

Introdução

Sobre Artes e Artistas

UMA COISA QUE realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo de um bicho-papão e de um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser muito bom no seu gênero, só que não é "Arte". E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com prazer um quadro, declarando que aquilo de que ela gosta não é Arte, mas algo muito diferente.

Na realidade, não penso que existam quaisquer razões erradas para se gostar de um quadro ou de uma escultura. Alguém pode gostar de uma paisagem porque ela lhe recorda seu berço natal, ou de um retrato porque lhe lembra um amigo. Nada há de errado nisso. Todos nós, quando vemos um quadro, estamos fadados a recordar mil e uma coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado. Na medida em que essas lembranças nos ajudam a fruir do que vemos, não temos por que nos preocupar. Somente quando alguma recordação irrelevante nos torna parciais e preconceituosos, quando instintivamente voltamos as costas a um quadro magnífico de uma cena alpina porque não gostamos de praticar o alpinismo, é que devemos perscrutar o nosso íntimo para desvendar as razões da aversão que estraga um prazer que de outro modo poderíamos ter. *Há* razões erradas para não se gostar de uma obra de arte.

1. (esquerda) RUBENS: Retrato de seu filho Nicholas. Desenhado por volta de 1620. Viena, Albertina.
2. (direita) DÜRER: Retrato de sua mãe. Desenhado em 1514. Berlim, Kupferstich-Kabinett





3. (esquerda) MURILLO: Meninos árabes. Pintado cerca de 1679. Munique, Alie Pinakothek

4. (direita) PIETER DE HOOCH: Interior com mulher descascando maçãs. Pintado em 1663, Londres, Wallace collection

Muitas pessoas gostam de ver em quadros o que também lhes agradaria ver na realidade. Isso é uma preferência muito natural. Todos gostamos de beleza na natureza e somos gratos aos artistas que a preservaram em suas obras. Nem esses mesmos artistas nos repeliriam pelo nosso gosto. Quando Rubens, o grande pintor flamengo, fez um desenho de seu filho pequeno (fig. 1). Estava certamente orgulhoso de sua beleza. Também queria que admirássemos o menino. Mas essa propensão para admirar o tema bonito e atraente é passível de se converter num obstáculo se nos levar a rejeitar obras que representam um tema menos atraente. O grande pintor alemão Albrecht Dürer certamente desenhou sua mãe (fig. 2) com tanta devoção e amor quanto Rubens sentia por seu rechonchudo filho. Seu estudo verdadeiro da velhice desgastada pelas preocupações pode causar-nos um choque que nos faça desviar os olhos dele — e, no entanto, se lutarmos contra a nossa repugnância inicial, poderemos ser generosamente recompensados, pois o desenho de Dürer, em sua tremenda sinceridade, é uma grande obra. De fato, não tardaremos em descobrir que a beleza de um quadro não reside realmente na beleza de seu tema. Ignoro se os pequenos maltrapilhos que o pintor espanhol Murillo gostava de pintar (fig. 3) eram rigorosamente belos ou não, mas, como ele os pintou, certamente possuem grande encanto. Por outro lado, muita gente diria que a criança no maravilhoso interior holandês de Pieter de Hooch (fig. 4) é feia, mas nem por isso deixa de ser uma pintura atraente.

O problema com a beleza é que gostos e padrões do que é belo variam imensamente. As figs. 5 e 6 foram ambas pintadas no século XV, e ambas representam anjos tocando alaúde. Muitos preferirão a obra italiana de Melozzo da Forli (fig. 5), com sua cativante graciosidade, à do seu contemporâneo flamengo, Hans Memling (fig. 6). Eu gosto de ambas. É possível que se leve um pouco mais de tempo para descobrir a beleza intrínseca do anjo de Memling, mas logo que deixarmos de nos perturbar com sua desmaiada e lânguida deselegância é possível que o achemos infinitamente adorável.

O que ocorre com a beleza ocorre também com a expressão. De fato, é freqüentemente a expressão de uma figura na pintura que nos leva a gostar da obra ou detestá-la. Algumas pessoas gostam de uma expressão que possam facilmente entender e que, portanto, as comove profundamente. Quando o pintor seiscentista italiano Guido Reni pintou a cabeça de Cristo na cruz (fig. 7), pretendia, sem dúvida, que o espectador encontrasse nesse rosto toda a agonia e toda a glória da Paixão. Muitas pessoas, ao longo dos séculos subseqüentes, hauriram força e consolo de tal representação do Salvador. O sentimento que a obra expressa é tão poderoso e tão claro que reproduções dela podem ser encontradas em capelas de beira de estrada e em remotas casas de fazendas cujos moradores nada entendem de "Arte". Mas ainda que essa intensa expressão de sentimento nos cativa, não devemos,

