

Em toda forma, em tudo o que se configura, encontramos conteúdos significativos e valores. Por mais fugidio que seja o instante, no fundo é suficiente ele ter sido percebido. Já o interpretamos, pois não existe a percepção, em si, isenta de projeções valorativas.

Os valores participam do nosso diálogo com a vida. Nos possíveis relacionamentos que estabelecemos e nas possíveis ordenações dos fenômenos, nas incertezas que inevitavelmente acompanham as opções, decisões, ações, nos conflitos que nos possam causar ou nas alegrias, as coisas se definem para nós a partir de avaliações internas.

A maneira pela qual o indivíduo aborda e avalia certos problemas traduz, sem dúvida, algo de exclusivo de sua personalidade. Reflete ansios e convicções de caráter particular a partir de suas vivências também particulares. Reflete uma experiência imediata do viver, experiência que é nova e única para cada ser que vive e que é reestruturada cada vez com a própria vida.

Não é, no entanto, à questão da unicidade da experiência que aqui nos voltamos nem à da motivação pessoal. Queremos considerar o fato de que, por sensível que seja o indivíduo, inteligente, com pleno acesso às informações possíveis em um dado momento, com grande poder de imaginação e com igual poder de articulação na linguagem por ele escolhida — existem aspectos valorativos que estão fora de seu âmbito pessoal.

Esses aspectos se reportam, essencialmente, a valores coletivos. Originam-se nas inter-relações sociais em um determinado contexto histórico. Formando a base das instituições e das normas vigentes, constituem o corpo de idéias predominantes em uma dada sociedade. São as valorações da cultura em que vive o indivíduo, os chamados 'valores de uma época'. Representam um *padrão referencial básico* para o indivíduo, que qualifica a própria experiência pessoal e tudo a que o indivíduo aspire ou o que faça, quer tenha ele consciência disso ou não.

O indivíduo talvez discorde de certas aspirações formuladas pelo contexto cultural; mesmo assim, é desse contexto que ele partirá para a crítica. Podem as aspirações ser frontalmente contestadas, sobretudo quanto a metas de vida e caminhos de realização humana — e em nossa sociedade não faltam exemplos — mas é em função do contexto e com

possibilidades que surgem no contexto, que a contestação se dá. E se dá a partir de formas latentes no contexto.

O homem desdobra o seu ser social em formas culturais. O estilo, por exemplo. O estilo não se refere só a uma determinada terminologia. Abrange a maneira de pensar, de imaginar, de sonhar, de sentir, de se comover, abrange a maneira de agir e reagir, a própria maneira de o homem vivenciar o consciente e as incursões ao inconsciente. O estilo é forma de cultura. Seria de todo impossível preordenar as formas estilísticas, inventá-las, tão impossível quanto seria inventar formas de cultura ou modos de viver.

Os estilos correspondem a visões de vida. Nelas confluem os conhecimentos e as técnicas disponíveis a uma sociedade em um dado momento, os costumes, os ideais, as necessidades materiais e espirituais e certas possibilidades de satisfazê-las material e espiritualmente. Representando enfoques, seus esquemas de valores codificam determinadas afirmações e ênfases junto com determinadas negações e proibições. Delineiam o campo mental em que o indivíduo inscreve o seu mundo imaginativo e, com isso, o seu próprio estilo individual. Ainda que para o indivíduo o sentido íntimo de cada evento não precise derivar diretamente das valorações coletivas ou nelas se resumir, todavia nelas se elabora; o esquema cultural abrange uma gama de significados gerais na qual se inserem as perguntas e as respostas que o indivíduo eventualmente formule.

Com suas valorações, o contexto cultural orienta os rumos da criação no sentido de certos propósitos e certas hipóteses virem a se tornar possíveis; em outras épocas e outras visões de vida esses propósitos teriam sido inconcebíveis, assim como teriam sido inconcebíveis certas avaliações. O fenômeno em si poderia ter existido e continuar a existir, mas nunca seria questionado dessa maneira. Um exemplo, no caso, é o próprio potencial criador do homem. Sua indagação tem raízes históricas, surge no contexto do Renascimento, com o individualismo nascente visto como um valor, permitindo então a 'descoberta' das potencialidades individuais como uma fonte de riqueza e possível realização humana¹ (independente do fato de as potencialidades se concretizarem na prática).

Quando mudam os estilos, indicam alterações nos esquemas de valores coletivos. Ainda que as alterações nem sempre sejam abruptas,

¹ Nas artes plásticas começa a ser valorizado o desenho e até mesmo o esboço. Torna-se, no Renascimento, uma forma de expressão em si completa quando antes servia principalmente como fase preparatória para murais e pinturas.

Por ser tão despojado e tão imediato, o desenho representa o meio de expressão mais fácil do ponto de vista técnico, e o mais difícil do ponto de vista artístico.

seria difícil acontecer o fato de valores pertencentes a uma cultura passarem intatos para culturas posteriores. Quando inseridos no acervo espiritual de épocas mais tardias, os valores entram numa nova constelação e participam de nova mentalidade, isto é, os próprios valores mudam de sentido e parecem alterados. A continuidade histórica não corresponde uma continuidade estilística, porque raramente permanece o esquema original de valores mesmo quando subsistam os valores. Via de regra, o que em um dado contexto social tinha sido considerado fundamental, norma determinante nas instituições sociais e no convívio, em outro contexto seria relegado ao descrédito ou até seria rejeitado. Numa época posterior poderia ser redescoberto e retomado como aspiração ou reivindicação, e mais uma vez seria modificado. Quando o Renascimento descobre a Antiguidade, redescobre, além de formas clássicas, idéias e valores aparentemente 'esquecidos' na Idade Média. Ao reformular os valores da Antiguidade em termos renascentistas, isto é, incluindo a ética cristã, o Renascimento reformula também os valores da Idade Média. Nessa reformulação, embora o clima mental seja o de profunda religiosidade e preserve muitas das tradições religiosas, praticamente nega a visão de vida medieval. Por outro lado, também, os valores da Antiguidade, ressuscitados, surgem como valores inteiramente novos e originais, sustentando outras relações sociais e outras possibilidades de realização para o indivíduo.²

Na elaboração destes pensamentos não desconsideramos o fato de o homem ser produto de sua época, mas nunca apenas seu produto. Ele é algo mais. Cada homem é um indivíduo. Ao agir, inter-age com o mundo. Eventualmente ele agirá sobre o próprio contexto cultural. Por motivos talvez de ordem puramente pessoal e correspondentes a um potencial específico seu, podem desencadear-se no indivíduo respostas que, à medida em que aprofundam certos valores e certas possibilidades existentes no contexto em que vive, modificam essas possibilidades para rumos diferentes. O indivíduo pode descobrir no real novas realidades, cujos horizontes novos encerram a proposta da requalificação dos valores culturais. Toda-

