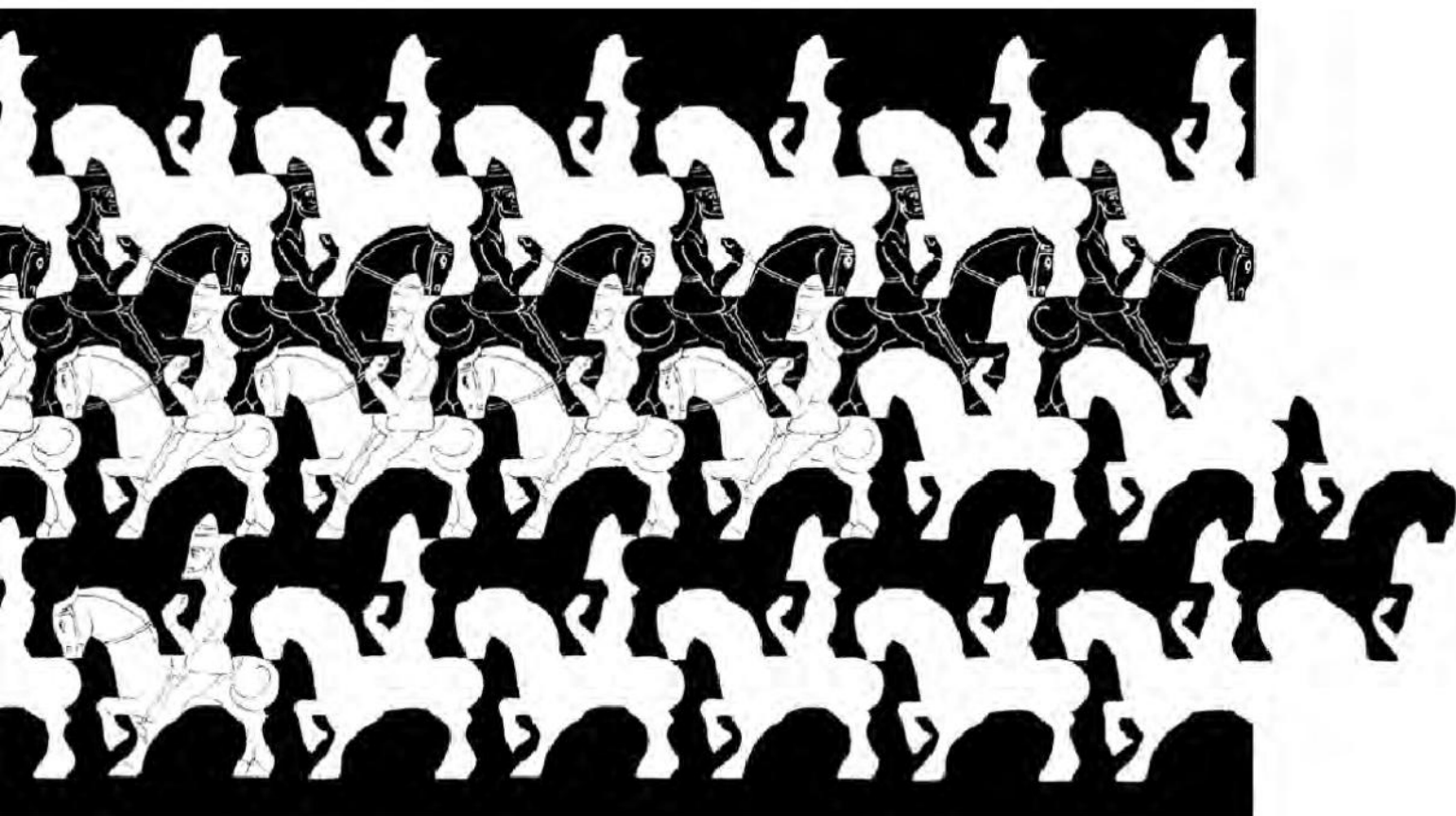


Gombrich, E. H. Meditações sobre um cavaleiro de pau outros ensaios sobre a teoria da arte. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, São Paulo:

Eusp, 2001, 1999.

Resenha por Yobenj Aucardo\*



M.C. Escher. Horsemen, 1946.

A Phaidon Press publicou, em 1963, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, um conjunto de vários estudos reunidos em forma de ensaios do professor Sir Ernst Hans Gombrich, que abordam questões fundamentais relacionadas com a teoria da arte.

