



# ARTE E ILUSÃO

UM ESTUDO DA PSICOLOGIA DA  
REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA

E. H. GOMBRICH

Tradução  
RAUL DE SÁ BARBOSA

Revisão da tradução  
MONICA STAHEL

COM 320 ILUSTRAÇÕES

  
wmf martinsfontes

SÃO PAULO 2007

Original title: ART AND ILLUSION – a study in the psychology of pictorial representation

© 2002 Phaidon Press Limited

This edition published by Editora WMF Martins Fontes Ltda. under licence from Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London N1 9PA, UK.

[www.phaidon.com](http://www.phaidon.com)

First published 1977. Reprinted 1980, 1983, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press Limited.

Printed in China

Título original: ART AND ILLUSION – a study in the psychology of pictorial representation

© 2002 Phaidon Press Limited

Esta edição foi publicada pela Editora WMF Martins Fontes Ltda. com autorização da Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London N1 9PA, UK.

[www.phaidon.com](http://www.phaidon.com)

Primeira publicação 1977. Reimpressões 1980, 1983, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida ou transmitida sob qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer estocagem informática ou sistemas magnéticos recuperáveis, sem permissão, por escrito, da Phaidon Press Limited.

Impresso na China

Tradução  
RAUL DE SÁ BARBOSA

CAPA  
Diagramação  
Rodrigo Andrade  
Imagem

"Paredes da Caixa", intervenção de Rodrigo Andrade no Museu da Caixa, tinta a óleo sobre parede, 2006.

Foto  
Eduardo Ortega

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

Gombrich, Ernst Hans, 1909-2001.

Arte e ilusão : um estudo da psicologia da representação pictórica / E. H. Gombrich ; tradução Raul de Sá Barbosa ; revisão da tradução Mônica Stahel. – 4ª ed. – São Paulo : WMF Martins Fontes, 2007.

Título original: Art and illusion  
ISBN 978-85-60156-31-3

1. Arte – Filosofia 2. Arte – Psicologia 3. Ilusões de ótica  
4. Percepção visual I. Título.

07-0852

CDD-701.15

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Psicologia 701.15
2. Ilusões de ótica : Psicologia : Artes 701.15
3. Percepção visual : Artes 701.15
4. Representação pictórica : Psicologia : Artes 701.15

Todos os direitos desta edição reservados à  
Editora WMF Martins Fontes Ltda.

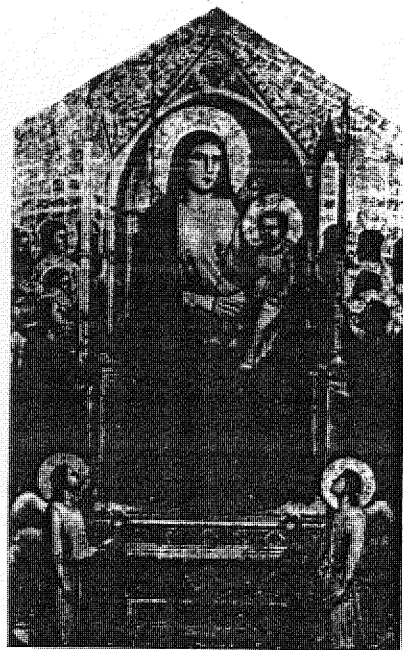
Rua Conselheiro Ramalho, 330 01325-000 São Paulo SP Brasil  
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3101.1042  
e-mail: [info@martinsfontes.com.br](mailto:info@martinsfontes.com.br) <http://www.martinsfontes.com.br>

## ÍNDICE

PREFÁCIO	vii
PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO INGLESA	x
PREFÁCIO À TERCEIRA EDIÇÃO INGLESA	xii
PREFÁCIO À QUARTA EDIÇÃO INGLESA	xiii
PREFÁCIO À QUINTA EDIÇÃO INGLESA	xiv
PREFÁCIO À SEXTA EDIÇÃO INGLESA	xv
Introdução	
A psicologia e o enigma do estilo	3
Primeira parte: Os limites da semelhança	
I. Da luz à tinta	29
II. Verdade e estereótipo	55
Segunda parte: Função e forma	
III. O poder de Pigmalião	80
IV. Reflexões sobre a revolução grega	99
V. Fórmula e experiência	126
Terceira parte: A participação do observador	
VI. A imagem nas nuvens	154
VII. Condições de ilusão	170
VIII. Ambigüidades da terceira dimensão	204
Quarta parte: Invenção e descoberta	
IX. A análise da visão na arte	246
X. O experimento da caricatura	279
XI. Da representação à expressão	304
RETROSPECTO	330
NOTAS	333
LISTA DAS ILUSTRAÇÕES	361
ÍNDICE REMISSIVO	369



32. CIMABUE: *Virgem em Majestade*.  
C. 1275-80.



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

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 pessimista. 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 certo esforço. Mas tal esforço vale a pena, a meu ver – e foi por esse motivo, entre outros, que escolhi o problema da representação como tópico destas conferências.

## II

### *Verdade e estereótipo*

O esquematismo pelo qual nosso intelecto lida com o mundo dos fenômenos... é uma faculdade tão profundamente escondida no espírito humano que só podemos vislumbrar o artifício que a Natureza emprega.

EMMANUEL KANT, *Crítica da razão pura*

#### I

EM SUA deliciosa autobiografia, o ilustrador alemão Ludwig Richter conta como ele e seus amigos, todos jovens estudantes de arte na Roma da década de 1820, visitaram certo dia a bela Tívoli e se instalaram para desenhar. Viram com surpresa, e com alguma desaprovação, um grupo de artistas franceses que chegaram ao lugar com uma enorme bagagem. Traziam grandes quantidades de tinta que passaram a aplicar na tela com grandes pincéis grosseiros. Talvez espicaçados pela suficiência deles, os alemães resolveram adotar a abordagem oposta. Selecionaram os lápis mais duros, mais bem apontados, capazes de reproduzir o motivo com toda minúcia, em todos os seus detalhes. E cada um se debruçou sobre a sua folha de papel, tentando transcrever o que via com toda fidelidade. “Enamoramo-nos de cada folha de relva, de cada graveto, e não deixamos que nada nos escapasse. Cada um de nós tentou representar o motivo o mais objetivamente possível.”

No entanto, quando compararam o resultado desse esforço coletivo, à noite, verificaram que suas transcrições diferiam surpreendentemente umas das outras. O espírito, a cor, até o contorno do motivo haviam sofrido uma sutil transformação em cada um deles. Richter descreve como essas versões refletiam as várias disposições dos quatro amigos. O pintor melancólico, por exemplo, podara os contornos exuberantes e fizera ressaltar os tons azuis. Podemos dizer que o incidente ilustra a famosa definição de Zola: uma obra de arte é “um canto da Natureza visto através de um temperamento”.

É precisamente por estarmos interessados nessa definição que devemos aprofundá-la um pouco mais. O “temperamento” ou “personalidade” do artista, suas preferências seletivas, podem ser uma das razões da transformação por que passa o motivo nas mãos do artista; mas haverá outros, seguramente – na verdade, tudo aquilo que reunimos na palavra “estilo”, o estilo da época e o estilo do artista. Quando a transformação é muito notável, dizemos que o motivo foi muito “estilizado”, e o corolário dessa observação é que aqueles que se interessam pelo motivo, por esta ou por aquela razão, têm de aprender a dar o desconto do estilo. Isso faz parte do ajustamento natural, a mudança daquilo que chamei de “contexto mental”, que todos



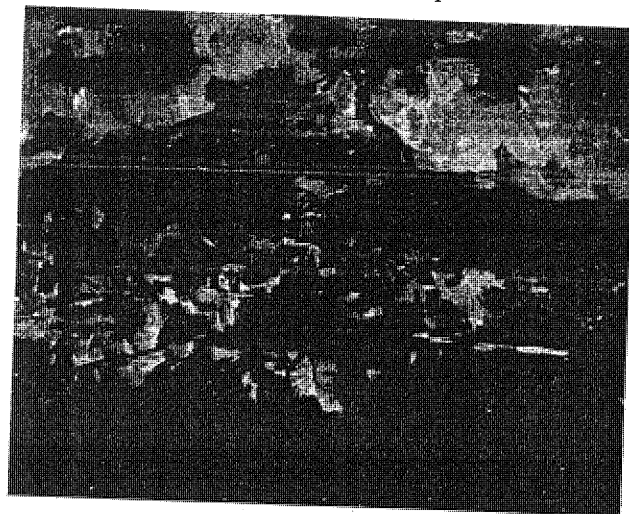
34. HASTINGS: Detalhe da tapeçaria da rainha Matilde. Bayeux. C. 1080.

nós fazemos como que automaticamente quando olhamos uma ilustração antiga. Podemos “ler” a tapeçaria de Bayeux [34] sem dar atenção aos seus inumeráveis “desvios da realidade”. Não ficamos tentados, nem sequer por um momento, a pensar que as árvores de Hastings se parecem com palmeiras ou que o fundo, naquele tempo, consistia em letras ornadas. O exemplo é extremo, mas faz ressaltar o importantíssimo fato de que o termo “estilizado” tende, de certa forma, a dar a questão por encerrada. Implica a existência de uma atividade especial pela qual o artista transforma as árvores, exatamente como o desenhista vitoriano era instruído a aprender as formas das flores antes de transformá-las em padrões. A prática se ajustava como uma luva às idéias da arquitetura vitoriana, na qual estradas de ferro e fábricas eram construídas e só posteriormente adornadas com as marcas de um estilo. Essa não foi a prática de tempos mais remotos.