² Para nós, no século XX, o problema se torna mais complexo. Não se trata apenas de comparar valores de épocas anteriores diferentes. Estamos vivendo diante de um leque de possibilidades bem mais aberto; sabemos coexistirem várias culturas, sistemas de valorações diferentes e referidos a diferentes sistemas de relações sociais. Não antes, então, o homem poderia sentir determinadas certezas, afirmar determinadas 'verdades' por corresponderem à lógica do seu contexto cultural e, sem dúvida também, pelo fato de ele ignorar a existência de outros contextos, ou não poder admitir sua validade, hoje essa atitude seria mais difícil. A mesma verdade deixaria de ser verdade quando transposta para outro contexto cultural.

via, em cada contribuição individual, por mais original que seja, será preciso recorrer aos esquemas valorativos vigentes no contexto cultural a fim de se poder acompanhar a extensão e o pleno significado da proposta nova.

Para ilustrar o diálogo constante e dinâmico entre o contexto cultural/padrão de valores e a criatividade individual/valores individuais, escolhemos a problemática da *perspectiva*.

A perspectiva é um sistema de representação do espaço. Projetadas sobre uma superfície, as figuras de objetos ocupam, em planos superpostos, determinadas posições de proximidade e de distância. Segundo o seu distanciamento, os objetos aparentam certas alterações de tamanho, de cor, de ângulo de luz e de orientação no espaço. Tanto os objetos como os espaços intermitentes são vistos afastarem-se progressivamente para o fundo, partindo de um plano frontal que corresponde à posição do espectador. Esse afastamento ocorre num movimento visual constante e graduado em contínuas diminuições, e dele resulta uma visão integrada da *profundidade do espaço* na forma de uma *seqüência única, unificada e causal*. É a visão da perspectiva.

Ora, se olharmos para a arte medieval não encontraremos o sistema da perspectiva como configuração do espaço.

Não há por que atribuir a ausência do método perspectivo à ignorância ou falta de informação ou, mais absurdo ainda, à falta de habilidade. Diante das obras-primas da Idade Média, catedrais, esculturas, pinturas, objetos sacros, a habilidade não vem ao caso. Quanto à informação, seria pouco razoável pressupor que o homem medieval, camponês, artesão, burguês, nobre, no seu dia-a-dia não soubesse discriminar entre proximidades e distâncias físicas. Que porventura não avaliasse que um objeto aparecia maior porque se encontrava próximo dele ao passo que, afastando-se em seu campo de visão, apareceria menor. Decerto não cometeria erros nesse sentido. Sabia que, quando um objeto se encontrava à frente de outro, haveria de encobrir parcial ou inteiramente o de trás. Via, pois, superposições no espaço. Sabia, igualmente, porque o via nos muros e nas casas, que as linhas que seguiam para o fundo, ligando os ângulos na frente com os de trás, de linhas horizontais se transformavam em diagonais. Via, quando se defrontava com objetos enfileirados, casas ou árvores ou ruas, que tais linhas diagonais tendiam a convergir à distância. Eventualmente, poderiam até unir-se no horizonte, em algum ponto (o qual, mais tarde, seria chamado de 'ponto de fuga'). Também ele via e sabia que quanto mais se afastavam os objetos tanto mais pareciam azular-se, mais perdiam sua cor própria, local, para absorver uniformemente tons atmosféricos.

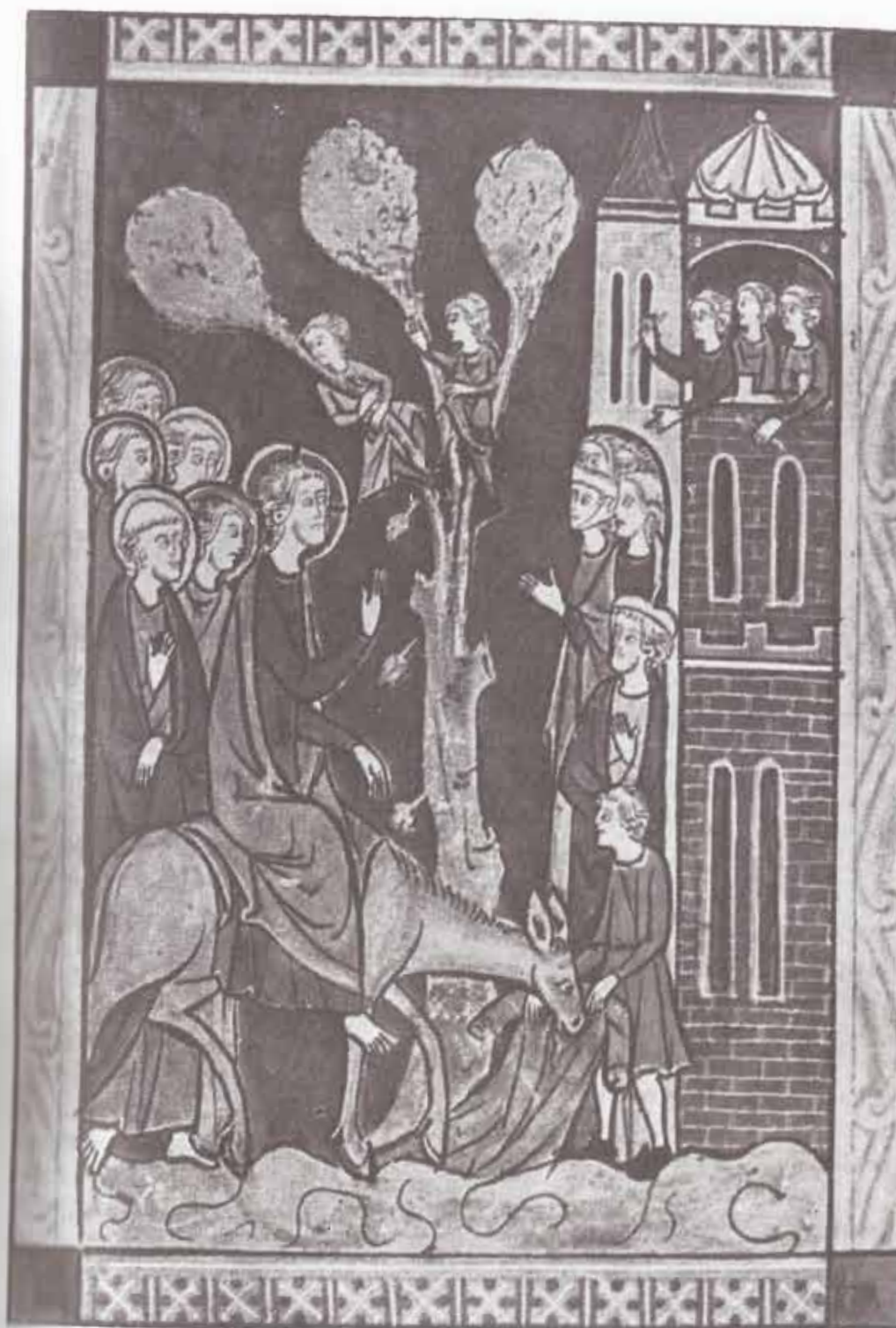


Ilustração VIII
ENTRADA DE JESUS EM JERUSALÉM, século XIII, anônimo francês
British Museum, Londres

