O OBJETO HISTÓRICO: A PONTE DO RIO FORTH; DE BENJAMIN BAKER (PP. 45-79)

1. A distinção entre as tradições de explicação teleológica e nomológica é apresentada com clareza em Georg Henrik von Wright, *Explanation and understanding*, Londres, 1971, especialmente na primeira parte, e também em muitos outros livros. O assunto é um dos principais tópicos da maioria das antologias dedicadas à filosofia da história, e pode ser encontrado, por exemplo, em Patrick Gardiner (org.), *Theories of history*, Londres e Nova York, 1959, segunda parte; William H. Dray (org.), *Philosophical analysis and history*, Nova York, 1966; Patrick Gardiner (org.), *The philosophy of history*, Oxford, 1974.

Sobre a concepção de "reconstituição" [*re-enactment*] de Collingwood, ver R. G. Collingwood, *The idea of history*, Oxford, 1964, quinta parte, especialmente pp. 282-302. Note-se que sua teoria idealista da arte o levou (pp. 313-4) a excluir a arte dos assuntos passíveis de serem tratados pela explicação histórica. Sobre a noção de arte de Collingwood, veja seu *The principles of art*, Oxford, 1938, e para sua posição na estética, Richard Wollheim, *Art and its objects*, 2ª ed., Cambridge, 1980, seções 21-3. A análise da filosofia da história de Collingwood tem sido objeto de uma crescente literatura. Um estudo recente e bastante completo que contém uma boa bibliografia é o de Rex Martin, *Historical explanation: Re-enactment and practical inference*, Ithaca, 1977. Quanto a Popper, o livro mais acessível é Karl R. Popper, *Objective knowledge: An evolutionary approach*, Oxford, 1972, cap. 4, especialmente pp. 166-90. Esse capítulo inclui um exemplo — uma explicação da teoria equivocada de Galileu sobre as marés — e uma exposição de Popper a respeito das diferenças de sua posição relativamente à de Collingwood.

2. O melhor livro geral sobre a ponte do rio Forth ainda é o de W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890 (editado a partir do jornal *Engineering*, de 28 de fevereiro de 1890). Também vale a pena consultar o livro de Thomas Mackay, *The life of sir John Fowler*,

Engineer, Bart., K.C.M.G., Etc., Londres, 1900, capítulo XI ("The Forth Bridge"), onde estão os comentários de Morris e Waterhouse e a passagem do discurso de Baker no Edinburgh Literary Institute, pp. 314-5. Um bom resumo do contexto tecnológico geral da ponte está em L. T. C. Rolt, *Victorian Engineering*, Harmondsworth, 1970. A melhor descrição técnica da construção da ponte é a de G. Barkhausen, *Die Forth-Brücke*, Berlim, 1889. Uma ótima série de fotografias das diferentes fases da construção foi publicada em Philip Phillips, *The Forth Bridge and its various stages of construction* [...], Edimburgo, s/d.

3. Maurice Mandelbaum, *The anatomy of historical knowledge*, Baltimore, 1977, alude à questão dos tipos de causas mencionadas e desenvolve a distinção entre história geral e história especial. O livro é muito útil para os historiadores que desejam refletir sobre sua atividade.

7. Este não é o lugar para relacionar uma bibliografia de estudos sobre a primeira fase do Cubismo, mas entre os estudos do tipo acessível do qual deriva este capítulo temos: Edward F. Fry, *Cubism*, Londres e Nova York, 1966, principalmente pela coleção de textos documentais traduzidos; John Golding, *Cubism: A history and an analysis 1907-1914*, 2ª ed., Londres, 1968; Douglas Cooper, *The Cubist epoch*, Nova York e Londres, 1971; Pierre Daix e Joan Rosselet, *Picasso: the Cubist years 1907-16*, Boston e Londres, 1979.

II. O INTERESSE VISUAL INTENCIONAL: O *RETRATO DE KAHNWEILER*, DE PICASSO (PP. 80-119)

1. As discussões sobre a intenção na teoria estética e na teoria literária não engatam muito bem com os debates sobre a metodologia da história. Uma boa bibliografia resumida sobre as primeiras encontra-se em Richard Wollheim, *Art and its objects*, 2ª ed., Cambridge, 1980, pp. 254-5 [tradução brasileira, *A arte e seus objetos*, São Paulo, Martins Fontes, 1994]. Há também uma boa seleção de artigos em David Newton-de-Molina (org.), *On literary intention*, Edimburgo, 1974, as contribuições de F. Cioffi e Q. Skinner são particularmente úteis. Quanto à metodologia da história, Georg Henrik von Wright, *Explanation and understanding*, Londres, 1971, cap. III ("Intentionality and teleological explanation"), com uma bibliografia, aborda diretamente essas questões. Elas também estão presentes em boa parte da filosofia geral da história apresentada em coletâneas como as que foram citadas acima para a seção 1 do capítulo 1, em que o leitor deve buscar menos um termo como "*intention*" e mais coisas como "*motive*" e "*rational explanation*". O livro inclui ainda abordagens nas linhas de Dilthey, da fenomenologia e outras discussões fenomenológicas que eu não considero.

