

A PINTURA VISTA POR DENTRO

A pintura como arte, de Richard Wollheim. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 384 pp.

José Bento Ferreira

Richard Wollheim, professor de filosofia na Universidade de Berkeley, conta que as palestras compiladas em *A pintura como arte* — a partir de um curso que ministrou na National Gallery of Art em 1984 — foram elaboradas mediante uma nova forma de observar os quadros: para não se deixar levar por impressões enganosas, ele os contemplava horas a fio, de modo que as primeiras impressões iam se dissipando e o que restava corresponderia à verdadeira intenção do artista. Wollheim não chega a dizê-lo, mas essa observação delongada não deixa de ser uma forma de leitura. Ao defender a idéia de que muitos quadros têm um "espectador interno", uma certa personagem cujo olhar a pintura representa, e ao propor que a compreensão de um quadro passa por uma formulação correta da intenção do artista, Wollheim atribui à pintura características que a princípio seriam privilégios da escrita.

Se uma certa visão da arte moderna sustenta que o destino necessário da pintura é se despir dos temas e refugiar-se na sua própria especificidade, a contemplação de Wollheim o leva além do que é especificamente pictórico no quadro, a fim de reconstituir a intenção do artista, que pode corresponder à narrativa de um conteúdo textual, à apropriação da obra de outro artista ou mesmo à expressão de pulsões primitivas, elementos trabalhados pelo Autor na sua "leitura" de quadros de Poussin, Manet e De Kooning, entre outros. Ao expandir o significado de uma pintura para além da especificidade do meio, ele consegue construir um pensamento sobre a pintura alheio ao vício do formalismo.

Uma teoria formalista da arte tem o mérito de levar em consideração as relações internas que sem dúvida determinam o significado das obras, mas perde de vista conteúdos que muitas vezes contribuem para esse significado. Evitar o formalismo, porém, também pode gerar graves equívocos, como a supervalorização de fatores exteriores às obras. Uma teoria institucional da arte, argumenta o Autor, se omite quanto ao que constitui as pinturas como obras de arte, turvando a compreensão do seu significado propriamente dito. Ao concentrar suas análises

na busca da intenção do artista, Wollheim se mantém imune a esses equívocos, mas precisa enfrentar a dura tarefa de mostrar que o verdadeiro significado da pintura não está nem nas relações formais estabelecidas nos quadros nem no conteúdo que transmitem por si sós. Como então dizer o que precisamente está em jogo na arte da pintura?

Wollheim parte justamente de uma alegoria narrativa para ilustrar o que faz da pintura uma arte no sentido rigoroso que hoje impregna a palavra. Para explicar o que entende por *protopintura*, ele imagina um mito que "segue o espírito daquelas narrativas dos séculos XVII e XVIII sobre a emergência da sociedade civil a partir do estado de natureza", isto é, uma narrativa exemplar situada num plano aquém da história, que não descreve a origem histórica da pintura, mas por assim dizer sua origem ideal. Descrever o primeiro gesto pictórico como Hobbes e Rousseau descreveram o pacto social significa pensar a pintura não como uma técnica qualquer, um simples ofício, mas como uma instituição no mundo da cultura, tão antiga quanto a própria cultura. Também significa esperar que enquanto houver cultura haverá pintura.

Tal mito apresenta a pintura como o ato de marcar uma superfície delimitada de tal forma que os limites dessa superfície estabeleçam relações com as marcas, nas quais se pode ver algo e que portanto exprimem algum significado, que por sua vez corresponde a uma determinada intenção do agente, ao que ele quis dizer. Essa definição se refere tanto às inscrições rupestres quanto às obras-primas da pintura moderna, e é o ponto de partida para que Wollheim reflita sobre o que é comum a manifestações tão distantes na faculdade de representar, que parece inata ao ser humano. É em referência ao solo comum compartilhado por todos os "agentes" no decurso dessa longa tradição que se pode reunir seus atos na história das suas correspondências.

Antecipar a conclusão destes estudos de Wollheim não compromete seu andamento: a razão aventada por ele para que os pintores se realizem como artistas não é senão o "êxito em transmitir o que desejam". Conclusão por certo decepcionante para os adeptos de teorias formalistas ou para os institucionalistas da arte, mas cujos avanços são evidentes ao se considerar as análises apresentadas nas palestras, nas quais se extrai do convívio do Autor com os quadros um feixe de conceitos negavelmente esclarecedores. Partir dos quadros e deles

extrair os conceitos é uma grande virtude de Wollheim, que constrói assim um percurso alternativo, por exemplo, ao de Wölfflin, o qual organiza sua leitura das obras de arte a partir dos conceitos de "linear" e "pictórico". Os "conceitos fundamentais" deste último tornam o significado das obras restrito demais para quem, como Wollheim, quer reconstituir a intenção do artista.

As duas primeiras palestras retomam o caminho do olhar do pintor até o do espectador. Tudo se passa como se o gesto pictórico não se completasse senão ao ser revivido por quem vê o quadro. Por isso, de acordo com o mito inaugural imaginado por Wollheim, a origem da pintura não está na pincelada, mas no olhar que o pintor lança à superfície a ser pintada. Reconstituir esse lance é o que o Autor chama de "modo certo" de olhar o quadro, pois "assegura uma experiência que concorda com as intenções realizadas do artista".