Nada mais errôneo do que supor que, ao olhar para um campo, uma montanha, uma floresta, ou mesmo nos seus afazeres dentro de sua casa, o homem medieval não pudesse enxergar e ajuizar tudo isso, e dessa mesma maneira. 'Essa maneira' compreende os vários elementos componentes da perspectiva: as superposições no espaço, os rescorsos,³ as diminuições gradativas de tamanho, o esfriamento de cores para tons de azul, as linhas horizontais que se tornam diagonais convergentes, e o ponto de fuga no horizonte. Não é preciso pôr em dúvida que o homem medieval tinha uma noção exata de distâncias e conhecia bem os efeitos ópticos de objetos que se afastavam em seu campo de visão. Distinguia os vários fatores que compõem a perspectiva e certamente os notava.

Mas, entre notar e relacionar há uma diferença fundamental.

Relacionar é selecionar determinados aspectos e, assim selecionados, interligá-los. É configurá-los em forma significativa. É sempre dar forma a um conhecer.

Notavam-se, na Idade Média, os elementos componentes da perspectiva — isoladamente, enquanto aspectos observáveis. Nunca se chegou a selecioná-los. Ou a relacioná-los. E muito menos a organizá-los e configurá-los em um sistema único e integrado. Não porque possivelmente não se soubesse fazê-lo ou talvez, por alguma razão, conscientemente não se quisesse fazê-lo. O fato é que nem se cogitava em fazê-lo. Como vimos no capítulo anterior, todo relacionamento, quando configurado, constitui uma forma expressiva. Nesse sentido, como uma forma expressiva, a perspectiva era na época inaceitável, era incompatível com os valores medievais.

A forma da perspectiva contém em suas ordenações um significado que, como valor, se coloca no extremo oposto ou, ainda mais, se coloca fora da cosmovisão medieval. Implica não só uma materialização do espaço, mas sobretudo implica uma atitude racionalista ante a materialização. Essa atitude de modo algum cabia nos valores vigentes. Não se coadunava à noção de primazia do espírito onde a matéria era considerada perecível e, principalmente, desprezível, e onde ao espiritual, exclusivamente, cabiam as qualificações positivas e válidas da vida. Nem poderia o espaço, tido como atributo de um divino onipresente e onisciente, predestinado, imutável e eterno, sujeitar-se a causalidades, ser explicitado pela seqüência lógica de um antes e depois. Nem ser qualificado como mensurável, demonstrável, deduzível visualmente na continuidade das passagens espaciais nas imagens, a partir do plano frontal para o ponto

³ É um termo usado no desenho de modelo vivo. Provém do francês *raccourcis* — encurtamento. É usado para denotar posições do corpo onde a visão frontal dá a impressão de uma redução espacial.



Ilustração IX
NATIVIDADE, século XII, anônimo alemão
British Museum, Londres

de fuga. Teriam sido limitações e identificações físicas impostas à essência divina. Teriam sido, e foram, inconcebíveis.

De fato, a configuração espacial no medievo tem outras características. Todo espaço e tempo é dado como simultâneo. Todos os detalhes, inclusive os vários episódios que pela narrativa se sucedem em lugares e épocas diversas, são dados no mesmo plano, como idênticos no tempo e acontecendo no momento. Não existe um vir-a-ser, um passado ligado a um futuro. Tudo é. Tudo continua sendo inteiramente presente e próximo. A aparência visual de figuras solenes, seres divinos ou humanos, vem salientar por gestos rituais seu caráter de símbolo e seu valor ético. Assim como quase todas as cores têm sentido simbólico: o manto da virgem — azul; grupos angelicais divididos em serafins — rosa, e querubins — azul; o paraíso — ouro; assim também as magnitudes se reportam a uma escala hierárquica: os santos são sempre maiores do que os mortais, os anjos sempre maiores do que os santos, a Madona e Cristo maiores do que todos.

A expressão artística se concentra num testemunho de fé enfatizando padrões de uma vida espiritual. Era essa a realidade válida. Não só dispensava qualquer visão de espaço em termos de perspectiva, menos ainda permitia ser abordada em termos de análise ou por métodos racionalistas.

Não haveria então como e por que a perspectiva ou outra noção de causalidade se sobrepujasse às idéias religiosas e éticas da visão medieval, de qualquer maneira já concluída e configurada. Com efeito, mesmo em Giotto (1266-1336), o grande artista que em retrospecto histórico será reconhecido como precursor do Renascimento, ainda não encontramos a perspectiva. Ainda estamos num período intermediário, de transição entre o gótico e o renascentista. O que encontramos na obra de Giotto, são indicações que evidenciam certas transformações a operar-se no mundo medieval. Lentamente, passo a passo, novas possibilidades sociais, novas atitudes, novos comportamentos começam a coexistir com a estrutura medieval e eventualmente até virão a conflitar-se com ela. Expressam novos valores que, nessa época e por ora também só no Norte da Itália, se vinham formando.

Conquanto Giotto nunca se afaste da temática nem da iconografia religiosa vigente (também seria inconcebível para ele fazê-lo), ele os focaliza diferentemente. Ao gesto ritual e simbólico é acoplado o momento psicológico, o momento decisivo e dramático da ação. Ao espaço, enquanto categoria divina e simbólica, agora correspondem certos planos de paisagem que já interpretam as posições de pessoas e de objetos como fenômenos naturais, isto é, como sendo percebidos na natureza, embora as magnitudes hierárquicas sejam preservadas: veja-se, na ilustração, o



Ilustração X

FUGA PARA O EGITO, GIOTTO DI BONDONE (1266-1336)
Capela da Arena, Pádua

tamanho da Madona sentada no burrinho, bem maior do que o dos peregrinos, e até maior do que a figura de José. Mas todas as figuras, divinas ou não, já são anatomicamente observadas. Correspondem, por assim dizer, a normas e proporções humanas.

