

## PREFÁCIO

Este livrinho foi escrito para as pessoas que têm tido pouca oportunidade de ver quadros, principalmente os quadros modernos, dados às vezes como enigmáticos, complicados, incompetentes ou doidos. Destina-se a solapar o preconceito, perturbar os indiferentes e despertar o interesse, com o objeto de abrir caminho para uma compreensão e uma afeição maiores pela pintura mais aventurosa dos nossos dias.

Não se cuidou de fazer, aqui, um trabalho histórico e os quadros não estão arrumados cronologicamente; também não apresentamos um panorama ou um estudo equilibrado da pintura contemporânea: os retratos como os murais, por exemplo, ficaram relativamente esquecidos e pouca atenção foi dedicada a escolas nacionais.

Alguns dos quadros reproduzidos são obras-primas famosas no mundo inteiro; outros são, em comparação, trabalhos de menor importância; mas devem-se todos a artistas de reputação firmada. Foram, em sua maioria, escolhidos dentre os da Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Por ser a cor um elemento tão importante na pintura moderna, fizemos especial esforço para incluir quadros dos quais o Museu já tenha editado reproduções em cores.

Esta é a segunda publicação numa série cujos outros trabalhos são *What is Modern Architecture?* (Que é a Arquitetura Moderna?) e *What is Modern Design?* (Que é o Projeto Moderno?).

Queremos consignar aqui os mais calorosos agradecimentos a Victor D'Amico, funcionário do Museu, e a muitos outros. A opinião dos críticos que se ocuparam das cinco primeiras edições foi atentamente estudada enquanto preparávamos esta edição, em português.

A. H. B., Jr.

Nova York, fevereiro de 1952

## PREFÁCIO

Este livrinho foi escrito para as pessoas que têm tido pouca oportunidade de ver quadros, principalmente os quadros modernos, dados às vezes como enigmáticos, complicados, incompetentes ou doidos. Destina-se a solapar o preconceito, perturbar os indiferentes e despertar o interesse, com o objeto de abrir caminho para uma compreensão e uma afeição maiores pela pintura mais aventureira dos nossos dias.

Não se cuidou de fazer, aqui, um trabalho histórico e os quadros não estão arrumados cronologicamente; também não apresentamos um panorama ou um estudo equilibrado da pintura contemporânea: os retratos como os murais, por exemplo, ficaram relativamente esquecidos e pouca atenção foi dedicada a escolas nacionais.

Alguns dos quadros reproduzidos são obras-primas famosas no mundo inteiro; outros são, em comparação, trabalhos de menor importância; mas devem-se todos a artistas de reputação firmada. Foram, em sua maioria, escolhidos dentre os da Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Por ser a cor um elemento tão importante na pintura moderna, fizemos especial esforço para incluir quadros dos quais o Museu já tenha editado reproduções em cores.

Esta é a segunda publicação numa série cujos outros trabalhos são *What is Modern Architecture?* (Que é a Arquitetura Moderna?) e *What is Modern Design?* (Que é o Projeto Moderno?).

Queremos consignar aqui os mais calorosos agradecimentos a Victor D'Amico, funcionário do Museu, e a muitos outros. A opinião dos críticos que se ocuparam das cinco primeiras edições foi atentamente estudada enquanto preparávamos esta edição, em português.

A. H. B., Jr.

Nova York, fevereiro de 1952

QUE É A PINTURA MODERNA? Não é uma pergunta fácil de se responder por escrito, pois a escrita é feita de palavras e a pintura de formas e de cores. O máximo que as palavras podem fazer é dar-nos uma noção geral, é accentuarem coisas que nos passariam talvez despercebidas e, se nossa atitude inicial é a de quem não gosta da pintura moderna de maneira nenhuma, as palavras poderão talvez levar-nos a mudar de opinião. Mas é preciso, depois, que contemplemos essas obras de arte com nossos próprios olhos, nosso coração e nosso espírito. Não será, talvez, fácil, mas quase todos os que fizeram o esforço viram-se recompensados, depois, com uma sensação mais plena de vida.

QUE É A PINTURA MODERNA? Pare de ler por alguns minutos, vire as páginas dêste livrinho e olhe as ilustrações, tendo sempre em mente que essas pequeninas reproduções são de quadros na realidade muito diferentes em tamanho e em côr.

Qual é a sua primeira impressão? Uma variedade desnorteante? É, é verdade. A variedade da arte moderna reflete a complexidade da vida moderna, e embora o espetáculo dessa variedade possa dar-nos uma indigestão mental e emotiva, oferece-nos também, a cada um de nós, possibilidades de ampla escolha.

Mas é importante não escolhermos com rapidez demasiada. Arte que atrai logo ou que se compreende à primeira vista pode ficar, em pouco tempo, surrada como a melodia que a gente escuta duas vêzes, assobia dez e depois não tolera mais.

Igualmente importante é que você não se iluda a si mesmo. Não finja que gosta do que lhe desagrade ou não consegue compreender. Seja honesto consigo mesmo. Nos países livres não precisamos gostar todos das mesmas coisas. Há os que não têm ouvido para a música; outros não têm vista para a pintura — ou dizem que não têm, por timidez ou para evitarem um esforço.

A verdade é que nós todos temos o nosso olho para quadros. Vemos centenas dêles, e alguns excelentes — falo das fotografias nos jornais e revistas, das ilustrações e caricaturas, dos anúncios, cartazes, pois todos são quadros que nos querem fazer comprar isto ou aquilo, que nos dizem coisas amanhã esquecidas ou nos dão um instante de preguiçosa distração. (E você vê sempre os quadros na parede da sua própria casa?)

Ao olhar os quadros que ilustram êste livro você ficará talvez preocupado porque não pode compreendê-los todos à primeira vista. Essas pinturas não lhe querem fazer comprar coisa alguma e nem lhe querem contar o que aconteceu ontem, mas podem ajudar você a compreender o mundo moderno.

Alguns podem exigir bastante estudo, pois, apesar de termos visto milhões de quadros em nossa vida, talvez nunca tenhamos aprendido a encarar a pintura como uma arte. Em verdade, a arte de pintar, embora pouco tenha a ver com palavras, é como uma linguagem que precisamos aprender a ler. Há quadros fáceis como a cartilha e há outros difíceis, com palavras compridas e idéias complexas; uns são em prosa, outros são poesia e ainda há os que são como álgebra ou geometria. Uma coisa, porém, é fácil: não há línguas estrangeiras na pintura, como há na fala; existem apenas uns dialetos regionais, fáceis de ser compreendidos internacionalmente, pois a pintura é uma espécie de esperanto visual. Tem, por isto mesmo, um valor especial neste mundo dividido.

Os maiores artistas modernos são pioneiros, exatamente como o são os modernos cientistas, inventores e exploradores. Isto torna a arte moderna mais difícil e, em muitos casos, mais fascinante do que a arte a que já nos habituamos. Galileu, Colombo, Bartolomeu de Gusmão sofreram o descaso, a descrença, ou foram até ridicularizados e perseguidos. Leia a vida dos artistas modernos de setenta anos atrás. Whistler ou van Gogh, por exemplo, e você se guardará de condenar a arte de que ainda não goste ou que não compreenda. A menos que você consiga olhar a arte num espírito de aventura, os artistas pioneiros dos nossos tempos poderão sofrer também. E isto bem pode ser em seu prejuízo, igualmente, pois estará perdendo algo que tem muito mais importância para você do que imagina.

Parece-lhe talvez que êsses quadros pouco têm a ver com nossa vida quotidiana. Em parte, é verdade; alguns não têm, e nisto reside muito do seu valor — com sua força poética erguem-se acima da mesmice de nossas existências. Outros, contudo, têm muito a ver com a vida ordinária: com a vaidade e a devoção, a alegria e a tristeza, a beleza da paisagem, bichos e gente, e até com o aspecto da casa em que moramos. Outros, ainda, têm a ver com os problemas cruciais da nossa civilização: a guerra, o caráter de democracia e da tirania, os efeitos da industrialização, a exploração do inconsciente, a sobrevivência da religião, a liberdade e a coação do indivíduo.

O artista é um ser humano, como todos nós. Só pode resolver êsses problemas como um de nós; mas, mediante sua arte, pode ajudar-nos a vê-los e compreendê-los, porque os artistas são as sensíveis antenas da sociedade.

Além dêsses aspectos relativamente práticos, a arte tem outra função, mais importante: a obra de arte é um símbolo, um símbolo visível do espírito humano na sua busca da verdade, da liberdade e da perfeição.

Faz bem à gente repousar a vista no tranqüilo vale de Dean Fausset. O estilo de *Vista de Derby*, a maneira em que foi pintado o quadro é tão descansada, tão desoprimida como o próprio tema. O artista desenrolou o panorama de colinas verdes diante de nós, com pinceladas largas e fáceis. A própria tinta tem, a realçar a beleza pintada da paisagem, uma fresca beleza de cor e de textura.

