

ALBERTO MANGUEL



L e n d o



IMAGENS


COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2000 by Alberto Manguel

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original:

Reading Pictures: A History of Love and Hate

Apoio:



The Canada Council for the Arts

Le Conseil des Arts du Canada

*Canadian Department of Foreign
Affairs and International Trade*

Capa:

João Baptista da Costa Aguiar

Índice remissivo:

Maria Claudia Carvalho Mattos

Preparação:

Cássio de Arantes Leite

Revisão:

Beatriz de Freitas Moreira

Ana Maria Barbosa

Atualização ortográfica:

Página Viva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Manguel, Alberto

Lendo imagens : uma história de amor e ódio / Alberto Manguel ; tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eicheberg, Cláudia Strauch. — São Paulo : Companhia das Letras, 2001.

Título original. Reading Pictures : A History of Love and Hate

Bibliografia.

ISBN 978-85-359-0149-8

1. Arte — Apreciação 2. Arte — narrativa — Aspectos psicológicos 3. Percepção visual I. Título.

01-3187

CDD-701.1

Índice para catálogo sistemático:

1. Imagens : Arte : Apreciação 701.1

2011

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

A pintura deve desafiar o espectador [...] e o espectador, surpreendido, deve ir ao encontro dela como se entrasse em uma conversa.

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1676

Mas, sobre obras de arte, pouco se pode dizer.

Robert Louis Stevenson, *Books Which Have Influenced Me*, 1882

Afinal, toda imagem é uma história de amor e ódio quando lida do ângulo correto.

Leopoldo Salas-Nicanor, *Espejo de las artes*, 1731

S U M Á R I O

| | |
|--|-----|
| Agradecimentos | 11 |
| <u>O espectador comum: A imagem como narrativa</u> | 15 |
| Joan Mitchell: A imagem como ausência | 35 |
| Robert Campin: A imagem como enigma | 57 |
| Tina Modotti: A imagem como testemunho | 85 |
| Lavinia Fontana: A imagem como compreensão | 107 |
| <u>Marianna Gartner: A imagem como pesadelo</u> | 139 |
| <u>Filôxenos: A imagem como reflexo</u> | 173 |
| <u>Pablo Picasso: A imagem como violência</u> | 201 |
| Aleijadinho: A imagem como subversão | 221 |
| Claude-Nicolas Ledoux: A imagem como filosofia | 247 |
| Peter Eisenman: A imagem como memória | 269 |
| Caravaggio: A imagem como teatro | 287 |
| <u>Conclusão</u> | 311 |
| Notas | 317 |
| Créditos das ilustrações | 343 |
| Índice remissivo | 349 |

O
E S P E C T A D O R
C O M U M

A
imagem
como
narrativa

Toda boa história é, está claro, uma imagem e uma ideia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema.

Henry James, *Guy de Maupassant*

Vincent van
Gogh, *Barcos
na praia de
Saintes-Maries.*





Uma das primeiras imagens de que me lembro, com plena consciência de ter sido criada sobre a tela e pintada por mão humana, foi um quadro de Vincent van Gogh, de barcos de pesca sobre a praia de Saintes-Maries. Eu tinha nove ou dez anos, e uma tia, que era pintora, me convidara para ir ao seu ateliê para conhecer o local onde ela trabalhava. Era verão em Buenos Aires, quente e úmido. O pequeno aposento estava frio e tinha um cheiro maravilhoso de terebintina e óleo; as telas armazenadas, apoiadas umas nas outras, me pareciam livros deformados no sonho de alguém que soubesse vagamente o que eram livros e os houvesse imaginado enormes, feitos de uma única página, dura e grossa; os esboços e os recortes de jornal que minha tia havia pendurado na parede sugeriam um local de pensamentos particulares, fragmentados e livres. Em uma estante de livros baixa, havia volumes grandes de reproduções coloridas, a maioria publicada pela firma suíça Skira, um nome que, para ela, era sinônimo de excelência. Minha tia puxou o volume dedicado a van Gogh, acomodou-me em uma poltrona e pôs o livro sobre os meus joelhos. Em seguida, deixou-me só.