A versão brasileira em português chega tardiamente em 1999 com a publicação da Editora da Universidade de São Paulo. *Meditações sobre um cavaleiro de pau* conta com um cuidado em sua parte gráfica (comum nas publicações da Edusp), tanto no material de suas páginas, papel couché, como também na arte da capa, vinculada aos questionamentos levantados nos ensaios. A reprodução das imagens é relativamente boa (apesar de em algumas haver excesso de contraste), e o texto apresenta alguns erros de impressão. A tradução de Geraldo Gerson de Souza é eficiente, embora em certos momentos tende a ser um pouco pesada, acredito que pela

\*Doutorando e Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense.



complexidade e especificidade dos temas levantados por Gombrich.

A maior qualidade do livro *Meditações sobre um cavalinho de pau* é a variedade de ensaios – 14 no total – que confirma a erudição e a enorme capacidade de pesquisa do professor Gombrich, mas também representa o maior problema desse volume. O livro não tem unidade temática ou cronológica, como o próprio autor reconhece no prefácio; são “escritos em épocas diferentes e para propósitos diferentes”; do que ele se defende afirmando que todos esses estudos representam as reações de um historiador diante dos problemas levantados pela arte de sua época, discutindo dois conceitos, nos quais a crítica do século XX se tem concentrado: a abstração e a expressão.

Os 14 ensaios reunidos no volume foram realizados em diferentes momentos entre as décadas de 1930 e 1960 e sobre temáticas variadas que vão desde a arte medieval até a arte contemporânea, levantando problemas teóricos e ultrapassando as fronteiras da história da arte, além de abordar campos interdisciplinares como psicologia, filosofia e epistemologia. O livro compreende uma vasta produção, desde conferências, artigos, ensaios, apresentações em simpósios, resenhas de livros até uma aula inaugural. Assim, *Meditações sobre um cavalinho de pau* deve ser pensado e lido como uma “coletânea de obras escolhidas” da imensa obra e pesquisa de Sir E. H. Gombrich durante quatro décadas, uma herança da incrível contribuição para a compreensão desse conceito que chamamos de arte.

Desse modo, destacarei as principais discussões levantadas em alguns dos textos desse volume.

*Meditações sobre um Cavalinho de Pau* ou *Raízes da Forma Artística*, o primeiro ensaio do livro, é também o trabalho que lhe dá título; foi publicado em 1951 como contribuição à obra *Aspects of Form, A Symposium on Form in Nature*. Essa reflexão foi o ponto de partida do clássico *Art and Illusion* (1960),<sup>1</sup> sendo retomados alguns dos temas desse ensaio no capítulo *O Poder de Pigmalião*.<sup>2</sup> O fio condutor do volume está constituído por esse texto inicial, que formula a grande questão de toda a obra de Gombrich: quais são as condições que guiam a representação pictórica?

Quantas vezes durante nossa infância nos divertimos com um cabo de vassoura imaginando que fosse um corcel que calvagávamos? É precisamente com essa imagem lúdica que Gombrich inicia sua reflexão para pensar a história da arte, especialmente a arte primitiva, e discutir conceitos como abstração, arte conceitual e representação. O que nos faz substituir um cavalo por um cabo de vassoura? Como o cabo de vassoura passa ser um cavalo?

Essa reflexão sobre o cavalinho de pau é um pretexto para o autor

1 Gombrich, E.H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 3ª edição.

2 Segunda Parte: Função e Forma. III. O poder de Pigmalião, In: *Arte e Ilusão*: 99-122 .



questionar o conceito tradicional de representação usado pela crítica de arte, aquele segundo o qual o artista imita a forma exterior do objeto a sua frente, e o espectador, por sua vez, reconhece nessa forma o assunto ou tema da obra de arte. Pensa-se que o artista abstrai a forma que vê; o autor, porém, considera que a mente opera mais por diferenciação do que por generalização.

Gombrich convida o leitor a abandonar prejulgamentos, tais como pensar que a imagem da obra de arte deva ser lida como referência a alguma situação imaginária ou real: e, quando não se conseguir relacionar a imagem com um motivo localizado no mundo exterior, evitar tomá-la como um “retrato” de algum motivo que se ache no mundo interior do artista.