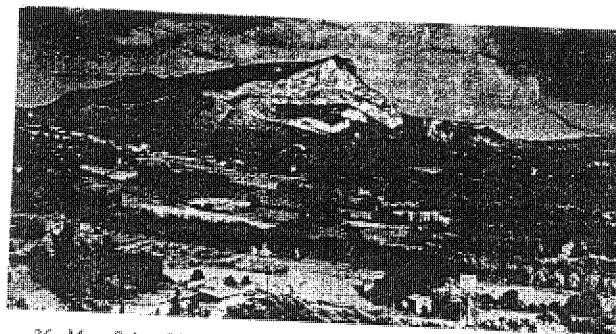
A moral da história de Richter, afinal de contas, é que o estilo domina mesmo quando o artista deseja reproduzir fielmente a Natureza. A análise desses limites à objetividade pode ajudar-nos a resolver o enigma do estilo. Um desses limites já é nosso conhecido do último capítulo. Está indicado na história de Richter pelo contraste entre pincel grosseiro e lápis fino. O artista, é claro, pode transmitir só o que o seu instrumento e veículo são capazes de executar. Sua técnica restringe sua liberdade de escolha. As características e relações que o lápis é capaz de captar diferem das que o pincel reproduz. Sentado diante do seu motivo, com o lápis na mão, o artista procura, então, aqueles aspectos que pode representar em linhas – como costumamos dizer, numa abreviação desculpável, ele tende a ver o seu motivo em termos de linhas, ao passo que, com o pincel na mão, ele o vê em termos de massas.

Por que o estilo impõe tais limitações é uma pergunta menos fácil de responder, e menos ainda quando não sabemos se as intenções do artista eram as mesmas de Richter e dos seus amigos.

Os historiadores da arte têm explorado as regiões onde Cézanne e Van Gogh fincaram seus cavaletes; têm, também, fotografado seus motivos [35 e 36]. Comparações

35. CÉZANNE. *Mont Sainte-Victoire*. C. 1905.

desse tipo têm sempre o seu fascínio, uma vez que, não raro, permitem-nos como que olhar por cima do ombro do artista – e quem não desejaria tal privilégio? Mas, por mais instrutivas que sejam, tais confrontações têm de ser manipuladas com cautela. Precisamos estar atentos à falácia da “estilização”. Será lícito acreditar que a fotografia representa a “verdade objetiva” enquanto o quadro registra a visão subjetiva do artista – a maneira pela qual ele transformou “o que viu”? Podemos comparar “a imagem na retina” com “a imagem na mente”? Tais especulações podem facilmente conduzir a um atoleiro de coisas improváveis. Tome-se a imagem na retina do artista. À primeira vista, parece altamente científica. E, no entanto, nunca existiu *uma* só imagem como essa que se pudesse isolar para comparação com fotografia ou pintura. O que sempre hou-

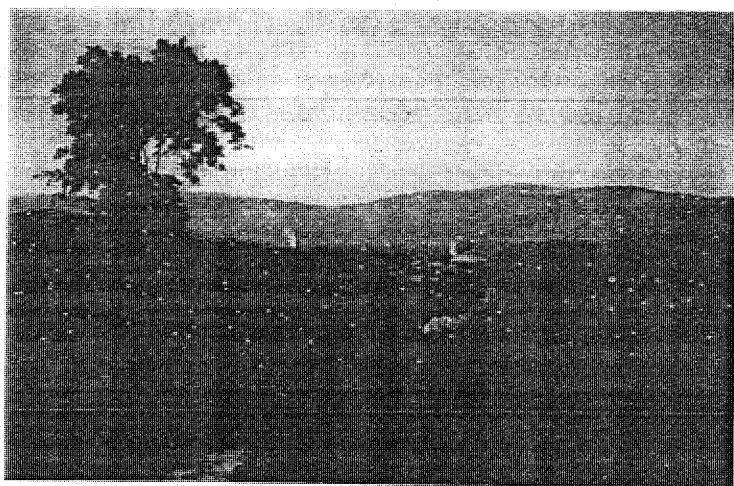
36. *Mont Sainte-Victoire, visto de Les Lauves*. Fotografia de John Rewald.

ve, à medida que o pintor esquadrihava a paisagem, foi uma sucessão de imagens que enviavam ao cérebro, pelos nervos ópticos, um conjunto de impulsos. O artista não sabia nada disso, nós sabemos menos ainda. É inútil indagar até onde o quadro formado em sua mente correspondia ou não à fotografia. O fato é que esses artistas saíram em busca de material para pintar e seu gênio os levou a organizar os elementos da paisagem em obras de arte de maravilhosa complexidade, tão semelhantes a um levantamento topográfico quanto um poema a um relatório policial.

Isso não significa que, a verdade artística sendo tão diferente da prosaica, a discussão da objetividade seja inútil. Só devemos ser mais circunspectos ao formular a questão.

## II

A NATIONAL GALLERY de Washington tem uma paisagem do século XIX que parece feita sob medida para esclarecer essa questão.



37. INNESS: *The Lackawanna Valley*, 1855.

Trata-se de um quadro encantador, *The Lackawanna Valley* [37], de George Inness, que sabemos, através do filho do pintor, ter sido encomendado em 1855 como anúncio para uma estrada de ferro. Àquele tempo só havia uma linha que entrava no galpão de reparo das locomotivas, “mas o presidente insistiu em que fossem pintadas três ou quatro, dizendo, para desengano de consciência, que a ferrovia as teria, eventualmente”. Inness protestou, mas vemos que acabou cedendo, no interesse da família, e escondeu os trilhos inexistentes atrás de rolos de fumaça. Para ele, esse trecho

era uma falsidade, e nenhuma explicação estética sobre imagens mentais ou verdade superior poderia negar esse fato.

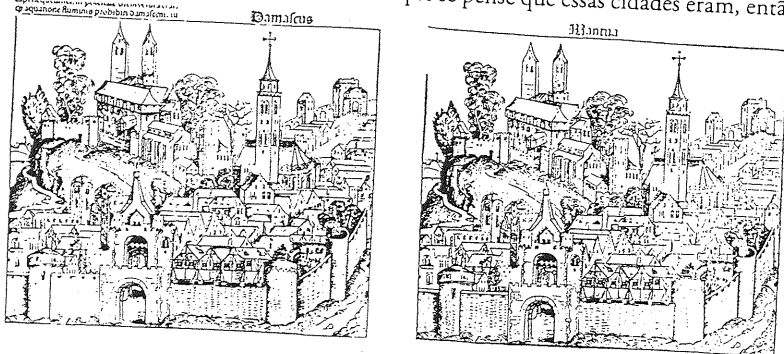
Mas, a rigor, a mentira não estava no quadro. Estava no anúncio, se é que dizia por legenda ou implicação que a pintura dava uma informação fiel sobre os recursos de reparo de locomotivas da estrada de ferro. Em outro contexto, o mesmo quadro poderia ter ilustrado uma afirmação verídica – por exemplo, se o presidente o levasse a uma reunião de acionistas para demonstrar as melhorias que estava pretendendo fazer. E, nesse caso, a versão de Inness dos trilhos inexistentes poderia servir de subsídio ao engenheiro encarregado de colocá-los. Teria servido de croqui ou de planta.

Os lógicos nos dizem – e não são pessoas que se possa contestar facilmente – que os termos “verdadeiro” e “falso” aplicam-se exclusivamente a declarações, proposições. E, qualquer que seja a linguagem dos críticos, um quadro nunca é uma declaração nesse sentido do termo. Ele não pode ser verdadeiro ou falso, da mesma maneira que uma declaração não pode ser verde ou azul. Muita confusão tem sido causada em estética pelo menosprezo desse simples fato. A confusão é compreensível porque na nossa cultura os quadros têm, habitualmente, rótulos ou títulos, e esses podem ser entendidos como declarações abreviadas. Quando alguém diz “a câmara não mente”, a confusão é manifesta. Em tempo de guerra, a propaganda muitas vezes faz uso de fotografias com legendas mentirosas para acusar ou desculpar um ou outro dos adversários. Mesmo nas ilustrações científicas, é a legenda que determina a verdade da pintura. Numa *cause célèbre* do século XIX, o embrião de um porco, rotulado como embrião humano para provar uma teoria evolucionista, derrubou uma figura de grande reputação. Sem muito trabalho mental, todos nós podemos transformar em declarações as sucintas etiquetas que encontramos em museus e em livros. Quando lemos o nome “Ludwig Richter” ao pé de uma paisagem, ficamos sabendo que foi ele quem a pintou e podemos começar a discutir se a informação é verdadeira ou falsa. Quando lemos “Tívoli”, inferimos que a pintura deve ser entendida como uma vista desse local e podemos, de novo, concordar ou discordar. Como e quando concordar em tais casos vai depender largamente do que desejamos saber sobre o objeto representado. A tapeçaria da rainha Matilde, por exemplo, nos diz que houve uma batalha em Hastings. Ela não diz como era Hastings.

