

*UM*

---

**EQUILÍBRIO**

### A Estrutura Oculta de um Quadrado

Recorte um disco de cartão escuro e coloque-o sobre um quadrado branco na posição indicada pela Figura 1.

A localização do disco poderia ser determinada e descrita por meio de medidas. Um metro poderia indicar em centímetros as distâncias existentes entre o disco e as bordas do quadrado. Poder-se-ia assim concluir que o disco se encontra fora de centro.

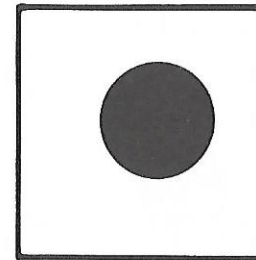


Figura 1

Este resultado não seria uma surpresa. Não é preciso medir — percebemos de relance que o disco está fora de centro. Como ocorre este “ato de ver”? Será que nos comportamos como um instrumento de medida, observando primeiro o espaço entre o disco e a borda esquerda e em seguida transportando a imagem apreendida dessa distância para o outro lado, para compararmos as duas distâncias? Provavelmente não. Não seria o melhor procedimento.

Observando a Figura 1 como um todo, percebemos, provavelmente, a posição assimétrica do disco como uma propriedade visual do padrão. Não se vê disco e quadrado separadamente. Sua relação espacial dentro do todo faz parte do que se vê. Tais observações relacionais constituem um aspecto indispensável da expe-

riência comum em muitas áreas sensoriais. “Minha mão direita é maior que a esquerda.” “Este mastro de bandeira não está reto.” “Aquele piano está desafinado.” “Este chocolate é mais doce que o que tomamos antes.”

Percebem-se imediatamente os objetos com determinado tamanho, isto é, algo situado entre um grão de sal e uma montanha. Na escala de valores de clareza, o quadrado branco em questão encontra-se alto, o disco escuro, baixo. Da mesma forma, vê-se localizado cada objeto. O livro que você está lendo aparece num certo lugar, definido pela sala ao redor e os objetos que nela se encontram – entre eles notoriamente você mesmo. O quadrado da Figura 1 encontra-se em um certo lugar na página do livro, e o disco está descentralizado no quadrado. Não se percebe nenhum objeto como único ou isolado. Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, clareza ou distância.

Já mencionamos a diferença existente entre a medição feita com instrumento e a efetuada com juízos visuais. Não estabelecemos simplesmente tamanhos, distâncias, direções para em seguida compará-los parte por parte. Especificamente, vemos estas características como propriedades do campo visual total. Há, contudo, uma outra diferença igualmente importante. As várias qualidades das imagens produzidas pelo sentido da visão não são estáticas. O disco da Figura 1 não está deslocado apenas em relação ao centro do quadrado. Há uma certa instabilidade nele. É como se, deslocado do centro, quisesse voltar, ou como se desejasse movimentar-se para mais longe ainda. E as relações do disco com as bordas do quadrado são semelhantes a um jogo de atração e repulsão.

*A experiência visual é dinâmica.* Este tema ocorrerá do começo ao fim deste livro. O que uma pessoa ou animal percebe não é apenas um arranjo de objetos, cores e formas, movimentos e tamanhos. É, talvez, antes de tudo, uma interação de tensões dirigidas. Estas tensões não constituem algo que o observador acrescenta, por razões próprias, a imagens estáticas. Antes, estas tensões são inerentes a qualquer percepção como tamanho, configuração, localização ou cor. Uma vez que as tensões possuem magnitude e direção pode-se descrevê-las como “forças” psicológicas.

Note, além disso, que o disco visto esforçando-se em direção ao centro do quadrado deve estar sendo atraído por algo que não está fisicamente presente na figura. Na Figura 1, o ponto central não é identificado por nenhuma marca; tão invisível quanto o Pólo Norte ou o Equador, é, não obstante, uma parte do padrão percebido, um foco invisível de força, estabelecido a uma distância considerável pelo contorno do quadrado. É “induzido,” como uma corrente elétrica pode ser induzida em relação a outra. Há, portanto, mais coisas no campo da visão do que as que estimulam a retina. Exemplos de “estrutura induzida” existem em abundância. O desenho de um círculo incompleto parece um círculo completo com uma falha. Num quadro executado em perspectiva central pode-se estabelecer o ponto de fuga por meio das linhas convergentes, mesmo que não se possa ver o ponto real de encontro. Numa melodia pode-se “ouvir” por indução a medida regular da qual um tom sincopado se desvia, como o nosso disco se desvia do centro.

Tais induções perceptivas diferem das inferências lógicas. Inferências são operações mentais que acrescentam algo aos fatos visuais dados, ao interpretá-los. Induções perceptivas são às vezes interpolações que se baseiam em conhecimento adquirido previamente. Caracteristicamente, contudo, são conclusões derivadas espontaneamente durante a percepção de determinada configuração do padrão.

Uma figura visual como o quadrado na Figura 1 é, e, ao mesmo tempo, não é, vazia. Seu centro é parte de uma complexa estrutura oculta que se pode explorar por meio do disco, do mesmo modo que se exploram as linhas de força de um campo magnético usando-se limalhas de ferro. Colocando-se o disco em vários lugares dentro do quadrado, parecerá em completo repouso em alguns pontos; em outros apresentará um impulso para uma direção definida; em outros sua situação parece incerta e oscilante.

O disco mostra maior estabilidade quando seu centro coincide com o do quadrado. Na Figura 2 pode-se ver o disco atraído pela borda direita. Se a distância for alterada, este efeito se enfraquece ou torna-se até reverso. Pode-se encontrar uma distância na qual o disco parece “demasiadamente próximo,” dominado pela urgência de ultrapassar a borda. Neste caso o intervalo vazio entre a borda e o disco parecerá comprimido, como se mais espaço fosse necessário. Para qualquer relação espacial entre objetos há uma distância “correta”, que o olho estabelece intuitivamente. Os artistas são sensíveis a esta exigência quando organizam os objetos pictóricos numa pintura ou os elementos numa peça escultórica. Os “designers” e arquitetos buscam constantemente a distância apropriada entre os edifícios, janelas e móveis. Seria conveniente examinar, de maneira mais sistemática, as condições para estes juízos visuais.

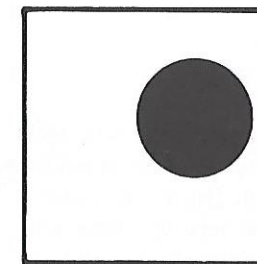


Figura 2

As explorações informais mostram que o disco sofre influência não apenas das bordas e do centro do quadrado, mas também da estrutura em cruz formada pelos eixos vertical, horizontal e pelas diagonais (Figura 3). O centro, o principal lugar exato de atração e repulsão, se estabelece através do cruzamento destas quatro principais linhas estruturais. Outros pontos das linhas são menos fortes do que o centro, mas exercem atração da mesma forma. O padrão esquematizado

na Figura 3 será chamado *esqueleto estrutural* do quadrado. Mostrar-se-á posteriormente que estes esqueletos variam de figura para figura.

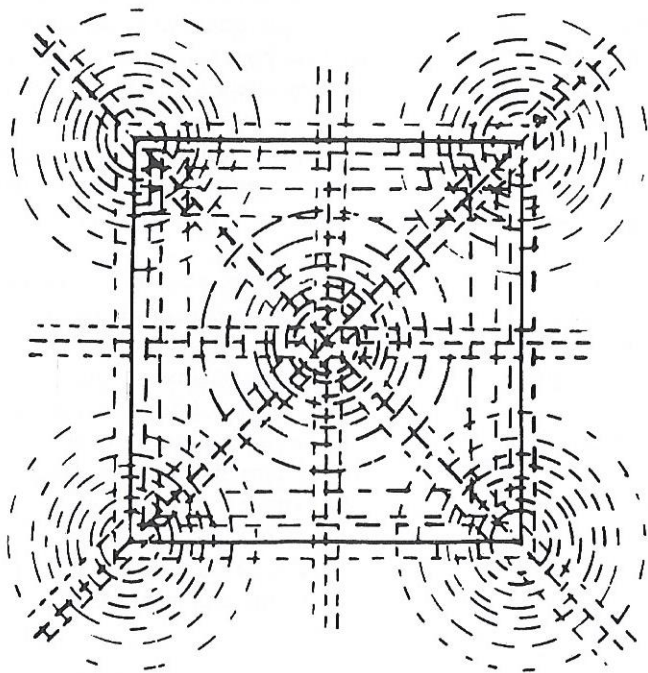


Figura 3

Onde quer que o disco se localize, será afetado pelas forças de todos os fatores estruturais ocultos. A força e distância relativas destes fatores determinarão seu efeito na configuração total. No centro todas as forças se equilibram e por isso a posição central conduz ao repouso. Uma outra posição comparativamente estável pode ser encontrada, por exemplo, movendo-se o disco ao longo da diagonal. O ponto de equilíbrio parece localizar-se pouco mais próximo do ângulo do quadrado do que do centro, o que pode significar que o centro é mais forte do que o ângulo e que esta preponderância deve ser compensada por maior distância como se ângulo e centro fossem dois ímãs de atrações diferentes. Em geral, qualquer localização que coincida com um aspecto do esqueleto estrutural introduz um elemento de estabilidade, o qual, naturalmente, pode ser contrabalançado por outros fatores.

