

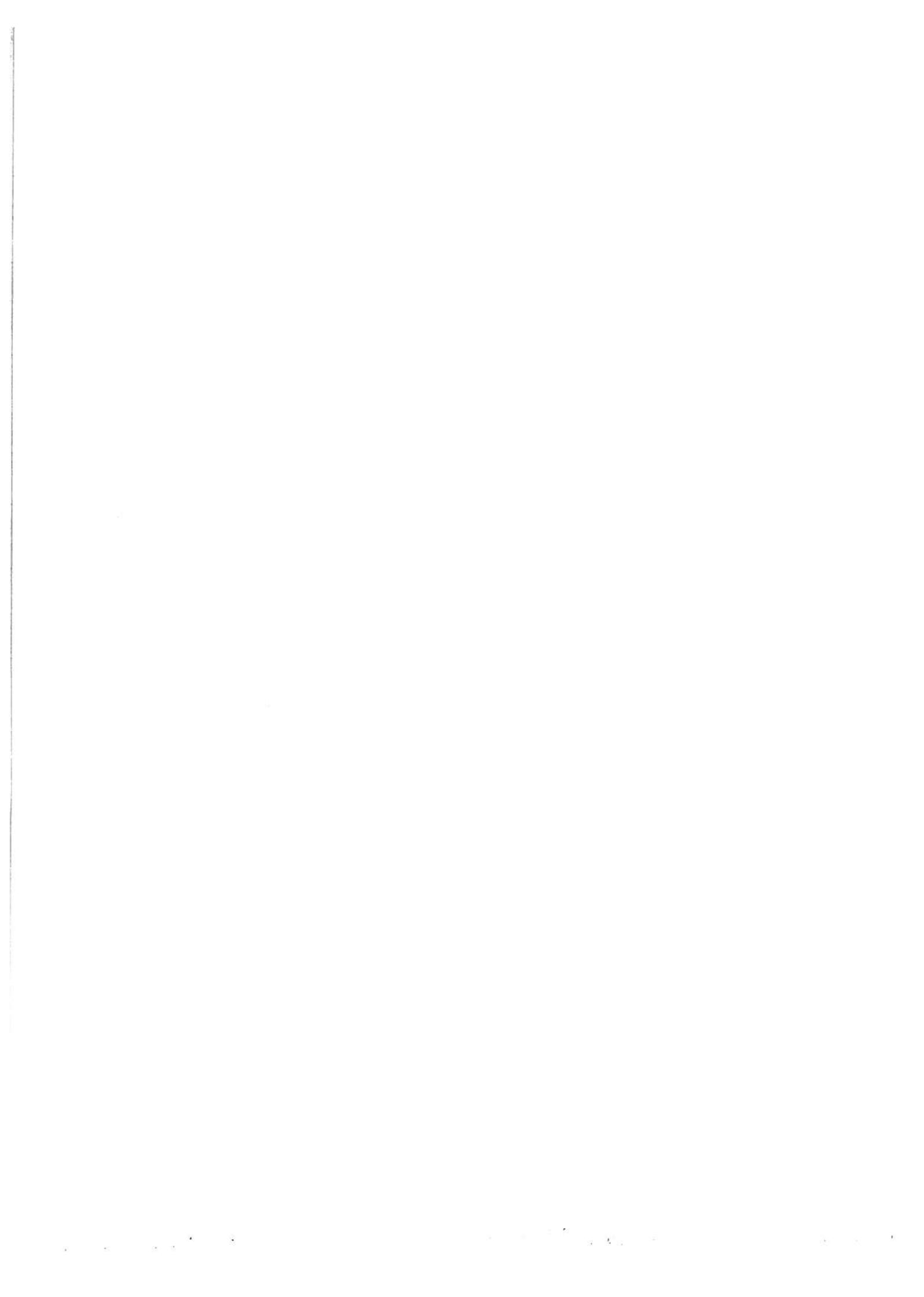
## INTRODUÇÃO

### *Sobre arte e artistas*

Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho-papão, como um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser excelente a seu modo, só que não é "Arte". E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com deleite uma tela, declarando que aquilo que ela tanto aprecia não é Arte mas uma coisa muito diferente.

Na realidade, não penso que existam quaisquer razões erradas para se gostar de uma estátua ou de uma tela. Alguém pode gostar de certa paisagem porque esta lhe recorda a terra natal ou de um retrato porque lhe lembra um amigo. Nada há de errado nisso. Todos nós, quando vemos um quadro, somos fatalmente levados 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. Só quando alguma recordação irrelevante nos torna preconceituosos, quando instintivamente voltamos as costas a um quadro magnífico de uma cena alpina porque não gostamos de praticar o alpinismo, é que devemos sondar o nosso íntimo para desvendar as razões para a aversão que estragam um prazer que, de outro modo, poderíamos ter tido. Existem razões erradas para não se gostar de uma obra de arte.

Muitas pessoas apreciam ver em quadros o que também lhes agradaria ver na realidade. Está aí uma preferência muito natural. Todos gostamos do belo exibido pela natureza e somos gratos aos artistas que o preservam em suas obras. Afinal, esses mesmos artistas não nos recriminariam pelo nosso gosto. Quando Rubens, o grande pintor flamengo, fez um desenho retratando seu filho pequeno (Fig. 1), estava por certo orgulhoso da beleza do garoto, e queria que também o admirássemos. Mas essa propensão para admirar o tema bonito e atraente é suscetível de converter-se num obstáculo, se nos levar a rejeitar obras que representam um tema menos sedutor. O grande pintor alemão Albrecht Dürer certamente desenhara sua mãe (Fig. 2) com a mesma





1  
Peter Paul Rubens  
*Retrato de seu filho  
Nicholas, c. 1620*  
Giz preto e vermelho sobre  
papel, 25,2 × 20,3 cm;  
Albertina, Viena



2

Albrecht Dürer  
Retrato de sua mãe,  
1514

Giz preto sobre papel, 42,1 x  
30,3 cm. Kupferstichkabinett,  
Staatliche Museen, Berlin

devoção e amor com que Rubens desenhou seu rechonchudo garoto. Seu honesto estudo da velhice desgastada por preocupações pode causar-nos um choque, fazendo-nos desviar os olhos do retrato — e, no entanto, se lutarmos contra a repulsa instintiva, poderemos ser generosamente recompensados, pois o desenho de Dürer, em sua tremenda sinceridade, é uma grande obra.



3  
Bartolomé Estebán  
Murillo  
*Crianças sem lar,*  
c. 1670-5

Óleo sobre tela, 146 ×  
108 cm, Alte Pinakothek,  
Munique

4  
Pieter de Hooch  
*Interior com mulher  
descascando maçãs,*  
1663

Óleo sobre tela, 70,5 ×  
54,3 cm, Wallace Collection,  
Londres

De fato, não tardaremos em descobrir que a beleza de um quadro não reside realmente na beleza do seu tema. Ignoro se os pequenos maltrapilhos que o pintor espanhol Murillo gostava de pintar (Fig. 3) eram rigorosamente belos ou não — mas, tal como ele os pintou, possuem um grande e inegável 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 a pintura deixa de ser atraente.





5

Melozzo da Forlì  
*Anjo*, c. 1480Detalhe de um afresco;  
Pinacoteca, Vancano

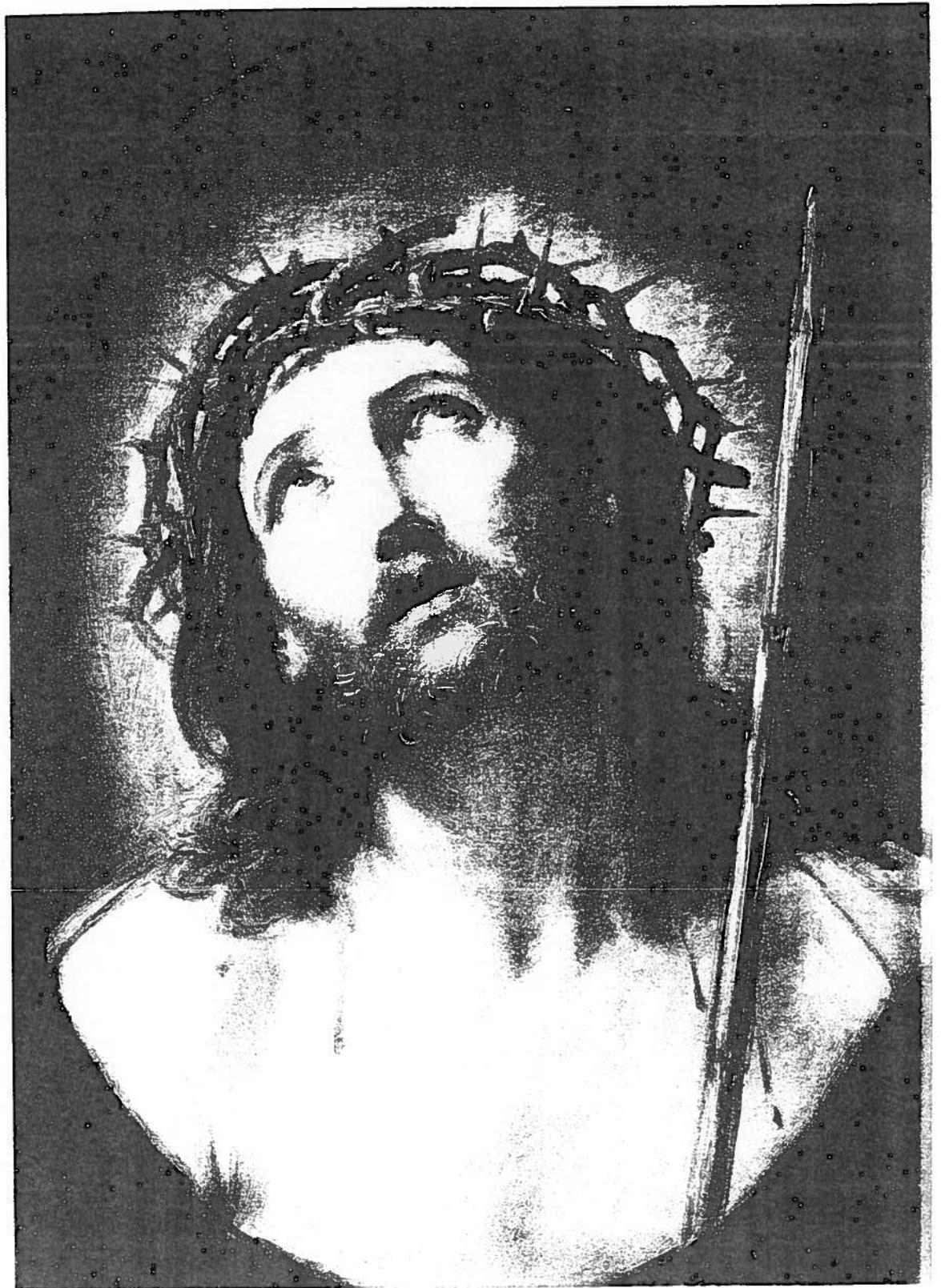
O problema é que gostos e padrões de beleza variam muitíssimo. As Figs. 5 e 6 foram pintadas no século XV, e ambas representam anjos tocando alaúde. Muitos preferirão a obra italiana de Melozzo da Forlì (Fig. 5), com sua cativante graciosidade e encanto, à do seu contemporâneo flamengo Hans Memling (Fig.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

6

Hans Memling  
*Anjo*, c. 1490

Detalhe de um altar: óleo  
sobre madeira; Koninklyk  
Museum voor Schone  
Kunsten, Antuérpia





7

Guido Reni  
*Cristo coroado com  
 espinhos*, c. 1639-40

Óleo sobre tela, 62 x 48 cm;  
 Louvre, Paris

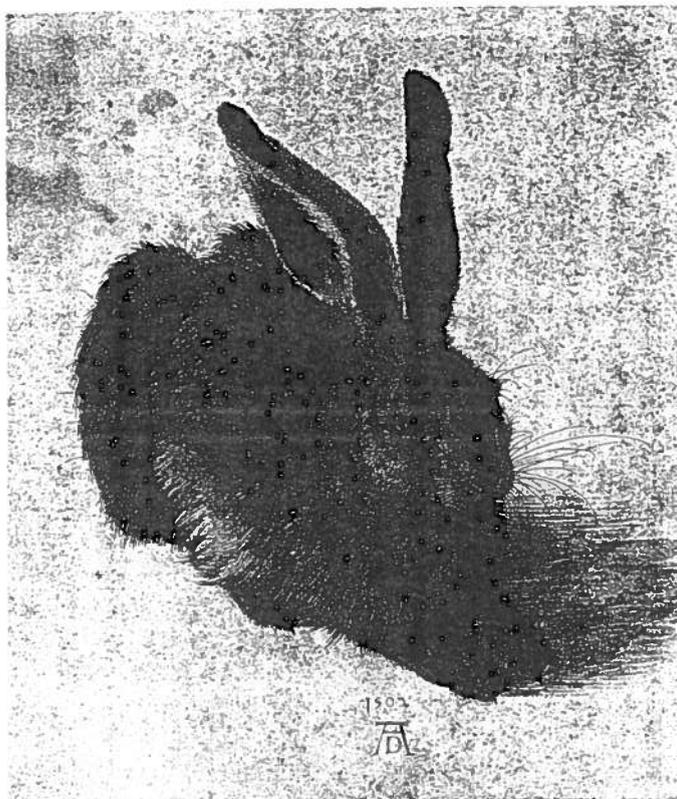
8

Mestre Toscano  
*Cabeça de Cristo*,  
 c. 1175-1225

Detalhe de um crucifixo,  
 tempera sobre madeira;  
 Uffizi, Florença



O que ocorre com a beleza também é válido para a expressão. De fato, amiúde é a expressão de uma figura no quadro o que nos leva a gostar da obra ou a detestá-la. Algumas pessoas preferem uma expressão que elas entendam com facilidade e, portanto, que as comova profundamente. Quando o pintor seiscentista italiano Guido Reni retratou a cabeça de Cristo na cruz (Fig. 7), pretendia, sem dúvida, que o espectador encontrasse naquele rosto toda a agonia e toda a glória da Paixão. Muita gente, ao longo dos séculos subsequentes, hauriu força e consolo de tal representação do Salvador. O sentimento ali expresso é tão poderoso e tão claro que reproduções dessa obra podem ser encontradas em capelas de beira de estrada e em remotas casas camponesas cujos moradores nada entendem de "Arte". Mas ainda que essa intensa expressão de sentimento nos cativa, não devemos, por isso, desprezar obras cuja expressão talvez seja menos fácil de entender. O artista italiano da Idade Média que pintou o crucifixo (Fig. 8) certamente alimentava sentimento tão sincero sobre a Paixão quanto Reni, mas devemos aprender primeiro a conhecer os seus métodos de desenho para compreender-lhe os sentimentos. Depois de adquirirmos o entendimento



9

Albrecht Dürer  
*Lebre*, 1502

Aquarela e guache sobre  
papel, 25 × 22,5 cm;  
Albertina, Viena

dessas diferentes linguagens, poderemos até preferir obras de arte com expressões menos óbvias 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 para conjecturar e meditar. Nos períodos mais “primitivos”, quando os artistas não eram tão habilidosos quanto hoje em representar rostos e gestos humanos, é tanto mais comovente, com frequência, ver como tentaram, apesar disso, expressar os sentimentos que queriam transmitir.

