

I. Da luz à tinta

“A pintura é a mais assombrosa das feiticeiras. Consegue persuadir-nos, através das mais transparentes falsidades, de que é a pura verdade.”

JEAN ETIENNE LIOTARD, *Traité des principes et des règles de la peinture*

I

Entre os tesouros da National Gallery of Art, em Washington, conta-se uma tela que representa Wivenhoe Park, em Essex, por John Constable [prancha I]. Nenhum conhecimento histórico é necessário para ver a sua beleza. Qualquer um pode apreciar o encanto rural da paisagem, a perícia do artista e sua sensibilidade ao expressar o jogo da luz do sol nos verdes pastos, as leves ondulações do lago com os seus cisnes e a pitoresca massa de nuvens que envolve o conjunto. O quadro parece tão natural, tão fácil, que nós o aceitamos como uma resposta incondicional à beleza do campo na Inglaterra.

Mas para o historiador há um atrativo suplementar no quadro. Ele sabe que esse frescor de visão foi conquistado depois de uma luta ingente. O ano de 1816, em que Constable pintou essa propriedade de um dos seus primeiros clientes, marca um momento decisivo na sua carreira artística. Caminhava, então, para aquela concepção da pintura que, mais tarde, resumiria nas suas aulas de Hampstead: “Pintar é uma ciência” — disse Constable — “e deve ser praticada como uma investigação das leis da natureza. Por que, então, não pode o paisagismo ser considerado como um ramo da filosofia natural, da qual os quadros não passam de experiências?”

Aquilo a que Constable chamava de “filosofia natural” nós hoje chamamos de “física”. A afirmação de que a serena e despretensiosa vista de Wivenhoe Park deveria ser classificada com os abstrusos experimentos dos físicos nos seus laboratórios pode causar perplexidade

num primeiro momento. E, todavia, tenho a convicção de que a frase de Constable não deve ser confundida com essas declarações desatinadas com que os artistas gostam, às vezes, de surpreender e chocar os seus complacentes contemporâneos. Ele sabia do que estava falando. Na tradição ocidental, a pintura tem sido tratada mesmo como ciência. Todas as obras que são fruto dessa tradição e que vemos expostas nas nossas grandes coleções usam descobertas que são o resultado de incessante experimentação.

Se isso soa um tanto paradoxal, é porque muito do que aprendemos com essas experiências no passado tornou-se hoje propriedade comum. Pode ser ensinado e aplicado com a mesma facilidade com que usamos as leis do pêndulo num relógio de carrilhão, embora tivesse sido necessário um Galileu para descobri-las e um Huygens para pô-las em prática. Na verdade, são os artistas que pensam que o campo ao qual Constable devotou seus esforços já foi suficientemente investigado e que devem agora voltar-se para outras áreas de experimentação. Ao invés de explorarem o mundo visível, sondam os mistérios da mente, do inconsciente, ou estudam a nossa reação a formas abstratas. Comparada a essas confusas atividades, a pintura de Wivenhoe Park, por Constable, parece tão natural e óbvia, que ficamos inclinados a passar por alto sua ousadia e seu sucesso. Nós a aceitamos como um simples e fiel registro do que o artista viu à sua frente — mera “transcrição da natureza”, como as pinturas dessa espécie são às vezes descritas, uma aproximação pelo menos daquela exatidão fotográfica contra a qual os artistas modernos se rebelaram. Admitamos que exista alguma coisa nessa descrição. O quadro de Constable, seguramente, parece muito mais uma fotografia do que as obras de um cubista ou de um artista medieval. Mas o que queremos dizer quando afirmamos que uma fotografia, por sua vez, é parecida com a paisagem que representa? Esse não é um problema que se discuta facilmente só com a ajuda de ilustrações, porque seria inevitável que as ilustrações tornassem a questão redundante. Mas não seria muito difícil demonstrar pelo menos um dos pontos em que as experiências do pintor se irmanam com as dos físicos. As duas fotografias aqui reproduzidas [5 e 6] foram tiradas do lugar onde Constable deve ter-se colocado para pintar Wivenhoe Park. Pois o parque ainda existe, embora a casa tenha sido consideravelmente alterada e a vista do lago esteja hoje oculta por rododendros. O que é que essas vistas “transcrevem”? Sem dúvida não



Fig. 5. *Wivenhoe Park*, Essex. Cópia clara.



Fig. 6. *Wivenhoe Park*, Essex. Cópia contrastada.

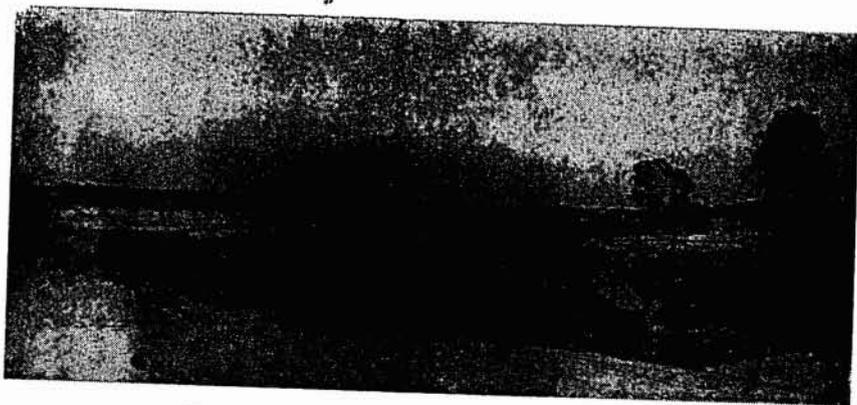


Fig. 7. CONSTABLE: *Dedham Vale*. C. 1811. Lápis.

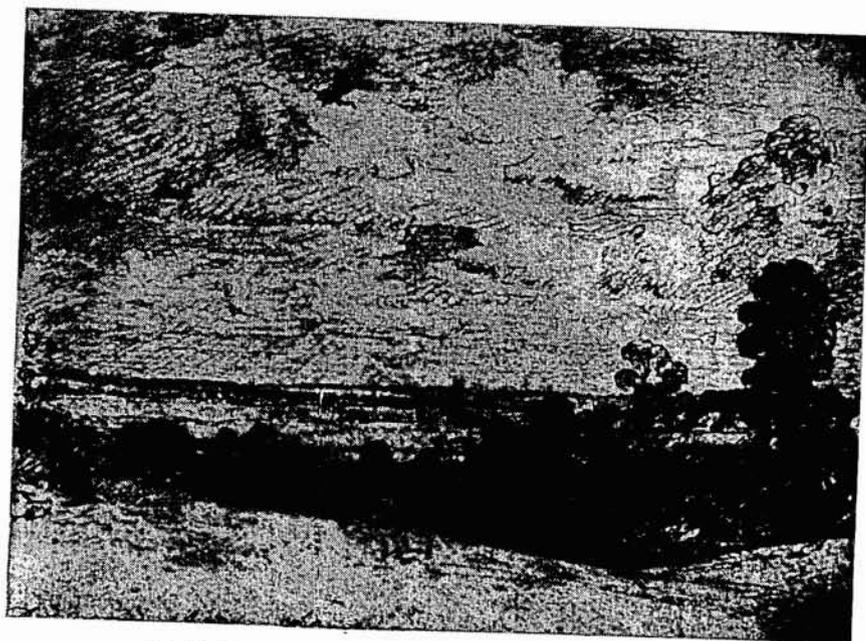


Fig. 8. CONSTABLE: *Dedham from Langham*. 1813. Lápis.

há na fotografia uma só polegada quadrada idêntica, digamos, a uma imagem no espelho, tal como poderia ter sido produzida *in loco*. A fotografia em preto e branco reproduz apenas gradações de tons numa gama muito estreita de cinzas. Nenhum desses tons, naturalmente, corresponde àquilo que chamamos de “realidade”. Além disso, a escala depende muito da escolha do fotógrafo na câmara escura e é, em parte, uma questão de processamento. Acontece que as duas fotos aqui impressas originam-se do mesmíssimo negativo. A que foi impressa numa estreita gama de cinzas produz um efeito impreciso, nublado; na outra, em que se usaram contrastes fortes, o resultado é diverso. A impressão não é, então, uma simples “transcrição” do negativo. O fotógrafo que quiser o melhor resultado possível de um instantâneo tirado num dia de chuva terá de experimentar com diferentes exposições e diferentes qualidades de papel. Se isso é exato no que diz respeito a essa humilde atividade, com muito mais razão se aplica à do artista.

