

b) A fuga a uma realidade incômoda, pelo sonho, o devaneio, a torre de marfim, a arte pura ou arte pela arte;

c) A ação sobre os indivíduos, para fins de proselitismo ou propaganda.

Em geral nos momentos clássicos da história, isto é, quando a comunhão entre os indivíduos e a sociedade é perfeita, a arte exprime sem discrepância a cultura em que desabrocha. Ela é realmente a expressão das emoções e dos sentimentos individuais e coletivos. E assim sendo, por todos é reconhecida e julgada sem maiores dificuldades.

Quando, porém, há discordância entre os indivíduos e o seu grupo social, por estar êste em fase de desagregação e não terem suas normas de conduta e seus valores espirituais força coercitiva convincente, a arte assume as formas variegadas da revolta, da crítica, da evasão, escapando ao juízo da maioria ainda presa a um conjunto morto de usos, costumes e leis.

Se a discordância provier entretanto de se achar em período de organização o código moral, em consequência de uma revolução por exemplo, e se houver uma autoridade suficientemente forte que o tente impor, a arte tomará feição propagandística ou ideológica.

Ocasionalmente, em quaisquer desses casos, pode elas visar a documentação, isto é, fixação para a positividade de fatos e figuras cuja lembrança se deseja perpetuar.

Como quer que seja, a arte é sempre, em última análise, em que pese sua fisionomia, ou melhor sua

DA PINTURA MODERNA

EMBORA, na realidade, a expressão arte moderna tenha interesse puramente cronológico, pois moderno é o que é de hoje, é o contemporâneo em oposição ao de ontem, ao do passado e é por conseguinte a arte da época em que se vive, a expressão adquiriu a nossos ouvidos uma significação específica.

As leis estéticas são invariáveis, dizem respeito à composição, ao equilíbrio, ao ritmo, as combinações de cores, problemas que se repetem desde que o mundo é mundo e caracterizam a qualidade artística da obra.

Entretanto, se as leis estéticas são invariáveis, varia ao contrário — e muito — a forma aparente da obra de arte. As que se nos depararam hoje pouco apresentam em comum com as que apreciaram os nossos antepassados.

Por que?

Sem procurar esclarecer-lhe a origem, nem debater a sua finalidade, podemos admitir, com os autores mais acatados da sociologia da arte, que ela se condiciona a uma determinada cultura e visa sempre um dos seguintes objetivos:

a) A expressão de sentimentos ou emoções individuais ou coletivos;

máscara, uma expressão cultural. Ela será pura, transparente, acessível, na medida em que o artista que a cria e o leigo que a aprecia sentirem de maneira idêntica os valores morais e intelectuais de seu grupo. Ela será caótico, obscura, inacessível, na proporção em que as divergências entre o artista e os outros membros da sociedade se fizerem mais amplas.

* * *

Estamos positivamente — e já se o provou à saciedade — em um desses momentos de profunda desorganização social e, conseqüentemente, de expressões individuais em oposição às idéias e normas que porventura subsistam no grupo.

Uma tal situação não se criou repentinamente. Ela amadureceu. Desde o fim da Idade Média a arte vem evoluindo no sentido da descrença, da revolta, da evasão individual. Em verdade ela tem sido um pretexto, em suas mais belas realizações, para a manifestação dessa discordância. Mas, na sua necessidade de exprimir divergências, não raro proibidas, pela força, de se exprimirem, ela se obscureceu voluntariamente ou se escondeu por trás de uma aquiescência superficial às imposições da sociedade.

A arte, como a humanidade, atravessa uma crise que atinge seu ponto culminante em nossos dias, com a chamada arte moderna, isto é, com a arte representativa de nosso tempo. Para bem compreendê-la, não é preciso remontar ao Renascimento. Basta irmos até o impressionismo, em fins do século XIX, nesse mo-

mento histórico em que se manifestam, afinal, abertamente, as primeiras revoltas contra a pintura documental, por um lado e convencional por outro, na sociedade burguesa florescente.

A época é então de franco otimismo. Acredita-se na ciência e procura-se com afimco “a verdade”. Multiplicam-se as pesquisas e as descobertas. Se algumas destas atuam indiretamente sobre a produção artística, pelas dúvidas que incutem nos espíritos, outras, como a fotografia, têm influência direta e imediata.

