

Percepção e mediação pictórica/Perception and pictorial mediation¹

Sonia Régis²

RESUMO

A história da pintura é uma testemunha muito particular da percepção humana. A pintura foi-se configurando como um suporte singular para o artista gravar as representações de si e do mundo, criando uma linguagem articulada por formas espaciais que muito colaboraram para o enriquecimento da capacidade perceptiva humana. Na pintura, percepção e expressão se conjugam na projeção de significações, provocando interpretações sempre reveladoras, na comprovação de que não há um sentido prévio. As formas visuais realizam o conteúdo dos valores existenciais, formalizados no meio pictórico como conhecimento. Em diversos momentos da história, a pintura forçou a mudança da aptidão perceptiva, indicando novas possibilidades de compreensão da realidade. A dinâmica da configuração dos significados gerados demonstra que a pintura congregou sujeito e objeto na sua realização.

PALAVRAS-CHAVE: Percepção e linguagem da pintura; Sentido especializado da visão; História da percepção na história da pintura.

ABSTRACT

The history of painting is a very particular witness of human perception. Painting has been configured as a singular support for the artists to record the representations of themselves and of the world, creating a visual and articulated language in ways that really contributed to the enrichment of human perceptual ability. In painting, perception and expression combine in the projection of meanings, summoning always revealing interpretations, and proving that there is no prior sense. The visual forms realize the existential content, formalized in the pictorial medium as knowledge. In different moments in history, painting has forced the change of perceptual ability, indicating new possibilities of understanding reality. The dynamic configuration of generates meanings demonstrates that painting brought together subject and object in its realization.

KEYWORDS: Perception and language of painting; Specialized sense of sight; History of perception in the history of painting.

Privilegiar a pintura, hoje, pode parecer anacrônico, quando a arte cedeu à proposta da desmaterialização de seu objeto. Os artistas contemporâneos trocaram o pincel por organizações que se aproximam mais intensa e

¹ Intervenção feita no III Seminário de Estética – Percepção e Pintura, PUC-SP, em 22/05/2014.

² Doutora em Comunicação e Semiótica - Literaturas, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, SP, Brasil (1996). Professora Associada da Faculdade de Filosofia, Comunicação Letras e Artes (FAFICLA) do Curso de Arte: História, Crítica e Curadoria, PUCSP. sregis@terra.com.br

objetivamente da vida cotidiana. No entanto, a pintura, um modo especial de expressão artística, enriqueceu a História da Arte com valiosas reflexões, em sua associação com a filosofia e as ciências, do Renascimento até às produções da vanguarda. Foi relegada e retomada em diversos momentos e, agora, em nossa contemporaneidade, embora tenha perdido a consideração de meio especial, ainda se mantém como meio expressivo.

A proposta desta comunicação é considerar as relações possíveis entre a produção pictórica e a percepção. É inevitável reconhecer que o percurso da pintura na história se estabeleceu como testemunha da percepção do mundo, um trajeto complexo e difícil que pode ser apreciado em alguns recortes que acompanham os momentos mais significativos dessa relação. O objetivo maior é possibilitar o reconhecimento da realização pictórica como uma linguagem integrada que nos leva a apreciar as questões relativas à construção do olhar como decorrência da história, tal como se evidencia nos procedimentos artísticos e, principalmente, nas rupturas estéticas, criando interconexões e modificando o desempenho perceptivo.

Os dois elementos implicados -- pintura e percepção -- foram e são ainda objetos de discussões e debates polêmicos, tendo incentivado uma vasta bibliografia que aborda pontos de vista tanto convergentes quanto divergentes. Importante é pontuar os modos com que a pintura deu visibilidade às constantes mudanças de visão do mundo, abordar as condições com que a prática pictórica se integrou ao exercício da percepção e relevar a maneira como compartilhou dessa sensibilidade especial que é o olhar.

Há concordância entre os estudiosos de que construímos nosso olhar. A percepção não é passiva, inclui a interpretação, pois o que percebemos está sempre conjugado a uma compreensão. “*O modo como percebemos uma imagem é uma decorrência da história*”, disse A. Arnheim (1986:115). Cada ato de percepção é uma hipótese baseada em uma experiência anterior, é uma inferência referente ao processo cognitivo. Por isso William James (em *Princípios de Psicologia*) nos pergunta se a qualidade de uma pedra preciosa (de uma gema) é dela mesma ou está em nossa mente.

Arnheim vai nos dizer ainda que o pensamento começa onde termina a obra dos sentidos, porque o processo do pensamento opera na percepção. “*A percepção visual é pensamento visual*”, enfatiza ele (1986:27), pois “*toda*

representação pictórica é uma enunciação” (p.321). Um quadro é uma proposição sobre algo – ou, como ressalta, *“uma declaração sobre a natureza da existência humana”* (idem, p.309).

E, como sustenta Gombrich, *“é sempre difícil distinguir o que nos é dado daquilo que nós mesmos oferecemos como suplemento no processo de projeção que o reconhecimento desencadeia”* (1995:255). Esse é o processo do que ele chama de *“projeção dirigida”* (1995:213). As manchas que vemos nas paredes ou nas telas subitamente adquirem vida, pois projetamos significados ou completamos as formas no que estamos vendo. Os impressionistas utilizaram bastante essa propriedade. O próprio Leonardo da Vinci estimulava, através do *“sfumato”*, da forma embaçada, esse mecanismo de projeção, reduzindo a informação e instigando o observador a participar do quadro.