A maioria dos meus livros tinha ilustrações que repetiam ou explicavam a história. Algumas, eu sentia, eram melhores do que outras: eu preferia as reproduções de aquarelas, da minha edição alemã dos *Contos de fada* de Grimm, às ilustrações a nanquim da minha edição inglesa. Creio que, a meu juízo, aquelas ilustrações condiziam melhor com a forma como eu imaginava um personagem ou um lugar, ou forneciam mais detalhes para completar minha visão daquilo que a página me di-

zia estar acontecendo, realçando ou corrigindo as palavras. Gustave Flaubert opunha-se de forma intransigente à ideia de ilustrações acompanharem as palavras. Ao longo da sua vida, recusou-se a admitir que qualquer ilustração acompanhasse uma obra sua porque achava que imagens pictóricas reduzem o universal ao singular. “Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo”, escreveu ele, “porque a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho. Assim que um personagem é definido pelo lápis, perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer: ‘eu já vi isso’, ou ‘isso deve ser assim ou assado’. Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A ideia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes. Por conseguinte, uma vez que se trata de uma questão de estética, eu formalmente rejeito todo tipo de ilustração.”¹ Nunca concordei com essas segregações inflexíveis.

Mas as imagens que minha tia me apresentou naquela tarde não ilustravam nenhuma história. Havia um texto: a vida do pintor, fragmentos das cartas ao seu irmão, que não li senão muito mais tarde, o título das pinturas, sua data e local. Mas, em um sentido muito categórico, aquelas imagens se mantinham isoladas, desafiadoras, me aliciando para uma leitura. Nada havia para eu fazer exceto olhar para aquelas imagens: a praia cor de cobre, o barco vermelho, o mastro azul. Olhei para elas demorada e atentamente. Nunca as esqueci.

A praia multicolorida de van Gogh vinha à tona com frequência na imaginação da minha infância. Em algum momento do século XVI, o eminente ensaísta Francis Bacon observou que, para os antigos, todas as imagens que o mundo dispõe diante de nós já se acham encerradas em nossa memória desde o nascimento. “Desse modo, Platão tinha a concepção”, escreveu ele, “*de que todo conhecimento não passava de recordação*; do mesmo modo, Salomão proferiu sua conclusão *de que toda novidade não passa de esquecimento*.”² Se isso for verdade, estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos: imagens que criamos e imagens que emolduramos; imagens que compomos fisicamente, à mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação; imagens de rostos, árvores, prédios, nuvens, paisagens, instrumentos, água, fogo, e imagens daquelas imagens — pintadas, esculpidas, encenadas, fotografadas, impressas, filmadas. Quer descubramos

nessas imagens circundantes lembranças desbotadas de uma beleza que, em outros tempos, foi nossa (como sugeriu Platão), quer elas exijam de nós uma interpretação nova e original, por meio de todas as possibilidades que nossa linguagem tenha a oferecer (como Salomão intuiu), somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras.

As imagens, assim como as histórias, nos informam. Aristóteles sugeriu que todo processo de pensamento requeria imagens. “Ora, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto a alma nunca pensa sem uma imagem mental.”³ Sem dúvida, para o cego, outras formas de percepção, sobretudo por meio do som e do tato, suprem a imagem mental a ser decifrada. Mas, para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