A máquina fotográfica desmoraliza as convenções pictóricas e se substitui com vantagem à pintura e à escultura em suas funções documentais. Concomitantemente, o estudo do espectro solar desvenda os mistérios da cor e aponta soluções novas que só por acaso alguns mestres do passado haviam encontrado. Os impressionistas anotam essas lições da ciência e se recusam a continuar na trilha dos que se contentam com a aparência das coisas. Reagem contra as realizações satisfeitas do passado e tentam penetrar a realidade intrínseca através da luz, da cor e do movimento. O que querem apreender é o instantâneo, antes mesmo que, mecânicamente, fôsse obtido. Para alcançá-lo, para chegar a essa realidade de um instante de luz, cor e movimento, renegam os velhos métodos ensinados nos *ateliers*. Vão à natureza, voltam ao contacto puro dos objetos e, mediante esboços rápidos, pinceladas curtas, divisionistas ou pontilhistas fixam a paisagem e as personagens. O desenho minucioso e paciente é abandonado. A “impressão” imediata domina. A composição artificial com isso se esboroa. O detalhe se esvai na

ânsia de reprodução de um todo que "deve" ser o objetivo desejável. A nova pintura quer reproduzir o momento fugidio que a máquina ainda não consegue apreender mas que anuncia como o único verdadeiro.

A época é, porém, dinâmica e o progresso se processa em progressão geométrica. Entretanto, essa arte que se pretende mais realista do que a que se exhibe nos salões oficiais, não a entende o grande público. Nem os artistas lhe dão tempo de entender, esses artistas revolucionários, impacientes, que, mal proclamam a excelência de uma teoria e já se lançam a novas pesquisas. E o impressionismo subdivide-se em várias correntes por vezes antagônicas.

A dúvida impera. Alguns pintores se indagam se estão seguindo o caminho certo. CÉZANNE, que surge no auge das soluções analíticas, pensa encontrar-se a realidade na essência dos objetos e não no seu aspecto exterior. A bem contemplá-la, a natureza é feita de cubos, de cilindros, de esferas. Tudo se constrói sobre uma estrutura geométrica. Cabe ao artista pintar para a eternidade que está nessa essência; não deve ater-se à primeira impressão duvidosa, porque falseada pelas formas feitas, convencionais que se habituou a ver nas telas acadêmicas. Que o pintor se coloque diante do objeto a ser pintado como se o visse pela primeira vez, sem preconceitos, com toda a pureza de que fôr capaz. E que atente também para a composição, pois a pintura é uma distribuição de volumes e ritmos dentro de determinado espaço.

Temos, com tais idéias, as obras precursoras do cubismo.

Mais ou menos ao mesmo tempo VAN GOGH proclama o valor primordial da expressão obtida pela formação, tanto do traço como da côr. A seu ver, não se trata de copiar a natureza mas de senti-la e chegar a exprimi-la no que comporta de característico, de específico. E temos o pioneiro mais recente do expressionismo, cujas raízes, em verdade, alcançam a Idade Média e os primitivos, através das obras de DAUMIER, GOYA, EL GRECO, etc.

GAUGUIN, por seu lado, é de opinião que a pintura não passa de uma linguagem emotiva, de uma poesia para a qual tem o pintor o direito de inventar as côres e de criar os objetos que melhor lhe convenham.

ODILON REDON vai mais longe. Pensa que a expressão está no sonho. Com êle surge, antes das teorias de FREUD, a pintura onírica.

Tôda a pintura moderna até os abstracionistas está em germe nesses artistas. Mas, assim como a ciência progride mediante "um casamento perigoso da lógica com o espírito de aventura" a arte segue igual caminho. Da luta (o casamento não será uma luta?) entre o cartesianismo e o bergsonismo nasce o cubismo. Há em seus mestres que seguem as lições de CÉZANNE, a convicção de que tudo o que vem dos sentidos é transitório, porque manchado de vida, de mobilidade, ao passo que o que vem do espírito é permanente, é a verdade. Diz BRAQUE, chefe de fila do cubismo: "os sentidos deformam, o espírito forma". E APOLINAIRE, arauto da mesma escala proclama: "A natureza está aquém da eternidade". E que deseje o homem senão a

eternidade? GLEIZES, outro teorista do cubismo, ensina: "devemos girar em torno do objeto para perceber-lhe as aparências sucessivas e, fundindo-as em uma só imagem, reconstituí-lo no tempo (duração)". Por isso o cubismo será o desdobramento do objeto e a apresentação simultânea de seus diversos aspectos.