Se houver predomínio de uma direção em particular, resultará uma atração naquela direção. Quando se coloca o disco no ponto médio exato entre o centro e o ângulo, ele tenta esforçar-se na direção daquele.

Um efeito desagradável resulta das localizações nas quais as atrações são tão equívocas e ambíguas que o olho não pode decidir se o disco pressiona em uma direção em particular. Tal oscilação torna a afirmação visual obscura interferindo no juízo perceptivo do observador. Em situações ambíguas o padrão visual cessa de determinar o que se vê, entrando em jogo fatores subjetivos do observador, como o foco de atenção ou preferência por uma direção em particular. A menos que o artista pretenda ambigüidades deste tipo, elas induzi-lo-ão a uma procura de arranjos mais estáveis.

Nossas observações foram testadas experimentalmente por Gunnar Goude e Inga Hjortzberg no Laboratório de Psicologia da Universidade de Estocolmo. Ligou-se magneticamente um disco escuro de 4 cm de diâmetro a um quadro branco de 46 x 46 cm. À medida que o disco se movia em direção a várias localizações, solicitava-se às pessoas que indicassem se ele apresentava uma tendência a se esforçar em uma direção qualquer, e se tal ocorresse qual seria a força desta tendência em relação às oito principais direções do espaço. A Figura 4 ilustra os resultados. Os oito vetores em cada localização resumem as tendências de

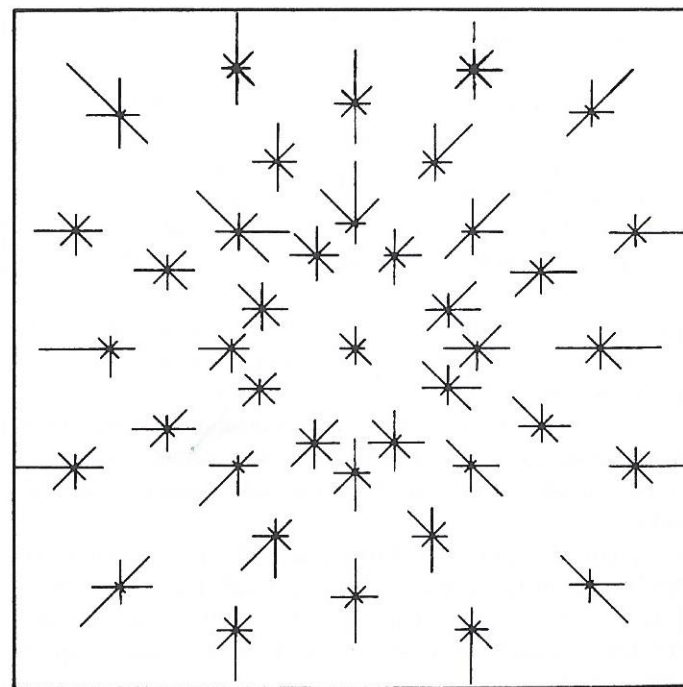


Figura 4

De Gunnar Goude e Inga Hjortzberg, *En Experimentell Prövning*, etc. Universidade de Estocolmo, 1967.

movimento observadas pelas pessoas. É óbvio que o experimento não prova que a dinâmica visual seja experimentada espontaneamente; mostra apenas que, ao se sugerir uma tendência direcional às pessoas, suas respostas não se distribuem ao acaso mas se agrupam ao longo dos eixos principais do esqueleto estrutural. Notável também é o esforço em direção às bordas do quadrado. Nenhuma atração clara se evidenciou em relação ao centro, ao invés, uma área de relativa estabilidade ao seu redor.

Quando as condições forem tais que os olhos não puderem estabelecer claramente a real localização do disco, as forças visuais discutidas aqui podem, possivelmente, produzir um genuíno deslocamento na direção do impulso dinâmico. Observando-se a Figura 1 por apenas uma fração de segundo, vê-se o disco mais próximo do centro do que ocorreria num exame mais demorado? Ter-se-á muitas ocasiões para observar que sistemas físicos e psicológicos apresentam uma tendência muito geral a mudar para a direção do nível mais baixo de tensões atingíveis. Obtém-se tal redução de tensão quando elementos de padrões visuais podem ceder às forças perceptivas dirigidas, inerentes a eles. Max Wertheimer demonstrou que não se vê um ângulo de 93 graus como realmente é, mas como um ângulo reto um tanto inadequado. Quando se apresenta o ângulo taquistoscopicamente, isto é, com curta exposição, os observadores freqüentemente dizem ver um ângulo reto, temerosos talvez de alguma imperfeição indefinível.

O disco oscilante, então, revela que um padrão visual consiste de algo mais que formas registradas pela retina. Quanto ao que concerne ao "input" registrado na retina, as linhas pretas e o disco são tudo o que existe para a figura em questão. Na experiência perceptiva, este padrão estimulador cria um esqueleto estrutural, um esqueleto que ajuda a determinar a função de cada elemento pictórico dentro do sistema de equilíbrio da totalidade; serve como moldura de referência, da mesma maneira que uma escala define o valor de altura de cada tom numa composição musical.

Ainda de um outro modo, deve-se ir além do quadro em preto e branco desenhado no papel. O quadro mais a estrutura oculta induzida por ele é mais do que uma gelosia de linhas. Conforme a Figura 3, a percepção é realmente um campo contínuo de forças. É uma paisagem dinâmica, onde as linhas são realmente cumes que se inclinam em ambas as direções. Estes cumes são centros de forças atrativas e repulsivas cuja influência se estende aos arredores, dentro e fora dos limites da figura.

Nenhum ponto da figura está livre desta influência. Aceita-se como verdadeiro a existência de pontos "estáveis", mas sua estabilidade não significa ausência de forças ativas. O "centro morto" não está morto. Nenhum impulso para qualquer direção se faz sentir quando atrações em todas as direções se equilibram. Para o olho sensível o equilíbrio de tais pontos é animado de tensão. Considere uma corda imóvel enquanto dois homens de igual força puxam-na em direções opostas. Ela está em repouso mas carregada de energia.

Resumindo, da mesma forma que não se pode descrever um organismo vivo por um relatório de sua anatomia, também não se pode descrever a natureza

de uma experiência visual em termos de centímetros de tamanho e distância, graus de ângulo ou comprimentos de onda de cor. Estas medições estáticas definem apenas o "estímulo", isto é, a mensagem que o mundo físico envia para os olhos. Mas a vida daquilo que se percebe — sua expressão e significado — deriva inteiramente da atividade das forças perceptivas. Qualquer linha desenhada numa folha de papel, a forma mais simples modelada num pedaço de argila, é como uma pedra arremessada a um poço. Perturba o repouso, mobiliza o espaço. O ver é a percepção da ação.

### Que São Forças Perceptivas?

O leitor deve ter notado, com apreensão, o uso do termo "forças". São estas forças meras figuras de retórica ou são reais? Se forem reais, onde existem?

Foram admitidas como reais em ambos os domínios da existência — isto é, tanto como forças psicológicas como físicas. Psicologicamente, os impulsos no disco existem na experiência de qualquer pessoa que o observe. Desde que estes impulsos tenham um ponto de aplicação, uma direção e uma intensidade, preenchem as exigências que os físicos estabeleceram para forças físicas. Por esta razão os psicólogos falam de forças psicológicas, embora, até hoje, somente alguns deles tenham aplicado o termo, como faço aqui, para a percepção.

Em que sentido pode-se dizer que estas forças existem não apenas na experiência, mas também no mundo físico? Seguramente não estão contidas nos objetos que se observam, como o papel branco onde se desenhou o quadrado ou o disco de cartão escuro. É claro que as forças moleculares e gravitacionais são ativas nestes objetos, mantendo unidas suas micropartículas e impedindo que se desintegrem. Mas não existem quaisquer forças físicas conhecidas que tenderiam a empurrar uma mancha de tinta de impressão descentralizada num quadrado, na direção do centro do mesmo. Tampouco linhas traçadas a tinta exercerão qualquer força magnética sobre a superfície de papel circundante. Onde, então, estão estas forças?

A fim de responder a esta pergunta deve-se recordar como um observador toma conhecimento do quadrado e do disco. Os raios luminosos emanados do sol ou de alguma outra fonte incidem no objeto, que em parte os absorve e em parte os reflete. Alguns dos raios refletidos atingem a lente do olho projetando-se no fundo sensível, a retina. Muitos dos pequenos órgãos receptores situados na retina combinam-se em grupos por meio de células ganglionares. Através destes agrupamentos consegue-se uma primeira organização elementar da forma visual muito próxima do nível da estimulação retiniana. À medida que as mensagens eletroquímicas caminham em direção ao seu destino final no cérebro, são sujeitas a uma posterior conformação em outros estágios do percurso até que se complete o padrão nos vários níveis do córtex visual.