Porque o artista também não pode transcrever o que vê. Pode apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza. Também ele tem as mãos atadas pela gama de tons que seu veículo lhe pode dar. Quando o artista trabalha com preto e branco essa transposição é fácil de ver. Acontece que temos dois desenhos feitos por Constable quase que no mesmo lugar. Em um deles [7], ele parece ter usado um lápis de ponta muito dura. Teve, então, de ajustar todas as suas gradações ao que é, objetivamente, uma gama muito exígua de tonalidades, que vai do cavalo preto no primeiro plano até as árvores distantes, através das quais parece brilhar a luz do céu, representada pelo papel acinzentado. Num desenho posterior [8], ele empregou um meio mais escuro e mais cru que lhe permitiu um contraste mais vigoroso e eficaz. Mas o que chamamos de “contraste” aqui é, a rigor, uma gradação muito pequena na intensidade da luz refletida de diferentes áreas no desenho. Constable representou a mesma vista num esboço a óleo, hoje em Oxford [prancha II], no qual as gradações de tom traduzem-se em áreas coloridas. Reproduz, então, o que o artista tinha diante dos olhos?

Ficamos tentados a dizer que sim. Por que não seria o pintor capaz de imitar as cores de qualquer objeto se o homem que faz bonecos de cera consegue isso tão bem? Claro que ele seria capaz, se quisesse sacrificar aquele aspecto do mundo visível que lhe interessa, provavelmente, acima de tudo, o aspecto da luz. Quando dizemos que uma

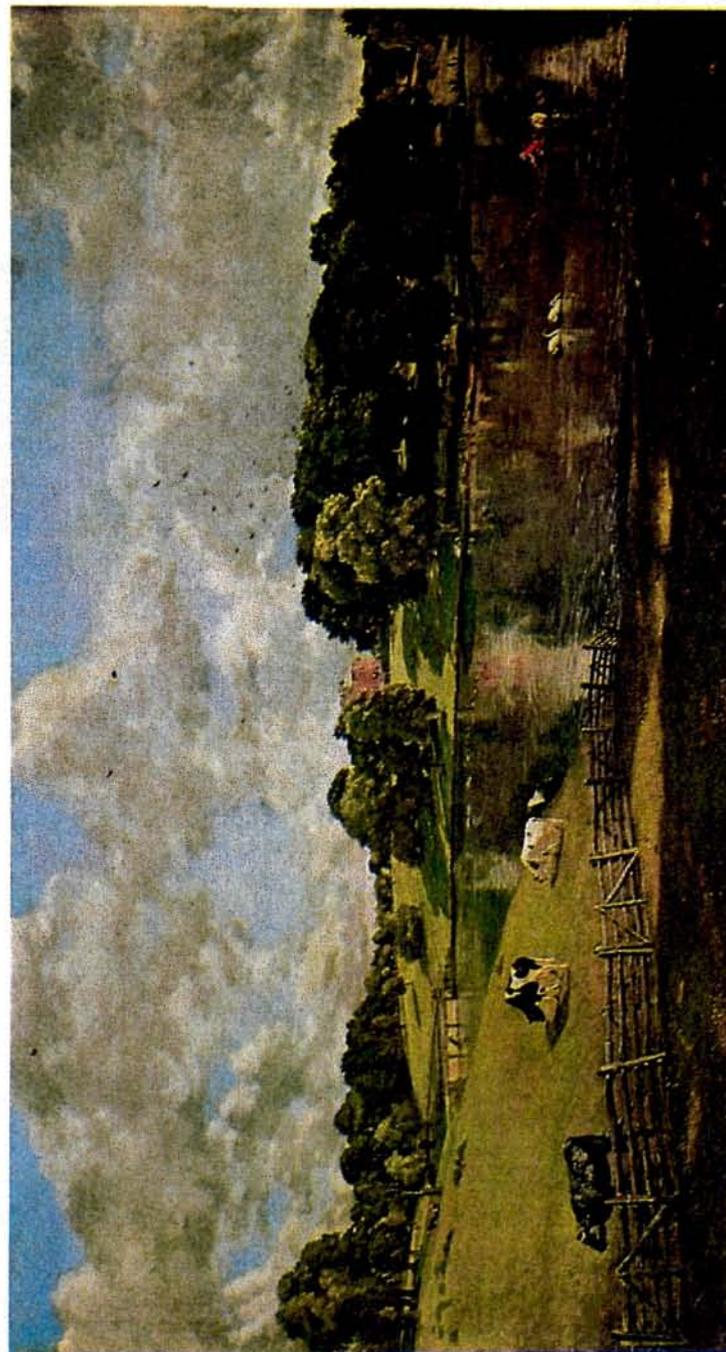
imagem se parece exatamente com o seu protótipo, em geral queremos dizer que as duas seriam difíceis de distinguir uma da outra quando vistas lado a lado, à mesma luz. Postas sob luzes diferentes, a similaridade desaparece. Se a diferença for pequena, poderemos ainda restaurar a semelhança avivando as cores do objeto que estiver à luz coada, mas não se estiver na sombra e o outro à luz do sol. Não é por acaso que os pintores sempre foram aconselhados, desde o tempo antigo, a ter os seus estúdios voltados para o norte. Porque, se o pintor de um retrato ou de uma natureza-morta tem a intenção de copiar a cor do seu motivo por área, não pode permitir que um raio de sol transtorne o processo. Imagine-se que ele esteja vendo se o seu branco mais branco se iguala ao de uma toalha de mesa — como poderia a paleta dar ainda aquela claridade extra de um ponto em que o sol bate, ou o brilho de um reflexo cintilante? O pintor de paisagens tem ainda menos campo para a imitação literal. Lembremo-nos uma vez mais das dificuldades do fotógrafo. Se ele quiser que admiremos as belas cores do outono que fotografou na sua última viagem terá de nos levar à câmara escura onde exhibe seus diapositivos numa tela prateada. Só a luz do projetor, ajudada pela adaptabilidade dos nossos olhos, lhe permitirá reproduzir a gama de intensidades de luz de que gozou na natureza.

O próprio Constable teve ocasião de tecer comentários sobre um expediente como esse. Descrevendo em carta a nova invenção conhecida como “diorama”, que estava sendo exibida na década de 1820, diz: “É, em parte, uma transparência; o espectador está numa câmara escura, e é muito agradável, e a ilusão é admirável. Escapa ao campo da arte, porque seu objeto é a impostura. A arte agrada por recordar e não por enganar.”

Se Constable escrevesse isso hoje, provavelmente usaria a palavra “sugerir”. O artista não pode copiar um gramado banhado de sol, mas pode sugeri-lo. Exatamente como o fará, em um caso ou em outro, é segredo seu, mas as poderosas palavras que tornam a mágica possível são do conhecimento de todos os artistas: “relações”.

Nenhum crítico do problema viu a sua natureza mais claramente que um famoso artista amador que começara a pintar como passatempo. Não se tratava, é verdade, de um amador comum, mas de Sir Winston Churchill.

“Seria interessante se alguma verdadeira autoridade investigasse cuidadosamente a parte que a memória tem na pintura. Olhamos para



J. CONSTABLE: Wivenhoe Park, Essex, 1816.

II. CONSTABLE: *Dedham Vale*. 1822. Esboço a óleo.III. CLAUDE LORRAIN: *O pastor*. C. 1655-1660.

o objeto com um olhar atento, depois para a paleta e em terceiro lugar para a tela. A tela recebe a mensagem despachada, via de regra, alguns segundos antes pelo objeto natural. Mas veio através de uma agência de correios *en route*. Foi transmitida em código. Passou de luz para cor. Chega à tela sob a forma de um criptograma. Até que seja posta em relação correta com tudo o mais que se encontra na tela não pode ser decifrada ou seu significado feito aparente, traduzido uma vez mais de mero pigmento em luz. E a luz, dessa vez, não é da Natureza mas da Arte.”

Não sou aquela “verdadeira autoridade” em assuntos de memória para a qual Sir Winston apelava para uma explicação do mistério, mas quero crer que não seremos capazes de abordar o aspecto em questão sem primeiro aprender um pouco mais sobre essa “transmissão em código” que ele discute.