Ora, o historiador sabe que as informações pedidas aos quadros diferiam muito de um período para outro. Não só as imagens eram escassas no passado, como escassas eram as oportunidades oferecidas ao público para conferir as suas legendas. Quantas pessoas viram seu governante em carne e osso ou viram-no tão de perto a ponto de poder reconhecê-lo? Quantas viajaram tanto a ponto de poder distinguir as cidades umas das outras? Não é de causar surpresa, portanto, que as vistas de cidades e lugares mudassem de rótulo com soberano desprezo pela verdade. A estampa vendida no mercado como retrato do rei era apenas ligeiramente alterada para representar seu sucessor ou rival.

Há um exemplo famoso dessa indiferença pelas epígrafes verdadeiras num dos mais ambiciosos projetos da prensa tipográfica nos seus primeiros tempos: a chama-

da “Crônica de Nuremberg”, de Hartmann Schedel, com xilogravuras do mestre de Dürer, Wolgemut. Que oportunidade um volume desses pode dar ao historiador para saber como era o mundo no tempo de Colombo! Mas, ao virar as folhas, encontramos a mesma gravura de uma cidade medieval apresentada como Damasco, Ferrara, Milão e Mântua [38 e 39]. A não ser que se pense que essas cidades eram, então,



38 e 39. WOLGEMUT: Xilogravuras da “Crônica de Nuremberg”. 1493.

indistinguíveis umas das outras, como seus subúrbios talvez sejam hoje em dia, temos de concluir que nem o editor nem o público davam importância à verdade das legendas. Tudo o que se esperava do editor era a informação de que tais nomes correspondiam a cidades.

Esses diversos padrões de ilustração e documentação são de interesse para o historiador da representação precisamente porque ele pode, através deles, testar com calma a informação dada pela figura e sua legenda sem se enredar, antes do tempo, em problemas de estética. Quando se trata de um dado fornecido pela imagem, a comparação com uma fotografia corretamente rotulada é de valor evidente. Três gravuras topográficas, que representam diferentes abordagens do cartão-postal perfeito, bastarão para exemplificar os resultados de uma análise desse tipo.

A primeira [40] mostra um panorama de Roma tirado de um jornalzinho alemão do século XVI, que noticiou uma catastrófica inundação do Tibre: o rio cobriu as suas margens. Onde, em Roma, poderia ter o artista encontrado uma estrutura assim, de madeira, um castelo de paredes brancas e pretas, com um telhado pontiagudo como os de Nuremberg? Será, essa também, uma vista de cidade alemã com legenda errada? Por estranho que pareça, não. O artista, quem quer que fosse, esforçou-se para pintar a cena, pois o curioso edifício pretendia ser o castelo Sant’Angelo, em Roma, que guarda a ponte sobre o Tibre. A comparação com a fotografia [42] mostra que ele reproduziu grande número de características que o castelo tem, ou tinha: o anjo no telhado, que lhe deu o nome, a massa central, cilíndrica, assentada sobre o túmulo do imperador Adriano, e as fortificações externas com os bastiões, os quais sabemos que existiam na época [41].

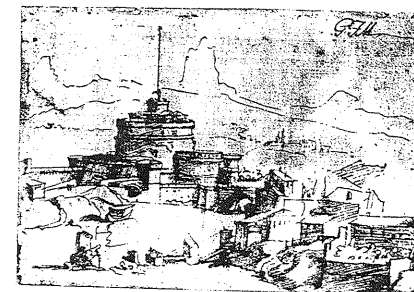
Gosto dessa xilogravura grosseira porque a sua própria rudeza nos permite estudar o mecanismo da representação, como num filme em câmara lenta. Não entra em questão aqui o fato de o artista se ter desviado do motivo a fim de expressar o que sentia ou as suas preferências estéticas. Na verdade, cabe duvidar de que o autor da xilogravura algum dia tenha ido a Roma. Provavelmente adaptou uma vista da cidade a fim de ilustrar a sensacional notícia. Sabia que o castelo Sant’Angelo era um castelo, de modo que escolheu na gaveta dos seus estereótipos mentais o clichê apropriado – um *Burg* alemão, com sua estrutura em vigas e seu telhado em funil. Mas não se limitou a repetir o estereótipo – adaptou-o à sua função específica acrescentando-lhe certas características distintas que sabia fazerem parte daquele determinado edifício romano. Fornece mais dados do que o simples fato de se tratar de um castelo junto de uma ponte.

Se prestarmos atenção nesse princípio do estereótipo adaptado, vamos encontrá-lo onde menos seria de esperar, isto é, na linguagem das ilustrações, que parece muito mais flexível e, conseqüentemente, plausível.

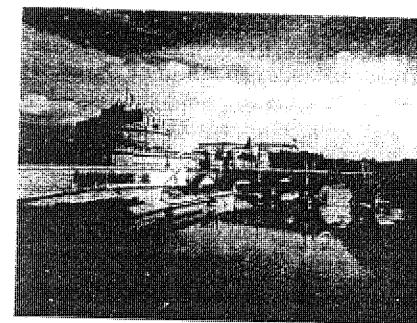
O exemplo, que é do século XVII, tirado das vistas de Paris por um conhecido e hábil artista topográfico, Matthäus Merian, representa Notre Dame e dá, de início, uma idéia convincente daquela famosa igreja [43]. A comparação com o verdadeiro edifício [44], porém, mostra que Merian procedeu exatamente como o anônimo artista alemão da xilogravura. Como bom filho do século XVII, sua noção de uma igreja é a de uma alta construção simétrica com largas janelas



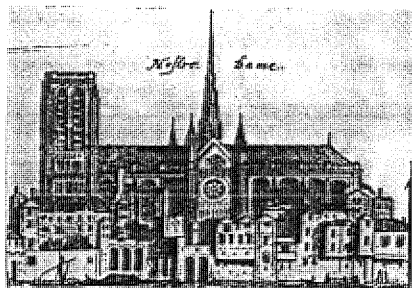
40. ANÔNIMO: Castel Sant’Angelo, Roma. 1557. Xilogravura.



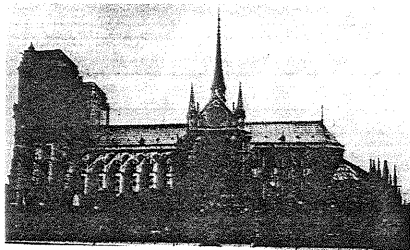
41. ANÔNIMO: Castel Sant’Angelo, Roma. C. 1540. Pena e tinta.



42. Castel Sant’Angelo, Roma. Fotografia moderna.



43. MERIAN: *Catedral de Notre Dame, Paris*.  
Detalhe. C. 1635. Gravura.



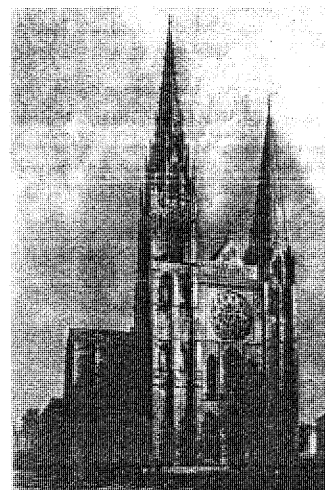
44. *Catedral de Notre Dame, Paris*.  
Fotografia moderna.

esse célebre edifício. Mas também ele não escapou às limitações que seu tempo e seus interesses lhe impuseram. É um romântico, para o qual as catedrais francesas são a fina flor do gótico, essa verdadeira idade da fé. De modo que concebe Chartres como uma estrutura gótica, com ogivas, deixando de registrar as janelas romanas da fachada ocidental, que não cabem no seu universo de formas [46].