Neste ponto, porém, os principiantes geralmente se defrontam com outra dificuldade. Querem admirar a perícia do artista em representar as coisas tal como eles as veem. Gostam mais de pinturas que “parecem reais”. Não nego, é claro, que essa é uma consideração importante. 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 trabalho à execução de pinturas em que todos os pormenores, mesmo os minúsculos, estão meticulosamente registrados. O estudo de uma lebre na aquarela de Dürer (Fig. 9) constitui um dos mais famosos exemplos dessa amorosa paciência. Mas quem se atreveria a dizer que o desenho de Rembrandt de um elefante (Fig. 10) é necessariamente menos perfeito porque mostra menos detalhes? Na verdade, Rembrandt era

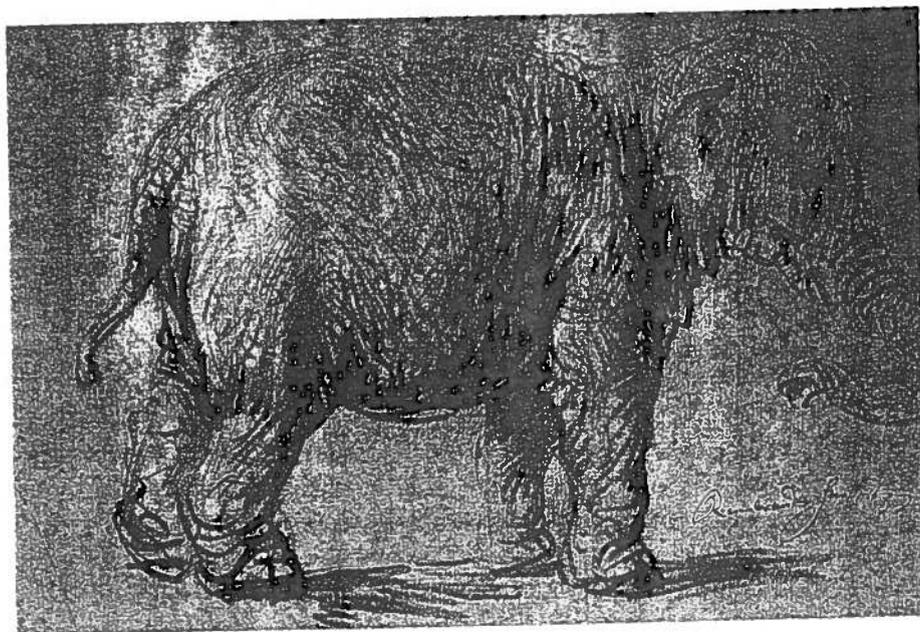
dotado de um tal poder de magia, que, com alguns traços do seu giz, nos transmite a sensação da pele rugosa e grossa do elefante.

Mas não é o esquematismo gráfico que aborrece principalmente as pessoas que gostam de quadros parecendo "reais". Elas são ainda mais repelidas por obras que consideram incorretamente desenhadas, sobretudo quando pertencem a um período mais moderno em que o artista "tem a obrigação de não cometer semelhantes desvios". De fato, não há mistério nenhum a respeito dessas distorções da natureza, sobre as quais ainda ouvimos queixas e protestos em discussões envolvendo a arte moderna. Quem aprecia filmes de Disney ou lê histórias em quadrinhos sabe tudo em relação a isso. Sabe que, às vezes, é certo desenhar coisas de um modo diferente do que elas se apresentam aos nossos olhos, modificá-las ou distorcê-las num ou noutro sentido. O camundongo Mickey não se parece muito com um camundongo verdadeiro; no entanto, as pessoas não escrevem cartas indignadas aos jornais criticando o comprimento da cauda de Mickey. Os que penetram no mundo encantado de Disney não estão preocupados com a Arte com A maiúsculo. Não assistem a seus filmes 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

10

Rembrandt van Rijn  
*Elefante*, 1637

Giz preto sobre papel, 23 x  
34 cm; Albertina, Viena





11

Pablo Picasso  
*Galinha com pintos*,  
1941-2

Água-forte, 36 × 28 cm;  
ilustração para a *História*  
*Natural* de Buffon

coisa melhor. Ora, seja lá o que pensemos sobre artistas modernos, podemos seguramente ter certeza de que possuem suficientes conhecimentos para desenhar "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 vai encontrar defeitos nessa encantadora representação de uma galinha com seus fofos pintos. Mas, ao desenhar um galo novo (Fig. 12), Picasso não se contentou em fazer a mera reprodução da aparência física da ave. Quis expressar sua agressividade, sua insolência e estupidez. Em outras palavras, recorreu à caricatura. Mas que caricatura convincente Picasso criou!



12

Pablo Picasso  
*Galo novo*, 1938

Carvão sobre papel, 76 x  
55 cm; coleção particular

Existem duas coisas, portanto, que nos devemos perguntar sempre que encontrarmos 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 à medida que se desenrolar a história da arte. A outra é que nunca devemos condenar uma obra por estar incorretamente desenhada, a menos que tenhamos a mais profunda convicção de que nós estamos certos e o pintor, errado. Somos todos propensos ao precipitado veredito 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 nos acostumamos. É fácil ilustrar isso por uma surpreendente descoberta, feita não faz muito tempo. Sucessivas gerações viram cavalos



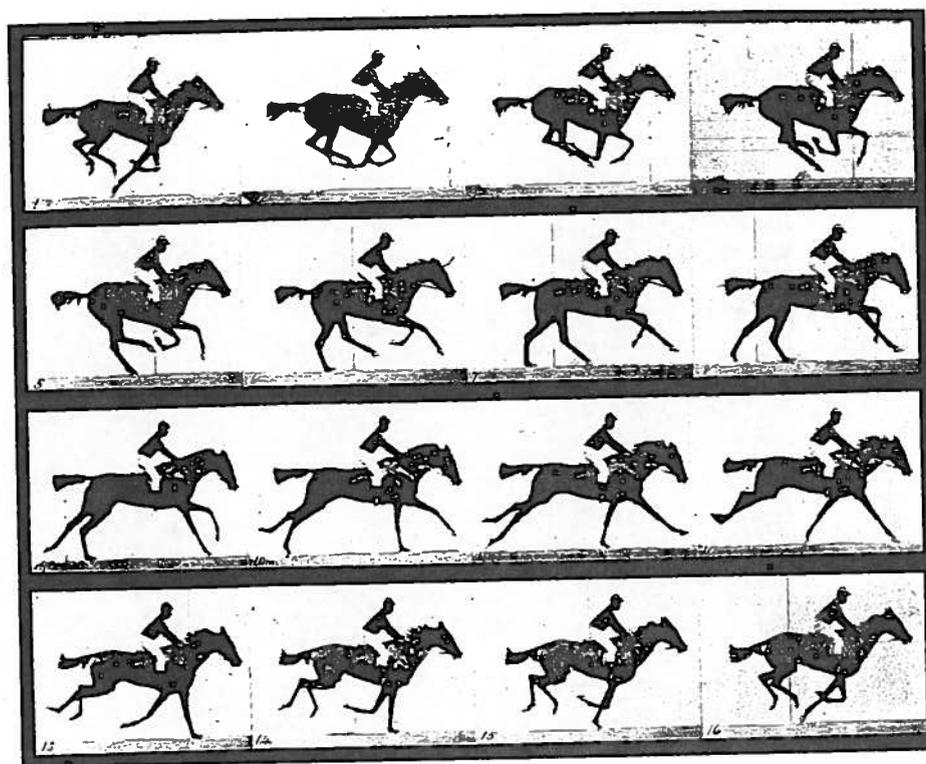
galopando, assistiram a corridas e caçadas de montaria, deleitaram-se com pinturas e gravuras que mostram cavalos desfilando, em plena carga em batalha, ou correndo atrás de galgos. Nenhuma dessas pessoas parece ter notado “o que realmente se vê” quando um cavalo corre. Pinturas e gravuras esportivas usualmente mostraram-nos de pernas esticadas em pleno voo — como Théodore Géricault, o grande pintor francês do século XIX, os pintou numa famosa representação das corridas no hipódromo de Epsom (Fig. 13). Cerca de 50 anos mais tarde, quando a máquina fotográfica foi suficientemente aperfeiçoada para obter fotografias de cavalos em rápido movimento, essas fotos provaram que tanto os pintores quanto o público estavam errados o tempo todo. Jamais um cavalo a galope se move do modo que nos parece tão “natural”. Quando as pernas se erguem do chão, movimentam-se alternadamente 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 correm, choveram 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 naturalmente não o tenham. As pessoas que insistem em

13

Théodore Géricault  
*Corrida de cavalos em Epsom*, 1821

Óleo sobre tela, 92 x 122,5 cm; Louvre, Paris



14

Eadweard Muybridge  
*Movimento de um  
 cavalo a galope, 1872*

Sequência fotográfica:  
 Kingston-upon-Thames  
 Museum

que, num quadro, o céu deve ser azul e a grama verde não diferem muito dessas crianças. Indignam-se ao ver outras cores numa tela, 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 viagem de descoberta, vendo-o 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 nessa viagem de descoberta. Querem ver o mundo como uma novidade e rejeitar todas as noções aceitas e todos os preconceitos sobre a cor rosada da carne e as maçãs amareladas ou vermelhas. Não é fácil nos livrarmos dessas ideias preconcebidas, mas os artistas que melhor conseguem fazê-lo produzem geralmente as obras mais excitantes. Eles é que nos ensinam a ver na natureza novas belezas de cuja existência não tínhamos sequer suspeitado. Se os acompanharmos e aprendermos através deles, até mesmo um relance de olhos para fora da nossa janela poderá converter-se numa emocionante aventura.

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 de um modo imprevisito um tema conhecido é muitas vezes condenada sem outra razão melhor do que não parecer certa. Quanto mais vezes tivermos visto uma história representada em arte, mais firmemente nos convenceremos de que ela deve ser sempre representada de forma semelhante. A respeito de temas bíblicos, em especial, os sentimentos são



15

Caravaggio  
*São Mateus*, 1602

Retábulo; óleo sobre tela,  
 223 × 183 cm; destruído;  
 antes no Kaiser-Friedrich  
 Museum, Berlin

16

Caravaggio  
*São Mateus*, 1602

Retábulo; óleo sobre tela,  
 296,5 × 195 cm; igreja de  
 S. Luigi dei Francesi, Roma

passíveis de se manifestarem com inusitada veemência. Embora saibamos 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 tendem 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 cuidado os que tentaram formar em suas mentes um quadro inteiramente original dos eventos da história sagrada. Procuraram esquecer todas as pinturas que tinham visto e imaginar como as coisas deviam ser quando o Menino Jesus permanecia deitado na manjedoura e os



pastores vieram adorá-Lo, ou quando um pescador começou a pregação do evangelho. Repetidas vezes ocorreu que tais esforços de um grande artista para ler um texto antigo com olhos inteiramente novos chocaram e irritaram pessoas preconceituosas. Um “escândalo” típico desse gênero ocorreu em torno de Caravaggio, audacioso e revolucionário pintor italiano que trabalhou por volta de 1600. Recebeu ele a encomenda de pintar um quadro de São Mateus para o altar de uma igreja em Roma. O santo deveria ser reproduzido a escrever o evangelho e, para mostrar que os evangelhos eram a palavra de Deus, teria que haver no quadro um anjo inspirando a escrita. Caravaggio, que era então um jovem artista altamente imaginativo e decidido, pensou longamente sobre a provável situação de um velho e pobre trabalhador, simples publicano, ao ter 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,

agarrando desajeitadamente o enorme volume e franzindo ansiosamente o cenho sob a tensão da incomum tarefa de escrever. Ao lado do santo, pintou um jovem anjo que parece recém-chegado das alturas e que gentilmente guia a mão do trabalhador como uma professora faz com a mão de uma criança. Quando Caravaggio entregou o quadro à igreja, em cujo altar-mor seria colocado, as pessoas se escandalizaram com o que consideraram uma falta de respeito pelo santo. A pintura não foi aceita, e Caravaggio teve que tentar de novo. Desta vez, não correu riscos. Manteve-se rigorosamente de acordo com as ideias convencionais da época sobre o aspecto que um anjo e um santo deveriam ter (Fig. 16). O resultado ainda é um bom quadro, pois Caravaggio empenhou-se a fundo

em torná-lo vivo e interessante, mas não podemos deixar de sentir que o novo trabalho foi menos vigoroso, menos honesto e sincero do que o anterior.

Esta história ilustra bem o dano que pode ser causado por aqueles que repudiam e criticam obras de arte por motivos errados. E, ainda mais importante, prova-nos que o que chamamos “obra de arte” não é fruto de uma atividade misteriosa, mas objeto feito por seres humanos para seres humanos. Um quadro parece bem distante quando pende emoldurado e envidraçado de uma parede. E em nossos museus é proibido — muito apropriadamente — tocar nos objetos expostos. Contudo, originalmente eram feitos para serem tocados e manipulados, eram motivo de barganha, de querela, de preocupação. Lembremos também que cada uma de suas características resultava da decisão pessoal do artista; que este podia ter meditado sobre elas e decidido alterá-las repetidas vezes, que talvez tivesse hesitado entre deixar aquela árvore ao fundo ou pintá-la de novo na frente, que podia ter-se sentido satisfeito com uma pincelada feliz criando um súbito e inesperado brilho numa nuvem iluminada pelo sol, e que relutantemente incluiu essa 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 habitava a mente do artista quando pôs mãos à obra.

Por outro lado, essas ideias sobre as quais nós, os de fora, usualmente nos preocupamos, ideias sobre beleza e expressão, estas raras vezes são citadas pelos artistas. Nem sempre foi assim, mas ocorreu durante muitos séculos no passado, e é o que voltou a ocorrer agora. Em parte, isso se deve a que os artistas são, muitas vezes, pessoas tímidas que consideram embaraçoso usar palavras definitivas como “o Belo”. Sentir-se-iam uns pedantes se tivessem que falar sobre a “expressão de emoções” e usar clichês semelhantes. Tais coisas são consideradas ponto pacífico 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 ideias desempenham um papel muito menor do que as pessoas de fora, penso eu, suspeitariam. Aquilo com que um artista se preocupa quando planeja seus quadros, faz os seus esboços ou se interroga sobre se completou ou não uma tela é algo muito mais difícil de converter em palavras. Talvez ele diga que se preocupa em sentir que a 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 procuram.

Penso que só podemos alimentar a esperança de compreender isso se nos apoiarmos em nossa experiência particular. É claro, não somos artistas, é possível nunca termos tentado pintar uma tela, nem, talvez, tido a intenção de fazê-lo. Mas isso não significa, necessariamente, que não nos defrontemos com problemas análogos àqueles que, somados,

constituem a vida do artista. De fato, estou ansioso por provar que dificilmente se encontra uma pessoa que não tenha pelo menos conhecido de longe esse tipo de problema, mesmo que num grau muito modesto. Quem tiver alguma vez tentado compor um buquê de flores, combinar ou mudar cores, acrescentar um pouco ali e tirar um pouco acolá terá experimentado essa estranha sensação de equilibrar formas e cores sem ser capaz de dizer exatamente que espécie de harmonia está tentando obter. Pressentimos apenas que uma mancha de vermelho aqui pode fazer grande diferença, ou que este azul está bom por si mesmo mas não combina com as outras cores e, de súbito, uma pequena haste de folhas verdes vai completar a combinação “certa”. “Não toque mais nisso”, exclamamos, “agora está perfeito!” Admito que nem todo mundo é tão cuidadoso quando se trata 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 que combina com uma determinada roupa ou nada mais impressionante do que a proporção correta de pudim e creme, digamos, no prato de um convidado. Em todos esses casos, por mais triviais que sejam, podemos achar que um excesso ou uma carência de matiz perturba todo o equilíbrio, e que existe uma única relação que é aquela que deve ser.

Às pessoas que se preocupam assim a respeito de flores, roupas ou apresentação de pratos podemos chamar exageradamente 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 consequência, quase sempre se suprime ou se esconde adquire vida própria no domínio da arte. Quando se trata de harmonizar formas ou combinar cores, um artista deve ser “exageradamente meticuloso” ou exigente ao extremo. Ele é capaz de ver diferenças de tonalidades e de texturas que dificilmente notaríamos. Além disso, sua tarefa é infinitamente mais complexa do que qualquer uma das que possamos experimentar na vida cotidiana. Ele tem não só de equilibrar duas ou três cores, formas ou gostos, mas fazer verdadeiros prodígios de mágica com um sem-número dessas coisas. Em sua tela, o artista coloca talvez centenas de matizes e formas que lhe cumpre equilibrar até tudo parecer “certo”. Uma mancha verde poderá subitamente parecer amarela demais porque foi posta muito próxima de um azul forte — e ele sente que estragou tudo, que existe uma nota dissonante no quadro e será preciso recomeçar. Pode sofrer uma verdadeira angústia por causa desse problema, e ficar refletindo durante noites de insônia; postar-se diante do quadro o dia inteiro tentando adicionar um toque de cor aqui ou ali, para em seguida desfazer tudo, embora eu e o leitor pudéssemos não notar diferença alguma entre um acabamento e outro. Mas assim que ele conseguiu, tão logo seu esforço foi finalmente coroado de êxito, nós todos sentimos que o artista realizou algo irretocável, algo a que nada pode ser acrescentado, algo que está certo — um exemplo de perfeição em nosso mundo tão imperfeito.