O que mais importa, porém, é que Giotto, nisso especificamente o arauto de novas eras, transforma figuras, animais, montanhas, árvores, até os anjos, em peso e volume e presença física. Existe ar em torno deles e elès respiram.⁴ O universo começa a constituir-se de matéria. É colocado ao alcance do homem. E a matéria é mostrada com tamanha dignidade que cancela a enfática negação medieval. Com toda a religiosidade de Giotto, não será mais Deus na sua existência espiritual a única imagem digna de ser contemplada.

Na afirmação da existência física material como algo positivo e digno, surge um novo valor. Posteriormente, ele se incorpora aos outros valores renascentistas. Mas cabe dar-lhe um destaque especial, pois a afirmação da matéria deve ser compreendida como anterior e *imprescindível*, como *premissa* para o sistema da perspectiva. Não é possível colocar em perspectiva algo que seja imaterial, que não tenha propriedades físicas.

Conseqüentemente, é em virtude da nova visão de mundo que admitia e, mais, aprovava a materialidade dos fenômenos, subvertendo os valores medievais, que se pôde elaborar a proposta da perspectiva. A perspectiva pôde tornar-se a maneira expressiva para dar forma à matéria recém-descoberta. Puderam-se desenvolver as idéias de observação, de mensuração e comparação, de análise racional. Mais tarde, tornar-se-iam procedimentos significativos na exaltação de leis universais a regerem a natureza que, embora consideradas de origem divina, já puderam ser indagadas pelos instrumentos da lógica humana.

No desenvolvimento das novas formas de expressão salientam-se as contribuições artísticas decisivas (em atitudes pessoais quase que diametralmente opostas) de Masaccio (1401-1428) e Fra Angelico (1387-1455), além das de grandes arquitetos como Alberti e Brunelleschi, mas somente duzentos anos após Giotto, entre 1450 e 1480, a perspectiva culmina em um sistema uno e plenamente codificado. Na ordenação de planos e linhas que se movimentam em torno de eixos centrais, surge então a profundidade como imagem do espaço. É um espaço homogêneo, embora diferenciado, que se estende de margem a margem do quadro, articulado

⁴ De acordo com uma crônica antiga, Dante, surpreso diante dos afrescos de Giotto, teria exclamado que "pensou as pinturas representarem pessoas reais, tão verdadeiramente representavam a natureza".

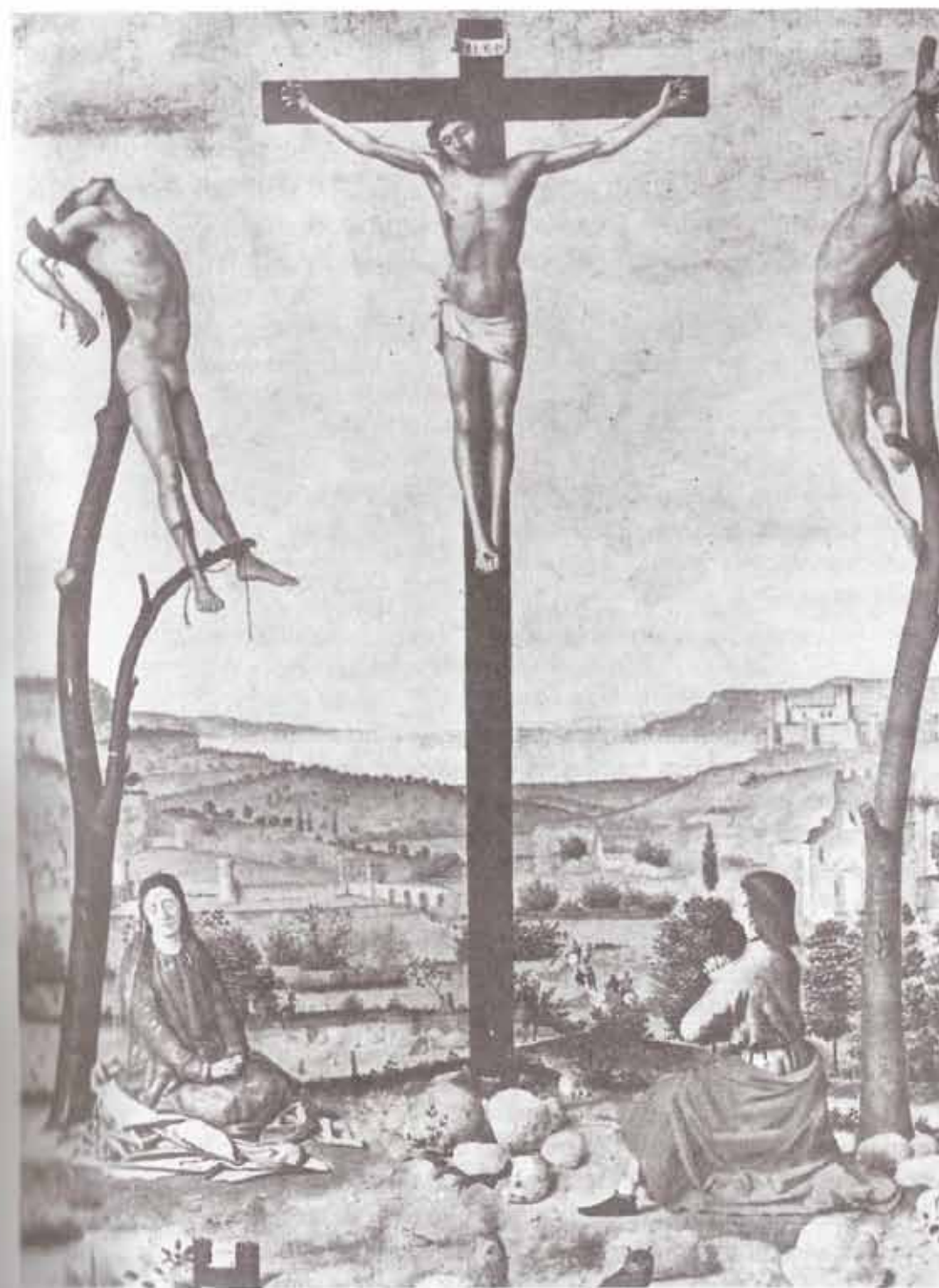


Ilustração XI

CRUCIFICAÇÃO, ANTONELLO DA MESSINA (1430?-1479?)

Museu de Belas Artes, Antuérpia

através de volumes e não-volumes, cheios e vazios em convexidades e concavidades aparentes. Nessa visão coerente, todas as massas e todos os intervalos fluem num contraponto rítmico e sem interrupção, em gradações proporcionais e consistentemente interligadas, para convergirem no ponto do infinito. O ponto de fuga.

O denominador comum da visão do mundo é o distanciamento físico, ou seja, o movimento de corpos físicos numa extensão imensa, física.