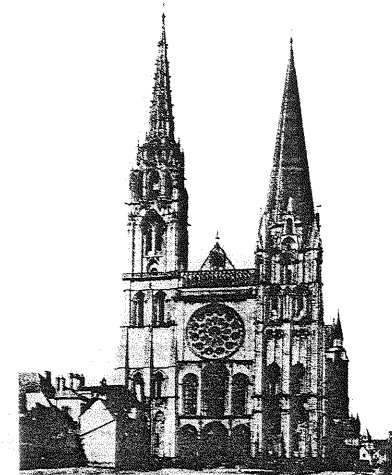
Não quero ser mal compreendido neste ponto. Não quero provar, com os exemplos acima, que toda representação é necessariamente inexata ou que todos os documentos visuais anteriores ao advento da fotografia são enganosos ou desorientadores. É claro que se o engano lhe tivesse sido apontado o artista teria modificado o seu esquema e arredondado as janelas. O que quero dizer é que tal modificação será sempre um processo paulatino – cuja duração e dificuldade dependem da escolha do esquema inicial a ser adaptado para o objetivo de servir como um retrato. Acredito que, sob esse aspecto, documentos como os que foram aqui apresentados dão-nos informações valiosas sobre o procedimento de qualquer artista que deseje fazer um registro fiel de uma forma individual. Ele começa não com a sua própria impressão visual, mas com a idéia, ou conceito, que tem: o artista alemão, com seu conceito de castelo, que ele aplica o melhor possível àquele castelo determinado; Merian, com

arredondadas, e foi assim que desenhou Notre Dame. Põe o transepto no centro, com quatro janelas largas de cada lado. Ora, a fotografia mostra sete janelas góticas, pontiagudas, para oeste, e seis no coro. Uma vez mais, retratar significa, para Merian, adaptar ou ajustar a sua fórmula ou esquema para igrejas a um edifício específico, pela adição de certo número de elementos distintivos, para que ele seja reconhecível, e até aceitável, para os que não estão em busca de dados arquitetônicos. Se esse fosse o único documento subsistente sobre a catedral de Paris, seríamos gravemente induzidos em erro.

Um último exemplo dessa série: uma litografia do século XIX a catedral de Chartres, feita no auge da arte topográfica inglesa. Aqui, sem dúvida, podemos esperar um registro visual fidedigno. Comparado com os exemplos anteriores, o artista dá realmente uma boa quantidade de dados exatos sobre



45. GARLAND: *Catedral de Notre Dame, Chartres*. 1836. Gravura de litografia.



46. *Catedral de Notre Dame, Chartres*.  
Fotografia moderna.

sua idéia de igreja; o litógrafo, com seu estereótipo de catedral. A informação visual individual, as características distintivas que mencionei, é acrescentada *a posteriori*, como se o artista preenchesse os espaços em branco de um formulário. E se, como acontece sempre nesses casos, não há espaço previsto para certo tipo de informações que consideramos essenciais, pior para as informações.

A comparação, diga-se de passagem, entre os formulários administrativos e os estereótipos do artista não é de minha invenção. Na linguagem da Idade Média havia uma palavra só para ambos, um símile ou modelo, que tanto servia para os casos da lei como para os da arte pictórica.

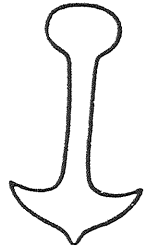
E assim como o advogado ou o estatístico poderiam alegar que nunca chegariam ao caso individual sem algum tipo de esquema como o que lhes forneciam seus formulários, com seus espaços por preencher, da mesma forma o artista podia sustentar que não faz sentido olhar para um motivo se não se aprendeu a classificá-lo e enquadrá-lo na rede de uma fórmula esquemática. Essa é, pelo menos, a conclusão a que chegaram os psicólogos, os quais, sem nada saber de nossa seriação histórica, lançaram-se à investigação do procedimento adotado por qualquer um que se disponha a copiar o que se chama de “figura sem sentido”, como um borrão de tinta não-estruturado, digamos, ou qualquer mancha irregular. De modo geral, ao que parece, o procedimento é sempre o mesmo. O desenhista começa por classificar o borrão, enquadrando-o em algum esquema familiar – dirá que é triangular, por exemplo, ou que parece um peixe. Tendo escolhido um esquema que se adapta aproximadamente à forma, procurará ajustá-lo melhor, por assim dizer, observando que o triângulo

é arredondado no ápice ou que o peixe termina por um rabo-de-cavalo. O ato de copiar – segundo aprendemos dessas experiências – prossegue num ritmo de esquema e correção. O esquema não é produto de um processo de “abstração” de uma tendência a “simplificar”, mas representa uma primeira categoria, aproximada e pouco rígida, que aos poucos se estreitará para adaptar-se à forma a ser reproduzida.

## III

OUTRO ponto importante emerge dessas discussões psicológicas da ação de copiar: é perigoso confundir a maneira pela qual uma figura é desenhada com aquela pela qual é vista. “Reproduzir as mais simples figuras”, escreve o professor Zangwill, “constitui um progresso específico, de nenhum modo simples do ponto de vista psicológico. Exibe tipicamente um caráter construtivo ou reconstrutivo, e com os motivos usados a reprodução era mediada preeminentemente através de fórmulas verbais ou geométricas...”

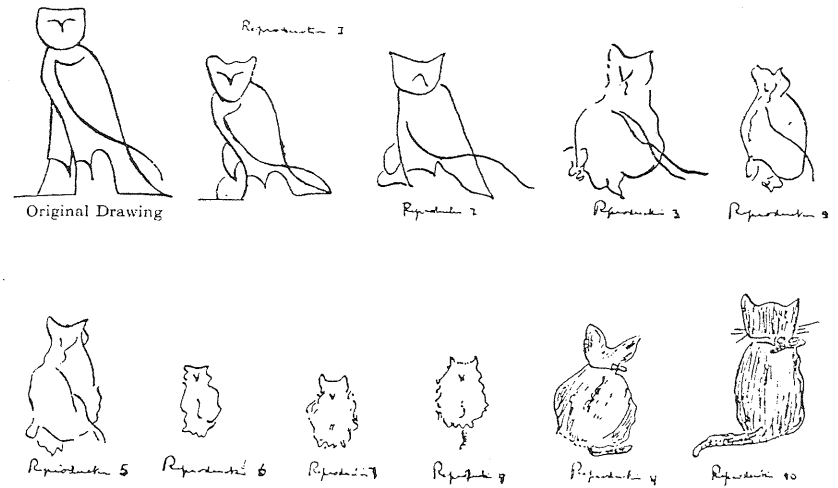
Se uma figura é projetada numa tela por um breve momento, não podemos retê-la sem alguma classificação apropriada. O rótulo que então lhe dermos influenciará a seleção de um esquema. Se tivermos a sorte de acertar logo com uma boa descrição, teremos também melhor êxito na tarefa da reconstrução. Numa famosa investigação promovida por F. C. Bartlett, os alunos tinham de esboçar uma figura como essa sem sentido de memória [47]. Alguns chamaram-na de “picareta” e, consequentemente, desenharam-na com pontas aguçadas. Outros aceitaram-na como “âncora” e exageraram o tamanho da argola. Só uma pessoa reproduziu a forma corretamente. Foi o aluno que denominou o motivo, para si mesmo, de “machado de guerra pré-histórico”. Talvez tivesse alguma experiência na classificação de tais objetos e fosse, por isso, capaz de retratar a figura que correspondia, por coincidência, a um esquema com que estava familiarizado.



47

Quando não há uma categoria preexistente, a distorção se instala. Seus efeitos são particularmente divertidos quando o psicólogo imita o jogo de salão conhecido como “disparate” (*drawing consequence*). O mesmo F. C. Bartlett fez copiar e recopiar um hieróglifo até que ele assumiu, pouco a pouco, a forma familiar – e a fórmula – de um gato [48].

Para o historiador da arte, experiências desse tipo são do maior interesse pois ajudam a elucidar certos fundamentos. O estudioso de arte medieval, por exemplo, vê-se frequentemente confrontado com o problema da tradição através da cópia. Assim, as cópias de moedas clássicas por tribos celtas e teutônicas entraram recentemente em voga como testemunho da “vontade de formar” bárbara [49]. Essas tribos, fica implícito, rejeitaram a beleza clássica em favor do ornamento abstrato. Talvez na verdade fossem contrárias a toda e qualquer forma naturalista, mas, se isso é verdade, precisamos