17

Rafael  
*Virgem no prado,*  
 1505-6

Óleo sobre madeira, 113 ×  
 88 cm; Kunsthistorisches  
 Museum, Viena

Vejamos uma das famosas Madonas de Rafael: a “Virgem no prado”, por exemplo (Fig. 17). É bela, sem dúvida, e encantadora; as figuras estão admiravelmente desenhadas, e a expressão da Santa Virgem, pousando suavemente o olhar nos dois meninos, é inesquecível. Mas se observarmos os esboços de Rafael para o quadro (Fig. 18), começaremos a perceber não serem esses os detalhes que mais o preocuparam. Para ele, tais aspectos eram pontos pacíficos. O que Rafael procurou repetidamente conseguir foi o equilíbrio perfeito entre as figuras, uma relação exata que culminasse num todo mais harmonioso. No rápido esboço do canto esquerdo, pensou em deixar o Menino Jesus caminhar, olhando para trás e para cima, na



18

Rafael  
*Quatro estudos para a*  
*"Virgem no prado",*  
 1505-6

Folha de um caderno de  
 esboços; pena e tinta sobre  
 papel, 36,2 x 24,5 cm;  
 Albertina, Viena

direção do rosto de Sua mãe, enquanto se afastava. E tentou diversas posições para a cabeça da mãe, em 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 desta vez um pequeno São João; mas, em lugar de o Menino Jesus olhar para ele, colocou-o olhando para fora do quadro. Depois, outra tentativa, e, aparentemente, o artista impacientou-se, ensaiando a cabeça do Menino em muitas posições diferentes. Havia muitas folhas desse gênero no seu caderno de esboços, nas quais buscou repetidamente encontrar o equilíbrio dessas três figuras da melhor maneira. Mas, se voltarmos a olhar agora para a obra realizada, vemos que ele conseguiu obter, finalmente, a solução certa. Tudo na tela parece estar no lugar apropriado, a postura e a harmonia que Rafael obteve com o seu árduo trabalho parecem tão naturais e espontâneas que mal lhes prestamos atenção. Entretanto, justamente essa harmonia torna a beleza da Madona ainda mais bela, e a doçura das crianças ainda mais doce.

É fascinante observar um artista esforçando-se por alcançar o equilíbrio adequado, mas se lhe perguntássemos por que fez isso e mudou aquilo, talvez ele fosse incapaz de nos explicar. O artista não obedece a regras fixas. Ele simplesmente intui o caminho a seguir. É verdade que alguns artistas ou críticos, em certos períodos, tentaram formular leis para a sua arte; mas sempre se constatou que artistas medíocres não conseguiam nada quando tentavam aplicar essas leis, ao passo que os grandes mestres podiam desprezá-las e, ainda assim, conseguir 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 podia ser inserido no primeiro plano de uma pintura mas reservado para fundos longínquos para as colinas a se desvanecerem gradualmente no horizonte, seu rival Gainsborough — segundo reza a história — resolveu provar que

tais regras acadêmicas eram usualmente absurdas. Pintou então o famoso "Menino de Azul", cujo traje azul, em primeiro plano e no centro do quadro, se destaca triunfantemente contra o cálido castanho do fundo.

A verdade é que é impossível estabelecer regras desse gênero, pois nunca se pode saber de antemão que efeito o artista pretende obter. Ele pode até querer introduzir uma nota estrídula, dissonante, se porventura sentir que isso é o certo. Como não existem regras para nos dizer quando um quadro ou uma estátua está perfeita, geralmente é impossível explicar com palavras exatamente por que sentimos estar diante de uma grande obra de arte. Mas isso não significa que esta obra é tão boa quanto aquela outra ou que não se pode discutir questões de gosto. No mínimo, tais discussões nos fazem olhar os quadros, e quanto mais olharmos para eles, mais notaremos detalhes que nos escaparam antes. Começamos a desenvolver uma sensibilidade particular para a espécie de harmonia que cada geração de artistas tenta realizar. Quanto maior for a nossa sensibilidade para essas harmonias, mais delas desfrutaremos, e isso, feitas as contas, é o que importa. O antigo adágio de que gosto não se discute pode até ser verdadeiro, mas não deve esconder o fato de que o gosto é suscetível de desenvolvimento. Isso é também uma questão de experiência comum, que todos podemos comprovar em campos mais modestos. Para as pessoas que não estão habituadas a tomar chá, uma mistura pode ter exatamente o mesmo sabor de outra. Mas se dispuserem de tempo, vontade e oportunidade para explorar quantos refinamentos podem existir, é possível que se convertam em autênticos *connoisseurs*, capazes de distinguir o tipo e a mistura preferíveis, e seu maior conhecimento certamente aumentará o prazer propiciado pelas misturas mais requintadas.

Cumpramos reconhecer que, em arte, o gosto é algo infinitamente mais complexo do que o paladar no caso de 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, nessas obras, os grandes mestres entregaram-se por inteiro, sofreram por elas, sobre elas suaram sangue e, no mínimo, têm o direito de nos pedir que tentemos compreender o que quiseram realizar.

Nunca se acaba de aprender no campo da arte. Há sempre novas coisas a descobrir. As grandes obras artísticas 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, suas próprias aventuras. Ninguém deve pensar que sabe tudo a respeito delas, pois ninguém sabe. Talvez nada exista de mais importante do que isto: que, para nos deleitarmos com essas obras, devemos ter um espírito leve, 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 altissonantes 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 destacar 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 que não são belas nem foram corretamente desenhadas. Estão sempre envolvidas pelo temor de que as considerem pouco educadas se confessarem gostar de uma obra que parece ser obviamente agradável ou sobremodo comovente. Acabam sendo esnobes que perdem sua verdadeira fruição da arte e chamam “muito interessante” a tudo o que, na realidade, consideram um tanto repulsivo. Eu detestaria ser responsável por qualquer equívoco desses. Melhor seria não ser acreditado a acreditarem em mim de um modo tão superficial.

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 nos ajuda a compreender por que os artistas trabalham de uma determinada maneira ou têm em mira a obtenção de 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 esse o único modo de se aprender a desfrutar uma obra de arte *per se*. Contudo, todos os caminhos oferecem seus perigos. Às vezes encontramos pessoas caminhando por uma galeria de arte, catálogo na mão. Sempre que param diante de um quadro, buscam pressurosamente o número. Podemos observá-las folheando seus livros, e, assim que encontram o título ou o nome da obra, seguem em frente. Não faria diferença nenhuma se tivessem ficado em casa, pois mal olharam para o quadro. Apenas checaram o catálogo. É uma espécie de curto-circuito mental que nada tem a ver com o prazer que um quadro pode produzir.

As pessoas que adquiriram algum conhecimento de história da arte arriscam-se, algumas vezes, a cair numa armadilha semelhante. Quando veem uma obra de arte não param para olhá-la, preferindo sondar a memória em busca de um rótulo apropriado. 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 meneiam sabiamente a cabeça quando veem um Rembrandt, murmuram “maravilhoso *chiaroscuro*” e passam logo 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 com argúcia sobre arte não é difícil, porque as palavras que os críticos usam têm sido empregadas em tantos contextos diferentes que perderam toda a precisão. Mas olhar um quadro com olhos de novidade e aventurar-se numa viagem de descoberta é uma tarefa muito mais difícil, embora também mais compensadora. É incalculável o que se pode trazer de volta de semelhante jornada.



## ESTRANHOS COMEÇOS

*Povos pré-históricos e primitivos; América Antiga*

Ignoramos como a arte começou, tanto quanto desconhecemos como teve início a linguagem. Se aceitarmos que arte significa o exercício de atividades tais como a edificação de templos e casas, a realização de pinturas e esculturas, ou a tessitura de padrões, nenhum povo existe no mundo sem arte. Se, por outro lado, entendermos por arte alguma espécie de belo artigo de luxo, algo para nos deleitar em museus e exposições, ou uma coisa muito especial para usar como preciosa decoração na sala de honra, cumpre-nos reconhecer que esse uso da palavra constitui um desenvolvimento bem recente e que muitos dos maiores construtores, pintores ou escultores do passado sequer sonharam com ele. Podemos compreender melhor essa diferença se pensarmos em termos de arquitetura. Todos sabemos que existem belos edifícios e que alguns deles são verdadeiras obras de arte. Mas dificilmente existirá uma construção no mundo inteiro que não tenha sido erigida para uma finalidade específica. Aqueles que usam esses edifícios como lugares de culto ou de entretenimento, ou como residências, julgam-nos, em primeiro lugar e acima de tudo, por padrões de utilidade. Mas desprezando esse critério, poderão gostar ou não do traçado ou das proporções da construção, e apreciar os esforços do bom arquiteto para realizá-la não só prática mas também “certa”. No passado, a atitude em relação à pintura e às estátuas era em geral semelhante. Não as consideravam meras obras de arte mas objetos que tinham uma função definida. Seria um medíocre juiz de casas aquele que ignorasse as finalidades para as quais elas foram construídas. É improvável, do mesmo modo, que compreendamos a arte do passado se desconhecermos os propósitos a que tinha de servir. Quanto mais recuamos na história, mais definidas mas também mais estranhas são as finalidades que se crê serem servidas pela arte. O mesmo se aplica se sairmos das cidades e observarmos o que se passa entre os camponeses ou, melhor ainda, se sairmos dos nossos países civilizados e visitarmos aqueles povos cujos modos de vida ainda hoje se assemelham às condições em que viveram os nossos mais remotos ancestrais. Chamamos a esses povos “primitivos”, não porque sejam mais simples do que nós — os seus processos de pensar, com frequência, são mais complicados do que os nossos —, mas por estarem mais próximos do estado em que, num dado momento, emergiu a humanidade. Entre esses primitivos não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade. Suas cabanas existem para protegê-los

da chuva, do sol e do vento, e para os espíritos que geram tais eventos; as imagens são feitas para protegê-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza. Pinturas e estátuas, em outras palavras, são usadas para realizar trabalhos de magia.

É impossível entender esses estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser *usado* e não como algo bonito para contemplar. Não acho que seja realmente difícil recuperar esse sentimento. Tudo o que precisamos é ser profundamente honestos conosco e examinar se em nosso íntimo não se conserva algo de “primitivo”. Em vez de começarmos pela Era Glacial, comecemos por nós mesmos. Suponha-se que recortamos do jornal de hoje o retrato do nosso campeão favorito — será que sentiríamos prazer em apanhar uma agulha e furar-lhe os olhos? Isso nos deixaria tão indiferentes quanto praticar tais furos em qualquer outra parte do jornal? Suponho que não. Embora eu saiba, bem no íntimo dos meus pensamentos, que o que fizer ao retrato não causará a mínima diferença ao meu amigo ou herói, sinto, não obstante, uma vaga relutância em causar danos à sua imagem. Subsiste algures a absurda sensação de que o que se faz ao retrato é infligido à pessoa que ele representa. Ora, se estou certo nessa suposição, se essa ideia estranha e irracional realmente sobrevive mesmo entre nós, em plena era da energia atômica, talvez seja menos surpreendente que tais ideias existissem entre quase todos os chamados povos primitivos. Em todas as partes do mundo, médicos-feiticeiros, pajés ou bruxos tentaram praticar a magia de uma forma ou outra; fizeram pequenas imagens de um inimigo e perfuraram o coração do maltratado boneco, ou o queimaram, na esperança de que o inimigo sofresse com isso. Até mesmo o boneco que é queimado na Grã-Bretanha, no Dia de Guy Fawkes,\* é um remanescente dessa superstição. Os primitivos são, por vezes, ainda mais vagos a respeito do que é real e do que é imagem. Certa ocasião, quando um artista europeu fez desenhos de animais domésticos numa aldeia africana, os habitantes mostraram-se nervosos: “Se levar consigo o nosso gado, do que iremos viver?”

Tais estranhas ideias são importantes porque podem ajudar-nos a compreender melhor as pinturas mais antigas que chegaram até nós. São tão antigas quanto qualquer outro vestígio existente do engenho humano. Contudo, quando foram descobertas em paredes de cavernas e em rochas na Espanha (Fig. 19) e no sul da França (Fig. 20), no século XIX, os arqueólogos recusaram-se, inicialmente, a acreditar que representações tão animadas, tão naturais e vigorosas de animais pudessem ter sido feitas por homens da Era Glacial. Aos poucos, porém, os rudimentares apetrechos de osso e de ferro encontrados nessas regiões tornaram cada vez mais certo que essas imagens de bisões, mamutes ou renas tinham sido gravadas ou pintadas por homens que

19

*Bisão*, c. 15000-10000 a.C.

Pinturas em caverna; Altamira, Espanha

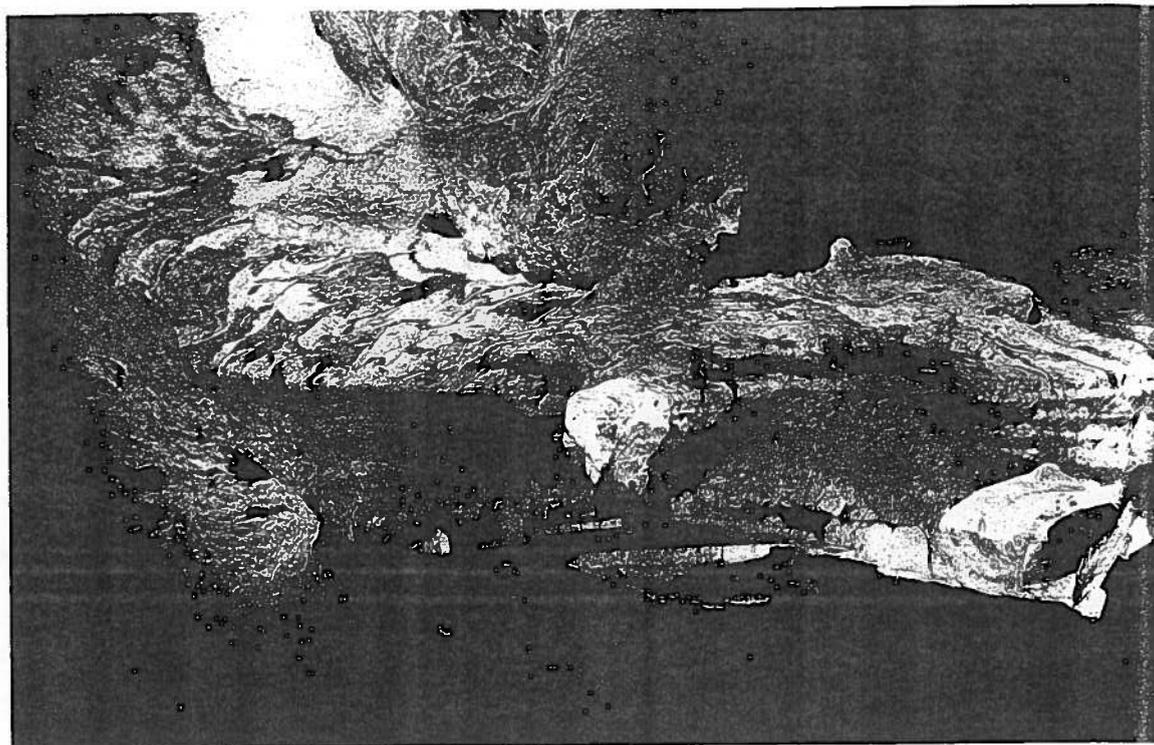
20

*Cavalo*, c. 15000-10000 a.C.

Pintura em caverna; Lascaux, França

\*No dia 5 de novembro realiza-se na Grã-Bretanha uma celebração com fogos de artifício e queima de effigie de Guy Fawkes, o conspirador que, em 1605, quis fazer explodir, na chamada “conspiração da pólvora”, as Casas do Parlamento — quando o rei e seus ministros estavam presentes. Descoberta a trama, Guy Fawkes foi executado, e o dia 5 de novembro passou a ser uma festa popular, misto de “malhação de Judas” e “festa junina”. (N. do T.)





caçavam estes animais e, portanto, os conheciam muito bem. É uma estranha experiência descer nessas cavernas, muitas vezes seguindo por corredores baixos e estreitos, mergulhar no negrume do ventre da montanha e, súbito, ver a lanterna elétrica do guia iluminar a imagem de um touro. Uma coisa é evidente: ninguém se teria arrastado por tal distância, até as soturnas estranhas da terra, simplesmente para decorar um local tão inacessível. Além disso, poucas dessas pinturas estão claramente distribuídas pelos tetos das cavernas, exceto um punhado delas na caverna de Lascaux (Fig. 21). Pelo contrário, são às vezes pintadas ou entalhadas umas sobre outras, sem qualquer ordem aparente. A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem da sua presa — e até a espicassem com suas lanças e machados de pedra —, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder.