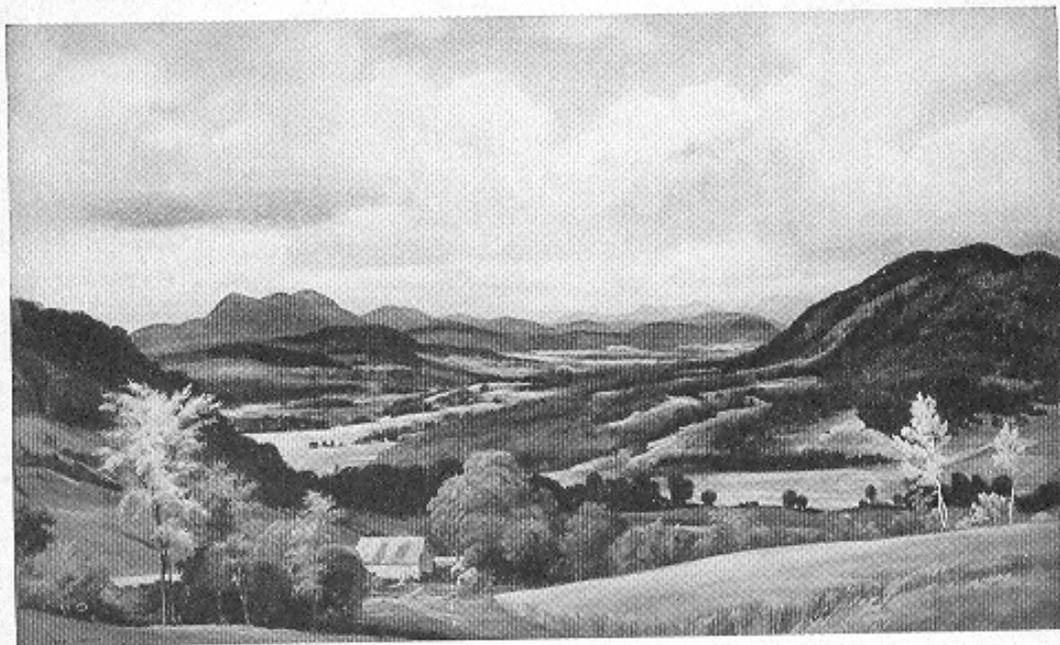
Apesar de ser um jovem americano, Fausset pinta sua cena de verão num estilo que lhe transmitem artistas ingleses de mais de cem anos atrás. Stuart Davis é mais velho do que Fausset mas faz seu trabalho num estilo mais "moderno". A *Paisagem de Verão* de Davis não tem seu maior interesse no que o artista viu na natureza, e sim na forma pela qual transformou aquilo que viu.

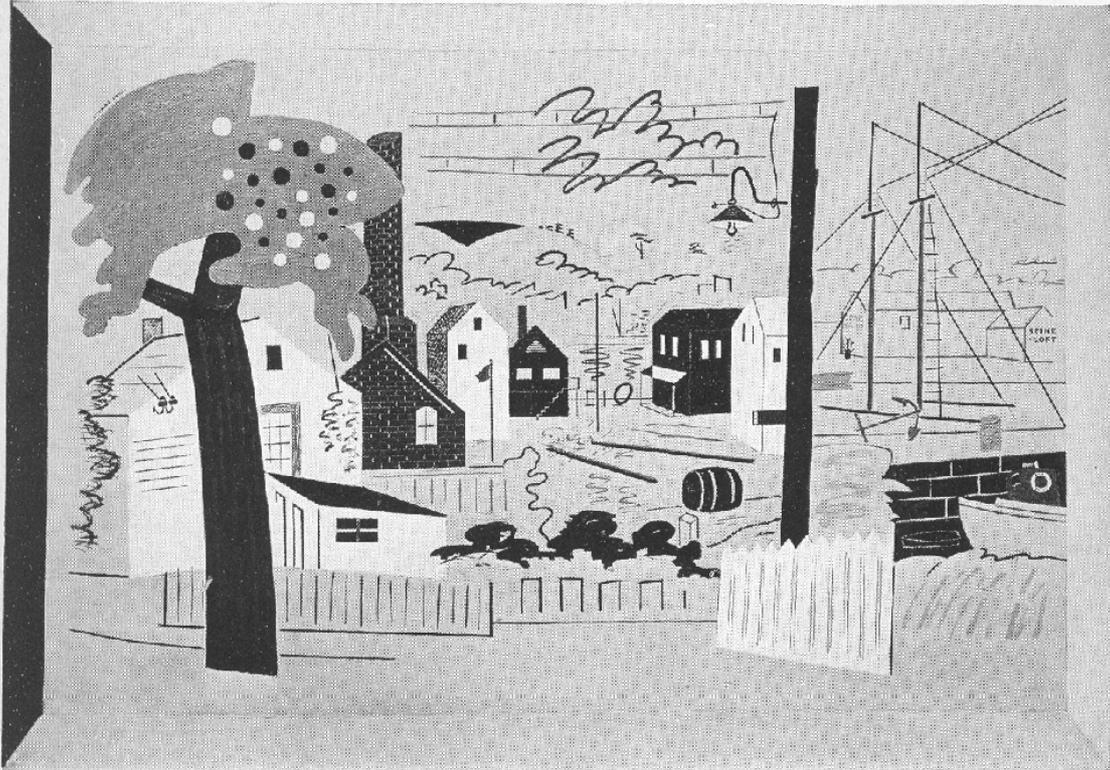
A fotografia abaixo, embora tirada no inverno, com as árvores despojadas de folhas, mostra a cena em que Davis baseou seu quadro. Comparando fotografia a pintura, vemos como o artista transformou uma vista prosaica e banal numa composição alerta e decorativa.

Que é que ele fez, afinal? Primeiro, desenhou as formas em contornos simples, suprimindo os pormenores dispensáveis ou confusos, até reduzir cêreas de tábuas, nuvens e curvas a uma estenografia linear cheia de vivacidade. Omitindo tôdas as sombras, deixa-nos ver com mais clareza essas formas e traços essenciais. Ele muda as casas de lugar e até guarda uma metade, apenas, da casa à esquerda do poste telefônico e joga fora a outra metade — o que você provavelmente não notou. Mas apesar de todas essas supressões, simplificações e novas arrumações Davis deu-nos uma idéia mais clara e mais completa da aldeia do que o fez a fotografia. E ao ver a pintura original você sem dúvida concordará em dizer que ele não só fez um quadro cheio de viço e de vida, alegremente colorido, como conseguiu ainda prender na tela o espírito descuidado de um dia de verão.

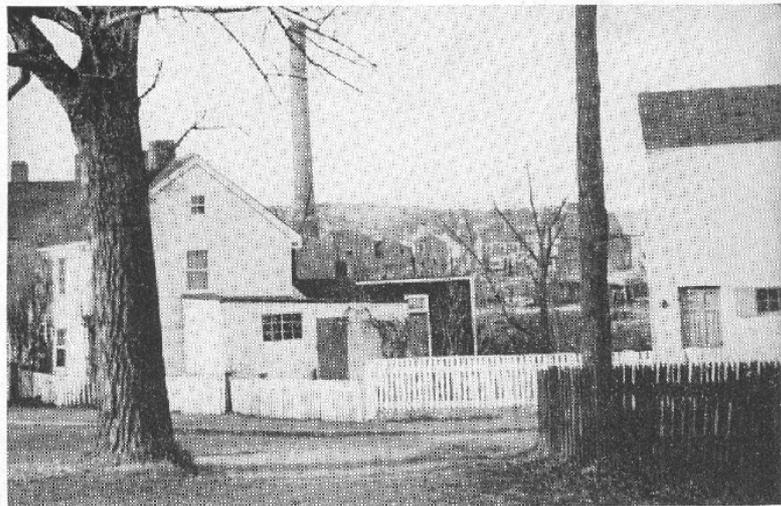
Ao comparar a *Vista de Derby* de Fausset e a *Paisagem de Verão* de Davis você talvez ache difícil escolher entre os dois, mas não é difícil dizer qual deles dá mais prova de imaginação e da vontade de selecionar, controlar, arrumar e organizar.

FAUSETT: *Vista de Derby*. 1939. Óleo, 61,3 x 101,8 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Reproduzido em cores, ver página 47. Dean Fausset, americano, n. 1918.

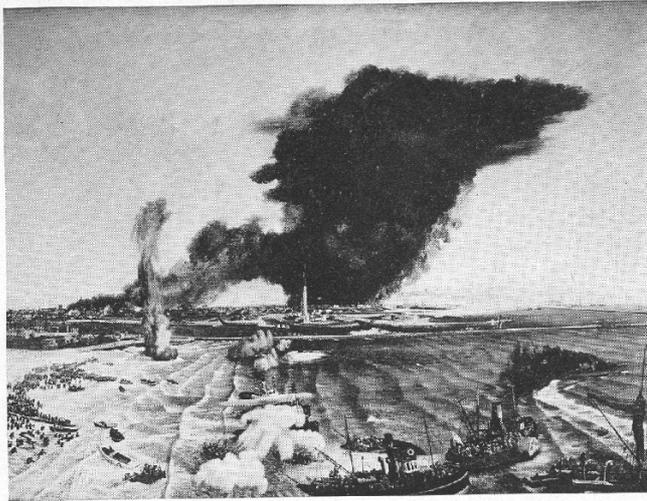




DAVIS: *Paisagem de Verão*. 1930. Óleo, 73,7 x 106,7 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Reproduzido em cores, ver página 47. *Stuart Davis*, americano, n. 1894.



