E.N.B.A.
C. 4
TESE/1955
1199

ABELARDO ZALUAR

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES
BIBLIOTECA

# arte e Visão

RIO DE JANEIRO · 1955

5
2

Cat 1199

A Manuel Constantino,
com a admiração de

Dalmar
1956

ABELARDO ZALUAR

# ARTE
# E
# VISÃO

Tese apresentada ao concurso para professor catedrático da 2.ª cadeira de Desenho Artístico da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

RIO
1955

T/4
1955
ex. 2

BIBLIOTECA PROFª ALFREDO GALVÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES
Nº 762 ANO 2009

*À Ciléa, minha mulher*

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO
TEORIA E ARTE
PERCEPÇÃO VISUAL
CONTEMPLAÇÃO E OBRA
MODOS VISUAIS
VISÃO ATUAL
CONCLUSÃO

## APRESENTAÇÃO

Escolher um assunto para escrever um trabalho dentro dos limites da cadeira de desenho artístico não é tarefa muito fácil, pelo caráter essencialmente prático que a matéria encerra. Buscar, além disso, um ângulo ainda não visto, que pelo seu inusitado possa constituir algo inteiramente novo, no sentido mesmo de "tese", é coisa mais difícil ainda. Difícil, e sob certo aspecto perigoso se, imbuidos do sentimento obrigatório de contribuir com "novidade" nos apegamos às vêzes a detalhes ou filigranas preciosistas, marginais ao essencialmente útil, carecentes portanto de valor substancial. Ora, em matéria de cultura, não se acha um novo princípio pela procura determinada. Acha-se, às vêzes, não com determinação, mas espontâneamente, como fruto conseqüente de um esfôrço, não direi desinteressado, mas pelo natural desenvolvimento da atividade criadora. E foi um artista mesmo quem assim justificou êsse procedimento, ao dizer: "Je ne cherche pas, je trouve!" (PICASSO).

Para o artista, ainda mais, sua criação não decorre da reunião de algumas teorias "a priori" organizadas. No curso de sua atividade, surgem algumas criações, algumas obras. Essas seriam as suas teses, e se delas alguns pudessem tirar teorias úteis à sua maneira pessoal de criar, esta seria a contribuição nova a uma coletividade, no sentido de incorporadas ao conjunto de princípios formadores de uma estrutura cultural.

A posição do artista professor, reconhecemos exigir um duplo comportamento diante da criação: o estético-criador e o estético-analítico. À medida que cria para si, que busca em outras obras ou na natureza o ensejo para criar, êle as contempla também com olhos teorizadores, a fim de que possa, como professor, adquirir um eclético conhecimento dos conceitos da arte nas suas variadíssimas formas de realização.

Assim é que, no tema da visão artística, procuramos o ensejo para dissertar sôbre alguns aspectos da criação, da percepção do artista, de como êle vê para criar.

Sob a aparência possìvelmente ambiciosa do título do nosso trabalho não vai contudo nenhuma promessa de oferecer um tratado da visão artística. Esta impressão tão logo se desvanece em vista do porte do volume apresentado.

Seu cunho não é normativo, pois, como procuraremos evidenciar, o valor reside na maneira especial de visão de cada um, o que nos afasta da possibilidade de acreditar na indicação do "como se deve ver".

Não pretendemos também que o tema seja inteiramente novo, mas, sendo eternas as leis da criação artística, nem por isso os resultados de seu emprêgo são idênticos, e nessa margem

de interpretação pessoal das coisas eternas transita, sem dúvida, a diferença com que vemos, sentimos e criamos em nosso mundo.

E desde que estamos cuidando de situar propósitos, aproveitamos o ensejo para prevenir, antes da leitura do texto pròpriamente dito, que a linguagem e a forma literária, malgrado nossa vontade, não contêm certa fluidez e beleza próprias ao domínio adquirido pelo constante expressar literário, que nos poria em condições de provocar no leitor, através de uma "energia evocativa, o despertar comovido do sentimento como melhor meio para atrair-lhe com veemência o raciocínio" [1]; procuramos, contudo, dentro da linguagem simples que adotamos, garantir, tanto quanto possível, a clareza das idéias expressadas.

A. Z.

---

1 FLEXA RIBEIRO.

## TEORIA E ARTE

Em arte, tôda teoria verbal corre risco de contradição. Há um campo, porém, onde sua afirmação pode ser absoluta: na criação.

Tôda teorização, assim, se converte em conjecturas, traçando uma curva que nunca se fecha para formar um círculo perfeito. Êsse sentido unitário da verdade absoluta só é atingido na obra criada, com sua entidade à parte, imprevisível e inexplicável. E' fazendo que se inventa, e inventando que se cria. E' bem nas vozes do silêncio que a eloqüência se produz, levando MALRAUX [1] a observar que "as relações entre as teorias e as obras pertencem mais à comédia do espírito. Os artistas põem em teoria o que desejariam fazer, mas fazem o que êles podem; e seu poder, às vêzes, é mais fraco que suas teorias, e por vêzes mais forte do que elas".

---

[1] ANDRÉ MALRAUX — Les Voix du Silence.

Êsse absolutismo da criação, além do mais, se reporta a cada obra. Tudo lhe é essencial e intrínseco, o que lhe confere caráter de coisa criada. Nela entram, naturalmente, elementos comuns a outras realizações artísticas, porque "as leis da beleza são eternas, os mais violentos inovadores se submetem a elas sem dar-se conta; submetem-se a seu modo, e nisto reside o interêsse" [2] (MAX JACOB).

As teorias perdem, assim, qualquer caráter normativo em relação ao conjunto total formador da obra. Sua órbita de gravitação se faz em tôrno da obra, dela sendo seu satélite. Transita, sem dúvida, na parte racional e discursiva que tôda arte contém, mas não a traduz.

A tentativa de tradução da obra plástica tropeça com a própria heterogeneidade dos meios de expressão, aliada à dificuldade de determinar exatamente o ideal plástico.

Com a prudência que lhe caracteriza a crítica, H. READ declara: "ainda acreditando que tôda obra de arte possua algum princípio de forma ou estrutura coerente, eu não daria importância manifesta a êsse elemento, pois quanto mais se estuda a estrutura das obras de arte que vivem graças a seu direito e encanto intuitivo, mais difícil se torna reduzí-las a fórmulas simples e explicáveis". [3]

E, para aclarar ainda mais o nosso pensamento, buscamos o testemunho de MARITAIN ao dizer que "finalmente a concepção da obra não é de maneira alguma o projeto elaborado desta, ou seu plano de construção. E' uma visão simples, ainda que, virtualmente, riquíssima de multiplicidade, da obra por fazer, cap-

---

[2] MAX JACOB — Arte y Escolástica — pág. 185.
[3] H. READ — Sign. del Arte, pág. 12.

tada em sua alma individual, visão que é como um gérmen ou uma *razão seminal* da obra, e que participa do que BERGSON chama *intuição e esquema dinâmico,* que afeta não sòmente à inteligência, mas também à imaginação e à sensibilidade do artista, que responde a um certo e único matiz de emoção e de simpatia, e, precisamente por isso, é inexprimível em conceitos. O que os pintores chamam sua "visão das coisas", desempenha aqui uma função essencial". [4]

No que concerne à educação artística, o problema não apresenta aspecto muito diverso.

Sob o ponto de vista ideal, todo aprendizado artístico deve basear-se na contemplação direta, e o processo da criação, apreendido pelo contágio do exemplo criador.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES BIBLIOTECA

Alguns teóricos tentam as normas do aprendizado de arte, acontecendo freqüentemente, tender a esquemas improfícuos, pelo desejo quase inevitável de "precisar" ou especificar.

Possuindo exigências incomuns, a didática especial de arte se afasta do sentido normal de método, e quanto mais insistimos em precisar-lhe os limites, tanto mais êstes se ocultam na complexidade de sua natureza singular.

Assim, grande dedicado ao problema educacional artístico, HEBER READ acha que "para apreciar a arte é necessário praticá-la, e deve-se ensiná-la em íntimo aprendizado, sendo que o professor deve ser um artista não menos ativo que o discípulo, porque arte não se deve aprender por preceitos, por instrução

---

[4] J. MARITAIN — Arte y Escolastica, pág. 186.

BIBLIOTECA PROFº ALFREDO GALVÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA/UFRJ

verbal alguma, sendo ainda, em realidade, um contágio que se comunica entre os espíritos como fogo". [5]

Muitas vêzes, no intuito de metodizar e sistematizar a matéria, pensando alcançar maior eficiência, professôres se afastam da verdadeira didática artística, que — perdoem-me o paradoxo — reside num certo adidatismo, que classifico como uma disponibilidade espiritual sem esquema, sempre pronta a tomar o rumo que, no momento, mais se fizer necessário.

Essa maleabilidade muito bem a compreendeu o professor e artista LECOQ DE BOISBAUDRAN, cuja dedicação ao ensino artístico o tornou conhecido, quando dizia que "ao professor diz respeito ùnicamente as aplicações inteligentes e espontâneas; é o método vivo, que nenhum método escrito pode nem deve suprir". [6]

As teorias, generalizações e conceitos fundamentais da criação artística devem existir no professor como fundo de cultura para norteá-lo em suas conclusões, passando a representarem perigo no momento em que sua aplicação literal pretenda ao método didático, como norma comum, porque "o valor das regras artísticas está na produção de quem as faz, não no conformismo de quem as recebe". (FIEDLER).