Percepção implica memória e abstração, portanto, envolve a imaginação. Porque, como afirmou Gombrich, *“nosso olhar não dobra esquinas”* (1995:264). Embora a percepção se estabeleça nos sentidos, o que ela acolhe não é o objeto, mas o conhecimento que dele temos. Não temos percepção daquilo que não está presente, mas temos imaginação suficiente para formar dele uma representação mental. Nosso olhar não dobra esquinas, mas concebe seu objeto imaginado com realismo. Por isso, Gombrich advertiu que o olhar não é neutro, porque *“não existe um olho inocente”* (id.:10).

As representações que fazemos do mundo mudam. A recepção do mundo pelos sentidos é transmitida em impulsos que vão se reorganizando em cada sinapse, não sendo jamais o mesmo impulso que chega ao tálamo, como explicam os neurologistas. A percepção tem um caráter sujeito-predicado. Isto é, ver é ver sempre *“alguma coisa em algum lugar”* (Gombrich, 1995:275). Em decorrência, a pintura nunca é fiel à realidade. Todas as épocas e culturas representam o mundo visível de modo diferente, porque muda a disposição de espírito de cada lugar e época, e com ela a visão de mundo.

Em arte, a percepção também se alia à memória das vivências estéticas. A arte decorre da estrutura perceptiva, mas também do conjunto de relações e inter-relações que constroem nosso conhecimento das produções artísticas. Constituímos o contexto das significações artísticas identificando as formas e projetando nelas os significados provenientes de experiências anteriores. Os

significados não são preexistentes nem fixos, são gerados pelas vivências produzidas por nossas experiências de vida com os objetos observados, que incluem as convenções com que as inscrevemos em nossa memória, os traços mnésicos.

Por isso, ao ver uma tela de Turner, como *Sunrise with Sea Monsters* (c.1845), quem não conhece seu trabalho anterior, sua obsessão por registrar ocorrências fortemente conceituais, talvez não possa deduzir dessa imagem um navio em chamas. Ele se restringiu ao dramatismo cromático sem se preocupar com a representação figurativa, sem espelhar o realismo dos componentes da cena. Embora a tela pertença ao começo do século dezenove, de certo modo antecipa a abstração. E, ao inverso, mas ainda como consequência dessa mesma propriedade, distinguimos facilmente a imagem criada por Leonardo, a *Mona Lisa* (1503/06), de outra, produzida no mesmo estúdio e na mesma data por um de seus assistentes, Bernardino Luni. A obra de Leonardo foi consideravelmente exposta no decorrer da história e facilmente reconhecemos a propriedade especial de seu trabalho. Tematicamente, as duas realizações são semelhantes, o modelo é o mesmo, mas o resultado é distinto. A composição piramidal das figuras, as cores amenizadas pelas camadas de verniz superpostas, o uso do *chiaroscuro* para dar uma dimensão vigorosa de volume, bem como o *sfumato* e a perspectiva aérea tornam inconfundível a qualidade do trabalho de Leonardo que, além do mais, se caracterizava por um minucioso labor artesanal das pinceladas, oferecendo grande vividez à imagem.

Como nos diz Fayga Ostrower, *Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo de criação* (1988:167). As obras pictóricas expressam o sentido que damos à vida em sua linguagem de formas de espaço. São representações que aproximam duas experiências interligadas e que se correspondem: a do artista e a do receptor. Pois uma obra só abandona sua virtualidade quando é resgatada de sua realidade de objeto no diálogo reanimador da interpretação. Nesse resgate consideramos tanto a intencionalidade do pintor, seu projeto, quanto os desvios que o mesmo sofreu pelas características do material utilizado e do meio empregado na sua realização. Aquilo que Duchamp chamou de “*coeficiente criativo*”. Porque uma obra não é a realização acabada da intencionalidade do artista. A produção

criativa é uma realização que se constitui e adquire realidade além da intenção do artista. Tornar real essa intenção, ou seja, realizá-la, é a verdadeira capacidade artística.

O ato criativo de um pintor acarreta muito esforço no trabalho de realização, impõe aprovações e rejeições. No resultado final, o artista acaba convivendo com uma diferença inconsciente entre a intenção e o que foi realizado. Para Duchamp, existe uma lacuna *“que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido”* que ele chama de *“coeficiente artístico”* contido na obra. *“Em outras palavras”*, diz ele, *“o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o não-expresso mas pretendido e o não intencionalmente expresso.”* (Tomkins:518). Nesta equação ele evidencia os elementos de nossa vida psíquica, parte integrante do pensamento estético.

A pintura concentra uma longa história de visões do mundo. Seu percurso está correlacionado ao desenvolvimento da capacidade perceptiva. Com a pintura não aprendemos a ver melhor, mas a compreender melhor o que vemos. Dos registros nas paredes das cavernas, que já demonstravam um conhecimento, embora inconsistente, de espacialidade, perspectiva e composição, atravessando a Idade Média das rígidas simbolizações religiosas, ao romper do Renascimento, com o despertar das ciências e de uma melhor compreensão das linguagens, até às experimentações radicais das vanguardas, a pintura estabeleceu relações cada vez mais próximas desse constante exercício de percepção que é a vida.

