

Arte e Percepção Visual: um argumento psicológico

José Benjamim Picado

Abstract: O propósito deste texto é o de averiguar as implicações nominalistas de certos discursos sobre a gramaticalidade da representação: certas interpretações do argumento de E.H.Gombrich acerca da semelhança, em *Arte e Ilusão*, nos fazem descobrir algumas das reais implicações de seu suposto relativismo; a discussão levada a cabo na terceira parte de sua mais conhecida obra revolve um argumento, em última instância, psicológico, acerca do papel que a recepção tem na constituição de uma linguagem das semelhanças.

Meu especial propósito é o de apresentar alguns dos aspectos do debate acerca do iconismo, ao mesmo tempo em que empreendo-me criticamente sobre certos pressupostos do investimento teórico das semióticas acerca das relações entre arte e percepção: em especial, interessa-me arrecadar o argumento psicológico que subsume os discursos sobre a propriedade da semelhança nas artes visuais, assim como avaliar algumas das soluções que estão disponíveis neste mesmo ambiente teórico, e suas relações com assunções aproximadamente concernentes às teorias do signo.

A discussão acerca da significação da arte é assumidamente um sintoma da admissão, que encontramos expressa entre muitos, de que nossa consciência acerca dos caracteres e das propriedades do mundo circundante seja recursivas a uma estrutura prévia da inteligibilidade: em várias possíveis colorações teóricas, encontraremos a mesma assunção acerca do significado da arte como sendo a restituição de suas qualidades mais aparentes a alguma espécie de estrutura de mediações; sejam estas últimas de caráter linguístico, lógico, empírico ou fenomenológico, devemos destacar, em última análise, este primado da estrutura de uma experiência simbólica como demarcatório dos discursos sobre propriedades semânticas da arte.

De fato, podemos assumir que o eventual interesse sobre uma abordagem semiótica do artístico nos compromete, de antemão, com um horizonte nominalista da inquirição sobre significação e realidade: isto quer apenas dizer que a significação da arte é um tema que faz apelo à idéia da precedência de estruturas conceituais para a fruição estética; na história recente dos debates sobre linguagens da arte, parece estar sob considerável destaque o fato de que a percepção dos caracteres de uma obra é um assunto que concerne

evidentemente a uma interrogação sobre a eficácia simbólica do artístico, mas também às relações entre as impressões que ela nos causa e uma estrutura dos juízos.

Se a arte incorpora propriedades semânticas na dependência dos modos como organizamos a experiência dos sentidos, poderemos implicar no problema da significação da arte a questão do estatuto semiótico da semelhança: especialmente no caso das artes visuais, poderíamos supor que a semelhança não envolvesse significação, por assumirmos simplesmente que a similitude entre representações visuais e os *percepta* fossem apenas dadas na experiência. Mas se pudermos sumarizar o espírito no qual tais problemas estéticos puderam ser traduzidos em termos gramaticais, certamente identificaríamos as principais tarefas teóricas envolvidas na admissão de uma *gramática da experiência sensível*.

Decerto que o trabalho de Ernest Gombrich, em *Arte e Ilusão*, é especialmente interpretado como um capítulo desta vindicação acerca das consequências de uma visão convencionalista, ao menos no campo da investigação sobre a representação realista: conhecemos todos o percurso de sua argumentação em favor do caráter esquemático que preside aquele efeito da semelhança que parece pautar um bom bocado da história da arte ocidental.

Igualmente interessante é entretanto sua discussão acerca das implicações teóricas mais importantes de uma admissão sobre as propriedades óticas daquela experiência que não apenas antecede, mas parece também originar a produção da representação propriamente dita. E é exatamente no ponto desta argumentação acerca do caráter esquemático da percepção visual, que desejo introduzir algumas considerações sobre um argumento psicológico acerca da significação da arte e das vindicações de semelhança que pautam a discussão sobre o realismo visual.

Gombrich está preocupado, em toda a terceira parte de *Arte e Ilusão*, com uma tese sobre os princípios de uma *cooperação perceptiva*, como base da representação da semelhança: no sétimo capítulo desta obra, ele retoma o problema das projeções perceptivas, que é originalmente tratado numa parábola de Apolônio de Tiana sobre a precedência de uma faculdade imitativa na apreciação de obras de pintura e de desenho; Gombrich desenvolve este tema psicológico na perspectiva mais avançada de um discurso sobre as possibilidades configuradoras da atividade receptiva. Em recurso à psicologia de

William James, Gombrich caracteriza uma espécie de função cooperativa da percepção e da memória na complementação dos traços que definirão a representação reconhecida enquanto tal.