Assim é que, ao ser convidado por GUSTAVE GEOFFROY a expor suas idéias sôbre o ensino de desenho, CAZIN recusou-se a dar uma resposta precisa, dizendo que os princípios verdadeiramente elementares deveriam parecer ineficazes em sua quase ingenuidade, quando estão escritos; LECOQ, mais audacio-

---

[5] H. READ — Correo (El), N.º 10/1953, pág. 7.
[6] H. L. DE BOISBAUDRAN — L'Educ. de la M. Pittoresque, pág. 3.

so, os escreveu, mas sempre sob a ressalva de que sòmente pelo método vivo o professor deve aplicá-los. [7]

E' necessário, no entanto, que explanações se façam em tôrno dos problemas da arte e "sem dúvida, para a imensa parte de trabalho racional e discursivo que a arte contém, a tradição de uma disciplina e da educação por mestres e a continuidade no tempo da colaboração humana, em suma, a *via disciplinae*, é absolutamente necessária, trate-se da técnica pròpriamente dita ou dos meios materiais, ou de todo abastecimento conceitual e racional que requerem e acarretam certas artes, ou, finalmente, da indispensável manutenção de um nível suficientemente elevado de cultura na média de artistas e artesãos, a cada um dos quais é absurdo exigir que seja um gênio original". [8]

A codificação e aplicação, entretanto, de sistemas dados como auxiliares ao adestramento visual, participam de uma parte racional que, por certo, tôda técnica de arte contém, mas em sua duração excessiva reside o perigo de que o meio se converta em fim, tornando-se nesse caso, necessário que se proceda a uma "dosagem" essencial, a fim de que o interêsse perceptivo de cada um não seja desvirtuado no sentido do automatismo visual racionalista e uniformizante. De outra parte, é necessário assegurar-se ao iniciante a confiança em atender ao apêlo de sua visão interior, que se manifesta mesmo no mais ingênuo propósito criador.

A "medida" porém, dêsse intercâmbio "racionalização-emotividade", só poderá contar com uma constante mensurável: a sensibilidade do professor; e é no próprio aluno que podemos encontrar a melhor indicação de nosso próprio ensinamento.

---

[7] L. Boisbaudran — Ob. Cit., pág. 11.
[8] J. Maritain — Ob. Cit., pág. 61.

Voir, c'est comprendre et aimer, participer, s'engager et juger, construire et se connaître à la mesure des hommes et du monde.

PAUL ELUARD

## PERCEPÇÃO VISUAL

"Belo é o que agrada à vista."
S. THOMAZ DE AQUINO

Ao abordarmos o tema da visão para o nosso trabalho, não pretendemos categorizar inflexìvelmente as exigências da criação artística quanto ao elemento visual, parte de um extenso e complexo conjunto que é a obra de arte. Mas sua importância resulta, ao nosso ver, enorme, pois, no conhecimento sensitivo, o homem encontra a intuição requerida para a percepção do belo, ao passo que a inteligência ou a razão necessitam sempre abstrair e discorrer para apreender.

A captação do belo se faz então por via sensorial, em oposição ao raciocínio especulativo da ciência, e nas artes visuais tudo se resume, de início, em "uma visão, quer dizer, um conhecimento intuitivo e um gôzo". [1]

---

[1] J. MARITAIN — Ob. Cit., pág. 37.

Não excluimos com isso a importância da inteligência no artista, mas, "contemplando o objeto intuitivamente através dos sentidos, a inteligência goza de uma presença, goza a presença radiante de um inteligível que não se mostra a seus olhos tal qual é, se se separa dos sentidos para abstrair e raciocinar, separa-se de seu gôzo, perdendo o contacto com essa irradiação". [2]

Vemos e percebemos segundo os nossos sentidos e todo o nosso complexo interior, e nesse ato de ver muitos são os fatôres que intervêm e se manifestam. Êsses fatôres, em última análise, se resumem em nosso propósito visual interior e contingências acidentais exteriores.

Dêsse intercâmbio resultam as maneiras como vemos um determinado objeto, num determinado momento, com um determinado intuito. Isto teria levado GOETHE a dizer que "em cada objeto há uma quantidade infinita de significações; o ôlho só vê o que lhe permitem ver os meios de que dispõe".

A visão, como tôdas as nossas faculdades, é comandada pela nossa vontade. Embora desinteressados em ver, desde que estejamos de olhos abertos, êstes não cessam sua atividade, isto é, não param de ver. Esta não é, no entanto, uma visão requerida. De acôrdo com nossa vontade de ver (consciente) nós valorizamos o que estamos vendo, isto é, utilizamos a visão.

Ver, nesse sentido, é um ato de vontade. Em condições óticas normais, ver ou perceber, demanda querer. Como no dito popular, "o pior cego é aquêle que não quer ver". Refiro-me, naturalmente, àquela visão interessada, discriminativa de um aspecto dentre os múltiplos que se apresentam simultâneamente à nossa visão. Dêsses múltiplos e simultâneos aspectos que

---

[2] J. MARITAIN — Ob. Cit., pág. 168.

interferem em nosso campo visual, a nossa vontade de ver, isto é, o nosso intuito visual, intervém e seleciona em sua medida útil, atendendo ao especial interêsse com que estamos vendo.

A percepção visual desenvolve, assim, uma ação, como define WORRINGER dizendo que "qualquer linha me pede, para que a capte, uma atividade perceptiva. Tenho que ampliar a visão interna até que abarque tôda a linha; uma vez captada, tenho que deslindá-la interiormente e isolá-la de seu ambiente. Portanto, qualquer linha me exige aquêle movimento interior que compreende os dois fatôres de ampliação e delimitação". [3]

Daí concluimos que não vivemos em um espaço organizado, em que cada objeto se apresenta isoladamente à nossa visão, mas em conjunto indiscriminado.

Nossa visão é que organiza e discrimina, isolando os objetos ou associando-os, segundo nosso intuito.

Esta discriminação, no entanto, não seleciona os objetos sòmente quanto ao número para que se possam manter no campo de nitidez, mas também agindo diretamente sôbre êles, pois, como observa READ, "nós, contudo, envolvemos não sòmente a fôrça discriminativa, que é essencial à apreensão do objeto, mas também uma fôrça de reação em nosso próprio interêsse pelo objeto". [4]

A reação desenvolvida pelo interêsse particular com que vemos resulta da combinação do nosso intuito visual interior com a realidade exterior observada. À proporção que êsse intuito interior varia, muda, sem dúvida, a identidade dos objetos observados. Ainda em WORRINGER encontramos, em sua explicação

---

[3] W. WORRINGER — Abstración y Naturaleza — pág. 20.
[4] H. READ — Educ. Through Art — pág. 37.

sôbre a percepção, o testemunho de que "a forma de um objeto é sempre o sêr formado por mim, por minha atividade interior. E' um feito fundamental de tôda a psicologia e muito mais ainda de tôda a estética, que no sentido restrito da palavra não há nem pode haver, ainda que seja um disparate, o objeto sensível. Pôsto que o objeto só existe, e só de objetos dêste tipo podemos falar, compenetrado por minha atividade, por minha vida interior. Esta percepção não é, pois, uma percepção qualquer, arbitrária, mas ligada necessàriamente ao objeto". [5]

A vida interior que possuimos gera por assim dizer uma predisposição perceptiva para captar, num conjunto indiscriminado de objetos, aquêles que vêm de encontro a essa predisposição, explicável por psicólogos como sendo uma espécie de vivência fisiognômica, resultante da impregnação do "ego" do observador nas coisas que contempla, e essa impregnação fenomenológica empresta caráter fisiognômico ao objeto, fazendo com que êste nos chegue através de um sentimento global inicial, pela preponderância do que nêle é valor expressivo.

Registram também a existência de uma imagem interior que muitos possuem mais ou menos acentuadamente, classificando-as de imagem "eidética" que intervém nos atos da percepção.

Em um ensaio sôbre o assunto da personalidade do artista, M. Pedrosa [6] nos dá uma boa documentação sôbre a matéria, e dentre outros aspectos, focalizando êsses modelos interiores e seu intercâmbio com a realidade exterior, escreve: "são dois mundos, na realidade entranhadamente ligados entre si, difícil-

---

[5] W. Worringer — Ob. cit., pág. 21.
[6] Mario Pedrosa — Forma e Personalidade.

mente separáveis na prática. Mas é dessa sincronização que provém o caráter fisiognômico, afetivo, de tôda forma".

Assim explica que o fenômeno se dá pela existência de imagens internas constituidas por uma vivência significativa de tipo afetivo, a qual precederia genèticamente ao desenvolvimento da verdadeira imagem ótica.

Daí os objetos de importância significativa para as pessoas se apresentarem com maior clareza, na visão eidética, enraizada na esfera afetiva profunda, do que os objetos indiferentes.

Nossa visão, portanto, não é um espêlho neutro que reflete indistintamente e sem significado tudo o que tem diante de sí, mas antes, escolhendo as imagens que deseja refletir, pelos significados que lhe são úteis. Somos, antes de tudo, um organismo vivente, e êste organismo se manifesta e está contido em tôdas as nossas experiências, isto é, mesmo em nossos atos de percepção.

Por um constante desejo de forma, os artistas, em seus atos de percepção, impregnam as coisas que vêem, segundo seus intuitos de arte. Olhando o mundo com uma visão interesseira, os artistas sempre o vêem em têrmos plásticos, e "nada é menos interessado do que a nossa visão. O primeiro ato, consciente ou não, do pintor como de todo artista, é mudar a função dos objetos". (MALRAUX).

Sem ambição de fazer obra filosófica sôbre a fenomenologia da percepção, nosso propósito é pôr em evidência certas maneiras de ver do artista, não pretendendo mesmo esclarecer a qualidade da percepção artística quanto à sua natureza genética, contentando-nos permanecer no terreno das constatações.

