

Breve comentário do tradutor:

A noção de *gusto* que William Hazlitt desenvolveu quase na forma de uma nota, em 1816, dá testemunho do interesse não apenas de sua apreciação refinada das artes plásticas, mas de uma concepção estética que está “no ar”, ou seja, no espírito de sua época. Adotando o estilo comum na época de comparar artistas de lavras diversas, ele classifica o domínio do estilo a partir da presença ou não daquilo que ele denomina “*gusto*”. *Gusto* são as implicações emocionais ou expressivas que o artista imprimiu numa obra de arte, conjugando não apenas a faculdade sensória mimética por excelência, a visão, mas o conjunto todo das percepções e, mais do que isto, a fusão estético-associativa que está no jogo da observação estética. *Gusto*, diríamos hoje, é a vibração num determinado objeto que revela a contaminação de um domínio sensório por outro domínio sensório. Mais do que isto, revela a própria operação mental ou criativa na qual o conjunto inteiro de percepções associativas se conjugam, permitindo, no fazer poético ou artístico, uma ultrapassagem do meramente descritivo, de uma fidelidade ao observado. Ao mesmo tempo, é claro, no pensamento de Hazlitt, que não se trata nem mesmo do observado, porquanto o observado é, por assim dizer, não um retrato de como a natureza é observada, mas um esquema, um esquema que se assemelha ao retrato botânico de espécimes. Ticiano é o exemplo máximo do *gusto*, por sua frenética movimentação, seu dramatismo que se confunde, hoje diríamos, com os próprios golpes de seu pincel que dá a tudo esse aspecto vivo e conturbado.

Embora os exemplos de Hazlitt se concentrem no domínio das artes plásticas, eles revelam uma inclinação de pensamento que já era visível em sua época e

1 Professor da Universidade Federal de Santa Maria.

que ganha corpo na obra de poetas como Keats e Coleridge. Se explorarmos algumas de suas investigações, notamos que o problema da “sinestesia” poética está aqui já em suas formas mais notáveis. Sabemos o destino dessa teoria que se transforma, em Mallarmé, na afirmação de que, em se tratando de escrever poesia, é melhor “não pintar as coisas, mas pintar o efeito delas sobre nós”.

Lawrence Flores Pereira

Do *gusto*

*Gusto*², na arte, é o poder ou a paixão que define qualquer objeto. Explicar esse termo no tocante à expressão (sobre a qual é possível dizer que é o grau mais elevado) não é tão difícil quanto explicá-lo com relação às coisas sem expressão, às aparências naturais dos objetos, como a simples cor ou a forma. Em pelo menos um sentido, contudo, é muito difícil que exista sequer um objeto inteiramente desprovido de expressão, destituído de qualquer caráter de poder que lhe pertença e sem nenhuma associação precisa com o prazer ou a dor: o *gusto* consiste em oferecer essa verdade do caráter a partir da verdade do sentimento, tanto no grau mais elevado como no mais inferior, porém sempre no mais alto grau de que o sujeito é capaz.

Há um *gusto* na coloração de Ticiano. Seus semblantes parecem pensar e seus corpos parecem sentir. Eis o que os italianos queriam dizer pela *morbidezza* da coloração de suas carnes. Elas parecem sensíveis e vivas em todos os lugares; não simplesmente por ter a aparência e a textura da pele, mas o sentimento em si mesmo. Por exemplo, os membros de suas figuras femininas possuem uma maciez e uma delicadeza luxuriosa, que parecem conscientes do prazer do observador. Assim como os objetos na natureza são capazes de produzir uma impressão nos sentidos, a qual é distinta do efeito produzido por qualquer outro objeto (possuindo até mesmo algo divino que o coração incorpora e a imaginação consagra), os objetos no quadro preservam a mesma impressão, absoluta, intacta, tingida pela verdade da paixão, pelo orgulho do olhar e pelo encantamento da beleza. Rubens cria suas flores com carnosa coloração; as de Albano são como marfim; as de Ticiano são semelhantes apenas à carne e a mais nada. São tão diferentes das de outros pintores como a pele é diferente das roupagens brancas ou vermelhas que a cobrem. O sangue circula aqui e ali, as veias azuis se insinuam, todo o resto é entrevisto, de canto a canto, por aquela espécie de sensação fugidia do olhar, que o corpo sente dentro de si mesmo. Isso é o *gusto*. A cor carnal de Vandyke, embora possua tanta verdade e pureza, é desprovida de *gusto*. Não possui o caráter interno, o princípio vivificado

2 Nota do Tradutor: mantenho a grafia do termo em sua forma original italiana, evitando a associação com “gosto”, em português.

em seu interior. É uma superfície macia, não uma massa cálida e movente. É pintado sem paixão, com indiferença. Somente a mão parece importar. A impressão desliza para fora do olhar, e não deixa atrás, como os tons do pincel de Ticiano, aquela pungente picada na mente do espectador. O olhar não adquire um gosto ou apetite por aquilo que vê. Em uma palavra, o *gusto*, na pintura, define o momento em que a impressão que foi deixada em um dos sentidos excita, por afinidade, os outros sentidos.

As formas de Miguelângelo estão cheias de *gusto*. Em todo lugar elas impõem ao olhar um sentido de potência. Os membros transmitem uma ideia de força, de grandeza moral e mesmo de dignidade intelectual: são firmes, imperiosos, amplos e massivos, aptos a executar com tranquilidade os propósitos determinados da vontade. Seus rostos possuem uma expressão semelhante ao de suas figuras, consciência de seu poder e capacidade. Surgem apenas para pensar o que farão e saber que possuem o poder para fazê-lo. É isso que se quer dizer quando se diz que seu estilo é firme e masculino. É o inverso do de Correggio, mais feminino. Ou seja, o *gusto* de Miguelângelo consiste em expressar a energia da vontade sem a sensibilidade proporcional, e o de Correggio em expressar uma sensibilidade requintada, sem a energia da vontade. Nos rostos, assim como nas figuras de Correggio não vemos nem ossos, nem músculos, mas, em compensação, que alma possui, repleta de doçura e graça – pura, brincalhona, flexível e angelical! Há bastante sentimento numa mão pintada por Correggio para fundar uma escola de pintores históricos. Sempre ao ver as mãos das mulheres de Correggio e Rafael, queremos tocá-las.