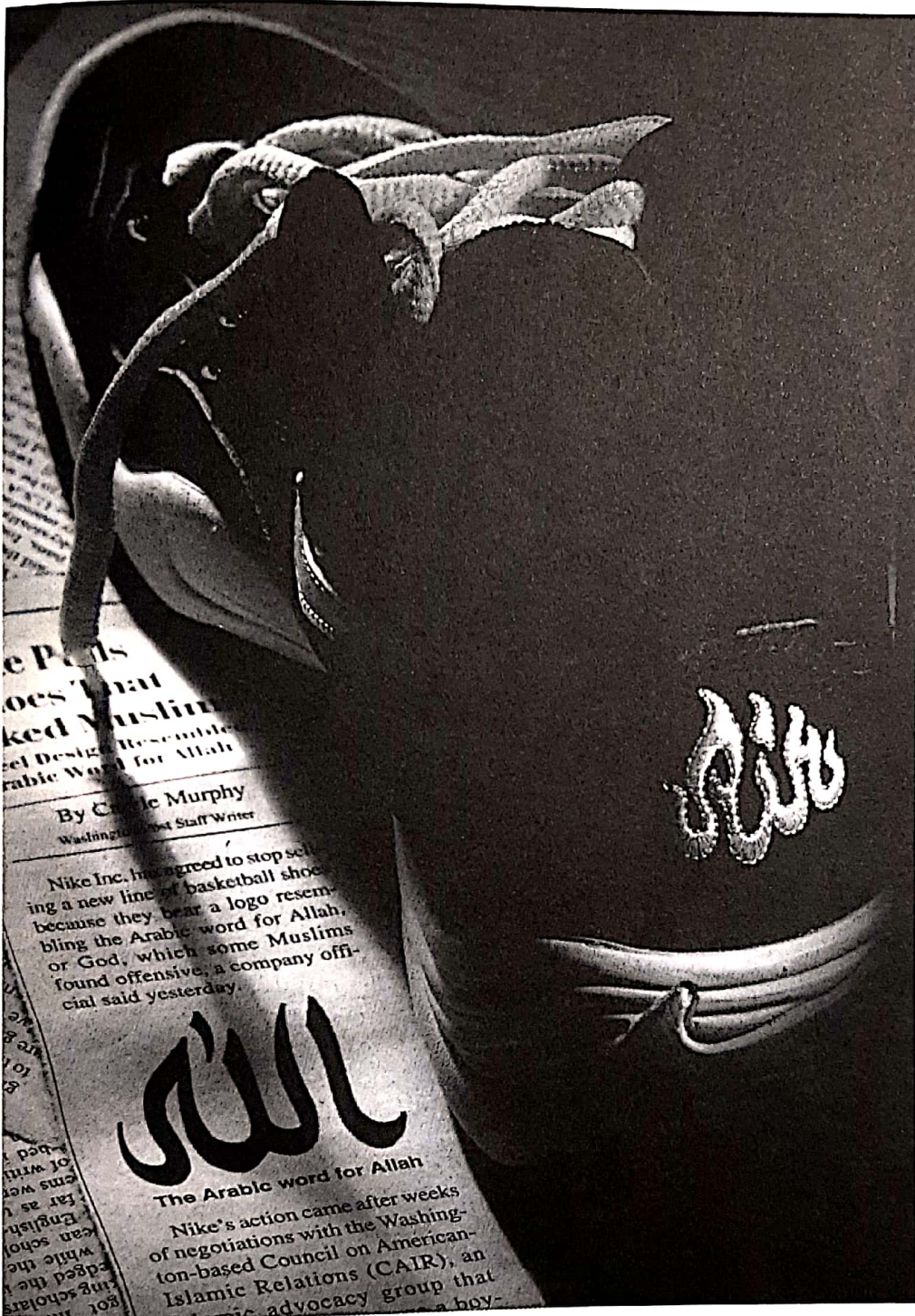
Mas qualquer imagem pode ser lida? Ou, pelo menos, podemos criar uma leitura para qualquer imagem? E, se for assim, toda imagem encerra uma cifra simplesmente porque ela parece a nós, seus espectadores, um sistema autossuficiente de signos e regras? Qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem, com N maiúsculo?



No romance onírico *Nadja*, de André Breton, o poeta Paul Éluard observa que, visto de determinado ângulo, o letreiro “Bois-Charbons” se lê “Police”. (Eugène Atget, *Quai aux Fleurs*, 1902.)

As sombras na parede da caverna de Platão, os letreiros de néon em um país estrangeiro cuja língua não falamos, o formato de uma nuvem que Hamlet e Polônio veem no céu, certa tarde, o letreiro *Bois-Charbons* que (segundo André Breton) se lê *Police* quando visto de determinado ângulo, a escrita que os antigos sumérios acreditavam poder ler nas pegadas dos pássaros sobre a lama do rio Eufrates, as figuras mitológicas que os astrônomos gregos identificavam na concatenação dos pontos sinalados por estrelas distantes, o nome de Alá que o fiel vislumbrou num abacate aberto e no logotipo dos artigos esportivos da Nike, a escrita ardente de Deus na parede do palácio de Baltazar, sermões e livros que Shakespeare encontrou em pedras e em regatos, as cartas do tarô por meio das quais o viajante de Calvino lia narrativas universais em *O castelo dos destinos cruzados*, paisagens e imagens identificadas por viajantes do século XVIII nos veios de pedras de mármore, o bilhete rasgado de um quadro de avisos e realojado em uma pintura de Tàpies, o rio de Heráclito que é também o fluxo do tempo, as folhas de chá no fundo de uma xícara na qual os sábios chineses acreditam poder ler nossas vidas, o vaso estilhaçado do *Sahib* Lurgan que quase se recompõe por inteiro diante dos olhos incrédulos de Kim, a flor de Tennyson na parede gretada, os olhos do cão de Neruda nos quais o poeta descrente via Deus, o *He kohau rongorongo*, ou “pau que fala”, da ilha da Páscoa, que sabemos guardar uma mensagem indecifrada até hoje, a cidade de Buenos Aires que, para o cego Jorge Luis Borges, era “um mapa de minhas iluminações e de meus fracassos”, os pontos de costura na roupa de Kisima Kamala, alfaiate de Serra Leoa, nos quais ele viu o futuro alfabeto da escrita mandê, a baleia errante que são Brendan tomou por uma ilha, os três picos das Montanhas Rochosas que delineiam o perfil de três irmãs contra o céu ocidental do Canadá, a geografia filosófica de um jardim japonês, os cisnes selvagens em Coole, nos quais Yeats decifrou nossa transitoriedade — tudo isso oferece ou sugere, ou simplesmente comporta, uma leitura limitada apenas pelas nossas aptidões. “Como saber se cada pássaro que cruza os caminhos do ar/ não é um imenso mundo de prazer, vedado por nossos cinco sentidos?”, indagou William Blake.⁴