Mesmo porque, a definição da especial qualidade da percepção artística implicaria na definição de arte, que não possuimos. Pois, como se expressa READ, "a resposta da mente a todo ato de percepção não é um acontecimento isolado: ela é parte de um desenvolvimento seriado, acontecendo em um conjunto orquestrado de sentimentos de percepções e sensações, controlado pelo que chamamos de sensibilidade". [7]

Como vemos, todo êsse mecanismo da sensibilidade, (no caso, a sensibilidade artística) controlando as percepções e sensações, é coisa indefinível em sua essência, sendo apenas possível apreciar os resultados concretos da expressão (obras), onde êsses sentimentos foram utilizados.

Na definição de CROCE, tudo se resume a uma intuição, que reúne a um tempo as três fases do fenômeno: conceito — percepção — expressão. [8]

Como demos a entender, a percepção é fruto de um intuito interior e, para nós, o intuito artístico é o que mais influi pela sua qualidade e vontade de criar e expressar.

Essa vontade de expressão artística, levou FIEDLER a concluir que "o artista se caracteriza, pois, por seus dotes privativos, que o põem em situação de passar do ponto da percepção intuitiva à expressão intuitiva. Sua relação com a natureza não é intuitiva mas sim expressiva, e nisso reside o verdadeiro milagre da arte". [9]

Assim, concluimos que o artista quando vê, vê expressivamente, em têrmos plásticos, e sua visão, de certa forma, já é

---

[7] H. READ — Ed. Through Art, pág. 38.
[8] B. CROCE — Estética.
[9] E. MEUMAN — Intr. a Estética Atual, pág. 95.

expressão em potencial que passa a existir na obra em sua realização material.

FIEDLER faz ainda notar que na contemplação da realidade, tanto o investigador científico como o artista não o fazem de maneira passiva, e sim fazendo-a evoluir, pelo efeito do seu labor ativo. Apenas cada um o faz de modo diverso: o investigador com idéias e conceitos; o artista com os meios de representação de sua arte, os quais devem procurar um peculiar conhecimento do mundo.

Sob os olhos dos artistas, a natureza constantemente se metamorfoseia, e sua realidade se converte no momento em que se insere na realidade da obra. Nessa transição opera-se o fenômeno criador. Arte é uma atividade criadora. No seu afã de criar, o artista submete as coisas que vê à sua sensibilidade interior, iluminando aspectos desconhecidos da realidade. Os objetos, as relações, as vivências participam da obra. Resta sempre, porém, na arte, um enigma que o artista cria, que chamamos de beleza, cujo mistério não explicamos; sentimos apenas.

## CONTEMPLAÇÃO E OBRA

Ao iniciar-me em pintura, era da realidade que buscava os meus assuntos, notadamente a paisagem. Não possuindo ainda qualquer tirocínio de arte, o objetivo era aproximar-me o mais possível da realidade como a via, através da exatidão das côres e do desenho. Resultava, tenderem os meus primeiros estudos a uma grande servidão reprodutiva. Certa vez, visitando o atelier de um artista, entusiasmei-me com a beleza que suas paisagens apresentavam, pela luminosidade de suas côres e a expressão de sua técnica. Reparei então, além da representação dos elementos da natureza, que constituiam a paisagem, que a sensação de luz era obtida pelo contraste acentuado entre os tons na luz e na sombra. O emprêgo de côres frias, azul e violáceo nas sombras, e as quentes, amarelo e vermelho na luz, faziam com que nos quadros vivesse uma luminosidade solar.

Entusiasmado com o que vira, procurei na natureza um assunto que se assemelhasse bastante aos abordados pelo artista

que visitei, e, ao olhá-lo, não vi pròpriamente a presença dos azuis puros na sombra nem dos amarelos e avermelhados na luz, mas, tomando o material, pintei um quadro cujo resultado se assemelhou bastante aos do meu amigo pintor.

Dessa ocorrência, algumas conclusões podemos tirar, considerando-a sob diversos aspectos.

Antes da visita ao pintor, quando buscava a natureza, minha visão não desejava mais que captá-la como a via, sem compromisso, pelo menos consciente, com uma forma pré-estabelecida.

Após a minha visita, minha visão procurou na natureza um assunto análogo aos do artista, e ao pintar empreguei as côres que não via pròpriamente, mas que satisfaziam a visão da realidade com a que já vinha pré-estabelecida pelo intuito de arte semelhante ao das obras contempladas. Em realidade porém, apesar da semelhança de procedimentos quanto ao colorido, luz e sombra, meu trabalho apresentou algumas variações que minha personalidade registrou de forma particular, resultando, assim, que a contemplação da expressão do pintor também sofreu o filtro da minha visão pessoal.

Isto nos lembra de MALRAUX haver dito que o artista começa vendo a natureza através de outro, e que o início de todo grande artista é o "pastiche".

Mas, em verdade, o "pastiche" só vai até onde êle concorda com a forma alheia. E sua visão, ao selecionar as experiências do passado, o faz sob uma censura pessoal, e na medida em que, as experiências de outrem vão se incorporando ao seu sentimento, não por soma, mas por assimilação, vão também modelando-se sob sua sensibilidade, tornando-se característica particular. No capítulo da "Expressão na Teoria da Forma", GUIL-

LAUME explica que "a inteligência do comportamento humano pode ser enriquecida e precisada por associações que tenham por base nossas reminiscências pessoais, porém êsses elementos se integram com propriedades formais que se bastam a si mesmas, e, se essas experiências íntimas são evocadas por êsse comportamento dos demais, é em virtude de uma comunidade primitiva de estrutura". [1]

E' assim que, versando dentro de uma "escola" de arte os artistas se distinguem como personalidades e o estilo torna-se um acôrdo de visão com as variantes pessoais de cada um.

Em virtude de uma comunidade estrutural da sensibilidade, as obras de arte, em certos períodos, apresentam fatôres comuns em relação às suas formas, influenciando-se mùtuamente, levando a visão dos artistas a um certo compromisso visual na contemplação da natureza. Queremos dizer que, sob uma forma "comum" de ver, dentro de períodos da história artística, essa maneira visual tornou-se responsável pela criação de estilos. Ver de acôrdo com a sua época é estar dentro do estilo da época, e tudo o que é visto se enquadra nessa maneira atual de visão.

Em suas sucessivas conquistas visuais sôbre a natureza, cada etapa visual condiciona certas possibilidades óticas às quais os artistas se acham vinculados.

Em cada época, a visão do artista cristaliza-se em determinadas formas, fruto de seu intuito artístico interior e da capacidade visual de seu tempo e, como explica WÖLFFLIN, "tôda intuição artística vem unida a certos esquemas decorativos — a visualidade cristaliza-se em determinadas formas para a vista.

---

[1] PAUL GUILLAUME — La Psicologia de la Forma, pág. 218.

BIBLIOTECA PROFº ALFREDO GALVÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA/UFRJ

Agora bem: em cada nova forma de cristalização será evidenciado um novo aspecto do conteúdo do mundo". [2]

Tôda idéia é nova, porém, até que sofra o desgaste, isto é, o próprio espírito percorre, como na natureza biológica, um ciclo vital com as três fases de nascimento, maturidade e decadência.

Após todo ciclo vital completado, surge uma nova forma criadora, e, no dizer de MARITAIN, "o verdadeiro criador, em arte é aquêle que encontra um *novo analogado* do belo, uma nova maneira em que a claridade da forma pode resplandescer sôbre a matéria". [3]

O artista criador, assim, caracteriza-se, de certo modo, pelo rompimento com a forma de produção artística de seu tempo e, segundo WAGNER "o homem que não foi, desde seu nascimento, dotado do espírito de descontentamento de tudo o que existe, não chegará nunca a descobrir o novo".

O novo, desta forma, implica em uma contraposição a regras até então utilizadas, de uma certa maneira cristalizadas, e o rompimento dessa cristalização em uma personalidade completamente nova, ao que FIEDLER denomina de personalidade genial e significativa, notando que seu aparecimento é muito mais o ponto de partida de uma nova série do que a conclusão de uma série passada, pôsto que a essência do gênio é abrir os olhos do mundo, de tal modo que os homens pensem que estiveram cegos até então." [4]

---

[2] E. WÖLFFLIN — Conceptos Fundamentales en la H. del Arte, pág. 312.
[3] J. MARITAIN — Ob. cit., pág. 63.
[4] L. VENTURI — H. de la Critica de Arte, pág. 246.

Mas os olhos dos homens nem sempre se abrem de pronto para o novo. Sua aceitação se faz, por vêzes, lenta. A visão necessita familiarizar-se com os novos símbolos para que a nova forma se acomode a um novo padrão visual. Diante de situações novas, o acervo do passado acumulado na memória nem sempre desempenha uma função esclarecedora, requerendo nova iniciação. Nossa percepção visual, como tôdas as nossas funções orgânicas desenvolve-se de acôrdo com as espécies de trabalho que tem de executar, e um novo processo visual requer um certo exercício, isto é, uma vivência contemplativa que conduzirá à compreensão de uma nova organização de imagens.

Outra não é a dificuldade que o aparecimento do novo ocasiona em arte, quando, por exigência do intuito artístico, a obra apresenta o tema composto segundo um novo rítmo associativo de suas partes, em busca de uma nova harmonia.

Para o espectador, também a visão se cristaliza sob certas formas vigentes de expressão e, por isso, a reação inicial, quase sempre, é recusar os acontecimentos que exigem uma reversão em seus padrões visuais.

