

O PODER  
DA ARTE  
SIMON  
SCHAMA

Copyright 2006 © by Simon Schama. Simon Schama garantiu seu direito de ser identificado como autor desta obra conforme o Copyright, Designs and Patents Act, de 1988. Publicado originalmente em 2006 por BBC Books, Grã-Bretanha, um selo da Ebury Publishing (divisão do Grupo Random House). Originalmente publicado para acompanhar a série de TV *Simon Schama's Power of Art*, criada pela BBC Arts e exibida pela primeira vez em 2006 pela BBC2. Diretor de criação: Mark Harrison / Produtor executivo: Basil Comely/ Produtor: Clare Beavan. Copyright das obras de Mark Rothko © 1998 by Kate Rothko Prizel e Christopher Rothko/ Copyright dos escritos de Mark Rothko © 2004 by Kate Rothko Prizel e Christopher Rothko

Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida de nenhuma forma, eletrônica ou mecânica, nem arquivada ou disponibilizada através de sistemas de informação, sem a expressa permissão do detentor do copyright.

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

TÍTULO ORIGINAL

Power of art

PROJETO GRÁFICO

Raul Loureiro

Claudia Warrak

PREPARAÇÃO

Cacilda Guerra

ÍNDICE REMISSIVO

Luciano Marchiori

REVISÃO

Isabel Jorge Cury

Erika Nakahata

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

---

Schama, Simon

O poder da arte / Simon Schama; tradução  
Hildegard Feist. — São Paulo: Companhia das  
Letras, 2010.

Título original: Power of art.

ISBN 978-85-359-1665-2

1. Arte — História I. Título.

10-03089

CDD-709

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte: História 709

[2010]

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

PARA CLARE BEAVAN, SEM QUEM ISTO SERIA IMPOSSÍVEL  
E SEM QUEM A TELEVISÃO — E A VIDA — SERIA MUITO MAIS SEM GRAÇA.

A arte é uma mentira  
que nos faz perceber a verdade.

PABLO PICASSO

A arte é perigosa; sim,  
ela nunca pode ser casta; se é casta,  
não é arte.

PABLO PICASSO

APRESENTAÇÃO 10

CARAVAGGIO 18  
A PINTURA GANHA CORPO

BERNINI 82  
O CRIADOR DE MILAGRES

REMBRANDT 132  
O TOSCO NA SALA DOS RICOS

DAVID 190  
REGISTRANDO A REVOLUÇÃO

TURNER 248  
TEMPESTADE COMO TEMA

VAN GOGH 320  
PINTURA QUE VEM DE DENTRO

PICASSO 386  
A ARTE MODERNA SE TORNA POLÍTICA

ROTHKO 434  
A MÚSICA DO ALÉM NA CIDADE DO GLAMOUR

AGRADECIMENTOS 484

CRÉDITOS 486

INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS 489

ÍNDICE REMISSIVO 493



A PINTURA

GANHA

CORPO

CARAVAGGIO

HÁ APENAS DUAS COISAS QUE VOCÊ PRECISA SABER SOBRE MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO: que ele produziu a pintura fisicamente mais intensa da cristandade e matou uma pessoa. Existe alguma relação entre esses dois fatos? Espero que não, diria o historiador da arte, horrorizado com a obtusidade da pergunta. O crime cometido pelo pintor, argumentaria, não passa de um detalhe sensacionalista em sua trajetória de criador de imagens. Cuidado para não confundir, romanticamente, arte com vida, ou vice-versa; uma não tem absolutamente nada a ver com a outra.

Mas então você olha para a chocante representação de Caravaggio como a cabeça cortada de Golias, o gigante filisteu. E vê algo que nunca havia sido pintado antes e nunca seria pintado novamente: um retrato do artista como um ogro, seu rosto uma grotesca máscara de pecado. É uma imagem de implacável autoacusação e certamente faz você pensar.

A OBRA DE CARAVAGGIO, MAIS QUE A DE QUALQUER OUTRO ARTISTA, COMUMENTE PRODUZ NO OBSERVADOR UMA REAÇÃO FÍSICA. Mesmo assim, eu não queria ter na mão algo que ele tivesse segurado.