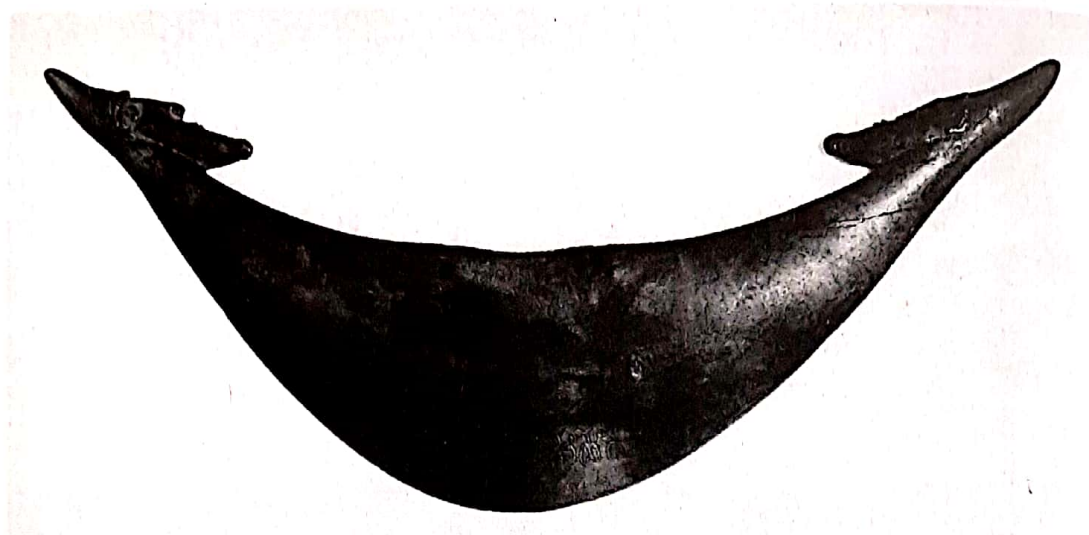
Se a natureza e os frutos do acaso são passíveis de interpretação, de tradução em palavras comuns, no vocabulário absolutamente artificial que construímos a partir de vários sons e rabiscos, então talvez esses sons e rabiscos permitam, em troca, a construção de um acaso ecoado e de uma natureza espelhada, um mundo paralelo de palavras e imagens



Em 1999, a indústria de roupas esportivas Nike foi obrigada a retirar um arabesco dos calçados de corrida após grupos islâmicos terem se queixado de que o logotipo estilizado da Nike formava a palavra Alá em árabe.

mediante o qual podemos reconhecer a experiência do mundo que chamamos de real. “Pode ser chocante falar da *Divina comédia* ou da *Mona Lisa* como uma ‘réplica’”, diz Elaine Scarry, autora de um livro inco- mum sobre o significado da beleza, “visto serem eles tão desprovidos de antecedentes, porém o mundo recorda o fato de que algo, ou alguém, deu origem à criação dessas obras e permanece silenciosamente pre-

O misterioso
He kohau
rongorongo, ou
 "pau que fala", da
 ilha da Páscoa.



sente no objeto recém-nascido.”⁵ Ao que podemos acrescentar que o objeto recém-nascido pode, por sua vez, dar origem a uma miríade de objetos recém-nascidos — as experiências receptivas do espectador ou do leitor — que, todos e cada um deles, também o contêm.