Conquanto não seja o assunto o aspecto único que encerra o valor artístico de uma obra, em obras cujo figurativo é submetido a uma grande transfiguração estilística, ainda assim sua captação é complemento para maior compreensão da forma em sua indissolubilidade com a matéria. A atmosfera íntima do quadro participa dos símbolos figurativos imersos em sua trama composicional, servem, até certo ponto, de guia a uma melhor compreensão da estrutura pictórica e esclarecem certos porquês das sínteses e estilizações.

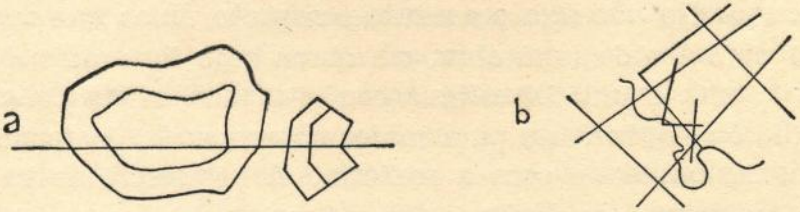
Com grande clareza, MARITAIN explica que "a vista e a inteligência, sendo soberanamente cognoscitivas e dirigidas ao objeto, não podem sentir gôzo completo se não conhecem de um modo suficientemente vivo o objeto-signo, sem dúvida, por sua vez — que lhes seja significado pelo volume, a côr ou a palavra. A vista, por conseguinte, e a inteligência exigem perceber ou reconhecer, na obra, algum elemento legível. Mas, sem dúvida, não se trata aquí mais do que uma condição extrínseca à arte, formalmente considerada". [5]

O fenômeno da relutância em aceitar determinadas formas de expressão reside na falta de vivência contemplativa, e sua solução se obtém pela freqüência da contemplação do novo.

Faltando o elemento associativo da memória com experiências passadas, nossa visão se perde diante do novo.

Tomando como exemplo uma experiência de KÖELER, exposta por P. GUILLAUME, procuraremos ilustrar, objetivamente, êsse ponto.

"Tomemos a KÖELER (sic) a figura 15-A, onde todo mundo verá sem dúvida, dois contornos fechados, sem significação, e cortados por uma reta. De modo algum se perceberá, sem ser




advertido, a cifra 4 (muito familiar) porque cada uma de suas partes essenciais perde sua individualidade em virtude das leis figurais.

[5] J. MARITAIN — Ob cit., pág. 80.

Dir-se-á, talvez, que não há o costume de vê-la em tal conjunto de linhas; sem dúvida, é visível na figura *b*, ainda que jamais tenha sido vista, porque seus elementos já não são absorvidos por estruturas de forte unidade". [6]

Assim, concluimos que, muitas vêzes, os objetos representados em um quadro, são mais ou menos absorvidos pelas estruturas mais ou menos fortes, em atenção à unidade formal da obra.

Dêsse modo, a conquista de certos gêneros de produção artística exige a apropriação paulatina de seu novo significado simbólico. A consciência da forma, a consciência incipiente do símbolo, vai imprimindo sua entidade à percepção e à intuição, à medida que esta se fortalece, esclarece e estende. Ambas se objetivam à medida que a energia da forma consegue iluminar, diferençar, organizar o sombrio e indistinto caos perceptivo. A visão puramente instintiva, a entrega total às impressões imediatas, às impressões do momento, cedem terreno à visão por meio dos significados. Êsses significados são susceptíveis de repetição e reiteração; algo não prêso simplesmente ao momento, mas considerado como algo em sí mesmo, idêntico em vários momentos da vida na apropriação e no uso por muitas pessoas diferentes. Graças a essa identidade do significado da forma, destacando-se da diversidade de impressões momentâneas, vai emergindo, gradual e paulatinamente uma determinada consistência, um cosmos comum.

Êste mundo da forma acaba por solicitar a criação de um padrão visual capaz de captar, na diversidade de seu uso, o

---

[6] P. Guillaume — Ob. cit.

valor singular com que cada uma objetiva a intenção especial com que o artista a criou.

Dêsse modo, contemplar a obra de arte não se prende sòmente ao deslinde de suas formas como um jôgo de adivinhação, que tão logo queda sem interêsse, mas implica num processo produtivo, criador. Através dêsse mecanismo, o espectador não só logra penetrar na visão de uma ordem existente, mas também contribui de sua parte a essa ordem; participa da obra não simplesmente, apropriando-se como algo existente e dado, mas sim à medida que o adquire para si, como algo peculiar, contribuindo para conservá-lo e renová-lo.

Essa capacidade de incorporar-se e identificar-se afetivamente com a obra, constitui a base da teoria da projeção sentimental (Einfühlung — endopatia) em que LIPPS, um de seus mais destacados teóricos, diz que "em prazer estético se converte a atividade perceptiva no caso da projeção positiva, que se dá quando as minhas tendências naturais de auto-atividade coincidem com a atividade que me pede o objeto sensível. E também, diante da obra de arte, só se pode falar de projeção positiva. Só até onde existe esta projeção sentimental, são belas as formas". [7]

A identificação com a obra de arte, em sua contemplação, exige, portanto, afinidade do espectador para com o autor da obra, subentendendo-se que, no caso dessa correspondência, quem contempla, possui a iniciação necessária à captação dos símbolos visuais nela utilizados, pois que tôda obra de arte inclui uma visão especial do mundo, subordinada ao meio pelo qual o artista se expressou.

---

[7] W. WORRINGER — Ob. cit., pág. 21.

Pois, como diz MARITAIN, "a arte tem por *efeito próprio* fazer participar ao que goza da obra, o *conhecimento* poético cujo privilégio tem o artista. Esta participação é um dos elementos da percepção ou da emoção estética, no sentido de que, produzida imediatamente com um efeito próprio pela percepção ou emoção do belo, volve sôbre si mesma, a alimenta, amplifica e aprofunda". [8]

Acentuando cada vez mais os valores plásticos da obra, o mundo das formas na arte de nosso tempo, incontestàvelmente, exige maior iniciação para compreender e sentir a realização artística atual. Pois nas artes do desenho, tendo começado com maior aproximação da percepção da natureza, muitas vêzes se pôde julgar o assunto como valor de arte, acarretando com freqüência a apreciação equívoca da obra, mas, por outro lado, oferecendo-se mais à compreensão pela simplicidade de sua invenção naturalista.

Essas qualidades da forma expressiva que apareciam ligadas à representação dos objetos, aos poucos foram adquirindo certa autonomia, e o apêlo dos símbolos em sua pureza mais ou menos hermética, foi exigindo uma visão mais especializada.

Esta autonomia criou suas leis visuais em obediência a um novo intuito expressivo, dirigidas ao ôlho do espectador. "Êste recebe a beleza à medida do contacto com as obras de arte, que vai afinando a receptividade dos sentidos, o que permitirá descobrir as harmonias, sutís ou não, e as relações que constituem as cadências, o ritmo das formas, seu acôrdo e variedade". [9]

---

[8] J. MARITAIN — Ob. cit., pág. 211.
[9] M. BARATA — Concepção Atual da Nat. da Escultura, pág. 10.

## MODOS VISUAIS

Dentre a infinita gama de maneiras visuais, com suas correspondentes formas de realizações artísticas, dois comportamentos estéticos perceptivos respondem pelo maior antagonismo entre elas: a visão idealística e a visão naturalística. Pode-se dizer que tôda variedade oscila entre êstes dois distintos polos da sensibilidade.

A arte, participando entre realismo e idealismo, dêles se acerca alternadamente.

A fim de tornar bem claro o sentido dos têrmos naturalismo e idealismo na acepção que empregamos, deter-nos-emos um pouco na definição dos mesmos.

Naturalismo, para nós, é o que vem diretamente da percepção das coisas da natureza e dentro das realizações artísticas dêsse teor, as formas naturais são respeitadas com mais rigor em seu caráter próprio. A visão naturalista procura ver as coi-

sas em seu sentido literal, e os acidentes momentâneos, bem como o meio em que se situam, são registrados juntamente com os caracteres específicos dos objetos. Podemos dizer, para reforçar a compreensão do mecanismo pelo qual o comportamento perceptivo naturalista se processa, que o naturalista soma à realidade visível, sua intenção expressiva e criadora, seu objetivo é acentuar a realidade expressivamente.

Em oposição, o comportamento visual idealista significa u'a maior elaboração mental interior, no sentido do ideal desejado. A visão idealística busca, nas coisas, não só a sua aparência visível, mas, também, um resumo essencial, uma espécie de estrutura geral e eterna, independente do momento e do meio natural em que estão situadas, portanto *intemporal*. Sua verdadeira situação é interior, espiritual.

Assim, procede por uma espécie de supressão (do acidental), ou melhor, seu intuito é de extrair algo como essência, seu labor é de análise e síntese ao mesmo tempo.

De acôrdo com estas duas definições que fizemos, podemos estabelecer, entre naturalismo e idealismo, uma certa relação de antagonismo entre os elementos espacial e temporal no processamento dos dois distintos intuitos visuais.

A idéia dêsse esquema não é inteiramente nova e dentre as várias teorizações dos historiadores e críticos de arte que se apoiam na significação dos símbolos visuais nas artes plásticas, nos apoiaremos com maior freqüência em alguns argumentos lançados por W. Worringer em seu ensaio [1], procurando, entretanto, levar mais além a aplicação da teoria, isto é, até a

---

[1] Abstracción y Naturaleza.

arte atual, bem como acentuar, mais generalizadamente, o intuito naturalista e idealista, cingindo-nos apenas às investigações das realizações artísticas que se processam sôbre uma superfície plana: no papel, na tela ou no muro, em sua correlação com o comportamento visual.