Em que fase deste complexo processo a contraparte fisiológica de nossas forças perceptivas se origina e por meio de que mecanismos especiais acontece,

está além de nosso conhecimento. Se, contudo, se fizer a razoável conjectura de que cada aspecto de uma experiência visual tem sua contraparte fisiológica no sistema nervoso, pode-se antecipar, de um modo geral, a natureza destes processos cerebrais. Pode-se afirmar, por exemplo, que devem ser processos de campo. Isto significa que tudo o que acontece em qualquer lugar é determinado por interação entre as partes e o todo. Se fosse de outra maneira, as várias induções, atrações e repulsões não poderiam ocorrer no campo da experiência visual.

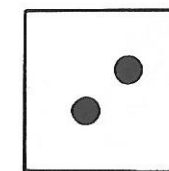
O observador vê as atrações e repulsões nos padrões visuais como propriedades genuínas dos próprios objetos percebidos. Ele não pode distinguir melhor, por mera observação, a inquietação do disco descentralizado daquilo que ocorre fisicamente na página do livro, como não pode também separar a veracidade de um sonho ou alucinação partindo da realidade das coisas fisicamente existentes.

Se se escolhe ou não chamar estas forças perceptivas de “ilusões” pouco importa, contanto que se as reconheça como componentes genuínos de tudo que se vê. O artista, por exemplo, não precisa preocupar-se pelo fato destas forças não estarem contidas no pigmento sobre a tela. O que ele cria com materiais físicos são experiências. A obra de arte é a imagem que se percebe, não a tinta. Se uma parede parece vertical num quadro, ela é vertical; e se num espelho se vê espaço livre onde caminhar, não há razão para que imagens de homens não devam caminhar nele, como acontece em alguns filmes. As forças que impulsionam nosso disco são “ilusórias” apenas para o homem que resolve usar suas energias para acionar um motor. Perceptiva e artisticamente são absolutamente reais.

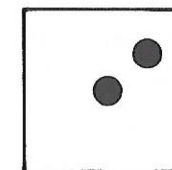
### Dois Discos num Quadrado

Para uma maior aproximação à complexidade da obra da arte, introduzimos agora um segundo disco no quadrado (Figura 5). Qual é o resultado? Antes de mais nada, algumas das relações previamente observadas entre disco e quadrado tornam a suceder. Quando os dois discos permanecem bem juntos, atraem-se mutuamente e podem parecer quase que uma coisa indivisível. A uma dada distância eles se repelem porque se encontram demasiadamente próximos. A distância na qual estes efeitos ocorrem depende do tamanho dos discos e do quadrado, bem como da localização daqueles dentro deste.

As localizações dos discos podem equilibrar-se mutuamente. Qualquer uma das duas localizações isoladas na Figura 5a poderia parecer desequilibrada. Juntos formam um par simetricamente localizado, estável. O mesmo par, contudo, pode parecer demasiadamente desequilibrado se deslocado para outra posição (Figura 5b). A análise anterior do mapa estrutural ajuda a explicar o porquê. Os dois discos formam um par devido a sua proximidade e semelhança de tamanho e configuração e também porque são o “conteúdo” único do quadrado. Como membros de um par nossa tendência é percebê-los simétricos; isto é, eles têm valor e função iguais no todo. Este juízo perceptivo, contudo, conflita com um outro, resultante da localização do par. O disco inferior encontra-se no centro,



a



b

Figura 5

que é uma posição proeminente e estável. A localização do disco superior é menos estável. Assim a localização cria uma distinção entre ambos, que conflita com a paridade simétrica. Este dilema é insolúvel. O espectador encontra-se entre duas concepções incompatíveis. O exemplo mostra que mesmo o mais simples padrão visual é fundamentalmente afetado pela estrutura do espaço circundante, e que o equilíbrio pode ser perturbadoramente ambíguo quando a configuração e a localização espacial entram em contradição.

### Equilíbrio Psicológico e Equilíbrio Físico

É tempo de expor mais explicitamente o que queremos dizer com balanceamento ou equilíbrio. Se se insiste em que numa obra de arte todos os elementos devam ser distribuídos de tal modo que resulte um estado de equilíbrio, deve-se saber como consegui-lo. Além disso, alguns leitores podem acreditar que a necessidade de equilíbrio seja nada mais que uma particular preferência estilística, psicológica ou social. Algumas pessoas gostam de equilíbrio, outras não. Por que, então, deveria o equilíbrio ser uma qualidade necessária dos padrões visuais?

Para o físico, equilíbrio é o estado no qual as forças, agindo sobre um corpo, compensam-se mutuamente. Consegue-se o equilíbrio, na sua maneira mais simples, por meio de duas forças de igual resistência que puxam em direções opostas. A definição é aplicável para o equilíbrio visual. Como um corpo físico, cada padrão visual finito tem um fulcro ou centro de gravidade. E da mesma forma que o fulcro físico mesmo do objeto plano mais irregularmente configurado pode ser determinado, localizando-se o ponto no qual ele será equilibrado na ponta de um dedo, também o centro de um padrão visual pode ser determinado por ensaio e erro. Segundo Denman W. Ross, a maneira mais simples de fazer isto é movi-

mentar um visor ao redor do padrão até que moldura e padrão se equilibrem; então o centro da moldura coincide com o centro de peso do padrão.

Com exceção das configurações mais regulares, nenhum método de cálculo racional conhecido pode substituir o sentido intuitivo de equilíbrio do olho. De nossa suposição anterior, segue-se que o sentido da visão experimenta equilíbrio quando as forças fisiológicas correspondentes no sistema nervoso se distribuem de tal modo que se compensam mutuamente.

Se, contudo, alguém pendurar uma tela vazia numa parede, o centro visual de gravidade do padrão coincide apenas aproximadamente com o centro físico verificado pelo balanceamento da tela num dedo. Como veremos, a posição vertical da tela na parede influencia a distribuição do peso visual, e o mesmo acontece com as cores, configuração e espaço pictórico quando a tela exhibe uma pintura. Da mesma forma, não se pode determinar o centro visual de uma peça escultórica pendurando-a em um pedaço de corda. Aqui novamente a orientação vertical importará. Faz também diferença o fato da escultura estar pendurada no ar ou assentada numa base, em pé num espaço vazio ou em um nicho.

Há outras diferenças entre equilíbrio físico e equilíbrio perceptivo. Por um lado, a fotografia de uma bailarina pode parecer desequilibrada embora o corpo estivesse em uma posição confortável ao ser fotografada. Por outro, um modelo pode achar impossível fazer uma pose que pareça perfeitamente equilibrada num desenho. Uma escultura pode precisar de uma armação interna para se manter na vertical, mesmo sendo visualmente bem equilibrada. Um pato dorme tranquilamente apoiando-se em uma perna oblíqua. Estas discrepâncias existem porque fatores como tamanho, cor ou direção contribuem para o equilíbrio visual de maneiras não necessariamente paralelas fisicamente. Um traje de palhaço — vermelho do lado esquerdo, azul do direito — pode parecer assimétrico ao olho como esquema de cor, mesmo que as duas metades do vestuário, e na realidade, a do próprio palhaço, sejam iguais em peso físico. Numa pintura, um objeto não relacionado fisicamente, como uma cortina no fundo, pode contrabalançar a posição assimétrica de uma figura humana.

Um exemplo interessante é uma pintura do século XV representando São Miguel pesando almas (Figura 6). Pela simples força da oração uma frágil figurinha despida excede, em peso, quatro grandes demônios mais duas mós. Infelizmente a oração tem apenas o peso espiritual e não proporciona nenhuma atração visual. Como solução, o pintor utilizou uma grande mancha escura sobre a vestimenta do anjo exatamente abaixo da balança que sustenta a alma santa. Por atração visual, que não existe no objeto físico, a mancha cria o peso que adapta a aparência da cena ao seu significado.

### Por Que Equilíbrio?

Por que o equilíbrio pictórico é indispensável? Deve-se lembrar que, tanto visual como fisicamente, o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a



Figura 6

*São Miguel Pesando Almas*. Austráco, por volta de 1470. Allen Memorial Museum, Oberlin College.

ação chegou a uma pausa. A energia potencial do sistema, diz o físico, atingiu o mínimo. Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de “necessidade” de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória, e, portanto, inválida. Seus elementos apresentam uma tendência para mudar de lugar ou forma a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total.

Sob condições de desequilíbrio, a proposição do artista torna-se incompreensível. O padrão ambíguo não permite nenhuma decisão sobre qual das possíveis configurações seja a proposta. Tem-se a impressão de que o processo de criação imobilizou-se acidentalmente em algum lugar ao longo de seu percurso. Uma vez que a configuração requer mudança, a tranquilidade do trabalho torna-se um obstáculo. A atemporalidade dá lugar à frustradora sensação de tempo aprisionado. Exceto nos raros casos em que isto é exatamente o efeito que o artista pretende, ele se esforçará para conseguir equilíbrio a fim de evitar tal instabilidade.

É claro que o equilíbrio não requer simetria. Simetria, na qual, por exemplo, as duas partes de uma composição são iguais, é a maneira mais elementar de criar equilíbrio. Na maioria das vezes o artista trabalha com algum tipo de desigualdade. Em uma das pinturas da Anunciação, de El Greco, o anjo é muito maior que a Virgem. Mas esta desproporção simbólica é convincente apenas porque é determinada por fatores de compensação; caso contrário, o tamanho desigual das duas figuras não teria finalidade, e, conseqüentemente, significado. É apenas aparentemente paradoxal afirmar que se pode expressar desequilíbrio somente por meio do equilíbrio, da mesma forma que se pode mostrar desordem pela ordem ou separação pela ligação.