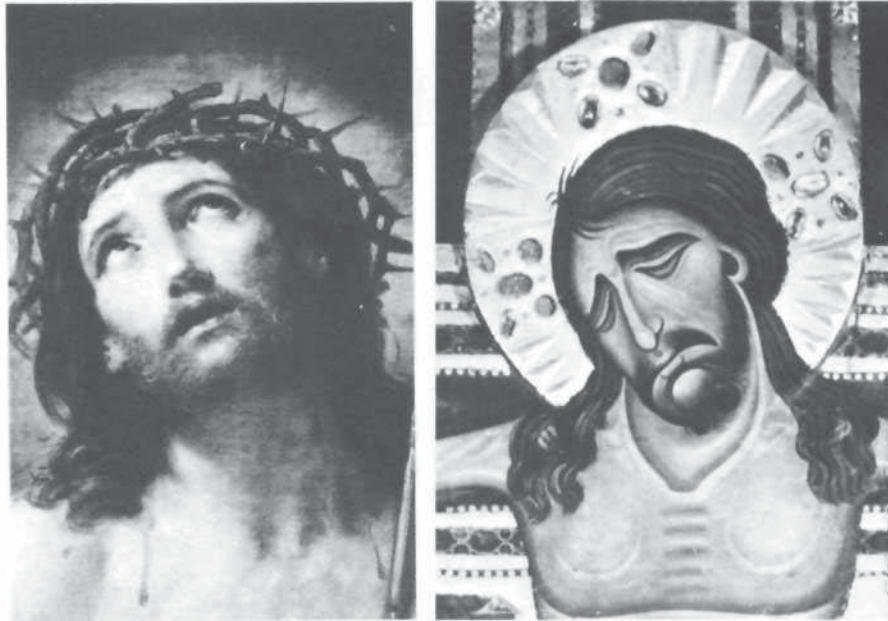
por essa razão, voltar as costas a obras cuja expressão talvez seja menos fácil de entender. O pintor italiano da Idade Média que pintou o crucifixo (fig. 8) certamente alimentava sentimentos tão sinceros acerca da Paixão quanto Reni. mas temos que aprender primeiro a conhecer seus métodos de desenho para compreender seus sentimentos. Depois de adquirirmos a compreensão dessas diferentes linguagens, poderemos até preferir obras de arte cuja expressão é menos óbvia do que a de Reni. Assim como alguns preferem pessoas que usam poucas palavras e gestos, deixando algo para ser adivinhado, também há os que gostam de pinturas ou esculturas que deixem alguma coisa sobre que se possa conjecturar e meditar. Nos períodos mais "primitivos", quando os artistas não eram tão habilidosos quanto hoje na representação de rostos e gestos humanos, é tanto mais comovente, com frequência, ver como eles tentaram, não obstante, expressar os sentimentos que queriam transmitir.



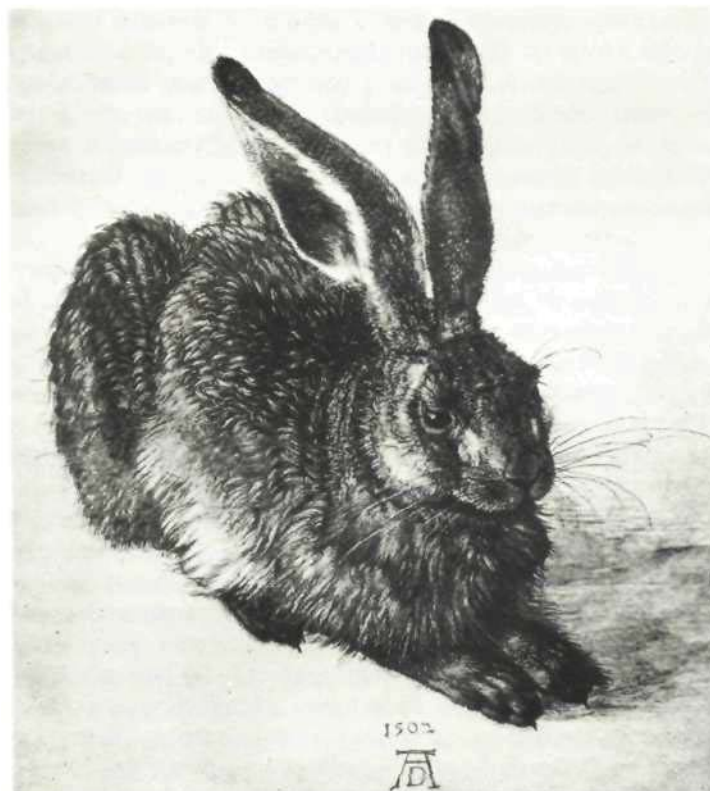
5. (esquerda) MELOZZO DA FORLI: Anjo. Detalhe de um afresco. Pintado cerca de 1480. Vaticano, Pinacoteca
6. (direita) JEMELING: Anjos. Detalhe de um altar. Pintado cerca de 1490. Antuérpia, Museu

Mas, neste ponto, os principiantes defrontam-se amiúde com outra dificuldade. Querem admirar a perícia do artista em representar as coisas que eles vêem. Gostam mais de pinturas que "parecem reais". Não nego, nem por um instante, que isso é uma importante consideração. A paciência e a habilidade que contribuem para a reprodução fiel do mundo visível são, por certo, dignas de admiração. Grandes artistas do passado dedicaram muito labor a obras em que todos os pormenores, ainda que minúsculos, estão cuidadosamente registrados. O estudo de uma lebre na aquarela de Dürer (fig. 9) constitui um dos mais famosos exemplos dessa extremosa paciência. Mas quem ousaria dizer que o desenho de Rembrandt de um elefante (fig. 10) é necessariamente menos bom porque mostra menos detalhes? Na verdade, Rembrandt era dotado de tal poder de magia que nos transmite a sensação, com alguns traços de seu giz, da pele rugosa e espessa do elefante.