48. As transformações de um hieróglifo, de Bartlett.

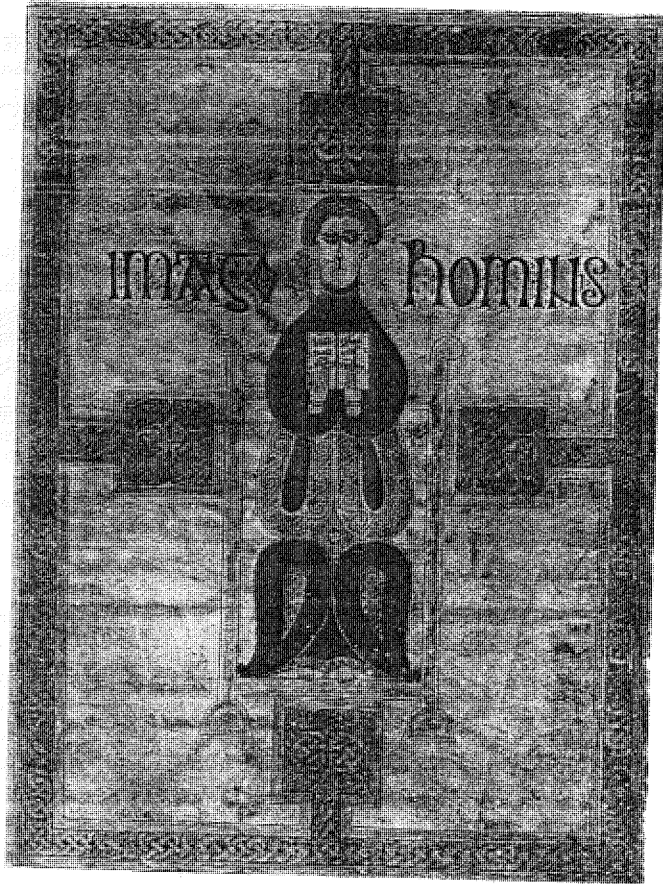
de alguma outra prova. O fato de que, ao ser copiada e recopiada, a imagem fica assimilada na *schemata* dos seus próprios artesãos demonstra a mesma tendência que fez o gravador alemão transformar o castelo Sant'Angelo num *Burg* de madeira. A “vontade de formar” é mais uma “vontade de conformar”, ou seja, a assimilação de qualquer forma nova pela *schemata* e pelos modelos que um artista aprendeu a manipular.

Os escribas de Nortúmbria, na Inglaterra, eram maravilhosamente hábeis no entrelaçamento de formas e no desenho de letras. Diante da tarefa de copiar a ima-



49. Moedas britânicas antigas e (esquerda) os modelos gregos.





50. O símbolo de São Mateus. C. 690. Página com iluminura dos *Evangelhos de Echternach*.

gem de um homem, símbolo do evangelista São Mateus, oriundo de uma tradição inteiramente diversa da sua, deram-se por satisfeitos em construí-la com as unidades que sabiam manejar com tanta perícia. A solução, nos famosos *Evangelhos de Echternach* [50], é tão engenhosa que nos enche de admiração. E criativa, não por diferir do presumido protótipo – o gato de Bartlett também diferia da coruja egípcia –, mas por enfrentar o desafio do insólito de modo surpreendente e bem-sucedido. O artista maneja as formas da letra como maneja seu instrumento, com completa segurança, criando dela a imagem simbólica de um homem.

Mas teria o autor da tapeçaria de Bayeux [34] agido de maneira tão diferente? Estava obviamente treinado nos intrincados trabalhos dos ornamentos do século XI e

adaptou essas formas, tanto quanto julgou necessário, à necessidade de representar árvores. Dentro do seu universo de formas, esse procedimento era tão engenhoso quanto coerente.

Poderia ter agido de outro modo? Poderia ter introduzido reproduções naturalistas de ramos de faia ou abeto mesmo que o desejasse? É costume desencorajar o estudioso a fazer essa pergunta. Espera-se que ele busque explicações para o estilo do artista não na sua perícia, mas na sua vontade. Além disso, o historiador não gosta muito de perguntas do tipo poderia-ter-sido. Mas não será essa relutância em inquirir sobre o grau de liberdade que o artista tem para mudar e modificar seu idioma um dos motivos pelos quais fizemos tão pouco progresso na compreensão do estilo?

No estudo da arte, não menos do que no estudo do homem, os mistérios do sucesso são freqüentemente revelados pela investigação dos malogros. Só uma patologia da representação pode dar-nos algum *insight* dos mecanismos que habilitaram os mestres a manejar esse instrumento com tal segurança.

Não temos apenas de surpreender o artista quando confrontado com uma tarefa que lhe é pouco familiar e que ele não consegue facilmente ajustar aos meios de que dispõe; temos também de saber se a sua intenção foi de fato retratar o motivo. Dadas essas condições, podemos dispensar a comparação efetiva entre fotografia e representação, que foi o nosso ponto de partida. Porque, afinal de contas, a Natureza é suficientemente uniforme para que possamos julgar o valor informativo de um quadro, mesmo que nunca tenhamos visto o espécime retratado. O início da reportagem ilustrada, portanto, oferece outro exemplo de que não precisamos ter dúvida quanto à intenção e podemos, por isso, concentrar-nos na técnica.

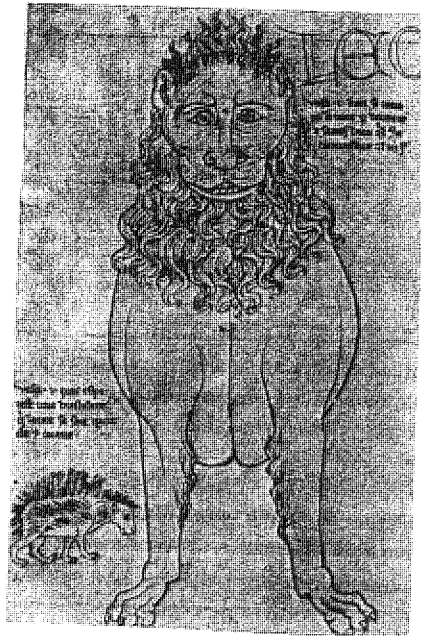
## IV

O PRIMEIRO caso desse tipo remonta, provavelmente, a mais de três mil anos atrás, ao início do novo Império no Egito, quando o faraó Tutmés III incluiu na sua crônica pictográfica da campanha da Síria um registro das plantas que levou para o Egito [51]. A inscrição, embora um tanto mutilada, conta-nos que a representação das plantas é “verdadeira”. E, todavia, os botânicos têm encontrado dificuldade na sua identificação. As formas esquemáticas não são suficientemente diferenciadas para permitir-lhes classificá-las com segurança.

Exemplo ainda mais famoso data do período em que a arte medieval estava no apogeu: é o livro de plantas e desenhos do mestre-de-obras gótico Villard de Honnecourt, que tantos dados preciosos contém sobre as práticas e sobre a visão dos homens que criaram as catedrais francesas. Dentre os inúmeros croquis arquitetônicos, religiosos e simbólicos de admirável habilidade e beleza aí encontrados, há uma figura curiosamente hirta de um leão visto de frente [52]. A nós, a imagem parece ornamental ou heráldica, mas a legenda nos revela que Villard via-a sob outra luz:



51. Plantas levadas da Síria por Turmés III. C. 1450 a.C. Relevo em calcário.

52. VILLARD DE HONNOCOURT: *Lion et Porcupine*. C. 1235. Pena e tinta.

“Et saves bien”, diz ele, “qu’il fu contrereis al vif” (“Saibam que foi desenhado do natural”). Essas palavras, obviamente, tinham para Villard um sentido diferente do que têm para nós. Ele pode ter querido dizer apenas que desenhou na presença de um leão de verdade. Quanto da sua observação visual ele se permitiu introduzir na fórmula é coisa muito diferente.

Uma vez mais, as pranchas de arte popular mostram-nos até que ponto essa atitude sobreviveu ao Renascimento. O texto impresso de uma xilogravura alemã do século XVI informa-nos que aquilo que vemos é o “simulacro exato” de uma espécie de gafanhoto que invadiu a Europa em nuvens ameaçadoras [53]. Mas pecaria por precipitação o zoólogo que inferisse dessa inscrição haver naquele tempo uma espécie de inseto nunca mais vista ou classifica-

### Natürliche Contrafehlung des gemaltigen flugs der Heuschrecken welcher gefangen worden ist der größte in Dänland am andern tag des Monats in 1755

Die Zeichnung von dem flug der Heuschrecken ist so wunderbarlich als sie nur sein kann, weil man sich nicht vorstellen kann, dass ein Insekt so groß sein kann, wie die Heuschrecken in Dänland sind, welche am 1. des Monats in 1755 gefangen worden sind. Sie sind so groß, dass sie nicht nur die Heuschrecken, sondern auch die Menschen, welche sie gefangen haben, in ihrer Größe übertrifft. Sie sind so groß, dass sie nicht nur die Heuschrecken, sondern auch die Menschen, welche sie gefangen haben, in ihrer Größe übertrifft. Sie sind so groß, dass sie nicht nur die Heuschrecken, sondern auch die Menschen, welche sie gefangen haben, in ihrer Größe übertrifft.



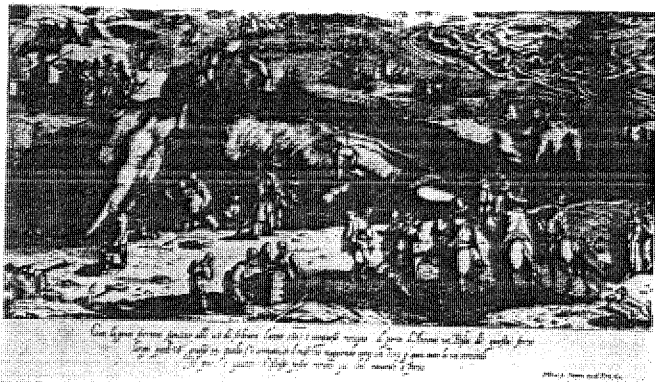
Dem fluge der Heuschrecken ist so wunderbarlich als sie nur sein kann, weil man sich nicht vorstellen kann, dass ein Insekt so groß sein kann, wie die Heuschrecken in Dänland sind, welche am 1. des Monats in 1755 gefangen worden sind. Sie sind so groß, dass sie nicht nur die Heuschrecken, sondern auch die Menschen, welche sie gefangen haben, in ihrer Größe übertrifft.