Tudo isso, é claro, não passa de conjectura — mas conjectura bem apoiada pelo uso da arte entre os povos primitivos do nosso próprio tempo que ainda preservam seus antigos costumes. É verdade que, até onde me é dado saber, não encontramos atualmente qualquer povo primitivo que tente realizar exatamente esse tipo de magia; mas a maior parte da produção artística continua, para eles, intimamente vinculada a ideias análogas sobre o poder das imagens. Ainda existem povos primitivos limitados ao emprego de ferramentas de pedra raspando imagens rupestres de animais para fins mágicos. Muitas tribos celebram festividades regulares, nas quais se vestem como animais e como eles se movimentam em danças solenes e rituais. Também acreditam que, de algum modo, isso lhes dará poder sobre suas presas. Por vezes, acreditam até que certos animais se relacionam com elas de algum modo fabuloso e que toda a tribo é uma tribo do lobo, do corvo ou da rã. Isso soa

21

*Caverna em Lascaux,  
França, c. 15000-  
10000 a.C.*

meio estranho, mas não devemos esquecer que essas ideias não estão tão distantes dos nossos próprios dias quanto seria de imaginar. Os romanos acreditavam que Rômulo e Remo foram amamentados por uma loba, e tinham uma imagem em bronze da loba no recinto sagrado do Capitólio. Ainda hoje uma loba é mantida viva numa jaula perto das escadas do Capitólio. Não são guardados leões de carne e osso na praça de Trafalgar, mas o leão britânico tem sido uma vida vigorosa nas páginas de charges políticas. É claro, subsiste uma vasta diferença entre essa espécie de simbolismo heráldico ou humorístico e a profunda seriedade com que os homens tribais encaram suas relações com o totem, como chamam aos seus parentes animais. De fato eles parecem, às vezes, viver numa espécie de mundo onírico em que podem ser homem e animal ao mesmo tempo. Muitas tribos têm cerimônias especiais em que põem máscaras com as feições desses animais, e, quando as colocam, os homens parecem sentir-se transformados, convertidos em corvos ou ursos. É como se crianças brincando de polícia e ladrão chegassem a um ponto em que já nenhuma delas soubesse onde terminou a representação e começou a realidade. No caso das crianças, porém, há sempre um mundo adulto à volta e pessoas que lhes dizem: “Não façam tanto barulho” ou “É hora de ir para a cama”. Quanto ao homem primitivo, não existe outro mundo para estragar a ilusão, porque todos os membros da tribo participam nas danças cerimoniais e nos ritos, imersos nos seus fantásticos jogos de simulação. Todos eles aprenderam o significado em contato com as gerações anteriores e estão de tal modo absorvidos nesses jogos que têm escassas probabilidades de, colocando-se a certa distância, analisar sua conduta com uma perspectiva crítica. Todos nós alimentamos crenças que consideramos tão axiomáticas quanto os “primitivos” consideram as deles — usualmente a um ponto tal que delas nem nos conscientizamos, a menos que deparemos com gente que as questione.

Pode parecer que tudo isso tem pouco a ver com arte, mas o fato é que essas condições influenciam a arte de muitas maneiras. Muitas obras de artistas destinam-se a desempenhar um papel nesses estranhos rituais, e nesse caso o que importa não é a beleza da pintura ou escultura, segundo nossos padrões, mas se ela “funciona”, ou seja, se a pintura ou escultura pode desincumbir-se da mágica requerida. Além disso, os artistas trabalham para gente da sua própria tribo, que sabe exatamente o que cada forma ou cada cor pretende significar. Não se espera que eles mudem tais coisas, mas apenas que apliquem toda a sua habilidade e saber na execução desse trabalho.

Ainda desta vez não temos que ir muito longe para encontrar paralelos. A finalidade precípua de uma bandeira nacional não reside em ser um pedaço de pano com um bonito colorido que qualquer fabricante pode alterar de acordo com a sua fantasia; a finalidade de um anel de noivado não está em ser um ornamento que pode ser usado ou não, como melhor nos aprouver. Entretanto, mesmo no âmbito dos ritos e costumes prescritos da nossa vida atual, subsiste um certo elemento de escolha e de perspectiva para o gosto e a habilidade. Pensemos, por exemplo, na árvore de Natal. Suas principais características foram estipuladas pelo costume. Cada família tem, de fato, suas próprias tradições e predileções, sem as quais a árvore não



parece ficar adequada. Todavia, quando chega o grande momento de decorar a árvore, ainda resta muita coisa por decidir. Devemos pôr uma lâmpada neste galho? Tem bastante franja prateada no topo? Essa estrela não parece pesada demais ou este lado não está muito sobrecarregado? Para um observador neutro, todo esse afã pode parecer meio estranho. Ele poderá achar que as árvores são muito mais bonitas sem esses festões de prata — mas para nós, que conhecemos o significado, torna-se uma questão de suma importância decorar a árvore ao nosso gosto.

A arte primitiva funciona justamente de acordo com essas diretrizes preestabelecidas, mas permite ao artista margem bastante para revelar sua índole. O domínio técnico de alguns artífices tribais é deveras surpreendente. Não subentende que os artistas não possuem mais que um conhecimento primitivo do seu mister. Pelo contrário; muitas tribos remotas desenvolvem uma arte realmente assombrosa em obras de talha e cestaria, na preparação do couro ou mesmo no trabalho com metais. Se nos lembrarmos com que ferramentas rudimentares essas obras foram feitas, não poderemos deixar de nos maravilhar com a paciência e a firmeza manual que esses artesãos primitivos adquiriram ao longo de séculos de especialização. Os maoris da Nova Zelândia, por exemplo, aprenderam a criar verdadeiras maravilhas em suas obras de talha (Fig. 22). É claro, o fato de uma coisa ser difícil de fazer não prova necessariamente que se trata de uma obra de arte. Se assim fosse, os homens que montam modelos de barcos a vela dentro de garrafas de vidro estariam classificados entre os maiores artistas. Mas essa prova de habilidade tribal deve prevenir-nos contra a suposição de que as obras deles parecem imperfeitas porque não sabiam fazer melhor. Não é o padrão de capacidade artística desses artífices que difere dos nossos, mas as suas ideias. É importante entender isso desde o princípio, pois a história da arte, em seu todo, não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideias, concepções e necessidades em permanente evolução. É cada vez maior o número de provas de que, sob certas condições, os artistas tribais podem produzir obras tão corretas na representação e interpretação da natureza quanto o mais hábil trabalho de um mestre ocidental. Várias cabeças de bronze descobertas há poucas décadas na Nigéria apresentam a mais convincente semelhança que se possa imaginar (Fig. 23). Parecem ter muitos séculos de

22

*Lintel da casa de um chefe maori, começo do século XIX*

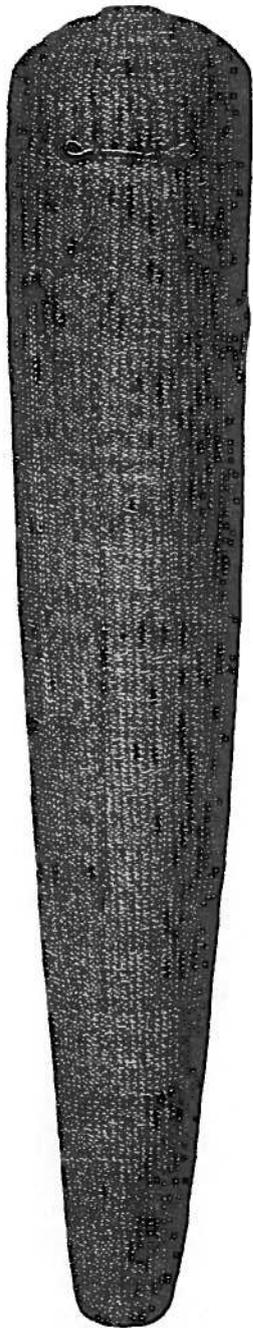
Madeira talhada, 32 × 82 cm, Museu do Homem, Londres

23

*Cabeça de um negro,  
provavelmente  
representando um rei  
(Oni), de Ife, Nigéria,  
séculos XII-XIV*

Bronze, altura 36 cm; Museu  
do Homem, Londres





idade, e não existem quaisquer provas de que os artistas nativos tenham aprendido sua arte com um visitante estrangeiro.

Assim, qual pode ser a razão para que grande parte da arte tribal nos pareça profundamente remota? Uma vez mais, voltemo-nos para nós mesmos e para experiências que todos podemos realizar. Peguemos um pedaço de papel e rabisquemos uma cara. Apenas um círculo para a cabeça, um traço para o nariz, outro para a boca. Olhemos então para a garatuja sem olhos. Não parece insuportavelmente triste? A pobre criatura não pode ver. Sentimos o dever de “dar-lhe olhos” — e que alívio quando fazemos os dois pontos e o boneco, finalmente, pode olhar-nos! Para nós, tudo isso soa como uma piada, mas não para um nativo. Um mastro de madeira a que ele deu um simples rosto parece-lhe totalmente transformado. O nativo aceita a impressão que ele lhe causa como um símbolo do seu poder mágico. Não é preciso aumentar-lhe a semelhança com a vida, desde que seus olhos possam ver. A Fig. 24 representa um “Deus da Guerra” polinésio chamado Oro. Os polinésios são excelentes entalhadores, mas é óbvio que não consideram essencial fazer dessa figura a representação correta de um homem. Tudo o que vemos é uma peça de madeira recoberta com fibra vegetal entrançada. Só se mostram toscamente os olhos e os braços, mas, uma vez que os tenhamos notado, isso é mais do que suficiente para dar ao mastro um aspecto de poder sobrenatural. Ainda não nos encontramos inteiramente no domínio da arte, mas a nossa experiência com o rosto garatujado pode ensinar-nos algo mais. Variemos o formato da nossa garatuja de todas as maneiras possíveis. Mudemos a forma dos olhos de pontinhos para cruces ou qualquer outra forma que não tenha a mais remota semelhança com olhos de verdade.

Façamos um círculo para o nariz e uma espiral para a boca. Isso dificilmente terá qualquer importância, desde que as posições relativas se conservem aproximadamente as mesmas. Ora bem, para o artista nativo essa descoberta provavelmente significará muito, porque eram mais do seu agrado e que melhor se adequavam à sua arte. O resultado poderia não ser muito semelhante à vida real mas reteria certa unidade e harmonia de padrão que é justamente o que talvez estivesse faltando em nossa primeira garatuja. A Fig. 25 mostra-nos uma máscara da Nova Guiné. Pode não ser

24

*Oro, deus da Guerra, do Taiti, século XVIII*

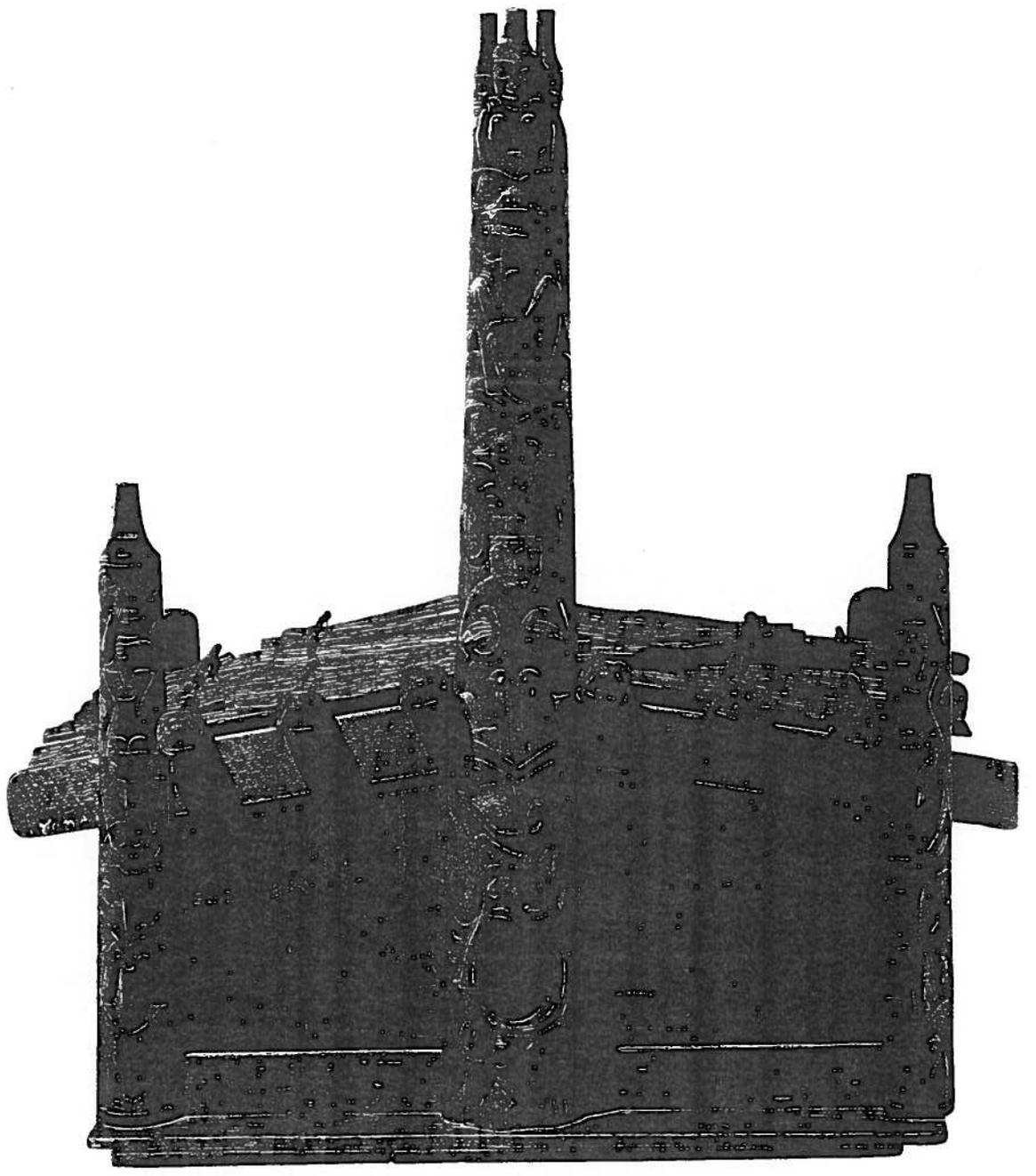
Madeira, coberta de fibra vegetal entrançada; comprimento 66 cm; Museu do Homem, Londres

25

*Máscara ritual da região  
do Golfo de Papua,  
Nova Guiné, c. 1880*

Madeira, casca de árvore e  
fibra vegetal, altura 152,4 cm;  
Museu do Homem, Londres





um espécime de beleza nem pretendeu ser — destina-se a uma cerimônia em que os jovens da aldeia se vestem como fantasmas e aterrorizam mulheres e crianças. Entretanto, por mais fantasmagórico ou repulsivo que o “fantasma” nos possa parecer, existe algo de agradável e satisfatório no modo como o artista construiu esse rosto a partir de formas geométricas.

Em algumas partes do mundo, os artistas primitivos desenvolveram elaborados sistemas para representar as várias figuras e totens de seus mitos dessa maneira ornamental. Entre os nativos da América do Norte, por exemplo, os artistas combinam uma observação muito acurada das formas naturais com esse descaso pelo que chamamos de aparência real das coisas. Como caçadores, conhecem o verdadeiro formato do bico da águia ou das orelhas do castor, muito melhor do que qualquer um de nós. Mas consideram que uma só dessas características é mais que suficiente. Uma máscara com um bico de águia é uma águia. A Fig. 26 é um modelo de casa de cacique da tribo haida do noroeste da América do Norte com três dos chamados mastros totêmicos na frente dela. Podemos ver apenas uma barafunda de feias máscaras, mas para o nativo esses mastros ilustram uma antiga lenda da sua tribo: A própria lenda poderá impressionar-nos por ser quase tão insólita e incoerente quanto a sua representação, mas já não nos deveríamos surpreender com o fato de que as ideias nativas diferem das nossas.

