

LEONOR SAMPAIO SILVA

(DES) ENCONTROS ARTÍSTICOS: O OLHAR CRÍTICO
DE MARK TWAIN SOBRE OS MESTRES EUROPEUS

(DES) ENCONTROS ARTÍSTICOS: O OLHAR CRÍTICO
DE MARK TWAIN SOBRE OS MESTRES EUROPEUS *

LEONOR SAMPAIO SILVA

Quando Twain embarca no *Quaker City*, naquele sábado, dia 8 de Junho de 1867, às 14.00 horas, o móbil da viagem era a demanda de uma imagem – no caso, a imagem de grandeza da França que o imperador Napoleão III procurou mostrar ao mundo, depois de a Exposição Internacional de Londres ter revelado a Inglaterra como um país industrial e fortemente apostado no desenvolvimento científico. Para a exposição de Paris, o tema escolhido foi o progresso e a paz. É neste ambiente de ostentação de glória, por parte da Europa, e de curiosidade pelo Velho Continente, por parte dos americanos, que se enquadra a viagem dos passageiros do *Quaker City*. Aliás, do ponto de vista histórico, a América debatia-se com a guerra civil enquanto a Europa mostrava o seu desenvolvimento (em 1862) e os americanos enfrentavam as sequelas da guerra (em 1867), vivendo, por conseguinte, momentos pouco propícios à difusão para o exterior da grandeza que a Europa exibia.

Se o móbil da viagem é a demanda de uma imagem, as primeiras páginas do livro também nos fornecem uma imagem, desta feita do povo americano. É notória a devoção científica com que o autor acompanha os preparativos que antecedem a partida, indagando sobre a *quantidade* e as *qualidades* das pessoas que integram a lista de passageiros, fazendo questão de sublinhar certos pormenores que ajudam a compor uma visão da América e dos americanos como uma nação e um povo eficientes e cultos. Agradam-lhe especialmente a ideia de ser montada uma pequena tipografia a bordo para edição de um jornal diário (“só nosso”¹), que os instrumentos musicais do navio (um piano, um harmónio e um melódio) venham a ser os melhores disponí-

* Comunicação apresentada ao colóquio *Mark Twain – Um viajante inocente? No Centenário da morte do escritor*, realizado na cidade da Horta no dia 22 de Outubro de 2010, organizado pelo Centro de Estudos Gaspar Frutuoso, FLAD - Fundação Luso-Americana e Núcleo Cultural da Horta.

¹ TWAIN, 2010: 38. Sempre que se usar termos, expressões e/ou frases vertidos em português, eles terão sido encontrados na versão traduzida por Margarida Vale do Gato, salvo indicação em contrário. Noutros casos, quando a tradução publicada da obra convidar a um regresso às palavras de Twain, a versão usada foi a de 1980.

veis no mercado², assim se compondo um quadro do povo como dotado de elevação intelectual e artística, que os seus companheiros de viagem possuam uma tal variedade de títulos e competências (clérigos, Doutores, Professores e até um Comissário dos Estados Unidos para a Europa, África e Ásia) ao ponto de ele se sentir intimidado e diminuído numa inferioridade intelectual e social que é mais teatral do que real. Indicado o talento real (não ilusório) dos companheiros de viagem, acaba por assumir incontestável destaque a posição elevada do próprio autor no interior do grupo. Com efeito, o autor apressa-se a informar que a suposta avalanche de heróis que ele imaginava trovejando no navio não era tão ameaçadora para a sua auto-estima quanto inicialmente tinha previsto.

Aliás, a perfeita integração do viajante no conjunto a que pertence – e, portanto, a existência de uma inequívoca unidade irmanando os membros da sociedade americana – sobressai numa passagem em que os americanos aparecem como uma comunidade que partilha objectivos comuns. No caso, o que os liga é o interesse em visitar a Europa, concretamente a Exposição Universal de Paris, inaugurada a 1 de Abril de 1867. Era isso que os mobilizava: a procura daquilo que de mais moderno o Velho Mundo tinha para oferecer ao Novo Mundo.

Durante esse mês memorável, regalei-me com a felicidade de me achar por uma vez na vida a vogar na maré de um grande movimento popular. Toda a gente ia para a Europa – eu também ia para a Europa. Toda a gente ia à famosa Exposição de Paris – também eu ia à Exposição de Paris. As carreiras dos vapores levavam americanos dos vários portos do país à média de quatro ou cinco mil por semana, no total. Se por acaso me deparci, ao longo desse mês, com uma magra dúzia de indivíduos que não fossem em breve para a Europa, agora não me consigo lembrar.³

O movimento de saída chega a ser expressivamente qualificado como o “êxodo europeu”⁴ e a assemelhar-se a uma febre emigratória por parte das poucas pessoas que não se deixam atrair pelo magnetismo da exposição parisiense. As raras afirmações de permanência no país são tidas como uma mentira⁵ – o que é, só por si, curioso, pois geralmente só mentimos quando pretendemos

ocultar algo de que nos envergonhamos (seria uma desonra ir para Paris?). É assim que, nas semanas que antecedem a partida, a Europa é apresentada, embora nem sempre de forma explícita, como a geografia do desejo e da vergonha. No dia da largada, o “espectáculo medonho” presenciado no cais, contradiz a publicitação da viagem como uma “viagem recreativa”⁶. Na realidade o que começava era uma “escapadela”⁷, uma experiência de lazer bem menos nobre do que uma *excursão* – em casos extremos, uma saída para encontros fugazes e de curta memória. No plano cósmico, parecia compor-se um aviso de perigo: a natureza vociferava num mar tempestuoso; o barco aguardava no porto que a ameaça oceânica amansasse. Quando o autor adormeceu naquela noite, tinham-se insinuado na sua mente maus presentimentos sobre o futuro⁸.