Os exemplos que seguem são adaptações feitas de um teste elaborado por Maitland Graves para determinar a sensibilidade artística dos estudantes. Compare *a* e *b* na Figura 7. A figura da esquerda é bem equilibrada. Há bastante vida nesta combinação de quadrados e retângulos de vários tamanhos, proporções e direções, mas eles se prendem uns aos outros de tal modo que cada elemento permanece em seu lugar, tudo é necessário, nada está procurando mudar. Compare a vertical interna claramente estabelecida de *a* com sua patética contraparte vacilante em *b*. Em *b*, as proporções baseiam-se em diferenças tão pequenas que deixam os olhos na incerteza de contemplar igualdade ou desigualdade, simetria ou assimetria, quadrado ou retângulo. Não se pode dizer o que a figura tenta transmitir.

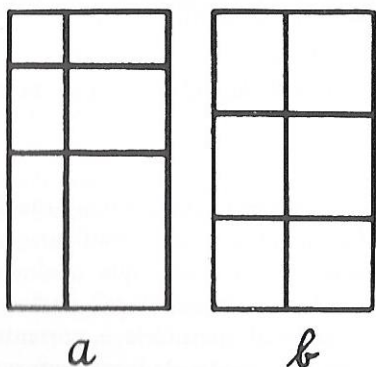


Figura 7

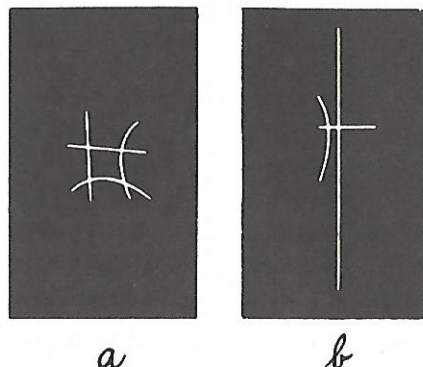


Figura 8

Um tanto mais complexa, mas de uma ambigüidade não menos irritante, é a Figura 8a. As relações não são nem claramente retangulares nem decididamente oblíquas. As quatro linhas não são suficientemente diferentes em comprimento para que os olhos se assegurem de que são desiguais. A figura sem rumo no espaço aproxima-se, por um lado, da simetria de uma figura em cruz de orientação vertical-horizontal, e por outro a forma de um tipo de papagaio com um eixo de simetria diagonal. Nenhuma das interpretações, contudo, é conclusiva; nem admite a clareza tranqüila traduzida pela Figura 8b.

Nem sempre o desequilíbrio torna toda a configuração fluida. Na Figura 9, a simetria da cruz latina é tão firmemente estabelecida que se percebe o desvio da curva como uma falha. Neste caso, então, um padrão equilibrado estabelece-se com tanto vigor que tenta preservar sua integridade segregando qualquer alteração como intrusa. Sob tais condições, o desequilíbrio provoca uma interferência local na unidade do conjunto. Seria útil estudar, a este respeito, os pequenos desvios da simetria em retratos frontalmente orientados ou em representações tradicionais do crucifixo, onde se contrabalança a inclinação da cabeça de Cristo com a ligeira modulação do corpo, que ao contrário, se apresenta frontalmente.

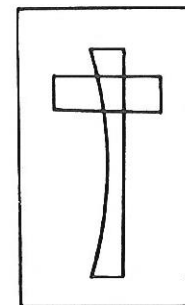


Figura 9

### Peso

Dois propriedades dos objetos visuais exercem influência particular no equilíbrio: peso e direção.

No mundo de nossos corpos chama-se peso a intensidade da força gravitacional que atrai os objetos para baixo. Pode-se observar uma atração semelhante, para baixo, nos objetos pictóricos e escultóricos, mas o peso visual manifesta-se em outras direções também. Por exemplo, quando se olha para os objetos numa pintura, seu peso parece provocar tensão ao longo do eixo que os liga aos olhos do observador, e não é fácil dizer se eles se afastam ou se avançam na direção da pessoa que os observa. Tudo o que se pode dizer é que o peso é sempre um



efeito dinâmico, mas a tensão não é necessariamente orientada ao longo de uma direção dentro do plano pictórico.

O peso sofre influência da *localização*. Uma posição “forte” no esquema estrutural (Figura 3) pode sustentar mais peso do que uma localizada fora de centro ou afastada da vertical ou horizontal centrais. Isto significa, por exemplo, que um objeto pictórico localizado no centro pode ser contrabalançado por outros menores colocados fora dele. O grupo central nas pinturas, com frequência, é totalmente pesado, com os pesos diminuindo na direção das bordas, mesmo assim todo o quadro parece equilibrado. Além disso, de acordo com o princípio da alavanca, que pode ser aplicado à composição visual, o peso de um elemento aumenta em relação a sua distância do centro. Em qualquer exemplo em particular, é claro, todos os fatores que determinam o peso devem ser considerados juntos.

Um outro fator que influencia no peso é a *profundidade espacial*. Ethel Puffer observou que as “vistas” que levam o olhar para o espaço distante têm grande força para contrabalançar. Esta regra, provavelmente, pode ser generalizada como segue: quanto maior for a profundidade alcançada por uma área do campo visual, maior será seu peso. Pode-se apenas considerar por que isto deve ser assim. Na percepção, há uma estreita correlação entre distância e tamanho de modo que se vê maior um objeto mais distante e talvez mais substancial do que seria se estivesse localizado perto do plano frontal do quadro. No *Déjeuner sur l'herbe*, de Manet, a figura de uma moça colhendo flores à distância tem peso considerável em relação ao grupo das três grandes figuras em primeiro plano. Até que ponto o peso provém do aumento de tamanho que a perspectiva distante lhe confere? É também possível que o volume de espaço vazio na frente de uma parte distante do cenário tenha peso. O fenômeno pode ser observado mesmo em objetos tridimensionais. Quais são os fatores, por exemplo, que equilibram o peso das partes em balanço de alguns edifícios da Renascença, com o Palácio Barberini ou o Cassino Borghese em Roma, contra o peso da parte central em rebaixo e o volume cúbico do espaço da área fechada criada por tal plano?

O peso depende também do *tamanho*. Os outros fatores sendo iguais, o maior objeto será o mais pesado. Quanto à *cor*, o vermelho é mais pesado do que o azul, e as cores claras são mais pesadas do que as escuras. A mancha de uma colcha Vermelho-clara na pintura que Van Gogh fez de seu quarto cria um forte peso fora de centro. Uma área preta deve ser maior que uma branca para contrabalançá-la; isto se deve em parte à irradiação, que faz com que uma superfície clara pareça relativamente maior.

Puffer descobriu também que o *interesse intrínseco* afeta o peso composicional. Um fragmento de pintura pode prender a atenção do observador ou devido ao assunto — por exemplo, o lugar ao redor do Menino Jesus numa Adoração — ou devido a sua complexidade formal, complicação ou outras peculiaridades. (Note-se nesta conjuntura o buquê de flores multicoloridas na *Olimpia* de Manet.) Exatamente a pequenez de um objeto pode exercer um fascínio que compensa o reduzido peso que de outra forma teria. Experiências recentes têm sugerido que a percepção pode também ser influenciada pelos desejos e temores do obser-

vador. Poder-se-ia tentar averiguar se o equilíbrio pictórico se altera com a introdução de um objeto altamente desejável ou por outro assustador.

O *isolamento* favorece o peso. O sol ou a lua num céu vazio pesa mais do que um objeto de aparência semelhante rodeado por outras coisas. No teatro, o isolamento é uma técnica já estabelecida para se conseguir ênfase. Por esta razão o ator, com frequência, insiste para que os outros elementos do elenco fiquem à distância durante as cenas importantes.

A *configuração* parece influir no peso. A forma regular das figuras geométricas simples as faz parecerem mais pesadas. Pode-se observar este efeito nas pinturas abstratas, notadamente em algumas obras de Kandinsky, nas quais círculos ou quadrados proporcionam acentos fortes notáveis dentro de composições de formatos menos definidos. A densidade — isto é, o grau em que a massa se concentra ao redor de seu centro — também parece produzir peso. A Figura 10, tirada do teste de Graves, mostra um círculo relativamente pequeno contrabalançando um retângulo e um triângulo maiores. Formas verticalmente orientadas parecem mais pesadas que as oblíquas. A maioria destas regras, contudo, aguarda exata comprovação experimental.

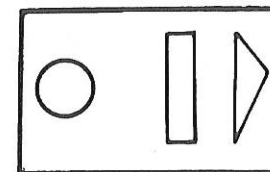


Figura 10

Qual é a influência do *conhecimento*? Num quadro, nenhum conhecimento da parte do observador fará um fardo de algodão parecer mais leve do que uma massa de chumbo de aparência semelhante. O problema surgiu na arquitetura. Segundo Mock e Richards: “Conhecemos, por experiências repetidas, a resistência da madeira ou da pedra, pois com frequência as manejamos em outros contextos, e quando olhamos para um pedaço de madeira ou uma construção de alvenaria ficamos imediatamente satisfeitos pela capacidade que eles têm de cumprir o trabalho a que estão destinados. Mas a construção de cimento armado é diferente; assim também é um edifício de aço e vidro. Não podemos ver as barras de aço dentro do concreto e assegurarmo-nos de que ele pode, com segurança, abarcar várias vezes a distância do lintel de pedra com o qual tanto se parece, tampouco ver as colunas de aço atrás da vidraça de um edifício em balanço, de modo que o mesmo pode parecer inseguro sobre uma base de vidro. Deve-se entender, contudo, que a expectativa de que percebamos de relance por que um edifício se mantém de pé é um remanescente da idade artesanal que já havia desaparecido mesmo nos tempos de William Morris.”