26

*Modelo da casa de um chefe haida do século XIX, índios da costa noroeste*

American Museum of Natural History, Nova York

*Era uma vez um jovem na cidade de Gwais Kun que costumava passar o dia todo mandriando na cama até que sua sogra o repreendeu por isso; ele sentiu-se envergonhado, saiu de casa e decidiu matar um monstro que vivia num lago e se alimentava de seres humanos e baleias. Com a ajuda de um pássaro encantado, preparou uma armadilha feita de um tronco de árvore no qual pendurou duas crianças como isca. O monstro foi apanhado, o jovem vestiu-lhe a pele e pescou peixes, que ia regularmente depositar na soleira da porta de sua sogra. Ela ficou tão lisonjeada com essas inesperadas oferendas que se julgou uma poderosa feiticeira. Quando o jovem, finalmente, a desenganou, ela sentiu-se de tal modo envergonhada que morreu.*

Todos os participantes nessa história estão representados no mastro central. A máscara abaixo da entrada é uma das baleias que o monstro costumava comer. A grande máscara acima da entrada é o monstro; por cima dele, a forma humana da infeliz sogra. A máscara com um bico, logo a seguir, é o pássaro que ajudou o herói; e este é visto imediatamente depois, vestido com a pele do monstro e apresentando os peixes que pescou. As figuras humanas no final do mastro são as crianças que o herói usou como isca.

É tentador encarar essa obra como produto de um extravagante capricho, mas para os que se dedicaram a fazer tais coisas isso era um solene empreendimento. Foram precisos muitos anos para cortar esses gigantes mastros com as ferramentas primitivas à disposição dos nativos, e, por vezes, toda a população masculina da aldeia ajudava na tarefa. A obra ia assinalar e honrar a casa de um poderoso chefe.

Sem uma explicação, jamais poderíamos entender o significado dessas esculturas, nas quais tanto amor e trabalho foram consumidos. Isso acontece com frequência no caso de obras de arte primitiva. Uma máscara como a da



Fig. 28 pode impressionar-nos como espirituosa, mas o seu significado nada tem de divertido. Representa um demônio da montanha, devorador de homens, com o rosto lambuzado de sangue. Entretanto, embora não o compreendamos, podemos apreciar a meticulosidade com que as formas naturais se transformaram num padrão coerente. Muitas grandes obras desse gênero datam dos estranhos começos da arte, cuja explicação exata se perdeu provavelmente para sempre, mas ainda podemos admirá-las. Tudo o que nos resta das grandes civilizações da América antiga é a sua “arte”. Coloquei a palavra entre aspas não porque falte beleza a essas misteriosas imagens e edificações — algumas delas são profundamente fascinantes —, mas porque não devemos abordá-las com a ideia de que foram feitas por prazer ou para “decoreção”. O aterrador baixo-relevo da cabeça de um morto, pertencente a um altar das ruínas de Copan, em Honduras atuais (Fig. 27), lembra-nos os hediondos sacrifícios humanos exigidos pelas religiões desses povos. Por pouco que se saiba acerca do significado exato dessas esculturas, os esforços emocionantes dos estudiosos que descobriram tais obras e tentaram desvendar os seus segredos ensinaram-nos o bastante para compará-las com outras obras de culturas primitivas. É claro, esses povos não eram primitivos na acepção usual da palavra. Quando, no século XVI, chegaram os conquistadores espanhóis e portugueses, os astecas no México e os incas no Peru governavam poderosos impérios. Também sabemos que, em séculos anteriores, os maias da América Central tinham construído grandes cidades e desenvolvido sistemas de escrita e de calendários que eram tudo, menos primitivos. Tal como os negros da Nigéria, os americanos pré-colombianos sabiam perfeitamente representar a face humana de maneira naturalista. Os peruanos antigos gostavam de modelar certos vasos com a forma de cabeças humanas que eram impressionantemente fiéis à natureza (Fig. 29). Se a maioria das obras dessas civilizações nos parece remota e pouco natural, a razão disso está nas ideias que elas se propõem a transmitir.

27

*Cabeça do Deus da Morte, de um altar maia de pedra encontrado em Copan, Honduras, c. 500-600 d.C.*

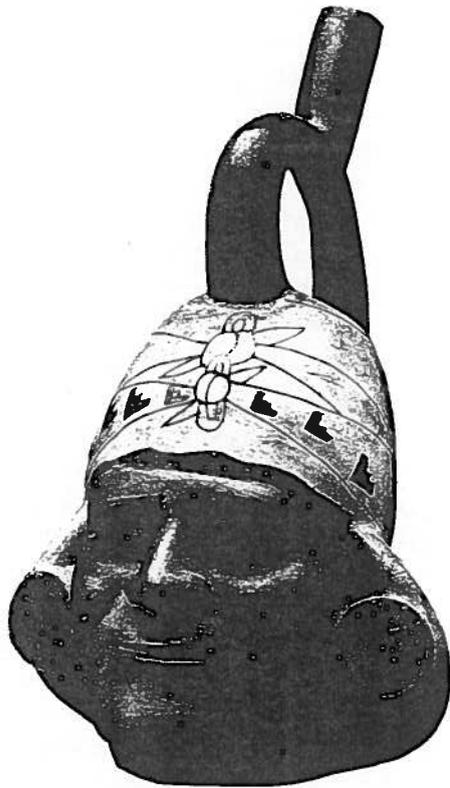
37 × 104 cm; Museu do Homem, Londres

28

*Máscara de dança inuit, do Alasca, c. 1880*

Madeira pintada, 37 × 25,5 cm, Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen, Berlin





29  
*Vaso na forma de um  
homem de um olho só,  
encontrado no Vale  
Chicama, Peru, c. 250-550  
d.C.*

Barro, altura 29 cm; Instituto de  
Arte, Chicago



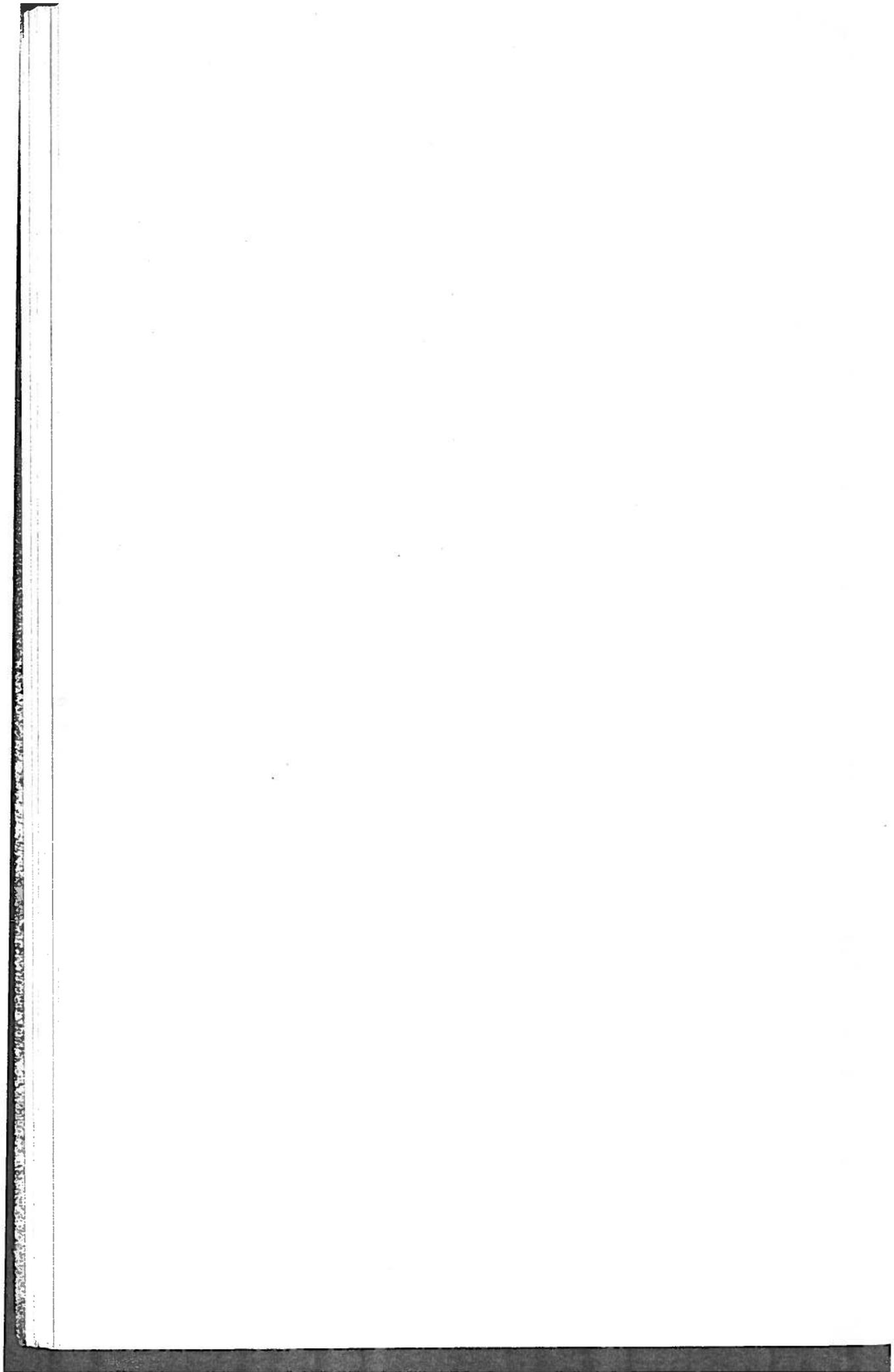
30  
*Tlaloc, o deus da chuva  
asteca, séculos XIV-XV*

Pedra, altura 40 cm; Museum für  
Völkerkunde, Staatliche Museen,  
Berlin

A Fig. 30 representa uma estátua originária do México que se acredita datar do período asteca, o último antes da conquista. Os estudiosos pensam que ela representa o deus da chuva, cujo nome era Tlaloc. Nessas regiões tropicais, a chuva é frequentemente uma questão de vida ou morte para as pessoas; sem chuva as colheitas podem perder-se e as populações correm o risco de morrer de fome. Não admira que o deus das chuvas e trovoadas assumisse, no espírito dessa gente, a forma de um demônio terrivelmente poderoso. O raio que escapa das entranhas celestes parecia ser, na imaginação desses povos, uma enorme serpente, e, por isso, muitos povos ameríndios consideravam a cascavel um ser sagrado e poderoso. Observando atentamente a figura de Tlaloc, vemos, de fato, que a sua boca é formada por duas cabeças de cascavel colocadas frente a frente, as grandes e venenosas presas sobressaindo das mandíbulas, e que o nariz também parece ser formado por corpos retorcidos de répteis. Talvez até os olhos possam ser vistos como serpentes enroscadas. Ficamos sabendo até que ponto a ideia de “construir” uma face a partir de determinadas formas pode afastar-nos das nossas ideias de uma escultura que reflita a vida real com fidelidade. Também obtemos um vislumbre das razões que podem, certas vezes, ter levado a esse método. Era obviamente apropriado formar a imagem do deus da chuva com base no corpo das serpentes sagradas que consubstanciavam o poder do raio. Se tentarmos penetrar na mentalidade que criou esses ídolos sobrenaturais, começaremos a entender que não só a feitura de imagens nessas antigas civilizações estava vinculada à magia e à religião, como era também a primeira forma de escrita. A serpente sagrada na antiga arte mexicana era a imagem de uma cascavel mas tendia ainda a desenvolver-se num signo para o raio e, portanto, a converter-se num caráter pelo qual uma trovoadas podia ser comemorada ou, talvez, invocada. Sabemos muito pouco a respeito dessas origens misteriosas, mas, se quisermos compreender a história da arte, será conveniente recordar, vez por outra, que imagens e letras são na verdade parentes consanguíneos.

Aborígene australiano  
desenhando um modelo de  
gamba totemico na rocha





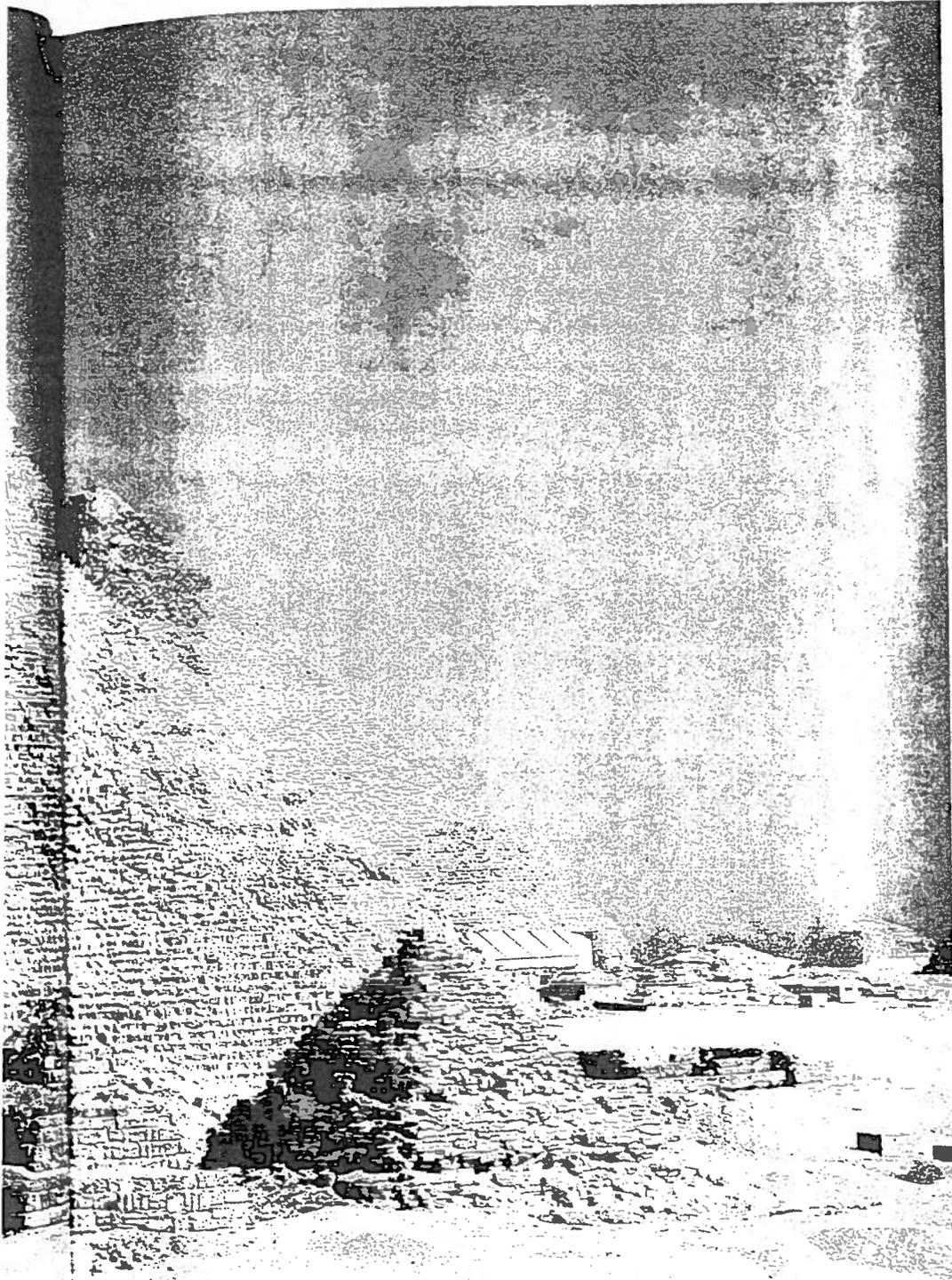
## ARTE PARA A ETERNIDADE

*Egito, Mesopotâmia e Creta*

Alguma forma de arte existe em todas as regiões do globo, mas a história da arte como um esforço contínuo não começa nas cavernas do sul da França nem entre os índios norte-americanos. Não há uma tradição direta que ligue esses estranhos primórdios aos nossos dias, mas existe uma tradição direta, transmitida de mestre a discípulo, e de discípulo a admirador ou copista, a qual vincula a arte do nosso tempo, cada construção ou cada cartaz, à arte do vale do Nilo de uns cinco mil anos atrás. Pois iremos ver que os mestres gregos foram à escola com os egípcios, e todos nós somos discípulos dos gregos. Assim, a arte do Egito reveste-se de tremenda importância para nós.