Mas a chegada a França faz-se sem grandes problemas, entrando o navio pelo porto de Marselha. O deleite na apreciação da paisagem e da arquitectura, expresso sem reservas nem hesitações, não encontra par na avaliação dos franceses. Apesar de estes se vestirem e comportarem de forma elegante e extravagante⁹, e de, por isso, exercerem um certo fascínio sobre os americanos, eles são a causa de dificuldades linguísticas que lhes valem o epíteto de incultos. Na realidade, são os americanos que se mostram incapazes de pronunciar as frases de modo perceptível à população local, mas a leitura que aqueles fazem do desencontro comunicativo prejudica essencialmente a reputação dos estrangeiros, que consideram responsáveis pelas falhas no entendimento – é a ignorância dos franceses no que respeita à sua própria língua que impede o sucesso comunicativo com os viajantes americanos em França¹⁰. A comunicação escrita não decorre de melhor forma. Os jornais franceses são acusados de ter “uma maneira muito esquisita de contar uma história”¹¹; caracteriza-os a particularidade estranha de informar de forma clara e escor-

² *Idem, ibidem*: “seriam os melhores instrumentos do género que havia no mercado”.

³ *Idem*, p. 39.

⁴ *Idem, ibidem*.

⁵ *Vide idem* p. 40.

⁶ *Idem*, p. 41.

⁷ *Idem, ibidem*.

⁸ *Idem*, p. 42. Na versão aqui usada “agoiros sinistros para o futuro”.

⁹ *Idem*, p. 108.

¹⁰ “[...] perguntei-lhe porque se fazia ele ao largo. Respondeu que não me conseguia perceber. Dava a sensação de que não sabia francês [...]. Tentámos muito calmamente convencer Dan que seria inútil falar com o estrangeiro em inglês, e que o melhor era ele deixar-nos conduzir a transacção em francês, sem deixar que o estrangeiro percebesse a sua ignorância” (*idem*, p. 105).

¹¹ *Idem*, p. 111.

reita até que, ao chegarem à parte mais importante da notícia, deixam cair uma palavra que, de tão incompreensível, arruína por completo a compreensão das informações¹².

Diversas experiências – nos comboios, nas barbearias, nos hotéis e até nas visitas guiadas – reforçam o sentimento de superioridade que o americano sente na Europa. Os desencontros levam Twain a confessar sentir-se um aristocrata longe de casa¹³ e, na verdade, o autor não perde a oportunidade de salientar a elevação intelectual do povo a que pertence (“Às vezes admira-me só de pensar o quanto *sabemos* e como somos inteligentes.”¹⁴), mesmo que a leitura do livro ofereça momentos desconcertantes de ironia que nos levem a relativizar o aparente carácter absoluto de todas as afirmações peremptórias. Cedo apercebemo-nos da curta distância que separa o etnocentrismo da intolerância e até da opressão. Reparemos na passagem em que nos é apresentado o guia que contratam numa visita a Paris. Apesar de reconhecerem nele características próprias de um *gentleman*, ele não deixa de ser referido como “lacaio” e “servo”¹⁵. Pior ainda: ele é comparado ao selvagem que Robinson Crusoe toma ao seu serviço e a quem dá o nome de Sexta-Feira (“We asked our man Friday’s name”¹⁶). Tal como Sexta-Feira, também a identidade do guia não é respeitada pelo elemento invasor convicto da sua superioridade cultural. Detestando o nome do guia, Billfinger, e sentindo-se traídos nas suas aspirações de serem conduzidos ao longo das ruas parisienses por alguém chamado Henri de Montmorency ou Armand de la Chartreuse¹⁷ os americanos decidem atribuir-lhe outra identidade verbal. Passam a chamá-lo Ferguson (um nome sugestivamente conotado negativamente, por remeter para um rebelde Confederado, Champ Ferguson, que, durante a Guerra Civil, ficou conhecido pela sua crueldade e ausência de escrúpulos).

¹² *Idem, ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 108.

¹⁴ *Idem*, p. 142, ênfase no original. O episódio passa-se na catedral de Notre Dame.

¹⁵ *Idem*, p. 131.

¹⁶ Na versão inglesa aqui usada (1980), a citação encontra-se na página 92. Na versão traduzida por Margarida Vale do Gato, esta referência desaparece, optando a tradutora por reduzir as ocorrências a “fiel servidor” (p. 131), uma estratégia legítima, mas que reforça a ideia de que as traduções não dispensam a leitura do original – pelo contrário, convidam a uma leitura bilingue, uma vez que desta forma se aumenta o conhecimento das culturas em confronto.

¹⁷ *Vide, idem* 1980: 93; 2010: 132.