Então a vara de pau acaba sendo um substituto do cavalo real(vírgula) e esta (essa) substituição dá-se mais pela função do que pela forma. A representação não depende de semelhanças formais, a não ser quanto às exigências mínimas da função, isto é, todo objeto “cavalgável” serviria de cavalo. A criança elege a imagem mínima que lhe é necessária para substituir, com o brinquedo, o objeto.

O denominador comum entre o símbolo e a coisa simbolizada é a função e não a forma externa. Assim, uma imagem no sentido biológico não é a imitação da forma externa de um objeto, mas a imitação de determinados aspectos privilegiados ou relevantes. Duas condições são necessárias para que o cabo de vassoura seja cavalo: a primeira, poder cavalgar; e a segunda, que cavalgar seja importante. Nessa reflexão entram as discussões sobre a arte conceitual, os desenhos infantis e a arte primitiva. A criança e o homem primitivo não “desenham” o que vêem, mas o que conhecem.

Portanto, a representação é originalmente a criação de substitutos a partir do material dado. Quanto maior for o desejo de cavalgar, menor pode ser o número de traços para compor o cavalo. A imagem conceitual seria uma imagem mínima fundamentada psicologicamente. Toda arte é feitura de imagens, e toda feitura de imagens, radica-se na criação de substitutos.

Gombrich questiona a crença no “olho inocente” que deveria ver o mundo sempre novo; para ele um “olho inocente” não conseguiria ver o mundo, sucumbiria ao impacto de uma mistura caótica de formas e cores. Nesse sentido, o vocabulário convencional das formas básicas permanece indispensável para o artista como ponto de partida e como foco de organização. Só com as convenções se conseguiria organizar a realidade.

Arte e Erudição é um interessante texto que compôs uma aula inaugural ministrada em 1957. Nesse ensaio o autor aborda as origens da história

da arte na Renascença, com Giorgio Vasari, um artista que se preocupava com as memórias de um amplo passado. Em Vasari predomina a certeza de que só a tradição e a memória podem manter a arte viva; esse foi o motivo que o levou a escrever sobre a vida dos artistas. Em seu texto o artista italiano não faz uma simples lista, mas também coloca suas opiniões, explica as origens e fala a respeito de estilos, pois acreditava que tanto as artes como os seres vivos nascem, crescem, amadurecem e morrem.

No século XVIII Winckelmann estabeleceria o desenvolvimento dos estilos ao longo do tempo e o conceito de “espírito da época”, que Hegel iria desenvolver. Daí surge a “falácia fisionômica” referida pelo vienense, um mito segundo o qual o sistema de signos, o estilo, não é uma linguagem, mas uma enunciação do coletivo, pela qual uma nação ou uma época nos fala. Gombrich segue as idéias do professor K. R. Popper ao questionar o essencialismo aristotélico e o mito hegeliano do historicismo. O autor acredita que toda inovação pode ser explicada pela acumulação de registros disponíveis (tradição), e não por uma misteriosa criatividade subjetiva. É por isso que não há inovação sem tradição e tanto o artista como o espectador precisam aprender a ver.

O historiador da arte que vê nos estilos do passado apenas uma expressão da época, da etnia ou da situação de classe, atormentará o artista vivo com a exigência de que ele deveria fazer do mesmo modo, expressando a essência e o espírito de seu tempo. Rompendo com essa visão de arte, aprendemos a olhar a obra de arte individual e particular como uma obra de mãos habilidosas e grandes mentes. Os estilos devem ser pensados não como uma expressão das emoções pessoais, mas como o registro da capacidade técnica do artista.

Em *Tradição e Expressão na Natureza-Morta Ocidental* (1959), o autor faz uma resenha da edição inglesa da obra de Charles Sterling, *Still Life Painting*, estudo desenvolvido a propósito de uma exposição de pinturas de naturezas-mortas organizada por esse autor na Orangerie (a obra originalmente foi publicada na França, em 1952). Gombrich destaca que um estudo sobre a tradição temática das naturezas-mortas e seu surgimento, vulgarmente chamada de “gênero”, deve discutir problemas estéticos e históricos.