Todos sabemos que o Egito é a terra das pirâmides (Fig. 31), essas montanhas de pedra que se erguem no longínquo da história como marcos desgastados pelas intempéries. Por mais remotas e misteriosas que pareçam, elas nos revelam muito da sua história. Falam-nos de uma terra que estava tão perfeitamente organizada que foi capaz de empilhar esses gigantescos morros tumulares durante a vida de um único monarca, e falam-nos de reis que eram tão ricos e poderosos que puderam forçar milhares e milhares de trabalhadores ou escravos a labutar para eles, ano após ano, a cortar pedras nas canteiras, a arrastá-las ao local da construção e a deslocá-las com recursos sumamente primitivos até o túmulo ficar pronto para receber o faraó. Nenhum monarca e nenhum povo teria suportado semelhante gasto e passado por tantas dificuldades se se tratasse da criação de um mero monumento. Sabemos, porém, que as pirâmides tinham, de fato, importância prática aos olhos dos reis e seus súditos. O faraó era considerado um ser divino que exercia completo domínio sobre seu povo e que, ao partir deste mundo, voltava para junto dos deuses dos quais viera. As pirâmides, erguendo-se em direção ao céu, ajudá-lo-iam provavelmente a realizar essa ascensão. Em todo caso, elas preservariam seu corpo sagrado da decomposição. Pois os egípcios acreditavam que o corpo tinha que ser preservado a fim de que a alma pudesse continuar vivendo no além. Por isso impediam a desintegração do cadáver, graças a um elaborado método de embalsamar e enfaixar em tiras de pano. Era para a múmia do rei que a pirâmide fora erigida, e seu corpo ficava depositado justamente no centro da gigantesca montanha de pedra, num pético esquife. Em toda a volta da câmara funerária, eram escritos fórmulas mágicas e encantamentos para ajudá-lo em sua jornada para o outro mundo.





31

*As pirâmides de Gizé,  
c. 2613-2563 a.C.*

Mas não são apenas essas antiquíssimas relíquias da arquitetura humana que nos contam o papel desempenhado por vetustas crenças na história da arte. Os egípcios acreditavam que apenas preservar o corpo não era bastante, mas que, se uma fiel imagem do rei fosse preservada, não havia a menor dúvida de que ele continuaria vivendo para sempre. Assim, faziam com que artistas esculpisse a cabeça do rei em impercível granito e a colocavam na tumba, onde ninguém a via, a fim de aí exercer sua magia e ajudar a alma a manter-se viva na imagem e através dela. Um nome egípcio para designar o escultor era, de fato, "Aquele que mantém vivo".

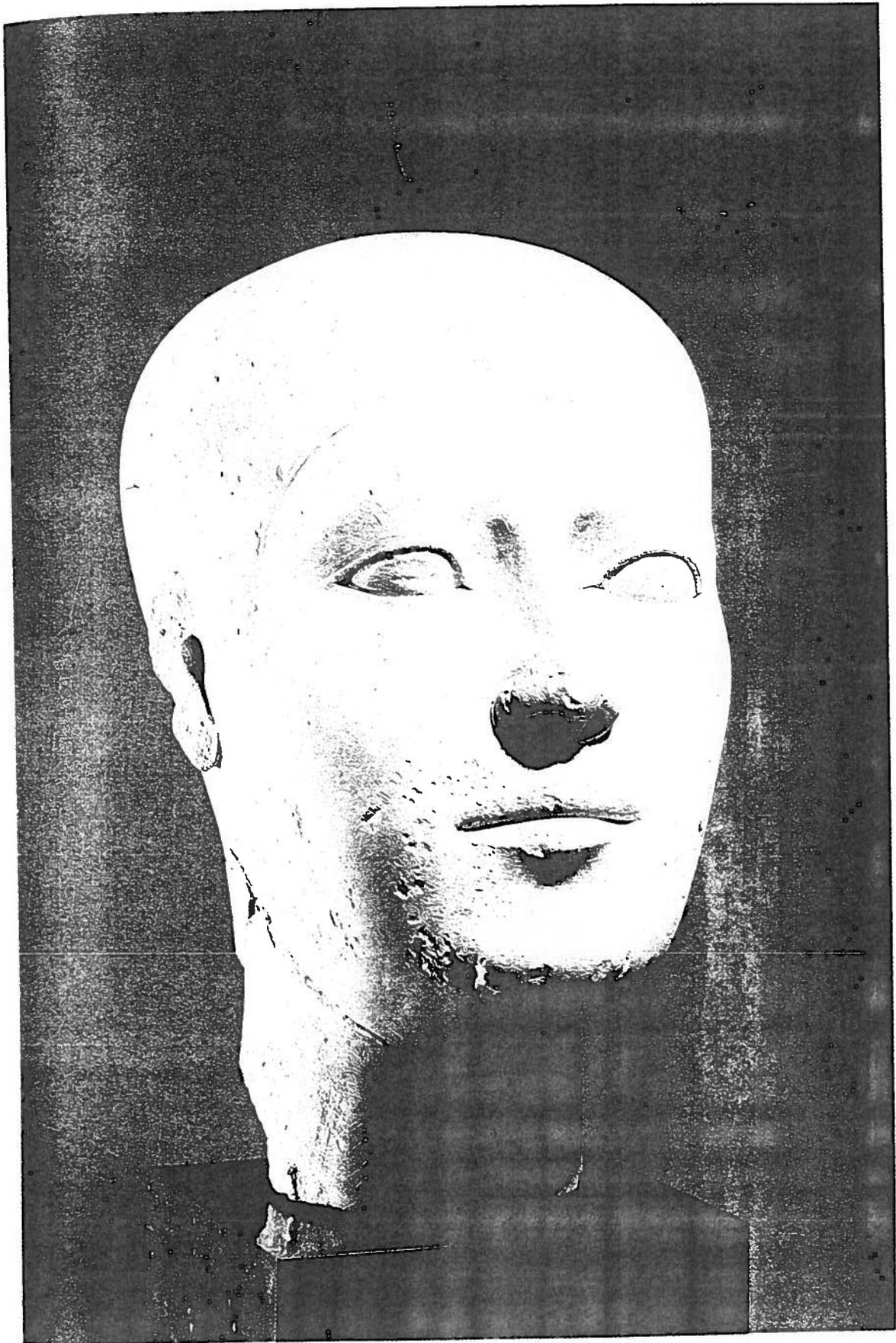
Inicialmente, esses ritos eram reservados aos monarcas, mas logo os nobres da casa real passaram a ter seus túmulos menores agrupados em filas muito bem alinhadas ao redor do túmulo real; e gradualmente, toda pessoa que se prezava tinha que tomar providências para a vida no além, encomendando uma dispendiosa tumba para abrigar sua múmia e sua imagem, e onde sua alma podia habitar e receber as oferendas de alimento e bebida que eram feitas aos mortos. Alguns desses primeiros retratos da era das pirâmides, a quarta "dinastia" do "Antigo Império", estão entre as mais belas obras da arte egípcia (Fig. 32). Emanam desses retratos uma solenidade e simplicidade difíceis de esquecer. Vê-se que o escultor não estava tentando lisonjear o seu modelo nem preservar uma expressão fugidia. Interessava-se rigorosamente pelos aspectos essenciais. Ficavam excluídos todos os detalhes secundários. Talvez seja por causa dessa rigorosa concentração nas formas básicas da cabeça humana que esses retratos permanecem tão impressionantes. Pois, apesar da sua rigidez quase geométrica, não são tão primitivos quanto as máscaras indígenas de que nos ocupamos no Cap. 1 (pp. 47, 51, Figs. 25, 28). Nem tão fiéis à realidade quanto os retratos naturalistas dos escultores nigerianos (p. 45, Fig. 23). A observação da natureza e a regularidade do todo são equilibradas de um modo tão uniforme que essas cabeças nos impressionam por sua expressão de vida, sendo, no entanto, remotas e permanentes.

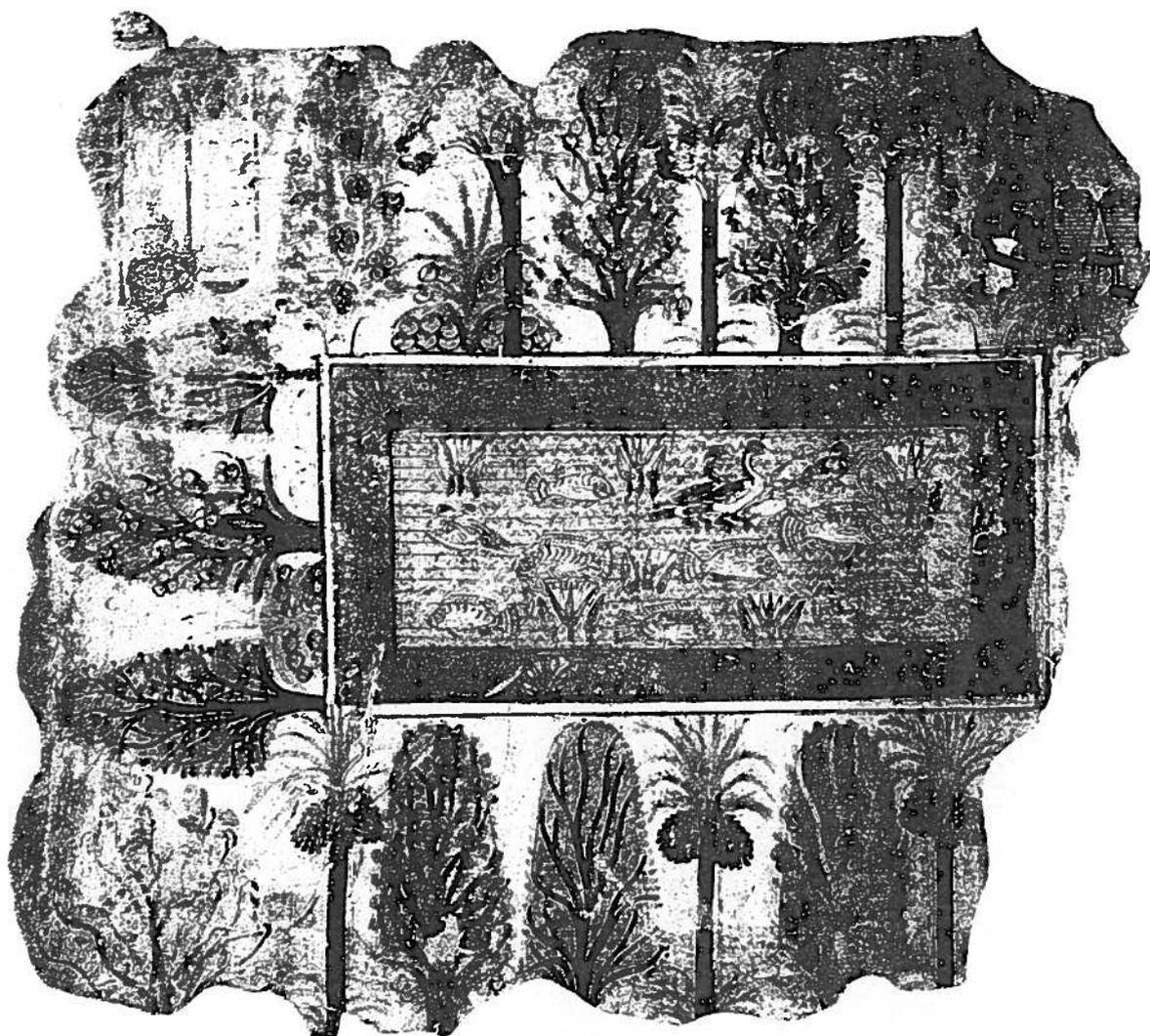
Essa combinação de regularidade geométrica e penetrante observação da natureza é característica de toda a arte egípcia. Podemos estudá-la melhor nos relevos e pinturas que adornavam as paredes dos túmulos. Destaquemos, contudo, que a palavra "adornar" ajusta-se mal a uma arte que devia ser vista apenas pela alma do morto. De fato, essas obras não tinham a finalidade de provocar deleite. A rigor elas se destinavam a "manter vivo". Outrora, num passado sombrio e distante, era costume, quando morria um homem poderoso, que seus servos o acompanhassem na sepultura. Sacrificavam-nos para que o senhor chegasse ao além com um séquito condigno. Mais tarde esses horrores foram considerados cruéis, ou quiçá onerosos demais, e a arte acudiu para ajudar. Em vez de servidores de carne e osso, aos poderosos da Terra passaram a ser oferecidas imagens como substitutos. As pinturas e os modelos encontrados em túmulos egípcios estavam associados à ideia de fornecer servos para a alma no outro mundo, uma crença que é encontrada em muitas culturas antigas.

32

*Cabeça,*  
c. 2551-2528 a.C.

Encontrado num túmulo em  
Gizé; calcário, altura 27,8 cm.  
Kunsthistorisches Museum,  
Viena





Para nós, esses relevos e pinturas murais expõem um quadro extraordinariamente animado e vigoroso da vida tal como a viviam no Egito há milhares de anos. E no entanto, ao olhar pela primeira vez, é bem provável que os achemos sumamente insólitos e nos causem certa perplexidade. A razão é que os pintores egípcios tinham um modo de representar a vida bem diferente do nosso. Talvez isso se relacione com a insólita finalidade a que deviam servir as suas pinturas. O que mais importava não era a boniteza mas a plenitude. A tarefa do artista consistia em preservar tudo com a maior clareza e permanência possível. Assim, não se propuseram a bosquejar a natureza tal como se lhes apresentava sob qualquer ângulo fortuito. Eles desenhavam de memória, de acordo com regras estritas, as quais asseguravam que tudo o que tivesse de entrar no quadro se destacaria com perfeita clareza. O método do artista, de fato,

33

*O jardim de Nebamun,*  
c. 1400 a.C.

Mural de um túmulo em  
Tebas, 64 x 74,2 cm.  
British Museum, Londres

assemelhava-se mais ao do cartógrafo que ao do pintor. A Fig. 33 demonstra-o num exemplo simples, representando um jardim com um tanque. Se tivéssemos que desenhar tal motivo, ponderaríamos primeiro sobre o ângulo a focalizar. A forma e as características das árvores só poderiam ser observadas dos lados, o formato do tanque só seria visível do alto. Os egípcios não tinham o menor escrúpulo ao abordar esse problema. Desenhavam simplesmente como se o tanque fosse visto de cima e as árvores de lado. Os peixes e pássaros no lago, por sua vez, dificilmente seriam reconhecíveis se vistos de cima, de modo que eram desenhados de perfil.

34

Retrato de Hesire, numa porta de madeira em seu túmulo, c. 2778-2725 a.C.

Madeira, altura 115 cm; Museu Egípcio, Cairo



Numa cena tão simples, podemos facilmente entender o procedimento do artista. Um método semelhante é usado com frequência pelas crianças. Mas os egípcios eram muito mais consistentes em sua aplicação desses métodos do que as crianças de qualquer época. Tudo tinha que ser representado a partir do seu ângulo mais característico. A Fig. 34 mostra o efeito que essa ideia tinha na representação do corpo humano. A cabeça era mais facilmente vista de perfil, de modo que eles a desenhavam lateralmente. Mas, se pensamos no olho humano, é como se fosse visto de frente que usualmente o consideramos. Portanto, um olho de frente era plantado na vista lateral da face. A metade superior do corpo, os ombros e o tronco são vistos melhor de frente, pois assim observamos como os braços se ligam ao corpo. Braços e pernas em movimento, porém, veem-se com muito mais clareza de lado. Essa é a razão pela qual os egípcios, nessas imagens, nos parecem tão estranhamente planos e contorcidos. Além disso, os artistas egípcios tinham dificuldade em visualizar um pé ou outro de um plano exterior. Preferiam o contorno claro desde o dedão para cima. Portanto, ambos os pés são vistos do lado de dentro, e o homem no relevo parece ter dois pés esquerdos. Não se deve supor que os artistas egípcios pensavam que os seres humanos tinham tal aparência. Seguiam meramente uma regra que lhes permitia incluir tudo o que consideravam importante na forma humana. Talvez essa estrita adesão à regra tivesse algo a ver com a finalidade mágica da representação pictórica. Pois como poderia um homem com o seu braço "perspectivado" ou "cortado" levar ou receber as necessárias oferendas ao morto?