Este tipo de raciocínio é comum nos dias de hoje, mas parece discutível. Devem-se distinguir duas coisas. Por um lado há o entendimento técnico do artífice, que trata desses fatores como métodos de construção e resistência dos materiais. Tais informações não podem ser conseguidas comumente olhando-se para o edifício terminado, e não há nenhuma razão artística para que isto deva ser assim. A relação visual entre, digamos, a resistência que se percebe nas colunas e o peso do telhado que elas parecem suportar é um assunto bem diferente. A informação técnica ou a desvirtuada tem pouca influência na avaliação visual. O que talvez realmente se deva levar em consideração são certas convenções estilísticas — com respeito, por exemplo, à largura do vão. Tais convenções se opõem à mudança, em toda parte nas artes, e podem ajudar a explicar a resistência à estática visual da arquitetura moderna. Mas o ponto principal é que a discrepância visual entre uma grande massa e um suporte em estaca delgado, em absoluto, não diminui pelo simples fato do arquiteto garantir que a estrutura não entrará em colapso. Em alguns dos primeiros edifícios de Le Corbusier, cubos ou paredes sólidos, cuja aparência é um remanescente dos métodos de construção abandonados, parecem apoiar-se precariamente em delgados pilotis. Frank Lloyd Wright chamou tais edifícios de “grandes caixas sobre pilares”. Quando mais tarde os arquitetos revelaram o esqueleto de vigas mestras, reduzindo assim, drasticamente, o peso visual do edifício, o estilo nivelou-se com a tecnologia e os olhos deixaram de ser perturbados.

### Direção

Já se percebeu que se consegue equilíbrio quando as forças que constituem um sistema se compensam mutuamente. Tal compensação depende das três propriedades das forças: a localização do ponto de aplicação, sua intensidade e direção. Vários fatores determinam a direção das forças visuais, entre eles a atração exercida pelo peso dos elementos vizinhos. Na Figura 11, o cavalo é atraído para trás pela força de atração exercida pela figura do cavaleiro, enquanto, na Figura 12, é atraído para frente pelo outro cavalo. Na composição de Toulouse-Lautrec da qual foi feito este esboço, os dois fatores se equilibram. O peso por atração já foi demonstrado anteriormente, na Figura 6.

A configuração dos objetos também gera direção ao longo dos eixos de seu esquema estrutural. Percebe-se dinamicamente como uma flecha ou cunha o grupo triangular da *Pietà* de El Greco (Figura 13) arraigada em sua ampla base e voltada para cima. Este vetor contrabalança a atração gravitacional dirigida para baixo. Na arte européia, a tradicional figura em pé da escultura clássica grega ou da *Vênus* de Botticelli deve sua variedade compositiva à distribuição assimétrica do peso do corpo. Isto permite uma variedade de direções em vários níveis do corpo (ver, por exemplo, a Figura 115), produzindo assim um complexo equilíbrio de forças visuais.

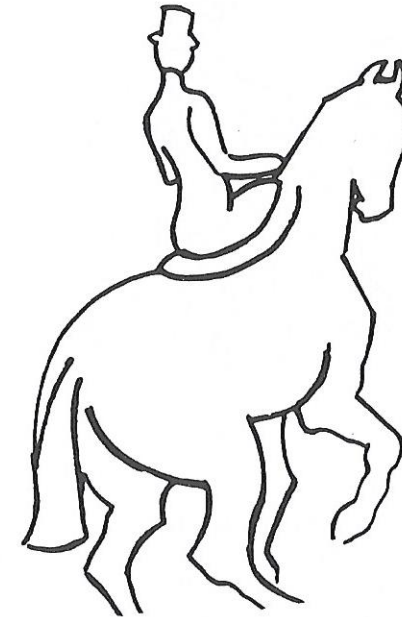


Figura 11

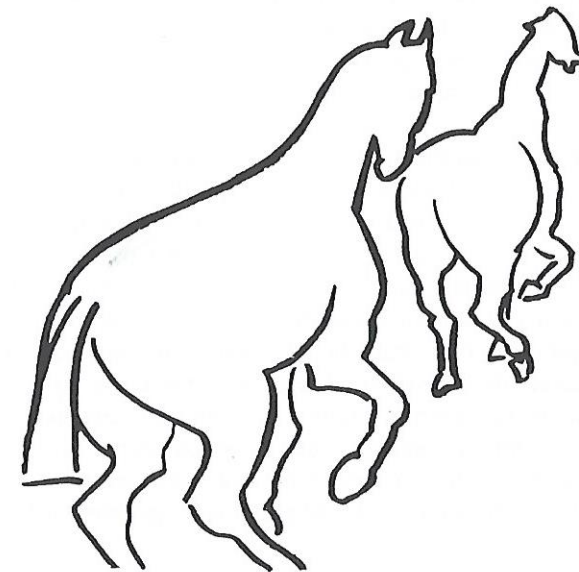


Figura 12



Figura 13

O assunto também cria direção. Ele pode definir uma figura humana avançando ou retrocedendo. No *Retrato de uma Jovem*, de Rembrandt, no Instituto de Arte de Chicago, os olhos da moça voltam-se para a esquerda, acrescentando assim à forma quase simétrica da figura frontal uma intensa força lateral. O olhar do ator cria direções especiais que, no teatro, são conhecidas como “linhas visuais”.

Em qualquer obra de arte em particular, os fatores que acabamos de enumerar podem se apoiar ou se opor para criar o equilíbrio do todo. O peso conseguido através da cor pode ser contrabalançado pelo peso através da localização. A direção da forma pode ser equilibrada pelo movimento em direção a um centro de atração. A complexidade destas relações contribui grandemente para a vivacidade de uma obra.

Quando se usa o movimento real na dança, no teatro e no cinema, indica-se direção pelo movimento. Pode-se conseguir equilíbrio entre fatos que ocorrem simultaneamente — como quando dois dançarinos caminham simetricamente um em direção ao outro — ou em sucessão. Em cinema os técnicos de montagem, com frequência, apresentam um movimento em direção à direita, seguido, ou precedido, por um em direção à esquerda. A necessidade elementar dessa compensação de equilíbrio foi mostrada claramente por experiências nas quais os observadores, depois de fixarem o olhar numa linha curva cujo ponto médio se encontrava num ângulo obtuso, viram objetivamente uma linha reta como se estivesse curvada na direção oposta. Numa outra experiência quando observadores examinaram uma linha reta ligeiramente inclinada em relação à vertical ou horizontal, o elemento vertical ou horizontal mais tarde apareceu inclinado na direção oposta.

A palavra cria peso visual no lugar de onde provém. Por exemplo, num dueto entre um bailarino que recita poesia e um outro silencioso, a assimetria pode ser compensada pelo movimento mais ativo do bailarino em silêncio.

## Padrões de Equilíbrio

Pode-se obter o equilíbrio visual de maneiras infinitamente diferentes. O mero número de elementos pode variar de uma figura simples — digamos, um quadrado preto preso ao centro de uma superfície, de outra maneira vazia — até uma tela com inúmeras partículas que cobrem o campo inteiro. A distribuição de pesos pode ser dominada por um acento forte ao qual tudo o mais se submete, ou por duas figuras como Adão e Eva, o anjo da Anunciação e a Virgem, ou a combinação de bola vermelha e massa do penacho preto que aparecem numa série de pinturas de Adolph Gottlieb. Em trabalhos que consistem de apenas uma ou duas unidades num plano simples, pode-se dizer que o “gradiente hierárquico” é muito abrupto. Com maior frequência, um conjunto de muitas unidades leva em etapas da mais forte para a mais fraca. Uma simples figura humana pode ser organizada ao redor de centros de equilíbrio secundários: no rosto, no colo, nas mãos. O mesmo é válido para a composição total.

O gradiente hierárquico aproxima-se de zero quando um padrão se compõe de muitas unidades de igual peso. Os padrões repetitivos de papel de parede ou das janelas de altos edifícios conseguem equilíbrio por homogeneidade. Em algumas obras de Pieter Brueghel, o espaço retangular do quadro é preenchido com pequenos grupos episódicos, quase de igual peso, que representam jogos infantis ou provérbios flamengos. Esta abordagem se adapta mais à interpretação do caráter total de um clima ou modo de existência do que à descrição da vida controlada por forças centrais. Exemplos extremos de homogeneidade podem ser encontrados nos relevos escultóricos de Louise Nevelson, que são prateleiras de compartimentos coordenados, ou nas últimas pinturas de Jackson Pollock, uniformemente preenchidas com texturas homogêneas. Essas obras apresentam um mundo no qual se sente no mesmo lugar onde quer que se vá. Pode-se chamá-los também de atonal, pois qualquer relação com uma chave estrutural subjacente é abandonada e substituída por uma rede de conexões entre os elementos da composição.