A pintura como arte prevê a utilização de materiais específicos sobre um meio (um suporte) adequado, sustentada por uma forma mais ou menos convencionalizada. O quadro é o primeiro limite formal da percepção, na pintura. E a propriedade relevante da pintura como arte é a sua realização de sentido, ou seja, o modo como ambos, o meio (o suporte: a tela, a madeira, o papel ou a parede) e o material combinam-se, através do projeto e das tentativas de execução do artista, para criar efeitos que possam gerar uma significação na recepção sensível dos observadores.

A pintura, como os objetos de arte em geral, reivindica uma interpretação, resulta no esforço de uma prática que leve à sua recriação. E esta é uma atividade infundável, porque as interpretações não esgotam as

representações. O significado disso, para Richard Wollheim, “*pode ser definido como aquilo que nós assimilamos quando compreendemos uma pintura; quando compreendemos não um fato sobre a pintura, mas a pintura nela mesma*” (2002:22).

A pintura de arte privilegia o olhar do espectador, porque atribui um lugar específico ao pintor, como adverte Wollheim. O pintor situa-se de frente para o seu suporte, sua postura corporal marca uma observação e decorre daí uma prática visual. A atitude do pintor é a de quem testemunha, pois ele está sempre diante de seu trabalho. E a partir dessa perspectiva situa-se o lugar do ponto de vista do espectador. A pintura, portanto, pressupõe o espectador.

A atuação do intérprete na arte, a memória de suas constantes percepções, também sofreu inúmeras mudanças. Seu lugar no espaço de observação deslocou-se. As obras produzidas no período do Renascimento exigiam uma participação diferente das obras produzidas pelo movimento cubista. A perspectiva renascentista considerou o espectador e deu-lhe uma posição diante da obra, um lugar centralizado para o seu olhar. O Cubismo rompeu radicalmente com as normas do Renascimento, principalmente com a possibilidade narrativa, tendo geometrizado e fragmentado a representação da figura. Em consequência, as vanguardas exigiram do receptor um empenho maior para participar dos jogos de significação, uma percepção mais alerta, como aquela que a ciência demandava, depois da divulgação da Teoria da Relatividade, comprovada por Einstein, e do conceito de inconsciente com que Freud apresentou a nova ciência da Psicanálise.

As representações sugerem modos de ver. O período das vanguardas foi um dos momentos na História em que o conhecimento estabelecido foi violentamente sacudido e que os espectadores foram obrigados a abandonar todo comodismo perceptivo e descrever do que mostravam as convenções costumeiras. Os modelos foram questionados por rompimentos, às vezes, bem agressivos, como, por exemplo, a inesperada proposta de Kazimir Maliévitch de um quadro que resultava, segundo ele, no “*ato mais humilde que a sensibilidade humana pode desempenhar*” (2007:110). Ou seja, uma abstração em uma forma geométrica pintada de preto, uma súbita experiência da impossibilidade de um reconhecimento irrefutável do mundo visível. Como no famoso concerto 4´e 33´´, de John Cage, em que o pianista entre em cena,

mas não toca o piano, obrigando o ouvinte a perceber a significação do silêncio, o espectador é obrigado a retirar de dentro de si mesmo a simbolização daquela materialidade. Kazimir Maliévitch evidencia a plenitude do que admitimos como vazio, assim como Cage, o ruidoso silêncio.

O *Quadrado negro sobre fundo branco*, que pintou, segundo ele, em 1913, segundo ele, e, depois, o *Quadrado branco sobre fundo branco*, encenaram, para nossa reflexão, o fim da pintura como antes ela havia sido praticada. As duas pinturas levaram adiante o disciplinado exercício a que Kandinsky havia se devotado para se desfazer da figuração e criar uma composição que fizesse exultar as formas cromáticas e os espaços fortuitos, os plenos e vazios, como na música. Na pintura, Kandinsky era movido pela música, principalmente pela música dodecafônica de Schoenberg que, além de compositor, era um pintor expressionista.

Kandinsky foi o primeiro pintor a considerar um quadro sem descrições objetivas, exatamente aquilo que fora uma árdua conquista para a pintura nos séculos anteriores. Em 1910, apresentou uma aquarela abstrata, obrigando os receptores a vagarem o olhar pelo espaço da tela sem encontrar o conforto das figuras semelhantes à realidade visível, sem reconhecer o que estavam acostumados a constatar. Apresentou linhas e cores que volteiam no espaço, criando um intenso impacto visual e emocional que impôs uma nova possibilidade de percepção.

Ele trouxe para a linguagem plástica uma questão nova e instigante. Não que antes dele não tivessem ocorrido procedimentos semelhantes, como as peças de cerâmica do neolítico, os enfeites celtas, as joias dos visigodos, a arte islâmica espanhola, e inúmeras outras atualizações. A abstração propunha uma nova questão: poderiam forma e cor, sem nenhum propósito representativo (ou seja, de figuração), serem articuladas numa linguagem de conteúdo simbólico, como é a da pintura, e gerar significação? Kandinsky respondeu à proposta de um modo convincente, defendendo uma *necessidade interna* não relacionada com as formas do exterior (pontos que expôs no seu livro *Sobre o espiritual na arte*, de 1912). Com isso, obrigou-nos a entrar no jogo intelectual de decodificar os sinais, significando-os sem o auxílio da narração, da configuração costumeira, dos valores consolidados e dos padrões anteriormente aceitos.