Fotografia da cena original em que Davis baseou seu quadro *Paisagem de Verão*.

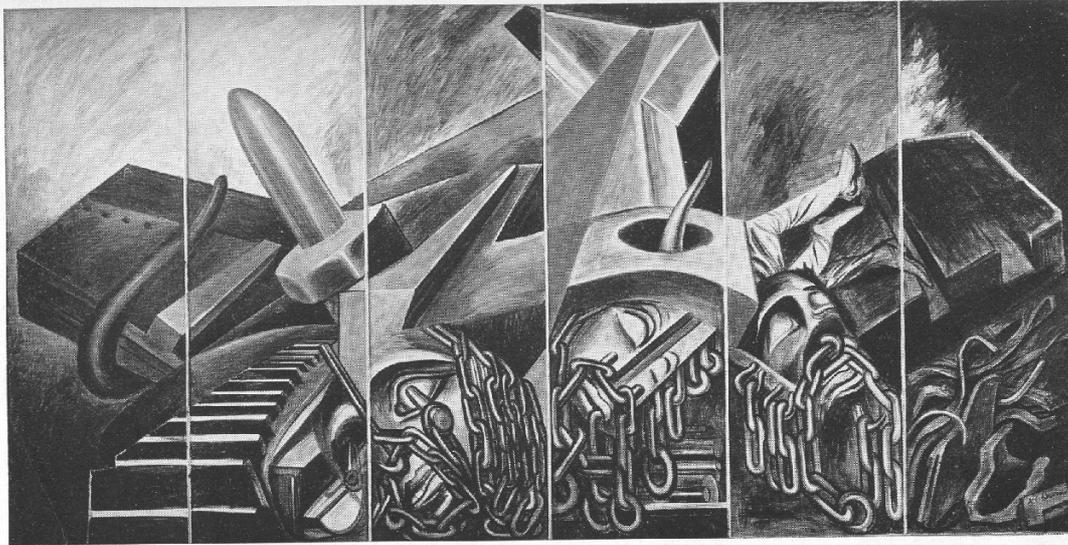


EURICH: *A Retirada de Dunquerque*. 1940. Óleo, 76,2 x 101,6 cms. Propriedade do Governo Britânico. *Richard Eurich*, britânico, n. 1903.

A segunda guerra mundial acabou, mas, concitando-nos a não esquecer suas glórias e suas agonias, temos esses dois quadros, um por um jovem artista inglês o outro por um pintor mexicano famoso. Foram ambos pintados em 1940 mas são tão diversos que parecem feitos em séculos ou até em mundos diferentes.

No primeiro plano de *A Retirada de Dunquerque*, de Richard Eurich, vemos pelotões de soldados britânicos, densos como formigas, a cruzarem em botes a arrebatção para embarcarem em pequenos vapores e barcos pesqueiros. À direita um contra-torpedeiro aproa para a Inglaterra; na distância, para lá do farol, abre-se uma umbrela de fumo, vasta e negra. O pintor registrou tudo isto pacientemente, com exatidão de detalhe e sobriedade britânica. Seu quadro é claro como o céu azul sobre a cena, mais nítido do que uma fotografia e quase igualmente impessoal. A julgar pela sua forma de pintar, não se adivinharia que seu tema era um dos momentos mais angustiosos e mais brutalmente sensacionais de toda a guerra.

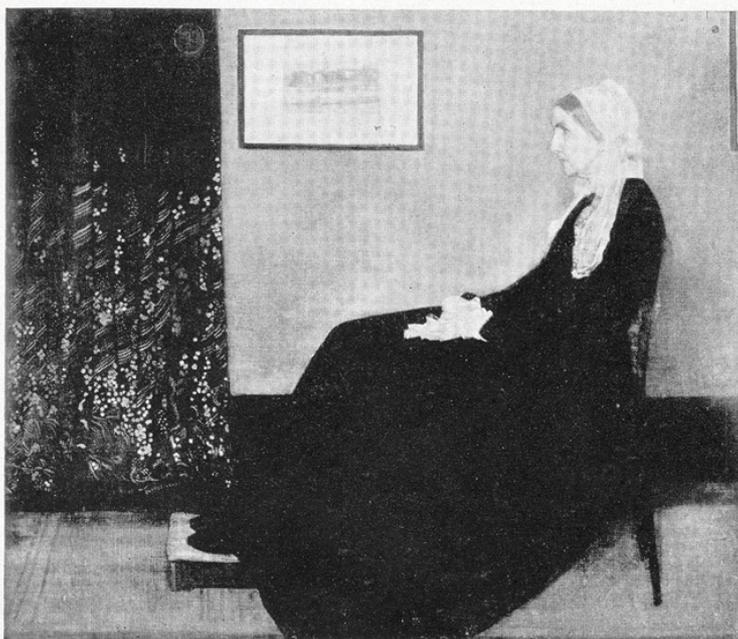
*Atção de Mergulho e Tanque*, (abaixo) mural de Orozco, foi pintado dois meses depois de Dunquerque. Sua imaginação, como a nossa, estava cheia do choque da guerra motorizada, que acabara de esmagar a Europa ocidental. Mas em lugar de representar um incidente verídico, com pormenores tecnicamente corretos, ele nos faz sentir o horror essencial da guerra moderna — o ser humano triturado no moer e no ranger de monstros que se atacam e que "se despedaçam em seu viscoso lodo". Vemos sugestões da cauda e das asas de um bombardeiro, de cremalheiras de tanques, de chapas blindadas e de pernas humanas que se balançam nas mandíbulas de destruições esmigalhadas. Debaixo de tudo, saem três grandes máscaras cegas, carregadas de grilhões pendentes das bocas ou dos olhos furados. Esses antigos símbolos de agonia dramática e de desgraça fundem-se com as formas da destruição moderna para dar à cena um caráter de eterna tragédia humana.



OROZCO: *Atção de Mergulho e Tanque*. 1940. Afresco, 2,75 x 5,49 metros, dividido em seis painéis móveis. Museu de Arte Moderna de Nova York, comissionado pelo Fundo de Aquisições Sra. John D. Rockefeller, Jr. *José Clemente Orozco*, mexicano, 1883-1919.

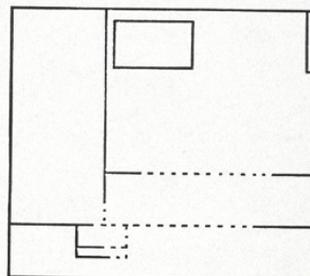
Como se pode ver, Orozco faz pleno uso da liberdade do artista moderno: entrelaça objetos reais e irreais, emprega a técnica cubista de fragmentar a natureza em planos meio abstratos, angulares (página 30) e emprega o desenho intenso, emocional e expressionista (página 22).

A técnica de Eurich foi criada há quinhentos anos. Orozco pertence ao século vinte. Pare um instante e depois mire novamente os dois. Posto de lado o assunto escolhido, qual dos estilos, qual das formas de pintar lhe fala mais de perto? Ou terão, ambos, seu valor?



WHISTLER: *Arranjo em Cinzento e Preto* (Retrato da Mãe do Artista). c. 1871. Óleo, 142,3 x 162,6 cms. Museu do Louvre, Paris. James Abbott McNeill Whistler, americano, n. Lowell, Massachusetts, 1834. Estudou em Paris e viveu quase toda a sua vida em Londres. Morreu em Londres, em 1903.

Diagrama em que aparecem as linhas principais da composição de Whistler com a figura omitida.



Em 1877 John Ruskin, o famoso crítico de arte, visitou uma exposição onde viu vários quadros de Whistler, que há anos se tornara o tempestuoso centro da vida artística de Londres. Ruskin se considerou insultado, chamou a Whistler atrevido e o acusou de haver “atirado uma lata de tinta na cara do público”. Whistler o processou por difamação mas o julgamento foi uma farsa; público e tribunal ficaram ao lado de Ruskin, e Whistler, embora ganhasse uns dez réis de indenização, faliu com as despesas legais.

A liberdade do artista é que estivera, efetivamente, no banco dos réus. Insistiam Ruskin e o público em achar que a pintura devia ser uma representação exata, pormenorizada e realista de algum objeto, alguma cena ou acontecimento. Respondeu Whistler — mas deixemo-lo usar suas próprias palavras:

“A imensa maioria das pessoas não sabe e não quer considerar um quadro como um quadro, desligado de qualquer história que possa estar encarregado de narrar . . . Assim como a música é a poesia do som, a pintura é a poesia da vista, e o tema abordado nada tem a ver com harmonia de som ou de côr.

“Tomemos o retrato de minha mãe, exibido na Real Academia sob o título de *Arranjo em Cinzento e Preto*. Ora, aí está o que o quadro é. A mim, êle me

interessa como um retrato de minha mãe; mas que tem o público a ver ou por que se há de incomodar com a identidade da retratada?”