2. As três funções da imagem religiosa eram lugar-comum, às vezes atribuídas a santo Tomás de Aquino. Duas formulações representativas, uma do século XIII e outra do século XV, foram traduzidas em M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, Oxford, 1972, p. 41.

A primeira edição do livro de Kahnweiler — uma versão mais curta havia sido publicada na revista *Die weissen Blätter*, em 1916 — é Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Munique, 1920. Há uma tradução inglesa, intitulada *The rise of Cubism*, trad. de Henry Aronson, Nova York, 1949; vários trechos estão publicados em Edward F. Fry, *Cubism*, Londres e Nova York, 1966, e em coletâneas como Herschel B. Chipp, *Theories of modern art*, Berkeley, 1968.

5. O comentário de Roger-Marx sobre a história dos Salões faz parte do prefácio sem título do *Catalogue des ouvrages* da Société du Salon d'Automne, 6 de outubro-15 de novembro de 1906, pp. 21-3.

> *La cour de Louis XIV s'accomodait de voir assemblés, chaque deux ans, les* Tableaux et pièces *de sculpture des membres de l'Académie; les étroites limites de la curiosité et de la production n'exigeaient point davantage. Dès les successeurs du Grand Roi s'ouvre l'ère des expositions dissidentes: Expositions de l'Académie de Saint-Luc, Expositions du Colisée, sans compter les passionnantes Expositions de la Jeunesse. Le XIX^e^ siècle est jalonné jusqu'à son terme, par des manifestations, individuelles ou collectives, affectant parfois un caractère nettement protestataire: telle celle qui se produisit en 1863, sous le couvert de l'Etat. Plus tard (1890), s'instituera, en face du Salon bi-séculaire, le Salon de la Société Nationale et, voici que depuis 1903 les doubles assises de mai trouvent, dans le Salon d'Automne, une suite inattendue, bientôt jugée logique et normale.*
>
> *Ses libres allures le rapprochent du Salon des Indépendants ou encore des Expositions impressionistes, de glorieuse mémoire; mais le programme paraît plus vaste et les éléments constitutifs sont plus variés à raison de l'ambition évidente de faire la somme des iniciatives d'où qu'elles viennent, en quelque sens qu'elles soient dirigées. [...] On y peut suivre l'essor des derniers venus dont le labeur n'apparaît, au cours de l'an, que disséminé, morcelé, fragmenté: on y goûte le talent inédit, dans la verve parfois un peu acre de ces prémices: on s'y édifie au long sur ce que Duranty appelait naguère les tendances de la "Nouvelle Peinture".*

Quanto ao ambiente que cercava Picasso e o mercado naquele tempo, veja: Douglas Cooper, "Early purchasers of the true Cubist art", in Douglas Cooper e Gary Tinterow, *The essential Cubism 1907-20*, Tate Gallery, Londres, 1983, pp. 15-31; Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres*, Paris, 1961, especialmente o cap. 2; Fernande Olivier, *Picasso et ses amies*, Paris, 1933; Roland Penrose, *Picasso: His life and work*, Londres, 1958, caps. 4-6; Harrison C. e Cynthia A. White, *Canvases and careers: Institutional change in the French painting world*, Nova York, 1965.

Sobre a crítica inicial ao Cubismo, veja Fry, op. cit. A crítica de Apollinaire tem inúmeras publicações: *Guillaume Apollinaire: Chroniques d'art (1902-1918)*, org. L.-C. Breunig, Paris, 1960; *Méditations esthétiques: les peintres cubistes* [1913], org. L.-C. Breunig

e J. A. Chevalier, Paris, 1965. O comentário de Braque sobre Apollinaire foi feito a Francis Steegmuller, que o conta em seu *Apollinaire: Poet among the painters*, Harmondsworth, 1973, p. 130.

6. Uma tentativa de sistematizar a noção de influência está em Gören Hermerén, *Influence in art and literature*, Princeton, 1973, com uma bibliografia.

Meus exemplos de referências de Picasso a Cézanne foram tirados basicamente de John Golding, op. cit., pp. 49-51 e 68-71.

7. Sobre o problema da acomodação de ações sub-reflexivas baseadas em disposições em meio a um padrão de explicação racional, ver C. G. Hempel, "Explanation in science and history", in W. H. Dray (org.), *Philosophical analysis and history*, Nova York, 1966, pp. 95-126, especialmente pp. 115-23.