Em sua pintura, a natureza dinâmica das linhas e das cores afasta-se da objetividade e inicia um processo pictórico que avançou vigorosamente pelo século XX. Paul Klee, seu interlocutor, dizia que se nos aproximarmos bastante da natureza, do tronco de uma árvore, por exemplo, ela se nos parecerá abstrativa. A pintura abstrata criou novas referências de percepção para a representação espacial, e tomou dois caminhos, o do registro dos gestos livres e descontínuos, como em Kandinsky e Pollock, e o do registro dos artistas movidos por uma razoabilidade, como em Malévitch e em Mondrian.

Embora o exercício abstrativo de Kandinsky e Pollock sejam modalidades que se aproximam, são visíveis as diferenças entre eles. Em Kandinsky temos espaço para o olhar perambular entre manchas e traços, adentrando pelo branco do suporte. No Expressionismo Abstrato de Pollock (como na tela *Nº 5*, de 1948) nosso olhar se emaranha na rede de linhas coloridas com que ele cobre informalmente o espaço, sendo obrigado a acompanhar a impressão dos rastros da intranquilidade deixada por sua gestualidade na tinta escorrida na tela. Não nos é oferecido um campo aberto para passear o olhar nas telas de Pollock, temos de andar ao seu lado, do lado de fora, para olhar a extensão por ele preenchida, que reflete as condições da vida inquieta do pintor. São duas formas de expressar o sentimento do mundo, duas formas de convocar nossa percepção.

Diferentemente, na pintura abstrata da razoabilidade geométrica, como em Mondrian (*Composição em vermelho, azul e amarelo*, de 1930) e Malévitch, temos a oportunidade de perceber uma organização de formas fixas conformadas ao espaço da tela. Os efeitos não são os mesmos. Percebemos contenção de formas e tensão de cores dentro de estruturas formais mais estáveis, de emocionalidade mais contida.

A arte abstrata repele a figuração de um espaço objetivo, repele a cópia ou a imitação de modelos externos, repele a história, que exige narrativa e figuração. A referência é interna ao quadro, apresenta-se como uma nova realidade, o que ensejou muitos debates. A abstração não é a representação figurativa do mundo visível, força a percepção de ritmos energéticos internos em formas que se contraem ou se expandem, ou que se apresentam em dimensões modulares com atributos menos emocionais e mais razoáveis, mais apaziguadores para o olhar.

As soluções dadas pelos pintores na composição de seus temas abstratos apelam fortemente à imaginação e a outros sentidos menos reconhecíveis, sugerem a apreensão de múltiplas formas de energia, de efeitos vibratórios, de pulsações cromáticas que nos atingem de modo manifesto. As vibrações cromáticas são de grande magnitude. Um quadro de Arcangelo Lanelli (como *Sem título*, de 2000) é uma experiência de grande amplitude dessa percepção energética. Ele vibra e ao mesmo tempo convoca a cumplicidade de uma visão tátil, juntamente com o reconhecimento do volume relevado pelas pinceladas e da direção dessas pinceladas. É inevitável lembrar que a cor é uma de nossas grandes ilusões, é uma propriedade de uma radiação magnética que distinguimos com os nomes específicos que lhe damos, mas que, na prática perceptiva, não é possível avaliar. Afinal, jamais saberemos se todos veem o mesmo vermelho. Mas sabemos todos a que nos referimos quando enunciamos a palavra “vermelho”.

Voltemos às rupturas. As rupturas significativas não são privilégio do Modernismo, sempre aconteceram na história da arte. No século XIV, próximo ao final do longo período do medievo, Giotto foi considerado o iniciador da pintura moderna, impondo grandes mudanças na pintura do afresco. É grande a sua importância, exatamente pela ruptura que praticou com relação aos cânones da época, ainda plena de resíduos da arte bizantina com seu ostensivo destaque da simbolização religiosa mais dogmática.

Movido pela leitura de uma biografia de São Francisco, escrita por São Boaventura por volta de 1266 (*Lenda Maior*), ele se desvencilhou de alguns aprisionamentos com que os artistas se viram tolhidos durante alguns séculos. É preciso lembrar que nessa época, antes do humanismo renascentista, as pessoas eram pouco consideradas em sua individuação e reconhecidas mais como merecedoras de punição, pelo reflexo da expulsão do Paraíso, segundo a narrativa bíblica. Como diz o professor Décio Altimari (apostila do *Curso de História da Arte*, 2014), as pessoas viviam sob o domínio de duas torres, a do bispo e a do senhor feudal. Eram consideradas pecadoras e sua possível felicidade só poderia ser atingida depois da morte, segundo seus merecimentos na vida terrena. Elas viviam para essa outra vida, pois a vida terrena não era valorizada. A visão de Francisco, de que todos eram criaturas de Deus, fez

com que houvesse o reconhecimento da dignidade da vida humana, inclusive da vida terrena.

Na aceitação do domicílio terreno dos homens e todas as suas injunções, como costumes e circunstâncias, Giotto pintou o céu de azul, libertando a pintura da imposição religiosa que impunha uma linha de horizonte delimitadora entre os mortais pecadores e o princípio divino, acima do horizonte, espaço intocável e que devia ser pintado de dourado. É o que podemos observar em seu afresco *São Francisco pregando aos pássaros* (Basílica de São Francisco, Assis). A diferença entre a expectativa humana que acabava no horizonte, sem projeção de infinito, e a sugestão da independência dessa separação, na pintura, tomou forma no Renascimento, com a perspectiva. Giotto antecedeu a realização dessa possibilidade, anunciando a percepção de um novo horizonte humano.

