

CONSTRUÇÃO DE DISCURSOS SOBRE A OBRA DE ARTE: A DESCRIÇÃO VERBAL E A REPRODUÇÃO POR IMAGENS.

Ana de Gusmão Mannarino*

O historiador e crítico de arte, ao se relacionar com o seu objeto de estudo, tem diante de si um problema fundamental: articular uma linguagem verbal e abstrata com um objeto concreto, material, cuja linguagem própria não tem correspondência no discurso estruturado por palavras. Por outro lado, desde o surgimento dos meios de reprodução mecânica das obras de arte, e de sua crescente popularização, um outro tipo de discurso, não-verbal, mas igualmente poderoso, vem se formando em torno da obra de arte e das construções históricas que a ela dizem respeito: o discurso que envolve a apresentação, seleção, edição e disposição das reproduções em livros, catálogos, folhetos, revistas, periódicos e, mais recentemente, em meios eletrônicos, como vídeos, programas de televisão e *websites*. Os dois discursos, o verbal e o imagético, que se dão paralelamente, têm enorme força na formação da nossa compreensão da arte e de sua história. São intermediários que se impõem entre o espectador e a obra, mesmo quando esta última está disponível para a apreciação direta. Nem sempre estamos conscientes de sua interferência, dos conceitos que subjazem à sua construção. É importante ressaltar que a existência de ideias e noções *a priori* são inerentes à própria constituição cultural, e elas são o instrumental de que dispomos para nos relacionarmos com o mundo em geral e com a arte em particular. No entanto, quanto mais conscientes e intencionais forem essas mediações, mais ricas serão as abordagens da obra de arte e de sua história, mais plurais e ao mesmo tempo mais próximas, evitando-se visões cristalizadas e a estagnação de conceitos que limitem o potencial das obras.

Michael Baxandall: considerações sobre a escrita sobre arte

Na introdução de seu livro *Padrões de intenção*, Michael Baxandall chama atenção para um ponto crucial em qualquer escrita sobre arte – o fato de que todo comentário a respeito de uma obra é feito não exatamente sobre ela, mas sobre uma descrição verbal da mesma, e que essa descrição contém necessariamente conceitos a ela anteriores, ressaltando a complexidade da relação entre a linguagem das palavras e uma linguagem eminentemente visual.

O autor ressalta que podemos, a partir da descrição de um quadro, criar uma imagem mental condizente com o que foi descrito, mas essa imagem jamais irá reconstituir com precisão o quadro original, por mais rica que seja a descrição feita. A imagem formada em nossa mente

* Doutoranda PPGAV-UFRJ. Bolsista da Capes.

será construída a partir das nossas experiências anteriores, da evocação, pelo discurso verbal, de nossas memórias visuais. Contudo, ao depararmos com a obra que motivou a descrição, seríamos provavelmente surpreendidos por uma grande quantidade de informações omitidas, que dificilmente encontrariam correspondência na linguagem escrita. Baxandall chama atenção para a inadequação da linguagem verbal ao tentar dar conta de uma obra notadamente visual. Primeiramente, pelo próprio caráter generalizante da linguagem, que usa os mesmos referentes para significados distintos. Seu repertório, ao tratar da variedade formal, espacial e cromática de um quadro, por exemplo, seria, por natureza, impreciso. Além disso, a linearidade inerente ao discurso verbal tende a deturpar a experiência perceptiva visual, que é mormente apreendida de modo não sequencial, simultâneo, com ritmos e temporalidades distintos daqueles da fala e da escrita. Na verdade, o que ele defende é que um discurso descritivo de um quadro tende a relatar a experiência perceptiva do emissor. Trata das impressões do relator sobre o quadro, mais do que do quadro propriamente dito. Ou seja, podemos concluir que toda descrição de uma obra de arte contém em si o pensamento do próprio expositor. É, portanto, intermediada, subjetiva e impregnada do *a priori* cultural do crítico, sua experiência pessoal, suas opiniões, seus conhecimentos sobre arte, seu meio, sua época.

A generalização intrínseca à linguagem verbal, contudo, faz com que o discurso não dispense o objeto artístico a que se refere. Após o advento dos meios mecânicos de reprodução, a possibilidade de acesso a esse objeto tornou-se um pressuposto da crítica e do texto histórico, que podem abrir mão de um caráter informativo para aproximar-se de um tipo de demonstração. Até o século XIX, as reproduções de obras de arte eram escassas e pouco acessíveis, além de muitas vezes bastante imprecisas. Após o final do século e, principalmente, a partir do século XX, a facilidade de reprodução por um lado transformou o texto sobre arte, desobrigando-o do caráter eminentemente descritivo, o que tornaria mais evidente o caráter pessoal do texto. Por outro lado, descrição e interpretação tornam-se ainda mais embaralhadas, e o respaldo da reprodução pode tornar-se uma armadilha: o texto interpretativo pode tomar ares de “verdade”, limitando a visão da obra e a riqueza de possibilidades de interpretações, por direcionar o leitor sutilmente em direção ao ponto de vista específico privilegiado pelo texto. O problema se agrava se nos voltamos para as reproduções. As imagens das obras podem ser tomadas como informações objetivas, porém também estão carregadas de uma carga interpretativa que nem sempre é evidente. Mais à frente voltaremos a esse tema.