Quando eu tinha catorze ou quinze anos, nosso professor de história, que nos mostrava *slides* de arte pré-histórica, nos pediu que imaginássemos o seguinte: durante toda a sua vida, um homem vê o sol se pôr, ciente de que isso assinala o fim cíclico de um deus cujo nome sua tribo não pronuncia. Certo dia, pela primeira vez, o homem ergue a cabeça e, subitamente, com toda a clareza, vê o sol de fato mergulhar em um lago de chamas. Em resposta (e por razões que ele não tenta explicar), o homem afunda as mãos na lama vermelha e pressiona a palma das mãos de encontro à parede da sua caverna. Após um tempo, outro homem vê as marcas da palma das mãos e sente-se atemorizado, ou comovido, ou simplesmente curioso e, em resposta (e por razões que ele não tenta explicar), se põe a contar uma história. Em algum local dessa narrativa, não mencionado mas presente, encontra-se antes de tudo o pôr do sol contemplado e o deus que morre todo dia, antes do cair da noite, e o sangue desse deus derramado pelo céu ocidental. A imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem. “O consolo do discurso”, disse o melancólico filósofo Soren Kierkegaard (e poderia ter acrescentado, “e de criar imagens”), “é que ele me traduz para o universal.”⁶

Formalmente, as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço. Durante a Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos li-

mites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, com o mesmo personagem aparecendo várias vezes em uma paisagem unificadora, à medida que ele avança pelo enredo da pintura. Com o desenvolvimento da perspectiva, na Renascença, os quadros se congelam em um instante único: o momento da visão tal como percebida do ponto de vista do espectador. A narrativa, então, passou a ser transmitida por outros meios: mediante “simbolismo, poses dramáticas, alusões à literatura, títulos”⁷ — ou seja, por meio daquilo que o espectador, por outras fontes, sabia estar ocorrendo.



Marcas pré-históricas de mãos em uma caverna em Fuente del Salin, perto de Santander, Espanha.

Ao contrário das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página: a capa e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um todo físico, mas apenas em frações ou resumos. Podemos, com um rápido esforço do pensamento, evocar um verso de “The Rime of the Ancient Mariner” ou um resumo de vinte palavras de *Crime e castigo*, mas não os livros inteiros: sua existência repousa na estável corrente de palavras que os encerra, a qual flui do início até o fim, da capa até a quarta capa, no tempo que concedemos à leitura desses livros.

As imagens, porém, se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura — a parede de uma caverna ou de um museu — em uma superfície específica. Os botes de pesca de van Gogh, por exemplo, foram para mim, naquela primeira tarde, prontamente reais e definitivos. Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la: só vários anos mais tarde fui notar que um dos botes tinha o nome *Amitié* pintado no casco. Mais tarde, também, vim a saber que, em junho de 1888, van Gogh, que estava em Arles, caminhara o longo percurso até



Uma seqüência de fatos ilustra em um painel a lenda medieval "Conrad le Saliq", da *Crônica de Bruges*, do século XIV.

Saintes-Maries-de-la-Mer, uma aldeia de pescadores à qual ciganos de toda a Europa ainda hoje fazem uma peregrinação anual. Em Saintes-Maries, ele fez desenhos de botes e de casas, e depois transformou esses desenhos em pinturas. Foi a primeira vez que viu o Mediterrâneo. Tinha 35 anos. Seis meses depois, cortaria sua orelha esquerda para dar de presente, embrulhada em uma folha de jornal, para uma prostituta

de um bordel próximo. Para mim, todas essas informações vieram mais tarde — os pormenores, os detalhes geográficos, a cronologia, o incidente da orelha amputada, que, a exemplo do círculo à mão livre traçado por Giotto ou do pincel que o rei Carlos V apanhou para Ticiano, fazia parte da história convencional da arte que nos era ensinada na escola de forma graciosa — e elas apoiaram ou questionaram a validade da minha primeira leitura. Mas no início não havia nada, exceto a própria pintura. É desse ponto fixo no espaço que partimos.

Histórias e comentários, legendas e catálogos, museus temáticos e livros de arte tentam guiar-nos através de escolas distintas, de épocas distintas e de países distintos. Mas aquilo que vemos quando percorremos as salas de uma galeria, ou quando contemplamos imagens em uma tela, ou quando seguimos as páginas sucessivas de um volume de reproduções, termina por escapar de tais inibições. Vemos uma pintura como algo definido por seu contexto; podemos saber algo sobre o pintor e sobre o seu mundo; podemos ter alguma ideia das influências que moldaram sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter o cuidado de não traduzir essa visão pela nossa — mas, no fim, o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar.