Giotto usou o pigmento mais caro, o lápis lazúli, para pintar o céu dos homens. Na Basílica de São Francisco, em Assis, entre 1288 a 1292, pintou uma série de afrescos com cenas da vida do santo, apresentando-as teatralmente ao nível do olhar dos fiéis e introduzindo elementos pertencentes ao seu cotidiano, possíveis de serem reconhecidos, como a arquitetura e a natureza dos lugares. E na Capela dos Scrovegni, em Pádua, entre 1305/06, pintou uma série de cenas da vida de Cristo e da Virgem, representando de forma exuberante e piedosa a emoção humana, a turbulência dos sentimentos, aos quais ainda era imposto um velamento na época. Podemos ver no afresco *Lamentação pela morte de Cristo* que até mesmo os anjos demonstram intensa comoção pelo sofrimento da morte de Cristo. E, no reconhecimento das emoções humanas, tornou-se mais visível o reconhecimento do longo processo de individuação, da singularidade do ser humano. Ele pintou uma das primeiras, se não a primeira, representação consciente do reconhecimento dessa individuação. Na Capela dos Scrovegni, ao pintar o *Juízo Final* numa composição grandiosa, se autorretratou entre os figurantes que pleiteiam o céu. Como vemos, as representações do mundo resultantes do desempenho da percepção integram a compreensão de cada época e lhe dão continuidade. São inseparáveis do conhecimento, mas são representações, concepções que colocamos no lugar daquilo que existe. Poderíamos chamá-las de constructos. E a pintura, como as demais práticas artísticas, é uma representação, uma

mediação que não se pode recusar. Entre nós e o mundo existe sempre uma mediação. William James já nos alertou, no final do século XIX, que “*a ruptura de uma mente com relação à outra é, talvez, a maior ruptura da natureza*” (1979: 130). Não conhecemos os pensamentos uns dos outros senão pela sua manifestação. E para isso usamos sistemas de convenção. São os códigos que nos dão acesso ao pensamento do outro. E, em continuidade, James fez uma afirmativa vigorosa, dizendo que a verdade “*é o advento do objeto*”. O advento de uma pintura sucede a um processo difícil e atribulado, resultante das adversidades sofridas pelo pintor na realização de seu trabalho. Por isso, toda pintura é verdadeira, embora possa ser o produto de uma ilusão, um engano, um equívoco ou mesmo um erro.

O pintor Magritte já nos havia advertido sobre as condições da representação. Algumas de suas telas, como *A traição das imagens* (de 1929), nos estimulam a pensar a mediação da linguagem. Afinal, quando digo ‘isto é um quadro’, o que designo não tem nenhuma similaridade com o objeto específico a que me refiro, composto de materiais característicos, revestido com tintas e pigmentos diversos segundo o labor, geralmente estafante e penoso do pintor, para sugerir determinados efeitos significativos. No entanto, ao dizer ‘quadro’ reconhecemos toda essa contextualidade.

As representações comprovam que nossa percepção comete erros. Não é aquilo que verdadeiramente existe que percebemos. O mais interessante é que a arte vive em decorrência dessa falha. Os artistas partem da percepção de algo existente, seu objeto, para produzir dele imagens próximas de um reconhecimento. Mas sabemos que jamais podemos atingir o objeto de modo a descrevê-lo de forma plena. Sempre vai sobrar algo para ser dito sobre ele. Se assim não fosse seriam dispensáveis as inúmeras interpretações da realidade que a obsessão dos artistas insiste em continuar praticando. Os temas se repetem na história, mas sempre se apresentando de modo diferente, com um novo ponto de vista.

Percepção é conhecimento. Na percepção, o mundo possui forma e sentido inseparáveis do sujeito da percepção. São sentidos decorrentes das vivências, que circulam nas convenções de linguagem. Afinal, representamos o mundo conforme nossas possibilidades pessoais e históricas. E a história modifica nosso olhar. Os movimentos artísticos em que a pintura se incluiu nos

mostram isso. Há um modo de ver no Renascentismo e outro no Cubismo. Porque, como afirma Gombrich, “*ver é conformado pelo nosso conhecimento do que vemos*” (1995:115). Não podemos separar o que vemos daquilo que sabemos.

Muitos pintores, como Picasso, diziam que só podiam pintar aquilo que viam. Ele manteve uma firme rejeição da abstração. Ao mesmo tempo, aquilo que estava sendo apresentado na representação pictórica já não o entusiasmava, não tinha a atualidade que desejava. Era um momento em que a Europa estava colhendo o resultado dos despojos que havia criado com as guerras, invasões e colonizações. O imaginário criativo dos povos colonizados começava a interferir e misturar-se na definição da cultura da Europa, embora de modo ainda velado. Os museus estavam cheios de objetos vindos da África que, por serem criados para rituais, não eram considerados arte, mas peças funcionais rejeitadas pelo conceito artístico. Algo difícil de aceitar em nosso tempo de cultura globalizada e de filósofos pós-colonialistas.