A propósito de Protógenes não saber parar, veja Plínio, *Naturalis historia*, XXXV, 80. Para *Apelles faciebat*, ver Plínio, *Naturalis historia*, prefácio 26. O acordo entre Picasso e Kahnweiler é reproduzido com freqüência: por exemplo, em Daniel-Henry Kahnweiler, *My galleries and painters*, Londres, 1971, ilustração [9] e pp. 154-5.

8. Kahnweiler a respeito dos "problemas" de Picasso, *Der Weg zum Kubismus*, Munique, 1920, pp. 18-20.

> *Der Beggin des Kubismus! Der erste Anlauf. Verzweifeltes, himmelstürmendes Ringen mit allen Problemen zugleich.*
>
> *Mit welchen Problemen? Mit den Urproblemen der Malerei: der Darstellung des Dreidimensionalen und Farbigen auf der Fläche, und seiner Zusammenfassung in der Einheit dieser Fläche. "Darstellung" aber und "Zusammenfassung" im strengsten, höchsten Sinne. Nicht Vortäuschung der Form durch Helldunkel, sondern Aufzeigung des Dreidimensionalen durch Zeichnung auf der Fläche. Keine gefällige "Komposition", sondern unerbittlicher, gegliederter Aufbau. Dazu noch das Problem der Farbe, und endlich, als schwierigster Punkt, die Verquickung, Versöhnung des Ganzen.*
>
> *Tollkühn greift Picasso alle Probleme auf einmal an. Harteckige Gebilde setzt er jetzt auf die Leinwand, Köpfe und Akte zumeist, in buntesten Farben, gelb, rot, blau, schwarz. Die Farben sind fadenförmig aufgetragen, um so als Richtungslinien zu dienen und im Verein mit der Zeichnung die plastiche Wirkung zu bilden. Nach Monaten angestrengtesten Suchens sieht Picasso ein, dass auf diesem Wege das Problem nicht vollkommen zu lösen ist. [...]*
>
> *Ein kurze Periode der Ermattung folgt nun. Reinen Aufbauproblemen wendet sich der flügellahme Geist zu. Eine Reihe von Gemälden entsteht, in denen allein die Gliederung der Farbenflächen den Maler beschäftigt zu haben scheint. Abkehr vom Mannigfaltigen der Körperwelt, zur ungestörten Ruhe des Kunstwerks. Doch bald wird Picasso der Gefahr inne, seine Kunst zur Ornamentik zu erniedrigen.*

Im Frühjahr 1908 schon finden wir ihn von neuem an der Arbeit, um nun die Aufgaben, die sich stellen, einzeln zu lösen. Vom Wichtigsten hiess es ausgehen. Das Wichtigste scheint ihm die Veranschaulichung der Form, die Darstellung des Dreidimensionalen und seiner Lage im dreidimensionalen Raume, auf der zweidimensionalen Fläche. Wie er selbst einmal sagte: "Auf einem Gemälde Raffaels ist es nicht möglich, die Distanz von der Nasenspitze bis zum Munde festzustellen. Ich möchte Gemälde malen, auf denen das möglich wäre". Zugleich bleibt selbstverständlich das Problem der Zusammenfassung — des Aufbaus — stets im Vordergrunde. Vollkommen ausgeschieden dagegen wird das Problem der Farbe.

Picasso contra a "pesquisa": a passagem foi originalmente publicada em "Picasso speaks", *The Arts*, Nova York, maio de 1923, pp. 315-26; por fazer parte de seu primeiro depoimento público, foi republicada várias vezes (por exemplo, em Edward F. Fry, op. cit., pp. 165-8). Como a passagem só existe em inglês a partir da tradução do espanhol, é preciso certa cautela com a autenticidade dos termos, especialmente a palavra "pesquisa".

III. OS QUADROS E AS IDÉIAS: *UMA DAMA TOMANDO CHÁ*, DE CHARDIN (PP. 120-56)

1. Para um argumento forte a favor da atenção ao processo pictórico, a uma dialética do estilo como pensamento do pintor, veja James Cahill, "Style as idea in Ming Ch'ing painting", in *The Mozartian historian: Essays on the works of Joseph R. Levenson*, Berkeley, 1976, pp. 137-56.

Relativamente ao Cubismo e Bergson, Edward F. Fry, *Cubism*, Londres e Nova York, 1966, pp. 38-40. Sobre o Cubismo e Nietzsche, John Nash, "The nature of Cubism: A study of conflicting explanations", *Art History* III, 1980, pp. 435-47. Sobre o Cubismo e Einstein, Linda Dalrymple Henderson, *The fourth dimension and non-Euclidean geometry in modern art*, Princeton, 1983.