II

Não tenho certeza de que nos maravilhamos o bastante em face da nossa capacidade de ler imagens, isto é, de decifrar os tais criptogramas da arte. Para Sir Winston, o “correio” e seu código não eram mais que uma metáfora brilhante, mas poderíamos fazer pior que tomá-la ao pé da letra. Afinal de contas, os correios (na Inglaterra, pelo menos) transmitem informações como mapas meteorológicos e fotografias por meio do telégrafo e do rádio e para fazê-lo têm, de fato, de codificá-los em simples sistemas de sinais. Não precisamos tomar conhecimento dos detalhes técnicos desse processo; basta-nos saber que uma imagem simples e utilizável pode ser traduzida em unidades iguais, que tanto podem ser cheias como vazias. Qualquer placa de sinalização de rua, composta de lâmpadas elétricas, demonstra esse princípio — a notação do que deve estar “aceso” ou “apagado” cria a necessária configuração luminosa. A pintura telegrafada ou mesmo a tela da televisão, produzidas que são pelas intensidades variáveis de um raio que varre o campo, ilustram o princípio que está em funcionamento. Mas antes que eu perca o pé, prefiro recuar para o exemplo mais seguro das formas de arte nas quais essa criação de criptogramas pode ser estudada mais detidamente. São muitos os mídias em arte nos quais um

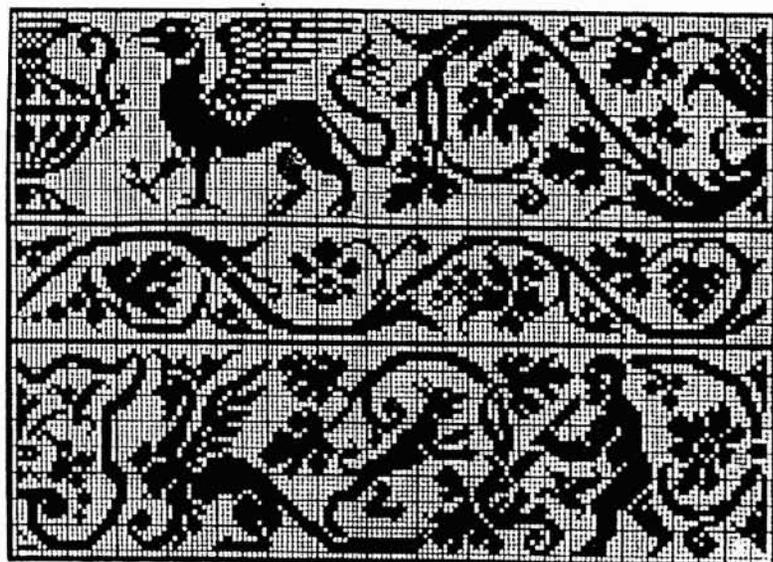


Fig. 9. Motivo decorativo para trabalho de renda. Veneza, 1568.

princípio assim, de “aceso” e “apagado”, se aplica — vamos imaginar, por exemplo, certos tipos de desenho ou de renda nos quais a rede é deixada cheia ou vazia, mas fornece, de qualquer maneira, imagens perfeitas de homens e animais [9]. Não importa em tal meio que os quadradinhos representem “figura” ou “fundo”. A única coisa que conta é a relação entre os dois signos.

Talvez tenha sido até alguma técnica têxtil, na qual a inversão de relações fosse freqüente e automática, que primeiro deu ao artesão a idéia de que a imagem negativa é tão fácil de decifrar quanto a positiva. Sabe-se que os gregos que pintavam vasos fizeram uso desse princípio da reversão quando passaram da primeira técnica, de figuras negras [10], para o estilo de figuras vermelhas, em que o tom da argila queimada é reservado para a figura [11]. Eles sabiam que aquilo de que se precisa para fazer realçar a forma desejada contra o fundo não-intencional é a relação de contraste, de “sim” e “não”, e que a direção da mudança é indiferente.

Os gregos partiram daí e desenvolveram criptogramas para as formas em relevo, enquanto distintas das silhuetas planas, isto é, o

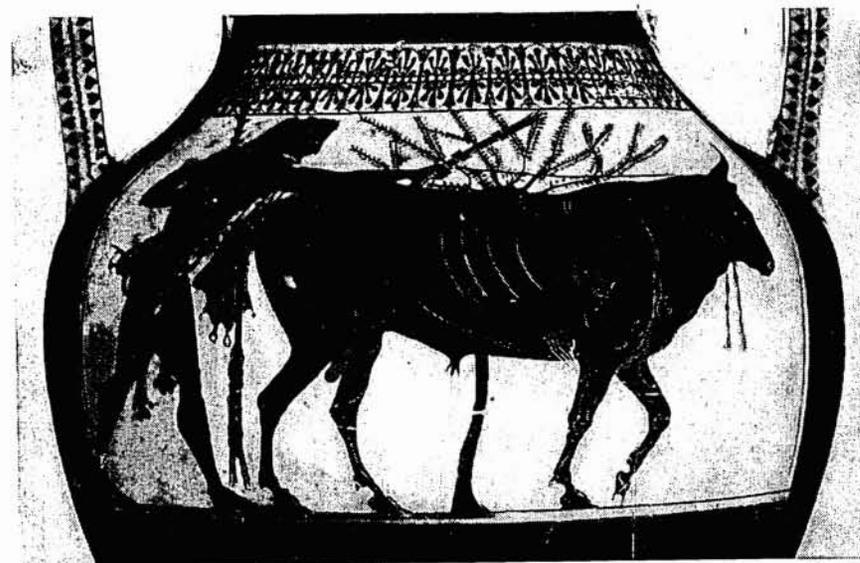


Fig. 10. Ânfora Andokides. Hércules e o touro de Creta. C. 520 a.C. Lado de figura negra.

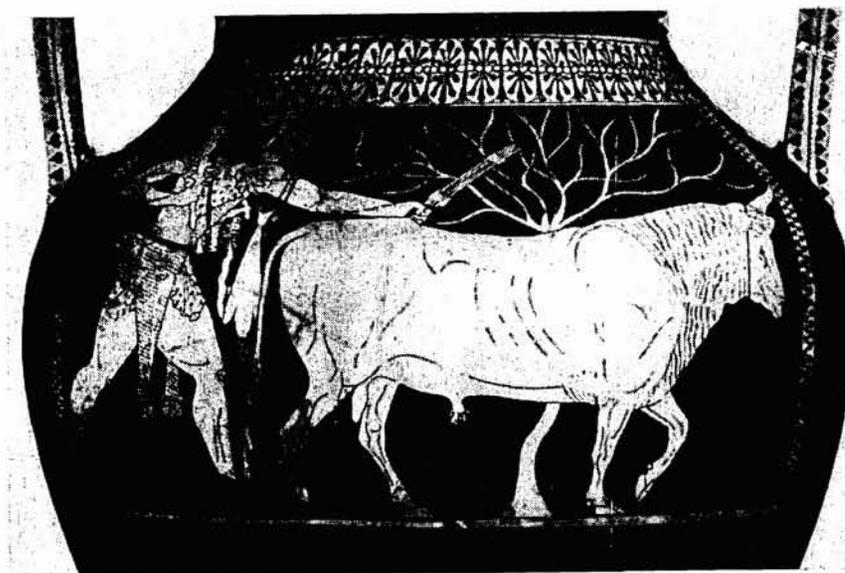


Fig. 11. Ânfora Andokides. Hércules e o touro de Creta. Lado de figura vermelha.



Figs. 12 e 13. Vaso do Sul da Itália. Séc. III a.C.
Detalhes, lados opostos.

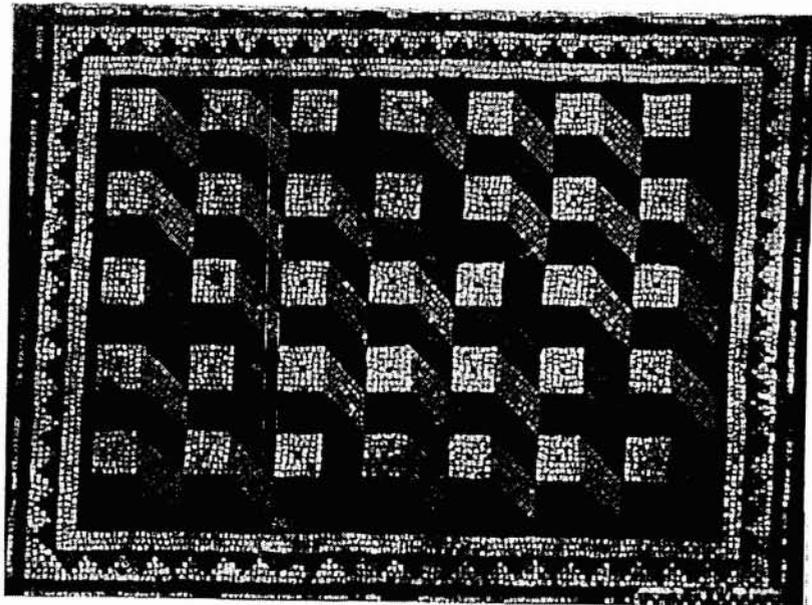


Fig. 14. Piso em mosaicos de Antióquia. Séc. II d.C.
Detalhes, lados opostos.

código em três tons para a “modelagem” em luz e sombra que permaneceria fundamental para todos os desenvolvimentos posteriores da arte ocidental. Um vaso do Sul da Itália, em que a forma do gargalo é “avivada” com tinta branca de um lado para sugerir luz [12] e “sombreada” com um tom mais escuro do lado oposto [13], é um bom exemplo desse sistema. Em lugar de um simples “sim” para indicar a forma desejada, temos o tom neutro e suas duas modificações que tendem para a luz e para a sombra.