Apesar das semelhanças entre o guia e o servidor de Robinson Crusoe, encontramos, nesta passagem uma diferença curiosa em relação ao passado descrito por Daniel Defoe. Na narrativa de Mark Twain, o europeu passou de dominador imperialista a dominado, e o Novo Mundo assume uma superioridade civilizacional que, mesmo não alcançando o nível da Europa em matéria de monumentos, requinte e ordem, ultrapassa o Velho Continente no tocante à boa imagem que o povo americano tem de si.

Não se sabe até que ponto o nome do guia também era uma fabricação linguística com vista a sugerir ao grupo anglófono que existiriam antecedentes familiares prenunciadores de competência na língua inglesa. Verdadeiro ou inventado, o nome de Billfinger e a sua função enquanto guia transportam-nos para a importância da tradução como factor de entendimento entre comunidades linguísticas diferentes. Mas, para além disso, a riqueza simbólica encontrada numa passagem aparentemente simples faz-nos regressar à questão central que nos ocupa presentemente – a da imagem. Transformado em *Ferguson*, o nome que desagrada e que escapa a uma prova de identidade é metamorfoseado noutra mais imediatamente acessível ao grupo que necessita de um intérprete. São os próprios destinatários da mensagem traduzida (e não, ou não apenas, o tradutor/intérprete) que adequam o acto comunicativo de modo a se sentirem em casa durante a viagem pelo estrangeiro. E durante o *transporte* – de línguas, pessoas e culturas – há uma troca de imagens no jogo de espelhos com que visitantes e população local (ambos vinculados pela condição comum de serem estrangeiros aos olhos do Outro) se mostram uns aos outros. Como frequentemente acontece no âmbito do processo de desdobração de identidade que envolve o investimento na reconstrução ou transmissão de uma imagem, tornam-se fluidas as fronteiras entre o sujeito, o objecto e os seus duplos.

O balanço destas trocas não é positivo. A viagem coloca os *inocentes* em perigo. Convicto de que o guia procura enganá-los levando-os às compras em estabelecimentos comerciais que lhe pagam comissões de venda, em vez de os conduzir aos lugares que pretendem visitar, Twain deixa uma promessa a todos os guias franceses, indistintamente reunidos na categoria de vigaristas: “Hei-de visitar Paris outra vez, e então os guias que se cuidem! Irei com as minhas pinturas de guerra... levo o meu machado à mão.”¹⁸

¹⁸ *Idem*, p. 136 (versão portuguesa).

Vinte anos antes da viagem do *Quaker City*, uma jornalista americana escrevendo para o *The New York Tribune* tinha identificado três tipos de viajantes americanos: o americano servil (que vai para a Europa à procura de roupas, mexericos e contactos que lhe tragam influência no regresso à América), o americano presunçoso (que nega o valor de um passado cujas realizações ele ignora) e o americano inteligente (bem-pensante¹⁹, que reconhece a importância de ter nascido num país novo e de se preservar a história e os conhecimentos do passado). Esta classificação assenta no princípio de que o conhecimento da Europa traz benefícios ao viajante americano. Devemos, assim, ler o sentimento de superioridade americano como uma protecção contra a tradição cultural e os sinais de glória ainda reconhecidos no continente europeu.

A mesma impressão sobressai nalgumas páginas de *A viagem dos inocentes*. Quando se proporciona o confronto entre Napoleão III e o Sultão da Turquia, Abdul-Aziz, o Americano sublinha a superioridade da civilização francesa. Napoleão é o emblema de uma civilização moderna, refinada e progressista; o turco é o chefe dum povo ignorante, bruto, sujo e supersticioso. Napoleão rodeado de pompa, glória e poder, outrora desprezado como um bastardo e largado no exílio, nunca abdicou dos seus sonhos imperiais nem da sua ambição, mostrando-se, pela sua determinação e valor, justamente recompensado ao ser aclamado presidente da França. O Imperador francês é um representante adequado do espírito intrépido e determinado do *self-made man* que constituiria um *ex-libris* da cultura norte-americana.

A retórica inflamada de Twain não deixa dúvidas: não é só porque Napoleão trouxe prosperidade, renovação e ordem à França que ele é exaltado – é porque ele sozinho subiu além das dificuldades que encontrou e ascendeu a uma posição que empalidece os mais exaltados heroísmos literários:

[...] presidente da França enfim! um *coup d'état*, e rodeado de exércitos que o aplaudiam, acolhido por salvas de canhões, eis que sobe a um trono e agita diante do mundo aturdido o ceptro de um poderoso império! O que são as maravilhas da ficção? Quem se atreve a falar dos mistérios da fantasia? Para quê glorificar as proezas de Aladino e dos Magos da Arábia?²⁰

¹⁹ Os adjectivos usados por Margaret Fuller são “servile”, “conceited” e “thinking”, cit. por GANZEL, 1968: 99-100.

²⁰ TWAIN, 2010, *op. cit.*, p. 139.

O sucesso é, nestas linhas, determinante para a exaltação da figura histórica. Se este aspecto em concreto afigura-se merecedor de elogio, outros existem na Europa que, surpreendentemente, suscitam críticas que o autor nem sempre consegue reprimir. Em geral, Twain dirige a sua crítica mais antipática contra as supostas glórias do passado europeu, no qual se incluem as obras artísticas visuais e literárias.