E parte para discutir com os críticos que seguem os postulados de Benedetto Croce questionando a validade de tais categorias em termos filosóficos e acreditam na irrelevância estética das temáticas (assuntos) ou das tradições na arte. O artista de Croce representa seu estado interior na pintura uma “emoção” pessoal desconexa das convenções. Se assim fosse, seria impensada uma história da arte, porque cada artista representaria um universo complexo e completamente diferente, de



impossível organização.

Gombrich não acredita nessa pretensa “insularidade”, já que toda comunicação pressupõe um quadro comum de referência, tal como só as tradições de uma cultura podem fornecer (p. 96). A partir dessa perspectiva, ele acredita que a expressão e a comunicação na arte são o resultado simultâneo de reações inatas e adquiridas. O professor questiona o fato da maioria de críticos e artistas ter-se concentrado nas primeiras, as inatas, deixando de lado as adquiridas. “...Não resta dúvida de que mesmo um leigo que nunca viu uma pintura de natureza-morta poderia ser levado a uma reação emotiva. No entanto, se ele for realmente leigo, essa reação será quase certamente determinada pelo motivo...” (p. 98).

O vienense debate também a explicação tradicional que procura o elemento artístico na transformação do motivo pelo pintor. Ela pressupõe o conhecimento por parte do espectador, sem o qual não poderia avaliar a transformação expressiva. Para Gombrich não existe no espectador esse conhecimento exato, como também toda representação produzirá uma transformação. O conhecimento da potencialidade do meio de comunicação é tão importante quanto o conhecimento do próprio motivo. Uma parte essencial do entendimento de uma obra estaria centrada na avaliação da escolha do artista e da habilidade que leva a cabo suas decisões.

Esse ensaio medita sobre o surgimento das modas e levanta algumas questões sobre o que leva uma moda a ser aceita. A sobrevivência de qualquer inovação como a das naturezas-mortas deve assentar-se em sua capacidade de satisfazer vários objetos conflitantes. A arte é uma atividade social sujeita às pressões sociais, e, em meio a essas forças sociais e históricas, o autor convida a procurar a origem do “gênero”.

Em *A História Social da Arte* (1953), Gombrich faz uma resenha do livro de Arnold Hauser *Social History of Art* (1951).<sup>3</sup> O enfoque social entendido como o estudo das condições materiais, sob as quais a arte foi encomendada e criada no passado, por ele é considerado um campo de estudo de interesse da história da arte. O trabalho de Arnold Hauser não configura tanto a história da arte ou dos artistas; é mais uma história social do mundo ocidental ao longo das múltiplas tendências e modos de expressão artística: visual, literário ou cinematográfico. Hauser faz em sua obra uma descrição dos estilos e movimentos e dedica breves seções à posição social e à profissão dos artistas.

A principal crítica levantada por Gombrich refere-se ao uso do materialismo dialético para interpretar a história do pensamento e da arte humana. De acordo com Hauser, em história todos os fatores, materiais e intelectuais, econômicos e ideológicos, estão estreitamente ligados em um estado de indissolúvel interdependência. O professor Gombrich

3 Obra original do alemão, *Sozialgeschichte Der Kunst Und Literatur*. Em português: Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

critica essa posição e esclarece que um historiador não se pode isolar arbitrariamente dos campos de investigação.

“...Aqueles de nós que não são coletivistas e acreditam que as nações, raças, classes ou períodos são entidades psicológicas unificadas, nem são materialistas dialéticos impassíveis diante da descoberta de ‘contradições’, preferimos perguntar em cada caso individual até que ponto uma mudança estilística pode ser usada como indício de novas atitudes psicológicas e o que, exatamente, tal correlação deveria implicar. É que sabemos que ‘estilo’ na arte é de fato uma indicação um tanto problemática de mudança social ou intelectual; sabemos disso apenas porque o que enfeixamos sob o nome de arte tem uma função constantemente variável no organismo social de períodos diferentes e porque aqui, como sempre, a forma segue a função”... (p.91).

Gombrich questiona que a Hauser só interessam os fatos à medida que dão suporte a sua interpretação teórica, tese central da obra.