A insatisfação de Picasso acabou transformando-se em uma formidável inovação da pintura. Ele procurou uma solução plástica mais próxima de sua vivência e do contexto de sua época. A partir de 1903, passou a visitar o museu etnográfico de Paris Musée de l’Homme (Le Trocadero). Lá se encontrou com as máscaras africanas, cujos traços manifestavam, com uma solidez consistente e eficaz, uma forte impressão emocional. Desde o movimento alemão, o Expressionismo, os artistas europeus do começo do século XX buscavam no “primitivismo” (ponho a palavra entre aspas, pois era usada antes da correção feita pela antropofagia, por Levy-Strauss e seus pares, na sua comprovação de que não existe uma cultura primitiva) o realismo necessário para conjugar a arte com a vida. Ao investir em um modo menos europeu de expressão, Picasso fez repercutir em sua pintura a natureza das expressões africanas e das esculturas da península ibérica, recém-descobertas pelos arqueólogos. Com isso, mudou o modo de ver ocidental. Não sem causar escândalo e rejeição, evidentemente.

A primeira experiência de Picasso em expressar essa diferença foi no retrato que fez da escritora americana Gertrude Stein (*Retrato de Gertrude Stein*, que pintou entre 1905/ 06). Ele a retratou em dois tempos. Elaborou corpo e rosto, ficou insatisfeito com as soluções dadas, foi para a Espanha e,

na volta, cobriu de branco o rosto e o refez. São notáveis as diferenças na realização do corpo vestido e do rosto. É um rosto que apresenta, de modo coerente, as principais características de Gertrude Stein, mas com economia de traços e procurando revelar as marcas de sua personalidade, de suas qualidades individuais, não os aspectos datados, do momento em que ela posou para o retrato. Não é o retrato de Gertrude Stein apenas daquele momento, mas de uma essencialidade mais duradoura, uma máscara que conservou os traços significativos de suas características mais individuais.

É um retrato mais essencial. Tanto que, quando foi apresentado aos seus conhecidos, ninguém achou que se parecia com ela. A resposta de Picasso foi incisiva e perspicaz: “*mas vai se parecer*” (Stein:2010). Apesar de ela ter sido retratada por vários artistas, esse foi o retrato comparativamente mais fiel, mais correspondente às qualidades de sua individualidade, das características que a distinguiam. Muitos anos depois, numa foto feita em 1936, quando voltou aos EUA para fazer conferências em diversas universidades, a correspondência com o retrato se mostra extrema. A foto confirma a eficácia da percepção de Picasso, a atenção que deu na observação de seu modelo, muito além da superfície aparente.

Essa experiência de dar visibilidade a elementos não ocidentais no estilo de Picasso culminou no quadro que mais escandalizou a história da pintura, *Les Démoiselles d'Avignon* (de 1907). Ele marcou a tela com as características das máscaras africanas e das esculturas ibéricas, provocando enorme contrariedade e a indignação da crítica da época. Quando foi mostrado em público, em 1936, no entanto, o trabalho já tinha perdido a capacidade de incitar qualquer aversão. O aspecto novo e desconhecido das formas na composição já havia sido assimilado pelos espectadores que agora iam ao museu movidos mais pela curiosidade de conhecer aquilo que antes provocara tanta repulsa. Ou seja, iam para compreender as características que induziam a percepção dos espectadores no alvorecer do século.

Segundo alguns neurologistas, a visão e a audição são os dois sentidos mais aptos para o exercício da inteligência. Com os demais sentidos não se consegue articular o pensamento, pois não produzem uma ordenação no tempo e no espaço. Arnheim, como outros estudiosos, chega a afirmar que “*a visão é o meio primordial do pensamento*” (1986:32). Mas a organização visual

não se limita ao visível, ao material dado, mas “*incorpora extensões invisíveis como partes genuínas do visível*” (idem:47). Nosso olhar está capacitado para ver apenas a parte que se apresenta como frontal de um objeto, mesmo assim, reconhecemos sua possibilidade tridimensional. Os elementos visíveis, na significação, confundem-se com os não visíveis.

O caráter sensorial da pintura nos leva a reconhecer o que vivenciamos em nosso cotidiano. Fazemos uma transferência, ou uma projeção de nossa vivência cotidiana para a pintura. Proust compreendeu bem essa intimidade. “*Você já viveu isto inconscientemente, o prazer que se tira da visão de cenas cotidianas e dos objetos inanimados; do contrário, ele [prazer/deleite] não teria brotado em sua alma quando Chardin [pintor] o evocou com suas cores maravilhosamente irresistíveis.*” (Wolheim, 2002:99). Proust sustenta que reconhecemos o que pinta o artista porque é “*a expressão do que lhe era mais próximo na vida*” e é “*com nossa própria vida que ela [essa expressão] entra em contato*” (idem:100).

Mas nem sempre o que é mais próximo da vida tem qualidade visível. Dali, com seu “*método da atividade paranoica-crítica*” (2004) desvelou um objeto oculto em um quadro de Millet, *O Angelus* (1857-59). Para ele, havia uma angústia inexplicável nas suas figuras, que pareciam estar unidas por uma vivência perturbadora. A obra acabou acompanhando-o obsessivamente durante largo tempo. Ele percebia naquela composição, no cesto com batatas que os camponeses depositaram no chão para orar na hora do *Angelus*, algo carregado de uma intencionalidade latente. Suspeitava de um drama escondido na aparência angelical da cena. E, por sua insistência, os laboratórios do Louvre examinaram com raios-X o quadro e viram surgir uma massa escura de forma geométrica que coincidia com o ataúde que Dali suspeitava existir no lugar do cesto de batatas. Ele percebia o quadro de Millet de modo diferente dos demais espectadores, sentia a representação de pesar por uma morte. E os exames comprovaram que o casal suspendera seu labor para enterrar o filho morto e não para orar.