As representações visuais operam por meio de signos baseados entre os estímulos sensoriais e sua correspondência com a estrutura visível do mundo físico. Os elementos de espaço e tempo necessitam ser traduzidos em relações de superfície no plano pictorial. Segundo os propósitos artísticos, podemos apreciar como foram ordenadas algumas relações visíveis de espaço e tempo, isto é, de extensão, de profundidade e de movimento. O desenvolvimento histórico da representação mostra uma gradual conquista dessas interrelações óticas em têrmos bidimensionais na superfície pictórica.

A experiência visual é, contudo, como explica KEPES [2] uma experiência de espaço e de tempo. Uma distância — uma extensão no espaço — é percebida sòmente se há um certo tempo necessário à sua captação, isto é, a cobrir essa extensão. E' impossível conceber um objeto material existindo instantâneamente.

Tôdas as características de dimensão, volume, forma, côr e distância nos são revelados pela presença da luz que, incidindo sôbre os objetos, evidencia-nos algumas de suas formas. Dissemos "algumas de suas formas" porque, operando-se uma mudança na direção do foco luminoso, certas partes do objeto, antes obscurecidas e invisíveis, nos são agora reveladas. Quando

---

[2] G. KEPES — The language of Vision, pág. 143.

o foco luminoso varia de direção, os objetos são modificados em sua aparência segundo os diferentes tempos de iluminação.

Além das modificações ocasionadas pelas mutações da fonte de luz, os objetos se modificam em nossa percepção visual, pela maior ou menor distância com que estão situados em relação ao observador. Sofrem, com isso, a côr, a dimensão e a nitidez da forma.

A captação dêsses elementos que modificam os objetos em seu meio, tal qual os vemos, ou a supressão intencional de alguns de seus elementos modificadores, implica respectivamente no proceder naturalista ou no idealista.

De tôda a aparência do objeto em seu meio natural, de que falamos, a visão naturalista não pretende alterar a ordem e representa os objetos situados em seus lugares, (espaço) e sob as condições luminosas do momento (tempo). Sua visão capta não só as duas dimensões lineares de largura e altura, mas também o faz em profundidade. Reúne modelado, perspectiva linear e aérea.

O que chamamos de visão idealística, porém, repudia o acidental, e seu maior antagonismo se faz em relação à profundidade espacial e às deformações luminosas do momento. Sua atenção se concentra nos elementos lineares e bidimensionais da forma (largura e altura).

Expliquemos e exemplifiquemos, agora, qual a razão de ser expressiva, como se unem essas duas maneiras visuais aos seus respectivos intuitos artísticos, isto é, quais as suas funções como símbolos visuais.

Essa explicação terá que se prender de algum modo ao significado psicológico dos propósitos naturalista e idealista.

Existe, na visão naturalística, um prazer na contemplação dos objetos em seu meio vivente, baseado na sua aparência perceptiva, e as leis orgânicas que regem suas harmonias, são a fonte natural inspiradora de beleza. Em suas expressões de arte, os objetos aparecem imersos no conjunto impôsto pelo meio onde estão situados, em relação ao qual vivem, atendendo não só à harmonia da composição em superfície, bem como em relações harmônicas de profundidade espacial. Seu símbolo visivo é a perspectiva cônica.

As expressões de arte naturalista respondem por um certo contentamento e deleite, provenientes de um ajustamento do homem com a natureza. Como o define WORRINGER, o naturalismo só pode surgir de onde a raiz da predisposição, do desenvolvimento de favoráveis condições climáticas e de outros supostos propícios, produz certa relação de confiança entre o homem e o mundo circundante.

Na visão idealística há uma espécie de desejo de encerrar a forma do objeto como unidade em si mesmo. A imagem não é fornecida ùnicamente pela aparência visual. E' uma imagem ideal do objeto em sua individualidade, independente do meio em que esteja situado. Neste sentido, a percepção visual reclama o tátil, e ao sentido ótico se reúne o *háptico*, para oferecer a informação ideal do objeto. No desejo de encerrar a forma do objeto numa idéia absoluta de sua identidade, o idealismo abstrai todo o elemento que possa conturbar essa visão sintética. Como é concludente, a alteração causada pela luz do momento, bem como a distância que deforma, são os elementos que o idealista procura abstrair.

Na captação dêste resumo essencial do que vê, o homem revela um desejo de eternizar a realidade mutável, confessando assim uma certa necessidade de organizar a aparência dispersa, sob uma forma que cristalize numa visão ideal, quase conceitual do mundo que o rodeia. "A sucessão temporal dos momentos da percepção mediante o processo puramente visual, se converte em um todo para a representação mental" (WORRINGER). Portanto trata-se de uma visão ideal que procura reduzir a um só tempo os vários momentos da percepção espacial, isto é, representar planamente as relações de profundidade, sem, entretanto, registrar a ilusão espacial agindo na modificação dos objetos, e o que importa é evitar a materialização do espaço como elemento da obra.

Essa forma de realização com sua conseqüente maneira visual, corresponde ao homem da antigüidade, (ou de algumas escolas contemporâneas, como veremos adiante) ou porque desconhecesse ainda as leis óticas de percepção visual ou — como aponta WORRINGER — pág. 52 — justificando uma certa insegurança experimentada pelo homem primitivo diante do aspecto momentâneo das coisas, designando-o como uma espécie de sentimento que êle denomina de "agorafobia" advinda da visão caótica que possuia. Mais adiante, apoiando-se no testemunho de RIEGL, declara, a respeito da arte do homem na antigüidade; "não é que naquele tempo soubessem que o espaço é u'a mera forma de percepção no entendimento humano, se não que, o ingênuo afã de captar só a materialidade palpável, devia provocar instintivamente uma tendência para a maior redução possível do fenômeno espacial".

A redução dos objetos o mais possível aos elementos bidimensionais, não deve, contudo, pressupor a exclusão total do

sentimento volumétrico das coisas, resultando em um mero contôrno de um de seus perfís visíveis, mas sim a tradução das dimensões em profundidade, até onde é possível, em relações de superfície.

Êsse procedimento associa-se, de certa forma, ao elemento linear, pois a linha por sí só é uma abstração, própria à visão idealística. Assim, estabelecemos uma relação do desenho com o registro de uma visão objetiva das coisas.

Além disso, a visão ideal, por vêzes, reclama um sentido geometrizado, pois, como é viável, o desejo de captar o essencial pela abstração dos detalhes acidentais da forma, leva conseqüentemente a envolver mais ou menos os objetos em uma regularidade geométrica definida.

Como símbolo bem definido, a reta é o elemento preferido, resultado talvez da forma de cristalização da natureza inorgânica, em que os planos de sentido retilíneo se encontram, provocando retas em suas arestas. Com efeito, tôdas as formas, mesmo de superfícies curvas muito acidentadas, podem ser reduzidas a faces planas, o que lhes evidencia a estrutura, dando-lhes uma aparência mais sólida e revelando as direções gerais de suas formas.

Nas criações idealísticas da atualidade, de cunho geometrizado, em que o ideal se reporta à pureza do sentimento plástico, a representação do essencial levou MONDRIAN, em seu néo-plasticismo, a reduzir os elementos não sòmente a retas, mas, além disso, a subordiná-las rigorosamente ao sentido perpendicular de horizontais e verticais. Seu intuito, segundo seu próprio manifesto, era "da arte ter que atender a um exato equilíbrio por meio da pura criação plástica composta em oposição absoluta.

Neste sentido as duas oposições (horizontais e verticais) são equivalentes, quer dizer, têm o mesmo valor: necessidade primária do equilíbrio. Por meio da abstração, a arte interiorizou forma e côr, submetendo a linha curva à sua máxima tensão: a reta. Usando a oposição retangular — constante interrelacionadora — estabiliza a dualidade universal-individual: unidade." [3]

As tendências da realização idealística abstrativa que acabamos de assinalar, pertencem ao tronco geometrizador, em que a forma tende a analogias com a natureza inorgânica. Há, contudo, outro vasto tronco que podemos associar anàlogamente ao processo de formação da natureza orgânica, em que a forma conta com a curva como elemento preponderante em suas realizações, e como exemplo mais extenso, podemos lembrar as formas amebianas que tanta voga tiveram e têm, em muitas das nossas realizações artísticas atuais, notadamente nas artes decorativas.

O naturalismo, tendo como base a percepção visual das coisas tal como se apresentam, encontra no período da Renascença o seu maior desenvolvimento. Nêle encontramos tôdas as cogitações ótico-científicas, responsáveis pela visão, e ao mesmo tempo os estudos da constituição dos objetos como conhecimentos auxiliares à percepção. Êsse estudo, não tinha o propósito de levar a uma reprodução mais exata da natureza no sentido da pura imitação, mas de tirar dêle uma pintura mais intensa segundo seus propósitos naturalistas. Juntamente com a invenção de certos princípios mais ou menos escravizados à ciência da visão, aparece na Renascença a invenção dos traçados re-

---

[3] G. Kepes — Ob. cit., pág. 121.

guladores. Sua função essencial era, como o sabemos, permitir ao ôlho percorrer um conjunto, recebendo ao longo de sua extensão uma série de impressões variadas mas religadas entre si por um elemento comum: a proporção. Com isso, procuravam harmonias entre diversas partes de um conjunto, assegurando ao ôlho um confôrto através do equilíbrio apresentado. A própria natureza apresenta essas constantes e, de sua análise, muito se tem constatado a respeito. Baseando-se nessa euritimia natural, o naturalismo dela se utiliza, e no dizer do talvez mais dedicado estudioso sôbre o assunto, MATILA GHYKA, "estas relações encerradas nas formas naturais, ou criadas pelo artista, despertam ressonâncias lógicas ou afetivas em quem as contempla. Quando a percepção destas relações é consciente, praticamos a Estética, ciência das relações harmoniosas". [4]

O homem da Renascença, entretanto, tendo desenvolvido cientìficamente seus processos visuais, pisou em terreno perigoso sob o ponto de vista da livre expressão criadora, da intuição artística do belo acientífico, não impedindo, apesar disso, a eclosão de gênios, tais como os de LEONARDO, MIGUEL ÂNGELO, RAFAEL e tantos outros, o que vem provar que o genial domina sempre os meios de sua arte e que nem sempre as teorias correspondem à criação. Para outros, entretanto, assim não aconteceu, e, como adverte WORRINGER, "tendo aproveitado a realidade como um recurso artístico em seu mais elevado sentido, era natural que a debilitada sensibilidade artística dos séculos posteriores, tenha chegado a tomar o real por critério de arte. Uma vez chegando a essa falsa conclusão, era lógico que não só se con-

---

[4] M. C. GHYKA — Estética de las Proporc. en la Nat. y en las Artes, pág. 21.

siderasse o real como fim artístico, como também tôda reprodução do real como arte".