Nenhum meio ilustra o caráter de código dessa gravação mais claramente que o mosaico. A gradação em quatro tons das tesselas bastou aos mosaicistas da Antiguidade clássica para sugerir as relações básicas da forma no espaço. Confesso-me suficientemente ingênuo para admirar esses singelos artifícios do artesão que executou os pisos em mosaico das *villas* e termas do Império Romano [14]. Eles exemplificam os criptogramas de relação que permanecem em uso na arte ocidental: por um lado, o contraste de figura e fundo; e, no interior da figura, as modificações de “cor local” através do simples emprego de “mais” ou “menos” luz.

Aliás, ficamos tão dóceis às sugestões do artista, que respondemos com a maior naturalidade à notação em que linhas pretas indicam tanto a distinção entre fundo do quadro e figura quanto as gradações de sombreado que se tornaram tradicionais em todas as técnicas gráficas. A xilogravura *A queda*, de Baldung Grien [15], parece-nos perfeitamente completa e legível na sua notação de preto e branco. E, por isso mesmo, é do maior interesse estudar o efeito adicional da segunda estampa [16] — um dos primeiros exemplos da técnica de *chiaroscuro* em xilogravura. Baixando o tom do fundo, o artista pode agora usar o branco do papel para indicar luz. O que se ganha com essa modesta extensão de escala é espetacular, pois essas indicações de luz não só aumentam o senso de modelagem como nos transmitem aquilo a que chamamos “textura” — a maneira como a luz se comporta quando bate numa determinada superfície. De modo que só na versão em *chiaroscuro* da xilogravura podemos “sentir” o corpo escamoso da serpente [17].

A relação em três etapas provou ser um instrumento ideal para a arte ocidental na exploração da nossa resposta à luz. Mas somos também capazes de ler um sistema em duas etapas ao contrário, por assim dizer. Artistas como Urs Graf experimentaram com êxito uma técnica



Fig. 15. BALDUNG GRIEN: *A queda*. 1511. Xilogravura.



Fig. 16. BALDUNG GRIEN: *A queda*. 1511. Xilogravura *chiaroscuro*.



Fig. 17. Detalhe da fig. 16.

que elimina qualquer indicação de sombreado e dá apenas a incidência da luz [18] contra um fundo preto. Nossa reação às relações basta para que essa curiosa notação nos pareça perfeitamente “natural”.

O fato de que todas as técnicas gráficas operam com notação convencional nos é, naturalmente, familiar, mas quando se trata de pintura existe ainda uma certa confusão na mente do público e na dos críticos quanto ao que significa ser “fiel à natureza”. A tarefa do pintor, com suas muitas cores, parece curiosamente mais simples que a do artista

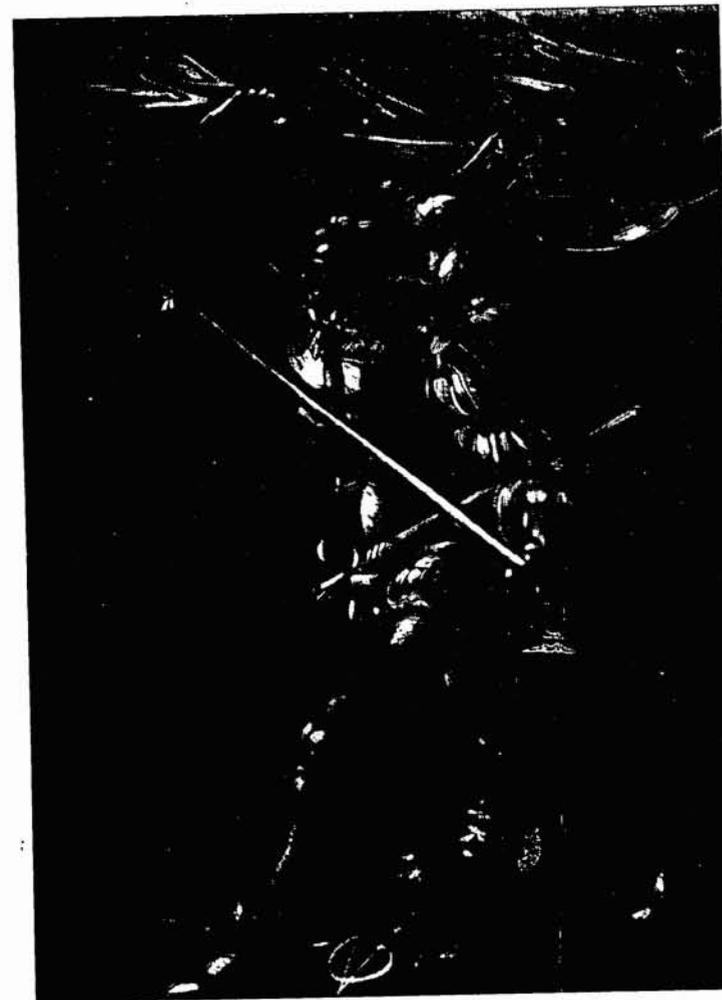


Fig. 18. URS GRAF: *Porta-bandeira*. 1514. Pena e tinta branca em papel de cor.

gráfico, com seus limitados criptogramas. Na verdade, é muito mais complexa. Seu objetivo de “imitação” pode conflitar com a necessidade daquela informação básica sobre as relações de que necessitamos para a nossa decifração. Confesso-me culpado de participar da confusão na minha *Story of Art*, quando citei uma conhecida história sobre Constable e seu protetor, Sir George Beaumont: “conta-se que

um amigo o teria censurado por não dar ao primeiro plano os requeridos tons fulvos de uma caixa de violino antigo. Constable então pôs um violino aos seus pés, na relva, para mostrar ao amigo a diferença entre o verde fresco como o vemos e os tons cálidos exigidos pela convenção”.

Foi um gesto engraçado; mas não devemos inferir dele que Sir George jamais tivesse notado que a grama era verde e os violinos marrons, ou que tenha sido Constable o autor dessa importante descoberta. Ambos sabiam, naturalmente, que tal combinação não servia, jamais daria certo. O ponto em questão era muito mais sutil — como reconciliar aquilo a que chamamos “cor local” com a escala de gradações tonais de que o pintor de paisagens precisa para sugerir profundidade.

Encontramos um eco dessas discussões numa observação de Benjamin West, registrada em *The Farington Diary*: “Ele acha que Claude [prancha III] começou seus quadros estendendo na tela, em gradações simples, as cores lisas desde o horizonte até o alto do céu — e do horizonte ao primeiro plano, abstando-se de pôr nuvens no céu ou formas específicas na paisagem até resolver satisfatoriamente todas essas gradações. Quando se deu por satisfeito sob esse aspecto, pintou as suas formas no quadro, conseguindo assim a devida gradação — da linha do horizonte ao alto do céu e da linha do horizonte até o primeiro plano. Sminke observou como todas as cores positivas tinham sido evitadas, até mesmo nas roupagens das figuras. Turner disse que se sentia ao mesmo tempo feliz e infeliz quando olhava o quadro. Parecia-lhe que a obra estava além do poder da imitação.”

Essas experiências com gradações de um azul pálido a um castanho suave pelos artistas dos séculos XVII e XVIII ensinaram a Sir George Beaumont como sugerir luz e distância numa paisagem. O século XVIII tinha até inventado um mecanismo para ajudar o pintor nessa transposição da cor local para uma gama mais restrita de tonalidades. Consistia num vidro curvo com uma superfície levemente tingida que era muitas vezes chamada, apropriadamente, “espelho de Claude”, ao que se supunha fazia o que hoje faz — em nosso benefício — a fotografia em preto e branco: reduzia a variedade do mundo visível a gradações de tom. Que esse método tinha seus méritos, não é de duvidar. Os mestres do século XVIII conseguiram os mais satis-



Fig. 19. REYNOLDS: *Lady Elizabeth Delmé and Her Children*. 1777-1789.



Fig. 20. GAINSBOROUGH: *Landscape with a Bridge*. C. 1780-1788.

fatórios efeitos com primeiros planos de um marrom quente e distâncias que se perdiam em frios azuis prateados.

