

Condições necessárias para a legibilidade das imagens e a construção do sentido Poussin, Fry e Mondzain

Luís Edegar de Oliveira Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

RESUMO

A partir das posições de três reconhecidos autores sobre as imagens, sobre as imagens artísticas nos dois primeiros, Nicolas Poussin (1594-1665) e Roger Fry (1866-1934), e as imagens em geral, no caso da filósofa Marie-José Mondzain (1942), chamo a atenção para o que os aproxima, uma teorização na forma de uma política sobre as imagens ligada à definição da modalidade que podemos denominar regime estético do sentido, em que se constitui uma particular compreensão sobre o espectador e seu papel na produção desse sentido.

Palavras-chave

Nicolas Poussin (1594-1665); Roger Fry (1866-1934); Marie-José Mondzain (1942); Imagens; Regime estético.

*

RÉSUMÉ

À partir des positions de trois auteurs reconnus sur les images, sur les images artistiques des deux premiers, Nicolas Poussin (1594-1665) et Roger Fry (1866-1934), et les images en général, dans le cas de la philosophe Marie-José Mondzain (1942), j'attire l'attention sur ce qui les rassemble, une théorisation sous la forme d'une politique des images liée à la définition de la modalité que l'on peut appeler un régime esthétique du sens, dans lequel se constitue une compréhension particulière du spectateur et de son rôle dans la production de ce sens.

Mots-Clés

Nicolas Poussin (1594-1665); Roger Fry (1866-1934); Marie-José Mondzain (1942); Images; Régime esthétique.

Neste texto apresento o que Nicolas Poussin prescreve como *condições necessárias* à leitura do quadro e associo sua definição com o entendimento de que ele é precursor da Estética. Depois, recorro às *condições necessárias* para o julgamento de pinturas que podemos identificar na apresentação de Roger Fry para a segunda exposição pós-impressionista em Londres, no ano de 1912, exemplo da consolidação do regime estético na história da arte. Após apresentar os posicionamentos de Poussin e Fry, que exemplificam reflexões clássicas sobre o regime estético nas imagens artísticas, faço referência à presença dessa modalidade de sentido no contexto de uma reflexão mais recente, de Marie José Mondzain, sobre o caráter performativo das imagens. Com ela, o meu propósito é identificar, através do exemplo, o regime estético enquanto referência e fundamento para uma política das imagens, através de uma definição destas que demonstra como essa modalidade de sentido migra para outras esferas e contrasta com um certo desprestígio que ela vem recebendo na história da arte.

Nicolas Poussin (n. 1594, Les Andelys; m. 1665, Roma) é conhecido como um pintor-filósofo, condição alcançada sem que ele tenha escrito nenhum tratado específico sobre a arte a qual dedicou sua vida, mas através de cartas trocadas com diferentes destinatários, nas quais lemos sobre assuntos muito distintos e que não se restringem à teoria da arte. Para que se tenha uma ideia sobre a variedade desses assuntos, em carta de 13 de abril de 1641, Poussin escreve para o colecionador e seu amigo Paul Fréart de Chantelou respondendo sobre a qualidade excelente do vinho que este lhe enviara. Já em outra carta, destinada ao superintendente dos Edifícios do Rei (Bâtiments du Roi), François Sublet de Noyers, lemos um Poussin queixoso recorrendo ao seu conhecimento científico sobre a pintura para esclarecer e orientar a respeito dos cuidados necessários à boa leitura de uma obra de arte.

Nas orientações dadas a Noyers nessa conhecida carta, Poussin distingue o “simplesmente ver os objetos” do “ofício de considerá-los com a devida atenção”, que ele denomina *prospecto / prospecção*. Vejamos a passagem com a definição desse ofício:

... há duas maneiras de ver os objetos, uma é simplesmente vê-los, a outra é considerá-los com atenção. Simplesmente vê-los não é outra coisa do que naturalmente receber no olho a forma e a semelhança da coisa vista. No entanto, ver um objeto considerando-o quer dizer que, além da simples e natural recepção da forma no olho, procura-se, com uma particular aplicação, os meios de bem conhecer esse mesmo objeto. Pode-se dizer, desse modo, que o simples aspecto é uma operação natural, e o que eu nomeio *prospecto/prospecção* é um ofício da razão que depende de três coisas, a saber: do olho, do raio visual e da distância entre o olho e o objeto. E é desse conhecimento que seria desejável que fossem bem instruídos aqueles que se ocupam de fazer seu juízo.¹