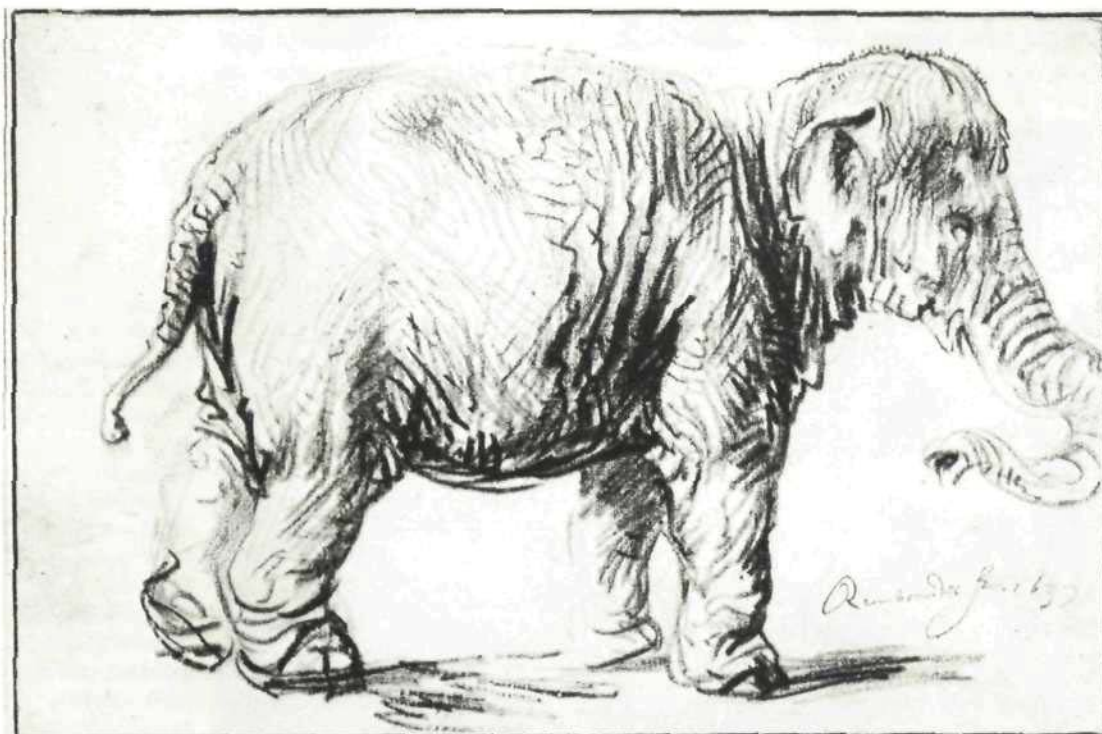
Mas não é o esquematismo gráfico que aborrece principalmente as pessoas que gostam que seus quadros pareçam "reais". Elas são ainda mais repelidas por obras que consideram incorretamente desenhadas, sobretudo quando pertencem a um período mais moderno em que o artista "tinha a obrigação de não fazer semelhantes tolices". De fato, não há mistério algum a respeito dessas distorções da natureza, sobre as quais ainda ouvimos queixas e protestos em discussões acerca da arte moderna. Quem já viu um filme de Disney ou um *cartoon* sabe tudo a esse respeito. Sabe que, por vezes, está certo desenhar coisas de um modo diferente do que elas se apresentam aos nossos olhos, modificá-las ou distorcê-las de uma forma ou de outra. O camundongo Mickey não se parece muito com um rato verdadeiro; no entanto, as pessoas não escrevem cartas indignadas aos jornais sobre o



7. (esquerda) GUIDO RENI: Cabeça de Cristo. *Detalhe de uma pintura, cerca de 1640. Paris. Louvre*
8. (direita) MESTRE TOSCANO; Cabeça de Cristo. *Detalhe de um crucifixo. Pintado cerca de 1270. Florença, Uffizi*



9. DÜRER: Uma lebre. *Aquarela. Pintada em 1502, Viena, Albertina.*



10. REMBRANDT: Um elefante. Desenhado em 1637. Viena, Albertina.

comprimento do apêndice caudal de Mickey. Os que penetram no mundo encantado de Disney não estão preocupados com a Arte com A maiúsculo. Não vão para seus espetáculos armados dos mesmos preconceitos com que visitam uma exposição de pintura moderna. Mas se um artista moderno desenha alguma coisa à sua maneira, está sujeito a que o considerem um trapalhão, incapaz de fazer melhor do que isso. Ora, seja o que for que pensemos sobre artistas modernos, podemos seguramente creditá-los com suficientes conhecimentos para desenharem "corretamente". Se não o fazem, suas razões devem ser muito semelhantes às de Walt Disney. A fig. 11 mostra uma estampa de uma *História Natural* ilustrada pelo famoso pioneiro do movimento modernista. Picasso. Por certo ninguém poderá encontrar defeitos nessa encantadora representação de uma galinha com seus fofos pintinhos. Mas, ao desenharmos um frango (fig. 12). Picasso não se contentou em fazer a mera reprodução da aparência física da ave. Quis expressar a sua agressividade, sua insolência e estupidez. Por outras palavras, recorreu à caricatura. Mas que caricatura convincente ele criou!