Mais tarde, embora com o sacrifício do acabado do desenho naturalista, o impressionismo se fixa em um dos elementos naturais mais transitórios: a luz natural. Encantados por sua ação colorindo as superfícies das coisas, oferecem um instantâneo luminoso da natureza, e o exemplo que bem ilustra o interêsse pelo espetáculo fugaz é a experiência de MONET; partindo para o campo com algumas telas, situa-se diante de um assunto e pinta-o em diferentes horas do dia. Como resultado, alguns quadros em que o mesmo assunto apresenta formas bem diversas em cada um, não pelo tratamento pictórico, mas pelo registro das próprias mutações operadas no assunto pelas diferentes direções tomadas pelo foco luminoso, em seus tempos respectivos. Como norma de trabalho, não deviam pintar mais do que durante o espaço aproximado de duas horas, além do qual o efeito luminoso era completamente diverso.

A visão idealista encontra nos primitivos, nos orientais, e em muitas das expressões de arte da atualidade, os seus exemplos ilustrativos.

Nos primitivos, a criação artística significa, como indicamos, uma ordenação da visão arbitrária. Com muita justeza se expressa READ dizendo que "por um momento, detêm o fluxo da existência e elaboram um objeto sólido e estável; fora do tempo cria um espaço, e define êste espaço com um contôrno, e sob o pêso de sua emoção êsse contôrno toma a forma expressiva; convertem-se em uma ordem, uma unidade, uma forma equivalente à sua emoção". [5]

---

[5] H. READ — El Significado del Arte, pág. 47.

Ao contrário do naturalista, que procurou na erudição científica do fenômeno perceptivo, o meio mais apropriado de representar o visível, o idealista procurou através de um recurso simbólico "significar" o que via.

Entre os orientais, o exemplo dos egípcios é o que mais tìpicamente ilustra os propósitos de visão idealística que definimos.

Suas expressões de arte não eram, de forma alguma, o resultado do desenvolvimento da acuidade visual para melhor representar, mas sim de um labor dirigido a uma síntese ideal. Em sua explicação sôbre arte egípcia, RIEGL (citado por WORRINGER) escreve que "com u'a marcada tendência à composição cristalino-regular traçava-se a linha com absoluta retidão e onde eram inevitáveis desvios da reta, se as adaptava, no possível, a uma curva sujeita a lei. Na rigorosa proporcionalidade das partes e em seu uniforme ajuste a contornos não articulados nem interrompidos, porém, em caso necessário, curvados com regularidade, reside a beleza das obras de arte egípcias".

O oriental, de maneira geral, pela sua característica de ver o mundo mìsticamente, não apela para o pensamento cognoscitivo, e as leis de suas buscas são ditadas pelo espírito. Muito claro e elucidativo é o depoimento de CHENEY: "O sistema oriental consiste em prescindir do fenômeno natural observado, buscar a essência da vida nos valores apreendidos intuitivamente, em insinuações espirituais, nos elementos abstratos da côr e na organização da forma criadora. A arte oriental, evidentemente menos humanística, natural e intelectual, alimenta o espírito. Suas glórias se alcançam nos domínios do quase abstrato, da mística contemplativa e do ricamente sugestivo". [6]

---

[6] SHELDON CHENEY — H. da Arte, pág. 215.

BIBLIOTECA PROFº ALFREDO GALVÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA/UFRJ

Na arte ocidental de nossos dias reaparece a visão idealística tão querida dos homens da antigüidade, pois foi nêles mesmo que buscamos, num retrocesso especulativo, algumas fontes renovadoras da visão idealística enfraquecida.

Êsse período, porém, do impressionismo para cá, será objeto de estudo um pouco mais detalhado no capítulo seguinte, que denominaremos de "Visão Atual".

## VISÃO ATUAL

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES
BIBLIOTECA

A arte de nossos dias caracteriza-se pela predominância da valorização da visão interior. Da alternância entre naturalismo e idealismo, no sentido em que vimos empregando o têrmo, ela se aproxima na generalidade, do segundo procedimento.

A maior alteração nos padrões visuais, entretanto, deu-se nas realizações derivadas do sentimento abstrativo, ligadas ao sentido geométrico da forma.

Dessa corrente talvez predominante na arte atual, advém a estranheza e certa incompreensão, aos olhos do espectador desavisado.

Essa visão caracteriza-se pela procura das formas no seu significado expressivo, acentuando, cada vez mais, o seu caráter de invenção.

Caminhando no sentido oposto ao do naturalismo, a criação artística, como era natural, foi operando modificações no inte-

rêsse perceptivo, fazendo com que o apoio direto na "aparência" perceptiva sofresse maior interferência da elaboração espiritual, no sentido de captar a ressonância interior que o mundo das formas cria através da experiência visual.

Como conseqüência lógica, desencadeia tôda espécie de pesquisa em tôrno da forma em si, como organismo da obra, explorando, através da organização visual, as significações psicológicas e afetivas que o símbolo formal desperta em nós.

Psicólogos, artistas e teóricos de arte se unem em tôrno de pesquisas das leis da linguagem visual, e suas teorias proliferam em redor da nova ordem de visão.

Nem tôda transição, porém, se faz repentinamente, e a conquista de uma nova maneira de ver implica em um desenvolvimento progressivo, de uma libertação não puramente mental, mas unida direta e necessàriamente à assimilação afetiva.

As razões, porém, que determinam mutações no curso da produção artística, podem advir de uma infinidade de causas, mas, dentre tôdas, preferimos atribuir êsse fato, como principal, ao desejo de renovação constante que reside na alma de todo homem, notadamente na do artista.

Ora, os propósitos naturalistas da Renascença elevaram ao máximo aquela forma de produção artística, originando, em sua fase decadente, uma arte de academismo imitativa, em que os princípios científicos da visão foram tomados como fim em si, deduzindo-se dêles uma série de leis incontroversas sob o ponto de vista da ciência perceptiva, mas nulas sob o ponto de vista das necessidades intrínsecas à criação artística, em que a aplicação dêsses conhecimentos exige sempre que a ela se subordinem. A aplicação dêsses elementos científicos não tardou

em descontentar ao espírito renovador dos artistas autênticos que sobrevieram, e a reação àqueles princípios ocasionou, não sem sacrifícios e descontentamentos, uma reversão quase que total nas formas de arte então reinantes.

Limitados em sua visão prêsa aos objetos em todos os seus pormenores, a imagem oferecida pelo impressionismo, devia, a seus olhos, parecer algo incompleto e profano para com a realidade natural. Contudo, o impressionismo ainda pode ser considerado como uma visão naturalista das coisas, pois, como dissemos atrás, apenas elegeu os elementos luz e côr natural para seu conteúdo formal, quase que exclusivo. Praticou no naturalismo apenas a destruição de certo acabamento no desenho. Além do mais, pintando diretamente da natureza, seu recurso composicional limitava-se à discriminação do assunto através de um corte praticado no campo visual, um enquadramento da realidade tal qual era vista. Sua temática preferida era a paisagem, assunto que melhor correspondia aos seus propósitos de cromatismo luminoso.

E' a partir da vitória da experiência impressionista que o gôsto pela valorização de alguns elementos de percepção, com sacrifício de outros, vai permitindo a maior interferência da maneira especial de visão de cada um. Daí para cá, nunca a realização plástica implicou tanto em um labor de seleção e consciencialização dos "meios" da arte.

"Uma vez admitida a subjetividade e relatividade da visão individual do artista, faz-se ilusório o propósito confessado da arte acadêmica; parece não haver razão para que o artista se limite a sí mesmo de maneira tão carente de imaginação, quer dizer, não parece haver razão para que o artista não considere

como seu legítimo domínio a gama íntegra da percepção interna" (READ).[1]

Não prescindindo da visão das coisas exteriores, a visão interioriza-se, e no exemplo de CÉZANNE estabeleceremos o início da caminhada em direção ao desejo de encontrar a forma ideal para expressar a visão interior do artista.

O valor excepcional de suas conquistas é, talvez, o responsável pelo início da renovação e libertação dos padrões visuais naturalistas e da consciencialização dos elementos plásticos da obra de arte.

Em alguns de seus depoimentos escritos e na contemplação de suas obras, podemos constatar seus propósitos de renovar os meios de sua arte.