O primeiro indício de apreciação negativa dos grandes mestres europeus ocorre aquando da visita ao Louvre. As pinturas lá expostas começam por ser integradas num conjunto indistinto de “milhas de quadros”²¹, como se nenhuma merecesse uma atenção individual. Segue-se um breve e vago reconhecimento de valor destinado a uns poucos trabalhos – “Alguns deles eram lindíssimos” – logo diminuído pela adversativa “mas ao mesmo tempo havia neles qualquer coisa do espírito servil daqueles grandes homens, que não nos atraiu muito observar”²².

O que mais desagrada a Twain nos grandes artistas vai sendo verbalizado dum modo crescentemente mais claro: a “adulação nauseabunda”²³ que eles votavam aos mecenas desvia a atenção do autor das qualidades técnicas e formais que, conforme nos é dito, “se diz conterem os quadros”²⁴. Twain não descobre nenhuma destas qualidades e obriga-se a um silêncio forçado antes que se exceda em palavras de reprovação (“para não dizer coisas sobre os velhos mestres que mais valia ficarem caladas”²⁵).

Em Génova, a admiração pela qualidade arquitectónica dos palácios não encontra eco na decoração das paredes. Além de lamentar o rosa desmaiado do mármore, Twain não gosta das representações mitológicas lá pintadas. “Monstruosas”²⁶ no seu envelhecimento, elas mostram Júpiter, Cupido e Vénus sem narizes, olhos ou com bolhas de humidade, fazendo-lhe lembrar os cartazes e letreiros nas caravanas de circo²⁷. Bem melhor é a actividade artística recente. No cemitério, o autor admira as figuras esculpidas que não

²¹ *Idem*, p. 149.

²² *Idem*, *ibidem*.

²³ A versão original é mais violenta do que a tradução oferecida por Margarida Vale do Gato: a “adulação nauseabunda” (“nauseous adulation”, 1980: 104) é mais incisiva do que a “vencção agonizante” da versão portuguesa (2010: 149).

²⁴ TWAIN, 2010: 149.

²⁵ *Idem*, *ibidem*.

²⁶ *Idem*, p. 178.

²⁷ *Idem*, *ibidem*.

apresentam falhas, mutilações ou manchas, “cem vezes mais apreciáveis do que as estátuas dilapidadas e sombrias que salvaram do entulho da arte antiga e montaram nos museus de Paris para adoração de todo o mundo”²⁸.

Na Biblioteca Ambrosiana, em Milão, o autor vê uns desenhos de Miguel Ângelo e de Leonardo da Vinci. Depois de comentar a incapacidade dos estrangeiros em pronunciarem as palavras de acordo com a grafia (“estes italianos dizem Mikkel Andjélo”²⁹ e “eles escrevem Vinci, mas pronunciam Vintchi; os estrangeiros escrevem sempre melhor do que pronunciam”³⁰), o autor prefere não partilhar a opinião dos desenhos vistos (“Não divulgaremos a nossa opinião sobre os gatafunhos”³¹), o que nos alerta imediatamente para uma indisfarçável avaliação negativa do seu valor estético. Mesmo a perícia na figuração realista é considerada nada mais do que um sinal de esperteza reprovável, pois que daí resulta enganar os estrangeiros. A propósito de um fresco representando leões e outros animais a puxar carroças, Twain salienta o efeito realista da pintura com as seguintes palavras: “O artista acentuara argutamente a ilusão, pintando pó no dorso das criaturas, como se ali tivesse caído de forma natural e verosímil. Muito esperto... para quem acha esperto enganar os estrangeiros.”³²

A Última Ceia de Da Vinci constitui mais um exemplo de obra decrépita que não produz qualquer tipo de prazer contemplativo em Twain. Depois de se espantar com a crença que se instalou na Europa de que é impossível representar a última refeição de Cristo de forma diferente daquela que Da Vinci fixou, Twain vai ao ponto de afirmar a qualidade superior das cópias em relação ao original. Trata-se de uma passagem profética sobre o futuro da criação visual. Mark Twain antecipa em cerca de um século aquilo que viria a ser o centro de uma discussão que pensadores como Walter Benjamin e Theodor Adorno elegeram como fulcral para compreender a produção visual na era da tecnologia, caracterizada, como sabemos, pela fácil reprodução mecânica das obras de arte. Através da descrição feita por Twain, aperce-

²⁸ *Idem*, p. 181.

²⁹ *Idem*, pp. 194-195.

³⁰ *Idem*, p. 195.

³¹ *Idem*, *ibidem*.

³² *Idem*, *ibidem*. Na mesma página, a crítica ao talento figurativo dos pintores chega a ser considerado um “logro perfeito” protagonizado por artistas “com um coração pouco caridoso por gente cansada”.

bemo-nos de que o apelo da imitação dos modelos, incentivado pela academia artística no passado, é uma tentação a que dificilmente se resiste. A novidade da intervenção de Twain sobre este assunto reside na avaliação superlativa da cópia sobre o original:

Não pude deixar de reparar que as cópias eram muito superiores ao original – isto é, aos meus olhos amadores. Sempre que se vê um Rafael, um Rubens, um Miguel Ângelo, um Carracci ou um Da Vinci (e nós vemo-los todos os dias), há artistas a copiá-los, e as cópias são sempre as mais bonitas. Talvez os originais também fossem quando novos, mas agora já não.

[...]