53. ANÔNIMO: *Gafanhoto*. 1556. Xilogravura.

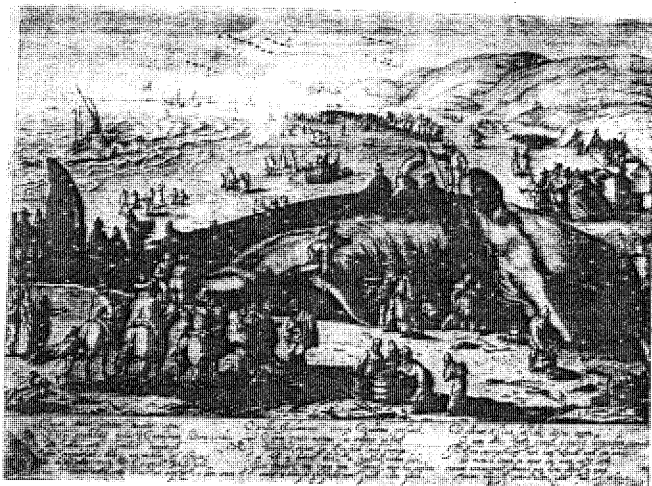
da desde então. O artista usou de novo um esquema familiar, composto de animais que aprendera a retratar e da fórmula tradicional para gafanhotos que ele conhecia de uma edição do Apocalipse, na qual estava representada a praga de gafanhotos. Talvez o fato de ser a palavra alemã para gafanhoto *Heupferd* (cavalo-do-feno) o tenha tentado a adotar o esquema de um cavalo empinado para a postura do seu inseto.

A criação de tal nome e a criação da imagem têm, de fato, muito em comum. Ambos prosseguem classificando o insólito com o familiar ou, mais exatamente, para permanecer na esfera zoológica, criando uma subespécie. Uma vez que o gafanhoto é também um cavalo, deve ter algumas das suas características.

A legenda de uma gravura romana de 1601 [54] é tão explícita quanto a da xilogravura alemã. Alega que a estampa representa uma gigantesca baleia lançada à praia perto de Ancona naquele mesmo ano e “desenhada exatamente a partir do natural” (“Ritratto qui dal naturale appunto”). A alegação seria fidedigna se não existisse gravura anterior registrando incidente semelhante na costa holandesa, em 1598 [55]. Mas será que os artistas holandeses do fim do século XVIII, esses mestres do realismo, eram capazes de retratar uma baleia? Pois não eram, ao que parece. O animal parece ter orelhas, e baleias com orelhas, sei de boa fonte, não existem. O desenhista enganou-se, tomando uma das nadadeiras do cetáceo por orelha, e por isso mesmo colou-a perto demais do olho. Também ele foi induzido em erro por um esquema familiar, o esquema da cabeça típica. Desenhar qualquer coisa desconhecida apresenta maiores dificuldades do que se imagina geralmente. E essa, creio eu, foi a razão pela qual o italiano anônimo preferiu copiar a baleia de outra



54. ANÔNIMO ITALIANO: Baleia lançada à praia em Ancona. 1601. Gravura.



55. SEGUNDO GOLTZIUS: Baleia lançada à praia na Holanda. 1598. Gravura.

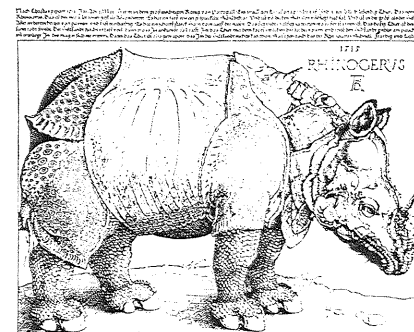
gravura. Não devemos pôr em dúvida a parte da legenda que dá a notícia como procedente de Ancona, mas o trabalho de copiar outra vez a baleia “do natural” não valia a pena.

A propósito, o tratamento dado aos animais exóticos nos livros ilustrados dos últimos anos anteriores ao advento da fotografia é tão instrutivo quanto engraçado. Quando Dürer publicou sua famosa xilogravura de um rinoceronte [56], teve de basear-se em informações de segunda mão, que completou com sua própria imaginação, colorida, sem dúvida, pelo que ouvira sobre o mais famoso dos animais exó-

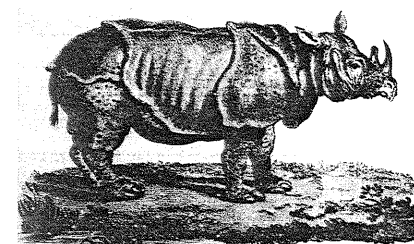
ticos, o dragão, com seu corpo encouaçado. E, todavia, está provado que a criatura semi-inventada de Dürer serviu de modelo para todas as imagens de rinoceronte, mesmo as dos compêndios de história natural, até o século XVIII. Quando, em 1790, James Bruce publicou um desenho do animal [57] em sua obra *Travels to Discover the Source of the Nile*, ele mostrou, com orgulho, estar ciente do fato:

“O animal representado neste desenho é nativo de Tcherkin, perto de Ras el Feel... e esse é o primeiro desenho de um rinoceronte com chifre duplo jamais apresentado ao público. A primeira imagem do rinoceronte asiático, espécie que tem um só chifre, foi pintada por Albert Dürer, a partir do natural... Era admiravelmente infiel, em todos os pormenores, e está na origem de todas as formas monstruosas sob as quais o dito animal tem sido pintado desde então... Diversos filósofos modernos têm apresentado correções a isso, em nossos dias; devem-se ao sr. Parsons, ao sr. Edwards e ao Conde de Buffon excelentes reproduções de rinoceronte, do natural; todas têm seus defeitos, devidos principalmente a prevenções e preconceitos e à desatenção... Esta... é a primeira publicada com dois chifres, foi desenhada do natural e representa um rinoceronte africano.”

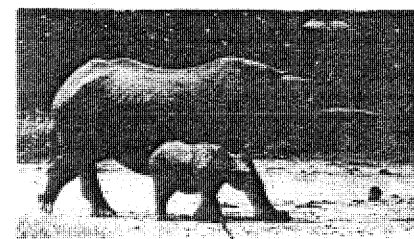
Se fosse necessária uma prova de que a diferença entre o desenhista medieval e seu sucessor setecentista é apenas de grau, poderia ser encontrada aqui. Porque a ilustração apresentada com tantos floreios de trombetas também não está livre de “prevenções” e “preconceitos” ou da memória difusa e penetrante da xilogravura de Dürer. Não sabemos exatamente qual a espécie de rinoceronte que o artista viu em Ras el Feel, e a comparação da sua obra com uma fotografia tirada na África [58] não será totalmente honesta. Apurei, no entan-



56. DÜRER: Rinoceronte. 1515. Xilogravura.



57. HEATH: Rinoceronte africano. 1789. Gravura.



58. Rinoceronte africano.

to, que nenhuma das espécies conhecidas dos zoólogos corresponde à gravura que se apresenta como feita *al vif*!

A história se repete sempre que um espécime raro é introduzido na Europa. Mesmo os elefantes que povoam as pinturas dos séculos XVI e XVII derivam, como já se verificou, de uns poucos arquétipos e incorporam os mais curiosos particulares, embora dados sobre elefantes não fossem tão difíceis assim de obter.

Esses exemplos demonstram, com exagero um tanto grotesco, uma tendência a qual o estudioso de arte aprendeu que tem de enfrentar. O familiar será, sempre, o ponto de partida para a representação do desconhecido; uma representação existente exerce sempre certo fascínio sobre o artista, mesmo quando ele se esforça para registrar a verdade. Já os críticos antigos tinham observado que vários dos artistas famosos da Antiguidade haviam cometido um estranho erro na representação de cavalos: mostravam-nos com cílios na pálpebra inferior, o que é próprio do olho humano, mas não do olho do cavalo. Um oftalmologista alemão, que estudou os olhos dos retratos de Dürer, os quais, para o leigo, parecem triunfos de observação meticulosa, descobriu erros semelhantes. Ao que parece, nem Dürer sabia como são de fato os olhos.

Isso não deve causar surpresa, pois está igualmente provado que o maior de todos os exploradores visuais, Leonardo, cometeu enganos nos seus desenhos de anatomia.