2. O essencial da concepção lockiana da percepção visual encontra-se em *Essay concerning humane understanding*, livro II, cap. 9 ("Of perception"). Pode-se obter uma boa idéia dos desenvolvimentos do assunto no século XVIII com o livro de N. Pastore, *Selective history of theories of visual perception 1650-1950*, Nova York, 1971, caps. 3-6, e principalmente com o livro de M. J. Morgan, *Molyneux's question: Vision, touch and the philosophy of perception*, Cambridge, 1977.

Porterfield e a cor: William Porterfield, *A treatise on the eye: The manner and phenomena of vision*, Edimburgo, 1759, II, p. 334. Esse livro é útil como uma síntese ortodoxa de meados do século.

Francesco Algarotti, *Il newtonianismo per le dame, ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, Milão, 1739, pp. 46-7:

Seriamente, disse la Marchesa, io ho sempre creduto che quel colore, che io ho nelle guancie, qual'egli siasi, fosse veramente nelle mie guancie, e che i colori nell'Iride non vi fossero che apparentemente. Spiegatemi di grazia questo paradosso, che per dir il vero m'imbarazza, e fate che il rassomigliarmi all'Iride, per bella ch'ella sie, non mi debba più dar pena. Cotesto si è pur, rispos'io, un ridur le cose al semplice, levando via quella distinzione, che avevavi tra i colori veri, e gli apparenti. Ma il vostro interesse e l'amor proprio, che vi fa temere di non perdere i vostri gigli e le vostre rose, per parlarvi nel nobile stile pastorale, à prevaluto questa volta al vostro amore per la simplicità. [...] Ne' corpi altro non v'à, como abbiam detto, che una certa dispozione e tessitura di parti, e ne' globetti della luce un certo moto di rotazione, che queste parti dan loro; e questi poi solleticando e scuotendo in certa maniera i nervetti della retina, che è una sottilissima membrana o pellicella nel fondo dell'occhio, ci fanno concepire un certo colore, che noi coll'animo al corpo, da cui ci vengono i globetti di luce, riferiamo. Ma mi pare che vengan già avvertire esser tempo, che andiamo a sentire qual sapore noi questa mattina riferiremo coll' animo alla zuppa. Riferiremo coll'animo? ripigliò ella.

3. Sobre *Uma dama tomando chá*, de Chardin, veja Pierre Rosenberg (org.), *Chardin 1699-1779*, catálogo da exposição no Grand Palais, Paris, 1979, nº 64, pp. 216-8, com bibliografia.

Os comentários de Diderot sobre Chardin são avaliados, em geral, de modo mais positivo que aqui; veja, por exemplo, Else Marie Bukdahl, *Diderot critique d'art*, trad. de Jean-Paul Faucher, 2 vols., Copenhague, 1980-2, especialmente 1, pp. 190-4; 373-5, 416-7.

4. Algarotti sobre a acomodação óptica, op. cit., pp. 106-7:

Qual mutazione adunque bisognerà egli, che si faccia nell'occhio, acciò guardando noi a quegli alberi dopo aver guardato a queste colonne, i raggi che vengono da essi si uniscano sulla retina, che vale a dire, acciò li veggiamo distintamente? Bisognerà, diss'ella, far avvicinar la retina all'umor cristallino, siccome per aver l'immagine distinta degli oggetti più lontani avvicinar conviene la carta lente nella camera oscura.

La spiegazione, rispos'io, l'avete trovata voi, e a questo effetto di avvicinare, e di allontanare dall'umor cristallino secondo i vari bisogni la retina, dissero alcuni, servire certi muscoli, che circodan l'occhio, oltre al servire ch'essi fanno ad alzarlo, ad abbassarlo, a girarlo a destra, e a sinistra, e a dargli un certo moto obliquo, che Venere principalmente à la cura di regolare. Con questi Amore

— Sotto'occhio

Quasi di urto mira,

Nè mai con dritto guardo i lumi gira.

E con questi, gli occhi si dicono molte volte gli uni agli altri ciò, che la lingua non osa nominare. Alcuni altri dissero, che la retina stando immobile, l'umor cristallino s'avvicina, e si allontana di essa, o pure che l'umor cristallino muta solamente figura, rendendosi più convesso per gli oggetti vicini, e meno per li lontani, e fuvvi infine chi pretese l'uno, e l'altro farsi nel medesimo tempo; le quali cose tutte prestano il medesimo effetto, che se la retina si avvicinasse o allontanasse da lui; il che voi suppor potrete come ciò, che è piu facile all'immaginazione.

O ensaio de James Jurin, "Essay upon distinct and indistinct vision", foi publicado como apêndice em Robert Smith, *A compleat system of opticks in four books*, Cambridge, 1739, sem numeração de páginas. Menciono especialmente os artigos 9-12, 16, 96, 105-8, 132.