...No que diz respeito às artes visuais, o ponto de partida do Sr. Hauser parece ser o pressuposto superficialmente plausível de que as sociedades dominadas por uma aristocracia fundiária preferirão os estilos rígidos, hieráticos e conservadores, ao passo que os elementos do naturalismo, da instabilidade e do subjetivismo refletem mais provavelmente a mentalidade dos elementos da classe média urbana [87] (...). É que embora eu tenha chamado de superficialmente plausível a teoria de que os nobres rígidos apreciarão um estilo rígido e que mercadores ágeis serão ávidos por novidade, parece igualmente convincente a hipótese contrária - de que aristocratas blasés adoram estímulos sensuais cada vez mais novos, enquanto sisudos homens de negócios, com sua ‘escrituração por partidas dobradas’, querem sua arte concisa e sólida. E assim as explicações sociológicas do Sr. Hauser revelam-se efetivamente vazias como explicações...”(p. 90).

O Arsenal do Cartunista foi uma conferência proferida na Duke University, North Carolina, em 1962. Esse ensaio continua debatendo problemas levantados no artigo Sobre a Percepção Fisionômica: a falta de estudos de estampas de propaganda, de folhetos e cartuns produzidos desde o século XVI, uma deficiência por parte dos historiadores da arte que o autor tenta compensar ao escrever esse texto e chamar atenção para esse rico manancial de pesquisa imagética.

A fim de seguir o percurso do cartum e do cartunista, Gombrich estabelece seis eixos, as famosas ferramentas que constituiriam o cartum do séculos XIX-XX: 1. as figuras de linguagem; 2. a condensação e comparação; 3. a caricatura; 4. o uso do bestiário na política; 5. as metáforas naturais, também chamadas de universais (luz e escuridão), que constituem as coordenadas do cartunista; e 6. a principal das metáforas universais, o



contraste.

O autor rastreia as origens históricas que vão constituir essa tradição. Primeiro resgata a tradição clássica grega e romana, da qual foi herdada a idéia de personificar conceitos abstratos em termos de presenças vivas, como Fortuna e Nike, tão comuns nas representações de nações e países nos cartuns do século XIX. Gombrich também encontra elementos herdados da arte simbólica da Idade Média, já que a Igreja usava a imagem didática para ensinar a palavra sagrada ao leigo analfabeto. Assim, continua analisando as imagens da Renascença que constituem metáforas, o surgimento da caricatura depois de 1600, detendo-se nas cartuns ingleses da época das guerras napoleônicas, o final do século XIX e, finalmente, percorrendo os cartuns americanos e nazistas do século XX.

O professor Gombrich enriquece a discussão ao aproximar sua reflexão sobre o cartunista dos estudos de Ernst Kris, um famoso historiador da arte que virou psicanalista e foi o primeiro a demonstrar o quanto o estudioso de cartuns e caricaturas poderia aproveitar-se da análise de Freud sobre a piada verbal.

“...O cartunista pode mitologizar o mundo ou tentar espalhar ilusões. Pode inflar a frase estúpida e dar-lhe uma vida especiosa própria, ou desinflá-la por uma comparação retórica com as realidades que ela descreve...” (p.142)

Em texto, *Imaginária e Arte no Período Romântico*, que integrou um catálogo de estampas do British Museum de 1947, Gombrich chama atenção, como em *O Arsenal do cartunista*, para a análise das estampas, seu aporte e sua contribuição para os estudos da arte, que se torna cada vez mais fundamental, rastreando os motivos, os métodos e os símbolos dessas produções e colaborando para o estudo da natureza da linguagem, chave para a criação artística.

No texto Gombrich destaca a importância das estampas de R. K. Porter para avaliar a magnitude da realização de Goya e sua influência nas terríveis cenas pintadas sobre os desastres da guerra, já que essas estampas ajudam a ajustar a avaliação do papel histórico dessas obras. O autor afirma que Goya não poderia ter registrado sua experiência de forma visual se o tipo existente de imaginária de atrocidade, como exemplificam as estampas de Porter - feitas nove anos antes - não fornecesse o ponto cristalizador para sua imaginação criativa.

Gombrich derruba a crença de ser o artista “um gênio original” que pinta o que vê e cria formas novas a partir de nada, considerando-a um mito romântico. Mesmo o artista mais competente precisa de um idioma para trabalhar. Só a tradição, tal como ele a encontra, pode propiciar-lhe a matéria-prima da imaginária que ele precisa para representar um evento

ou fragmento da natureza.

Em *A Voga da Arte Abstrata*, um pequeno artigo publicado originalmente em 1956 e reeditado para esse livro, intitulado pelo editor de *A Tirania da Arte Abstrata*. Esse primeiro título é bastante revelador e polêmico com relação à linha que o autor segue. O professor questiona a moda da arte abstrata contemporânea (década de 1950), comentando o trabalho de alguns pintores como Dolam, Besnard e Dranseb.