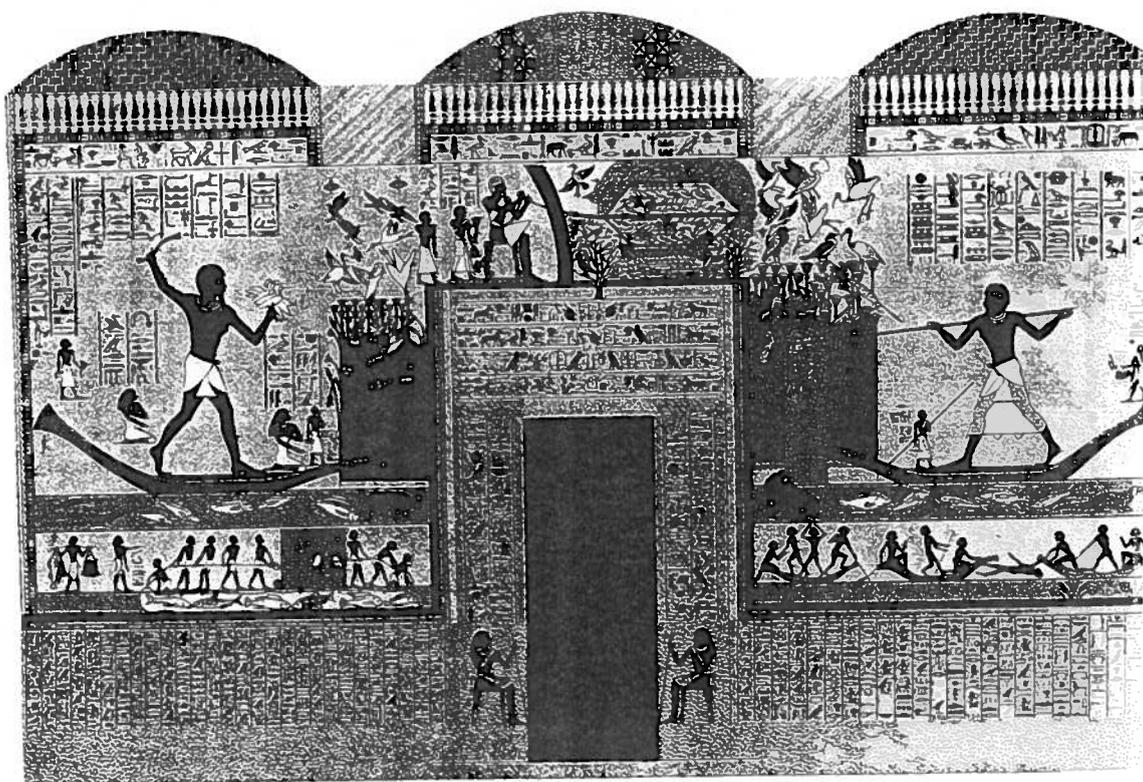
Neste exemplo, como sempre, a arte egípcia não se baseou no que o artista podia ver num dado momento, e sim no que ele sabia fazer parte de uma pessoa ou de uma cena. Era a partir dessas formas por ele aprendidas, e dele conhecidas, que construía as suas representações, tal como o artista tribal constrói as figuras a partir de formas que pode dominar. Não é apenas o seu conhecimento de formas e contornos que o artista consubstancia na pintura, mas também o conhecimento que ele possui do significado dessas formas. Chamamos às vezes a um homem “chefão”. Os egípcios desenhavam o chefão maior do que os seus criados ou até do que a sua esposa.

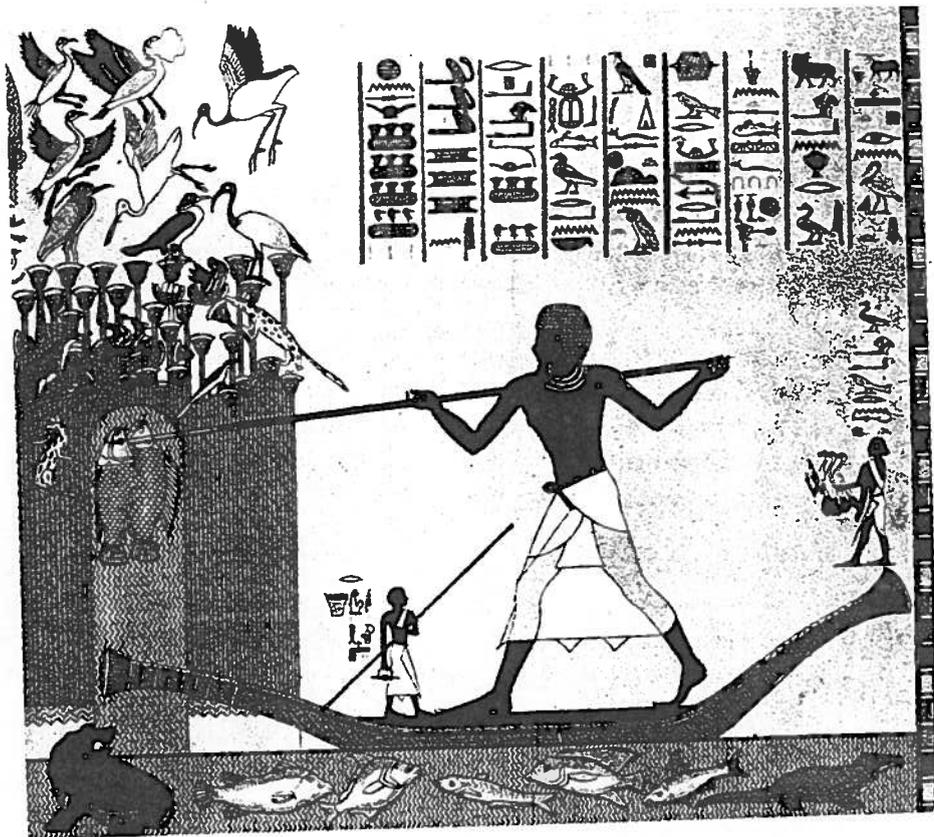
Uma vez aprendidas essas regras e convenções, entenderemos sem maiores dificuldades a linguagem das pinturas em que é historiada a vida dos egípcios. A Fig. 35 dá-nos uma boa ideia da disposição geral de uma parede no túmulo de um alto dignitário egípcio do chamado “Império do Meio”, cerca de 900 anos antes da nossa era. As inscrições em hieróglifos dizem-nos exatamente quem ele era, e que títulos e honrarias reunira ao longo de sua vida. Seu nome, segundo se lê, era Khnumhotep, Administrador do Deserto Oriental, Príncipe de Menat Khufu, Amigo Confidencial do Faraó, Conviva Real, Superintendente dos Sacerdotes, Sacerdote de Hórus, Sacerdote de Anúbis, Chefe de todos os Segredos Divinos e — o mais impressionante dos títulos — Mestre de todas as

35

*Mural do túmulo de  
Khnumhotep,  
c. 1900 a.C.*

Encontrado em Beni Hassan  
de um desenho baseado no  
original, publicado por Karl  
Lepsius, *Denkmaler*, 1842



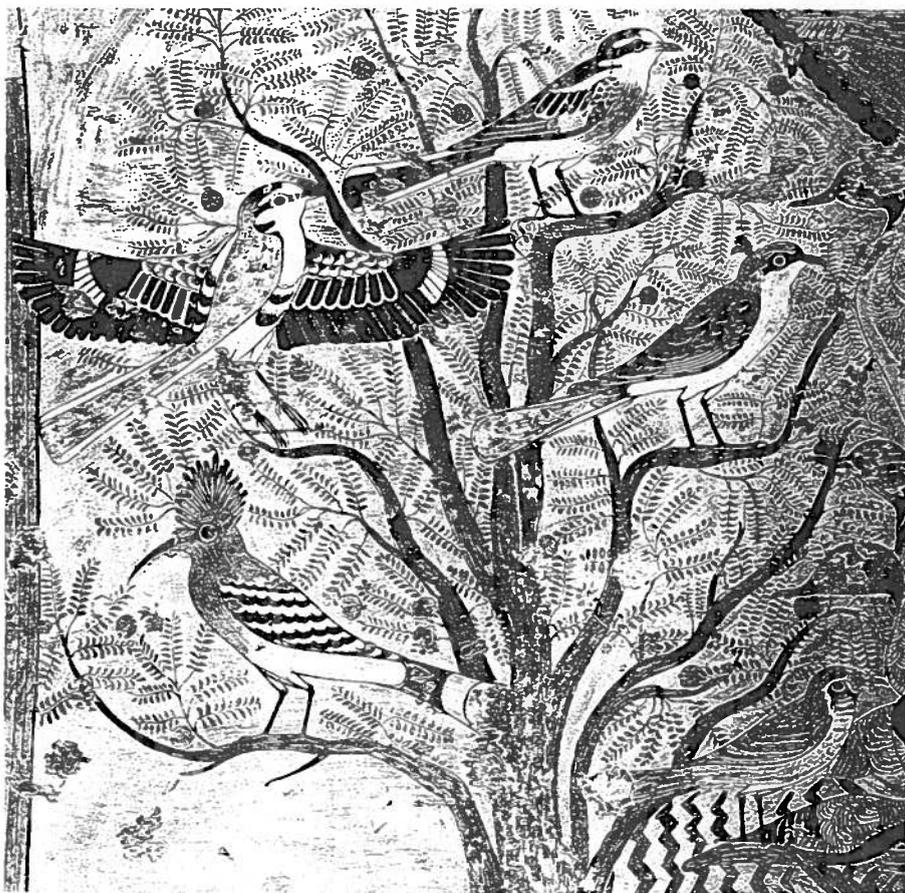


36

Detalhe da Fig. 35

Túnicas. À esquerda, vemos-lo caçando aves selvagens com uma espécie de bumerangue, acompanhado da esposa Kheti, da concubina Jat, e de um dos seus filhos, o qual, apesar de tão minúsculo na pintura, ostentava o título de Superintendente das Fronteiras. Abaixo, no friso, vemos pescadores com seu capataz, Mentuhotep, puxando para terra uma farta pescaria. No topo da porta, vemos de novo Khnumhotep, agora apanhando aves aquáticas numa rede. Desde que se compreendam os métodos do artista egípcio, fica fácil ver como esse estratagema funcionava. O caçador sentava-se escondido atrás de uma cortina de juncos, segurando uma corda ligada à rede aberta (vista de cima). Quando as aves acudiam à isca, o caçador puxava a corda e a rede fechava-se sobre elas. Atrás de Khnumhotep está seu filho primogênito Nacht, bem como o Superintendente dos Tesouros, responsável também pelo arranjo do túmulo. Do lado direito, Khnumhotep, que é também “grande em peixes, rico em aves selvagens, amante da deusa da caça”, apresenta-se no ato de traspasar um peixe com sua lança (Fig. 36). Podemos observar de novo as convenções do artista egípcio, que deixa a água subir entre os juncos a fim de nos mostrar a clareira com o peixe. A inscrição diz: “Canoagem no leito de papiros, os tanques de aves selvagens, os brejos e os riachos; caçando com a lança de duas pontas, ele traspassou trinta peixes. Como é delicioso o dia de caça ao hipopótamo.” No friso de baixo, um episódio divertido: um homem que tinha caído na água está sendo pescado pelos seus companheiros. A inscrição em torno da porta registra o dia em que as oferendas devem ser dadas ao morto e inclui preces aos deuses.

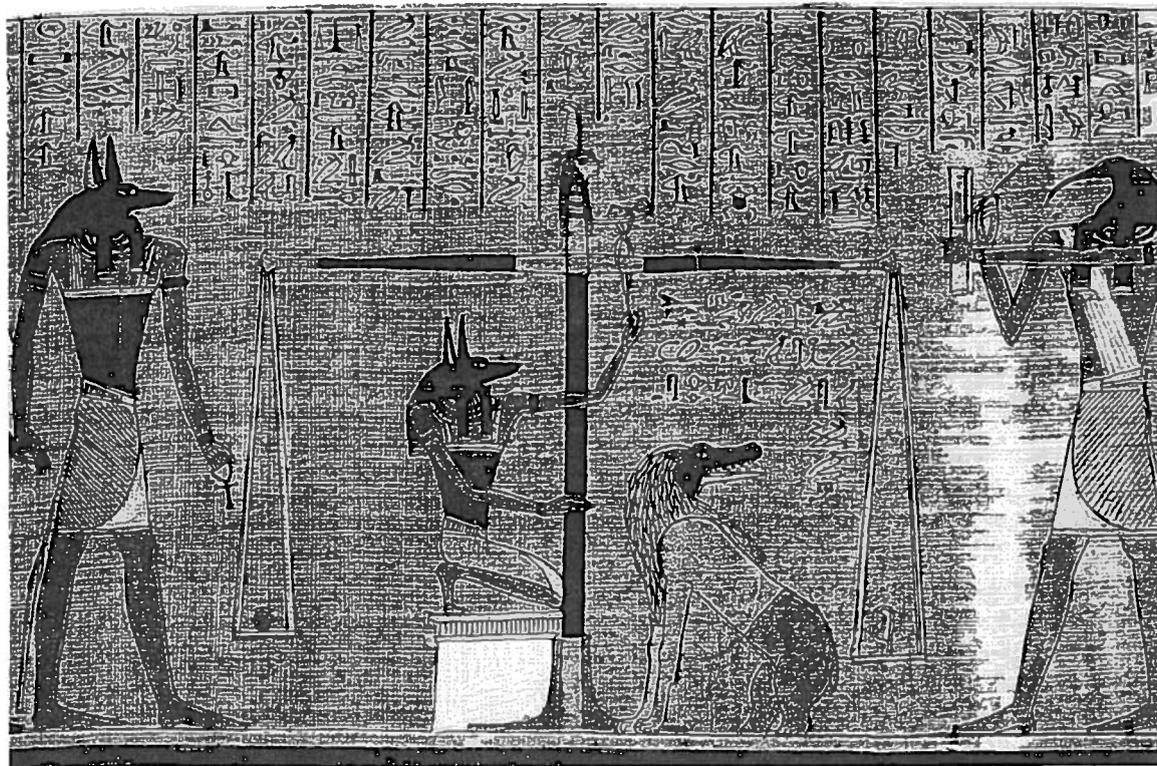
Quando nos habituamos a olhar essas pinturas egípcias, acabamos tão pouco perturbados por suas irrealidades quanto o somos pela ausência de cor numa fotografia. Começamos, inclusive, a dar-nos conta das grandes vantagens do método egípcio. Nada nessas pinturas nos dá a impressão de fortuito, nada nos sugere que pudessem ter sido igualmente pintadas em algum outro lugar. Vale a pena pegar num lápis e tentar reproduzir um desses desenhos egípcios “primitivos”. Nossas tentativas vão parecer sempre inábeis, assimétricas e deformadas. Pelo menos, as minhas parecem. Pois o sentido egípcio de ordem em todos os detalhes é tão poderoso que qualquer variação, por mínima que seja, parece desorganizar inteiramente o conjunto. O artista egípcio iniciava o seu trabalho desenhando uma rede de linhas retas na parede, e distribuía as suas figuras com grande cuidado ao longo dessas linhas. Entretanto, todo esse sentido geométrico de ordem não o impedia de observar com surpreendente precisão os detalhes da natureza. Cada ave ou peixe é desenhado com tamanha veracidade que os zoólogos ainda hoje podem reconhecer facilmente a espécie a que cada um pertence. A Fig. 37 mostra um detalhe da Fig. 35 — as aves na árvore vizinha da rede de Khnumhotep. Não foi apenas o seu grande



37

*Pássaros num arbusto de acácia*

Detalhe da Fig. 35; de uma pintura baseada no original feita por Nina Macpherson Davies