Petrus Camper, *Dissertatio optica de visu*, Leyden, 1746 (fac-símile com tradução e introdução de G. ten Doesschate, *Dutch classics on history of science*, III, Nieuwkoop, 1962, p. 8:

Retina, quae ab insertione nervi optici in oculum, usque ad coronam ciliarem procedit non ubique aeque sensibilis est, in insertione nervi nullo modo, a latere vero huius maxime, estque hic locus, qui axibus opticis opponitur. Oculos ideo invertimus docente de la Hirio (Differens accidens de Vue § 10) ut pictura ibidem fieret. Briggsius (Ophthalmographia, p. 252) fibras in illo loco consertiores esse autumat, et ideo sensationem esse perfectiorem concludit, idemque a Hookio (Micrographia, p. 179 obs.39) demonstratur. Quaestiones specie § IX. Proposuimus an non prope axin pictura nitidior, quia radii ibi fere paralleli intrantes in puncto unico tantum distinctissime depinguntur? Sane, non pro certo habere vellen hoc unice a retinae sensibilitate pendere.

Hamilton sobre o astigmatismo periférico e o arco da visão: J. Hamilton, *Stereography, or a compleat body of perspective*, Londres, 1738, p. 3.

Sébastien Le Clerc, *Système de la vision fondé sur de nouveaux principes*, Paris, 1719, pp. 117-8 (art. XXIV).

Quoique l'on découvre assez bien d'un seul coup d'oeil de grandes campagnes, cependant on observe qu'one voit que peu de chose distinctement à la fois, etil a deux raisons de cela. La première, que les objets ne se peignent distinctement dans les yeux que sous un angle assez petit, comme on vient de voir; et la dexième, que l'ame ne pouvant se rendre attentive à considerer plusieurs choses à la fois, elle n'examine les objets que partie à partie. Ainsi, encore qu'on apper-

çoive d'un premier coup d'oeil quelque objet considerable, un Palais, par exemple, et qu'il s'en peigne une image dans nos yeux qui nous en fait avoir aussitôt une bonne ou méchante idée, c'est neanmoins toûjours sans distinction de parties, parce que l'ame n'y fait d'abord aucune application particuliere. Mais voulant sçavoir de quel ordre en est l'Architecture, et si elle est de bon ou méchant goût, alors elle en parcourt de l'oeil, ou pour mieux dire, de son axe, toutes les parties les unes après les autres, pour avoir une connoissance exacte de chacune en particulier.

Qualquer manual de estudante de percepção visual contém as noções modernas de acomodação, acuidade e atenção. Bem acessível é o de R. N. Haber e M. Hershenson, *The psychology of visual perception*, 2ª ed., Nova York, 1980, especialmente os caps. 1, 4, 7, e 16-7.

5. Sobre a conferência de Cocchin de 1º de junho de 1753, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, org. de A. de Montaiglon, VI, Paris, 1885, p. 352.

6. A respeito de La Hire, veja o artigo de René Tatton em C. C. Gillispie (org.), *Dictionary of scientific biography*, VII, Nova York, 1973, pp. 576-9, com bibliografia.

Sobre as mudanças da cor na penumbra, Philippe de la Hire, *Dissertation sur les differens accidens de la Vüe*, I. V, diversas edições, e também seu *Mémoires de mathematique et de physique*, Paris, 1694, pp. 235-6:

La lumiere qui éclaire les couleurs les change considerablement; le bleu paroît vert à la chandelle, et le jaune y paroît blanc; le bleu paroît blanc à une foible lumiere du jour, comme au commencement de la nuit. Les peintres connoissent des couleurs dont l'éclat est beaucoup plus grand à la lumiere de la chandelle qu'au jour, au contraire il y en a plusieurs quoique tres-vives au jour, qui perdent entierement leur beauté a la chandelle. Par exemple, le vert de gris paroît d'une tres-belle couleur à la chandelle, et lorsqu'il est tres foible en couleur, c'est-à-dire lors qu'on y mesle une tres-grande quantité de blanc, il paroît d'un assez beau bleu. Les cendres qu'on appelle ou vertes ou bleuës paroissent à la chandelle d'un fort beau bleu. Les rouges qui tiennent de la lacque paroissent tres-vifs à la chandelle, et les autres comme la mine et le vermillon paroissent ternes.

Opinião de La Hire sobre os meios de avaliação da distância, op. cit., I. p. IX, ed. cit., p. 237. Porterfield, sobre os meios de avaliação da distância, op. cit., II, p. 409. A propósito do interesse de Smith, Le Cat e dos especialistas em óptica sobre esse aspecto da pintura, veja M. Baxandall, "The bearing of the scientific study of vision on painting in the eighteenth century: Pieter Camper's *De Visu* (1746)", in Allan Ellenius (org.), *The natural sciences and the arts* (Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, N. S. XXI), Uppsala, 1985, pp. 125-32.