São suas estas palavras: "Tudo o que vemos está disperso e desaparece. A natureza é sempre a mesma, porém dela nada fica, nada do que vemos. Nossa arte deveria dar à natureza o estremecimento da continuidade com a aparência de tôdas as suas mutações. Dever-nos-ia pôr em estado de sentir a natureza como eterna".

Seu desejo, como êle próprio o expressou, era o de resumir num todo ideal as várias visões que a natureza nos oferece.

Como se deu na prática, e qual a forma resultante que melhor correspondeu aos propósitos de eternizar a natureza numa visão ideal ?

Aqui se torna necessário relembrar as constantes, inerentes aos propósitos da visão idealista, que, como dissemos, se resumia no desejo de encerrar o objeto em uma forma ideal de sua indi-

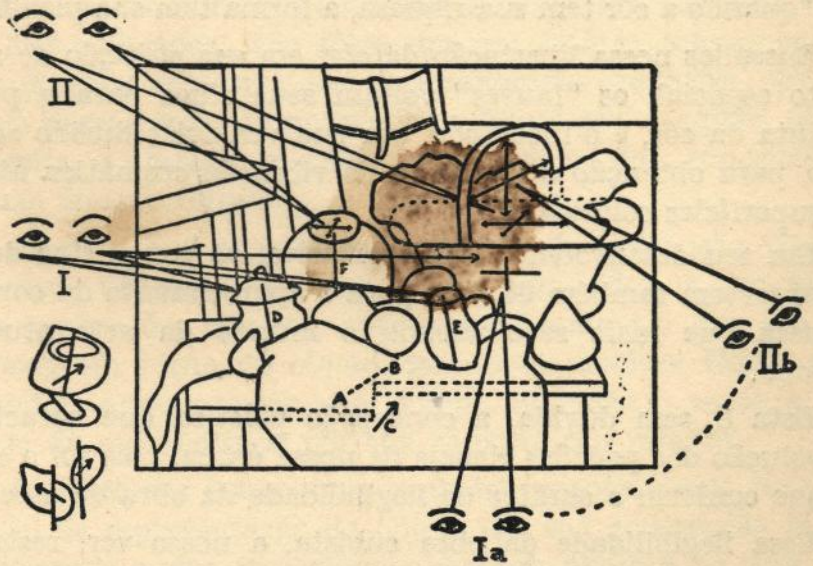
---

1 H. READ — Arte y Sociedad, pág. 234.

vidualidade, intuito êsse que reclamava o sentido tátil e linear do desenho, e essa forma tendia geralmente à configuração geométrico-regular, incluindo ainda um sentimento antagônico à profundidade espacial, o que os levava a reduzir, ao máximo possível, a representação do volume às dimensões de largura e altura, isto é, ao plano.

Nos propósitos de forma ideal de CÉZANNE constatamos a presença de todos êsses elementos.

Em seu intuito de captar as várias visões de um mesmo objeto, CÉZANNE praticava deformações no desenho, apresentando no plano a fusão de alguns de seus perfís, como se êle pudesse ser visto, ao mesmo tempo, de vários pontos de vista diferentes. Ver esquema de ERLE LORAN, reproduzido abaixo.




"NATUREZA-MORTA COM CESTO DE FRUTAS", DE CÉZANNE, SEGUNDO A INTERPRETAÇÃO DE ERLE LORAN

A configuração geométrica, embora ainda não muito acentuada, incorpora-se ao registro da forma do objeto, encerrando-o num desenho aparente de sua estrutura, pois, como êle mesmo declarava, "o pintor que souber pintar uma esfera, um cilindro e um cone, poderá pintar qualquer coisa".

Quanto ao sentimento espacial de profundidade, já vimos que contrariava a visão regida pelos princípios da perspectiva linear, adotando múltiplos pontos de vista, e, na degradação dos valores cromáticos (perspectiva aérea), seu procedimento no emprêgo das côres não obedecia pròpriamente à ilusão do afastamento, mas sim baseando-se na correlação harmoniosa das superfícies coloridas, em função delas mesmas, pois, em sua pureza, as côres possuem diferentes valores. A côr, assim, definia o objeto e situava-o no quadro. Em sua própria definição, "quando a côr tem sua riqueza, a forma tem sua plenitude".

Baseados nessa libertação da côr, em sua sujeição ao sentimento espacial, os "fauves" voltam seus olhos para a pureza absoluta da côr, e o modelado, por sua vez, foi reduzido ao mínimo, para obtenção do máximo de vibração cromática através das superfícies coloridas.

Em seu desenvolvimento progressivo, as conquistas de CÉZANNE servem também de base para o aparecimento da corrente artística que mais revolucionou o mundo da arte atual: o cubismo.

Esta é, sem dúvida, a concepção plástica que caracteriza a revolução dos padrões visuais de nossa época, pois foi o cubismo que conferiu o caráter de ilegibilidade da obra de arte.

Essa ilegibilidade da obra cubista, a nosso ver, reside na equivalência dos propósitos naturalistas e idealistas encerrados.

simultâneamente, no cubismo. Estabeleceu-se uma igualdade entre os dois propósitos, pelo fato do cubismo ter mantido um pouco da representação visual do objeto e, ao mesmo tempo, com idêntica importância, tê-lo submetido às deformações figurais que deviam satisfazer às exigências da expressão plástica ideal. A visão do espectador ora é solicitada para o registro de um fragmento que reconhece pertencer ao objeto representado, ora é despertada para a beleza de uma forma em sí, de autonomia expressiva.

A coparticipação dos elementos em dosagem idêntica, como polos opostos da sensibilidade, faz com que se anulem, quando um não predomina sôbre o outro.

Dir-se-ia que, no intuito de manter um certo grau de legibilidade através de um figurativo velado, confundiam mais ainda o espectador diante da ambigüidade dos símbolos visuais por êles utilizados. Não fôsse um dos fatôres conseqüentes de todo processo evolutivo, isto é, a conquista gradativa, chegaríamos a desejar que, do naturalismo figurativo, surgisse, repentinamente, o abstrato absoluto, pelo qual os dois conceitos quedariam inconfundíveis.

E' certo que os cubistas partiram da percepção visual da natureza, utilizando-a como ensejo para criar, e, em uma de suas explicações teóricas, encontramos uma em que sua visão se fazia em tôrno do objeto, fazendo-o revolver frente ao espectador, apresentando sua planta, elevação e corte, em um desejo de representá-lo em sua constituição integral.

Acreditamos porém que, verdadeiramente, desde cedo a intenção de representação do objeto em sua construção integral foi relegada a uma importância bastante obscura na obra cubis-

ta, sobrepondo-se logo a esta o desencadeamento acelerado da vontade de forma pura, e a organização plástica da obra sobrepujou tôda a importância do registro da aparência natural.

A visão foi se comprometendo cada vez mais com o intuito interior e, segundo MILLIET, "há em seus mestres que seguem as lições de CÉZANNE, a convicção de que tudo o que vem dos sentidos é transitório, porque manchado de vida, de mobilidade, ao passo que o que vem do espírito é permanente, é a verdade. Diz BRAQUE, chefe de fila do cubismo: os sentidos deformam, o espírito forma." [2]

O cubismo em sí, contudo, perdeu seu prestígio como forma de expressão, mas seus efeitos em desvendar e dar consciência aos elementos plásticos da obra de arte são inestimáveis. Referindo-se a êsses efeitos, MARITAIN observa que "hoje não existe a escola cubista, porém os resultados não se perderam; seja o que fôr das teorias, a reação cubista, ao despertar a pintura para as exigências essenciais da arte em geral, prestou, de feito, o serviço imenso de fazer-lhe cobrar consciência de si mesma." [3]

Como decorrência natural, a semente lançada pelo cubismo germina, e através da acentuação da concepção ideal da forma, chegamos ao extremo oposto do naturalismo, isto é, a uma concepção idealista que perde por completo o contacto com a aparência visual da natureza: o abstracionismo. Pois, na definição de seu maior teórico, trata-se de uma concepção plástica que não evoca, nem em seus fins, nem em seus meios, as aparências visíveis do mundo visível". (LEON DEGAND). [4]

---

[2] SERGIO MILLIET — Três Conferências, pág. 29.
[3] J. MARITAIN — Ob. cit., pág. 73.
[4] Art D'aujourd'hui, ns. 7-8, 1950.

Não ignoramos, por certo, que a nossa arte presente não seja representada exclusivamente pela concepção abstracionista e em algumas de suas modalidades, mas como derivadas diretas das experiências cubistas, apresentam maior interêsse sob o objetivo geral de nosso trabalho, pela reversão que praticou nos padrões visuais artísticos. Contudo, participando da opinião de READ [5] a principal tendência da arte moderna é, apesar de certas exceções românticas, a uma reintegração do intelecto. Por isso subsiste ainda o cubismo.

Se subsistem ainda os princípios do cubismo como elementos freqüentes nas realizações artísticas da atualidade, é que alguma coisa correspondeu melhor às necessidades de expressão em nossa época, e, a nosso ver, na ilimitada liberdade visual reside o maior tesouro do legado cubista.

Em um ligeiro resumo, podemos constatar os recursos da representação visual que hoje possuimos, advindos daquela escola de arte.

No propósito de aproveitar tôdas as formas das coisas, em suas partes visíveis ou não, isto é, o que conheciam do objeto, o cubismo adotou como processo principal a fusão de suas aparências através da transparência total ou parcial das imagens superpostas. Surgiu daí o problema da legibilidade. Sua solução foi buscada na organização plástica diretamente subordinada às exigências da organização visual.