Existem duas coisas, portanto, que nos devemos perguntar sempre se achamos falhas na exatidão de um quadro. Uma é se o artista não teria suas razões para mudar a aparência daquilo que viu. Voltaremos a tratar dessas razões a medida que se desenrolar a história da arte. A outra é que nunca deveríamos condenar uma obra por estar incorretamente desenhada, a menos que tenhamos a profunda convicção de estarmos certos e o pintor errado. Somos todos propensos ao veredicto precipitado de que "as coisas não se parecem com isso". Temos o curioso hábito de pensar que a natureza deve parecer-se sempre com as imagens a que estamos acostumados. É fácil ilustrar isso por uma surpreendente descoberta que foi feita não há muito



11. (esquerda) PICASSO: Uma galinha com pintos. *Ilustração para a História Natural, de Buffon, publicada em 1942.*

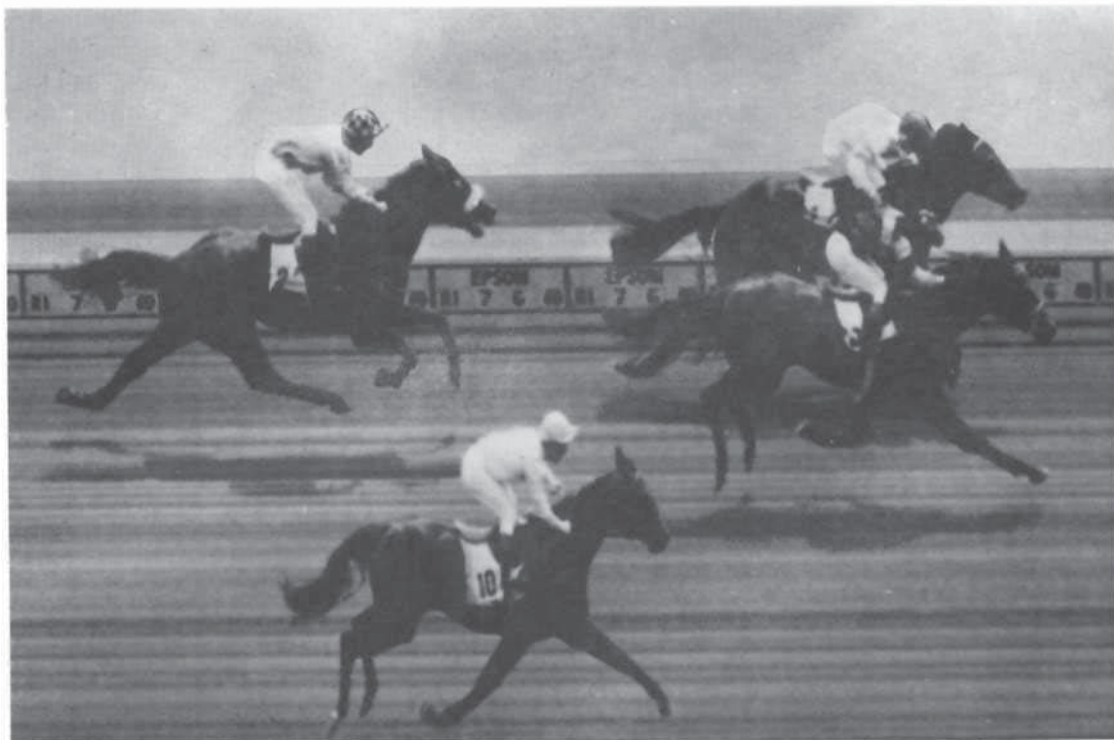
12. (direita) PICASSO: Galo novo. *Desenhado em 1938. Anteriormente em posse do artista*

tempo. Sucessivas gerações viram cavalos galopando, assistiram a corridas de cavalos e caçadas de montaria, deleitaram-se com pinturas e gravuras esportivas que mostram cavalos desfilando à carga em batalhas ou correndo atrás de galgos. Nenhuma dessas pessoas parece ter notado o que "realmente se vê" quando um cavalo corre. Pinturas e gravuras esportivas mostraram-nos de pernas esticadas em pleno vôo — como Géricault, o grande pintor francês do século XIX os pintou numa famosa representação das corridas de cavalos em Epsom (fig. 13). Cerca de cinqüenta anos mais tarde, quando a máquina fotográfica foi suficientemente aperfeiçoada para obter fotos de cavalos em rápido movimento, essas fotos provaram que tanto os pintores como o público estavam errados o tempo todo. Jamais um cavalo a galope se moveu do modo que nos parece tão "natural". Quando as pernas se despregam do chão, são movimentadas alternativamente para o impulso seguinte (fig. 14). Se refletirmos por um instante, concluiremos que dificilmente o animal poderia avançar de outro modo. Entretanto, quando os pintores começaram a aplicar essa nova descoberta, e pintaram cavalos correndo como realmente fazem, choveram as reclamações de que as imagens pareciam esquisitas, erradas.

Isso constitui, sem dúvida, um exemplo extremo, mas erros semelhantes não são tão raros, em absoluto, como se poderia imaginar. Todos nós somos inclinados a aceitar formas ou cores convencionais como as únicas corretas. Por vezes, as crianças pensam que as estrelas devem ter o formato estelar, embora não o tenham naturalmente. As pessoas que insistem em que, num quadro, o céu deve ser azul e a grama verde, não são muito diferentes dessas crianças. Indignam-se se vêem outras cores num quadro, mas se tentarmos esquecer tudo o que ouvimos a respeito de grama verde e céu azul, e olharmos o mundo como se tivéssemos acabado de chegar de outro planeta numa



13. GÉRICAULT: Corrida de cavalos em Epsom. Pintado em 1820. Paris. Louvre



14. O mesmo assunto, tal como a moderna máquina fotográfica o vê. Olho mecânico

viagem de descoberta e o víssemos pela primeira vez, talvez concluíssemos que as coisas são suscetíveis de apresentar as cores mais surpreendentes. Ora, os pintores sentem, às vezes, como se estivessem empreendendo tal viagem de descoberta. Querem ver o mundo como se fosse uma novidade e rejeitar todas as noções aceitas e todos os preconceitos sobre a carne ser rosada e as maçãs amarelas ou vermelhas. Não é fácil libertarmo-nos dessas idéias preconcebidas, mas os artistas que melhor conseguem fazê-lo produzem freqüentemente as obras mais excitantes. São eles quem nos ensinam a ver na natureza novas belezas de cuja existência nunca havíamos sonhado. Se os acompanharmos e aprendermos através deles, até mesmo um relance de olhos para fora de nossa própria janela poderá converter-se numa aventura emocionante.