A *Mãe*, de Whistler, não figurava diretamente no julgamento. Fôra pintada seis anos antes e, embora seja difícil acreditá-lo ainda hoje, rejeitado ao enviá-lo Whistler para a exposição anual nacional da Real Academia. Só depois de ameaçar exonerar-se um dos membros da Academia de vistas mais largas é que foi o quadro enfim exposto. Durante os vinte anos que se seguiram não conseguiu comprador, nem mesmo ao ser levado para os Estados Unidos. Finalmente, adquiriu-o o Govêrno Francês por oitocentos dólares. Quarenta anos depois, em 1932, quando foi novamente trazido aos Estados Unidos para uma exposição, foi o quadro segurado por quinhentos mil dólares!

Recapitulando a espantosa história de Whistler, podemos comprovar como o público foi cego e intolerante. Para êle *A Mãe* parecia de côr enfadonha, um quadro desagradavelmente chão e de estilo simplificado. E aborreceu-lhe também o fato de chamá-lo o artista de “arranjo”. Mas a verdade é que Whistler também errou ao pedir ao público que ignorasse o interêsse humano de sua tela, a qualidade que dêle fez um dos quadros mais populares do mundo.

As idéias de Whistler não estavam apenas à frente do seu tempo — estavam em verdade à frente da sua própria arte. Queria que seus quadros fôssem vistos como “harmonias” ou “arranjos”, sem que se prestasse atenção ao tema. Assim sendo, seguisse êle seus próprios princípios até uma conclusão lógica, poderia ter tornado sua intenção mais clara suprimindo, inteiramente, a figura materna do seu *Arranjo em Cinzento e Prêto* — visto já nos haver pedido que a ignorássemos emocionalmente. Ficariamos então diante de uma composição de retângulos, como no diagrama da página oposta. E êsse diagrama não difere muito da abstrata *Composição em Branco, Prêto e Vermelho* (página 31) pintada por Mondrian em 1936, muitos anos depois de morto Whistler. (Whistler, sem dúvida, teria observado com muita razão que, eliminando a silhueta de sua mãe, estragáramos seu desenho; tratemos, portando, de repô-la no quadro para que não haja nenhuma confusão com *A Avó*, de Dove, abaixo.)

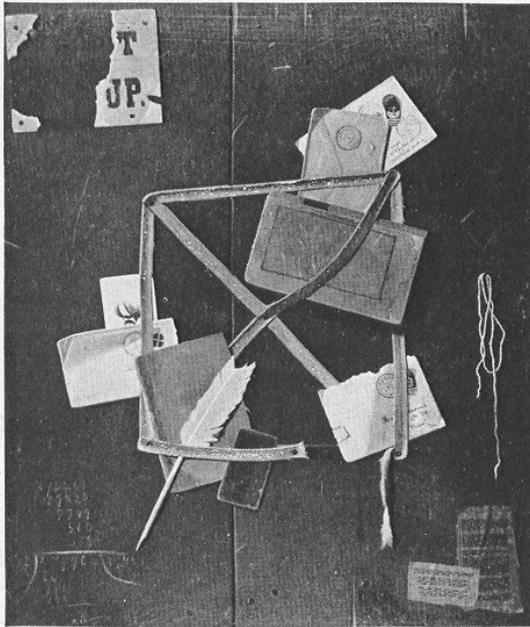
Se quisermos, podemos também ver a composição de Arthur Dove intitulada *A Avó* como um arranjo de retângulos e de formas irregulares, arranjo tornado ainda mais interessante à vista pelo fato de não serem as formas pintadas e sim elementos reais, de pano, de pau, de papel. Mas se o encararmos simplesmente como um arranjo estaremos perdendo metade do valor

do quadro, porque o artista, para sua composição, tomou uma página de uma velha concordância da Bíblia, umas avencas e flores prensadas em livros, um desmaiado pedaço de bordado de agulha e uma fileira de caibros que o passar do tempo tornou de um cinza prateado; tudo isto foi pelo artista combinado num poema *visual* onde cada elemento, cada metáfora sugere algum aspecto da idéia de avó: sua idade, sua fragilidade, seu cabelo prateado, sua paciência, sua piedade.

Desta forma, vemos Whistler a chamar o retrato de sua mãe de *Arranjo em Cinzento e Prêto* e, cinquenta anos depois, Dove a denominar *Avó* seu arranjo de elementos e formas variadas. Durante êsses cinquenta anos aconteceram, na história da arte, muitas coisas que ajudam a explicar como chegamos a êsse paradoxo. O assunto importante aqui, no entanto, não é história mas a relação entre você e êsses dois quadros, sem se levar em conta que você prefira encará-los como composições, retratos de senhoras idosas ou ambas as coisas. E o mesmo se aplica às duas paisagens e aos dois quadros de combate nas páginas anteriores. Cada parêlha mostrou a você duas formas muito distintas de abordar um tema semelhante. Há, em verdade, cem, mil formas diferentes — tantas formas quanto há quadros. Você tem os olhos abertos e o espírito livre?

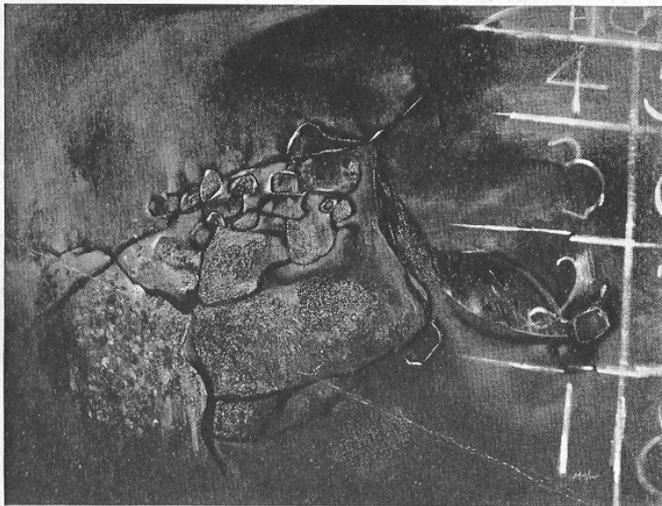


DOVE: *A Avó*. 1925. Caibros, bordado, página impressa da Bíblia, flores secas, 50,7 x 54 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, dádiva de Philip L. Goodwin. Arthur G. Dove, americano, 1880-1946.



PETO: *Velhas Bagatelas*. 1879-80? Óleo, 76,2 x 63,9 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, dádiva de Nelson A. Rockefeller. John F. Peto, americano, 1854-1907.

MACIVER: *Hopscotch*. 1940. Óleo, 68,6 x 91 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Loren MacIver, americana, n. 1909.



Examinemos primeiro algumas das possibilidades do realismo.

Se você tem tido pouca experiência de pintura preferiu, provavelmente, o Eurich ao Orozco, o Faussett ao Davis, o Whistler ao Dove — pelo menos à primeira vista. A razão é que nos quadros mais realistas reconhecemos o tema, ou, na pior das hipóteses, as coisas que aparecem no quadro, sem maior esforço ou pena do que se as estivessemos olhando pela janela, num espelho ou numa fotografia. É preciso uma certa habilidade para reproduzir o existente com precisão igual à do quadro de Dunquerque, mas praticamente qualquer artista pode fazê-lo, se quiser. Aliás, quase qualquer pessoa com olhos e mãos normais pode aprender, com exercício e perseverança, a pintar criando um efeito fotográfico bastante bom. Mas a máquina fotográfica pode fazer o mesmo em muito menos tempo e com muito menos aborrecimento. Não é tanto a habilidade manual ou a ilusão da realidade que transformam em obras de arte o *Dunquerque*, o *Vista de Derby* e os quadros nestas duas páginas; a sensibilidade, a originalidade e a discriminação demonstradas no selecionar, arranjar e pintar o assunto escolhido são os elementos que distinguem esses quadros realistas, em matéria de qualidade, de quaisquer fotografias que não sejam as mais consumadas.

É claro que quadros como *Velhas Bagatelas*, de John F. Peto, são feitos para iludir os olhos e deixar o observador sem fôlego diante da perícia do pintor. Essa espécie simples e divertida de realismo é velha como Zeuxis, o antigo artista grego cujas uvas pintadas enganaram até os pássaros. Truques assim terão sempre o seu fascínio, mas depois de haver cessado a magia do truque podemos continuar admirando o arranjo de cor sutil e de textura, se, como no caso de Peto e vários de seus correligionários vivos, o pintor é um artista, além de ser um pregador de peças.

Dentro de uma espécie mais séria de realismo a jovem americana Loren MacIver pintou *Hopscotch*, ou *Amarelinha*, a réplica de um pedaço de pavimento de rua. A pintora não queria exatamente iludir os olhos do observador e sim registrar exata e vividamente um instante de descoberta poética, aquele em que, ao baixar repentinamente o olhar, viu a seus pés o negro asfalto, que o sol pusera em bolhas, dominado e enfeitado pelo diagrama de um jogo infantil, riscado a giz cor-de-rosa. Você vê, agora, o que ela viu. Conseguirá sentir o que sentiu ela?

