

Ernest Kris e Otto Krus, *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista: Uma Experiência Histórica*, Editorial Presença, Col. «Dimensões», Lisboa, 1988, 123 pp.

«Estamos perante um livro invulgar», adverte E. Gombrich na sua apresentação da obra, que, com uma primeira edição em 1934 em Viena, ainda nos surpreende pelo seu interesse e actualidade. Um livro invulgar porquê? Porque, de certo modo, procede a uma inversão do estatuto da biografia no trabalho historiográfico: não se trata de considerar as anedotas e os relatos da vida dos artistas na sua qualidade de documentos, «cuja verdade deverá ser rigorosamente verificada», mas de constituir o *corpus* de recorrências temáticas que configuram a ossatura do discurso «hageográfico», operadores de construção da imagem do *imado* artista. É portanto um trabalho que se situa no terreno da pesquisa mitológica; a sua invulgaridade assenta, em síntese, na análise da natureza e da função das fórmulas vulgarizadas da biografia dos artistas.

Esta necessidade de nomear e de assegurar pelo nome a posteridade dos artistas (transmutando o patronímio num património), necessidade que se inscreve no centro da biografia, é inseparável do processo de autonomização social e individualização estética dos criadores que na Europa ocidental tem o seu desenrolar desde o Renascimento — momento a partir do qual a pintura e a escultura abandonam progressivamente o seu estatuto de «artes mecânicas», vindo a emparceirar com a música e a poesia na esfera das já consagradas «artes liberais». «Desde então», lembram os autores, «e até aos nossos dias, desdobra-se uma sequência ininterrupta de produções literárias que se referem aos artistas. A perspectiva sociológica que oferecem é a mais diversa: do mundo das corporações e das lojas maçónicas transportam-nos aos estúdios dos mestres renascentistas, inspirados pelo humanismo; do mecenato da Igreja e dos mercadores ao dos príncipes; das limitações que constrangiam os artistas às da tradição académica; mas também revelam o expoente máximo da expressão individualizada do *divino* artista» (p. 19). O inovador que se converterá no líder de uma academia, o artista hoje universalmente reconhecido como génio, mas no seu tempo figura solitária e marginal, ei-los pois celebrados «ora como cortesãos dos príncipes, ora como boémios desleixados que deliberadamente viviam o seu conceito de génios à margem da sociedade, em Schwabing, Montmartre ou Greenwich Village. Neste mundo, contudo, o artista nunca estará sozinho; é um membro da grande comunidade de génios» (p. 19).

Para a heroicização do artista, «ser de excepção» e «eleito dos deuses», concorre tanto o princípio do inatismo do talento, quanto o da sua imponderável aleatoriedade, que o fará surgir independentemente (ou mesmo contra) de constrangimentos ou factores propiciatórios de ordem social, económica, cultural. A este talento invulgar, que assim se furta às leis vulgares da sociedade e da história (e, por conseguinte, também à «vulgarização» trazida pela perspectiva sociológica), vem inevitavelmente associada uma noção de acaso providencial na descoberta do génio e no trilhar do seu destino. Na profusão de pequenas histórias de juventude dos artistas evocadas pelos autores é extraordinária a persistência, quer das manifestações precoces, inesperadas e fantásticas deste talento (diz-se que Miguel Ângelo «bebeu a atracção pelo martelo e pelo cinzel ao mesmo tempo que o leite da ama», ou que «Dürer ainda estava na barriga da mãe e já era um pintor...»), quer da sua descoberta feliz e accidental por parte de uma terceira pessoa estranha ao contexto imediato do artista e que lhe influenciará decisivamente o futuro, um futuro de outro modo bloqueado pela incompreensão de uma família humilde (camponeses, pastores e vaqueiros são das origens mais preferidas pelo imaginário bucólico do biógrafo) e de uma sociedade impreparada para receber o criador.

Toda esta fórmula biográfica pode ser resumida na célebre história de infância de Giotto. Na construção do biógrafo, Giotto, filho de um simples camponês, vigiava o rebanho do seu pai e desenhava figuras de animais nas pedras e na areia. Cimabue, o maior artista do Ducento, que por acaso passou por ali, reconheceu o grande talento do jovem pastor e levou este consigo, encarregando-se da instrução do rapaz destinado a ser um dos maiores artistas de Itália. Ora, segundo os autores, este relato é inverosímil, mas revela como «a imaginação popular da tradição oral de Florença tentou relacionar figuras fascinantes do passado» (p. 33). Há, pelo menos, dois modos de equacionar a grandeza surpreendente do artista: um, o do referido processo de ligação que sugere uma genealogia dinástica para grandes homens e grandes obras; outro, o da aporia do autodidactismo, representando o autodidacta a conversão do indivíduo comum numa espécie de herói cultural, cujo aparecimento virá empalidecer o brilho e diminuir a autoridade dos grandes mestres.