Gombrich recupera inclusive para a discussão sobre o papel de um sistema de expectativas gerado na recepção, sobre as relações entre esta atividade e os aspectos da criação que corroboram o que ele chama de "visão pigmaliónica" da arte: até mesmo a perfeição do ilusionismo, ilustrada no episódio de Parrásio enganando a Zêuxis, implica numa visão sobre o sucesso da figuração como relativo ao papel que a percepção exerce no reforço das habilidades propriamente criativas.

"À luz imparcial da razão, a proeza de Parrásio parece menos admirável. Na experiência do pobre Zêuxis, a possibilidade de uma cortina ser pintada era seguramente nula. Um leve jogo de luz e sombra deve ter bastado para fazer com que ele visse a esperada cortina, principalmente porque estava pensando na fase seguinte, na pintura que ia descobrir. Os pintores do *trompe l'oeil* têm se baseado desde então neste mútuo reforço da ilusão e da expectativa: a mosca pintada na tela, as cartas pintadas na caixa do correio." ¹

Ao considerar a real localização da origem deste fenômeno cooperativo, Gombrich relembra que, no capítulo anterior de *Arte e Ilusão*, as projeções constituíam um método característico (sobretudo ilustrado pelas instruções de Leonardo a seus seguidores, no *Trattato della Pittura*): a importância deste método criativo era ressaltada sobretudo pelo caráter das limitações originárias dos veículos da representação. Os critérios através dos quais julgamos a presença de entidades, de determinadas propriedades do espaço ou dos objetos, muitas vezes nada tem a ver com as características atuais da representação, sendo assim resultantes deste esforço da percepção em preencher as lacunas da figuração.

Ao considerar certos aspectos da correção visual de representações, Gombrich elabora um princípio (a que chama de "princípio do etc."), segundo o qual a percepção de determinados caracteres da representação decorre da capacidade, localizada na recepção de atribuir aos *percepta* algo que a representação oferece apenas parcialmente: este princípio não é apenas operatório na arte moderna, mais afeita evidentemente às cooperações advindas da recepção, mas também constitui uma demarcação fundamental para a arte clássica, especialmente quando consideramos a significação das técnicas de *sfumatto*,

¹ Gombrich, Ernest H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* (trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes (1995): pp. 216,217.

especialmente com Leonardo, e o papel que atribuem à atividade do espectador, para a consecução de seus efeitos.

"Quando olhamos as árvores do Wivanhoe Park, de Constable, aceitamos na base da confiança as (árvores) que estão mais remotas. As que estão mais próximas são tão convincentes, tão articuladas, que os 'etc' pintados pelo artista nem entram em cogitação. Pois hoje demonstra-se que esta nossa tendência a tomar as coisas literalmente pode levar-nos a curiosas ilusões, em que a mente é induzida a antecipar-se aos fatos e a esperar a continuação de uma série que, afinal de contas, não é tão simples assim." ²

Considerando esta economia das cooperações entre perceber e representar, Gombrich pede que se tenha cuidado em não avaliar as propriedades destes movimentos entre a percepção e as imagens como sendo características estritamente lógicas (pede muito especialmente que não se confunda estas projeções com inferências).

Estas observações implicam numa reflexão sobre a espécie de relações muito caras que as imagens visuais mantêm com o universo da discursividade: uma vez assumido o papel que as projeções exercem, na perspectiva das atividades do espectador, para a consecução do efeito figurativo (isto é, da impressão de que os caracteres do quadro reproduzem fielmente a realidade representada), Gombrich interroga-se sobre o aspecto discursivo desta atividade, e os problemas que decorrem daí, sobretudo quando consideramos que a percepção destes caracteres não envolve os mesmos atributos da estrita discursividade do pensamento.

Há de fato uma relação entre a visão e a ordem das concepções, mas a resolução deste problema deixa o próprio enunciado num certo limite entre assumir que a concatenação do pensamento proposicional determina o aspecto que o mundo visível terá ou então restituirmo-nos ao velho (e ingênuo) realismo, que postula que as técnicas leonardianas do *sfumatto* simplesmente reproduzem um traço real da própria visão das coisas distantes: para Gombrich, não é o caso de assumir nem uma nem outra das posições, mas de reconhecer, em boa medida, que a discursividade das imagens envolve caracteres que são próprios à experiência visual, e que seus significados devem ser tratados no nível desta sua manifestação fenomênica.