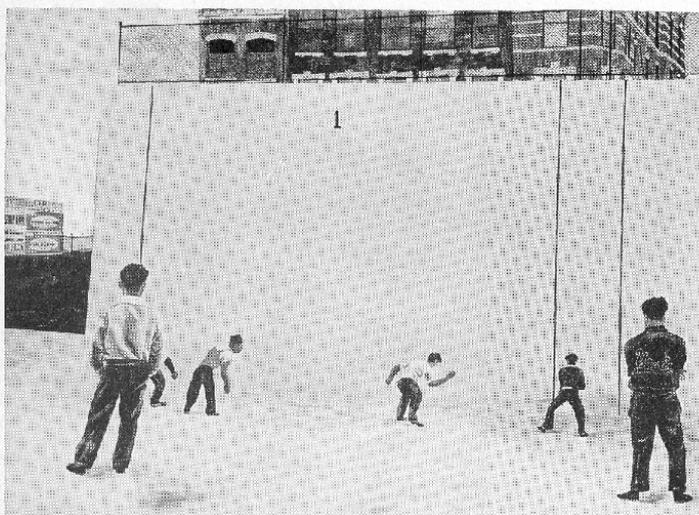
HOMER: *A Partida de Croquet*. 1872. Óleo, 24,7 x 39,4 cms. Coleção Edwin S. Webster. Winslow Homer, americano, 1836-1910.



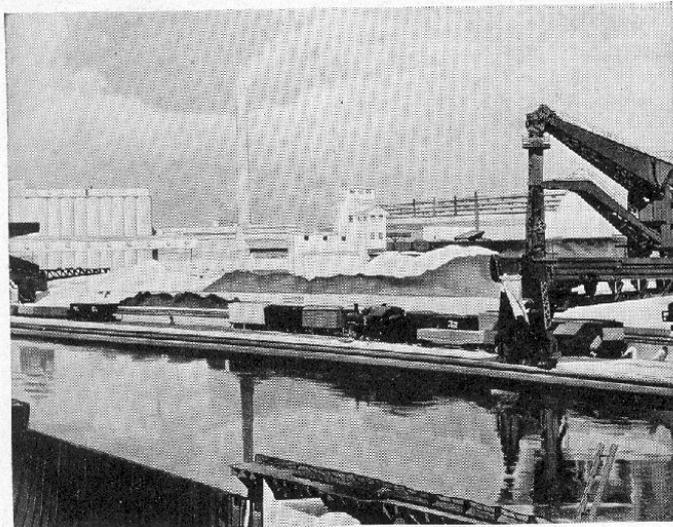
Aqui estão mais duas telas de jogos, uma delas um esboço do "clássico" norte-americano Winslow Homer, que representa seis moças numa tarde de verão da década de 1870; a outra de um contemporâneo norte-americano, Ben Shahn, mostrando seis rapazes numa cancha de péla em Nova York, na década de 1930 (quando o cinema do bairro exibia "As Aventuras de Cellini", como se pode ver pelo cartaz).

Homer dizia: "Depois de escolher a cena cuidadosamente, pinto-a tal e qual aparece". Shahn é um perito fotógrafo, além de pintor: ele também sabe selecionar fatos cuidadosamente.

Qual dos quadros lhe parece mais interessante? Reparou como são diferentes em composição: *Croquet* com sua solitária silhueta branca à direita equilibrando a penca de moças à esquerda, e *Péla* com suas figuras miúdas e ágeis diminuídas diante do grande muro alvo? Diria você que o quadro *Péla* se acerca mais, em espírito, de *Croquet* ou *Hopscotch*, (fronteiro)? Serão as telas desta página meros registros do que viu o artista e nada mais? Consegue alguma das telas fazer com que você pense uma segunda vez sobre o artista ou sobre as pessoas que pintou — ou sobre você mesmo?



SHAHN: *Jogo de Péla*. 1939. Têmpera sobre madeira, 61 x 85,7 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fundo de Aquisições Sra. John D. Rockefeller, Jr. Ben Shahn, americano, n. 1898.



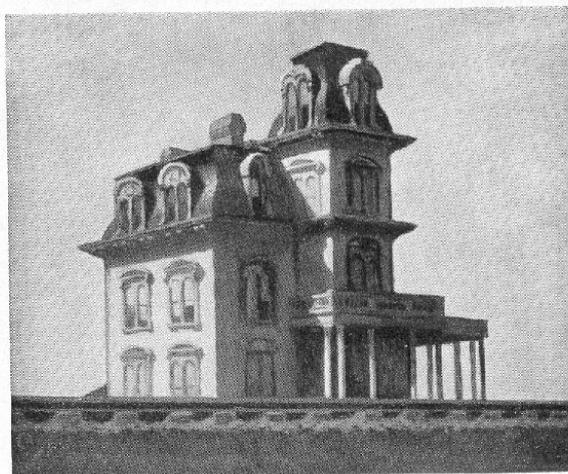
SHEELER: *Paisagem Americana*. 1930. Óleo, 61 x 78, 8 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, dádiva da Sra. John D. Rockefeller, Jr. Charles Sheeler, americano, n. 1883.

Os realistas são descobridores. Por dependerem tanto do mundo das coisas existentes, buscam, muitas vezes, fatos novos e provocantes a pintar, buscam novos pontos de vista — interessantes por vezes apenas para eles, a princípio, e em seguida, depois de havermos visto os quadros que pintaram, interessantes para nós, que podemos participar da descoberta que fizeram.

Nesta página, por exemplo, há duas espécies de

edifícios que foram, durante anos, ignorados ou desprezados como arquitetura.

As fábricas eram consideradas feias e utilitárias até que artistas como Charles Sheeler lhes revelaram a beleza. Sheeler, que é um dos maiores fotógrafos americanos, tirou uma série de soberbas fotografias da fábrica Ford, perto de Detroit, antes de pintar *Paisagem Americana*, quadro que é como uma boa foto-



HOPPER: *Casa à Margem da Via Férrea*. 1925. Óleo, 61 x 75 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Edward Hopper, americano, n. 1882.



PORTINARI: *Morro*. 1933. Óleo, 113,7 x 145,8 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, Fundo de Aquisições Sra. John D. Rockefeller, Jr. Cândido Portinari, brasileiro, n. 1903, Estado de São Paulo. Já trabalhou em Nova York e Washington. Mora no Rio de Janeiro.

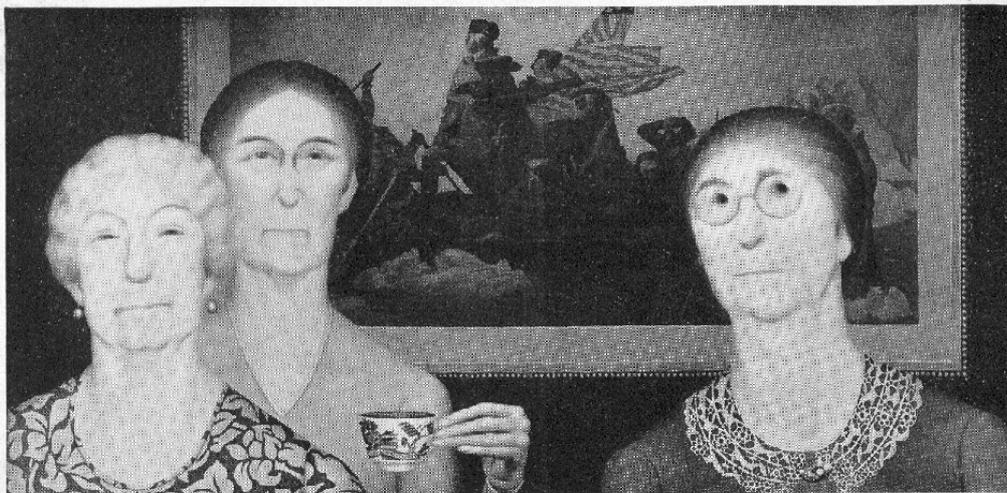
grafia, em sua angulosa precisão. Mas ultrapassa os limites da boa fotografia porque, como diz Sheeler, não é uma imagem registrada instantânea e mecânica num filme e sim uma imagem composta, simplificada, com certos pormenores omitidos e certos ajustes realizados até chegar-se ao efeito de uma perfeição serena e clássica, que uma fotografia raramente conseguirá criar.

Também Edward Hopper gosta mais de pintar edifícios do que pessoas — mas bem diferente é sua *Casa à margem da Via Férrea* da imaculada versão que deu Sheeler de uma fábrica imaculada. Hopper pintou uma vivenda do período Garfield, suja, abandonada, sob um sol brilhante e um céu lavado. Usando, porém, o leito da estrada de ferro (que destruiu o valor de propriedades tais) como se fôsse um palco, êle faz com que as cornijas de suporte e o telhado de águas-furtadas se elevem diante de nós com uma digni-

dade fantasmagórica e misteriosa — como o rosto de uma velha cujos olhos vazios evocassem o passado.

Nas pinturas de edifícios por Hopper e Sheeler as pessoas importam pouco; mal se vêem ou estão mortas, esquecidas e não lhes sentimos a ausência. No quadro *Morro*, de Cândido Portinari, pessoas e edifícios estão absolutamente ligados. No entanto, uma vez mais, também aqui os edifícios é que contam a história. Os frágeis barracos do Morro com o rebôco esburacado, as palmeiras esparsas e as cordas de estender roupa formam eloqüente contraste com as longínquas tórres do Rio de Janeiro, alvas e imensas, com o transatlântico e o avião.