Contemplando o quadro de Reynolds, *Lady Elizabeth Delmé and Her Children*, na National Gallery, de Washington [19], ou, digamos, *Landscape with a Bridge*, de Gainsborough [20], verificamos o valor de uma gradação uniforme, baseada no marrom do primeiro plano. Na verdade, basta um olhar para *View of Salisbury Cathedral* [21], de Constable, para convencer-nos de que também ele conseguia a impressão de luz e profundidade pela modulação dos tons. Aí, a diferença é de grau. Constable contestava a necessidade de permanecer preso aos limites de uma escala. Queria experimentar o efeito de respeitar um pouco mais a cor local da relva e, de fato, no seu Wivenhoe

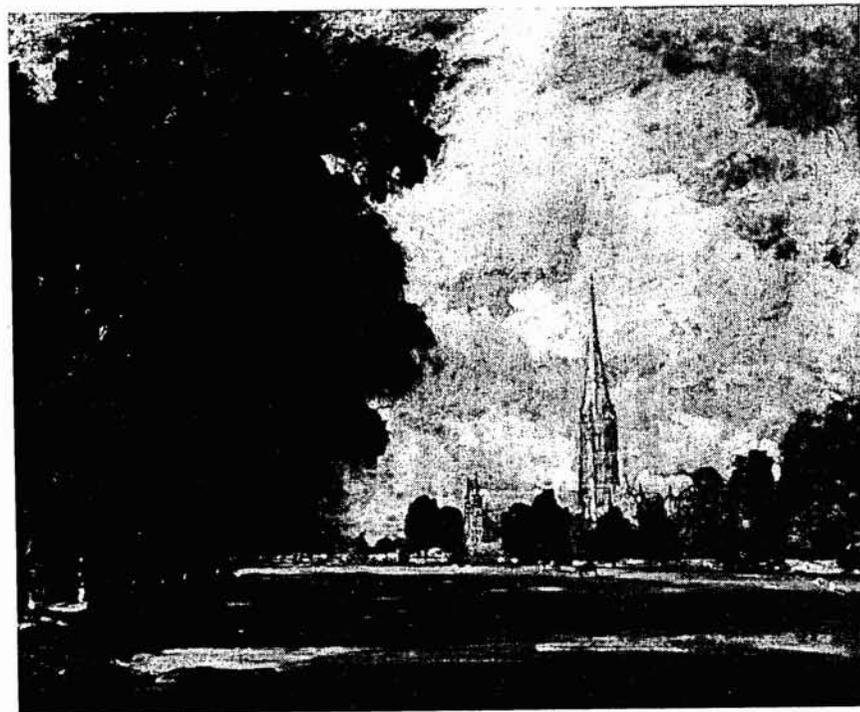


Fig. 21. CONSTABLE: *A View of Salisbury Cathedral*. C. 1825.

Park, vê-se que ele forçou o tom na direção de verdes mais vivos. Só na direção, porque não é preciso dizer que, se tentarmos combinar grama verde e viva com a tela, ficaremos ainda mais perto do violino de Cremona. Trata-se de uma transposição, não de uma cópia.

Uma vez que nos conscientizamos desse fato básico, a afirmação do mestre de que todos os quadros devem ser vistos como experimentos de ciência natural perde muito do seu caráter enigmático. Ele está tentando produzir na tela o que chamava de “evanescentes efeitos do *chiaroscuro* da natureza”, nos limites de um veículo que exclui combinação. E suas experiências resultaram em descobertas. Houve, por exemplo, uma certa resistência inicial a tanto verde; imaginava-se que aquilo perturbasse a necessária gradação tonal. Conta-se uma história patética sobre Constable, quando jurado da Royal Academy. Um dos seus quadros foi colocado, por engano, no cavalete para ser julgado, e

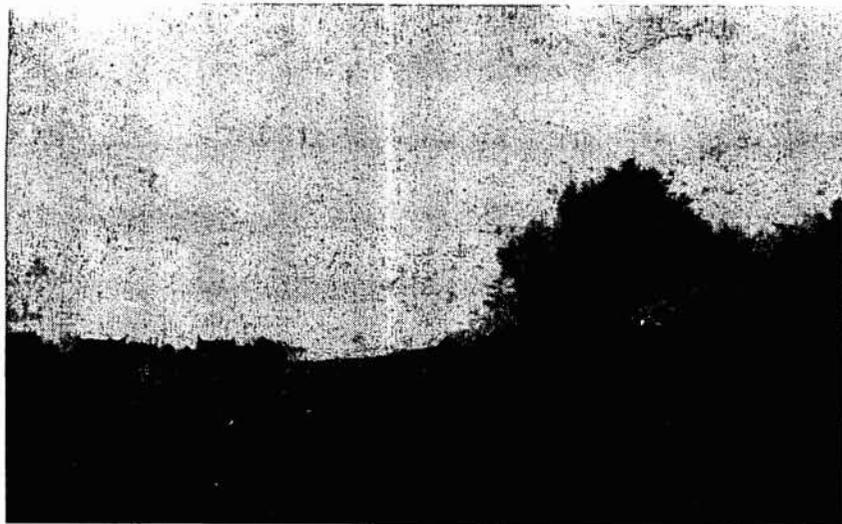


Fig. 22. COROT: *Paisagem perto de Epernon*. C. 1850-1860.

um dos seus colegas de júri disse, irrefletidamente: “Levem embora essa coisa verde horrorosa.” Mas também sabemos que, quando seu *Hay Wain* foi exibido em Paris, os artistas franceses sentiram-se estimulados a repetir suas experiências e a clarearem suas paletas. Basta percorrer qualquer grande galeria de pintura para ver que o método de Constable foi, afinal, adotado. O verde já não é considerado “horroroso”. Podemos decifrar quadros muito mais vívidos, como as paisagens de Corot [22], e ainda desfrutar a sugestão de luminosidade sem lamentar a ausência dos contrastes tonais, antes julgados indispensáveis. Aprendemos uma nova notação e expandimos a amplitude de nossa percepção.

Essa é a principal lição que o historiador deve tirar das medições dos físicos. A verdade da pintura de paisagens é relativa, e cada vez mais os artistas aceitam o desafio da luz. Grandes cientistas, tais como Brücke, no século XIX, até mesmo tiraram desse fato a conclusão de que os pintores não deveriam tentar cenas batidas de sol. “Um pouco mais de poesia e um pouco menos de sol do meio-dia fariam muito bem aos nossos modernos pintores de paisagens, escreveu ele em 1877. Sabemos hoje que ele estava enganado, mas também é fácil pa-

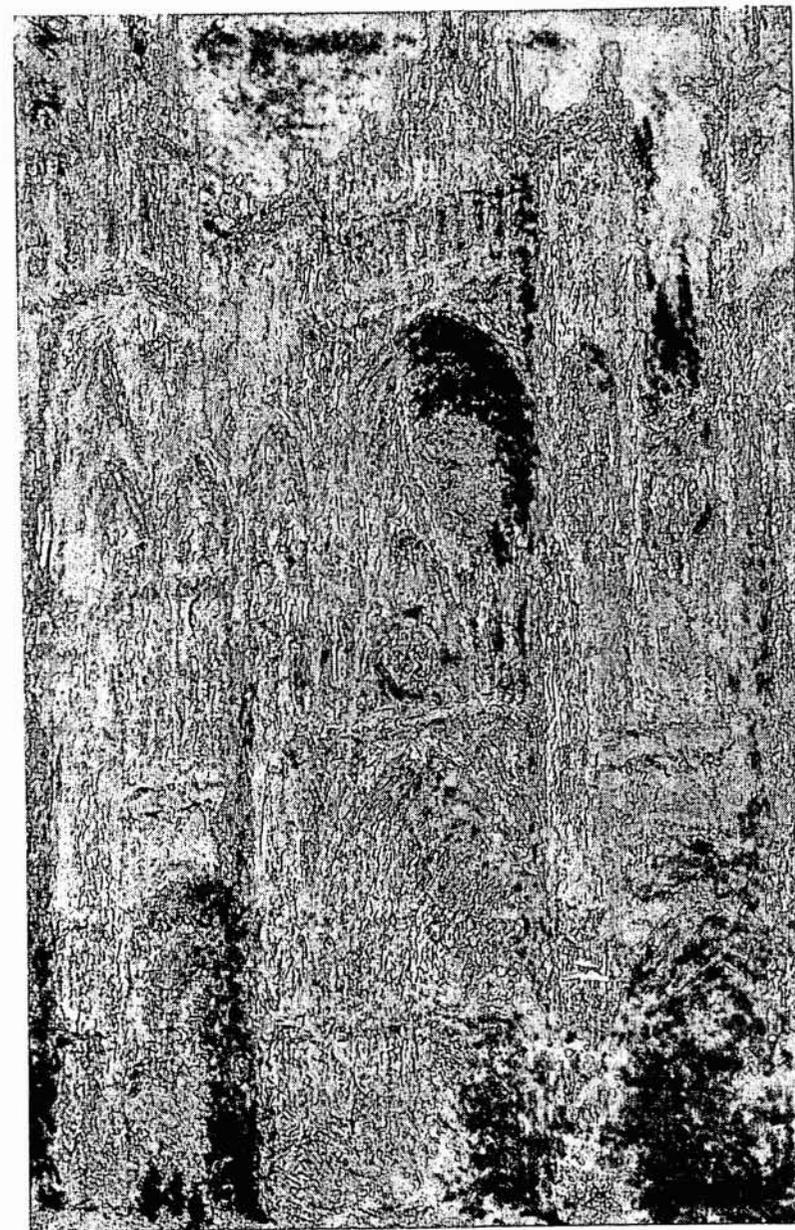


Fig. 23. MONET: *Catedral de Ruão, fachada oeste, luz do sol*. 1894.