38

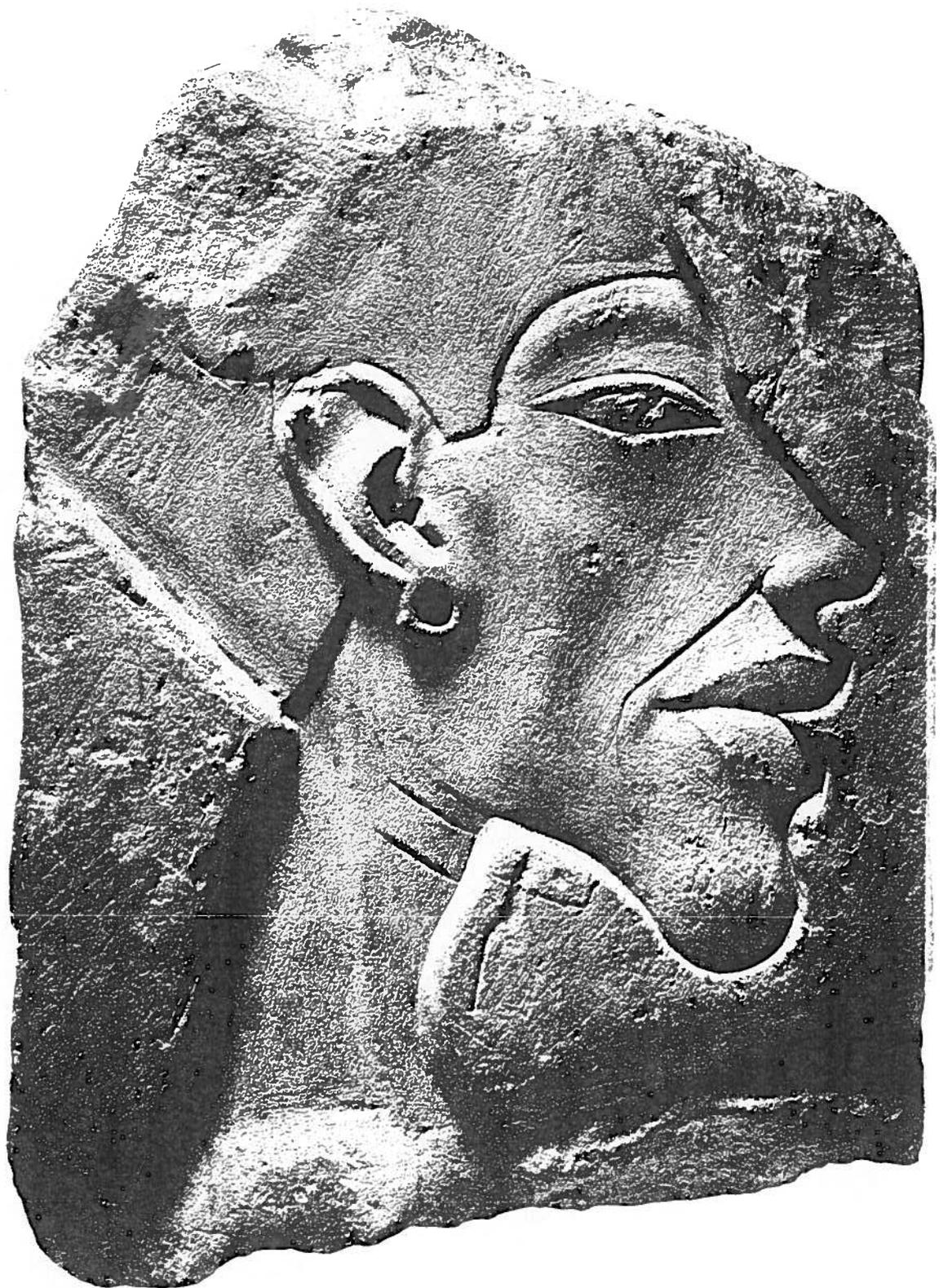
O deus com rosto de chacal Anúbis supervisionando a pesagem do coração de um morto, enquanto à direita o deus-mensageiro Toth, com cabeça de íbis, anota o resultado, c. 1285 a.C.

Cena de um "Livro dos Mortos" egípcio, um pergaminho de papiro pintado colocado no túmulo do morto; altura 39,8 cm; British Museum, Londres

conhecimento que guiou o artista, mas também seu olhar experimentado para captar padrões.

É uma das maiores façanhas da arte egípcia que todas as estátuas, pinturas e formas arquitetônicas parecem encaixar-se nos lugares certos, como se obedecessem a uma só lei. A essa lei, à qual todas as criações de um povo parecem obedecer, chamamos "estilo". É difícil explicar com palavras o que produz um estilo, mas é muito menos difícil observá-lo. As regras que regem a arte egípcia conferem a cada obra individual um efeito de equilíbrio, estabilidade e austera harmonia.

O estilo egípcio incorporou uma série de leis bastante rigorosas, e todo artista tinha que aprendê-las desde muito jovem. As estátuas sentadas deviam ter as mãos sobre os joelhos; os homens eram sempre pintados com a pele mais escura do que as mulheres; a aparência de cada deus egípcio era rigorosamente estabelecida: Hórus, o deus-céu, tinha que ser apresentado como um falcão ou com uma cabeça de falcão; Anúbis, o deus dos ritos funerários, como um chacal ou com uma cabeça de chacal (Fig. 38). Todo artista precisava aprender também a arte da bela escrita. Tinha que recortar na pedra, de maneira clara e precisa, as imagens e os símbolos dos hieróglifos. Mas, assim que dominasse todas essas regras, dava-se por encerrada a sua aprendizagem. Ninguém queria coisas diferentes, ninguém lhe pedia que fosse "original". Pelo contrário, era provavelmente





40

*Akhenaton e Nefertiti  
com seus filhos,*  
c. 1345 a.C.

Relevo em altar de pedra  
calcária, 32,5 × 39 cm;  
Museu Egípcio, Staatliche  
Museen, Berlim

39

*Amenófis IV  
(Akhenaton),*  
c. 1360 a.C.

Relevo em pedra calcária,  
altura 14 cm; Museu Egípcio,  
Staatliche Museen, Berlim

considerado o melhor artista aquele que pudesse fazer suas estátuas o mais parecidas com os belos monumentos do passado. Por isso aconteceu que, no transcurso de três mil anos ou mais, a arte egípcia mudou muito pouco. Tudo o que era considerado bom e belo na época das pirâmides era tido como igualmente perfeito mil anos depois. É certo que surgiram novas modas, e novos temas foram pedidos aos artistas, mas a maneira de representar o homem e a natureza permaneceu essencialmente imutável.

Somente um homem abalou as sólidas barras do estilo egípcio. Foi ele um rei da 18.<sup>a</sup> Dinastia, no período conhecido como o “Novo Reino”, fundado após uma catastrófica invasão do Egito. Esse rei, Amenófis IV, era um herético. Rompeu com muitos costumes aureolados pela antiga tradição. Não desejava render homenagem aos incontáveis deuses de estranhas formas do seu povo. Para ele, só havia um deus supremo, Aton, de quem era devoto e a quem fez representar com a forma do disco do sol enviando seus raios, cada um dotado com uma mão. Intitulou-se Akhenaton, de acordo com o nome do seu deus, e instalou sua corte longe do alcance dos sacerdotes dos outros deuses, numa localidade que hoje se chama Tell el-Amarna.

As pinturas que ele encomendou devem ter chocado os egípcios do seu tempo pela novidade. Em nenhuma delas se encontrava a solene e rígida dignidade dos faraós anteriores. Preferiu fazer-se representar com sua esposa Nefertiti (Fig. 40), acariciando seus filhos sob as bênçãos do sol. Alguns dos seus retratos mostram-no como um homem feio (Fig. 39); talvez ele

quisesse que os artistas o retratassem em toda a sua fragilidade humana, ou, quem sabe, profundamente convencido de sua importância ímpar como profeta, insistisse numa semelhança fiel. O sucessor de Akhenaton foi Tutankhamon, cujo túmulo, repleto de tesouros, foi descoberto em 1922. Algumas das suas obras ainda têm o estilo moderno da religião de Aton — em especial o espaldar do trono real (Fig. 42), o qual mostra o rei e a rainha num idílio doméstico. Ele está sentado numa atitude que poderia ter escandalizado os rígidos conservadores do seu tempo — quase refestelado, pelos padrões egípcios. A esposa não é menor do que ele, e gentilmente coloca a mão no ombro do rei, enquanto o deus-Sol, outra vez, estende suas mãos numa bênção a ambos.

Não é impossível que essa reforma da arte na 18.ª Dinastia fosse facilitada ao rei pelo fato de ele apontar para obras estrangeiras que eram muito menos severas e rígidas do que os produtos egípcios. Numa ilha além-mar, em Creta, habitava um povo talentoso cujos artistas se compraziam na representação de movimentos rápidos e ágeis. Quando o palácio do rei desse povo foi escavado em Cnossos, em fins do século XIX, as pessoas mal podiam acreditar que um estilo tão livre e gracioso se pudesse ter desenvolvido no segundo milênio antes da nossa era. Obras nesse estilo também foram encontradas na parte continental da Grécia; uma adaga proveniente de Micenas com uma caçada ao leão (Fig. 41) revela um sentido de movimento e fluidez de linhas que certamente impressionaria qualquer artífice egípcio a quem fosse permitido desviar-se das regras consagradas do seu estilo.

Mas essa abertura da arte egípcia não durou muito. Já no decorrer do reinado do Tutankhamon as velhas crenças foram restauradas, e a janela para o mundo exterior fechou-se de novo. O estilo peculiar, tal como existira durante mais de mil anos antes do seu reinado, continuou por outros mil anos ou mais, e os egípcios acreditavam, sem dúvida, que continuaria por toda a eternidade. Muitas obras egípcias nos nossos museus datam desse período mais recente, e o mesmo pode ser dito de quase todas as edificações egípcias, como templos e palácios. Novos temas foram introduzidos, novas tarefas executadas, mas nada de essencialmente novo foi acrescentado à realização artística.

42

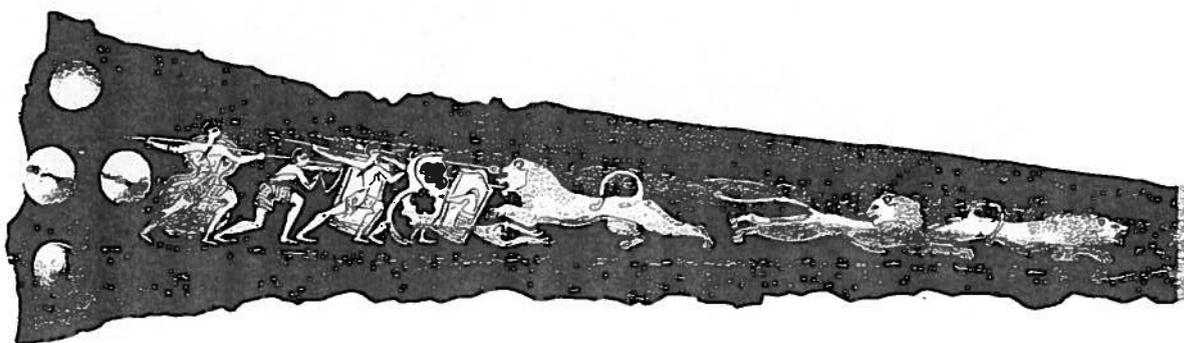
*Tutankhamon e sua esposa, c. 1330 a.C.*

Detalhe de talha dourada e pintada proveniente do trono encontrado em seu túmulo; Museu Egípcio, Cairo

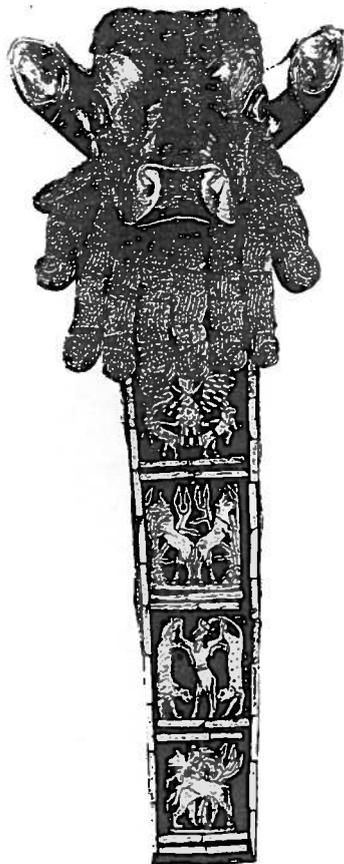
41

*Adaga, c. 1600 a.C.*

Encontrada em Micenas; bronze incrustado com ouro, prata e níquel, comprimento: 23,8 cm, Museu Arqueológico Nacional, Atenas







O Egito, evidentemente, era apenas um dos grandes e poderosos impérios que existiram no Oriente Próximo durante muitos milhares de anos. Todos sabemos pela Bíblia que a pequena Palestina se situava entre o reino egípcio do Nilo e os impérios babilônio e assírio, os quais tinham prosperado no vale dos rios Eufrates e Tigre. A arte da Mesopotâmia, como o vale formado pelos rios era designado em grego, é menos conhecida do que a arte egípcia. Isso se deve, pelo menos em parte, a um acidente. Não havia pedreiras nesses vales, e a maioria dos edifícios tinha que ser construída com tijolos cozidos, que, no transcurso do tempo, se desintegravam e se convertiam em pó. Até mesmo a escultura em pedra era relativamente rara. Mas essa não é a única explicação para o fato de, comparativamente, poucas das primeiras obras dessa arte terem chegado até nós. A principal razão consiste, provavelmente, em que esses povos não compartilhavam da crença religiosa dos egípcios de que o corpo humano e sua representação deviam ser preservados para que a alma sobrevivesse. Nos mais recuados tempos, quando um povo, o dos sumérios, governou na

cidade de Ur, os reis ainda eram sepultados com toda a sua casa, incluindo escravos, para que não lhes faltasse um séquito no outro mundo. Foram descobertas sepulturas desse período, e podemos admirar alguns dos deuses domésticos desses antigos e bárbaros reis no British Museum. Vemos quanto refinamento e engenho artístico são capazes de acompanhar a superstição e a crueldade primitivas. Encontrou-se, por exemplo, uma harpa num dos túmulos, decorada com animais fabulosos (Fig. 43). Assemelham-se um pouco aos nossos animais heráldicos, não só em sua aparência geral, mas também na disposição, pois os sumérios faziam muito gosto na simetria e na precisão. Não sabemos exatamente o que se pretendia significar com esses animais fabulosos, mas é quase certo que se tratava de figuras da mitologia desses tempos recuados, e que cenas que hoje nos lembram as páginas de um livro infantil possuíam uma significação muito solene e austera.

Embora os artistas da Mesopotâmia não fossem chamados a decorar as paredes dos túmulos, também tinham de assegurar, de um modo diferente, que a imagem ajudasse a manter vivos os poderosos. Desde os primeiros tempos, era costume dos reis mesopotâmios encomendar monumentos para celebrar suas vitórias na guerra, os quais falavam das tribos derrotadas e dos despojos capturados. A Fig. 44 mostra-nos um desses relevos, representando o rei a calcar sob seus pés o corpo do inimigo trucidado,

43

*Fragmento de uma harpa, c. 2600 a.C.*

Encontrado em Ur, madeira entalhada e dourada; British Museum, Londres

44

*Monumento do rei  
Naramsin, c. 2270 a. C.*

*Encontrado em Sura, pedra,  
altura 200 cm, Louvre, Paris*





enquanto outros inimigos imploram misericórdia. Talvez a ideia subjacente nesses monumentos não fosse apenas conservar viva a memória dos triunfos. Nos primeiros tempos, pelo menos, as antigas crenças no poder da imagem poderiam ter influenciado aqueles que as encomendaram. Talvez pensassem que, enquanto ali permanecesse a imagem do rei com o pé sobre o pescoço do inimigo prostrado, a tribo não teria forças para se rebelar de novo.

Em tempos mais recentes, tais monumentos convertem-se em completas crônicas ilustradas das campanhas do rei. A mais bem conservada dessas crônicas data de um período relativamente recente, o reinado de Assurnasirpal II da Assíria, que viveu no século IX a.C., um pouco depois do bíblico rei Salomão. Nelas vemos todos os episódios de uma campanha bem organizada: a Fig. 45 mostra os detalhes de um ataque a uma fortaleza, com os engenhos de sítio em ação, os defensores tombando, e no alto de uma torre uma mulher lamentando-se em vão. O modo como essas cenas são representadas é muito semelhante aos métodos egípcios, mas talvez um

45

*Exército assírio sitiando uma fortaleza, c. 883-859 a.C.*

Detalhe de relevo em alabastro proveniente do palácio do rei Assurnasirpal em Nimrud; British Museum, Londres

pouco menos ordenado e menos rígido. Quando as olhamos, é como se estivéssemos assistindo a um noticiário de 2.000 anos atrás. Tudo parece muito real e convincente. Mas, se observarmos com mais atenção, descobriremos um fato curioso: é grande a profusão de mortos e feridos nessas guerras horríveis... mas nenhum deles é assírio. A arte do ufanismo jactancioso e da propaganda já estava bem avançada nessa época. Contudo, talvez possamos adotar uma ideia um pouco mais tolerante a respeito desses assírios. É possível que ainda fossem dominados pela antiga superstição com tanta frequência repetida nesta história: a de que numa pintura, num relevo, numa estátua, existe algo mais que uma simples pintura, relevo ou estátua. Talvez não quisessem representar assírios por algumas dessas razões. Em todo caso, a tradição que se iniciou então conheceu uma vida muito longa. Em todos os monumentos que glorificam os senhores da guerra no passado, a guerra não chega a ser um problema. Basta o herói aparecer e o inimigo é dispersado como palha ao vento.

*Um artífice egípcio trabalhando numa esfinge dourada, c. 1380 a.C.*

Cópia de uma pintura mural em um túmulo de Tebas; British Museum, Londres