Cada obra gera as condições pelas quais deve ser apreciada e determina o tipo de informação necessário para que se compreenda o seu significado, mas há inúmeros quadros em que Wollheim detecta uma figura que se situa entre o artista e o espectador e que surge como uma peça-chave nesse processo de transmissão da intenção do artista para o significado da obra. Trata-se do "espectador interno", que seria uma espécie de "primeira pessoa" da pintura, no sentido em que se diz que um romance é narrado em primeira pessoa. Wollheim atribui aos célebres estudos de Riegl sobre Rembrandt a primeira caracterização do espectador interno, que seria uma personagem não representada no quadro com a qual outras personagens estabelecem alguma relação, como uma troca de olhares. O ponto de vista dessa presença não representada corresponde à posição em que se situa o espectador ao ver o quadro. Para o Autor, o espectador interno estaria não apenas em cenas coletivas como as de Rembrandt comentadas por Riegl, mas também desempenharia papel crucial em obras em que tal presença não havia sido percebida, como as paisagens de Caspar-David Friedrich ou os retratos de Manet.

De fato, acompanhando as análises da terceira palestra é impossível deixar de reconhecer que por trás dos vultos das paisagens de Friedrich sempre há mais alguém à espreita, a observá-los pelas costas. Em vez de pintar panoramas, como os primeiros paisagistas holandeses, Friedrich pinta paisagens a partir de um determinado ponto de vista, no qual se

situa um espectador imaginário. Também nos retratos de Manet o espectador interno é a explicação encontrada por Wollheim para a expressividade dos retratados, apesar do seu alheamento. Para ele, a frontalidade das figuras de Manet não se deve a uma deficiência técnica em pintar a profundidade, como se pensou à época, nem tampouco a uma decisão programática de inaugurar o primado da planaridade na pintura moderna, como sugerem algumas teorias. Os retratos de Manet supõem um espectador interno cujo olhar devassa a intimidade das pessoas, "alguém que tenta, tenta muito, tenta até ser inoportuno, mas não consegue chamar a atenção da figura que está representada no quadro". E ao fracassar nas tentativas de trazê-las de volta desse alheamento o espectador experimenta um pouco do tédio e da tristeza das pessoas retratadas.

Ao demarcar uma identidade provisória entre "o que o artista faz" e "o que o espectador vê", Wollheim descreve o espectador interno como "protagonista" ou "narrador". Essa caracterização radicaliza um passo tomado na segunda palestra, em que uma crítica às concepções estéticas de Lessing, apesar de passageira, é reveladora do pensamento de Wollheim sobre a pintura. Ele o acusa de ter escrito "contra a pintura" ao compará-la com a poesia para situar a arte dramática na fronteira entre as artes do espaço e do tempo: o pensamento de Lessing restringiria consideravelmente as possibilidades expressivas da pintura, condenada a só representar o que é visível e instantâneo, sob pena de invadir a seara da poesia e se tornar retórica e prolixa. *A pintura como arte* não deixa de ser um esforço de reconhecer que as possibilidades da pintura são muito mais amplas do que aquelas legitimadas por uma estética da especificidade do meio. É manifesto que a pintura pode representar coisas que não são visíveis nos quadros, como acontecimentos passados ou futuros ou personagens ausentes do espaço representado mas evocadas na cena. Wollheim toma o próprio exemplo de Lessing para refutá-lo, argumentando que "uma pintura de Laocöonte pode representar o personagem mitológico prestes a gritar em agonia ou sendo esmagado pela serpente enviada por Palas Atena para castigá-lo, ainda que seu grito esteja no futuro e que Palas Atena esteja numa terra distante, de modo que nem uma coisa nem outra é visível".

A figura do espectador interno comprova ainda que a pintura também pode narrar. Não se trata aqui

do que se classifica pejorativamente como "pintura narrativa": como narrador ou protagonista, o espectador interno de um retrato de Manet pode levar o espectador a explorar o fundo do quadro, experimentando uma nova perspectiva em cada elemento desse fundo em que se detém e finalmente instaurando uma duração do quadro, um tempo próprio da pintura, o que seria inaceitável para quem, seguindo os passos de Lessing, exigisse que a pintura fosse plana e instantânea — tal como consideram muitos autores a pintura de Manet. Aliás, faz parte do programa de Wollheim vangloriar seus artistas prediletos quando os considera injustiçados: defende Ticiano de um autor que o acusa de ser pintor "mundano", mostrando que não há "falta de espiritualidade" na sua pintura, mas uma "concepção polimorfa da humanidade" expressa por meio da "fusão de corpos"; ou chama a atenção para um pintor praticamente desconhecido, o inglês Thomas Jones, que em fins do século XVIII realizou uma série de paisagens napolitanas analisadas generosamente como metáforas da corporeidade.

E se a pintura pode narrar, emprestando ao espectador o olhar da personagem que a vê de dentro, também pode lançar mão de outro recurso da linguagem, talvez mais nobre do que a simples narrativa. Referindo-se a pinturas que podem conter

metáforas como conteúdo textual, Wollheim fala da "metáfora pictórica", cujo caso fundamental é o de quadros que metaforizam o corpo. Ele os analisa na medida em que as sensações corporais, mais que representadas, são incorporadas ao próprio significado dos quadros, como os sons na pintura de Ticiano. Quadros que não representam sensações corporais também podem ser considerados metáforas do corpo, como os de De Kooning, que nada representam, pois não são figurativos. Esse artista fala do corpo sem mostrá-lo diretamente, o que problematiza a própria distinção — vista por Wollheim com ceticismo — entre pintura figurativa e abstrata: um quadro que não é figurativo pode ser metáfora de alguma coisa, e portanto não pode ser considerado abstrato. A metáfora pictórica estaria ligada à corporeidade pelo elo indissolúvel entre a pintura e a sensibilidade, o que marcaria sua diferença básica em relação à metáfora lingüística. Não se trata portanto de embaralhar literatura e pintura, mas de explorar ao máximo as possibilidades expressivas da pintura sem confiná-la a teorias, mostrando que ela sabe exprimir, narrar e pensar, e não apenas provocar sensações.

José Bento Ferreira é mestrando em Filosofia na FFLCH-USP.