ra nós sabê-lo. As experiências dos pintores impressionistas convenceram-nos de que essas limitações do veículo podem ser superadas: um pintor como Monet [23] pode sugerir o efeito do sol do meio-dia explorando a ofuscação que resulta do seu fulgor, e pinturas assim até ganham em poesia, a partir da determinação do artista de conseguir o impossível. Brücke teria que ser ele mesmo um artista criativo para dizer outra coisa. Para um cientista, suas objeções eram perfeitamente racionais. Muitas vezes o conflito entre o artista e o público, entre tradição e inovação, é discutido sem que se atente para esse simples fato. De um lado mostram-nos o público, que é cego e alimentado de mentiras; de outro, o artista, que busca a verdade. A história fundada nessa falácia nunca pode ser uma boa história. E nada melhor para ajudar-nos a superar essas limitações do que a descrição de Constable de que o pintar paisagens é uma investigação das leis da Natureza.

Apenas sob um aspecto deveríamos, talvez, corrigir a sua formulação. Aquilo que um pintor investiga não é a natureza do mundo físico, mas a natureza das nossas reações a esse mundo. Ele não se preocupa com as causas, mas com o mecanismo de certos efeitos. Seu problema é de natureza psicológica — trata-se de conjurar uma imagem convincente apesar do fato de que nenhum tom isolado corresponde ao que chamamos de “realidade”.

A fim de decifrar o enigma — até onde se possa, por enquanto, pretender decifrá-lo —, a ciência teve de explorar a capacidade da nossa mente para registrar relações de preferência a elementos individuais.

III

A Natureza não nos dotou com essa capacidade para que possamos produzir arte; mas, ao que parece, estaríamos perdidos neste mundo se não tivéssemos a aptidão de descobrir relações: assim como uma melodia permanece a mesma qualquer que seja o tom em que é tocada, nós reagimos de preferência a intervalos de luz, que têm sido chamados de “gradientes”, do que a quantidades mensuráveis de luz refletida por qualquer objeto. E, quando digo “nós”, incluo pintos saídos há pouco do ovo e outras criaturas do reino animal que respondem tão prestimosamente às perguntas que os psicólogos lhes fazem. Segundo

uma experiência clássica de Wolfgang Köhler, podemos tomar dois pedaços de papel cinza — um escuro, outro claro — e ensinar os pintinhos a esperar comida no mais claro dos dois. Se, em seguida, o papel escuro for removido e substituído por outro mais claro ainda que o segundo, os animais enganados vão procurar seu almoço não no papel onde sempre o encontraram, mas no papel novo, onde esperam que apareça no quadro da relação — isto é, no mais claro dos dois. Seus pequeninos cérebros estão mais afinados para as gradações que para os estímulos individuais. As coisas não iriam bem para eles se a Natureza tivesse disposto de outra maneira qualquer. Uma memória do estímulo exato poderia ajudá-los a reconhecer o papel idêntico? Dificilmente! Uma nuvem que cobrisse o sol mudaria sua luminosidade, e o mesmo poderia fazer uma inclinação da cabeça ou a abordagem sob um ângulo diferente. Se o que chamamos de “identidade” não estivesse enraizado num relacionamento constante com o meio, perder-se-ia no caos das impressões em espiral, que nunca se repetem.

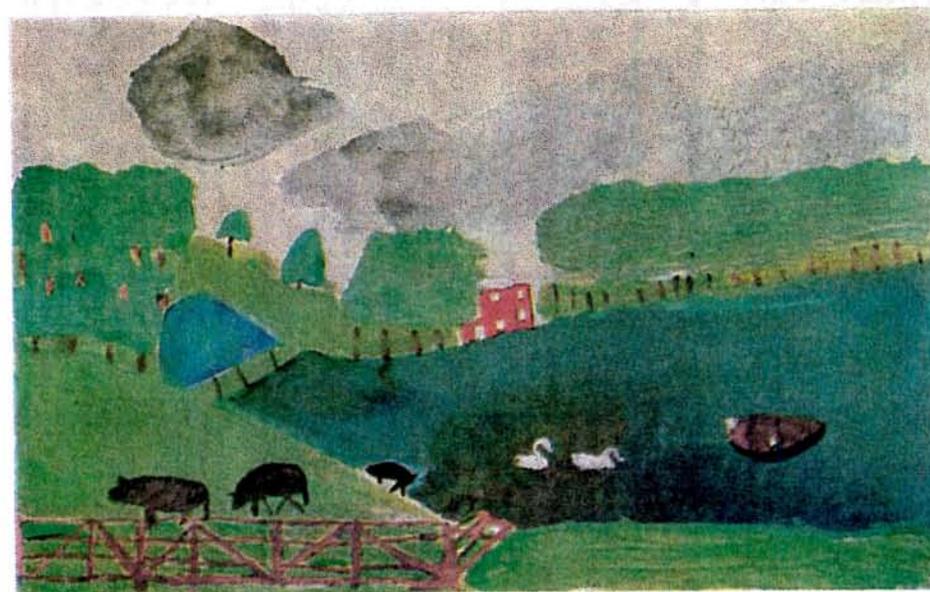
O que nos impressiona a retina, sejamos nós galinhas ou seres humanos, é uma confusão de pontos de luz dançantes, que estimulam os bastões e cones sensitivos que deflagram suas mensagens ao cérebro; o que vemos é um mundo estável. São precisos um esforço de imaginação e uma aparelhagem bastante complexa para compreender o tremendo abismo que existe entre os dois. Considere-se um objeto qualquer, como um livro ou um pedaço de papel. Quando nós o examinamos com os olhos, ele projeta sobre as nossas retinas um motivo luminoso movediço e fugaz de variados comprimentos de onda e diferentes intensidades. Esse motivo dificilmente se repetirá exatamente — o ângulo da nossa visão, a luz, o tamanho das nossas pupilas, tudo isso terá mudado. A luz branca que um pedaço de papel reflete quando voltado para uma janela é um múltiplo do que ele reflete quando voltado para a direção oposta. Não é que não percebamos alguma diferença. Na verdade, temos que percebê-la se quisermos ter uma estimativa da iluminação. Mas nunca estamos conscientes do grau objetivo de todas essas alterações, a não ser que usemos aquilo que os psicólogos chamam de “biombo de redução”, que é, afinal de contas, uma via que nos permite ver um ponto de cor mas esconde suas relações. Aqueles que usaram esse instrumento mágico relatam as mais extraordinárias descobertas. Um lenço branco na sombra pode ser objetivamente mais escuro que um carvão à luz do sol. Raramente confundimos um com o outro, por-

que o carvão será, em conjunto, a mancha mais escura no nosso campo de visão; o lenço será a mais clara e é a sua luminosidade relativa que interessa e que nós registramos. O processo de codificação, a que Sir Winston Churchill se refere, começa quando ainda em trânsito entre a retina e nossa mente consciente. O termo que a psicologia cunhou para a nossa impermeabilidade às variações vertiginosas que ocorrem no mundo em torno de nós é “constância”. A cor, a forma e a luminosidade das coisas permanecem relativamente constantes para nós, embora possamos perceber alguma variação na mudança de distância, iluminação, ângulo de visão, etc. Nosso quarto permanece o mesmo quarto da aurora. Ao crepúsculo, passando pelo meio-dia, os objetos que nele estão contidos conservam a sua forma e cor. Só quando confrontados com tarefas especiais, que envolvem atenção a esses aspectos, é que tomamos consciência das incertezas. Não nos arriscaríamos a opinar, sob luz artificial, sobre a cor de um tecido pouco familiar, e nos postamos no meio da sala se alguém nos pergunta se um quadro está direito na parede. Em outras circunstâncias, a nossa capacidade de “dar o desconto”, de inferir baseados apenas em semelhanças, é espantosa. Todos já passamos pela experiência de ocupar um lugar ruim no cinema, longe do centro. No começo, a tela e tudo o que se vê nela parece distorcido e irreal e pensamos em ir embora. Mas depois de alguns minutos aprendemos a levar nossa posição em conta, e as proporções se ajustam. E, assim como acontece com as formas, acontece com as cores. Uma luz mortiça perturba de início, mas, graças à adaptação fisiológica do olho, logo percebemos as relações entre as coisas, e o mundo reassume seu aspecto familiar.