Sobre Le Clerc, Maxime Préaud, *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII^e siècle*, VIII – IX, *Sébastien Leclerc*, 1-2, Paris, 1980.

A respeito de Camper, o artigo de G. A. Lindeboom, in C. C. Gillispie (org.), *Dictionary of scientific biography*, III, Nova York, 1971, pp. 37-8.

7. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, especialmente pp. 106-8, e "Reponses à quelques objections", pp. 122-3. Essa passagem é discutida por E. H. Gombrich em *The sense of order*, Oxford, 1979, pp. 99-100.

Camper criticou Albinus numa carta pública, *Epistola ad anatomicorum principem, magnum Albinum*, Groningen, 1767. Há um pequeno resumo da controvérsia, incluindo trechos da resposta de Albinus em L. Choulart, *History and Bibliography of Anatomic Illustration*, trad. e org. de M. Frank, Chicago, 1920, pp. 276-80.

Há um relato sobre a evolução da geometria descritiva no século XVIII, em René Taton, *L'Œuvre scientifique de Monge*, Paris, 1951, cap. II. Sobre os mecanismos de difusão pelo ensino, veja René Taton (org.). *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1964, partes 4 e 5. Uma exposição clara sobre os diferentes sistemas de desenho técnico encontra-se em Freds Dubery e John Willets, *Perspective and other drawing systems*, 2ª ed., Londres, 1983, cap. 2.

9. La Hire e as distâncias para a visão, *Procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture*, org. H. Lemonnier, III, Paris, 1913, pp. 174-5.

IV. A VERDADE E OUTRAS CULTURAS: O *BATISMO DE CRISTO*, DE PIERO DELLA FRANCESCA (PP. 157-97)

1. A respeito da proveniência e do estado do *Batismo de Cristo*, veja Martin Davies, *The earlier Italian schools* (National Gallery Catalogues), 2ª ed., Londres, 1961, pp. 426-8; E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milão, 1971, II, pp. 17-9; Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven, 1981, pp. 163-72.

Sobre as opiniões expressas acerca das cláusulas dos contratos, as funções da imagem religiosa e a matemática comercial como capacidade visual própria da época e do lugar, M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, Oxford, 1972, pp. 5-14 e 20, 40-3 e 86-102, respectivamente. Sobre Michele Savonarola e as proporções usadas pelos pintores, em Lynn Thorndike, *History of magic and experimental science*, IV, 1934, p. 194, há uma referência ao "Speculum physiognomiae" de Savonarola (Paris, Biblioteca Nacional, ms. 7357, fol. 57r.). Quanto à influência dos conceitos renascentistas de causa na percepção da responsabilidade do artista com as obras de arte, M. Baxandall, "Rudolph Agricola on patrons efficient and patrons final: A Renaissance discrimination", *Burlington Magazine*, CXXV, 1983, pp. 424-5.

2. Para uma discussão mais elaborada acerca da distinção entre o saber do obser-

vador e do nativo, veja Arthur Danto, "The problem of other periods", *Journal of Philosophy*, LXIII, 1966, pp. 566-77; artigos em Bryan R. Wilson (org.), *Rationality*, Oxford, 1970, inclusive a esclarecedora introdução do editor, pp. VII-XVIII; Rex Martin, *Historical explanation: Re-enactment and practical inference*, Ithaca, 1977, cap. XI ("Other periods, other cultures"); Michael Podro, *The critical historians of art*, New Haven e Londres, 1982, pp. 1-4.

3. Sobre as três partes da pintura, Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*, org. G. Nicco Fasola, Florença, 1942, p. 63:

> *La pictura contiene in sé tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Disegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dismostrano, chiari et uscuri secondo che i lumi li devariano.*

Ficino, *Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, org. G. Renzi, Lanciano, 1914, p. 66:

> *Sono alcuni che hanno oppenione la pulcritudine essere una certa posizione di tutti i membri, o veramente commensurazione e proporzione con qualche suavità di colori.*

Luca Pacioli, *Summa de arithmetica geometria, proportioni et proportionali*, Veneza, 1494, p. 68b (v. vi.):