O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. Conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. Na primeira vez em que vi os botes de pesca de van Gogh, coloridos de forma radiante, algo em mim reconheceu algo espelhado neles. Misteriosamente, toda imagem supõe que eu a veja.

Quando lemos imagens — de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas —, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. André Malraux, que participou tão ativamente da vida cultural e da vida política francesa no século XX (como soldado, romancista e ministro da Cultura pioneiro na França), argumentou com lucidez que, ao situarmos uma obra de arte entre as obras de arte cria-

das antes e depois dela, nós, os espectadores modernos, tornávamo-nos os primeiros a ouvir aquilo que ele chamou de “canto da metamorfose” — quer dizer, o diálogo que uma pintura ou uma escultura trava com outras pinturas e esculturas, de outras culturas e de outros tempos. No passado, diz Malraux, quem contemplava o portal esculpido de uma igreja gótica só poderia fazer comparações com outros portais esculpidos, dentro da mesma área cultural; nós, ao contrário, temos à nossa disposição incontáveis imagens de esculturas do mundo inteiro (desde as estátuas da Suméria àquelas de Elefanta, desde os frisos da Acrópole até os tesouros de mármore de Florença) que falam para nós em uma língua comum, de feitios e formas, o que permite que nossa reação ao portal gótico seja retomada em mil outras obras esculpidas. A esse precioso patrimônio de imagens reproduzidas, que está à nossa disposição na página e na tela, Malraux chamou “museu imaginário”.⁸

E no entanto os elementos da nossa resposta, o vocabulário que empregamos para desentranhar a narrativa que uma imagem encerra (sejam os botes de van Gogh ou o portal da Catedral de Chartres), são determinados não só pela iconografia mundial mas também por um amplo espectro de circunstâncias, sociais ou privadas, fortuitas ou obrigatórias. Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. Ao percorrer um museu no século I d.C., o amante rejeitado Encolpius vê as numerosas imagens de deuses pintadas pelos grandes artistas do passado — Zêuxis, Protógenes, Apeles — e exclama, em sua angústia solitária: “Então mesmo os deuses nos céus são abalados pelo amor!”.⁹ Encolpius reconhece nas cenas mitológicas que o cercam, e que representam as aventuras amorosas do Olimpo, reflexos das suas próprias emoções. As pinturas o comovem porque parecem, metaforicamente, falar dele. As pinturas são emolduradas pela sua apreensão e pelas circunstâncias; elas agora existem no tempo de Encolpius e compartilham o passado, o presente e o futuro dele. As obras tornaram-se autobiográficas.

Stendhal, em seu relato de uma visita a Florença em 1817, descreveu os efeitos do seu encontro com a arte italiana em termos que, mais

tarde, tornaram-se sintomáticos de uma doença psicossomática diagnosticável. “Ao sair da igreja de Santa Croce”, escreveu ele, “senti uma palpitação no coração. A vida se esvaía de mim enquanto eu caminhava, e tive medo de cair.”¹⁰ A chamada síndrome de Stendhal afeta visitantes (sobretudo de países da América do Norte e da Europa, exceto a Itália) que veem as obras-primas da Renascença pela primeira vez.¹¹ Algo nessas obras de arte colossais as assombra, e a experiência estética, em lugar de ser uma experiência de revelação e de conhecimento, torna-se caótica e simplesmente desnorteante, a autobiografia como pesadelo.

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entra aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. Quando tentamos ler uma pintura, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é uma terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas. O crítico pode resgatar uma obra de arte até o ponto da reencarnação; o artista pode repudiar uma obra de arte até o ponto da destruição. Auguste Renoir conta como, por ocasião do seu regresso da Itália, em companhia de um amigo, foi visitar Paul Cézanne, que trabalhava no Midi. O amigo de Renoir teve um violento ataque de diarreia e pediu algumas folhas para se limpar. Cézanne lhe ofereceu uma folha de papel. “Era uma das aquarelas mais perfeitas de Cézanne; ele a havia jogado no meio das pedras depois de ter trabalhado nela como um escravo, durante vinte sessões.”¹²