Sem a faculdade, comum ao homem e aos animais inferiores, de reconhecer identidades através das variações da diferença, de “dar o desconto” por condições que se alteraram e de preservar, como hipótese de trabalho, a moldura de um mundo estável, a arte não poderia existir. Quando abrimos nossos olhos debaixo d’água, reconhecemos objetos, formas e cores, embora através de um meio pouco familiar. Quando vemos quadros, pela primeira vez, também os vemos num meio com que estamos pouco familiarizados. Isso é mais do que mero jogo de palavras. As duas capacidades estão inter-relacionadas. Cada vez que nos vemos diante de um tipo de transposição alheio à nossa experiência, há um breve momento de choque e um período de ajustamento — mas é um ajustamento para o qual existe um mecanismo em nós.



IV. FANTIN-LATOURE: *Natureza-morta*. 1866.



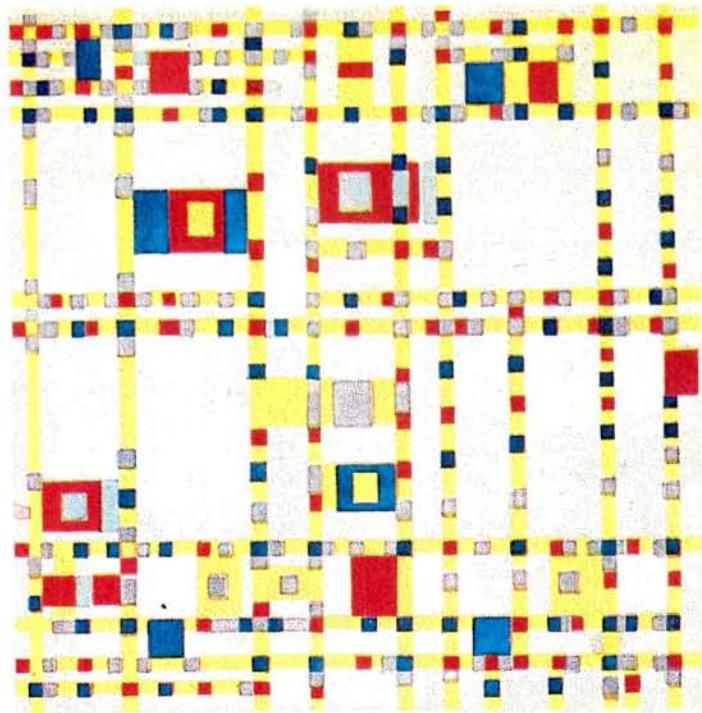
IV

Desconfio que esteja em algum lugar por aqui a resposta preliminar àquelas perguntas sobre até que ponto precisamos aprender a ler imagens como desenhos de linhas ou fotografias em preto e branco e até que ponto tal capacidade é inata. Tanto quanto eu possa perceber, tribos primitivas que nunca viram tais imagens não são, necessariamente, capazes de decifrá-las. Mas seria errôneo tirar desse fato a conclusão de que o simbolismo da fotografia é meramente convencional. Ao que parece, seu aprendizado é surpreendentemente veloz, uma vez que se entenda a natureza dos ajustamentos necessários.

Acredito que algo da mesma espécie seja responsável tanto pela dificuldade inicial quanto pela subsequente facilidade em ajustar-nos a novos tipos de notação em pintura. Para olhos acostumados ao estilo do *Retrato de Sonia*, de Fantin-Latour [24], *Madame Michel-Lévy*, de Manet [25], deve ter parecido, à primeira vista, tão duro e ofuscante quanto a luz do sol parece ao mergulhador que emerge do fundo do mar.

Mais uma vez é na correspondência de Constable que vamos encontrar uma rica documentação sobre essa dificuldade que se interpõe no caminho do artista inovador. Ouvindo falar dessa *avis rara*, um comprador em perspectiva para uma das suas paisagens, o pintor, amargurado, escreve: "Não seria melhor que eu tivesse sujado a tela com lodo e fuligem? Como conhecedor que é, talvez ele prefira sujeira e imundície a frescor e beleza?" "Telas raspadas e sujas", escreve ele em outro lugar, "tomam o lugar das obras de Deus." Concentrado como estava na representação da luz, só poderia deplorar e desprezar os hábitos do público, que ajustara sua visão ao brilho do verniz antigo. Seu ponto de vista, como sabemos, prevaleceu. O verniz amarelo que cobre os quadros do século XIX, para dar-lhes o que se chamava de um "tom de galeria", desapareceu com a lupa de Claude. Aprendemos a olhar para a luz sem pôr óculos escuros.

Mas seria um tanto drástico assumir que essa revolução nos deu finalmente a verdade e que agora sabemos como deve ser uma pintura. Constable deplorava, com razão, os hábitos visuais dos que estavam viciados em olhar para telas sujas e chegou a lamentar a fundação da National Gallery, em Londres, que representaria "o fim da arte na pobre Inglaterra". Mas hoje a posição pode ser invertida.



VII. MONDRIAN: *Broadway Boogie Woogie*. 1942-1943.



VI. O "efeito de difusão".



Fig. 24. FANTIN-LATOURE: *Retrato de Sonia*. 1890.



Fig. 25. MANET: *Madame Michel-Lévy*. 1882. Pastel e óleo.

A paleta mais brilhante, as cores sempre mais fortes e até mais estridentes, às quais os quadros dos impressionistas e, em seguida, os do século XX (para não mencionar os cartazes e as luzes de néon) nos acostumaram, podem dificultar para nós a aceitação das gradações tonais mais suaves dos estilos anteriores. A National Gallery de Londres tornou-se agora o foco de discussão sobre o grau de ajustamento que estamos preparados a admitir quando contemplamos quadros antigos.

Aventure-me a pensar que essa questão seja frequentemente apresentada como um conflito entre os métodos objetivos da ciência e as impressões subjetivas de artistas e críticos. A validade objetiva dos métodos empregados nos laboratórios das nossas principais galerias está tão pouco em discussão quanto a boa-fé daqueles que os aplicam. Pode-se muito bem objetar, no entanto, que os restauradores, na sua função responsável e difícil, deveriam levar em conta não só a composição química dos pigmentos mas também a psicologia da percepção — a nossa e a das galinhas. O que queremos deles não é que res-

taurem pigmentos individuais à sua cor antiga, mas algo infinitamente mais delicado e arduo — preservar as relações. É, sobretudo, a impressão da luz, como sabemos, que depende exclusivamente de gradientes e não, como se poderia esperar, da vividez objetiva das cores. Sempre que observamos um forte e brusco aumento na vividez de um tom, nós o aceitamos como uma indicação de luz. Um quadro tipicamente tonal como *Conselho a um jovem artista*, de Daumier [26], recorda-nos esse fato básico. A mudança abrupta de tom introduz a luz do sol no sombrio interior do século XIX. Estude-se o engenhoso efeito da luz do dia jorrando pela clarabóia do Panteon, no sedutor quadro de Pannini [27]. Uma vez mais é o contorno nítido da mancha de luz que produz a ilusão. É só escondê-lo com a mão, que a impressão desaparece em grande parte. Ao que me consta, esse fato apresenta um problema para o qual o restaurador deve estar atento. Sempre que ele dá início ao processo de limpeza, produz uma diferença semelhante na claridade do quadro, um inesperado gradiente que é como se

uma luz banhasse a pintura. Tal efeito psicológico é explorado com habilidade por um divertido cartaz do National Clean-up Paint-up Fix-up Bureau [28]. Quanto a mim, porém, não mandaria meus quadros para serem tratados nessa admirável instituição. A sedutora impressão de luz natural dissipando as trevas é criada no interior da pintura; o gradiente responsável por isso desaparecerá quando a limpeza estiver concluída. Logo que estejamos então em consonância com a nova escala de luminosidade, as constâncias se farão valer e a mente voltará à sua função própria de avaliar gradientes e relações. Nós nos adaptamos a diferentes verni-



Fig. 26. DAUMIER: *Conselho a um jovem artista*. Depois de 1860.



Fig. 27. PANNINI: *O interior do Panteon*.
C. 1740.