Baxandall cita Heinrich Wölfflin (1864-1945) como o autor que direcionou a crítica de arte para o apoio direto em reproduções. Reconhecidamente formalista, baseou suas

considerações diretamente sobre as características formais das obras, sobre o problema do estilo, em relatos minuciosos e comparativos. Wölfflin foi discípulo de Jacob Burckhardt (1818-1897), historiador da arte e da cultura de cuja tradição o primeiro é considerado o principal herdeiro e continuador.

Jacob Burckhardt: *O cicerone*

Para refletirmos a respeito de descrição, interpretação, crítica e história da arte, os escritos de Burckhardt sobre arte são bastante pertinentes. Trata-se de um autor de capital importância para a história da cultura e também da arte. Sua obra mais famosa, *A Cultura do Renascimento na Itália*, está entre as mais influentes na historiografia da cultura até os dias de hoje. Esta obra, tão largamente difundida e comentada, tem um contraponto interessante em um livro menos conhecido do mesmo autor, publicado poucos anos antes. Trata-se de *O Cicerone*, obra em que Burckhardt, com o intuito de apresentar ao leitor considerações estéticas e biográficas de artistas e de obras e monumentos presentes nas ruas, igrejas e museus italianos, discorre sobre a arte dos mais diversos períodos, desde a Antiguidade até o Barroco, passando, com maior ênfase, pelo período Renascentista que tanto o fascinava.

O Cicerone foi escrito por Jacob Burckhardt em 1855, cinco anos antes de concluir seu livro mais conhecido, *A Cultura do Renascimento na Itália*. Foi redigido durante uma viagem de um ano que Burckhardt fez pela Itália. Pela manhã, visitava as obras, museus e monumentos. Fazia anotações e, à tarde, dedicava-se à redação do livro. Esse procedimento demonstra a importância que Burckhardt dava ao contato direto do espectador com a obra de arte. Sua intenção não era produzir um relato que substituísse esse contato, mas enriquecê-lo, por meio de cuidadosas descrições e de uma grande atenção ao detalhe. Sobre *O Cicerone*, Nietzsche comentou que “há poucos livros que estimulem tanto a imaginação e disponham imediatamente a concepção artística” (WÖLFFLIN, 1988: 155).

A obra de arte é o centro de sua análise, e o contexto é tratado na medida em que é necessário à compreensão do objeto. Burckhardt valoriza a obra de arte em si e por si, nela reafirmando valores próprios, além da história e da filosofia. Exprime a preocupação em visitar as obras, basear-se nelas mesmas e não em descrições ou reproduções. Reconhece que a sensação que se tem no embate com a obra mesma não pode ser substituída por gravuras nem traduzida em palavras.

Sua análise das obras é predominantemente descritiva, e ele justifica a sua pormenorização argumentando que muitos leitores são capazes de apreender a harmonia do todo,

mas não do fragmentário e do relativo. Ao descrever os vasos antigos, por exemplo, o faz detalhadamente, tratando de cada motivo ornamental. Com esse procedimento, Burckhardt pretende ampliar a capacidade de visão do espectador, fazendo com que ele possa apreciar aspectos da obra de arte que de outra maneira passariam despercebidos. Afirma, na introdução de *O Cicerone*, que “a meta que me coloquei era principalmente esta: delinear contornos que a sensibilidade do visitante pudesse animar com um sentimento vivo” (BURCKHARDT, 1994). Burckhardt assume que não há descrição objetiva de uma obra de arte, e que toda descrição é uma interpretação, que traz consigo a subjetividade do autor.

Como é de se esperar de toda consideração descritiva, Burckhardt se atém bastante à forma, mas não se limita a ela ao tratar da obra. Procura extrair o sentido que a move e vê na produção espontânea e criativa da obra de arte uma das principais fontes para se compreender o espírito de uma época. Em uma carta de 1877, declarou que

“Minha tarefa individual na história da arte é, segundo creio, dar conta da imaginação de épocas passadas; determinar a visão de mundo deste mestre ou daquela escola. Outros preferem explicar os meios de arte do passado, eu (conforme minhas capacidades) a vontade que ali se expressa” (WÖLFFLIN, 1988: 162).