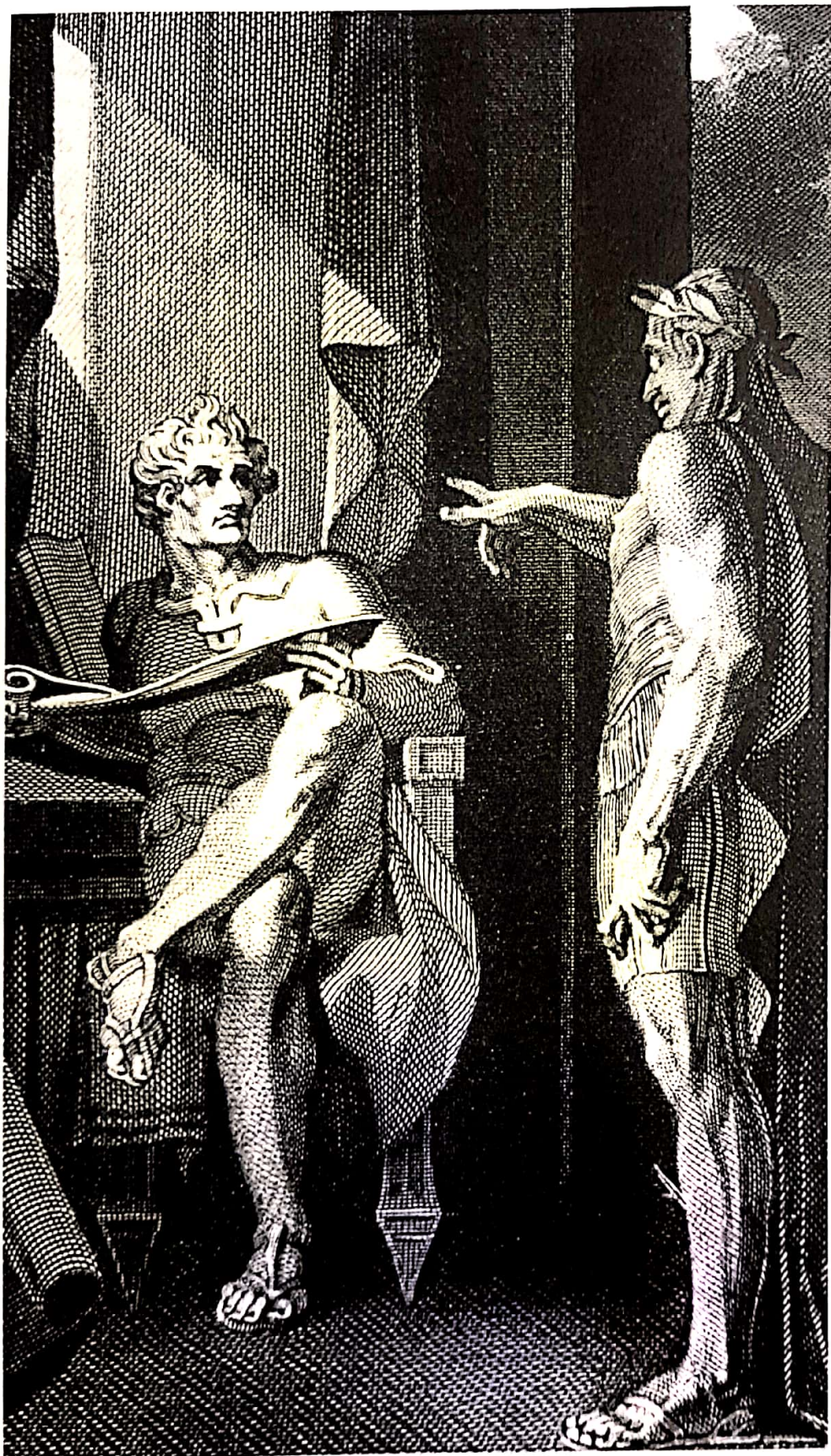
Leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam as imagens. “Não explicamos as imagens”, comentou com sagacidade o historiador da arte Michael Baxandall, “explicamos comentários a respeito de imagens.”¹³ Se o mundo revelado em uma obra de arte permanece sempre fora do âmbito dessa obra, a obra de arte permanece sempre fora do âmbito da sua apreciação crítica. “A forma”, escreve Balzac, “em suas representações, é aquilo que ela é em nós: apenas um artifício para comunicar ideias, sensações, uma vasta poesia. Toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial

que aponta, no passado de uma vida inteira, para as próprias fontes da expressão.”¹⁴ Nossas imagens mais antigas são simples linhas e cores borradas. Antes das figuras de antílopes e de mamutes, de homens a correr e de mulheres férteis, riscamos traços ou estampamos a palma das mãos nas paredes de nossas cavernas para assinalar nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, para sermos humanos pela primeira vez.