² Idem: pg. 230

"É exato, sem dúvida, que à medida que nos afastamos de uma aldeia notamos a perda de detalhe (...): primeiro, já não podemos ler o mostrador do relógio na torre da igreja; depois, não vemos o relógio; e, finalmente, os traços característicos da igreja ficam tão indistintos, que poderia, de fato, tratar-se de uma outra construção qualquer. Mas seria um engano pensar que o mesmo processo aconteça inversamente, quando nos aproximamos da aldeia - pelo menos não é certo, de nenhum modo, que a progressão seja assim ordenada, tão de acordo com a lógica aristotélica. Em determinadas circunstâncias, podemos facilmente tomar um rochedo por um edifício, ou vice-versa e nos podemos ater a esta interpretação errônea até que ela ceda lugar, de súbito, a uma interpretação diversa."³

Uma vez que já houvera estabelecido, no capítulo precedente, que a percepção da terceira dimensão implicava num certo princípio de *cooperação perceptiva*, Gombrich avança um pouco mais sua argumentação no oitavo capítulo, agora movido pelo propósito de observar certos aspectos do discurso psicológico acerca da produção da ilusão na percepção: de um lado, para observar que a efetividade de certas propriedades atribuídas ao quadro como efeito de escolhas composicionais (isto é, dirigidas pela construção da representação) é, em boa medida, regida por uma economia que é interna à percepção; mas sobretudo, para interrogar a certas correntes da psicologia da percepção (em especial a *gestalttheorie*) sobre a possibilidade de se firmar positivamente o caráter dos termos sobre os quais esta interpretação dos dados se dá no nível puramente perceptivo.

É nestas condições que podemos localizar a discussão sobre a perspectiva, em *Arte e Ilusão*, pois elas se realizam sob o signo de um argumento que é, em alguma medida, tributário da psicologia: a apropriação de um determinado convencionalismo em relação às técnicas de composição parece exprimir-se com maior gravidade no caso da percepção da terceira dimensão (e de sua repercussão no plano da composição visual, nas técnicas de representação perspectiva do espaço), e Gombrich não hesita em questionar este aspecto de uma visão relativista do ilusionismo; para ele, a efetividade da perspectiva implica em que retomemos o problema da cooperação entre a representação e a recepção.

Como método projetivo, de fato, o que encontramos disposto no quadro como noções de distância focal, ou de profundidade do espaço, decorre da aplicação de um sistema puramente geométrico e formal de organizar os elementos da representação; mas o pecado que não podemos cometer, segundo Gombrich, é o de depreender daí que a observância deste efeito na percepção constitua uma vindicação do perspectivismo neste sentido de método projetivo estrito ao domínio da produção artística. E neste sentido, ele

³ Idem: pg. 233,234

retoma alguns dos aspectos mais fundamentais da história da discussão acerca do método renascentista de compor imagens.

Erwin Panofsky, por seu turno, também define o modelo de visualidade da Renascença italiana e do norte da Europa, como uma capacidade, artisticamente reunida, de representar de tal modo os objetos e suas relações de proporcionalidade com o espaço, que nos levaria a supor que a própria representação era esvaída de sua materialidade: de fato, ao contemplarmos muitas das composições em perspectiva, temos a impressão, um pouco diferente daquela que motiva Gombrich, de que a obra seja um prolongamento do espaço que percebemos visualmente.

Na base destes procedimentos, muitas das características psicofisiológicas da percepção estão fora da representação: há primeiramente o fato de que a imagem visual não é a mesma que se projeta fisicamente no fundo da retina; por outro lado, a percepção se realiza num campo que resulta do movimento constante dos olhos; finalmente, a superfície da retina, na qual encontramos o modelo da representação, é côncava, ao passo que o quadro é plano.

Dadas as condições dinâmicas em que uma percepção se realiza, podemos assumir que, se alguma representação dela é possível, isto não decorre de uma reprodução de suas propriedades internas, senão de uma transmissão de seus caracteres num sistema simbólico dado (no caso, o sistema de projeções ortogonal): quando localizamos o caráter representativo da composição em perspectiva, já estamos evidentemente aderidos ao aspecto constringente deste sistema de signos, se assim o podemos dizer.