Mas o momento moderno (já estamos às vésperas da 1.^a grande guerra) é de contradições, de dúvidas. Andam os homens desorientados, tanto pela revolução que se opera na química e na física — e perturba as concepções filosóficas — como pela que se processa no campo social e econômico — e transtorna a vida cotidiana. A nova idade industrial não encontra quem as represente com fidelidade nas manifestações artísticas. Continua-se a pintar nus e naturezas mortas, paisagens repousantes, tudo numa desconversa que evita prudentemente entrar no âmago da vida contemporânea, que ignora a fábrica, o operário, a fumaça dos trens, automóvel, a distorção da perspectiva ante o olhar que não pára por não lh'o permitir o avião. Ângulos, volumes, cores, tudo mudou; mas o pintor segue apegado ao cavalete, estático, a estudar técnicas e formulações que não correspondem a coisa nenhuma. Daí a sucessão de pesquisas de artistas que tentam descobrir novas formas para a expressão do pensamento e da sensibilidade de seu tempo.

DA VINCI afirmara ser a pintura "cosa mentale". Assim a imaginaram os cubistas. Contra o seu intelectualismo ambicioso de chegar ao "eterno", investem os "fauves" (os selvagens) e os futuristas. Reivindica o fauvismo o direito à expressão nua e crua da sensação.

A escola renega a inteligência e diz-se hostil à cultura. Há muito de... atitude na sua atitude, mas há também uma filosofia por mais de um traço prêsa às teorias de Bergson, então em grande voga. E' uma filosofia sensual e intuitiva. Dela decorre, como resultado estético, uma pletora ofuscante de cores e o desprezo pela construção. Não se visa mais a harmonia pela dominância mas o acorde de valores cromáticos mais ou menos arbitrários. E-se selvagem, contra os requintes da civilização, contra o bom gosto, pela violência.

Já com o futurismo é o dinamismo da vida moderna que se tem em vista. O cinema explorou a simultaneidade das imagens e o pintor vai na esteira da câmara. Para SEVERINI, SOFFICI, MARINETTI e outros, que o lançam na Itália, o objetivo precípuo consiste em exprimir plásticamente o movimento. Não prescindem ainda eles do objeto, mas só o consideram enquanto pretexto motor, isto é, enquanto propulsor dos ritmos e movimentos que pode sugerir. Ou a que pode dar origem.

Em oposição a tanto intelectualismo, colocam-se os chamados primitivistas, que, com ROUSSEAU à frente, se inspiram na gravura popular, no cartão postal, no desenho infantil.

Paralelamente a essas experiências que se verificam na França e na Itália, eclode na Alemanha a escola expressionista. A pintura deixa de ser um fim para se tornar ativo instrumento de crítica social, causticante por vezes, dramático sempre. E' pela deformação que se exprime essa escola, voltando a uma tradição de muitos séculos. Com a guerra e a derrota o expressio-

nismo assume feições trágicas. A Alemanha de 1920 chora suas desgraças ou maldiz seus aproveitadores. Um GROSZ, com seu desenho feroz acusa violentamente exército e tubarões. Sua obra tem uma força quase caricatural e de tal maneira influi na ação vingadora das massas que, ao subir o nazismo ao poder, o pintor é obrigado a emigrar. Por contágio essa escola faz prosélitos na Bélgica, onde um FRANZ MAASEREL fica sendo uma espécie de porta-voz plástico de todas as reivindicações sociais.