As cores estão desmaiadas com a idade; os rostos parecem escamados e cheios de rugas, e quase não se lhes consegue ver expressão nenhuma; os cabelos são manchas baças na parede, e os olhos não exibem qualquer sinal de vida. Só as atitudes se conseguem definir.

Aqui acorre gente de todo o mundo para admirar a obra-prima.[...] ³³

Só posso invejar esta gente; invejo-lhes a admiração sincera... se é que é mesmo sincera... o prazer, se é que o podem realmente sentir... Não lhes tenho qualquer animosidade. Mas, ao mesmo tempo, *não consigo* deixar de pensar, como é que elas conseguem ver o que não se vê? Que pensariam de um homem que se pusesse a olhar para uma Cleópatra em escombros, cega, desdentada, bexigosa, e dissesse: “Que beleza incrível! Que alma! Que expressão!” ³⁴

A desconfiança de Twain pela imagem artística atinge o campo da decifração do sentido, sobretudo no que se relaciona com a representação das emoções. Para o autor, falar do “sentimento”, da “expressão” e do “tom”³⁵ de um quadro é recorrer a tecnicismos superficiais, vazios de conteúdo, com o objectivo de se causar uma impressão erudita nas conversas, sem nada se dizer de concreto (e fundamentado) acerca das obras. Mais especificamente, pretender que existe uma correspondência entre o retrato e um estado de alma e, além disso, acreditar que é possível descobrir esta correspondência, é outra ficção da cultura europeia que Twain procura destruir. Repare-se que a tendência para se delinear os princípios nucleares da representação das emoções tinha ocupado uma grande parte da reflexão empreendida pela estética barroca, no século XVII, quando Charles Le Brun desenvolve estes estudos a partir do ensaio de Descartes sobre *As Paixões da Alma*. Depois disso, os séculos

³³ *Idem*, *ibidem*, p. 202

³⁴ *Idem*, p. 203. Itálicos no original.

³⁵ *Idem*, p. 204.

seguintes continuariam a acreditar na correspondência entre a aparência física e a mente, nomeadamente na possibilidade de representação fidedigna das emoções.

Reagindo contra esta tradição, Mark Twain investe, no seu melhor estilo, contra a confiança em que uma análise objectiva dê a conhecer o estado de alma da figura representada. Apresenta vários exemplos da pluralidade de leituras que uma só obra oferece, um dos quais bastante emblemático, pois protagonizado por “dois críticos inteligentíssimos”³⁶ que produziram análises totalmente opostas da *Imaculada Conceição* de Murillo: onde um dos críticos via êxtase e alegria, o outro encontrava humildade e temor. Twain sugere que os leitores se divirtam a decidir qual dos dois cavalheiros tinha razão³⁷.



Murillo, *Imaculada Conceição* (1678).



Beatrice Cenci na véspera da sua morte (1599).

Uma das passagens mais importantes da crítica de Twain aos objectos visuais europeus pode ser encontrada noutra obra, *Life on the Mississippi*, no capítulo dedicado a “City Sights” (capítulo 44), mas poderia igualmente ter sido escrita

³⁶ *Idem*, p. 205.

³⁷ *Idem*, p. 206.

em *The Innocents Abroad*, uma vez que comenta uma obra atribuída a Guido Reni, *Beatrice Cenci na véspera da sua morte*. O comentário de Twain, além de incluir a inevitável nota sarcástica, tem sido recordado na bibliografia mais recente sobre a imagem visual sempre que se aborda a relação entre palavra e imagem. Nas palavras memoráveis de Twain:

In Rome, people with fine sympathetic natures stand up and weep in front of the celebrated “Beatrice Cenci the Day before her Execution”. It shows what a label can do. If they did not know the picture, they would inspect it unmoved, and say, “Young girl with hay fever; young girl with her head in a bag.”³⁸

Esta reacção interessa menos como um sinal de insensibilidade ou desconhecimento artísticos do que como uma crítica penetrante aos limites da expressão pictórica e à ambição de representar o invisível através da expressão artística. É graças à etiqueta verbal que o observador se comove com as emoções que o artista supostamente conseguiu representar. Perante isso, fica posta em causa a ambição de representar o invisível – neste caso, as emoções de tristeza e medo. O juízo estético está sempre comprometido com aspectos racionais e ideológicos que condicionam o nosso olhar, o que nos transporta para a subjectividade inerente a todos os enunciados e à associação entre discurso e poder, assim se delincando a dimensão política de algo que é aparentemente inocente.

Noutro livro de viagens, *A Tramp Abroad*, publicado em 1880 e considerado a sequência não oficial de *Innocents Abroad*, Twain volta a criticar a arte europeia. Neste caso, a atenção volta-se para algumas liberdades visuais que não são concedidas à literatura. A *Vénus de Urbino*, do consagrado Ticiano, um trabalho que deve muito à *Vénus de Giorgione*, é, desta feita, o alvo visado. Sumariamente referida como a “besta de Ticiano”³⁹, e qualificada como “a mais vil e obscena das pinturas que o mundo possui”⁴⁰, por causa da “atitude de um dos seus braços e de uma das suas mãos”⁴¹, a obra oferece a Twain um pretexto para a crítica à suposta maior representatividade da imagem visual em comparação com a imagem verbal. O autor não se modera na denúncia à hipocrisia prevalecente no campo da avaliação moral da arte,

³⁸ TWAIN, 2006: 153.