Por “mais antigas”, é claro, queremos dizer “mais novas”: aquilo que foi visto pela primeira vez, no alvorecer mais remoto em nossa memória, quando essas imagens surgiram para nossos ancestrais puras e portentosas, incontaminadas pelo hábito ou pela experiência, livres da vigilância da crítica. Ou, talvez, não completamente livres, como sugeriu Rudyard Kipling:

*Quando o rubor de um sol nascente caiu pela primeira vez no verde
[e no dourado do Éden,
Nosso pai Adão sentou-se sob a Árvore e, com um graveto, riscou
[na argila;
E o primeiro e tosco desenho que o mundo viu foi um júbilo para o
[coração vigoroso desse homem,
Até o Diabo cochichar, por trás da folhagem: “É bonito, mas será
[Arte?”].¹⁵*

Para o bem ou para o mal, toda obra de arte é acompanhada por sua apreciação crítica, a qual, por sua vez, dá origem a outras apreciações críticas. Algumas destas transformam-se, elas mesmas, em obras de arte, por seus próprios méritos: a interpretação que Stephen Sondheim fez da pintura *La Grande Jatte*, de Georges Seurat, os comentários de Samuel Beckett sobre a *Divina comédia*, de Dante, os comentários musicais de Mussorgsky sobre as pinturas de Viktor Gartman, as leituras pictóricas que Henry Fuseli fez de Shakespeare, as traduções que Marianne Moore fez de La Fontaine, a versão de Thomas Mann da *oeuvre* musical de Gustav Mahler. O romancista argentino Adolfo Bioy Casares sugeriu, certa vez, uma cadeia infinita de obras de arte e de seus comentários, a começar por um único poema do século xv, do poeta espanhol Jorge Manrique. Bioy sugeriu a construção de uma estátua para o compositor de uma sinfonia baseada em uma peça sugerida pelo retrato de um tradutor dos “Dísticos sobre a morte de seu pai”, de Manrique. Cada obra



Uma ilustração do artista suíço do século XVIII Henry Fuseli para a peça *Júlio César*, de Shakespeare, na qual Bruto vê o fantasma de César na noite anterior à batalha de Filipos.

de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira) leitura, nós estamos sós.

Ser capaz (e ter disposição) de ler uma obra de arte é crucial. Em 1864, o crítico de arte inglês John Ruskin, reagindo com ira esclarecida contra o conformismo da sua época, proferiu uma palestra no Rusholme Town Hall, perto de Manchester, na qual repreendeu a plateia por não dar bastante valor à arte e atribuir demasiada importância ao dinheiro. O propósito da palestra era convencer as pessoas eminentes de Rusholme da necessidade de uma boa biblioteca pública, coisa que Ruskin considerava um serviço público essencial em qualquer cidade digna, no Reino Unido. Mas, no decorrer da sua argumentação, Ruskin ficou cada vez mais inflamado e censurou violentamente as pessoas ilustres do local por haverem “desprezado a Ciência”, “desprezado a Arte”, “desprezado a Natureza”. “Eu afirmo que os senhores desprezaram a Arte! ‘Como?’, os senhores vão me retrucar. ‘Pois não temos exposições de arte com milhas de extensão? E não pagamos milhares de libras por simples pinturas? E não temos escolas de Arte e instituições artísticas, mais do que qualquer nação jamais teve?’ Sim, é verdade, mas tudo isso existe em proveito do comércio. Os senhores se contentariam em vender quadros assim como vendem carvão, e porcelana assim como ferro; os senhores tomariam o pão da boca de todas as nações, se pudessem; como não podem fazê-lo, seu ideal de vida é postar-se nas avenidas, como aprendizes de Ludgate, e berrar para todos os passantes: ‘O que lhe falta?’”¹⁶ E como eles não davam a mínima para as obras da humanidade e atribuíam todo o valor ao lucro financeiro e ao estímulo da ganância, Ruskin lhes disse que haviam se transformado em criaturas que “desprezam a compaixão”, broncos incapazes de se importar com os semelhantes. Como eram incapazes de ler as imagens que a arte tinha a lhes oferecer, ele acusou seus contemporâneos de serem também moralmente analfabetos. Ruskin nutria esperanças elevadas quanto à utilidade da arte.

Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, con-

quanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir — de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético, para vivermos. Nos últimos anos do século XIX, o pintor James McNeill Whistler, esposando essa ideia de uma criação inexplicável, resumiu seu ofício em poucas palavras: “A arte acontece”.¹⁷ Não sei se ele o disse com um sentimento de resignação ou de alegria.