Não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras de arte do que a nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos. Uma pintura que representa um tema conhecido de um modo inesperado é muitas vezes condenada sem outra razão melhor do que "não parece bem". Quanto mais vezes tivermos visto uma história representada em arte, mais firmemente nos convencemos de que ela deve ser sempre representada de forma semelhante. A respeito de temas bíblicos, em especial, os sentimentos são suscetíveis de se manifestarem com veemência. Embora saibamos todos que as Escrituras nada nos dizem sobre a aparência física de Jesus, e que Deus não pode ser visualizado em forma humana, e apesar de sabermos terem sido os artistas do passado que criaram pela primeira vez as imagens a que nos acostumamos, algumas pessoas, no entanto, ainda são propensas a pensar que o afastamento dessas formas tradicionais equivale a uma blasfêmia.

De fato, foram usualmente aqueles artistas que leram as Escrituras com a maior devoção e atenção os que tentaram formar em suas mentes um quadro inteiramente original dos incidentes da História Sagrada. Procuraram esquecer todas as pinturas que tinham visto e imaginar como as coisas deviam ter sido quando o Menino Jesus foi deitado na manjedoura e os pastores vieram adorá-Lo, ou quando um pescador começou a pregar o Evangelho. Aconteceu repetidamente que tais esforços de um grande artista para ler um antigo texto com olhos inteiramente novos chocaram e irritaram pessoas irrefletidas. Um "escândalo" típico desse gênero estourou em torno de Caravaggio, artista italiano muito audacioso e revolucionário que trabalhou por volta de 1600. Recebeu a encomenda de pintar um quadro de São Mateus para o altar de uma igreja de Roma. O santo deveria ser representado a escrever o Evangelho e, para mostrar que os evangelhos eram a palavra de Deus, teria que ser representado um anjo inspirando a escrita. Caravaggio, que era então um jovem artista muito imaginativo e decidido, pensou longamente sobre o que deveria ter sido a situação de um velho e pobre trabalhador, um simples publicano, quando teve subitamente que se sentar para escrever um livro. E, assim, pintou um quadro de São Mateus (fig. 15), calvo e descalço, os pés sujos de terra e poeira, agarrando desajeitadamente o enorme volume e franzindo ansiosamente o cenho, sob a tensão da inabitual tarefa de escrever. Ao lado do santo pintou um jovem anjo, que parece ter acabado de chegar das alturas e gentilmente guia a mão do trabalhador como uma professora pode fazer com uma criança. Quando Caravaggio entregou o quadro à igreja em cujo altar-mor seria colocado, as pessoas escandalizaram-se com o que consideraram ser uma falta de respeito pelo Santo. A pintura não foi aceita e Caravaggio teve que tentar de novo. Manteve-se, dessa vez, rigorosamente de acordo com as idéias convencionais da época sobre o aspecto que um anjo e um santo deviam ter (fig. 16). O resultado ainda é um bom quadro, pois Caravaggio empenhou-se arduamente em torná-lo vivo e interessante, mas não podemos deixar de sentir que o resultado foi menos vigoroso, menos honesto e sincero do que no primeiro quadro.

Esta história ilustra o dano que pode ser causado por aqueles que repudiam e criticam obras de arte por razões erradas. O que é ainda mais importante, prova-nos que aquilo a que chamamos "obras de arte" não é fruto de uma atividade misteriosa, mas são objetos feitos por seres humanos para seres humanos. Um quadro parece tão distante quando, emoldurado e envidraçado, o vemos pendurado numa parede. E em nossos museus é proibido — muito apropriadamente — tocar nos objetos expostos. Mas, originalmente, eram feitos para serem tocados e manipulados, eram motivo de negócio, de discussão e de preocupação. Lembremos que cada uma de suas características é o resultado de uma decisão pessoal do artista; que este pode ter meditado sobre elas e decidido alterá-las repetidas vezes, que pode ter hesitado sobre se deixar aquela árvore ao fundo ou pintá-la de novo, que pode ter ficado satisfeito com uma pincelada feliz que deu um súbito e inesperado brilho a uma nuvem iluminada pelo Sol, e que incluiu relutantemente esta ou aquela figura por insistência de um comprador. Pois a maioria das pinturas e esculturas que hoje se alinham ao longo das paredes dos nossos museus e galerias não se destinava a ser exibida como Arte. Foram feitas para uma ocasião definida e um propósito determinado, que estavam na mente do artista quando meteu mãos à obra.