“Por favor”, pediu o homem encarquilhado de nariz pontudo e batina preta, cutucando-me as costelas. “Pegue, por favor.” Eu não estava com disposição para cutucões. Tinha passado mais um dia difícil com Caravaggio, tentando dizer alguma coisa que lançasse luz sobre seu drama, mesmo sabendo que ele fez sua própria luz e que as palavras são frágeis e esvoaçantes em face do peso e do vigor de sua pintura. E ali, no oratório da catedral de Valletta, de costas para *A decapitação de São João Batista* (pp. 72-3) e de frente para a câmera, falar nunca me pareceu tão redundante. Eu queria sair daquela penumbra abafada. O banquinho do pub Ship, do qual Oliver Reed havia caído, demandava uma homenagem. Eu já estava cansado de arte.

Mas precisava ser gentil. A regra número um da filmagem em locação é demonstrar a gratidão adequada às pessoas cujo espaço ocupamos com nossa pomposa bagagem de fios, luzes, câmera. Ademais, a pequena figura de batina me endereçava um sorriso amarelo, enquanto me cutucava: “Pegue, por favor”. Assim, suspirei, olhei e peguei. Agora tinha na mão uma velha chave de ferro com uns doze centímetros de comprimento. O cabo curvo adquirira uma espécie de penugem própria de objetos metálicos muito antigos, mas a parte que se encaixava na fechadura exibia dentes grandes e retos. Eu havia usado chaves parecidas quando lecionava em Cambridge e eventualmente tinha de abrir portas de carvalho com fechaduras do século XVII. Mas por que estava recebendo aquela chave na catedral dos Cavaleiros de São João? Sorri para o sacristão, sem entender,

1

2

DAVI COM A CABEÇA DE GOLIAS (DETALHE), C. 1605-6, ÓLEO SOBRE TELA (GALLERIA BORGHESE, ROMA).





porém lembrando-me vagamente de que já tinha visto aquela chave específica. E tinha mesmo, dois minutos antes. Agora o homenzinho de preto segurava minha mão livre como se eu fosse um menino e ele fosse meu professor e me virava para ver a pintura de Caravaggio. E, claro, ali estava ela: uma das três chaves penduradas no cinto do carcereiro sinistramente simpático que aponta para o cesto em que logo se depositará a cabeça do Batista.

Caravaggio sempre usava modelos vivos, informam-nos Giulio Mancini e Giovanni Baglione, seus primeiros biógrafos, e, como retratou as figuras da *Decapitação* em tamanho natural e pintou o altar *in situ*, muito provavelmente trabalhou no mesmo lugar em que nos encontrávamos. Precisava das chaves — emblemas de encarceramento — para intensificar a horripilante claustrofobia que permeia até mesmo essa tela imensa. Assim, deve ter pedido um molho de chaves para pendurar no cinto de seu modelo. E os clérigos da catedral devem ter sido tão solícitos com ele como foram conosco, fornecendo-lhe tudo que podiam. A chave em minha mão coincidia com precisão, dente por dente, com a do quadro. “Veja, sim, veja”, disse o sacristão. “É dele.” Olhei para aquele objeto enegrecido e dobrei os dedos sobre sua haste desgastada. Eu nervosamente apertava a mão de um gênio-assassino de quatrocentos anos de idade.

Caravaggio, o criminoso, assombrava-me na cena de meu próprio crime venial — reduzi-lo às dimensões da televisão. Mas Caravaggio é o mais agressivo dos pintores e calculou tudo para ficar desconfortavelmente muito próximo. Seus quadros enormes nos atingem como nenhum outro, porque foram concebidos para eliminar a distância protetora estabelecida pela grande arte. Uma luz intensa ilumina as figuras, mas em torno delas há uma escuridão completa, invadindo a zona de conforto da contemplação: moldura, parede, altar, galeria. A grande façanha da pintura renascentista foi a perspectiva, a profundidade empurrada até o último plano do quadro. Caravaggio, porém, está mais interessado no lugar onde *nós* estamos, no espaço do primeiro plano, que ele faz questão de invadir. Diante dos braços estendidos de Cristo, em *Ceia em Emaús* (1600-1, National Gallery, Londres), quase nos abaixamos, para evitar o impacto. Caravaggio não acena para nós — agarra-nos, obriga-nos a escutá-lo; seus quadros se aproximam e nos abordam descaradamente, como se ele atravessasse a rua e, meu Deus, viesse em nossa direção. “Você está *olhando* para mim?”