Dali alimentou essa sua aptidão pintando várias telas com composições ambíguas, como o *Mercado de escravos com o busto de Voltaire desaparecendo* (de 1940), em que podemos, alternando o esquema de

distinção de figura e fundo, ver surgir o rosto de Voltaire na paisagem, composto por duas figuras situadas no centro da cena.

Como podemos observar, a visão é um sentido especializado, pertencente a um órgão que codifica e decodifica o mundo, resultando em um processo ininterrupto de tradução de um pensamento em outro continuamente. A percepção comete erros, mas é um sistema pronto a se corrigir. E nessa constância, sendo a linguagem uma mediação entre o sujeito e o mundo, só percebemos formas com significado. Como alerta o neurologista Donald D. Hoffman (2000), mais do que projetar significados nas formas e de completá-las para perceber uma totalidade, nós as inventamos. Para comprovar, sugeri em um desenho um círculo composto por traços que se irradiam de um centro. O centro não é desenhado, mas nós o percebemos nitidamente, com um brilho mais intenso do que o fundo em que se insere. O círculo é uma dedução nossa. No entanto, ele tem vigor e parece mais branco do que o branco restante. Diz-nos Hoffman que tudo o que vemos é construído: “visão é construção” (2000:08), é um processo criativo. Construimos nossa experiência visual, no sentido fenomenal, num processo de inferências. Como observadores, estamos sempre em posição de colaboração com aquilo que vemos.

Toda imagem tem uma economia de sentido. Didi-Huberman (1998) vai ressaltar essa simbolização da pintura: “A pintura pensa” (1998:12), diz ele. Para ele, a importância da experiência visual está em que “Aquilo que vemos vale – vive-- apenas por aquilo que nos olha” (p.19). Não podemos recusar esse olhar. Não podemos dizer que Mona Lisa é apenas uma superfície de madeira plana coberta de cores dispostas numa certa ordem. O olhar tem uma temporalidade em nossa memória, fundamenta nossa imaginação, acumula-a de significações. Porque a duração de um quadro (Wolfeim:150) não corresponde à duração de nossa contemplação. A duração do quadro se apresenta, para nós, como um presente expandido. Mesmo enquanto estamos diante dele, estamos sempre além dele.

Como podemos notar, toda pintura é uma virtualidade. Aprendemos a ver convencionalmente, e aquilo que vemos nos olha e nos constitui. O sujeito e o ato de ver jamais se detêm naquilo que é apenas visível. Ver, nos mostra Didi-Huberman (1998), é sempre a operação de um sujeito interpondo a

memória de sua experiência naquilo que se dá a ver. E aquilo que se deixa ver é o que se dá a pensar, porque não há conflito entre forma e conteúdo. Naquilo que vemos e nos olha manifesta-se um limite vacilante entre a realidade material (objeto) e a realidade psíquica (o sujeito e a sua memória).

O Renascimento nos ensinou, através da perspectiva central ou linear, a observar o recuo ou aproximação dos objetos no espaço, a interpretar a profundidade. Abriu-nos uma janela através da qual podíamos imaginar o infinito, insinuando um espaço para além da pintura. Essa convencionalidade instigou pintores como Rafael de Sanzio, no quadro *Lo Sposalizio dela Vergine* (de 1504), modelar quanto ao traçado perspectivo. A perspectiva passou a prever um espectador, oferecendo-lhe um lugar diante da obra, mas um lugar fixo. No século XX, no entanto, com as descobertas que supõem a conjugação de tempo e espaço, depois da Teoria da Relatividade, Cézanne supôs um espectador móvel. Propôs o descentramento da composição, impondo dois ou mais pontos de vista para os objetos representados na tela. Ao mesmo tempo, reverteu a ilusão da tridimensionalidade e exigiu que o espectador aceitasse a tela plana, sua bidimensionalidade em altura e largura. Vemos essa prática em *Natureza morta, compota, jarra e frutas* (c.1899), em *Natureza morta, Maçãs e laranjas* (1898), e em muitas outras telas. Nosso olhar identifica um lado da jarra, mas também alcança parte do lado de dentro de seu bocal. Do mesmo modo, a disposição das frutas causa certo desconforto ao olhar, por elas parecem brigar com a lei da gravidade, prontas para cair da mesa que parece inclinada. Ele insinua mais de um ponto de vista. E, ao descentrar a composição, quebrou a hierarquia a que o olhar estava acostumado, de perceber a figura central como avaliadora das demais. A partir de Cézanne todos os elementos numa tela passaram a ter o mesmo valor e o ponto de vista único não se impõe mais ao espectador. A tela ganhou nova dimensão.

Na pintura como arte, a percepção da superfície não é suficiente, é preciso desvelá-la, ocupando o espaço que nos convida a compreender aquilo que está sendo oferecido à vista ou sendo dela ocultado. É preciso elucidar o que se mostra e o que se esconde, deixar-nos surpreender com a vida interna que ali está indiciada. Podemos perceber isso na diferença que ressalta entre uma famosa pintura de Manet, que causou muita indignação em sua época, *Olympia* (1863), e uma pintura de Alexandre Cabanel (*O nascimento de Vênus*,

de 1863) que, naquele ano, foi muito bem aceita e fazia sucesso. É preciso enfatizar que os quadros são do mesmo ano. Os quadros de Cabanel eram sempre aceitos no Salão, os de Manet eram constantemente rejeitados. Olhando hoje as telas podemos claramente perceber o motivo.