³⁹ TWAIN, 2004: 214

⁴⁰ *Idem*, *ibidem*.

⁴¹ *Idem*, *ibidem*. Tradução nossa.



Ticiano, *Vénus de Urbino* (1538)

criticando fortemente o facto de se aceitar certas liberdades nas artes visuais que não são concedidas aos escritores.

Outro aspecto da crítica aos objectos visuais centra-se na tendência da arte europeia em nacionalizar a fisionomia dos representados: os pintores italianos pintaram Virgens italianas, os holandeses Virgens holandesas (“não houve nenhum que pusesse no rosto da Madona aquela característica indescritível que marca a ascendência judaica”⁴²). O autor confessa-se “perturbado com os retratos de João Batista”: “Será possível fazer de João Batista espanhol em Madrid e irlandês em Dublin?”⁴³ Também nestas observações, Twain destaca-se como pioneiro de um movimento que, no século XX, viria a denunciar o etnocentrismo da cultura europeia e as inevitáveis visões distorcidas do Outro daí resultantes.

Todos estes comentários surgem num contexto de pretensa ignorância artística. Por mais de uma vez, Twain verbaliza a dificuldade em compreender

⁴² TWAIN, 2010: 206.

⁴³ *Idem*, p. 207.

a arte europeia. E avança uma explicação: não havendo oportunidade na América para se formar um juízo estético, não seria em poucas semanas que esta lacuna na sua formação seria superada. Conhecendo a sua curiosidade intelectual, dificilmente acreditamos que as críticas surjam na ausência de um pensamento solidamente alicerçado em informações ou em experiências colhidas. O julgamento que faz das imagens de santos – tão numerosas que davam para “regenerar o mundo inteiro”⁴⁴ – oferece uma oportunidade para analisarmos a confissão de ignorância do autor à luz do seu verdadeiro contexto: a sua opinião de leigo na matéria (“quem viu um destes mártires, já viu todos. Parecem todos parentes uns dos outros, vestem-se da mesma maneira, com serapilheiras fradescas e sandálias, são todos carecas, têm todos a mesma pose e todos, sem excepção, contemplam o céu”⁴⁵) coexiste com uma evidente declaração de procura de conhecimento e de demonstração de orgulho nos resultados pouco convencionais da aprendizagem:

Esforçámo-nos muito por aprender. Conseguimos alguma coisa e dominámos certos aspectos, que talvez não tenham muita importância aos olhos dos especialistas, mas que a nós nos dão prazer, sendo que as nossas pequenas aquisições nos fazem tão orgulhosos como outros que aprenderam muito mais, e também nós adoramos exibi-las. Quando vemos um monge a passear com um leão e a olhar tranquilamente para o céu, sabemos logo que se trata de São Marcos. Quando vemos um monge com um livro e uma pena, a olhar tranquilamente para o céu a ver se encontra a palavra certa, reconhecemos logo São Mateus. Quando vemos um monge sentado numa rocha, a olhar tranquilamente para o céu, com uma caveira humana ao lado e sem outros adereços, sabemos imediatamente que é São Jerónimo. Porque sabemos que ele gosta de viajar sem muita bagagem. Quando vemos um tipo a olhar tranquilamente para o céu, sem se aperceber que tem o corpo todo trespassado por setas, percebemos nesse instante que é São Sebastião. Quando vemos outros monges a olhar tranquilamente para o céu, mas sem outra marca distintiva, perguntamos sempre de quem se trata. E isto porque queremos humildemente aprender.⁴⁶

A declarada falta de formação em matéria de juízo estético dá-lhe a liberdade necessária a uma crítica descomprometida com os valores artísticos ou com os interesses do sector. O olhar com que critica é o de um leigo que convenientemente recorre a uma empolada ignorância para apontar com absoluta independência verdades irrefutáveis no respeitante à arte. E a Europa ofe-

⁴⁴ *Idem*, p. 248.

⁴⁵ *Idem*, pp. 248-249.

⁴⁶ *Idem*, pp. 249-250.

rece inúmeras oportunidades de intervenção neste campo. Como ele próprio afirma, seria “impossível viajar pela Itália sem falar nas obras de arte”⁴⁷. Tão numerosos são estes objectos que a sua existência acaba por se tornar opressiva. Quando o talento é reconhecido, como no caso de Miguel Ângelo, o que incomoda é a monotonia visual. Repare-se no sarcasmo das seguintes palavras:

Eu antes admirava o génio imenso de Miguel Ângelo [...] Mas não me apetece apanhar com Miguel Ângelo ao pequeno-almoço, ao almoço, à merenda, ao jantar, à ceia e entre as refeições. [...] Em Génova, tinha sido ele a fazer tudo; [...] em Pádua, Verona, Veneza, Bolonha, adivinhem de que é que todos os guias falavam? Em Florença, tinha sido ele a pintar tudo, a conceber quase tudo, e aquilo que não concebera tinha sido contemplado por ele a descansar na sua pedra favorita, e lá nos mostravam em que pedra. Em Pisa, tudo fora arquitectado por ele, menos a velha torre inclinada, e até essa com certeza lhe seria atribuída se não estivesse tão desviada da perpendicular [...]. Mas aqui [Roma]... aqui, é uma coisa pavorosa. Planificou a Catedral de São Pedro, desenhou o Papa, e o Panteão, e o uniforme dos soldados do Papa, e o Tibre, o Vaticano, o Coliseu, o Capitólio, a Rocha Tarpeia, o Palácio Barberini, a Basílica de São João de Latrão, a Campagna, a Via Ápia, as Sete Colinas [...] ... esse chato omnipresente desenhou a Cidade Eterna, e, a menos que todos os homens e todos os livros estejam a mentir, pintou tudo o que lá está dentro! [...]