Esse é um artista que gosta de nos lembrar de sua presença. Para isso, no entanto, ao contrário de Rembrandt, nunca recorre a autorretratos formais; mostra-se caracterizado, como um ator, desempenhando um papel. A única imagem que temos dele sem caracterização é a que Ottavio Leoni registrou: a cabeleira revolta, o nariz largo e arrebitado, os olhos penetrantes parecem desafiar o formato modesto (sobretudo em comparação com retratos de contemporâneos mais

OTTAVIO LEONI,  
CARAVAGGIO, C. 1621,  
CARVÃO SOBRE  
PAPEL (BIBLIOTECA  
MARUCELLIANA,  
FLORENÇA).

bem-comportados feitos pelo mesmo Leoni). Por que Caravaggio posou para alguns de seus próprios quadros? “Desvalido e na penúria”, como o descreve em seus primeiros dias em Roma o médico Giulio Mancini, que tratou dele e se tornou seu primeiro biógrafo contemporâneo, talvez não pudesse ter outro modelo, além de si mesmo. (O que é improvável, já que os amigos evidentemente lhe serviram de modelo muito antes de ele ter alguma coisa parecida com uma renda fixa.) Contudo, ainda que tenha começado por necessidade, essa prática se manteve por opção. Pois sua autodramatização era algo deliberado, algo tão desafiador e agressivo para com as convenções da arte quanto o dedo sujo deslizando desdenhosamente pela boca. Em seus quinze anos de atividade, ele figura como um “Baco doente”; como um jovem urrando de dor, ao ser mordido por um lagarto; como a Medusa, gritando no momento da morte, o rosto emoldurado por serpentes; como o trompista insinuante que acompanha outros músicos encantadoramente trajados; como o garoto que foge, horrorizado, do brutal assassinato de São Mateus; como o curioso portador da lanterna que derrama luz para que se faça a maldade e se cumpra o destino — a prisão de Jesus no jardim de Getsêmani; e, o mais inesquecível, no final, como a monstruosa cabeça de Golias, os olhos saltando das órbitas, a boca aberta, a baba se empoçando no bambo lábio inferior, a testa vincada em dolorosa perplexidade, ao redor da ferida causada pela pedra que Davi arremessou.

A inclusão do pintor nos próprios quadros nada tinha de extraordinário. Michelangelo se retratou, barbudo e intenso, como o flagelado São Bartolomeu, na capela Sistina; e Giorgione, cuja obra Caravaggio deve ter visto em Veneza, representou-se como Davi com a cabeça de Golias. Uma coisa, porém, era se colocar no papel do belo herói, do precursor do Salvador; e outra, muito diferente, era aparecer como o colosso da depravação e do pecado. Afinal, foi exatamente nesse momento da história que os pintores se esforçaram para se mostrar como mestres de sabedoria, social e moralmente enobrecidos por sua vocação, e não como humildes artesãos — e muito menos como ogros decaídos. Mas Caravaggio se especializou no inesperado. Assim, inicia sua série de autoimagens como um Baco debochado e encerra-a com um Golias morto. Entre o começo e o fim, sempre que aparece é como pecador. Por que decidiu fazer isso?

CARAVAGGIO TINHA 21 ANOS QUANDO CHEGOU A ROMA, EM 1592. Era um lombardo desconhecido, procedente da cidadezinha de Caravaggio, a uns doze quilômetros de Milão. Em 1606, partiria às pressas, fugindo da justiça. Entre essas duas datas, transformou a arte cristã de maneira mais cabal que qualquer outro desde seu homônimo, Michelangelo.

3