Por outro lado, as idéias sobre que nós, os que estamos de fora, usualmente nos preocupamos, idéias sobre beleza e expressão, raramente são



15. (esquerda) CARAVAGGIO: S. Mateus. Versão rejeitada. Pintado cerca de 1598. Destruído. Antes em Berlim, Kaizer-Friedrich Museum

16. (direita) CARAVAGGIO: S. Mateus. Versão aceita. Pintado cerca de 1600. Roma, Igreja de S. Luigi dei Francesi

mencionadas pelos artistas. Nem sempre foi assim, mas foi o que se viu durante muitos séculos passados e o que voltou a ser agora. Em parte, a razão é que os artistas são, com frequência, pessoas tímidas que consideram embaraçoso usar palavras pomposas como "Beleza". Sentir-se-iam bastante presunçosos se tivessem que falar sobre a "expressão de suas emoções" e usar chavões semelhantes. Tais coisas são consideradas axiomáticas pelos artistas, que acham inútil discuti-las. Essa é uma razão e, segundo parece, uma boa razão. Mas há outra. Nas preocupações cotidianas e concretas do artista, essas idéias desempenham um papel muito menor do que as pessoas de fora imaginam. Aquilo com que um artista se preocupa quando planeja seus quadros, faz seus esboços ou se interroga sobre se completou ou não sua tela, é algo muito mais difícil de converter em palavras. Talvez ele diga que se preocupa em sentir intimamente que sua criação está "certa". Ora, somente quando entendemos o que ele quer dizer com essa modesta palavra "certo", é que começamos a compreender o que os artistas realmente buscam.

Penso que só podemos alimentar a esperança de compreender isso se nos apoiarmos em nossa própria experiência. É claro, não somos artistas, possivelmente nunca tentamos pintar um quadro nem temos a intenção de o fazer alguma vez. Mas isso não significa que não nos defrontemos com problemas análogos àqueles que, somados, constituem a vida do artista. De fato, estou ansioso por provar que dificilmente se encontrará uma pessoa que não tenha conhecido, pelo menos, uma fração desse tipo de problema, ainda que seja num grau muito modesto. Quem tiver alguma vez tentado arranjar um ramo de flores, combinar cores ou mudá-las, acrescentar um pouco ali e tirar um pouco acolá, experimentou essa estranha sensação de equilibrar formas e cores sem ser capaz de dizer exatamente que espécie de harmonia está tentando conseguir. Pressentimos apenas que uma mancha de vermelho aqui pode fazer grande diferença, ou que este azul está bem, mas não "vai" com as outras cores ou tonalidades, e subitamente uma pequena haste de folhas verdes pode parecer que faz a combinação "certa". "Não toque mais nisso", exclamamos, "agora está perfeito!" Nem todo mundo, admito, é tão cuidadoso a respeito de um arranjo de flores, mas quase todos temos algo que queremos realizar na combinação "certa". Pode ser apenas uma questão de encontrar o cinto certo que combina com uma determinada roupa ou nada mais impressionante do que a proporção certa de pudim e creme, digamos, no prato de um convidado. Em todos esses casos, por mais triviais que sejam, poderemos achar que um excesso ou uma carência de matiz perturba todo o equilíbrio, e que existe somente uma relação que é a que deve ser.

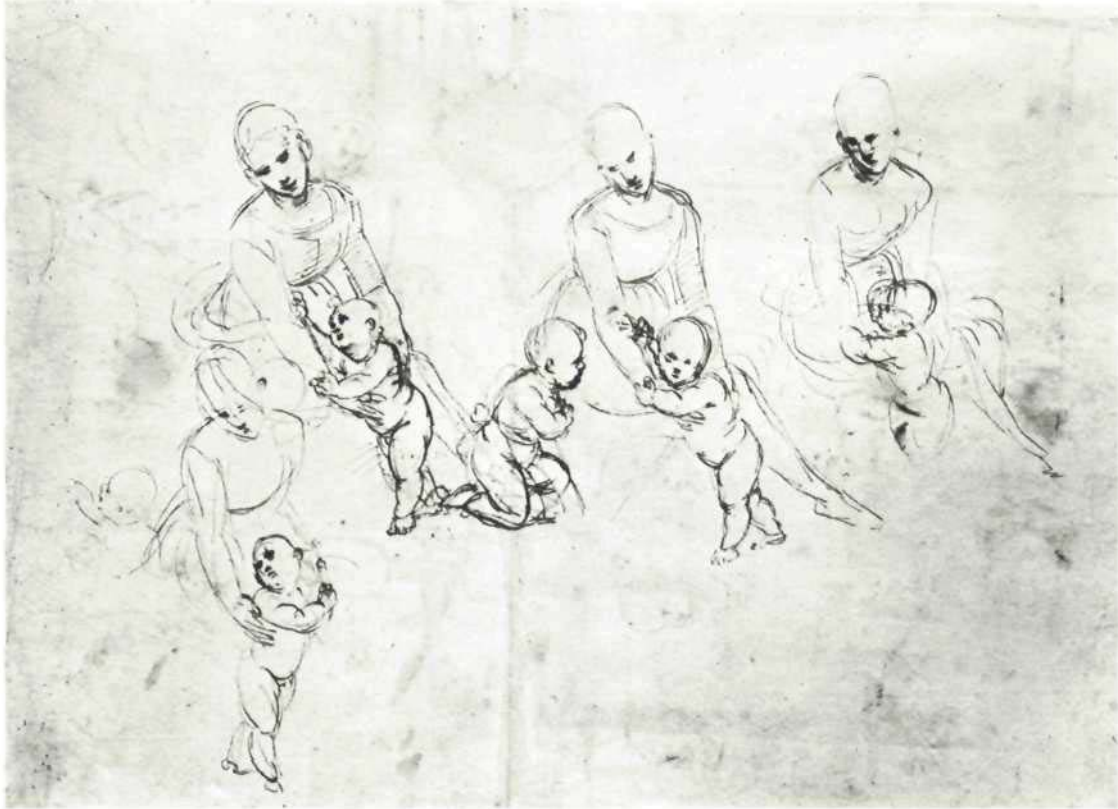
As pessoas que se preocupam assim a respeito de flores, roupas ou apresentação de pratos podemos chamar meticulosas por considerarmos que tais trivialidades não justificam tamanha