Não há artista renascentista que não participe dessa visão. De acordo com sua personalidade e seu temperamento individual, nessa época já individualista, cada um cria num estilo próprio característico. Basta comparar as obras de um Piero della Francesca, sua calma nobreza intelectual, com as obras de Giorgione, seu intenso lirismo (talvez fosse ele de todos o maior poeta), ou com obras de Mantegna, Botticelli, Bellini, Leonardo da Vinci, Rafael, Miguelângelo, Tiziano, para constatar a presença de indivíduos que impregnam inconfundivelmente qualquer marca que deixaram. Contudo, eles se unem na experiência comum que embasa o estilo renascentista, nessa valorização dada pelo contexto cultural à materialidade da vida.

A perspectiva é um sistema tão lógico nos relacionamentos entre a totalidade e suas partes, determina tão rigorosamente e define tão clara e plasticamente os objetos e os intervalos espaciais dentro da forma global de profundidade, que confere às imagens a ilusão do real. E tão convincente tem sido a força intelectual do conceito unificador, que em gerações posteriores se colocou a perspectiva, não a nível de um esquema perceptivo como outros,⁵ e sim como único e possível dimensionamento, em termos representativos, da natureza do espaço. Embora se consolidasse inteiramente só no final do século XV, a perspectiva não preservou sua estrutura básica por muito tempo. Menos de cem anos depois, ao iniciar-se o Barroco (veja-se a ilustração XIV, o quadro "Caçadores na Neve", de Pieter Brueghel, 1525-1569), os eixos centrais da estrutura espacial da imagem já se tinham deslocado para posições laterais, e com isso desviaram todas as correspondências visuais para a diagonalidade. Além disso, criaram-se diversos pontos de fuga na composição (o que introduz uma crescente movimentação e maior instabilidade nos espaços e tempos articulados). No século XIX, começando com a arte romântica e culminando na arte impressionista, a própria estrutura de eixos e de pontos de fuga da perspectiva fora abolida. Mesmo assim subsiste, para a maioria das pessoas

⁵ Evidentemente, nunca esquema arbitrário, pois corresponde a valores do contexto cultural; todavia, *esquema* no sentido de uma seleção exclusiva de certos aspectos.



Ilustração XII

A BATALHA DO IMPERADOR CONSTANTINO, PIERO DELLA FRANCESCA (1416?-1492)

Pinacoteca de São Francisco, Arezzo



Ilustração XIII
PAISAGEM COM CREPÚSCULO, GIORGIONE (1478?-1510)
National Gallery of Art, Londres



Ilustração XIV
CAÇADORES NA NEVE, PIETER BRUEGHEL (1525-1569)
Kunsthistorisches Museum, Viena

talvez, a idéia da perspectiva como aquisição final para a humanidade. Aquisição feita no Renascimento, mas válida para todas as épocas e em todas as circunstâncias, a perspectiva proporia os termos de uma 'configuração realista' do espaço. Representaria, portanto, a configuração da própria realidade.

A perspectiva não é uma configuração realista do espaço e sim *racionalista*. É um sistema racional; naturalmente tem componentes emocionais. Sente-se, e com razão, que as valorações inerentes à forma da perspectiva não se referem só à matéria e ao espaço. Referem-se sobretudo ao homem. Nos eixos centrais da imagem o homem é configurado como eixo do mundo. É ele que ocupa a posição central dentro de um espaço que corresponde a seu campo visual, fixo e delimitado pelas margens do quadro. É em função dele, ser humano, de sua posição pessoal e particular, que se estabelece o horizonte. É nesse horizonte, o ponto de fuga. Na polaridade entre o homem e o ponto de fuga — ponto onde o finito se condensa e toca no infinito — estende-se uma linha imaginária atravessando o espaço. Em torno dessa linha gira o universo.

É difícil para o homem renunciar a uma visão tal como a que prevalece no Renascimento, visão egocêntrica e também afirmativa para a humanidade. Essa visão encerra entre outras, na idéia do humanismo, a proposição de potencialidades do indivíduo a determinarem o seu destino. Se, na verdade, só poucos puderam realizar suas potencialidades individuais, essas idéias representam, contudo, legítimas aspirações da época e, durante o período em que se articulam e adquirem peso, possuem uma vitalidade extraordinária. Com efeito, das primeiras gerações renascentistas até o cume da Renascença, isto é, nos dois séculos XIV e XV, sentimos em todas as obras um espírito de aventura e de descoberta do desconhecido, de curiosidade e mobilidade espiritual, uma visão positiva da vida. Apesar de guerras, misérias, pestes, o clima renascentista é um clima lúcido e ativo, nunca cético.

Nossos destinos mudaram. Outros fatos sociais existem hoje, outras interpretações, outras possibilidades, outros relacionamentos.

Na arte moderna, não se encontra a perspectiva como configuração do espaço. Seria impossível atribuir esse fato a qualquer tipo de ignorância. A perspectiva é conhecida por nós. Ela está sendo ensinada nas escolas e é profissionalmente praticada; um arquiteto, um desenhista industrial, ao projetar uma mesa, lançará mão da perspectiva. Mas hoje a perspectiva representa apenas uma técnica de projeção, um método. *Deixou de ser forma expressiva.*

A causa principal deve ser reconhecida no fato de a perspectiva não corresponder, justamente enquanto forma, às experiências em nosso contexto cultural e aos conteúdos valorativos. De certo modo, o significado

da perspectiva se tornou tão alheio à nossa realidade, às nossas vivências do espaço e da própria vida, quanto por outras razões o era à mentalidade da Idade Média.

Vale repetir aqui que a perspectiva representa uma esquematização de dados. Esquematização cultural, sem dúvida. Não se identifica com a percepção em si nem equivale a ela. Pelo que hoje se sabe, os processos naturais de ver e perceber não se configuram nos termos da perspectiva (como forma de relacionamento, bem entendido). A cada momento, nossos olhos abordam uma quantidade de campos ópticos. Segundo nosso enfoque, os campos se unem e se desunem em totalidades diferentes. Criam imagens sempre diferentes, maiores ou menores, ora se discriminando certos detalhes, ora se ampliando as áreas de visão e abrangendo as periferias, ora convergindo outra vez em áreas parciais que se transformam instantaneamente em focos centrais. Através de processos seletivos interiores que dirigem a nossa atenção e onde, por exemplo, influem fatores de nossa disposição física e não menos nossos interesses, nossas expectativas e nossas emoções, dá-se uma filtragem de aspectos significativos. Em constantes comparações visuais, novos campos se fazem e desfazem e se reorganizam incessantemente. Estabelece-se uma visão multifocal em espaços e tempos variáveis. É uma visão por assim dizer "panorâmica". Ela é integrada por imagens focalizadas, imagens associadas e imagens da memória. Cada vez que se olha, esse complexo vem a ser percebido em correspondências recíprocas entre imagens físicas e mentais. No fundo, enxergamos mais do que acabamos percebendo, pois percebemos aquilo que, por uma razão ou outra e ainda de um modo determinado, recolhemos dentro do enxergar.