59. Os músculos do pescoço.  
De "Anatomy", de Gray.

Teria, por exemplo, desenhado características do coração humano, as quais ele imaginava a partir da leitura de Galeno, mas que não pôde ter visto.

O estudo da patologia tem por finalidade aumentar a nossa compreensão da saúde: a influência da *schemata* não impediu a emergência de uma arte da ilustração científica que, por vezes, consegue reunir até maior número de visuais corretos dados na imagem que aqueles contidos numa fotografia. Mas os mapas diagramáticos de músculos nas nossas anatomias ilustradas [59] não são "transcrições" de coisas vistas, mas resultado do trabalho de observadores treinados, que constroem a imagem de um es-

pécime que lhes foi revelado por anos de estudo paciente. Então, nesse campo da ilustração científica, é óbvio que tem sentido dizer que os artistas de Tutmés III ou o próprio Villard não poderiam fazer o que qualquer ilustrador moderno faz. Faltava-lhes a devida *schemata*, seu ponto de partida estava muito longe do seu motivo, seu estilo era por demais rígido para permitir um ajustamento suficientemente flexível. Porque isso certamente emerge de um estudo da arte de

retratar: não se cria uma imagem fiel do nada. O artista tem de aprender o truque, nem que seja apenas de outros retratos que viu.

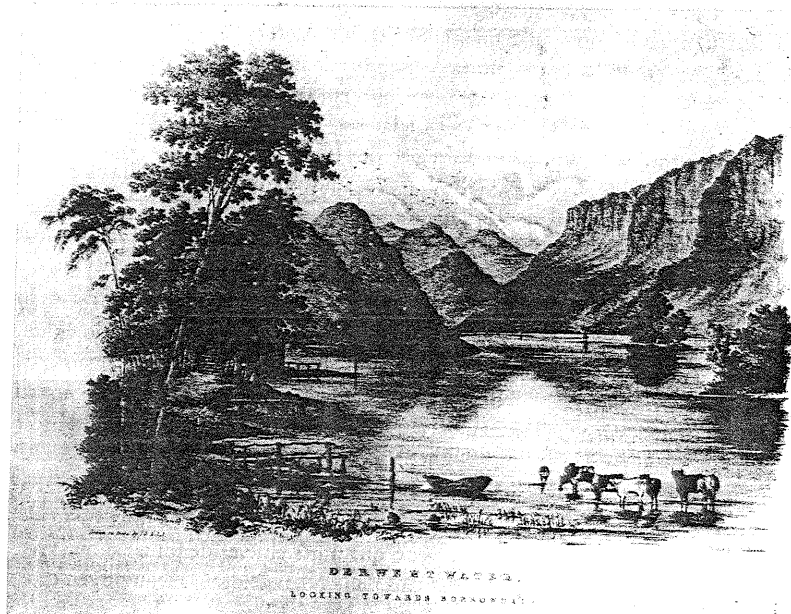
## V

NA NOSSA CULTURA, em que as pinturas existem em tamanha profusão, é difícil demonstrar esse fato fundamental. Há calouros nas escolas de belas-artes com tal facilidade para reprodução de motivos que a asserção acima pode parecer mentirosa. Mas os que já deram aulas de arte em outros ambientes culturais têm uma história diferente para contar. James Cheng, que ensinou pintura a um grupo de chineses treinados em convenções diferentes das nossas, contou-me uma excursão que fez, certo dia, com seus alunos, a um lugar famoso por sua beleza, numa das velhas portas de Pequim. A tarefa de pintar aquela vista desnordeou o grupo. Por fim, um dos alunos pediu pelo menos um cartão-postal do motivo, para que tivesse algo de que copiar. São histórias desse tipo, histórias de colapsos, que explicam por que a arte tem uma história e os artistas precisam de um estilo adaptado à tarefa que têm pela frente.

Não posso ilustrar esse revelador incidente. Mas a sorte nos permite estudar o estágio seguinte – a adaptação do vocabulário tradicional da arte chinesa à tarefa pouco familiar de retratar topograficamente, no sentido ocidental. Já há algumas décadas Chiang Yee, escritor e pintor chinês de grande talento e encanto, nos deleita com os relatos contemplativos do Viajante Silencioso, em livros que relatam seus encontros com cenas e pessoas do campo, na Inglaterra, Irlanda e outros lugares. Tomo uma ilustração [60] do volume sobre a região dos lagos, na Inglaterra.

É uma paisagem de Derwentwater. Aqui cruzamos a fronteira entre a documentação e a arte. O sr. Chiang Yee certamente se deleita com a adaptação do idioma chinês a um novo objetivo. Quer que vejamos o cenário inglês, por uma vez, "através dos olhos de um chinês". Mas é precisamente por esse motivo que é tão instrutivo comparar sua paisagem com uma versão tipicamente "pitoresca" do período romântico [61]. Vemos como o vocabulário relativamente rígido da tradição chinesa funciona como um crivo seletor, que admite apenas os aspectos para os quais existe *schemata*. O artista deixa-se atrair por motivos que podem ser representados no seu idioma. Ao esquadriñar a paisagem, as vistas que podem ser ajustadas com êxito à *schemata* que ele aprendeu a manejar saltam aos olhos como centros de atenção. O estilo, como veículo, cria uma atitude mental que leva o artista a procurar na paisagem que o cerca elementos que seja capaz de reproduzir. A pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a ver o que pinta em vez de pintar o que vê.

Foi essa interação entre estilo e preferência que Nietzsche sintetizou no seu cáus-tico comentário sobre as pretensões do Realismo:

60. CHIANG YEE: *Vacas em Derwentwater*. 1936. Pincel e tinta.61. ANÔNIMO: *Derwentwater, vista na direção de Borrowdale*. 1826. Litografia.

*“Toda a Natureza, fielmente” – mas por qual estratagemas  
Será possível sujeitar a Natureza ao jugo da Arte?  
Seu menor fragmento é ainda infinito!  
E assim ele pinta somente o que nela lhe agrada.  
E o que é que lhe agrada? O que sabe pintar!*

Nessa observação há mais do que apenas uma fria advertência sobre as limitações dos meios artísticos. Captamos um vislumbre das razões pelas quais essas limitações jamais se imporão nos domínios da arte propriamente dita. A arte pressupõe mestria, e quanto maior for o artista mais seguramente ele evitará, instintivamente, uma tarefa na qual a sua mestria de nada lhe servirá. O leigo pode se perguntar se Giotto seria capaz de pintar uma vista de Fiesole ao sol, mas o historiador suspeitará de que, por carecer dos meios necessários, ele não desejaria fazê-lo ou, melhor, não poderia desejar fazê-lo. Nós gostamos de afirmar que querer é poder, mas esse ditado, em matéria de arte, deve ser invertido: o poder é que dita o querer. O indivíduo pode enriquecer os meios que a cultura a que pertence lhe oferece; dificilmente desejará o que nunca teve como possível.

O fato de que os artistas tendem a procurar motivos para os quais seu estilo e seu treinamento os equiparam explica por que o problema da habilidade de reproduzir o que vê parece ao historiador da arte diferente do que parece ao historiador da informação visual. Um está interessado no sucesso, o outro tem de observar também os malogros. Mas esses malogros sugerem que nós assumimos, por vezes um tanto irrefletidamente, que a capacidade atribuída à arte de retratar o mundo visível se desenvolveu numa frente uniforme. Conhecemos especialistas em arte: Claude Lorrain, por exemplo, mestre da paisagem cuja pintura de figuras era medíocre; ou Franz Hals, que se concentrava quase que exclusivamente em retratos. A habilidade não terá, tanto quanto a vontade, ditado neles esse tipo de preferência? Não será seletivo todo naturalismo na arte do passado?

Uma experiência de certo modo filistina sugere que sim. É só apanhar a primeira revista que mostre flagrantes de multidões na rua e cenas urbanas, ir com ela em punho até a galeria de arte mais próxima (qualquer uma serve) para ver quantos gestos e tipos da vida comum têm equivalentes na pintura antiga. Mesmo as pinturas de gênero holandesas, que parecem um espelho da vida em todo o seu tumulto e variedade, se revelarão como produto de um número limitado de tipos e de gestos, do mesmo modo como o aparente realismo do romance picaresco ou da comédia da Restauração inglesa ainda utiliza e modifica figuras estereotipadas cuja criação remonta a séculos atrás. Não há naturalismo neutro. O artista, não menos que o escritor, precisa ter um vocabulário antes de poder aventurar-se a uma “cópia” da realidade.