O contexto ao qual remete o trecho acima é de uma disputa e de uma réplica. Poussin responde às calúnias de seus inimigos, que pretendiam desautorizar seu trabalho. Nela lemos um pintor cobrando um poderoso conselheiro do rei, responsável por zelar pelas encomendas que lhe foram feitas e que deveria defendê-lo, fazendo essa reclamação na forma de um esclarecimento e de uma reprimenda. O propósito é instruí-lo, ainda que, é

¹ Essa passagem foi livremente traduzida por mim a partir de trecho do livro *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages de plus excellens peintres anciens et modernes* (Tome premier / Seconde edition), de André Félibien, disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853938h.r=Andr%C3%A9%20F%C3%A9libien?rk=171674:4>

de supor, não fosse estranha a Noyers, amante das artes e pela posição que ocupava, a lição que estava recebendo de Poussin.

Registros como esse, testemunhos de um dissenso, mostram um posicionamento que se configura como uma doutrina e assume uma exemplaridade no âmbito da teoria da arte do século XVII. Quero reiterar o questionamento que faz Poussin à competência de um leitor incomum. Noyers era o que podemos chamar de um “leitor” iniciado, de quem se esperava que ao *fazer seu juízo* não se detivesse no simples *aspecto* do objeto. Mas para isso, para ir além do *aspecto*, é a lição da carta de Poussin, há *condições necessárias* a serem observadas. O que podemos ler, para fazermos o juízo de determinado objeto, pensando aqui em objeto como imagem, depende do que podemos ver de um certo modo, de uma determinada maneira, em presença. Isso quer dizer que o espectador, para ler o quadro, deve adquirir e exercer uma competência específica segundo essas *condições necessárias*. Há que destacar ainda, desse trecho e dentre as *condições necessárias* para que se dê a *prospecção* da imagem, o requisito básico que é assegurar a distância entre o olho e o objeto.

Continuando com Poussin, no último ano de sua vida ele escreve uma carta para o teórico da arquitetura Roland Fréart de Chambray, datada de 7 de março de 1665, em que afirma que a pintura “é uma imitação de tudo o que se vê sob o sol, feita com linhas e cores sobre uma superfície, cuja finalidade é o deleite”². De acordo com Moshe Barasch, historiador da teoria da arte, a novidade nessa definição é o deleite como finalidade única da pintura, sem fazê-la acompanhar do emocionar e instruir, que reproduziria a tríplice finalidade, instruir, emocionar e deleitar, que o Renascimento havia tomado emprestado da retórica antiga. Ora, Poussin era profundo conhecedor da teoria da arte do Renascimento, como mostra o primeiro trecho de sua frase, que é semelhante à passagem do *Da pintura* em que Alberti define o ofício do pintor como “descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou parede que lhe apresente...”³. Portanto, é de concluir, como faz Barasch, ao atribuir à pintura a finalidade exclusiva de deleitar, Poussin dá a ela nova chave, o que justifica apontá-lo como precursor da estética do século XVIII.

A julgar pela primeira passagem citada aqui, em que as orientações de Poussin para Noyers são prescrições sobre como ler o quadro, o trecho da carta para Fréart de Chambray, sobre o deleite como finalidade exclusiva da pintura, representaria uma transformação em relação a essas prescrições. Afinal, ela pode ser interpretada como julgar sem preceptivas, no modo como no século XVIII se formula a estética kantiana.

Creio que é o caminho que percorre o entendimento de Moshe Barasch sobre o Poussin precursor da Estética, contextualizado no fim da vida e sugerindo uma mudança de posição. No entanto, o deleite como finalidade exclusiva da pintura me parece coerente com a manifestação anterior, sobre as condições para que se produza o conhecimento pictórico no espectador. A carta a Noyers reforça a ideia do Poussin precursor da Estética. Isto porque ao prescrever, as *condições necessárias* para que se produza o conhecimento sobre a pintura Poussin cria uma moldura teórica para a leitura do quadro enquanto dispositivo, para o que já pode ser chamado de regime estético da pintura.