## Alto e Baixo

A força da gravidade dominando nosso mundo faz-nos viver no espaço anisótropo, isto é, espaço no qual a dinâmica varia com a direção. Levantar significa sobrepular a resistência — é sempre uma vitória. Descer ou cair é render-se à atração de baixo, e por isso experimenta-se a submissão passiva. Conclui-se desta desigualdade de espaço que diferentes localizações são dinamicamente desiguais. Neste caso novamente, os físicos podem nos ajudar indicando que, devido ao movimento de afastamento do centro de gravidade requerer trabalho, a energia potencial em uma massa de alta pressão é maior do que em uma de baixa pressão. Um objeto de um certo tamanho, forma ou cor, visualmente terá mais peso quando colocado mais alto. Portanto o equilíbrio na direção vertical não pode ser conseguido colo-

cando-se objetos iguais em diferentes alturas. O mais alto deve ser mais leve. Langfeld faz menção a uma demonstração experimental com relação ao tamanho: “Se a alguém se pede que divida uma linha perpendicular em duas partes iguais sem medida prévia, essa pessoa quase que invariavelmente coloca a marca demasiadamente alto. Se a linha já estiver realmente dividida, é com dificuldade que alguém se convence de que a metade superior não é mais longa que a inferior”. Isto significa que se alguém quiser que as duas metades pareçam idênticas, deve fazer a parte superior mais curta.

Se a conclusão foi que o peso é maior na parte superior do espaço percebido do que na inferior, deve-se lembrar, contudo, que no mundo físico define-se a perpendicularidade de modo não ambíguo, enquanto no espaço perceptivo, não. Quando se trata de um totem como objeto físico, sabe-se o que quer dizer alto e baixo; mas aplicado ao que se vê quando se *olha* para um objeto, o significado do termo não é claro. Para o sentido da visão, a verticalidade significa mais de uma coisa. Quando ficamos de pé ou deitamos numa cama ou inclinamos a cabeça estamos pelo menos aproximadamente cômicos da direção objetiva, física vertical. É “orientação ambiental”. Contudo, fala-se também do alto e baixo da página de um livro ou de um quadro colocado horizontalmente sobre a mesa. À medida que nossas cabeças se inclinam por sobre a mesa, o “alto” da página fica de fato no alto de nosso campo visual. É “orientação retiniana”. Não se sabe ainda se a distribuição do peso visual difere dependendo do lugar de onde se vê o quadro, na parede ou sobre a mesa.

Embora se considere o peso mais na parte superior do espaço visual, observa-se no mundo circundante que um número maior de coisas geralmente se reúnem próximas do solo do que no alto. Portanto, habitou-se a considerar a situação visual normal da parte inferior como pesada. A pintura, escultura e mesmo alguma arquitetura modernas têm tentado emancipar-se da atração da terra distribuindo o peso visual uniformemente em todo o padrão. Para este fim, o peso do alto deve ser ligeiramente aumentado. Um dos últimos quadros de Mondrian, na posição vertical pretendida, não mostra mais peso na parte inferior do que na superior. Mas vire-o de cabeça para baixo e o quadro parecerá pesado na parte superior.

A preferência estilística para sobrepujar a atração para baixo está em harmonia com o desejo do artista de se libertar da imitação da realidade. Certas experiências modernas em particular podem ter contribuído para esta atitude, por exemplo, a experiência de voar através do ar e a quebra das convenções das fotografias tiradas de cima. A câmara cinematográfica não conserva a sua linha de visão invariavelmente paralela ao solo apresentando assim vistas nas quais o eixo gravitacional está livremente deslocado e a parte inferior do quadro não é necessariamente mais cheia do que a superior. A dança moderna incorreu num conflito interno interessante acentuando o peso do corpo humano, que o ballet clássico tentou negar, e ao mesmo tempo seguindo a tendência geral de ir da pantomima realística à abstração.

Uma tradição influente, contudo, ainda tenta fazer a parte inferior de um objeto visual parecer mais pesada. Horatio Greenough observou: “É um princípio

estabelecido que os edifícios, ao se elevarem da terra, sejam amplos e simples em suas bases, e à proporção que ascendem se desenvolvam mais leves não apenas de fato mas também na expressão. As leis da gravidade se encontram na raiz deste axioma. A espiral a obedece. O obelisco é sua expressão mais simples”. Aqui o arquiteto confirma para os observadores o que eles conhecem das sensações musculares de seus corpos, a saber, que as coisas no nosso planeta são atraídas para baixo. Peso suficiente na parte inferior faz o objeto parecer solidamente arraigado, seguro e estável.

Nas paisagens realísticas dos séculos XVII e XVIII a parte inferior tende a ser claramente mais pesada. O centro de gravidade é colocado abaixo do centro geométrico. Mesmo os tipógrafos e os “layout designers” observam a regra. O número 3 na Figura 14 parece confortavelmente colocado. Vire-o de cabeça para baixo e ele se torna macrocéfalo. O mesmo acontece com letras com *S* e *B*; e os “designers” de livros e de molduras de quadro deixam, costumeiramente, mais espaço na parte inferior do que no alto.



Figura 14

O edifício rigorosamente esférico da Feira Mundial de Nova York e de 1939 causou a desagradável impressão de querer elevar-se do solo, estando a ele ligado. Enquanto um edifício seguramente equilibrado aponta livremente para cima, a contradição entre a esfera simétrica e o espaço assimétrico favoreceu a locomoção frustrada desta estrutura em particular. O uso de uma forma totalmente simétrica num contexto assimétrico é um empreendimento delicado. A colocação da rosácea na fachada da Notre Dame em Paris (Figura 15) é uma boa solução. Relativamente bastante pequena para evitar o perigo de se deslocar, ela “personifica” o equilíbrio dos elementos verticais e horizontais que se conseguiu ao seu redor. A janela encontra seu lugar de repouso um pouco acima do centro da superfície de forma quadrada que representa a massa principal da fachada.

Conforme mencionei anteriormente, pode haver uma discrepância entre a orientação no espaço físico e no campo visual, isto é, entre a orientação ambiental e a retiniana. Um piso de mosaico romano pode descrever uma cena realística, cujas partes inferior e superior se acham no plano horizontal, mas que se cercam de um quadrado ou borda ornamental circular destituído de tal assimetria. Jackson Pollock sentia-se bastante à vontade trabalhando no chão: “Eu me sinto mais

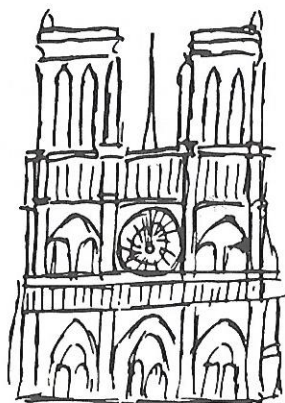


Figura 15

próximo, mais como parte da pintura, uma vez que desta forma posso caminhar ao seu redor, trabalhar dos quatro lados e literalmente estar *dentro* da pintura”. Isto, disse ele, se assemelha ao método dos pintores de areia, índios do oeste dos Estados Unidos. Uma tradição similar prevaleceu entre artistas chineses e japoneses. As pinturas de Pollock deveriam ser vistas na parede, mas a diferença na orientação parece não ter perturbado seu senso de equilíbrio.

Em pinturas de teto, os artistas adotaram vários princípios. Quando Andrea Mantegna pintou no teto da Camera degli Sposi no Palácio Ducal em Mantua um “oculus” realístico com uma vista do céu aberto juntamente com senhoras e crianças aladas espiando para baixo por sobre uma balaustrada, tratou o espaço pictórico como uma extensão direta do espaço físico da sala. Ele confiou na “orientação ambiental”. Quando porém, uns trinta e cinco anos mais tarde, Michelangelo pintou a história da Criação no teto da Capela Sistina, os espaços das cenas eram totalmente independentes dos da capela. O observador tem que confiar na “orientação retiniana”; ele tem que equilibrar a parte inferior e a superior com as dimensões de seu próprio campo visual dirigindo-se na direção apropriada à medida que olha para cima. Os tetos foram penetrados visualmente mais uma vez nas igrejas barrocas; mas enquanto os pintores do século XV estenderam o espaço físico para incluir o da pintura, os do XVII, pode-se dizer, ao contrário, desmaterializaram a presença física do edifício tornando-a uma parte da visão pictórica.

### Direita e Esquerda

A anisotropia do espaço físico faz-nos distinguir entre alto e baixo, menos porém entre esquerda e direita. Um violino na posição vertical parece mais simétrico do que um apoiado sobre seu lado. Tanto o homem como o animal são

criaturas suficientemente bilaterais para ter dificuldade na distinção entre esquerda e direita, *b* de *d*. Corballis e Beale afirmaram que essa resposta simétrica é biologicamente vantajosa, contanto que o sistema nervoso seja concentrado no movimento e orientação num mundo onde há probabilidade de ataque ou recompensa de ambos os lados.