Como se sabe, *Morro* é um comentário social. Mas a indignação de Portinari como homem adquire vida graças à sua perícia de artista: à composição do seu espaço, ao seu sentido da côr, do traço firme, da claridade e da ordem.



Comparado com o destes dois quadros o realismo satírico de Portinari é suave e indireto. Com uma primeira vista d'olhos a gente sabe o que querem Cropper e Wood dizer. São ambos inexoráveis em sua demolição da afetação e do orgulho, mas os métodos são distintos.

William Gropper evita o detalhe e, com pinceladas audazes, parece ir cortando na tela suas personagens.

Estas se atraíam pelas atitudes — os pés na cadeira, a esbravejante oratória.

Grant Wood aprecia o detalhe exato, visto de perto, mas não pelo que vale si mesmo. Os diferentes tipos de olhos, a gola de renda engomada, a mão que segura a xícara de chá "colonial", a amarelada gravura patriótica, tudo vem reforçar o inquietante efeito daqueles rostos puritanos e de lábios finos.



acima: WOOD: *Daughters of Revolution*. 1932. Óleo, 50,7 x 101,4 cms. Coleção Edward G. Robinson. *Grant Wood*, americano, 1892-1942.

esquerda: GROPPER: *O Senado*. 1935. Óleo, 63,9 x 84,1 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, dádiva de A. Conger Goodyear. *William Gropper*, americano, n. 1897.

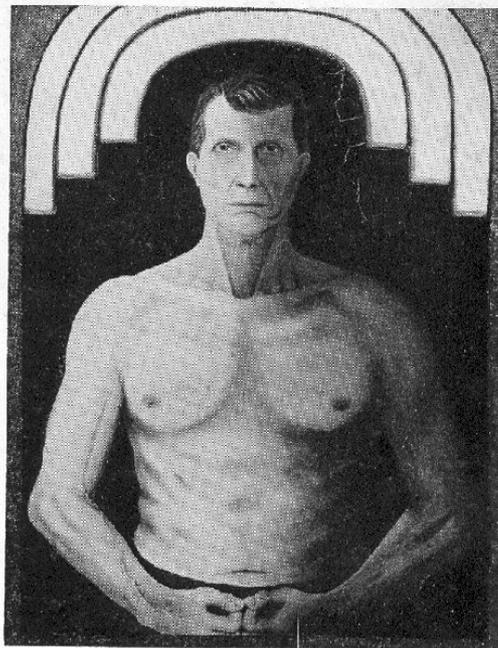
E notável observar como hoje em dia vários artistas amadores e autodidatas são mais admirados do que muitos pintores profissionais que tiveram ótimo ensino mas cuja consumada técnica e cujo convencionalismo muitas vezes redundam em quadros ruins. Entre milhares de pintores amadores alguns combinam uma verdadeira originalidade com instintiva mestria de côr e linha. O maior d'esses "primitivos modernos" foi Henri Rousseau, cuja *Cigana Adormecida* é reproduzida na página 35.

John Kane trabalhou em Pittsburgh como mineiro, metalúrgico, pintor de parede e carpinteiro. Escreveu êle: "Comecei por pintar veículos de aço e assim aprendi a usar as tintas . . . Eu sempre tinha gostado de desenho. Fiquei apaixonado pela pintura. A carpintaria tem ajudado meu trabalho artístico . . . um quadro deve ser exato como um barrote."

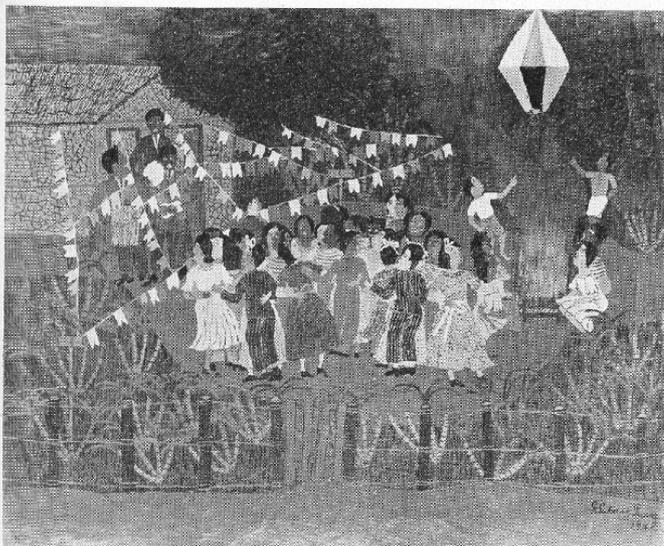
Kane gostava sobretudo de pintar paisagens, mas há, entre suas figuras, êste extraordinário auto-retrato. Postando-se frente a um espelho, revelou seu corpo enxuto, musculoso e já idoso com um realismo tão resoluto e com tanta honestidade que sua imagem adquiriu uma dignidade austera e venerável.

Esta é uma grande tela, de um "homem comum" mas profundamente incomum como artista.

### Realismo: O "HOMEM COMUM"



KANE: *Auto-Retrato*. 1929. Óleo, 92,8 x 70 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fundo de Aquisições Sra. John D. Rockefeller, Jr. Reproduzido em côres, veja página 48. John Kane, americano, 1860-1934.



Heitor dos Prazeres trabalha no Rio, e, ao ganhar seu prêmio na Bienal de S. Paulo, era contínuo do Ministério da Educação, pintor de parede e compositor de sambas. Pinta nas horas vagas. Seu *Dia de S. João* é de espírito completamente realista; as figuras que dançam, tocam música, soltam balão foram pintadas com amor, com um ingênuo entusiasmo e uma percepção intuitiva de estilo.

PRAZERES: *Dia de S. João*. 1942. Óleo, 64,8 x 80,7 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, Fundo Interamericano. Heitor dos Prazeres, brasileiro, n. 1918.



RENOIR: *Le Moulin de la Galette*. 1876. Óleo, 77,5 x 112,4 cms. Coleção John Hay Whitney. Auguste Renoir, francês, 1841-1919.

Este é um quadro impressionista e uma das obras-primas do seu tempo. No entanto, quando foi inicialmente exibido em 1877, julgaram que o artista fosse um incompetente ou enxergasse mal. "Quando as crianças se divertem com papel e tintas fazem coisa melhor", escreveu um crítico.

Há oitenta anos, no tempo de Dom Pedro II, do Presidente Grant, da Rainha Vitória e quando começava a Terceira República francesa, as mesmas pessoas que assim se manifestavam teriam, provavelmente, compreendido o realismo dos quadros de Eurich ou Sheeler, nas páginas precedentes, mas ficavam estupefatas com o impressionismo deste quadro de Auguste Renoir. No entanto o impressionismo saiu, logicamente, do realismo. Ele foi, em verdade, uma espécie de realismo, a fixar a impressão momentânea e generalizada que cria o resplendor da luz ao cair sobre uma cena qualquer, principalmente uma cena

ao ar livre, uma paisagem, por exemplo, ou uma festa num café-jardim.

É preciso que se veja o original, ou pelo menos uma reprodução em cor, para compreender e admirar uma tela impressionista; mas mesmo na reprodução acima, em branco e preto, pode-se ver que as formas das pessoas, das árvores e das cadeiras difundem-se todas num conjunto de incertas manchas de luz, pintadas em pequenos golpes de cor, sem detalhes, sem maiores exatidões, sem sombras escuras. Isto naturalmente encolerizou os que viam o quadro e entendiam que o artista lhes escamoteava aqueles minúsculos pormenores a que se haviam habituado; e ainda mais encolerizados ficaram ao ver que, em lugar de pintarem preto um casaco preto, os impressionistas usavam o verde, o laranja ou o roxo para tomar o efeito geral mais luminoso.

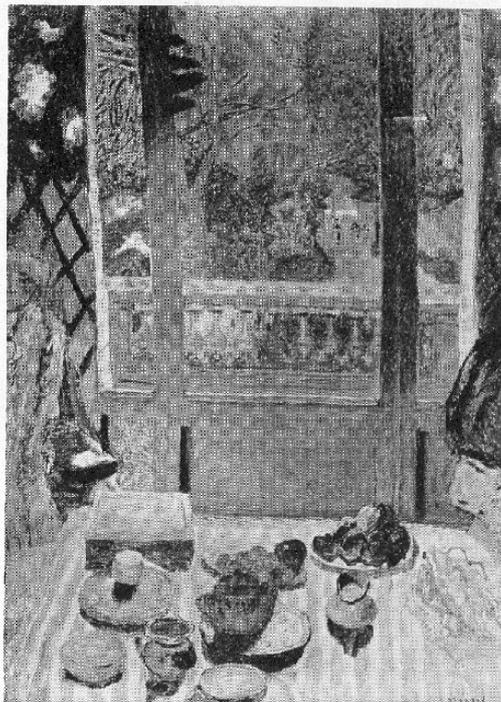
Os impressionistas, colhendo sinais significativos

nos pintores mais antigos, como Delacroix, e usando os próprios olhos com honestidade e sensibilidade, observaram que a natureza não tinha o preto, visto ser toda luz colorida; observaram, ademais, que o sol amarelo cria uma sombra complementar azulada. Os cientistas já haviam descoberto êsses fatos e um dia o próprio público aceitou as sombras azuis que lhe haviam parecido tão temerárias.