O outro autor que trata da legibilidade das imagens enquanto modalidade do sentido que caracteriza o regime estético é o crítico inglês Roger Fry. No texto *Os pós-impressionistas franceses*, publicado com o título “The French Group”, no catálogo da segunda exibição pós-impressionista na Inglaterra, que ocorreu na Grafton Galleries, em 1912, Fry se detém na reação do público sobre a exposição anterior. O público inglês havia criticado as obras pós-impressionista pela falta de habilidade e Fry responde a

² POUSSIN, Nicolas. *Collection de lettres de Nicolas Poussin*. 1824, p.347. Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art, Z-57962. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31144481d>

³ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p.127.

crítica dizendo que era um equívoco cobrar o que não era objetivo das obras. Outra crítica ou acusação do público inglês aos pós-impressionistas era a falta de sinceridade e a extravagância. Fry responde nos mesmos termos: havia um mal-entendido por parte do público sobre as pretensões desses artistas, que não tomavam como objetivo da pintura a imitação. Ou seja, o público não soube ler o pós-impressionismo na primeira exposição e Fry escreve a apresentação da segunda exposição visando instruí-lo, indicando o caminho para a aquisição de competência necessária para ser o espectador dessa arte. Vou reproduzir a passagem que corresponde a essa orientação:

Toda arte depende de um desvinculamento das reações práticas às sensações da vida corriqueira e, com isso, desentruva o funcionamento puro, e por assim dizer desencarnado, do espírito; porém, na medida em que o artista depende das ideias associadas aos objetos representados, sua obra não é inteiramente livre e pura, pois as associações românticas implicam pelo menos uma atividade prática imaginada. A desvantagem dessa arte de ideias associadas é que seu efeito na verdade depende daquilo que nós trazemos conosco: ela não acrescenta nenhum fator inteiramente novo a nossa experiência. Em consequência, quando passa o primeiro choque de maravilhamento ou deleite, a obra passa a evocar reações cada vez mais fracas. A arte clássica, por outro lado, registra um estado mental positivo e desinteressadamente passional. Ela comunica uma experiência nova e inalcançável de outro modo. É provável, assim, que seu efeito aumenta com a familiaridade.⁴

Fry define as obras pós-impressionistas como arte clássica. Numa primeira leitura, tal definição pode surpreender, tanto quanto é de estranhar, quero crer, associar Roger Fry a Nicolas Poussin enquanto teóricos da arte com alguma afinidade. O certo é que o público inglês de 1912 não vê os pós-impressionistas como autores de obras de arte clássicas. No entanto, Fry, de certa forma, o corrige, prescrevendo um modo de ver que seria o mesmo a distinguir o clássico nas obras de arte. Com essa operação, ao invés de eleger o passado como modelo ou norma, Fry identifica à arte pós-impressionista o progresso da arte. Na forma de um historicismo de matriz hegeliana, ele vê a continuidade do passado, identificado ao clássico em arte, na arte pós-impressionista, onde a arte avança. Mas como nós, espectadores, leitores, identificamos o progresso da arte? Através da experiência estética, que ocorre, já numa perspectiva kantiana, segundo *condições necessárias*. Quais são essas condições necessárias, conforme a prescrição de Roger Fry?

O público inglês foi à exposição pós-impressionista em busca de algo que lhe fosse habitual. Ao ver que não coincidia sua concepção de arte com as obras, o espectador faz a recusa delas e as desautoriza como objetos estéticos. Em contraposição, Fry propõe outra maneira de ver criticando a arte e os artistas que exploram ou elegem como modelo ou ideal do fazer artístico associar ideias aos objetos representados, comprometendo a liberdade da arte e a experiência com algo novo. Esse outro modo de ver, as *condições necessárias* para que ele aconteça, diz respeito à psicologia do espectador desinteressado, responsável pela constituição de um espaço e uma distância para conhecer as obras de arte.