Nunca me senti tão imensamente grato, tão consolado, tão tranquilo, tão invadido por uma bendita paz, como me aconteceu ontem quando soube que Miguel Ângelo estava morto.⁴⁸

Twain não está só na resistência à aprovação acrítica das obras dos grandes mestres. Em momento algum o grupo que o acompanha deseja mostrar entusiasmo pela arte romana em frente ao guia local (também chamado Ferguson). Pelo contrário, as visitas aos monumentos, aos palácios, às igrejas, etc. servem para o grupo se divertir a exasperar o guia. Quando levados até alguma beleza artística antiga de pernas partidas, após a descrição exaltada do guia, eles mergulham num silêncio solene que interrompem com a pergunta “Es... está morto?”⁴⁹ Twain confessa que esta reacção poderá ter sido causada pela prodigalidade artística: a abundância banaliza a arte – se as obras não fossem tão numerosas nem existissem em tão grande proximidade umas com

⁴⁷ *Idem*, p. 251.

⁴⁸ *Idem*, pp. 301-302.

⁴⁹ *Idem*, p. 308.

as outras e com o olhar que as observa, melhor sobressairiam as suas qualidades estéticas. Também esta observação se torna pertinente quando analisada à luz dos comentários que a esteticização do quotidiano tem surtido junto de diversos autores, desde o conhecido ensaio de Walter Benjamin sobre a reprodução técnica, no qual se reflecte sobre as condições que levam à perda da aura da arte, até ao mais recente livro de Roger Scruton, *Beauty*, onde de novo nos deparamos com a necessidade de preservar a distância como uma condição para a sacralização (ou consagração) do belo. A proximidade agrada à sociedade de massas, mas inibe a existência de objectos únicos, ou seja, inibe um das mais vinculados atributos da criação artística. Retirando a ironia e o sarcasmo das observações de Twain, o que ele afirma viria a tornar-se central nos Estudos Visuais.

Mesmo do ponto de vista literário, narrativas caras à sensibilidade europeia, como a de Abelardo e Heloísa, não passam para Mark Twain de comércio sentimental (“sentimentos rentáveis”⁵⁰). Abelardo mais não é do que um “vilão impiedoso”⁵¹, um “sedutor covarde”⁵²; Heloísa, mau-grado o seu amor abnegado e nobre, não passa de uma jovem insensata, por recusar a respeitabilidade que lhe traria o casamento para que Abelardo progreda na sua promissora carreira; a castração de Abelardo é qualificada como uma boa acção⁵³ – toda a história é resumidamente apresentada como um logro inescrupuloso em que caem os incautos levados pelo sentimentalismo repugnante das versões que a França pôs a circular. Bem se lamenta o autor de ter sido um deles: “As carradas de emoção que desperdicei naquele impostor sem princípios, na minha santa ignorância!”⁵⁴

O caso de Petrarca, apaixonado pela “Laura de outro homem”⁵⁵, constitui um novo pretexto para o autor se assumir como um defensor de quantos foram injustiçados pela literatura europeia. Depois de afirmar a insensatez daquela paixão (“que foi um desperdício completo de matéria-prima. As intenções eram boas, mas sem juízo nenhum”⁵⁶), Twain revela-se uma vez mais imune

⁵⁰ *Idem*, p. 153.

⁵¹ *Idem*, p. 155.

⁵² *Idem*, p. 159.

⁵³ *Idem*, p. 157 – “um acto justo”.

⁵⁴ *Idem*, p. 159.

⁵⁵ *Idem*, p. 194.

⁵⁶ *Idem*, *ibidem*.

ao sentimentalismo enviesado dos europeus. Trata-se de uma história de amor que trouxe fama ao par de enamorados, mas que fez cair no esquecimento “o pobre Sr. Laura (nem sei o outro nome dele)”⁵⁷ – o pobre marido enganado não só teve de viver com o facto de outro homem perseguir a sua mulher por todo o lado, como nada pôde fazer para evitar que o nome dela andasse “nas bocas fedorentas de alho de Itália”⁵⁸. Como acham que ele se sentiu nesta história? – pergunta Twain? Os outros dois tiveram simpatia e glória – ele nada. Quem se lembra do sofrimento dele? Quem lhe dedica versos? A ironia acutilante de Mark Twain leva-o à conclusão de que o amor de Laura e Petrarca é um caso emblemático de “justiça poética”⁵⁹.