Embora a ênfase do *Cicerone* seja a obra de arte, Burckhardt não descuida, ao mesmo tempo em que se ocupa da análise estética, da história da cultura italiana, do ambiente em que as obras foram geradas. Não entendia a arte como algo isolado, tendo definido o livro como “um estudo dos monumentos segundo o seu conteúdo artístico e as condições que o determinaram” (BURCKHARDT, 1994). Principalmente nas partes em que trata do Renascimento, antes de discorrer especificamente sobre as obras e os artistas, faz considerações sobre a época, sua a mentalidade e o estilo artístico predominante.

O trabalho de Burckhardt talvez possa ser lido como um momento de transição entre duas épocas distintas para a crítica e a história da arte: aquela em que o texto tem como função informar sobre a obra à qual o leitor normalmente não tem acesso, e aquela em que o leitor do texto tem quase sempre a possibilidade de conhecer a obra, na maioria das vezes por algum tipo de reprodução. Burckhardt reconhece que o texto não substitui a apreciação da obra, ciente das limitações da relação entre linguagem verbal e expressão visual. Resiste também à apreciação de reproduções, convicto de que nenhuma imagem pode suprir a experiência da própria obra. Daí o caráter de guia artístico de *O cicerone*, que pretende ser uma referência para a observação da obra mesma, *in loco*. No entanto, a dificuldade de se cumprirem roteiros tão extensos tornam a apreciação idealizada por Burckhardt para seu livro muito pouco praticada. *O cicerone* acaba por ser, na maioria dos casos, um tipo de texto ainda de cunho informativo, que “estimula a

imaginação”, conforme observou Nietzsche, embora seu autor o tenha projetado como um suporte para quem está diante da obra.

No século seguinte, com a expansão, sofisticação e popularização da indústria gráfica, além das mudanças que a profusão de imagens acarretou, surge uma outra ordem de discurso sobre a arte: aquele formado pelas imagens, não verbal, mas que carrega também uma sintaxe própria e diferentes possibilidades de interpretação do objeto retratado. Burckhardt, possivelmente intuindo o poder de interferência desse discurso, não previu que sua obra fosse ilustrada. Porém, nos dias de hoje isso não faria muita diferença. Mesmo ao lermos um texto sobre uma obra que não está ali reproduzida, nosso imaginário já está povoado por um amplo repertório de imagens, que irá dialogar inevitavelmente com o texto, ainda que não conheçamos a obra específica tratada por ele. Até mesmo a apreciação ao vivo pela primeira vez de uma obra de arte não deixa de ter esse repertório como fundo, referência constante em uma sociedade impregnada de informações de ordem visual.

André Malraux: o discurso implícito das imagens

André Malraux, no texto *Le musée imaginaire*, discorre sobre as implicações que a fotografia e a possibilidade de reprodução trouxeram para a história e a crítica da arte. Apresenta argumentos que expõem como muitos aspectos que envolvem as reproduções são determinantes para a nossa apreensão da obra de arte, embora nem sempre sejam evidentes.

Um primeiro ponto apontado pelo autor é o de como a profusão de reproduções mudou a nossa noção de obra-prima. A facilidade da reprodução mecânica fez com que um número cada vez maior de obras fosse reproduzida, trazendo a lume obras anteriormente pouco conhecidas, impulsionada por uma vontade sempre maior de ter acesso a novas informações. Além disso, as obras de um mesmo autor deixaram de ser vistas apenas isoladamente para serem vistas em catálogos, que trazem à tona a noção do conjunto de obras de um determinado artista ou estilo. Desse modo, as obras deixaram de ser analisadas em relação a um ideal, à tradição, a um cânone ligado à arte clássica ou do renascimento italiano, para serem estudadas dentro de um determinado grupo da qual fazem parte. Assim, o cânone único dá lugar a uma multiplicidade de referências.

A profusão de imagens traz também implicações de uma outra ordem, que não dizem respeito a um acesso maior à informação, mas ao modo como essa informação é disposta. Malraux destaca a esse respeito alguns aspectos como o enquadramento e a iluminação de uma

fotografia, a limitação de cores do processo reprodutivo, o problema da escala das obras e a reprodução de fragmentos em detrimento de uma visão total.

O enquadramento e a iluminação de uma fotografia de uma escultura, por exemplo, podem emprestar à obra um significado, uma dramaticidade, que não necessariamente seriam percebidos em um outro tipo de enquadramento ou mesmo em uma exposição da obra mesma.