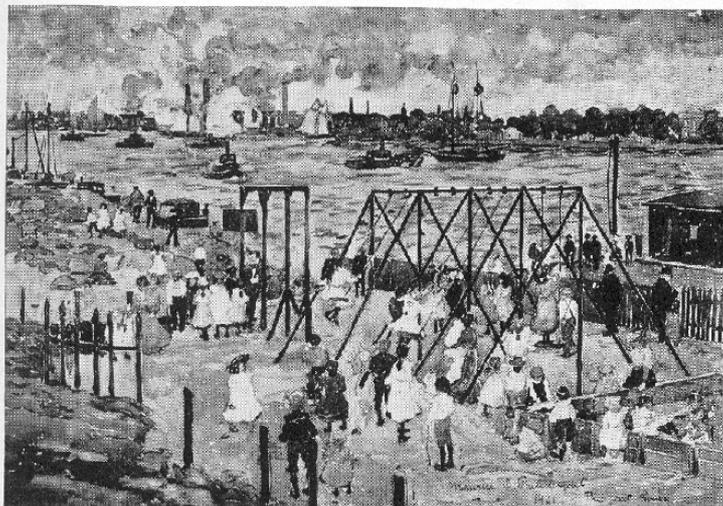
Os impressionistas conquistaram uma importante vitória libertando-se a si mesmos e, mais tarde, ao próprio público, da idéia de que um quadro tinha de ser uma imitação literal dos pormenores e da cor naturais. (Ao mesmo tempo, na Inglaterra, Whistler se empenhava em combate semelhante, como vimos na página 12.)

Embora, a princípio, essa liberdade só se afirmasse modestamente e na tradição do realismo, depois cresceu rápida, até chegar a um vasto campo de descoberta e realizações modernas.

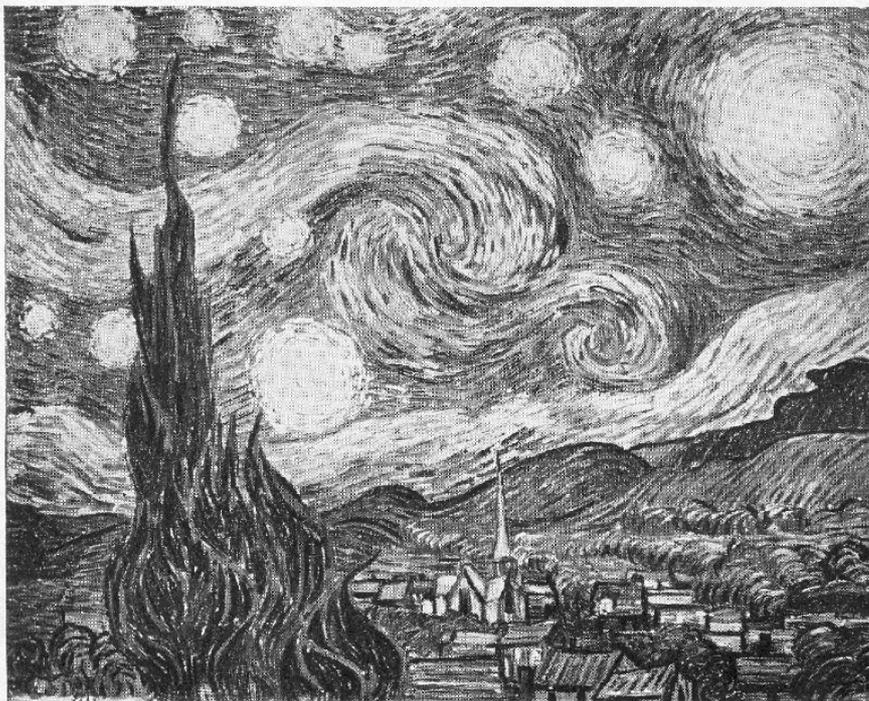
Os grandes impressionistas franceses da primeira geração — Renoir, Monet, Pissarro — já estão todos mortos. Pierre Bonnard, que os conheceu bem, viveu até 1947. Nos nossos dias foi ele o maior mestre do estilo impressionista, que enriqueceu com aquele seu suntuoso colorido, tantas vezes aplicado a cenas de interiores, de sossegada intimidade, como seu *Sala do Café*. Foi também fortemente influenciado pelos impressionistas o americano Maurice Prendergast, cujo *East River*, aquarela de um parque de recreio infantil, destaca-se pela cor sutil e pelo sentimento da atmosfera. Compare-a ao *Jogo de Péla* de Shahn, página 15.



BONNARD: *A Sala do Café*. c. 1927-1930. Óleo, 160,7 x 112,1 cms. Reproduzido em cores, ver página 47. Museu de Arte Moderna de Nova York. Pierre Bonnard, francês, 1867-1947.



PRENDERGAST: *The East River*. 1901. Aquarela, 35 x 50,1 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Maurice Prendergast, americano, 1859-1924.



VAN GOGH: *A Noite Estrelada*. 1889. Óleo, 73,7 x 92,3 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, mediante o Legado de Lillie P. Bliss. *Vincent van Gogh*, holandês, 1853-1890. Pintado na França.

Esta página assinala uma linha divisória entre duas tendências gerais da pintura. Os realistas e os impressionistas dedicam-se primordialmente ao mundo real, que vemos diante dos nossos olhos. Podem escolher uma variedade infinita de temas e podem pintá-los literal ou sumariamente, explorando o prazer dos fatos exatos e os pensamentos que tais fatos insinuam. Seus quadros, no entanto, não deixam essencialmente de ser um registro do mundo externo a nós.

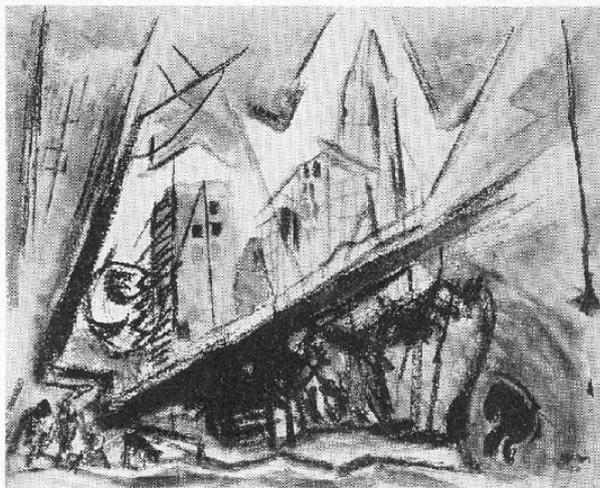
Todos sabemos que há outros mundos além desse mundo externo dos fatos. Há o mundo mental, o mundo das emoções, o mundo da imaginação, o mundo do sentimento. Estes existem dentro de nós ou, pelo menos, deles temos notícias pelo que se passa em nosso íntimo — e que o artista procura tornar visível e externo.

As telas que reproduzimos nesta página e nas seguintes são importantes por darem nítida expressão à ação transformadora desses sentimentos interiores sobre as imagens ou formas do mundo externo. Esses quadros são realmente chamados *expressionistas*, mas

há outros tipos de pinturas não-realistas sob variados nomes, tais como cubismo e surrealismo. São, às vezes, difíceis de compreender, até sabermos qual é a intenção do artista, ou, simplesmente, até nos habituarmos à sua arte e começarmos a estimá-la.

*A Noite Estrelada* de Vincent van Gogh foi pintada num momento crítico. Durante anos sua arte tornara-se o campo de uma batalha travada entre fato e sentimento, entre o mundo exterior dos sentidos, pintado pelos impressionistas, e o mundo interior da emoção, que se ergue por trás de grande parte da pintura expressionista. Na *Noite Estrelada* venceu o expressionismo. Aquela arquejante linha de cerros, os ciprestes flamejantes, a via-láctea transformada em cometas, as estrelas que explodem, tudo se arrebatou num ritmo grandioso, vertiginoso e universal. Van Gogh naturalmente não viu assim as coisas que pintou, mas *pintou-as* assim, impelido pela esmagadora emoção de um homem extaticamente apercebido de forças cósmicas ou divinas. Numa carta que dirigiu ao irmão e depois de contar-lhe o interesse que experimentara

MARIN: *Lower Manhattan*. Nova York, 1920. Aquarela, 54 x 64,2 cms. Coleção Philip L. Goodwin. Reproduzido em cores, veja página 47. *John Marin*, americano, n. 1870



por uma cena realista, de rua, êle confessou: “Isto não impede que eu sinta uma terrível necessidade de – direi a palavra? – religião. Então eu saio a pintar as estrelas . . .”