TUDO APONTA para uma conclusão inevitável de que “a linguagem da arte” é mais do que uma metáfora, de que mesmo para descrever o mundo visível em imagens precisamos de um sistema de *schemata* bem desenvolvido. Essa conclusão de certo modo se choca contra a distinção tradicional, tantas vezes discutida no século XVIII, entre a palavra falada, feita de sinais convencionais, e a pintura, que utiliza sinais “naturais” para “imitar” a realidade. É uma distinção plausível, mas tem levado a certas dificuldades. Se assumimos, com essa tradição, que os sinais naturais podem ser simplesmente copiados da natureza, a história da arte representa um completo quebra-cabeça. Tem ficado cada vez mais claro, desde o fim do século XIX, que a arte primitiva e a arte infantil empregam uma linguagem simbólica de preferência aos tais “sinais naturais”. Para explicar o fato, postulou-se que deve haver uma espécie de arte baseada não na visão mas no conhecimento, uma arte que opera com “imagens conceituais”. A criança – argumenta-se – não olha árvores; contenta-se com o esquema “conceitual” de uma árvore, que não corresponde a qualquer realidade, uma vez que não incorpora, digamos, as características de bétula ou faia, e muito menos as de árvores individuais. Esse apoio na construção, e não na imitação, tem sido atribuído à mentalidade peculiar das crianças e dos primitivos, que vivem num mundo seu, à parte.

Mas chegamos à conclusão de que essa distinção é irreal. Gustav Britsch e Rudolf Arnheim mostraram que não existe oposição entre o grosseiro mapa-múndi feito por uma criança e um mapa mais rico, apresentado em imagens naturalistas. Toda arte tem origem na mente humana, em nossas reações ao mundo mais que no mundo visível em si, e é exatamente por ser toda arte “conceitual” que todas as representações são reconhecíveis pelo seu estilo.

Sem algum ponto de partida, sem algum esquema inicial, nunca poderíamos captar o fluxo da experiência. Sem categorias, não poderíamos classificar as nossas impressões. Verificou-se que, paradoxalmente, pouco importa que categorias sejam essas. Podemos sempre ajustá-las às nossas necessidades. Na verdade, se o esquema mantém-se elástico e flexível, essa imprecisão inicial pode vir a ser não um obstáculo, mas um trunfo. Um sistema que fosse todo fluido não mais serviria ao seu propósito; não poderia catalogar fatos por falta de escaninhos apropriados. Mas não é muito relevante o modo como organizamos o primeiro sistema de classificação.

O progresso do conhecimento, dos ajustes através de ensaio e erro, pode ser comparado ao jogo das “Vinte Perguntas”, em que temos de identificar um objeto por inclusão ou exclusão com base em qualquer conjunto de classes. O tradicional esquema inicial de “animal”, “vegetal” ou “mineral” não é científico nem muito apropriado, mas serve, via de regra, suficientemente bem para reduzir os nossos conceitos submetendo-os ao teste corretivo do “sim” ou “não”. O exemplo desse jogo de salão tornou-se popular ultimamente como ilustração do processo de articulação pelo qual aprendemos a nos ajustar à infinita complexidade deste mundo. Indica, embora gros-

seiramente, a maneira pela qual não só organismos, mas até máquinas, “aprendem” por ensaio e erro. Os engenheiros, no seu fascinante trabalho com as máquinas que chamam de “servomecanismos”, isto é, máquinas autocompensadoras ou auto-reguladoras, reconheceram a relevância de alguma espécie de “iniciativa” por parte da máquina. O primeiro movimento de tal máquina será, e na verdade deve ser, um movimento ao acaso, um “palpite”. Se um registro de sucesso ou malogro, acerto ou erro, puder ser introduzido na máquina, ela irá, aos poucos, evitando os movimentos falsos e repetindo os corretos. Um dos pioneiros desse campo descreveu recentemente o ritmo de esquema e correção desse tipo de máquinas com uma fórmula verbal surpreendente: ele chama todo aprendizado de “uma estratificação arboriforme de ‘palpites’ sobre o mundo”. Arboriforme, segundo imaginamos, por implicar uma criação progressiva de classes e subclasses, tais como poderiam ser descritas numa explicação diagramática das “Vinte Perguntas”.

Derivamos um pouco, ao que me parece, da discussão do retrato. Mas certamente é possível ver todo retrato como um esquema de cabeça modificado pelos traços distintivos sobre os quais desejamos transmitir informação. A polícia às vezes emprega desenhistas para ajudar testemunhas na identificação de criminosos. Eles desenhavam um rosto vago, esquemático, e orientam as testemunhas nas alterações progressivas desse rosto-padrão. Elas respondem “sim” ou “não” às propostas de alterações, também padronizadas, até que o rosto esteja suficientemente individualizado. De posse, então, desse retrato falado, a polícia faz uma busca proveitosa nos arquivos. Esse relato da execução de um retrato por controle remoto pode parecer forçado, mas pode muito bem servir como parábola. Lembra-nos de que o ponto de partida de um registro visual não é uma certeza, mas uma conjectura condicionada pelo hábito e pela tradição.

Não deveríamos inferir desse fato que não existe semelhança objetiva? Ou que não faz nenhum sentido perguntar, por exemplo, se a paisagem de Derwentwater de Chiang Yee é mais ou menos correta que a litografia do século XIX, em que as fórmulas das paisagens clássicas foram aplicadas à mesma tarefa? A conclusão é tentadora, e é recomendada ao professor de apreciação da arte porque demonstra ao leigo quanto daquilo que chamamos de “ver” é condicionado por hábitos e expectativas. Por isso mesmo, é da maior importância esclarecer até onde esse relativismo nos levará. Acredito que ele reside na confusão entre pinturas, palavras e declarações que vimos surgir do momento em que a verdade foi atribuída mais às pinturas que às legendas.

Se toda arte é conceitual, então a questão é simples. Porque os conceitos, como as pinturas, não podem ser verdadeiros ou falsos. Podem ser apenas mais ou menos úteis à formação de descrições. As palavras de uma língua, como as fórmulas pictóricas, destacam do fluxo dos acontecimentos umas poucas indicações que nos permitem orientar os nossos parceiros naquele jogo das “Vinte Perguntas” em que estamos empenhados. Onde as necessidades dos usuários são semelhantes, as indicações que são como postes de sinalização parecem corresponder-se. É sobretudo em inglês, francês, alemão e latim que encontramos termos equivalentes, e daí nasceu a idéia de

que os conceitos existem, independentemente da linguagem, como elementos constituintes da "realidade". Mas a língua inglesa erige um poste de sinalização na encruzilhada entre *clock* e *watch*, quando o alemão tem uma só palavra: *Uhr*. A frase da primeira cartilha de alemão, "Meine Tante hat eine Uhr", deixa-nos em dúvida se a tia tem um relógio de parede ou um relógio de pulso. As duas traduções, aliás, podem estar erradas como descrição de um fato. Em sueco, por exemplo, há uma bifurcação adicional para distinguir entre tias que são "irmãs do pai", tias que são "irmãs da mãe" e tias que são simplesmente tias em geral. Se fôssemos jogar nosso jogo em sueco, precisaríamos de perguntas adicionais para chegar à verdade sobre o mecanismo que mede intervalos de tempo.

Esse exemplo simples faz ressaltar o fato, recentemente salientado por Benjamin Lee Whorf, de que aquilo que a linguagem faz não é dar nome a coisas ou conceitos preexistentes, mas articular o mundo da nossa experiência. As imagens da arte, suscitamos, fazem a mesma coisa. Mas as diferenças de estilos ou linguagens não se interpõem necessariamente no caminho das respostas corretas e das descrições. O mundo pode ser abordado de um ângulo diferente e, todavia, a informação dada pode ser ainda a mesma.

Do ponto de vista da informação, não há, decerto, dificuldade em discutir o retrato. Dizer de um desenho que ele constitui uma vista correta de Tívoli não significa, naturalmente, que Tívoli seja hachurada. Significa que aqueles que compreendem a notação não vão tirar *nenhuma informação falsa* do desenho – quer ele dê o contorno do motivo em poucas linhas, quer reproduza nele "cada folha de relva", como os amigos de Richter queriam fazer. O retrato completo pode ser aquele que dá tantas informações sobre o lugar retratado quantas se obteriam olhando para ele do mesmo ponto em que o artista se colocou.

Os estilos, como as línguas, diferem quanto à seqüência da articulação e ao número de perguntas que permitem ao artista perguntar. E é tão complexa a informação que nos chega do mundo visível que nenhum quadro pintado poderá abrangê-la toda. Isso não se deve à subjetividade da visão, mas à sua riqueza. Onde o artista tem de copiar um produto humano, ele pode, naturalmente, produzir um fac-símile difícil de distinguir do original. O falsificador de papel-moeda consegue muito bem deixar na sombra a sua personalidade e as limitações de um estilo datado.

Mas o que nos interessa é que o retrato bem-feito, como o mapa útil, seja o produto final, acabado, de um longo caminho que passa pelo esquema e pela correção. Não é o registro fiel de uma experiência visual, mas a construção fiel de um modelo relacional.

Nem a subjetividade da visão nem o império das convenções podem levar-nos a negar que tal modelo possa ser construído com o requerido grau de exatidão. O que é decisivo aqui é, claramente, a palavra "requerido". A forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso.

## Segunda parte

# FUNÇÃO E FORMA