A Europa é, assim, um posto de venda de falsas relíquias e de “fraudes românticas”⁶⁰. A Itália, por exemplo, é o país mais principesco e miserável do mundo, graças a séculos de investimento na monumentalidade das igrejas com sacrifício do bem-estar da população⁶¹. Os grandes mestres do passado prostituíram o seu talento ao eternizarem em quadros monstros que deviam ter caído no esquecimento do mundo, como, por exemplo, os Médici. Ao mesmo tempo que Twain denuncia estas ficções, repõe a verdade de alguns factos: as mulheres mais bonitas que ele encontrou em França tinham nascido e sido criadas na América⁶², os marinheiros mais corajosos e bem sucedidos em lutas são os americanos⁶³, as pessoas que mais prazer sentiram na vida foram, na sua maioria, americanos⁶⁴. Samuel Morse (inventor do código Morse e do telégrafo com fios), Robert Fulton (engenheiro que desenvolveu o primeiro barco a vapor), Elias Howe (inventor da máquina de costura) são 3 americanos que se juntam a Colombo (que, não sendo ameri-

⁵⁷ *Idem, ibidem.*

⁵⁸ *Idem, ibidem.*

⁵⁹ *Idem, ibidem.*

⁶⁰ *Idem*, p. 162. Cabem ainda neste grupo outros exemplos, como o da imagem que se difundiu acerca das *grisettes*, fazendo confiar falsamente em que elas fossem coquetes encantadoramente imorais quando não passavam de raparigas do povo, com “narizes achatados e um buço de que nem o olhar mais educado se conseguia desviar, [...] pelo aspecto, vi logo que comiam alhos e cebolas; e, na minha opinião, seria um elogio dizer que eram imorais” (p. 163).

⁶¹ *Vide* capítulo XXV.

⁶² *Idem*, p. 163. Em Génova, porém, Twain rende-se à beleza das mulheres.

⁶³ *Idem*, p. 171.

⁶⁴ *Vide, idem*, pp. 277-278.

cano, descobriu a América), ao inglês Edward Jenner e ao francês Daguerre como exemplos de pessoas felizes. O elemento que têm em comum é o carácter pioneiro das suas descobertas, o que, para Twain, é a maior fonte de prazer no mundo: “Ser o primeiro: a ideia é essa. Fazer qualquer coisa, dizer qualquer coisa, ver qualquer coisa antes de toda a gente: só isto nos pode dar um prazer em comparação com o qual todos os outros prazeres parecem relativos e vulgares, os outros êxtases banais e corriqueiros”⁶⁵.

Neste sentido, os europeus levam vantagem enquanto viajantes, sobretudo se percorrerem a América. Um americano dificilmente descobre na Europa uma paisagem, um monumento, uma sensação que não tenha sido já vista, apreciado ou experimentada por alguém. Os europeus, porém, podem sempre ir viajar para a América e conhecer o prazer da descoberta⁶⁶. Twain chega ao extremo de dizer que se fosse romano viajaria para a América para ver, aprender e dizer aos seus conterrâneos que esteve num país onde não há igrejas imponentes, mas onde há trabalho, riqueza, educação, desenvolvimento, livros e sabonete, onde os pecadores não compram bilhetes para o céu nem o clero explora os crentes. Se há cidade europeia castigada pela retórica crítica de Twain, ela é Roma.

Numa coisa, os europeus dão lições de vida aos americanos – no modo como sabem chegar ao fim do dia e substituir as preocupações e as fadigas por práticas apaziguadoras e relaxantes, como passear, tomar uma bebida, ouvir música, respirar o aroma das flores nas praças ao fim da tarde. Deitam-se cedo e dormem bem. Os americanos não sabem dar o trabalho por finalizado: aos dias agitados seguem-se noites passadas a contabilizar ganhos e perdas. Os europeus souberam reservar espaço para a calma e o conforto; pelo contrário, os americanos passam a vida num estado febril feito de pressas e cuidados. Por isso ou envelhecem cedo ou morrem na idade em que na Europa se sente estar a entrar na fase madura da vida⁶⁷. Excepto se forem inventores, pois estes são felizes, por serem os primeiros. Ou se se chamarem Mark Twain, um homem que, à semelhança dos inventores, indicou com precisão e de forma pioneira questões que viriam a assumir centralidade no âmbito dos Estudos Visuais.

⁶⁵ *Idem*, p. 277.

⁶⁶ *Idem*, p. 278.

⁶⁷ *Idem* pp. 196-197.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. (2003), *Sobre a Indústria da Cultura* (tradução de Manuel Resende, Maria Antónia Amarante, José Miranda Justo, Aires Graça; organização e prefácio de António Sousa Ribeiro), Coimbra: Angelus Novus.
- BENJAMIN, Walter (2006), *A Modernidade* (edição e tradução de João Barrento), Lisboa: Assírio & Alvim.
- BLOOM, Harold (Ed. e Introd.) (2009), *Mark Twain*, New York: Infobase Publishing.
- GANZEL, Dewey (1968), *Mark Twain Abroad. The Cruise of the Quaker City*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- MITCHELL, W. J. T. (1994), *Picture Theory*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- IDEM, "What Is an Image?", in *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, 1 (Spring, 1984), 503-537.
- SCRUTON, Roger (2009), *Beauty*, Oxford: Oxford University Press.
- TWAIN, Mark (1980), *The Innocents Abroad or the New Pilgrims Progress*, New York: Signet Classics/Penguin Putnam [1869].
- IDEM (2010), *A viagem dos inocentes ou a nova rota dos peregrinos* (tradução de Margarida Vale do Gato), Lisboa: Tinta-da-China.
- IDEM (2004), *A Tramp Abroad*, Sparklesoup Studios [1880].
- IDEM (2006), *Life on the Mississippi*, Teddington, Middlesex: The Echo Library [1883].