Não obstante, logo que o homem aprendeu a usar ferramentas operadas com mais facilidade com uma das mãos do que com as duas, o manuseio assimétrico tornou-se um recurso; e quando se começou a registrar o pensamento sequencial na escrita linear, uma direção lateral passou a dominar a outra. Nas palavras de Goethe: “Quanto mais perfeita a criatura, mais desiguais passam a ser suas partes”.

Visualmente, a assimetria lateral se manifesta numa distribuição desigual de peso e num vetor dinâmico que vai da esquerda para a direita do campo visual. É improvável que se note o fenômeno em padrões totalmente simétricos, por exemplo, a fachada de um edifício, mas é absolutamente efetivo nas pinturas. O historiador de arte Heinrich Wölfflin mostrou que os quadros mudam a aparência e perdem o significado quando se os observa pela imagem que projetam num espelho. Concluiu que isto acontece porque os quadros são “lidos” da esquerda para a direita, e naturalmente a seqüência muda quando o quadro se inverte. Wölfflin observou que a diagonal que vai da parte inferior esquerda até a parte superior direita é vista em ascensão, a outra como se descesse. Qualquer objeto pictórico parece mais pesado no lado direito do quadro. Por exemplo, quando a figura de Sixto, na *Madonna Sistina*, de Rafael se move para a direita pela inversão da pintura, parece tão pesada que toda a composição parece perder o equilíbrio (Figura 16). Isto está de acordo com a observação experimental de que quando dois objetos iguais são apresentados nas metades esquerda e direita do



Figura 16

campo visual, o da direita parece maior. Para que eles pareçam iguais o da esquerda tem que ser aumentado de tamanho.

A investigação foi levada adiante por Mercedes Gaffron, notadamente num livro que tentou demonstrar que as águas-forte de Rembrandt revelam o seu verdadeiro significado apenas quando vistas como o artista as desenhou na prancha, e não nas impressões invertidas, às quais se está acostumado. Segundo Gaffron o observador frui um quadro como se o estivesse olhando de seu lado esquerdo. Ele se identifica subjetivamente com a esquerda e qualquer coisa que ali apareça assume a maior importância. Quando se comparam fotografias com suas imagens no espelho, um objeto de primeiro plano numa cena assimétrica parece mais próximo no lado esquerdo do que se estivesse no direito. E quando a cortina sobe no teatro, a tendência da platéia é olhar para seu lado esquerdo primeiro e identificar-se com os personagens que aparecem naquele lado. Por isto, de acordo com Alexander Dean, entre as assim chamadas áreas cênicas, o lado esquerdo (do ponto de vista da platéia) é considerado o mais forte. Num grupo de atores, o que se encontra mais afastado à esquerda domina a cena. A platéia se identifica com ele e, desta posição, vê os outros como oponentes.

Gaffron relaciona o fenômeno com o predomínio do córtex cerebral esquerdo que contém os centros cerebrais mais desenvolvidos para a fala, escrita e leitura. Se este predomínio se aplicar igualmente ao centro visual esquerdo, então “existe uma diferença em nossa consciência dos dados visuais em favor daqueles percebidos dentro do campo visual direito”. A visão do lado direito deve ser mais articulada, o que explica por que os objetos que aparecem ali são mais visíveis. A atenção aumentada para o que se desenrola à esquerda compensa essa assimetria, e o olho se move espontaneamente do lugar que primeiro chamou a atenção para a área da visão mais articulada. Se esta análise for correta, distingue-se o lado direito por ser o mais conspícuo e por aumentar o peso visual de um objeto — talvez porque quando o centro de atenção está no lado esquerdo do campo visual, o “efeito de alavanca” acrescenta peso aos objetos à direita. O lado esquerdo, por sua vez, distingue-se por ser mais central, o mais importante e o mais enfatizado pelo fato de o observador se identificar com ele. Na Crucificação do altar de Isenheim, de Grünewald, o grupo de Maria e o Evangelista à esquerda assume maior importância depois de Cristo, que ocupa o centro, enquanto João Batista à direita é o arauto visível, apontando para a cena. Se um ator entra no palco pelo lado direito dos observadores ele é notado imediatamente, mas o foco da ação continua à esquerda se não permanecer no centro. Na tradicional pantomima inglesa a Rainha Fada com a qual se supõe que a platéia se identifique sempre aparece da esquerda, enquanto o Rei Demônio entra do lado do ponto, à direita da platéia.

Uma vez que um quadro é “lido” da esquerda para a direita, percebe-se o movimento pictórico em direção à direita como o mais fácil, requerendo menos esforço. Se, ao contrário, vê-se um cavaleiro atravessar o quadro da direita para a esquerda, ele parece sobrepujar maior resistência, investir mais esforço e portanto avançar mais lentamente. Os artistas, às vezes, preferem um efeito, outras vezes outro. O fenômeno prontamente observado, quando se comparam quadros com

suas imagens no espelho, pode ser relacionado com as descobertas da psicóloga H.C. van der Meer segundo as quais “os movimentos espontâneos da cabeça são executados mais rapidamente da esquerda para a direita do que na direção oposta,” e que, quando se pede a alguém para comparar velocidade de duas locomoções, uma indo da esquerda para a direita, a outra da direita para a esquerda, o movimento para a esquerda é visto como o mais rápido. Pode-se considerar que o movimento para a esquerda é visto como se sobrepujasse maior resistência; ele avança contra a corrente ao invés de segui-la.

Deve-se notar que o vetor direcional que torna as composições assimétricas tem pouco a ver com os movimentos dos olhos. Pelo traçado dos movimentos dos olhos, sabe-se que os observadores exploram a cena visual perambulando irregularmente e concentrando-se nos pontos de maior interesse. O vetor esquerda-direita resulta desta exploração, mas não provém da direção dos próprios movimentos dos olhos. Nem há qualquer evidência pronunciada de que a tendência lateral se relaciona com o uso de uma das mãos ou com o predomínio de um olho. Van der Meer afirma que o treino escolar pode ter alguma influência: ele acha que as pessoas de educação limitada são menos inclinadas a perceber tensões diretas em direção à direita dos objetos pictóricos do que estudantes universitários. Ela também relata, contudo, que a sensibilidade para os vetores esquerda-direita aparece um tanto repentinamente aos quinze anos — estranhamente tarde se o treino na leitura e na escrita for decisivo.

## O Equilíbrio e a Mente Humana

Percebemos que o peso se distribui desigualmente em padrões visuais e que esses padrões são penetrados por uma flecha que aponta o “movimento” da esquerda para a direita. Isto introduz um elemento de desequilíbrio, que deve ser compensado se o equilíbrio deve permanecer.

Por que os artistas devem se esforçar para conseguir o equilíbrio? Nossa resposta a esta altura tem sido que, para estabilizar as inter-relações entre as várias forças de um sistema visual, o artista faz suas afirmações de maneira não ambígua. Dando um passo à frente, compreende-se que o homem procura equilíbrio em todas as fases de sua existência física e mental e que esta mesma tendência pode ser observada não apenas em toda a vida orgânica, mas também nos sistemas físicos.

Na física o princípio da entropia, também conhecido como a Segunda Lei da Termodinâmica, afirma que, em qualquer sistema isolado, cada estado sucessivo representa um decréscimo irreversível da energia ativa. O Universo tende para um estado de equilíbrio no qual todas as assimetrias de distribuição existentes serão eliminadas, verificando-se o mesmo para os sistemas menores mais restritos se eles forem suficientemente independentes de influências externas. Segundo o “princípio unitário” do físico L. L. Whyte, que ele acredita ser a base de toda atividade natural, “a assimetria diminui em sistemas isoláveis”. Seguindo as mesmas

linhas, os psicólogos definiram a motivação como “o desequilíbrio do organismo que conduz à ação para a restauração da estabilidade”. Freud, em particular, interpretou seu “princípio de prazer” mostrando que os acontecimentos mentais são ativados por tensões desagradáveis, e procuram um meio que levam à redução de tensão. Pode-se dizer que a atividade artística é um componente do processo motivador tanto no artista como no consumidor, e como tal participa da busca do equilíbrio. O equilíbrio que se consegue na aparência visual não apenas das pinturas e esculturas, mas também dos edifícios, móveis e cerâmica é desfrutado pelo homem como uma imagem de suas aspirações mais amplas.

A busca de equilíbrio, contudo, não é suficiente para explicar as tendências que controlam a motivação humana em geral ou a arte em particular. Isto nos leva a uma concepção unilateral, intoleravelmente estática sobre o organismo humano se o descrevermos como sendo semelhante a um poço estagnado, estimulado à atividade apenas quando uma pedra perturba a paz equilibrada de sua superfície e limitando sua atividade ao restabelecimento dessa paz. Freud foi o que chegou mais próximo em aceitar as conseqüências radicais deste ponto de vista. Ele descreveu os instintos básicos do homem como uma expressão da natureza conservadora de toda matéria viva, como uma tendência inerente ao retorno a um estado anterior. Ele atribuiu um papel fundamental ao “instinto morto”, um esforço para o retorno à existência inorgânica. Segundo o princípio de economia de Freud, o homem tenta constantemente consumir o mínimo possível de energia. O homem é preguiçoso por natureza.