Acontece que se os vencidos compensam sua tragédia cotidiana pela revolta e o sarcasmo, os vencedores se desiludem da vitória, dos "slogans" guerreiros, da "reconstrução" se operando sobre os mesmos alicerces antigos. Antes de terminar a guerra, já o movimento "Dadá", que nasce em Zurich sob a chefia de TRISTAN IZARA, assinala uma completa descrença nos valores humanos, inclusive os valores da arte. De tendências anarquistas "Dadá" quer antes de mais nada negar. O absurdo e a piada serão suas armas na luta pela destruição da sociedade burguesa às vésperas da falência.

Do dadaísmo sairia entretanto o surrealismo, escola que, continuando ODILON REDON e, aproveitando as lições de FREUD, tenta arrancar do inconsciente suas realizações estéticas. As próprias técnicas psicanalíticas, como a associação de idéias e imagens (palavras em liberdade e grafismo espontâneo) iriam ser experimentadas na arte e, não raro, com resultados de surpreendente beleza.

Movimento forçosamente heterogêneo na fatura plástica, pois tanto permitiu o florescimento de um im-

pressionismo desvairado, como de um naturalismo mesquinho ou de deformações expressionistas, o surrealismo logo esgotou sua fonte inspiradora. Alguns de seus adeptos se transferiram para a política, outros se agregaram aos cubistas. Mas ficou um núcleo curioso, chefiado por ANDRÉ BRETON, o qual orientou então o movimento para as descobertas da etnografia — arte negra e polinésia — e em segunda para a magia. Nos Estados Unidos essa escola deu origem ao "magic-realism", que tem por princípio certo naturalismo grosseiro filtrado pela fantasia.

Nessas alturas da evolução artística, em meio às discussões, aos entusiasmos e às catilinárias, ficara de lado, desprestigiado e quase inútil, o objeto: figura, tema, etc. Debatendo pintura, haviam chegado os pintores à compreensão de que somente importavam esteticamente, os elementos abstratos do quadro: linhas, cores, volumes, planos, valores. O que se admirava, em suma, em uma tela de DA VINCI não eram as personagens da Ceia, não era a parte descritiva, literária ou anedótica: eram os ritmos e os acordes cromáticos. Subprimindo-se os pormenores das figuras não perdia o quadro suas qualidades. E se uma determinada obra se podia considerar excelente, isso se explicava pela sua riqueza de invenção, composição e sensibilidade, elementos constantes de todas as grandes obras. Estava-se às vésperas do abstracionismo ao qual outros pintores também chegariam por motivos diferentes embora. Já por influência das teorias nucleares que desvendavam eurritmias impensadas antes e inéditos movimentos da matéria, já por desejo de adaptação a uma ar-

quietude dia a dia mais depurada e mais exigente de uma arte decorativa quase severa.

Segundo o crítico LÉON DEGAND, é abstracionista toda pintura que não lembre, em suas realizações, qualquer espécie de figura. Que se afaste portanto da cópia da realidade e empregue os meios plásticos e pictóricos como instrumento de uma expressão estética pura. Linhas, cores, ritmos, eis o que deve visar o abstracionismo, o qual se aparente assim à música que só lida com sons e ritmos, sem ter como objetivo reproduzir o que quer que seja, mas tão somente comover.

* * *

Se uma arte reflete sempre o seu momento social, se ela é, na essência, a expressão de uma sociedade, sua forma exterior varia, como o sublinhamos, seguindo a cultura em que surge.

Convencional, idealista e geométrica no tempo dos gregos, mística e expressionista na Idade Média, realista e documental no século XIX, sempre exprimiu ela as preocupações, as aspirações e as normas de conduta de seu momento histórico. A de nossa época não podia fugir a essa função necessária. Por isso, atente-se bem para o fato, reflete agora uma conjuntura confusa, é representativa de um período de transição em que se desagrega o mundo confortável de ontem e se constrói, entre cataclismos, o mundo de amanhã:

As normas de conduta estão sendo revisadas e nenhuma surgiu ainda capaz de solidificar a civilização em um todo seguro, dentro do qual cada indivíduo te-

nha seu lugar e com ele se satisfaça. A arte dêste momento tinha portanto que ser o que é contraditória, inovadora, hesitante, audaciosa, fantasista, severa, ora se desmandando em originalidades forçadas, ora se retraindo até o ascetismo. E, como o que brota de nossa cultura em desintegração, ela assume aspectos extremamente brilhantes e sedutores ao mesmo tempo que nos perturba. Nunca menos do que hoje foi o quadro "uma poltrona", na expressão feliz do professor ROGER BASTIDE. Nunca foi ele tão pouco confortável...