Quando consideramos o aspecto geometricamente convencional da construção através de linhas que se traçam ortogonalmente a partir da base do quadro, devemos observar o aspecto de descompasso entre o alinhamento do espaço em perspectiva, do lado da percepção e do lado do quadro: esta discrepância é de tal ordem que um pintor, de maneira a construir uma representação do espaço em perspectiva, necessita, por assim dizer, desafiar as regras da composição geométrica linear.

Muito a propósito, Nelson Goodman ressalta, em *Languages of Art*, o mesmo ponto acerca das relações entre percepção e representação: ao considerar o argumento sobre a fidelidade da composição em perspectiva, Goodman interroga-se sobre as condições nas quais impingimos alguma semelhança de fato entre as representações do campo visual e os

objetos que percebemos à primeira vista. Antes de mais nada, as condições de possibilidade desta impressão da realidade, localizam o artista numa observância a certos princípios de sua composição que levam muito pouco em conta a suposição de um espaço da representação como *dado* na percepção. A implicação de que o quadro representa algo que é visto somente se aceita em condições muito específicas: na perspectiva, por exemplo, supõe-se a percepção como fundamentalmente estática.

A resultante mais notável de todas estas observações é a da investigação sobre as distorções projetivas, que caracterizam a transposição de linhas projetadas desde uma superfície plana até outra, côncava: ao comentar as perplexidades dos teóricos acerca das distorções entre a perspectiva e a percepção natural, Panofsky recupera uma imensa documentação (envolvendo, por exemplo, as soluções de Piero della Francesca e Leonardo da Vinci): destas discussões, salta a resultante de que a composição em perspectiva consistirá em uma capacidade de corrigir artisticamente as transposições do espaço percebido para o espaço representado.

Panofsky averigua um pouco mais o escopo destas admissões sobre a construção de efeitos de semelhança, até descobrir em seu fundo um debate cuja amplitude parece superar a da composição pictórica do espaço: a formulação dos princípios psicofisiológicos da percepção e, muito especialmente, a representação figurativa de observações científicas acolhem a mesma idéia de uma descontinuidade entre a ordem da representação e a experiência sensível de primeira ordem.

Se considerarmos, de um lado, o modo como percebemos linhas retas e, de outro, como as imagens se formam na superfície côncava da retina, não haverá como negarmos que a representação do espaço em superfícies planas envolve este princípio de transformação projetiva, cujos resultados podem nos fazer reconsiderar a idéia de que uma composição linear garanta à percepção a integralidade dos atributos dos objetos que recaem sobre ela.

Uma primeira lição que podemos portanto considerar como decorrente destes exemplos sobre o enfrentamento teórico da semelhança é a de que os atributos semânticos que encontramos nas obras não se constituem como propriedades ontológicas das mesmas: dizendo de outro modo, o aspecto figurativo de determinadas as obras não decorre de qualquer reprodução de propriedades que pudéssemos restituir a elas por intermédio de uma

experiência de primeira ordem ou imediata; supor que o problema da significação da semelhança se restitua à percepção como um dado é desconhecer os elementos de descontinuidade que permeiam a transposição daquilo que se vê para o que se intenta representar.

Na sexta parte do oitavo capítulo de *Arte e Ilusão*, Gombrich alude ao aspecto vetiginoso de que pode se revestir a discussão acerca das propriedades reais da representação, especialmente quando não nos guiamos pelo viés mais adequado de enfrentar o problema: se não nos fizermos a pergunta correta, podemos ficar, de fato, indecisos quanto ao problema da eficácia das representações realistas, atribuindo portanto, seu sucesso aos procedimentos esquemáticos que constituem a base da produção da semelhança na representação; Gombrich solicita muito cuidado neste ponto, pois a significação do esquematismo na representação deve estar precedida de algum concernimento sobre como instanciamos estes conteúdos no próprio plano da sensibilidade.

Devemos ter em conta, ainda segundo Gombrich, que muitas destas questões não possuem propriamente respostas, mas que recolhem sua pertinência justamente de seu aspecto dilemático: quando consideramos, por exemplo, a eficácia da perspectiva como uma forma de construção de representações, ficamos muitas vezes sem respostas sobre o modo como somos conduzidos a acatar este mesmo princípio de organização como vigente no nível da própria representação.