De novo, as paisagens de Ticiano possuem um *gusto* prodigioso, tanto no colorido quanto nas formas. Nunca esqueceremos um quadro que vimos, na Galeria Orleans, que trata da caça de Acteon. Tinha um aspecto marrom, suave, outonal. O céu era cor de pedra. Os ventos pareciam cantarolar através dos ramos sussurrantes das árvores e era possível ouvir ali o zunido dos arcos a ressoar através da entrelaçada confusão da floresta. O senhor West possui esta paisagem. Saberá se esta descrição é precisa. A paisagem do fundo de São Pedro Mártir é outro conhecido exemplo da capacidade desse grande pintor de imprimir um interesse romântico e um caráter apropriado aos objetos de seu desenho. Nela cada circunstância se soma ao efeito da cena – os arrojados troncos das altas árvores da floresta, as rastejantes plantas de solo, com o frio pináculo de um convento se erguendo à distância, entre as montanhas azul-safira e o céu dourado.

Rubens possui um bocado de *gusto* em seus faunos e sátiros, e em tudo aquilo que expressa movimento, mas somente nisso. Rembrandt o possui em tudo; em seus retratos todas as coisas têm um caráter tangível. Se ele põe um diamante na orelha da esposa de um burgomestre, é pedra preciosa de primeira água; e suas peles e seus tecidos são à prova do inverno Russo. O *gusto* de Rafael

estava apenas na expressão; conhecia o caráter das formas humanas, mas de nada mais. A *secura* e a pobreza de seu estilo em todas as outras coisas é um fenômeno na arte. Suas árvores são ramos de grama alfinetados em um livro de espécimes botânicos. Será que é essa a razão por que Rafael nunca teve tempo para ir além das muralhas de Roma? Por que estava sempre nas ruas, na igreja ou nos banhos? Não era membro da Sociedade dos Arcádios.

As paisagens de Claude, por muito que sejam perfeitas, carecem de *gusto*. Isto não é fácil de explicar. São perfeitas abstrações das imagens visíveis das coisas; falam a linguagem visível da natureza de modo verdadeiro. Assemelham-se a um espelho ou um microscópio. Para o olhar somente elas são mais perfeitas do que outras paisagens que jamais foram pintadas ou serão pintadas; revelam mais da natureza, como cognoscível por apenas um dos sentidos; mas imprimem uma ênfase igual sobre todas as impressões visíveis; não interpretam um sentido por outro; não distinguem o caráter de diferentes objetos tal como nos são ensinados e somente como podem ser ensinados, para distingui-los pelo seu efeito sobre os diferentes sentidos. Ou seja, seu olhar carecia de imaginação: não se emocionava em consonância com suas outras faculdades. Ele via a atmosfera, mas não a sentia. Pintava o tronco de uma árvore ou uma rocha no primeiro plano de modo tão suave – com uma abstração tão completa da impressão tangível, bruta – quanto qualquer outra parte do quadro; suas árvores são perfeitamente belas, mas um tanto imóveis; têm uma aparência de encantamento. Em suma, suas paisagens são imitações inigualáveis da natureza, liberadas da sujeição aos elementos – como se todos os objetos houvessem se tornado uma visão feérica encantadora e o olho tivesse depurado e refinado os outros sentidos.

O *gusto* das estátuas gregas é de espécie muito singular. O senso de uma forma perfeita ocupa quase a totalidade da mente, deixando pouco espaço para o usufruto estético de quaisquer outros sentimentos. Para aquelas estátuas parece bastar *ser*, ser sem agir ou sofrer. Suas formas são ideais, espirituais. Sua beleza é poder. Por meio de sua beleza, elas se alçam acima das fragilidades da dor ou da paixão; graças à sua beleza são deificadas.

A quantidade infinita de invenção dramática em Shakespeare abate seu *gusto*. O poder que ele gosta de revelar não é intenso, mas discursivo. Ele jamais insiste em coisa alguma tanto quanto deveria, exceto em trocadilhos. Milton possui grande *gusto*. Ele repete seus golpes duas vezes, agarra-se ao seu tema, esgota-o. Sua imaginação tem um prazer duplo pelos seus objetos, uma ligação inveterada com as coisas que ele descreve e com as palavras que as descrevem.

“... ou onde os chineses conduzem
com velas e vento seus carros leves de cana.”

“Selvagem acima das regras ou da arte, gigantesca beatitude.”

Há *gusto* nos elogios de Pope, nas sátiras de Dryden, nas histórias de Prior; e entre os escritores de prosa, Boccaccio e Rabelais tinham-no em grandes quantidades. Mencionaremos apenas uma outra obra que nos parece repleta de *gusto*, *Beggar's Opera*. Se não estiver, então estaremos de todo enganados quanto às noções desse delicado assunto.

Referências:

On *Gusto*, de Hazlitt, foi publicado pela primeira vez em *The Examiner*, em 26 de Maio de 1816 e encontra-se reproduzido em *The Round Table*.

Obra em domínio público. Disponível no original no endereço <https://archive.org/stream/cu31924013362292/cu31924013362292_djvu.txt>.

Acesso em 17/06/2015.