* * *

E' por não ser confortável, por criar problemas, amiúde insolúveis, por mergulhar o artista e o apreciador na angústia e na perplexidade, que a arte moderna tem sido tão asperamente combatida. Ao homem repugnam as mudanças que o obrigam a reconsiderar tudo o que aprendeu. A lei do menor esforço, criadora e promotora, dos hábitos, dos preconceitos, das fórmulas, dos tabus, é um freio poderoso, a impedir que se abram os olhos para a novidade suspeita. Assim como aborrecemos o estrangeiro e nos apegamos de unhas e dentes ao que é nosso, mesmo quando impreciso, abominamos a novidade suscetível de perturbar a nossa paz interior, de misturar as nossas concepções e de forçar-nos a uma classificação demorada e difícil.

Somente aos poucos, e através das gerações recentes menos presas aos ensinamentos do passado e menos respeitadas delas, antes desconfiando das lições dos pais e avós, é que a arte moderna se propaga e conquista adeptos mais ou menos entusiastas.

Em algumas partes do mundo ela está inteiramente vencedora. Noutras permanece hostilizada e es-
carneada.

Não quisemos, nessa explicação histórica e didática muito sintética do desenvolvimento da arte moderna, entrar na análise das subescolas, nem anotar divergências teóricas que poderiam confundir o leitor interessado. Não nos referimos aos puristas, que constituem uma espécie de projeção simplificada do cubismo, nem falamos dos adeptos da "arte concreta", que procura chegar a uma inteira despersonalização na organização do quadro não figurativo. Não mencionamos o novo realismo, severo e nítido. Todas essas variantes têm entretanto seus representantes na pintura atual.

O mundo ocidental desenvolveu a arte da pintura no sentido da documentação, da cópia da realidade. Habitou-nos com isso a uma inevitável pergunta que não passaria pela cabeça de um chinês: que quer dizer? Que representa? Toda a nossa concepção artística está subordinada à possibilidade de comparação. Mas em muitos milhares de anos de produção de obras de arte, somente em uns poucos momentos históricos houve essa preocupação naturalística. A pintura foi sempre expressão e invenção. Foi feita, como a música, para ser sentida e não explicada. Se conseguíssemos admitir, uma vez por todas, que um conjunto de cores e linhas pode ser belo sem nada pretender representar, um grande passo teríamos dado no caminho da compreensão da arte moderna. Aceitamos um vitral ou um tapeite sem assunto e o achamos belo não raro, e o desejamos ter ao nosso lado. No entanto, logo que o mesmo

motivo se apresenta sobre uma tela emoldurada, nos revoltamos e proclamamos a "falta de sentido", ou o absurdo "daquilo". Não somos coerentes na nossa exigência de lógica... De igual modo compreendemos a deformação caricatural mas não queremos ouvir falar da deformação dramática. Admitimos sem relutância a fantasia que joga com elementos espirituais, como a de **JERÔNIMO BOSCH**, mas já não a entendemos logo que entram em sua manifestação imagens de nossa civilização material, telefones, máquinas, instrumentos de guerra, etc. Porque isso não é arte... Estamos condicionados a outros conceitos estéticos e o que exige de nós um pequeno esforço nos aborrece ou nos irrita. Entramos, por isso, nas galerias modernistas de pé atrás prevenidos, de má fé mesmo. Na hora em que nos convencemos da incongruência e do convencionalismo de nossas atitudes, toda a "dificuldade" que experimentamos em penetrar, a arte moderna cessará.