A definição estética e social do talento conheceu variações históricas, também elas registadas nas anedotas das biografias. Assim, na sequência da proeminência atribuída à imaginação, à embriaguez criadora e ao conceito de «ideia», «o Cinquento já não via na imitação da natureza o apogeu da realização artística; pelo contrário, olhava a 'invenção' como o seu objectivo mais alto. Já não valorizava a '*diligenza e fatica delle cosa pulite*', a diligência e o labor postos na execução cuidadosa; a sua nova medida de apreciação era '*il furore dell'arte*', o êxtase artístico» (p. 50). As cópias fiéis da natureza haviam servido antes para divinizar o artista, «estilite de Deus na Terra», donde único ser capaz de reproduzir o mundo do Criador (numa história contada por Aretino dizia-se que o cordeiro transportado por João Baptista, numa pintura de Ticiano, era tão verídico que provocava balidos nas ovelhas. É com a valorização da expressão que o desenho livre melhor representa essa inspiração e até o inacabamento das obras adquire o sentido dos gestos inaugurais — como prova a «estranha afirmação, encontrada nos roteiros de Florença, de que os escravos não acabados de Miguel Ângelo são

assim mais belos e impressionantes» (p. 51). O artista passa a ultrapassar o próprio Deus.

A força das imagens é a magia que delas emana, sustenta ainda todo um imaginário em torno da vida autónoma das obras, ora portadoras do projecto divino, ora dotadas de uma terrível e obscura perversidade. Por exemplo, Platão referia a crença de que os trabalhos de Dédalo tinham de ser presos para se impedir que fugissem. Conta-se também, numa lenda indiana, que, quando a morte assaltava demasiado cedo os homens, um brâmane veio chorar junto de um rei santo, lamentando-se da perda prematura do filho, e foi o retrato do rapaz feito por este último (pintura ordenada pelo deus Brama) que lhe restituiu a vida. Noutra história, agora de origem chinesa, «o pintor, para se vingar de uma rapariga que o tinha recusado, faz o seu retrato e nele espeta espinhos, tendo a rapariga sentido uma dor de morte no coração, que só desapareceria após o espinho ter sido removido» (pp. 71 e 72).

Nos mitos, nas lendas e mesmo nas mais vulgares biografias, aqui ainda que com maior subtilidade, a imagem do artista revela uma ambivalência que é tanto mais notável nas histórias que referem o poder do artista em superar o próprio poder divino (na antiga Grécia dizia-se que, enraivecido por um mortal insuflar vida nas suas criaturas e por os edifícios que construía rivalizarem com os do Céu, Júpiter arrebatou este artista da Terra), repetindo-se então o registo do criador punido e denegrado.

O conjunto de temas recorrentes alinhados neste livro incidem ainda noutros aspectos, como o do processo da criação e das relações sociais em que se desenvolve. No primeiro caso reencontramos frequentemente as alusões ao virtuosismo do criador (por exemplo, a propósito da velocidade na execução das obras, Vasari insiste na convicção de que colunas, pilares e abóbadas de San Giovanni, em Pisa, foram erguidos numa quinzena) e aos acasos providenciais ou segredos do ofício que ajudam na criação (Protógenes tentava representar, sem sucesso, a espuma que se forma na boca de um cão ofegante, até que, desesperado, atirou com a esponja contra a parede e, milagre, conseguiu o efeito pretendido). No segundo caso, o das relações entre o artista e o seu contexto, são frequentes os relatos sobre a rivalidade dos génios ou ainda sobre a ironia e a superioridade do criador perante a ignorância do público e a autoridade dos mecenas. Os autores seleccionaram histórias verdadeiramente deliciosas. Por exemplo, numa anedota sobre modelos parodiados pelo artista da antiguidade Ctésicles, para se vingar da rainha Estratonice, pintou-a nos braços de um pescador e expôs publicamente a pintura. Já no Renascimento, proliferam as histórias em que o artista pinta desfavoravelmente o seu inimigo. Assim, Leonardo da Vinci teria respondido às censuras do abade de Santa Maria delle Grazie ameaçando-o de o pintar na *Última Ceia com Judas*. Ou ainda, «quando dois cardeais repreenderam Rafael por pintar S. Pedro e S. Paulo com as faces muito vermelhas num dos seus quadros, o artista respondeu: 'Isso não deveria surpreender-vos; fi-lo deliberadamente. No fim de contas, temos de presumir que S. Pedro e S. Paulo, no Céu, têm as faces tão vermelhas como as que vemos aqui — por causa da vergonha de a sua Igreja ser governada por pessoas como vós'». Noutra história conta-se também que um pintor, agastado com o seu mecenas por não receber em devido tempo o pagamento pela obra, acrescentou grades ao retrato, metendo-o na «prisão» (pp. 92-94.)

Em síntese, estamos de facto perante um livro invulgar. Ao compilarem e desmontarem, com uma impressionante erudição, uma volumosa quantidade de mitos, lendas e anedotas biográficas desde a antiguidade clássica, os autores oferecem uma nova iluminação sobre essas «células primitivas» que servem para a construção do discurso biográfico e que participam igualmente na alquimia do imaginário em torno da arte e dos artistas. A actualidade e a oportunidade deste livro não podem ser postas em causa; quem trabalha sobre biografias de artistas, mais ou menos contemporâneos, revê certamente aqui os arquétipos da forte dose de romance que torna sempre incertos os limites entre relato e ficção.

*Idalina Conde*