Com a transparência e a superposição de imagens, a representação espacial foi fundamentalmente alterada em sua ordem natural. A seleção e importância dos objetos no quadro

---

[5] Signf. del Arte, pág. 79.

não se subordinavam mais ao afastamento em relação de profundidade (1.º plano e subseqüentes), mas na medida em que sua presença total, ou em parte, era exigida na organização superficial (um só plano de superfície). Assim, objetos do fundo às vêzes emergem para o plano da frente, e os da frente às vêzes perdem uma parte de sua importância, e nessa interpenetração de planos, nessa fusão, as côres e formas não obedecem necessàriamente à ordenação espacial da realidade.

Faltando a coerência espacial para com a realidade, uma outra coerência se impôs, e na explicação de M. Nagi, "não era nunca no objeto em sí, nem tampouco os fragmentos usados nas colagens cubistas que afetavam o espectador, mas na direta e pura reação visual, em suas combinações sob uma ordem visual coerente." [6]

---

[6] Moholy Nagi — Vision in motion, págs. 121-123.

## CONCLUSÃO

Podemos notar nìtidamente que se operou através dos tempos, uma mudança de sentido visual no curso da evolução artística. O artista aos poucos foi, cada vez mais, valorizando as dimensões de seu mundo interior e os meios específicos de sua arte, e do intercâmbio — intuito visual interior e realidade exterior observada — o primeiro foi ganhando predomínio sôbre o segundo, embora sendo conseqüência dêste.

Pois que ninguém consegue criar algo absolutamente desligado de suas vivências com o mundo que o rodeia, e a natureza humana, no dizer de GOETHE, sabe-se unida ao mundo e, portanto, não sente o mundo externo objetivo como algo estranho, mas reconhecendo nêle as imagens que respondem aos seus próprios sentimentos e sensações. Nessa indestrutível relação e ilação do homem com o mundo, reside a prova mais convincente de que, quaisquer que sejam os seus propósitos interiores, as quantidades com que joga, são inapelàvelmente de seu mundo, e na

criação, no artista, embora que às vêzes num processo inconsciente e remoto, subsiste sempre a experiência vivencial.

Pelo documento que encontramos em um ensaio já citado, ROGER FRY [1] atribui essa influência remota e subconsciente das vivências reais como uma eclosão "ao substrato de tôdas as côres emotivas da vida, deixado no espírito pelas diferentes primárias vivências emotivas do sujeito, sem, no entanto, conexão ou apêlo às experiências reais, presentes, contemporâneas, de modo que o eco ou o reflexo da emoção não tenha a limitação ou a direção particularizada de qualquer experiência direta".

Êsse patrimônio vivencial viria, naturalmente, constituir o arcabouço do espírito, do qual o artista procura valer-se provocando seu afloramento através de uma visão introspectiva, conteúdo espiritual deixado pelos resíduos vivenciais que êle mais valorizou em sua vida.

Por seu desejo de perfectibilidade, o artista anseia a uma redenção espiritual absoluta, o que o obriga a busca incessante. Procura com isso suprimir tôda a impureza material, e êsse desejo de espiritualização no sentido absoluto, convida ao alheiamento à realidade exterior tal como a encontra. À semelhança de um Deus, procura criar, mas utilizando-se dos dados de sua própria natureza.

Nesse sentido, podemos lembrar as palavras de MATISSE, ao exclamar: "Parece-me que se pode dizer que a arte imita a natureza, pelo caráter que à obra de arte confere um verdadeiro trabalho criador. Então, a obra aparecerá tão fecunda e dotada dêsse mesmo estremecimento interior, dessa mesma beleza res-

---

[1] Forma e Personalidade — M. PEDROSA, pág. 5.

plandescente que possuem as obras da natureza. E' preciso um grande amor, capaz de inspirar e suster êsse esfôrço contínuo até a verdade, essa generosidade de conjunto e essa desnudez profunda que implica na gênese de tôda obra de arte. Pois não é o amor que se encontra na origem de tôda criação ?" [2]

Se a criação artística, no entanto, no domínio espiritual, é trabalho de assimilação vivencial, em que o artista procura incorporar as visões do mundo, a realização da obra se faz através dos meios de cada arte, aos quais se acha indissolùvelmente vinculada.

Uma linha, um tom, não valem por sí, isoladamente, mas a sua inflexão e intensidade, onde foram lançados, respondem diretamente pela entidade da obra no conjunto onde vivem, pois que, o domínio da forma, "o artista desenvolve, sob os nossos olhos, a técnica mesma do espírito; êle nos dá uma espécie de moldagem que nós podemos ver e tocar" (FOCILLON). [3]

Dêsse modo a verdade artística não é uma verdade virtual no espírito e no entendimento humano, tal como o conceito do ponto em geometria, lugar no espaço cuja materialização se faz impossível pela impureza do meio realizável.

Bem ao contrário, a obra de arte conta diretamente com os meios materiais de sua realização, pois que se trata de uma correspondência entre as sensações produzidas na consciência do artista e a associação dos recursos técnicos oferecidos pelo material com que realiza sua obra.

O artista, embora se baseando na natureza, como observa FOCILLON, antes de se amparar nela, êle a pensa, a sente, a vê

---

[2] H. MATISSE — El Correo — UNESCO, n.º 10, 1953.
[3] H. FOCILLON — Vie des Formes, pág. 68.

forma. O aguafortista a vê em aguaforte e escolhe nela o que poderá favorecer à sua técnica. [4]

Com o seu olhar ávido de belezas e formas, os artistas as descobrem onde quer que elas se encontrem, dentro ou fora dêle, no material que utiliza ou no símbolo que procura representar, e um dos pensamentos que mais caracterizam êsse comportamento está contido na consideração que READ faz da arte de KLEE: "A arte de KLEE é uma arte metafísica. Requer uma filosofia de aparência e realidade. Nega a realidade ou capacidade de percepção normal; a visão do ôlho é arbitrária e limitada; dirige-se para fora. Dentro há outro mundo mais maravilhoso. Deve ser explorado. O ôlho do artista está concentrado na ponta do lápis, o lápis se move e a linha sonha." [5]

Tal é a visão de todo artista, em todos os tempos: ora procura representar, ora significar puramente, mantendo com a natureza uma relação de domínio e escravidão ao mesmo tempo, escravidão quando evoca o símbolo natural, domínio quando o sujeita às leis de sua criação. E se o artista não logra o domínio, não atinge à independência da arte, posição bem definida nas palavras de PICASSO: "Há pintores que transformam o sol em u'a mancha amarela, porém há outros que, graças a sua arte e inteligência, transformam em sol u'a mancha amarela." [6]

---

[4] H. FOCILLON — Vie des Formes, pág. 72.
[5] H. READ — Significado del Arte, pág. 133.
[6] H. READ — Significado del Arte, pág. 128.

## BIBLIOGRAFIA


1 — BOISBAUDRAN, H. L. — L'education de la Mémoire Pittoresque et la Formation de l'artiste. — H. Laurens, Editeur.
2 — BARATA, M. — Concepção Atual da Natureza da Escultura — Tese.
3 — CHENEY, S. — História da Arte — Livraria Martins Editora.
4 — CROCE, B. — Estética, como Ciencia de la Expresión y Linguistica general — F. Beltrán — Madrid.
5 — DEGAND, L. — Art d'Aujourd'hui — Ns. 7 e 8 — Mars 1950.
6 — ELUARD, P. — Anthologie des Ecrits sur l'Art — Cercle d'Art — Paris.
7 — LORAN, E. — Cézanne's Composition.
8 — FOCILLON, H. — Vie des Formes — Presses Universitaires de France.
9 — GHYKA, M. C. — Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes — Editorial Poseidon — B. Aires.
10 — GUILLAUME, P. — La Psicologia de la Forma — Argos — B. Aires.
11 — KEPES, G. — Language of Vision — Paul Theobald 1947 — Chicago.
12 — MALRAUX, A. — Les Voix du Silence — La Galerie de la Pleiade.
13 — MARITAIN, J. — Arte y Escolastica — La Espiga de Oro — B. Aires — 1945.
14 — MATISSE, H. — El Correo — Unesco — Volumen VI. N.º 10 — Outubro de 1953.
15 — MEUMANN, E. — Introducción a la Estetica Atual — col. Austral — Espasa Calpe S/A.
16 — MILLIET, S. — Três Conferências — Serviço de Documentação do M.E.C.
17 — NAGI, M. — Vision in Motion — Paul Theobald — Chicago.

18 — PEDROSA, M. — Forma e Personalidade — Separata da Revista Forma — 1951.
19 — READ, H. — El Significado Del Arte — Editorial Losada S.A. — B. Aires.
20 — READ, H. — El Correo — Unesco — Volumen VI. n.º 10 — Outubro de 1953.
21 — READ, H. — Education Through Art — Pantheon Books — N. York.
22 — READ, H. — Arte y Sociedad — Editorial Guillermo Kraft Ltda. — B. Aires.
23 — RIBEIRO, F. — O Imaginário — Nova Era — Empr. Editora — S. Paulo.
24 — VENTURI, L. — Historia de la Critica de Arte — Editora Poseidon — B. Aires.
25 — WÖLFFLIN, E. — Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte — Espasa-Calpe S.A.
26 — WORRINGER, W. — Abstracción y Naturaleza — Breviario del Fondo de Cultura Economica.

# ÍNDICE


| | Págs. |
|---|---|
| Apresentação | 7 |
| Teoria e arte | 11 |
| Percepção visual | 19 |
| Contemplação e obra | 27 |
| Modos visuais | 37 |
| Visão atual | 49 |
| Conclusão | 59 |
| Bibliografia | 63 |
| Índice | 65 |

JORNAL DO COMMERCIO — Rodrigues & Cia.
Av. Rio Branco, 117 - Rio de Janeiro - 1955