Outro preconceito a ser abolido de vez é o de que só a arte de que gostamos presta. Nada mais errado, pois podemos não gostar de um bom quadro como podemos adorar uma obra medíocre. Gostar ou não é questão de afinidade com o tema tratado, com o colorido da tela, ou é problema de ordem sentimental, porquanto a obra apreciada evoca muitas vezes sensações agradáveis, acorda em nós lembranças gratas. Isto não implica na sua excelência, a qual se afere por outros critérios de julgamento. E o que ocorre com os quadros observase igualmente com os antigos. Não nos interessam seguidamente obras do passado catalogadas, algumas delas, entre as maiores. Pode-se preferir Ru-

BENS a MIGUEL ANGELO ou este a aquêle, e no entanto ambos são igualmente grandes. Há quem não suporte MOZART porque admira BACH e há quem deteste BETHOVEN. Tais ogerizas ou admirações não modificam em coisa nenhuma o valor das obras desses mestres da música.

Se tais divergências se compreendem em relação aos artistas consagrado como não entender que os modernos estejam sujeitos a igual fenómeno? Nem tudo o que é moderno presta, só o tempo estabelecerá a indispensável seleção.

Não nos esqueçamos de que no caso dos antigos estamos diante de obras selecionadas pelos pósteros, peneiradas cuidadosamente. O que sobra e se encontra nos museus são expoentes da arte pretérita. Não há como opor ao produto dessa seleção rigorosa, as obras atuais que aguardam ainda o pronunciamento do júri de seleção. Muitas delas morrerão em breve, serão queimadas ou destruídas por falta de significação, passarão com a moda, terão sido simples pesquisas de técnicas ou exemplificações de teorias insustentáveis. E' possível até que nada sobreviva, que nada alcance um julgamento favorável de nossos netos.

Houve épocas que bem pouco nos legaram, o que não impediu fôsse a arte de então representativa e necessária. Mas careceu de universalidade e não teve eco na sensibilidade das idades que se seguiram. Quem lê, hoje as poesias dos grandes retóricos do século XV? No entanto essa poesia foi lida, aprendida de cor, recitada, fêz as delícias de varias gerações. Quem ficou? VILLON, ignorado, desprezado pelos contemporâneos,

tanto "modernos" como "acadêmicos". Uma obra não fica tão somente porque reflete a sensibilidade de seu momento histórico. Mas fica ainda menos se não a reflete. À sua representatividade é preciso que se agreguem os elementos qualitativos que a tornam durável. E' necessário que essa arte viva, isto é, de seu tempo seja também uma arte eterna. Quais dos nossos pintores modernos pode gabar-se de haver "realizado" alguma coisa? Nós o ignoramos. A ninguém é dado jurar que o nome de PICASSO se perpetua, porque ninguém sabe a que ponto é êle representativo e universal a um tempo, mas qualquer conhecedor pode afirmar sem receio de êrro, RAUL CHABAS está destinado à fogueira. Porque não é representativo (suas mulheres nuas e cor-de-rosas não significam sequer um desejo de evasão, nasceram mortas e já vão apodrecendo rapidamente) e por que não tem universalidade.

Não nos iludamos insistindo em manter de pé um passado que não pode voltar. Outras serão as formas da arte do futuro, como outras serão as formas de nossa cultura. Vivemos dentro de estruturas econômicas e sociais diferentes, diversas serão portanto nossas normas morais, outros os nossos padrões estéticos. Provavelmente mais próximos daquilo que experimentam e pesquisam hoje os indivíduos mais sensíveis, mais inteligentes e mais inquietos, do que daquilo, já sem sentido, que mecânica e satisfatoriamente continuam a produzir os "acadêmicos".

Os críticos não são profetas. Mais de uma vez erraram, condenando ou incensando. Raramente entre tanto se enganaram no primeiro peneiramento grossei-

ro. Se nem sempre foram capazes de apontar o excelente, se algumas vêzes consideraram bom o que não valia nada, quase nunca deixaram de excluir o péssimo. O péssimo em nossa época é sem dúvida alguma o acadêmico. Quanto ao moderno... talvez seja aproveitável.

Eis em última instância o único mérito da crítica: separar o joio do trigo. Jogue-se sem receio o joio, constituído pela cópia, a repetição, a chapa, a fórmula e fique-se com o trigo que é a arte expressiva da nossa vida, do nosso mundo, dos nossos problemas psicológicos, científicos, morais.

ÍNDICE

Essência e objetivo da poesia	3
O poema em prosa	15
Da pintura moderna	24