Uma das grandes questões levantadas por Gombrich dirige-se aos críticos e aos próprios historiadores da arte que introduziram terminologias como “nova fase” para se referir a mudanças nas obras dos artistas e difundiram a convicção de que os artistas entram em fases, como se existisse um curso preordenado ou roteiro predeterminado e o artista fosse um instrumento do espírito da época. Sob essa perspectiva também a inspiração é atacada como crença romântica.

Essa crítica, aliás é estendida ao público leigo, ao espectador, educado pelos eruditos da arte a pensar história da arte e os artistas em fases, pronto para rotulá-los e predispostos a esperar o próximo movimento, “aguardar o próximo passo”, como diz ironicamente o autor. Gombrich é severo com os artistas que seguem e procuram o efeito nas modas.

Uma questão levantada pelo autor pode-se estender não só à história da arte como também a outras áreas e tem a ver com a vigência de categorias do pensamento político do século XIX; essa “polarização” da vida intelectual, transposta às artes, em “progressista” e “reacionária” ou “de esquerda” e “de direita” apresenta uma visão simplificada do destino humano.

“...Derivaram um dia seu significado das esperanças e sonhos da Revolução Francesa, época em que os partidos começaram a se colocar nesse espectro político da ‘direita’ para a ‘esquerda’, os que representavam o passado e os que simbolizam o futuro. Mas, assim que cessamos de acreditar na marcha inexorável do progresso, assim que nos recusamos a imaginar-nos à deriva na vasta corrente da história, é que nós mesmos nos tornamos responsáveis por estabelecer nosso curso nos oceanos desconhecidos do tempo...” (p. 146).

Gombrich chama atenção dos estudiosos e historiadores da arte para discutir mais teorias da arte e avaliar sua praticidade, sua funcionalidade, a partir da investigação e da experimentação, duas ferramentas fundamentais para submeter as teorias a testes de funcionamento. Obviamente tais padrões não podem ser tão precisos quanto o são na ciência.

O último dos estudos, *Ilusão e Impasse Visual*, foi originalmente publicado em 1961 e intitulado *Como Ler uma Pintura*. Trata-se de artigos mais sugestivos de *Meditações*. A partir da análise das obras de M. C. Escher, Gombrich analisa o que poeticamente chama de “prosa da representação”. As obras de Escher são enigmas visuais que refletem sobre a





leitura de imagens. Nas estampas desse artista, as figuras e o fundo, em certos momentos, se confundem: o que parece ser o chão de uma construção pouco depois passa a ser um teto e, se continuamos percorrendo a imagem, depois será uma parede. Podemos perceber que é impossível manter estáveis essas leituras na mente. Nossa percepção nos leva a isolar a fim de poder identificar, o que, por sua vez, depende do lugar de onde estamos vendo. Para Gombrich (vírgula) a complexidade das obras de Escher nada tem de fantástico – revela apenas a complexidade oculta de toda leitura de um quadro.

“...Quando olhamos para uma representação normal, nada nos impede de formar uma hipótese sobre a relação entre figura e fundo ou sobre a maneira pela qual as formas se somam às reproduções dos objetos. Acreditamos, portanto, que aprendemos o quadro mais ou menos num olhar e identificamos o motivo. Nossa experiência com a contradição de Escher mostra que essa descrição é inadequada. Lemos um quadro como lemos uma linha impressa, pegando as letras ou sugestões e juntando-as até sentirmos que olhamos, através dos signos na página, para o sentido que está por trás deles. E, assim como, na leitura, o olho não viaja ao longo da linha a um mesmo ritmo juntando o significado de letra por letra e de palavra por palavra, assim também nosso olhar varre uma pintura à procura de informação...” (p. 155).

Ler um quadro é algo que se faz aos poucos, em partes, começando com conjecturas aleatórias e seguindo-as à procura de um todo coerente. A partir do estudo da obra de Escher, Gombrich confirma o caráter “partitivo” da leitura da pintura, já que existe um limite claro à informação visual que nos é possível assimilar em cada olhar, capacidade que variará de acordo com o treinamento e a experiência. Quando se trata a leitura