Poussin e Fry têm em comum formular teorias sobre a imagem artística em meio a dissensos, onde eles refletem sobre maneiras de ver. Poussin na carta para Noyers e Fry na apresentação da segunda exposição pós-impressionista, e poderíamos trazer outros exemplos de seus escritos. A escolha recai sobre a maneira de ver que caracteriza o regime estético enquanto modalidade de produção de sentido. Essa maneira de ver é

⁴ FRY, Roger, Os pós-impressionistas franceses, in *Visão e forma*, São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.260-1.

pensada e enunciada, por ambos, analisando o dispositivo quadro, em particular por Poussin, e as *condições necessárias* para a legibilidade da imagem artística pelo espectador. O pintor do século XVII e o crítico do início do século XX ainda têm em comum a compreensão de que ler imagens artísticas, tornar um quadro legível é parte de uma política de poder sobre as imagens, que estão em meio a disputas.

Nos dias de hoje é lugar comum dizer que os dissensos sobre as imagens assumiram centralidade, provocando debates e investigações sobre a necessidade de uma política das imagens. Isto por si só não quer dizer que há atualidade na teoria da arte de Poussin ou Fry. Superada a desconfiança da proposição de afinidade nas posições desses dois autores, elas me parecem boas referências para pensar o ensaio *A imagem pode matar?*, de Marie José Mondzain, que é um exemplo atual sobre os dissensos ou disputas que têm as imagens como centralidade, exemplo de trabalho e reflexão em que o regime estético do sentido está e é pensado fora da moldura ou dos limites da história da arte.

O tema de Mondzain é o poder performativo das imagens e a responsabilidade atribuída a elas por atos de violência que seus espectadores cometeram ou poderiam vir a cometer. A acusação visa controlá-las, bani-las, submetê-las a um julgamento que conclui pela necessidade de proibi-las. Essas acusações ou condenações das imagens são questionadas. Uma imagem virtuosa não torna alguém virtuoso. Tampouco a imagem de um assassinato vai me tornar um assassino ou fazer de mim um futuro assassino. Nesse sentido, Mondzain defende que:

A boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política. A violência está na violação sistemática da distância. Essa violação resulta de estratégias espetaculares que embaçam, deliberadamente ou não, a distinção entre espaços e corpos, produzindo uma continuidade confusa na qual são perdidas todas as chances de alteridade. A violência da tela começa quando não é mais uma tela, quando ela não se constitui mais como o plano de inscrição de uma visibilidade à espera do sentido.⁵

Para Mondzain, são o pensamento e a palavra que estão sob ataque no espetáculo das visibilidades, que pertence ao regime de consumo das imagens, com a supressão do espaço do espectador e da distância necessária para ele exercer sua autonomia. Desse modo, é pertinente dizer que o trabalho de Mondzain é sobre as *condições necessárias* para que a imagem possa exercer o seu poder. Vale destacar que dessas *condições* a “boa distância ou o lugar do espectador” se assemelha à “distância entre o olho e o objeto”, que é uma das três coisas elencadas por Poussin para o ofício da razão. Mas há outra aproximação a fazer, mais abrangente e significativa, entre Poussin, Fry e Mondzain por causa da escolha que a última faz de investigar a violência do visível em termos do dispositivo. Pensar a imagem pensando o dispositivo, como fazem Poussin, Fry e Mondzain, é como confrontar o espetáculo das visibilidades e a violência que ele faz à tela (écran) como plano de inscrição de uma visibilidade à espera do sentido, enquanto espaço de partilha do invisível no visível, do imaterial na materialidade da imagem.

⁵ MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002, p.54.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- BARASCH, Moshe. *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Premier tome / Seconde édition. Éditeur: A Paris, chez Sebastien Mabre-Cramoisy, imprimeur du Roy, rue Saint Jacques, aux Cigognes. M. DC.LXXXV [-M. DC. LXXXVIII]. Avec privilège du Roy, 1685-1688.
Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853938h.r=Andr%C3%A9%20F%C3%A9libien?rk=171674:4>
- FRY, Roger. *Visão e forma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002.
- POUSSIN, Nicolas. *Collection de lettres de Nicolas Poussin*. 1824. Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art, Z-57962.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31144481d>
- _____. *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Ed. Anthony Blunt. Madrid: Antonio Machado Libros, 1995.