Além do enquadramento e da iluminação, a fotografia e a sua reprodução em impressos trazem também o problema da cor. As imagens em preto e branco tendem a uniformizar peças muito diferentes, que passam a conviver harmoniosamente, como na página de um catálogo, criando por vezes conjuntos artificiais. Se a reprodução em preto e branco é de uma pintura, ou de alguma outra peça em que a cor é o principal meio expressivo, a alteração de nossa percepção da obra é ainda mais premente. As relações de cor se perdem, e a obra fica restrita ao desenho e às luzes e sombras. Com o advento da reprodução a cores, porém, as limitações não desapareceram. Não é possível reproduzir por meios impressos toda a gama de cores visíveis em uma pintura. O espectro de uma obra a cores precisa ser reduzido, omitindo sutilezas tonais e até mesmo esvaziando de sentido certos acordes cromáticos. Segue sendo, portanto, difícil estudar coloristas por meio de reproduções e corremos o risco de não valorizar um tipo de arte pelas limitações técnicas da imagem, que a torna acessível apenas em parte.

Um outro aspecto do discurso artístico formado pelo conjunto de imagens disponíveis é a escala das reproduções. Para que as fotografias sejam apresentadas em livros, impressos em geral, a diferença de tamanho entre as peças fica muito reduzida, e perdemos a noção real da escala das obras. O tamanho máximo e mínimo de uma foto ficam limitados às variações possíveis de um livro, objeto manuseável e visto a pequena distância. A redução de uma grande escultura retira seu impacto e suprime seus detalhes. Por outro lado, a ampliação de objetos menores, como moedas, selos, utensílios, pequenas esculturas, trazem à tona um novo interesse sobre eles. Além da escala, outro recurso na construção de sentido por meio de imagens é a utilização de fragmentos das peças, em lugar de apresentá-las inteiras. A seleção de detalhes e a omissão de outras partes transformam o todo da peça, privilegiando determinados aspectos em detrimento de outros.

Além da edição de cada uma das imagens, podemos acrescentar a edição de livros e catálogos à construção do discurso por meio de reproduções. A seleção e a ordem de disposição das imagens, o maior ou menor destaque a uma ou outra reprodução, o espaço em branco que as acompanha, o ritmo da disposição das imagens na publicação – tudo isso permite inúmeras possibilidades de resultados a partir de um mesmo material. E essas decisões acerca da

apresentação das imagens irá influir no modo como elas serão apreendidas, o sentido que o conjunto irá adquirir, o valor atribuído a cada peça. O processo de reprodução das obras de arte em imagens é guiado por uma série de decisões por trás das quais há uma orientação estética, historiográfica e metodológica, preferências nem sempre conscientes, e que se perpetuam pelas reproduções que motivam.

Todo o repertório de imagens reproduzidas e disponíveis para o grande público nos mais diversos meios, que Malraux chamou de “Museu Imaginário”, não é, portanto, apenas um recurso técnico que permite acesso às obras de arte. Ele carrega em si uma variedade de discursos e de possibilidades que constroem e reconstróem o nosso modo de pensar sobre a arte, sua história, seus estilos, seus movimentos e expoentes. Paralelo aos discursos verbais dos críticos e historiadores, eles se retroalimentam, sendo as decisões e escolhas das edições das imagens orientadas pelo que se lê e se estuda sobre arte; e os estudos e escritos, por sua vez, são constantemente nutridos e reelaborados pelas informações que chegam pelas reproduções. Esses discursos chegam também à produção artística, às coleções, aos museus e às exposições, por integrarem o pensamento que guiará artistas e curadorias e o modo de dispor as obras, de organizá-las e de apresentá-las. Esse processo se dá, em grande parte, de modo espontâneo. No entanto, quanto mais atenção for dedicada à construção de sentidos por meio dos discursos, quanto mais o senso crítico do historiador for exercitado sobre os meios de que dispõe, menos risco corremos de cristalizar preconceitos e perpetuá-los. O cuidado e a atenção que Burckhardt conferiu à abordagem da obra de arte, sua atitude crítica diante dos discursos – tanto as descrições verbais como as reproduções das obras – são hoje, portanto, dignos de uma atenção especial. Se, por um lado, não faz mais sentido (nem seria possível) evitar a supremacia das reproduções sobre o contato direto com a obra – e a pureza pretendida em *O cicerone* na aproximação do objeto artístico mostrou-se, sobretudo, utópica – por outro lado, as considerações que embasam a metodologia de Burckhardt se fazem vivamente atuais e necessárias. Refletindo conscientemente sobre os objetos de estudo, devemos procurar explorá-lo em seu aspecto mais intrigante: o potencial inesgotável da obra de arte como produtora de novos sentidos.

Referências Bibliográficas:

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Il Cicerone*. Milão: Rizzoli, 1994.

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. "Jacob Burckhardt". In: *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.