Fig. 28. JOSEPH BIEDER: *Cartaz*.
1953.

zes como nos adaptamos a diferentes condições de luz na galeria, uma vez que, naturalmente, a visibilidade não fique completamente prejudicada. A claridade acrescentada cai, muitas vezes, logo que passa o primeiro choque. É um efeito que se assemelha, pelo menos para mim, ao de um rádio que se tenha mudado de grave para agudo. De início, a música parece adquirir uma nova aspereza, mas aí também ajusto minha expectativa e retorno às constâncias com uma preocupação a mais: a de saber se todos os gradientes foram respeitados e preservados por esses fantasmas invisíveis, os engenheiros de som.

Temo que faça parte da natureza das coisas o fato de o historiador desconfiar sempre do homem de ação nesses assuntos difíceis e delicados. Ficamos tão siderados quanto qualquer pessoa quando os nossos documentos desbotam ou os nossos quadros ficam sujos; mas, por outro lado, estamos cômicos da nossa ignorância sobre o passado. De uma coisa temos certeza: as nossas reações e o nosso gosto devem, necessariamente, diferir das reações e do gosto das gerações passadas. Se é verdade que os vitorianos erraram com tanta frequência, é de acreditar, e com muito mais razão, que nós também nos en-

ganamos muitas vezes, apesar do progresso das nossas técnicas. Sabemos, além disso, que houve outros períodos, além do século XIX, que tiveram a vividez da cor como um elemento perturbador. Para Cícero, por exemplo, parecia óbvio que um gosto cultivado se fatigasse tanto com um excesso de brilho num quadro quanto com um exagero de açúcar numa comida. “Como nos atraí, de início”, escreve ele, “uma pintura nova, pela beleza e variedade das suas cores, e, todavia, é o quadro velho e tosco que nos prende a atenção.” Ainda mais vigorosa é uma passagem de Plínio onde lemos sobre a inimitável maneira que Apeles tinha de atenuar suas cores com um verniz escuro “para que o brilho das cores não ferisse os olhos”. Não sabemos até que ponto a vividez da luz ofendia o gosto requintado de um grego do século IV ou de um romano do século I. Mas não seria perfeitamente admissível que autoridades como essas tivessem induzido um mestre do século XVI ou XVII a emular Apeles e aplicar um verniz escurecedor para obter uma unidade tonal mais sutil? Não posso crer que os nossos métodos de limpeza “garantida” sejam capazes de detectar um verniz desse tipo e, muito menos, de preservá-lo. Admito que o homem de ação, confrontado com uma tela estragada, tenha de correr o risco — mas terá de negar a existência do risco.

Qual o aspecto das pinturas quando foram feitas, é mais fácil de perguntar que de responder. Por sorte, temos evidências em imagens que nem se extinguem nem mudam. Refiro-me particularmente a obras de arte gráfica. Algumas das gravuras de Rembrandt [29], creio eu, fornecem uma surpreendente lição objetiva sobre tons escuros e contrastes amortecidos. Será por acaso que o número de amantes da gravura seja hoje menor que em qualquer outra época? Aqueles que estão acostumados ao som do piano de concerto têm dificuldade em ajustar os ouvidos ao cravo.

Conviria lembrar que as relações têm importância na arte, não só entre os elementos de um determinado quadro, mas também entre os quadros quando pendurados nas paredes e quando observados. Se, visitando a Frick Collection, passamos de *Aldeia com moinho d'água entre árvores*, de Hobbema [30], a *The White Horse*, de Constable [31], o último quadro nos parecerá tão cheio de luz e de atmosfera quanto Constable pretendeu que nos parecesse. Se escolhermos outro caminho na galeria e chegarmos diante dele com os olhos ajustados à paleta da escola de Barbizon, de Corot [cf. 22], por exemplo, o quadro



Fig. 29. REMBRANDT: *O jovem Haaring*. 1655. Água-forte.

de Constable ficará como que eclipsado. Recuará para o outro lado da barreira que separa, para nós, a visão contemporânea da visão do passado.

A razão disso, creio eu, está precisamente no papel que representam as nossas expectativas na decifração dos criptogramas do artista. Nós nos aproximamos das suas obras com os nossos receptores já afinados. Esperamos receber uma certa notação, certos símbolos, e nos preparamos para entendê-los. Aqui, a escultura é melhor exemplo ainda que a pintura. Quando nos colocamos diante de um busto, entendemos o que somos convidados a ver. Via de regra, não tomamos aquilo como a re-

presentação de uma cabeça decepada. Assimilamos a situação e sabemos que o objeto pertence à instituição ou convenção dita dos “bustos”, com a qual estamos familiarizados desde pequenos. Pelo mesmo motivo, talvez, não sentimos falta da cor no mármore, como não lamentamos sua ausência nas fotografias em preto e branco. Muito pelo contrário. Alguns dos que são afinados nesse diapasão registrarão um choque, não necessariamente de prazer, ao descobrir que um busto levou alguma pintura leve. Tal busto poderá, até, parecer-lhes desagradavelmente real, transcendendo, assim, a esfera simbólica que se imaginava fosse a sua, embora objetivamente esteja ainda a milhas de distância da proverbial figura de cera que tantas vezes provoca um certo mal-estar por ultrapassar as fronteiras do simbolismo.

Os psicólogos chamam tais níveis de expectativas de “contextos mentais”, e voltaremos a esse conceito em capítulos futuros. Toda cultura e toda comunicação dependem da interação entre expectativa e observação, das ondas de gratificação, desapontamento, conjeturas acertadas e jogadas em falso, que constituem a nossa vida diária. Se alguém chega ao escritório, esperamos provavelmente que diga “bom dia”, e a realização da nossa expectativa passa quase despercebida. Se



Fig. 30. HOBBEEMA: *Aldeia com moinho d'água entre árvores*. C. 1670.



Fig. 31. CONSTABLE: *The White Horse*. 1819.

a pessoa não diz “bom dia”, talvez ajustemos os nossos contextos mentais e fiquemos de sobreaviso para outros sintomas de grosseria ou hostilidade. Um dos problemas do estrangeiro em terra alheia é que lhe falta um quadro de referência pelo qual aferir a temperatura à sua volta com segurança. Um alemão esperaria um aperto de mão onde um inglês apenas faria um aceno de cabeça, se tanto. Um camponês italiano pode escandalizar-se com um vestido de turista que, para nós, parece um modelo de sobriedade. O importante é que, nesse caso, como em outros, é o “mais” e o “menos” que contam, a relação entre o esperado e o experimentado.

A experiência da arte não constitui exceção à regra geral. Um estilo, como uma cultura ou um clima de opinião, cria um horizonte de expectativas, um conjunto de contextos mentais, que registra desvios e alterações com exagerada sensibilidade. Ao anotar relações, a mente registra tendências. A história da arte está cheia de relações que apenas podem ser entendidas dessa maneira. Para os que estavam habituados ao estilo que chamamos de “Cimabue” [32] e esperavam ver notações semelhantes, a pintura de Giotto [33] foi um choque de incrível realismo. “Não há nada”, escreve Boccaccio, “que Giotto não tenha pintado de modo a não frustrar a nossa visão.” Isso nos parece estranho, mas não é verdade que experimentamos choque semelhante, se bem que em nível muito mais baixo? Quando o cinema introduziu a terceira dimensão, a distância entre a expectativa e a experiência foi tal que muitos desfrutaram a vibração de uma ilusão perfeita. Mas a ilusão se gasta, uma vez que a expectativa aumenta. Damos a coisa por certa e queremos mais.

Para nós, historiadores, esses simples fatos psicológicos apresentam algumas dificuldades quando se discutem as relações entre arte e aquilo que chamamos de realidade. Não temos outra opção a não ser olhar para a arte do passado pelo lado errado do telescópio. Chegamos a Giotto pelo longo caminho que vai dos impressionistas para trás, via Michelangelo e Masaccio, e, conseqüentemente, o que vemos primeiro nele não é o “realismo”, mas um rígido comedimento e uma espécie de indiferença majestática. Alguns críticos, notadamente André Malraux, concluíram disso que a arte do passado está inteiramente selada para nós, que sobrevive apenas como aquilo que ele denomina “mito”, transformado e transfigurado ao ser visto no contexto, sempre em mutação, do caleidoscópio histórico. Eu sou um pouco menos pes-



Fig. 32. CIMABUE: *Virgem em Majestade*. C. 1275-1280.



Fig. 33. GIOTTO: *Virgem em Majestade*. C. 1310.

simista. Creio que a imaginação histórica pode superar as barreiras, que podemos entrar em harmonia com diferentes estilos da mesma forma como ajustamos nosso contexto mental a diferentes mídias e diferentes notações. Naturalmente, isso exige um certo esforço. Mas tal esforço vale a pena, a meu ver — e é por esse motivo, entre outros, que escolhi o problema da representação como tópico destas conferências.