atenção. Mas o que pode, às vezes, ser um mau hábito na vida cotidiana e, por conseguinte, é freqüentemente suprimido ou escondido, adquire autonomia e vida própria no domínio da arte. Quando se trata de harmonizar formas ou combinar cores, um artista deve ser sempre "meticuloso" ou exigente em extremo. Ele é capaz de ver diferenças de tonalidade e de textura que dificilmente notaríamos. Além disso, a sua tarefa é infinitamente mais complexa do que qualquer daquelas que possamos experimentar na vida cotidiana. Ele tem não só que equilibrar duas ou três cores, formas ou gostos, mas fazer verdadeiros prodígios de prestidigitação com um sem-número dessas coisas. O artista, em sua tela, coloca talvez centenas de matizes e formas que lhe cumpre equilibrar até que tudo pareça "certo". Uma mancha de verde poderá subitamente parecer amarela demais porque foi posta na proximidade excessiva de um azul forte — ele talvez sinta que estragou tudo, que existe uma nota dissonante no quadro e deve recomeçar tudo de novo. Pode sofrer profunda angústia por causa desse problema, ficar refletindo sobre ele em noites de insônia, postar-se diante do quadro o dia inteiro tentando adicionar um toque de cor aqui ou ali, para apagá-lo em seguida, embora eu e o leitor pudéssemos não notar qualquer diferença, de um modo ou outro. Mas, assim que ele conseguiu, assim que seu esforço foi coroado finalmente de êxito, todos nós sentimos que o artista realizou algo irretocável, algo que em nada pode ser acrescentado, algo que "está certo" — um exemplo de perfeição em nosso mundo tão imperfeito.

Vejamos uma das famosas Madonas de Rafael: "A Virgem do Prado", por exemplo (fig. 17). É bela, sem dúvida, e encantadora; as figuras estão admiravelmente desenhadas e a expressão da Virgem, pousando suavemente os olhos nas duas crianças, é inesquecível. Mas se observarmos os esboços de Rafael para o quadro (fig. 18), começaremos a perceber não serem essas as coisas que mais o preocuparam. Para ele, tais aspectos eram pontos pacíficos. O que Rafael procurou repetidamente conseguir foi o equilíbrio correto entre as figuras, uma relação certa que culminasse no todo mais harmonioso. No rápido esboço do canto esquerdo, pensou em deixar o Menino Jesus caminhar, olhando para trás e para cima, na direção do rosto de Sua Mãe, enquanto se afastava. E tentou diferentes posições para a cabeça da Mãe, em



17. RAFAEL: A Virgem do Prado. Pintado em 1505. Viena, Kunsthistorisches Museum



18. RAFAEL: **Folha** de um caderno de esboços com quatro estudos para a "Virgem do Prado". 1505, Viena, Albertina

resposta ao movimento do Menino. Depois, decidiu dar a volta a Jesus e permitir que Ele erguesse diretamente os olhos para a Mãe. Tentou ainda outro arranjo, introduzindo dessa vez um pequeno S. João; mas, em lugar de o Menino Jesus olhar para ele, pô-lo olhando para fora do quadro. Depois, outra tentativa e, aparentemente, o artista impacientou-se, ensaiando a cabeça do Menino Jesus em muitas posições diferentes. Havia numerosas folhas deste gênero em seu caderno de esboços, nas quais buscou repetidamente como equilibrar essas três figuras da melhor maneira. Mas, se voltarmos agora a olhar para o quadro final, vemos que conseguimos, ao fim e ao cabo, a solução certa. Tudo no quadro parece estar em seu lugar apropriado, a postura e a harmonia que Rafael obteve, através de seu trabalho árduo, parecem tão naturais e sem esforço que mal lhe prestamos atenção. Entretanto, é justamente essa harmonia que torna a beleza da madona mais bela e a doçura das crianças mais doce.

É fascinante observar um artista esforçando-se por realizar o equilíbrio certo, mas se lhe fôssemos perguntar por que fez isto e mudou aquilo talvez ele não fosse capaz de nos explicar. O artista não obedece a quaisquer regras fixas. Ele simplesmente pressente o caminho que deve seguir. É verdade que alguns artistas ou críticos, em certos períodos, tentaram formular leis de sua arte: mas verificou-se sempre que artistas medíocres não conseguiam coisa alguma quando tentavam aplicar essas leis, ao passo que os grandes mestres podiam transgredi-las e, apesar disso, realizar uma nova espécie de harmonia em que ninguém pensara antes. Quando o grande pintor inglês *Sir Joshua Reynolds* explicou a seus alunos da Royal Academy que o azul não devia ser posto no primeiro plano de uma pintura, mas reservado para os fundos distantes, para as colinas que se desvanecem gradualmente no horizonte, o seu rival *Gainsborough* — segundo reza a história — quis provar que tais regras acadêmicas eram usualmente absurdas. Pintou então o famoso "Menino de Azul", cujo traje azul, no primeiro plano central do quadro, se destaca principalmente contra o castanho cálido do fundo.