Mas será isto verdade? Um ser humano em bom estado físico e mental sente-se realizado não na inatividade mas fazendo, movendo-se, mudando, crescendo, avançando, produzindo, criando, explorando. Não há justificativa para a estranha noção de que a vida consiste de tentativas para pôr um fim em si da maneira mais rápida possível. Na verdade, é bem possível que a principal característica do organismo vivo seja que ele representa uma anomalia da natureza em travar um penoso combate contra as leis universais da entropia retirando constantemente nova energia de seu ambiente.

Isto não deve negar a importância do equilíbrio. O equilíbrio continua sendo a meta final de qualquer desejo a ser realizado, de qualquer trabalho a ser completado, qualquer problema a ser solucionado. Mas a competição não é feita apenas para o momento da vitória. Em um capítulo posterior, sobre a *Dinâmica*, terei ocasião de abordar o contraprinípio ativo. Somente observando a interação entre a força energética da vida e a tendência ao equilíbrio pode-se conseguir uma concepção mais completa da dinâmica que ativa a mente humana e que se reflete nos seus produtos.

### Madame Cézanne numa Cadeira Amarela

Conclui-se pela argumentação anterior que um artista interpretaria a experiência humana um tanto unilateralmente se permitisse que o equilíbrio e a

harmonia monopolizasse seu trabalho. Ele só pode recorrer a sua ajuda no esforço que emprega para dar forma a um tema significativo. *O significado da obra emerge da interação das forças ativantes e equilibradoras.*

O retrato que Cézanne fez de sua mulher, em uma cadeira amarela (Figura 17) foi pintado entre os anos 1888 e 1890. O que logo chama a atenção do obser-



Figura 17

Paul Cézanne. *Mme. Cézanne numa Cadeira Amarela*, 1888-90. Art Institute, Chicago.

vador é a combinação de tranquilidade externa e intensa atividade potencial. A figura em repouso está carregada de energia que impulsiona na direção de seu olhar. A figura está firme e plantada, mas ao mesmo tempo tão leve como se estivesse suspensa no espaço. Eleva-se, contudo repousa em si mesma. Esta mescla sutil de serenidade e vigor, de firmeza e liberdade descorporalizada, pode descrever-se como a configuração particular das forças que representam o tema da obra. Como se consegue o efeito?

O quadro tem um formato vertical, sendo a proporção de aproximadamente 5:4. Isto estende todo o retrato na direção da vertical e reforça o caráter vertical da figura, da cadeira, da cabeça. A cadeira é um tanto mais delgada que a moldura, e a figura mais delgada que a cadeira. Isto cria uma escala de delgadeza crescente que vai em direção frontal a partir do fundo, atrás da cadeira até a figura em primeiro plano. Em correspondência, uma escala crescente de claridade leva, da faixa escura na parede por meio da cadeira e da figura até o rosto e mãos iluminadas, os dois pontos focais da composição. Ao mesmo tempo os ombros e braços formam uma oval em torno do setor médio do quadro, um núcleo central de estabilidade que contrabalança o padrão de retângulos e é repetido em escala menor pela cabeça (Figura 18).

A faixa escura na parede divide o fundo em dois retângulos horizontais. Ambos são mais alongados que toda a moldura, sendo o inferior de 3:2 e o superior de 2:1. Isto significa que estes retângulos acentuam mais vigorosamente a horizontal, que a moldura, a vertical. Embora os retângulos proporcionem um contraponto para a vertical, eles também realçam o movimento vertical do todo pelo fato de que verticalmente o retângulo inferior é mais alto do que o superior. Segundo Denman Ross, o olho se move na direção dos intervalos que diminuem — isto é, neste quadro, para cima.

Os três planos principais do quadro — parede, cadeira, figura — sobrepõem-se num movimento que vai da esquerda distante para a direita próxima. Este movimento lateral para a direita é contrabalançado pela localização da cadeira, que está principalmente na metade esquerda do quadro estabelecendo assim um contra movimento de retardamento. Por outro lado, o movimento dominante para a direita é enfatizado pela colocação assimétrica da figura em relação à cadeira: a figura, ocupando principalmente a metade direita da cadeira, projeta-se para a frente. Além disso, a própria figura não é absolutamente simétrica, sendo o lado esquerdo um pouco maior e assim novamente enfatizando a inclinação para a direita.

A figura e a cadeira estão inclinadas quase no mesmo ângulo em relação a moldura. A cadeira, contudo, tem seu pivô na parte inferior do quadro e portanto inclina-se para a esquerda, enquanto o eixo da figura é a cabeça, que inclina para a direita. A cabeça está firmemente assentada na vertical do centro. O outro foco da composição, as mãos, projeta-se ligeiramente para a frente numa atitude de atividade potencial. Um contraponto secundário adicional enriquece ainda mais o tema: a cabeça, embora em repouso, contém atividade claramente dirigida nos olhos vigilantes e na assimetria dinâmica do quarto de perfil. As mãos, embora movimentadas para a frente, neutralizam a ação recíproca, entrelaçando-se.

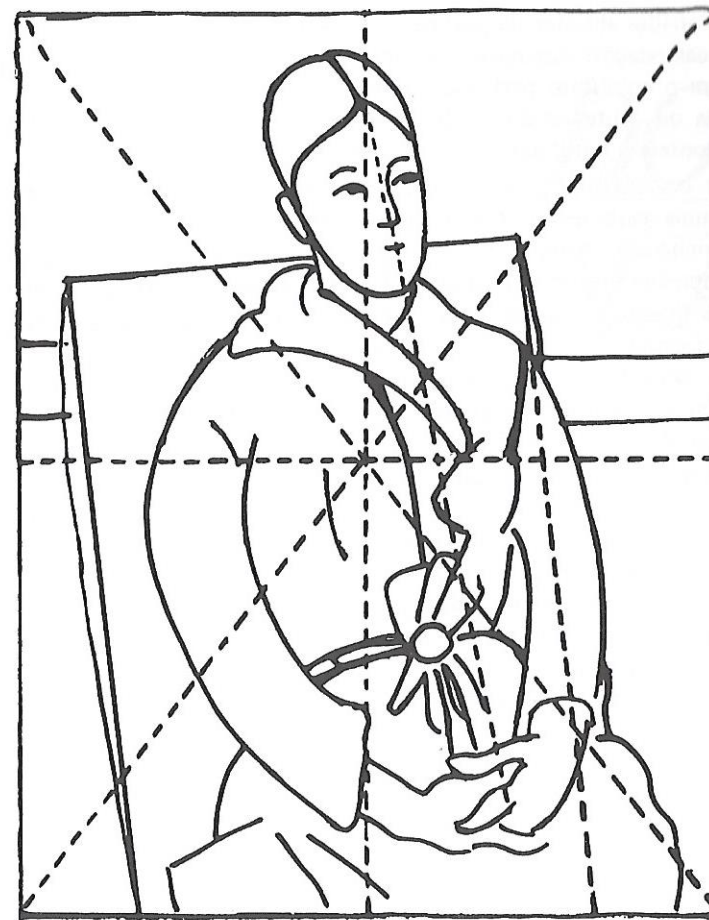


Figura 18

O livre erguimento da cabeça é controlado não apenas pela sua localização central mas também pela proximidade da borda superior do quadro. Ela se ergue tanto que fica segura por uma nova base. Da mesma maneira que a escala musical se eleva da base do tom chave apenas para retornar a uma nova base na oitava, assim a figura eleva-se da base inferior do quadro para encontrar novo repouso na borda superior. (Há, então, uma semelhança entre a estrutura da escala musical e a composição estruturada. Ambas combinam dois princípios estruturais: uma elevação gradual de intensidade com a ascensão da parte inferior para a superior; e a simetria da parte inferior para a superior que finalmente transforma a ascensão da base para uma queda em direção da vertical para uma nova base. Afastada de um estado de repouso volta a ser a imagem de espelho do retorno a um estado de repouso.)



Se a análise anterior da pintura de Cézanne for correta ela não apenas aludirá à riqueza das relações dinâmicas da obra, mas também sugerirá como estas relações estabelecem o equilíbrio particular de repouso e atividade que nos impressionam como tema ou conteúdo do quadro. Entender como este padrão de forças visuais reflete o conteúdo é útil para a tentativa de avaliar a excelência artística da pintura.

Dois comentários gerais devem ser acrescentados. Primeiro, o assunto do quadro é uma parte integral da concepção estrutural. Apenas pelo fato de formas serem reconhecidas como cabeça, corpo, mãos, cadeira, elas desempenham seu papel compositivo especial. O fato da cabeça abrigar a mente é pelo menos tão importante quanto sua forma, cor ou localização. Como um padrão abstrato, os elementos formais do quadro deveriam ser completamente diferentes para traduzir significado semelhante. O conhecimento do observador sobre o que significa uma mulher de meia idade, sentada, contribui grandemente para o sentido mais profundo da obra.

Segundo, deve-se ter notado que a composição repousa em ponto e contraponto — isto é, em muitos elementos equilibradores. Mas estas forças antagônicas não são contraditórias ou conflitantes. Elas não criam ambigüidade. A ambigüidade confunde a afirmação artística porque deixa o observador errando entre duas ou mais afirmações que não acrescentam nada a um todo. Como regra, o contraponto pictórico é hierárquico — isto é, ele estabelece uma força dominante contra uma subserviente. Cada relação é desequilibrada em si; juntas elas todas se equilibram na estrutura de toda a obra.