> *Tu troverai la proportione de tutte esser madre e regina, e senza lei niuna poterse exercitare. Questo el prova prospectiva in sue picture. Le quali se ala statura de una figura humana non li de la sua debita grossezza negli ochi de chi la guarda, mai ben responde. E ancora el pictore mai ben dispone suoi colori, se non atende a la potentia de luno, e de laltro, cioe che tanto de bianco (verbi gratia per incarnare) over negro, o giallo etcetera vol tanto de rosso etcetera. E nelli piani, dove hanno a posare tal figura, molto li convene haver cura de farla stare com debita proportione de distantia. [...] E cosi in altri liniamenti e dispositioni de qualunche altra figura si fosse. Del qual documento, acio ben sabino a disponere. El sublime pictore (ali di nostri anchor vivente) maestro Piero de li Franceschi, nostro conterraneo del borgo San Sepolchro, hane in questi di composto un degno libro de ditta Prospectiva. [...] Nela quale opera, dele diece parolle le nove, recercano la proportione.*

4. Sobre a questão dos conceitos transistóricos, Rex Martin, op. cit., pp. 223-5. A alusão ao "estranhamento" assemelha-se à de desfamiliarização ou *ostranenie*, e uma fonte possível é Fredric Jameson, *The prison-house of language*, Princeton, 1972, pp. 50-9.

5. A respeito dos critérios de validação, um resumo dos diversos universos que esta seção deixou de mencionar está em William Dray, *Laws and explanation in History*, Oxford, 1957, pp. 142-55; E. D. Hirsch, *Validity in interpretation*, New Haven, 1967, pp. 233-44; Maurice Mandelbaum, *The anatomy of historical knowledge*, Baltimore, 1977, cap. VI ("Objectivity and its limits"); Georg Henrik von Wright, *Explanation and understanding*, Londres, 1971, pp. 110-7.

6. As duas iconografias a que me refiro são as de Marie Tanner, "Concordia in Piero della Francesca's *Baptism of Christ*", *Art Quarterly*, XXXV, 1972, 1-21, e Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven, 1981. Não se deve avaliar nenhuma delas a partir de meu sumário esboço.

Santo Antonino, sobre os três batismos e a água do batismo, ver *Summa theologica*, inúmeras edições, XIV, XIII, Pref., e XIV, II.I:

> *Aqua est corpus diaphanum, idest transparens, unde et susceptiva luminis; ita est baptismus praestat lumen fidei; unde dicitur sacramentum fidei.*

Sobre a visualização de Jerusalém e a vida de Cristo, *Zardin de Oration*, Veneza, 1494, p. x. ii.b.

> *La quale historia [i.e., a Paixão] aciò che tu meglio la possi imprimere nella mente, e piú facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti serà utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Come una citade, laquale sia la citade de Hierusalem, pigliando uma citade laquale ti sia bene praticha.*

7. O sermão de santo Antonino sobre o batismo está em XIV.ii da *Summa theologica*. Sua interpretação dos anjos, idem, XXXI, v. e vi.

8. A exposição das significações da água e da pomba no batismo de Cristo estão em idem, XIV. ii. 1 e 3.

Créditos das ilustrações

Alinari, Florence, 50, 51, 55, 56, 57, 61, 62; The Art Institute of Chicago, 1, 33; Bayerische Staatsgermäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munique, 35, 44; Clark Art Institute, Williamstown, 58; Eic de Maré, 4, 5, 6, 7, 8, 9, ilustração D; Museu do Hermitage, São Petersburgo, 14, 16, 17, 18; Hunterian Art Gallery, Universidade de Glasgow, 2, 22, 39; Museu do Louvre, Paris, 40; Museu Nacional de Arte Moderna, Paris, 19; Museu Picasso, Paris, 11, 23, 30; Museu de Arte, Rhode Island School of Design, Providence, 27; Museu de Arte Moderna, Nova York, 10; National Gallery, Londres, 3, 29, 37, 38, 49, 53, 54, 59, 63; National Gallery of Art, Washington, 28; Royal College of Physicians, Edimburgo, 46; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlim, 36; Tate Gallery, Londres, 26; Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano, 12; Biblioteca da Universidade de Londres, 47 e A, B, C, E, F; Warburg Institute, Universidade de Londres, 21, 32, 41, 42, 45, 48, 52, 60 e G, H, I.

Índice de assuntos

acomodação visual, 129, 131-2, 135, 139-40, 150, 152-4, 192-3
acuidade visual, 129, 133-5, 139, 142-3, 149-50, 152-4; *ver também* escaneamento
atenção, 135, 146, 149-50, 152-4, 181
autocrítica, critérios de, 175-6, 178-82, 184-7, 189-93, 195-6

capacidade (habilidade), visual, 88, 147, 159-60
causa, 37-8, 40, 45-8, 61-4, 66-8, 70-3, 161
ciência: crítica e, 45-6, 173, 195-6; pintor e, 121-4, 126-9, 131-2, 134-9, 141-3, 146-50, 152-5
compreensão, externa e interna, 162-4, 169
cor, 34, 76, 85, 109, 113, 124, 133, 138, 142, 150, 152-3, 165-6, 186, 193
corolário, pictórico/de idéias, 123, 142-3, 146-9, 165-6
crítica, 40, 41, 89, 194-6