Se realmente quiséssemos ver de acordo com as normas da perspectiva, teríamos que construir certas situações-modelo na natureza ou num laboratório. Poderíamos colocar-nos talvez na boca de um túnel em linha reta; em todo caso, teríamos que fixar-nos em um lugar adequado onde existissem objetos enfileirados em sucessão visual bastante regular para o fundo. Tentaríamos excluir qualquer tipo de avaliação outra que a pertinente a distâncias físicas e recuo para a profundidade. Nesse ínterim também, não desviaríamos nossa atenção do centro de um campo visual definido, pois a perspectiva é uma visão estritamente focal e, ainda mais, visão imobilizada. Se o conseguirmos, terá sido sempre um processo intencional.⁴

⁴ Também no Renascimento foi um processo intencional, só que culturalmente proposto.

Compreende-se, assim, que a ordenação visível na perspectiva, os campos delimitados com eixos fixos, a confluência para o fundo de planos e linhas, e o ponto de fuga preestabelecido, representa um modo de conceber o espaço. Representa uma conceituação lógica e belíssima de um espaço-tempo causal; todavia, não passa de uma conceituação. Naturalmente, para os renascentistas, a perspectiva não constituía apenas uma conceituação, e jamais um dogma em que os seguidores a transformaram. Simbolizava, como forma configurada, uma visão de mundo transfundido por valores vivos, visão do sensual da vida, da solidez e densidade da matéria, da permanência terrena.

É precisamente nessa visão de mundo, não obstante sermos herdeiros do Renascimento e de seu patrimônio cultural, do enfoque racionalista de vida e de realização individualista, que para nós os significados se alteraram. Vivemos uma outra concepção de mundo, outro clima espiritual e também outras avaliações. Os fatos mais corriqueiros nos afetam diferentemente em todas as áreas e em todos os níveis de nossa experiência. Mesmo ao leigo, por exemplo, impressiona saber que num tempo de mármore pesado e aparentemente imóvel existem incontáveis movimentos de incontáveis átomos, de elétrons girando em torno de núcleos. Impressiona saber que o que vemos como sólido se recolhe de processos atômicos e sub-atômicos onde desaparece a distinção entre matéria e energia. Impressiona saber que nesses processos não é mais possível determinar o evento individual e que existe como única certeza a probabilidade de ocorrências gerais. Se não a nível científico, certamente a nível emocional, tudo isso entrou em nosso entendimento como parte do clima mental em que vivemos. Para nós, matéria já é energia, no sentido simbólico de desdobramentos e transformações. Na verdade, a permanência se nos afigura até mais abstrata do que a transformação, sobretudo como valor de vida.

O próprio espaço, sem sermos físicos, nós o imaginamos em determinados termos dinâmicos: na forma de campos de força correlatos, cada qual em movimento contínuo, com seu fulcro, sua extensão, atração e repulsão e em interações temporais. Imaginamo-lo melhor assim do que em termos estáticos, como um espaço-envólucro fechado e com eixos estáveis que ainda pudessem referir-se a nós, seres humanos. Daí a perspectiva esgotar-se enquanto forma expressiva.

Assim não é de surpreender que, ao configurarem o 'nosso espaço', os cubistas não tenham podido usar a perspectiva. Aliás, nem Cézanne a usou. E de Cézanne os cubistas tiraram praticamente todos os elementos e os métodos essenciais de construção, menos, é verdade, a visão de vida. Na visão de Cézanne, a compreensão de formas irreduzíveis da matéria, formas mínimas estruturais, não invalida a compreensão da individualidade

das formas de existência. Nos quadros, as árvores são árvores, a terra é terra, o céu é céu; embora impulsionadas pela mesma energia, as árvores não se confundem com a matéria da terra ou do céu. Por que milagre Cézanne ainda conseguiu esse tipo de integração, a visão de um universo onde o acontecer cósmico não descaracteriza o evento particular, é difícil de dizer. Constitui uma visão ética também. Indubitavelmente, Cézanne a viveu, do contrário não teria sido capaz de reinterpretá-la sempre e de novo.

Mas a síntese não é imitável, nem os cubistas participavam da visão de Cézanne. O que recolhem de sua obra são certos aspectos funcionais, sobretudo os princípios energéticos da estrutura espacial: as superposições de planos e linhas, os múltiplos eixos que regulam o ritmo simultâneo das áreas do quadro, e também a maneira por que Cézanne compensa pelo recuo visual para o fundo, resultante de tantas superposições, através de transições planas que restabelecem a cada momento o caráter original de superfície do plano pictórico.

As configurações de espaço 'cézannesco' os pintores cubistas injetam grandes doses de agressividade — menos motivados, talvez, por teorias sociológicas ou psicológicas que existiam na época; mais como artistas cuja obra se torna expressiva de um dado clima espiritual difundido na sociedade. A fim de alcançar esse efeito, lançam mão de certas formas artísticas retiradas do contexto de outra cultura, da arte africana,⁷ principalmente aspectos contrastantes. Aos poucos, a fusão estilística se torna completa e oblitera os traços de influência africana ou de Cézanne. Nasce o Cubismo, um dos estilos que haveria de marcar profundamente a arte do século XX.

No Cubismo, na fase de pesquisa mais rigorosa, a chamada fase 'analítica' (entre 1910 e 1913, quando vários artistas se reúnem em torno de uma proposta estilística comum), não obstante nos títulos figurativos

⁷ Para reforçar o sentido de choque, os artistas cubistas buscaram certos aspectos formais existentes em esculturas africanas, isto é, contrastes de ângulos-círculos, de saliências-cavidades, de formas pontadas, de talhos e crifícios, desproporções anatômicas, etc.

É claro que no contexto original em que foram criadas as obras africanas, de culto ancestral e de ritos de fertilidade, de significados animistas, totêmicos, mágicos, esses aspectos contrastantes escolhidos pelos cubistas podem ter outra função e outro sentido. Assim, por exemplo, a forma estilizada de uma máscara africana, o nariz e os olhos articulados como cocorote protuberância e dois pequeninos talhos, pode reinvindicar poderes mágicos para o rosto; pode tratar-se eventualmente de um ideal de virilidade, de uma projeção de forças, ou de uma ameaça e uma forma de proteção no mesmo tempo, afastando maus espíritos.