Houve uma época em que a hipocrisia moral do sistema social francês tornou-se visível. Foi durante a reforma de Paris, pelo arquiteto Haussman (barão Georges- Eugène Haussman), durante os anos em que foi prefeito da cidade, entre 1853 e 1870. Os habitantes da periferia pobre, artistas e artesãos menos privilegiados, idosos e prostitutas que tinham sido desalojados pelas operações urbanizadoras passaram a vagar pelos lugares frequentados pela burguesia, como os cafés, que se sentia afrontada com sua presença. Alguns artistas aceitaram o tema como uma proposta criativa mais crítica, como Manet. E outros, com pouco interesse pelos acontecimentos da cidade, continuaram a pintar nus femininos sensuais, mas sob a denominação de deusas, como Vênus. Ocultavam, com a denominação dos personagens mitológicos da Grécia Clássica, o que eram figuras de mulheres nuas, sem nenhum outro objetivo. E seus quadros tinham grande aceitação comercial. Afinal, quem os comprava incrementava o argumento de que não estava expondo na sua sala de estar apenas uma mulher nua, mas uma Vênus grega. Manet era bastante crítico em relação a essa dissimulação. Nesse sentido, *Olympia* foi um de seus trabalhos mais desafiadores. Se num único relance podemos perceber toda a imagem que Cabanel nos apresenta, num rápido olhar que não exige nenhuma investigação extraordinária, nenhum aprofundamento para a sua compreensão, ao observar a tela de Manet temos de dispor de mais tempo para a contemplação, pois ela nos detém em sua composição, provocando nossa disposição para uma significação. Não que a figura não seja clara. É uma mulher, uma prostituta, supostamente, que nos olha de modo desafiador. Mas existem outros elementos que não podem ser desconsiderados. Quem é a figura da negra, que mal enxergamos, confundida com o fundo, com o ambiente, num situação servil, e por que ela porta flores? A significação não se dá na superfície, temos de recorrer a associações históricas, sociais e psicológicas, além da pintura, para chegar a alguma interpretação. O que ficou na história é que a tela de Cabanel, uma expressão

datada, foi muito bem aceita em sua época, mas a de Manet enriqueceu nossa possibilidade perceptiva para sempre.

Por fim, para terminar essas considerações, gostaria de comentar uma questão brasileira. Em 1928, Tarsila do Amaral deu de presente para Oswald de Andrade, no seu aniversário, uma tela que ele considerou muito enigmática. Chamou o poeta Raul Bopp para discutir e compreender melhor o quadro. Tarsila denominou o trabalho de *Abaporu* (homem que come carne humana). A antropofagia era um conceito que estava sendo pensado com entusiasmo pelos modernistas, principalmente por Oswald e seu grupo. Segundo Tarsila, o quadro brotou espontaneamente. Mas sabemos que advém do pensamento revisor da História do Brasil a que se dedicou o grupo. O conceito convocado pelo quadro ganhou força filosófica e estimulou uma reflexão em torno da cultura brasileira, forçando uma síntese. Em seguida, Oswald organizou um manifesto, o *Manifesto Antropófago* (publicado em maio do mesmo ano, na Revista de Antropofagia), altamente paródico, deglutindo o melhor das culturas que nos influenciavam e seguindo o princípio simbólico advindo da antropofagia indígena.

A figura é muito interessante. Sua posição lembra *O pensador* (que Rodin criou em 1904), e que provavelmente Tarsila o tenha visto, e digerido, quando estava em Paris, quando mudaram a escultura de lugar. O índio é visto numa perspectiva de baixo para cima, o que o configura com pés enormes, oferecendo a significação dos laços com a terra, e a cabeça pequena, na distância, enfiada no céu tropical, o que configura inúmeras interpretações. Mas, durante alguns anos, apesar da revisão cultural intensa e privilegiada que os modernistas nos propiciaram, a figura foi popularmente percebida, de modo bastante preconceituoso, como uma metáfora do brasileiro, de cabeça pequena e pouca racionalidade, refletindo a imagem exótica (fora de ótica) da convenção colonizadora.

REFERÊNCIAS

ALTIMARI, Décio. Apostila do *Curso de História da Arte*, 2014.

ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1986; trad.: Rubén Maseri.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Ed. 34 Ltda., 1998; trad.: Paulo Neves.

DALI, Salvador. El mito trágico de “El Angelus” de Millet. Barcelona: Tusquets, 2004.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995; trad.: Raul de Sá Bartolo.

HOFFMAN, Donald D. *Inteligência Visual: como criamos o que vemos*. Rio de Janeiro: Campus, 2000; trad.: Denise Cabral Carlos de Oliveira.

JAMES, William. *Princípios de Psicologia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989; trad.: Agustin Bárcena.

_____ *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979; trad.: J.C. da Silva e P.R. Mariconda.

MALIÉVITCH, Kazimir. *Dos novos sistemas na arte*. São Paulo: Hedra, 2007; trad.: Cristina Dunaeva.

OSTROWER, Fayga. “A construção do olhar.” In *O olhar*. Adauto Neves (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEIN, Gertrude. *A Autobiografia de Alice B. Toklas*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; trad.: José Rubens Siqueira.

THOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. (O texto inclui “O ato criador”, de Marcel Duchamp.) São Paulo: Cosac Naify, 2004; trad.: Maria Teresa de Resende Costa.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002; trad.: Vera Peireira.