decorum: externo *ver* legitimidade; interno *ver* ordem
descrição, 31-3, 35-8, 40-3, 69-71, 165-7, 169-70
desenho, 31, 36-8, 40-2, 84-5, 111, 113
diferença cultural, 157, 159-61, 163-4
"diretriz", 66, 67-8, 70-3, 77-8, 84, 86-9, 98-100, 103-5, 136-7, 157-8, 182-3, 192

empatia, 48, 163
"encargo", 65-6, 73, 82-3, 86
escaneamento (varredura), 34-5, 133-5, 149-50, 152-3
explicação, 42-8; *e daí em diante ver* "diretriz"; causa; "encargo"; quadro de referência; intenção; problema; "triângulo de reconstituição"

"finalização", 110, 111

idéias lockianas, 124, 126-7, 144, 146, 151-3; pintor e, 88, 101, 120-4, 126-9, 131-2, 134-9, 141-3, 146-50, 152-5, 159-60, 165-7, 169-70
idiográfica (teleológica), explicação, 45-7
influência, 101, 103-5, 136-7, 189
intenção (intento, intencionalidade), 80-1
interesse visual, 82-3

juízo de valor, implícito, 83, 153-4, 176

legitimidade, 175, 181-2, 184-93 *passim*
linguagem, 31-3, 35-8, 40-3, 166-7, 169-70; antiga, 165-7, 169-70; inferência causal, 39-40; objeto de, 31-3, 35-6; ostensiva, 40-2, 72, 170

mercado, 89-90, 92-5, 98-100
momento expositivo, 164, 171-2, 174-6, 194-6
momento heurístico, 164

necessidade, 167, 169-72, 174-6, 180-92 *passim*, 195-6,
nomotética (nomológica) explicação, 45-6

ordem, 175-6, 180-9 *passim*, 191-3
ostensividade da descrição, 40-2, 72, 119, 165, 170

parcimônia, 175; *ver também* necessidade
percepção lockiana, 146
posturas *ver* crítica; idiográfica (teleológica), explicação; momento expositivo; quadro de referência; momento heurístico
problema, 48, 67-8, 70-3, 85-7, 108-10, 112-3, 115-7, 136-7, 181-2, 184-7, 189, 192-3
processo, 77-8, 106-7, 109-12

publicação, 195-6

quadro de referência, 64, 100, 162, 190
questionabilidade, 120, 194-6

reconstituição, 48, 69-71, 162-4

sensação, 146-8
substância, representação da, 85, 144, 146-8

tradição, 105
"triângulo de reconstituição", 69-71, 74
troc, 88-90, 99-101

validação *ver* questionabilidade; autocrítica
verdade, 171-2
visão nítida (nitidez), 127-9, 131-2, 134-5, 140, 142-3, 148-50, 152-4, 196

Sobre o autor

Michael Baxandall é professor emérito de história da arte na Universidade da Califórnia, Berkeley, e professor emérito de história da tradição clássica no Warburg Institute, Universidade de Londres. É autor de *Giotto and the orators*, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, *The limewood sculptors of Renaissance Germany*, *Shadows and Enlightenment* e, com Svetlana Alpers, *Tiepolo and the pictorial intelligence*.

ESTA OBRA FOI COMPOSTA POR RITA DA COSTA AGUIAR
EM ADOBE JANSON E IMPRESSA PELA RR DONNELLEY MOORE SOBRE PAPEL
PÓLEN SOFT DA SUZANO BAHIA SUL PARA A EDITORA SCHWARCZ
EM MARÇO DE 2006

Neste clássico da história social da arte, publicado originalmente em 1985, Michael Baxandall propõe uma nova metodologia para observar as obras de arte, elaborada a partir da análise da construção da ponte do rio Forth, na Escócia. Com esse modelo de explicação, ele examina detalhadamente os quadros *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso, *Uma dama tomando chá*, de Chardin, e *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, em busca de certos fatores históricos e individuais que auxiliem nosso entendimento e revelem a "trajetória do pensamento" do artista até culminar na pintura.

Não se trata, porém, de delinear as intenções psicológicas que regem a mente dos artistas, mas sim, como diz o autor, de estabelecer "uma relação entre o objeto e suas circunstâncias", que, embora diferentes, por exemplo, para uma obra cubista e outra do Renascimento, se apresentam calcadas em intenções racionais. A compreensão histórica dos quadros propõe que observemos as obras tanto individualmente como no panorama geral em que estão inseridas, permitindo assim uma análise clara e abrangente, mas também específica e pormenorizada.

ISBN 85-359-0788-2
9 788535 907889