Ilustração XV
MONTANHA SAINTE-VICTOIRE, PAUL CÉZANNE (1839-1906)
Museu de Arte, Filadélfia (EUA)

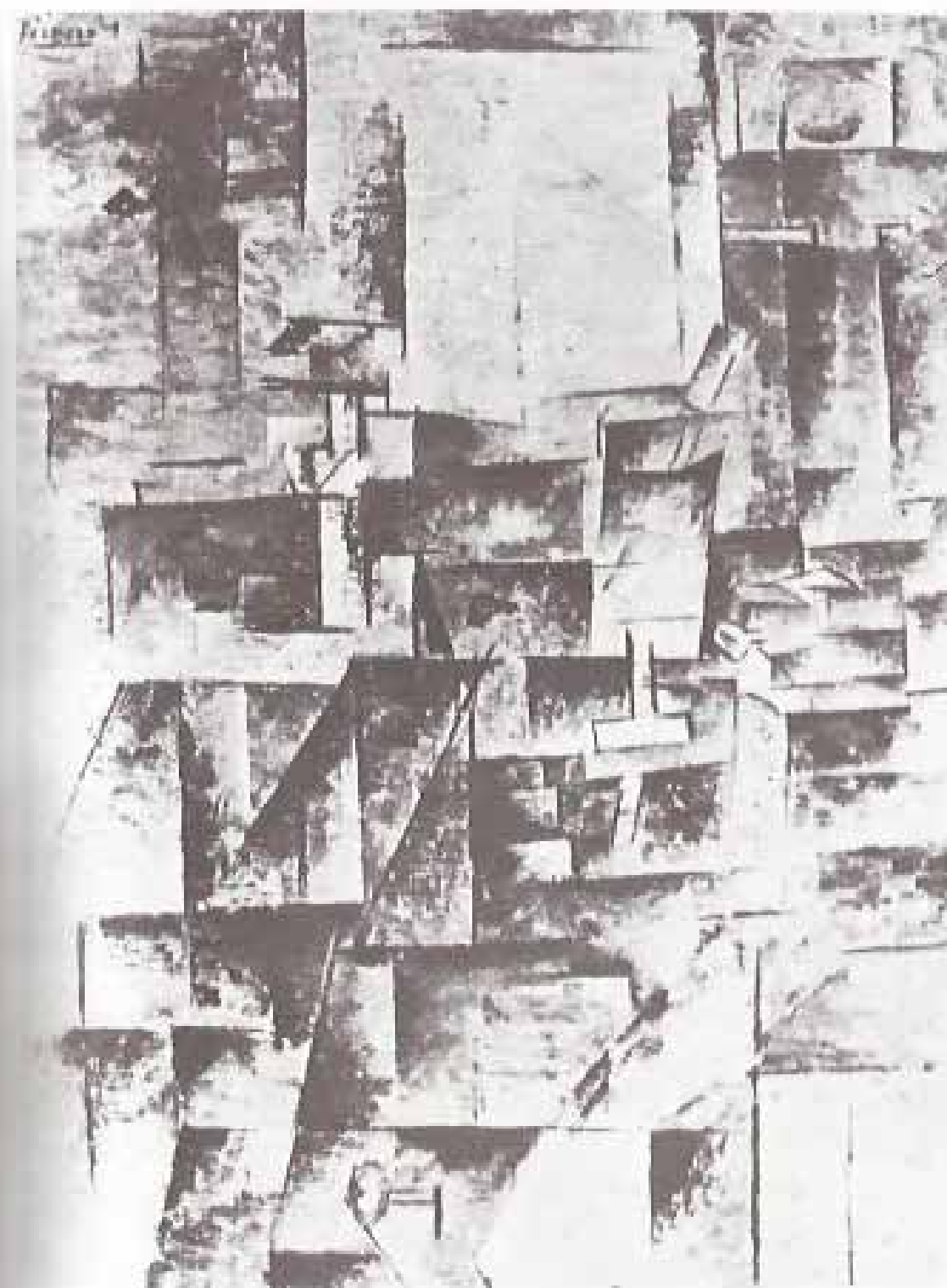


Ilustração XVI
A PENTEADEIRA, 1910, PABLO PICASSO (1881-1973)
Coleção Walter P. Chrysler Junior, New York

os quadros se referirem a certos objetos, é a própria estrutura do espaço pictórico que fornece a temática das obras. Vemos a superfície dos quadros subdividida em pequenos planos mais ou menos retangulares, e sempre num dos ângulos um contraste de claro-escuro bastante acentuado, ao passo que do lado oposto uma área mais neutra se estende como passagem para o retângulo vizinho. Através de constantes superposições (nas áreas acentuadas), surgem movimentos em torno de vários eixos invisíveis porém atuantes na organização de trechos maiores. O movimento pulsante parece simultaneamente condensar-se e expandir-se para os lados e para a profundidade, e, no entanto, mantém-se na superfície do quadro e referindo-se às margens.

Desmaterializado pelo movimento facetado, o espaço cubista não é em verdade tanto um espaço espiritualizado como um espaço intelectualizado, na tônica racional de áreas sistemática e logicamente superpostas. Naturalmente, isso não lhe tira seu caráter emocional. Embora na fase analítica as obras cubistas já tenham perdido os traços mais violentos da influência africana, permanecem no ritmo geral os abruptos contrastes e a fragmentação. Consequentemente, o teor expressivo dessas obras é inquieto e conflitante.

Na obra de Jackson Pollock (1912-1956), pintor americano da chamada 'arte informal' (*action painting*), as características de inquietação e de conflito são aprofundadas e acompanhadas ainda de uma maior desmaterialização. Em lugar de qualificações intelectuais ressalta o caráter emocional da obra; ela é intensamente carregada de emoção. Não há nela qualquer referência nem a figuras humanas nem a objetos nem a paisagens. Tampouco se identificam sequer superfícies ou volumes. Falta, portanto, qualquer dado físico que possua extensão, peso ou densidade. Os elementos que constituem as configurações do espaço de Pollock são unicamente linhas. Segmentos lineares. Segmentos retorcidos. Às vezes esses segmentos se acompanham, às vezes se superpõem, se retomam, se entrelaçam, inflam, afinam, e subitamente cessam. Tudo isso acontece de modo veloz, descontínuo, explosivo, sem uma pausa e sem crescimento rítmico. A agitação visual parece quase romper os limites do quadro. Temos uma imagem que se assemelharia à trajetória de fragmentos movidos e acelerados no espaço, quais incontáveis estrelas cadentes que cruzassem um espaço a um só tempo.