A verdade é que é impossível estabelecer regras desse gênero, pois nunca se pode saber de antemão que efeito o artista pretenderá realizar. Pode até querer introduzir uma nota estrídula, dissonante, se porventura sentir que isso estaria certo. Como não existem regras para nos dizer quando um quadro ou uma estátua está correto, é usualmente impossível explicar com palavras exatamente por que sentimos que é uma grande obra de arte. Mas isso não significa que uma obra é tão boa quanto qualquer outra, ou que não se pode discutir questões de gosto. Que mais não sejam, tais discussões fazem-nos olhar para quadros e quanto mais olhamos para eles mais notamos pontos que nos escaparam antes. Começamos a desenvolver uma sensibilidade peculiar para a espécie de harmonia que cada geração de artistas tentou realizar. Quanto maior for a nossa sensibilidade para essas harmonias, mais as desfrutaremos e isso, no fim de contas, é o que importa. O antigo provérbio de que gostos não se discutem pode muito bem ser

verdadeiro, mas não deve esconder o fato de que o gosto é suscetível de ser desenvolvido. Isso é também uma questão de experiência comum, que todos podemos comprovar num campo mais modesto. Para as pessoas que não estão habituadas a tomar chá, uma mistura pode ter exatamente o mesmo sabor de qualquer outra. Mas se dispuserem de tempo, vontade e oportunidade para explorar quantos refinamentos possam existir, é possível que se convertam em autênticos expertos, capazes de distinguir exatamente que tipo e mistura preferem, e seu maior conhecimento aumentará necessariamente o prazer propiciado pelas misturas mais selecionadas e requintadas.

Cumpramos reconhecer que, em arte, o gosto é algo infinitamente mais complexo do que o paladar refinado para alimentos ou bebidas. Não se trata apenas de uma questão de descobrir vários e sutis sabores; é algo mais sério e mais importante. Em última análise, os grandes mestres deram-se por inteiro em suas obras, sofreram por elas, suaram sangue sobre elas e, no mínimo, têm o direito de nos pedir que tentemos compreender o que eles quiseram fazer.

Nunca se acaba de aprender acerca da arte. Há sempre novas coisas a descobrir. As grandes obras de arte parecem ter um aspecto diferente cada vez que nos colocamos diante delas. Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quanto seres humanos de carne e osso. É um mundo excitante, com suas próprias e estranhas leis, e suas próprias aventuras. Ninguém deve pensar que sabe tudo a respeito, pois ninguém sabe. Talvez nada exista de mais importante do que isto: que para nos deleitarmos com essas obras devemos ter um espírito fresco, pronto a captar todo e qualquer indício sugestivo e a reagir a todas as harmonias ocultas; sobretudo, um espírito que não esteja atravancado de palavras bombásticas e frases feitas. É infinitamente melhor nada saber sobre arte do que possuir uma espécie de meio conhecimento propício ao esnobismo. O perigo é muito real. Existem pessoas, por exemplo, que apreenderam os pontos simples que tentei acentuar neste capítulo e que entendem haver grandes obras de arte destituídas de qualquer das óbvias qualidades de beleza de expressão ou correção de traço, mas ficam tão orgulhosas de seus conhecimentos que fingem gostar somente daquelas obras que não são belas nem corretamente desenhadas. Estão sempre assediadas pelo medo de que possam ser consideradas pouco educadas se confessarem gostar de uma obra que parece ser flagrantemente aprazível ou comovente demais. Acabam sendo esnobes que perdem sua verdadeira fruição da arte e chamam "muito interessante" a tudo o que, na realidade, consideram bastante repulsivo. Eu detestaria ser responsável por qualquer equívoco semelhante. Preferia não ser acreditado a que acreditassem em mim de um modo tão complacente.

Nos capítulos que se seguem examinarei a história da arte, que é a história da construção, da feitura de quadros e da realização de estátuas. Penso que conhecer algo dessa história ajuda-nos a compreender por que os artistas trabalham de uma determinada maneira ou visam certos efeitos. É, sobretudo, um excelente modo de exercitarmos os nossos olhos para as características particulares das obras de arte e, por conseguinte, de aumentarmos a nossa sensibilidade para os mais sutis matizes de diferença. Talvez seja o único modo de se aprender a desfrutar uma obra de arte *per se*. Mas todos os caminhos oferecem seus perigos. Por vezes, vemos as pessoas caminhando por uma galeria de arte, de catálogos na mão. Toda vez que param diante de um quadro, buscam pressurosamente seu número. Podemos observá-las folheando seus livros e, logo que encontrarem o título ou o nome da obra, seguem em frente. Não faria diferença alguma se tivessem ficado em casa, pois mal olharam para a pintura. Apenas checaram o catálogo. É uma espécie de curto-circuito mental que nada tem a ver com a fruição de um quadro.

As pessoas que adquiriram algum conhecimento de história de arte estão, por vezes, arriscando-se a cair numa armadilha semelhante. Quando vêem uma obra de arte, não param para olhá-la, mas preferem esquadrihar a memória em busca de uma etiqueta apropriada. Podem ter ouvido que Rembrandt era famoso por seu *chiaroscuro* — que é o termo técnico italiano para designar o jogo de luz e sombra — de maneira que abanam sabiamente a cabeça quando vêem um Rembrandt, murmuram "maravilhoso *chiaroscuro*" e passam ao quadro seguinte. Quero ser muito franco a respeito desse perigo de semiconhecimento e esnobismo, pois todos somos suscetíveis de sucumbir a tais tentações, e um livro como este poderá aumentá-las. Eu gostaria de ajudar a abrir olhos, não a soltar línguas. Falar argutamente sobre arte não é difícil, porque as palavras que os críticos usam têm sido empregadas em tantos contextos diferentes que perderam toda a sua precisão. Mas olhar um quadro com olhos de novidade e aventurar-se numa viagem de descoberta é uma tarefa muito mais difícil, mas também mais compensadora. É incalculável o que se pode trazer de volta de semelhante jornada.