"Perceber significa avaliar alguma coisa em algum lugar, e a necessidade de fazer isto persiste mesmo quando somos confrontados com alguma configuração abstrata diante da qual não temos, para servir-nos de guia, qualquer experiência prévia. Confrontados com um disco circular, por exemplo, que alguém nos apresenta, temos consciência apenas de que deve ser muito grande e de que deve estar muito longe (ou pequeno, e perto). Podemos ter também a lembrança intelectual de que pode ser uma elipse inclinada ou determinado número de outras coisas. Mas não somos capazes de ver todas as possibilidades, pois são infinitas. O disco nos aparecerá como um objeto à distância, embora possamos admitir, como estudantes de percepção, que outra pessoa pode ter outra idéia." ⁴

Ao tratar, na sexta parte do sétimo capítulo, acerca da representação do movimento na pintura, Gombrich desenvolve um pouco mais o problema das relações entre a teoria da representação e a psicologia da percepção; mais uma vez aqui, opera o princípio da composição a partir de elementos simples, deixando ao espectador o ônus de completar a representação, na forma das antecipações que caracterizaram a fortuna dos exames ao

⁴ Idem: pg. 274

fenômeno perceptivo na psicologia moderna. Mais tarde, inclusive, o próprio Gombrich retomará as relações entre este fenômeno das projeções perceptivas, para mencionar suas similaridades com o mecanismo através do qual o significado das palavras é atribuído em sua relação com o contexto da discursividade.

Ao inquirir sobre os fundamentos psicológicos da projeção e sua relação com a eficácia da representação pictórica, Gombrich retoma o problema, enunciado pela primeira vez num pequeno ensaio de Churchill sobre os aspectos lúdicos da pintura, acerca das linguagens através das quais os aspectos estruturais da obra, que constituíram (ao menos do ponto de vista de sua produção) a quase totalidade do livro, são tornados objetos de uma atividade de decodificação. Para Gombrich, muito especialmente, interessa averiguar a real localização desta atividade da recepção com respeito às estruturas que se supõe que regenciem a unidade da representação.

O problema desta localização da experiência perceptiva, especialmente quando consideramos seu papel em relação às *schematti* que presidem a produção dos efeitos estéticos, é sobretudo realçada quando consideramos o problema psicológico das projeções perceptivas, e que são especialmente aludidos pelo teste de Rorschach: as capacidades para reconhecer, a partir de elementos evidentemente mais simples, toda uma complicada rede de estruturas que são atribuídas com o *status* de representações da semelhança já podem ser observadas no nível da própria percepção, especialmente quando não a encaramos como mera recepção de supostas características dadas no campo visual, mas como produtoras deste mesmo sentido da semelhança.

Gombrich aprecia especialmente a relação que os fenômenos perceptivos mantêm com os métodos propriamente artísticos: seus exemplos localizam a apreensão deste fenômeno (o da capacidade de produzir a semelhança na percepção direta de certos aspectos do campo visual, isto é, como se pudéssemos "pintar com os olhos") sempre têm em conta o papel desta experiência, uma vez apreendida no contexto das técnicas de composição.

Seu primeiro exemplo, sobre o qual dedica a quase totalidade da Segunda parte do sexto capítulo, é o do caso de Alexander Cozens, e de seu método para criação de paisagens: nele, encontramos a formulação de um estilo (o "método dos borrões"), que consiste em se utilizar de manchas casuais, de maneira a produzir as condições práticas de

um primeiro exercício de projeções visuais, que iriam paulatinamente construindo os caracteres propriamente visíveis da representação.

Necessário apenas ressaltar que a argumentação de Gombrich acerca do poder das projeções constitui apenas mais um capítulo de sua vindicação sobre a superioridade do fazer sobre o representar na arte pictórica: mais importante que os aspectos históricos de sua vindicação, é sem dúvida o fato teórico que ela exprime, e que oferece às várias manifestações dos fenômenos perceptivos a significação de uma experiência pregressa da percepção com a qual os métodos artísticos tentam se correlacionar; significativo igualmente, é o exemplo de Gombrich acerca da sobrevivência deste mesmo princípio, seja em Cozens, na pintura oriental, e finalmente, numa breve e clássica passagem do *Trattato della Pittura*, de Leonardo da Vinci.