Nos próprios termos da linguagem, através de uma disritmia exaltada que não alcança nunca momentos de paz, Pollock cria um clima angustiante. Ainda mais usando formatos monumentais como ele os usa. Sua temática não é mais o espaço, e sim as emoções, o impacto de forças que agem sobre o homem, em termos de emoção: tensão, agitação, excitação, eternização. Como é formulada, representa uma visão nada reconfortante,



Ilustração XVII
FULL RHYTHM FIVE, JACKSON POLLOCK (1912-1956)
Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

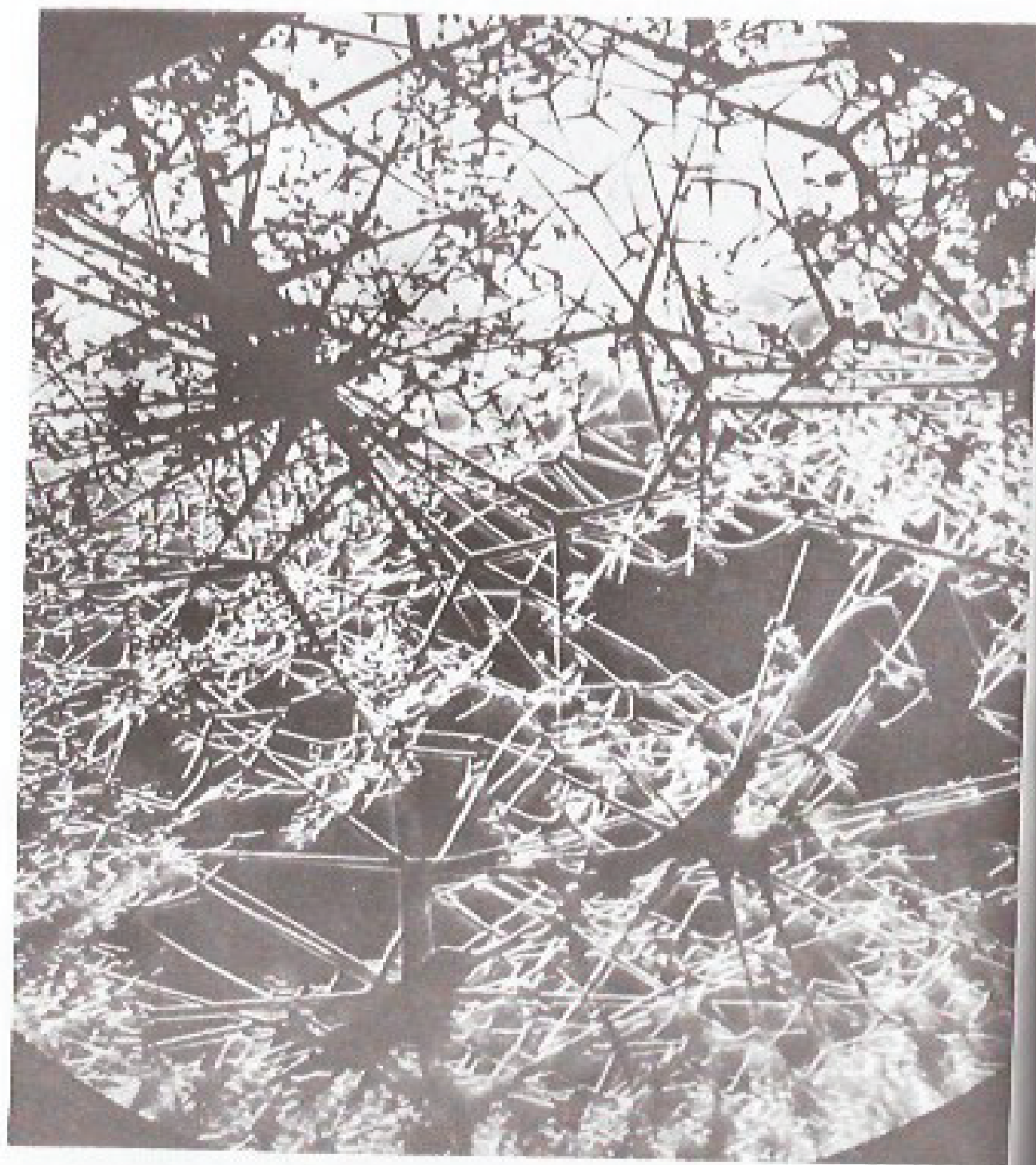


Ilustração XVIII
CRISTAIS DE ÓXIDO DE ZINCO, fotografia no microscópio eletrônico

quase sem esperanças. Nela, Pollock revela o drama do indivíduo na sociedade moderna, do ser humano que é atomizado e se desintegra em sua vida, diante de forças que o esmagam e o absorvem em ritmos incontroláveis.

Estamos longe de visões de mundo onde as vivências requisitassem formas integrativas como a da perspectiva. Nem se pode mais pensar nisso.

Com esses exemplos, de arte cubista e de arte abstrata 'informal', procuramos mostrar que também numa época extremamente individualista como a nossa, em que na articulação da mensagem a expressão pessoal parece ter prioridade sobre o sentido de comunicação, os conteúdos significativos se reportam a projeções do nosso ser social. Na obra de arte, qualquer que seja o estilo e a época, transparece uma tomada de consciência ante a realidade vivida, ainda que o indivíduo formule sua experiência em termos subjetivos. De maneira semelhante — pois sempre são formas com que nos defrontamos e formas por que respondemos — em toda comunicação e em todo modo de comportamento, nas atividades profissionais ou no convívio diário, se configura uma atitude fundamental ante o viver, uma visão de vida, e o indivíduo a transmite, consciente ou inconscientemente, no momento mesmo em que age. Na medida em que as visões de vida não se limitam à experiência do indivíduo, nem tampouco poderiam ser inventadas individualmente, tudo o que o homem formula e faz, ele o faz mediante formas que são qualificações a um tempo individuais e sociais.

Pode-se dizer, de modo geral, que dos valores existentes em um contexto cultural não só decorrem certas possibilidades de indagação como também desses valores decorre a forma das perguntas. Conseqüentemente, a resposta que o indivíduo dará, se apóia nas mesmas possibilidades. Ao aprofundar certos conteúdos valorativos ou ao afirmar certas necessidades de vida que são negadas dentro do contexto cultural, as soluções criativas que o homem encontra, concretizam sempre uma extensão do real. Ainda que formulem caminhos utópicos, partem do real.

Todos nós temos visões de um futuro para os nossos filhos. Entretanto, assim como o homem medieval jamais poderia ter imaginado o mundo espiritual do Renascimento nem o homem renascentista o nosso mundo, nós também só podemos imaginar significados futuros a partir das condições presentes. Mesmo que os significados reflitam anseios para uma nova humanidade, nova mentalidade de convívio do homem, em novas formas de realização e com valores novos, só podemos colocá-los em nossos termos.