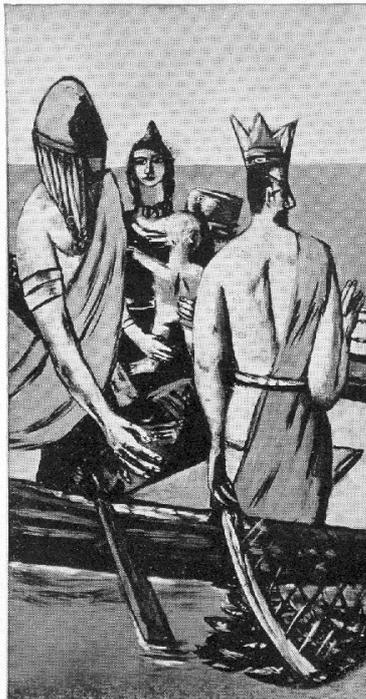
*Lower Manhattan* – o estrépito do trem que passa acima da rua, os edifícios de cinquenta andares a arranharem o céu – John Marin sentiu a exaltação da cena e pintou-a – não tanto a cena como, exatamente, a exaltação que sentiu. Pintou-a sem tomar fôlego, aplicando grandes pinceladas açoitantes e ziguezagueantes – azul, escarlate, amarelo – para pintar o ângulo dos edifícios e até para pintar o céu.

*Ouça a Vida*, chamou Matta ao seu quadro inspirado por um vulcão. Ele estava no México ao pintá-lo, mas quem quer que tenha visto um plácido vulcão mexicano acharia este quadro incomparavelmente mais vulcânico – porque Matta transforma o mundo num remoinho de molinetes solferino, de leitosos vapores, de enxôfre e de estilhaços de joias.

Estas três paisagens expressionistas de van Gogh (1889), Marin (1920) e Matta (1921) perfazem uma série na qual o tema é cada vez mais absorvido pela linha ativa e pela côr emocional e cantante.



MATTA: *Ouçã a Vida*. 1941. Óleo, 75 x 95 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fundo Interamericano. *Matta Echaurren*, chileno, n. 1912. Tem pintado em Paris, Nova York e Roma.



BECKMANN: *A Partida*. 1937. Óleo, tríptico, painel central 215,5 x 115,2 cms.; painéis laterais, cada um 215,5 x 99,7 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Max Beckmann, alemão, n. 1884, m. em Nova York, 1950.

24  
25

Em grande parte da melhor pintura expressionista, no entanto, o tema oculto é importante. Por exemplo, os expressionistas conseguiram introduzir vida nova ao que era, séculos atrás, a preocupação principal dos pintores — a arte religiosa. Van Gogh, embora se houvesse voltado contra a sua crença, exprimiu uma profunda emoção religiosa ao pintar sua *Noite Estrelada*, um dos primeiros e dos maiores quadros expressionistas. O *Avião de Mergulho* de Orozco (página 11) e o *Guernica* de Picasso (páginas 40 e 41), embora não sejam explicitamente religiosos pelo tema, são poderosas telas expressionistas de artistas moralmente enojados pela desumanidade do homem para com seu semelhante.

À direita e acima estão quadros religiosos de dois grandes expressionistas. Georges Rouault é um católico praticante, mas seu *Cristo Escarnecido* nada tem da arte bonitinha e comercializada que vemos tantas vezes nas igrejas ou nas lojas que vendem imagens. Ao exprimir o patético do Cristo e a brutalidade dos seus perseguidores, Rouault empregou fortes traços negros e uns tons sombrios de encarnado e azul que adem como nos vitrais. Aliás, quando moço, Rouault trabalhou num atelier de vitrais e, mais tarde, disse de si mesmo: "minha verdadeira vida é vivida na idade das catedrais", uma idade, diga-se de passagem, em que muitas vezes os artistas usavam, com a maior naturalidade, o expressionismo.

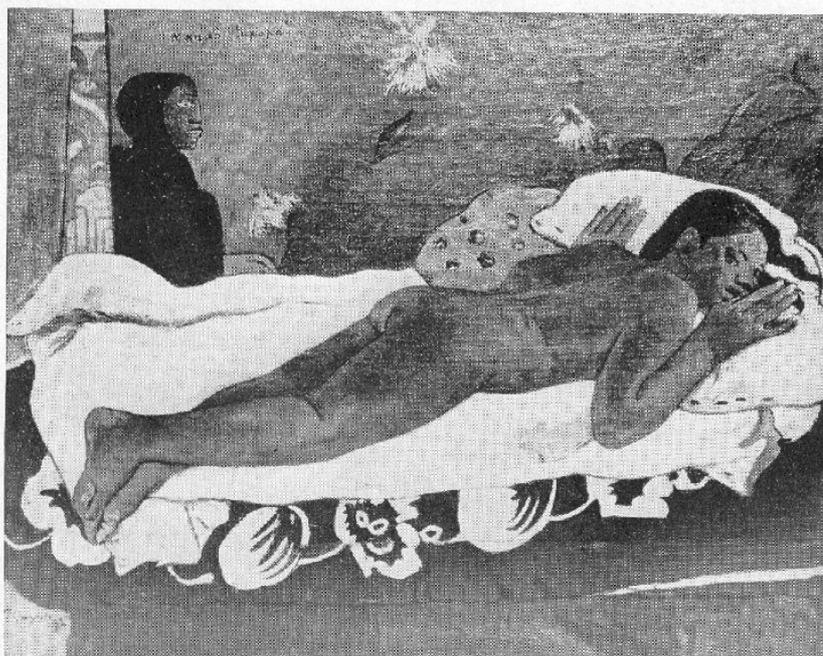
O tríptico de Max Beckmann, *A Partida*, não é especificamente cristão em seu tema, mas, ao que tudo indica, é uma alegoria ao calvário e à ressurreição do homem, à sua agonia e sua libertação. Empregando traços e colorido expressionista, pintou os dois painéis laterais, os da tortura e degradação, em formas retorcidas e anotoadas, com uns negros fuliginosos, uns vermelhos de sangue e tons verdes; para o painel central, em que as figuras se erguem triunfalmente erectas e livres, usou um escarlate vivo e jubiloso contra lavados azuis de mar e céu.

Beckmann era alemão, louro e de olhos azuis, mas resolveu abandonar o seu país porque Hitler detestava toda e qualquer pintura expressionista.

Pouco antes de deixar a pátria mandou *A Partida* para os Estados Unidos, rotulando a tela, nas costas, como "Cenas da Tempestade de Shakespeare", para despistar a vigilante censura de Hitler. Na Alemanha nazista a arte era ainda menos livre do que a religião.



ROUAULT: *Cristo Escarnecido pelos Soldados*. 1932. Óleo, 92,5 x 72,5 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Georges Rouault, francês, n. 1871.



GAUGUIN: *O Espírito dos Mortos à Espreita*. 1892. Óleo, 73 x 92,5 cms. Coleção A. Conger Goodyear. *Paul Gauguin*, francês, n. 1848, m. 1903 nas Ilhas Marquesas.

Já vimos em telas de van Gogh, Marin, Orozco, Rouault e outros como a linha e o colorido expressionista comunicam uma forte emoção. Nos quadros desses artistas, o efeito emocional parece ajustar-se ao tema e realizar-lhe plenamente o sentido. Mas esses pintores usam a cor e a linha expressionista mesmo quando o tema parece a outrem absolutamente tranquilo e despojado de emoção. Marin pinta uma árvore na Nova Inglaterra com a mesma exaltação com que retrata o tumulto de Nova York; Rouault pinta flores no mesmo estilo em que pinta a crucifixão. Por outras palavras, *aquilo* que pintam pode ser separado de *como* o pintam. Isto também se pode aplicar à maioria dos realistas, mas com esta grande diferença: tiremos, da maioria dos realistas, o assunto, e, relativamente, pouco nos resta. Mas as cores, as formas e as linhas dos expressionistas têm uma vida própria e que sobrevive sem qualquer assunto que seja.

Foi Paul Gauguin, o homem de negócios que virou artista e que pintou o quadro acima, quem ajudou van Gogh a se libertar do realismo. Gauguin (como Whistler) compreendeu com toda a clareza que o desenho, a "forma" de um quadro podia ser bela em si mesma. Redigiu certa vez uma descrição do seu

quadro *O Espírito dos Mortos à Espreita*, uma de suas mais famosas obras, pintado no Pacífico Sul, onde se refugiara ele, evadindo-se à feitura e ao materialismo da civilização. Depois de longamente analisar o desenho do quadro e seu tema — uma menina taitiana atemorizada pelo vulto escuro do espírito, dá —nos o seguinte sumário: "Recapitulo. Parte musical: linhas horizontais ondulantes, harmonias alaranjadas e azuis entretecidas de amarelos e violetas e aligeiradas por fagulhas esverdeadas. Parte literária: O Espírito de uma Rapariga Viva unido ao Espírito dos Mortos. A Noite e o Dia".

Escrevendo na década de 1890, Gauguin emprega a palavra "musical" porque a música se compõe de ritmo e harmonias, os quais podem ser belos mesmo que não descrevam uma cena ou contem uma história.

Muitos dos pintores, os melhores e mais originais da geração seguinte, levaram ainda mais longe essas idéias. Henri Matisse, por exemplo, mudou as cores e formas da natureza ao seu bel-prazer, para que livremente pudesse compôr suas harmonias de colorido e de linha.

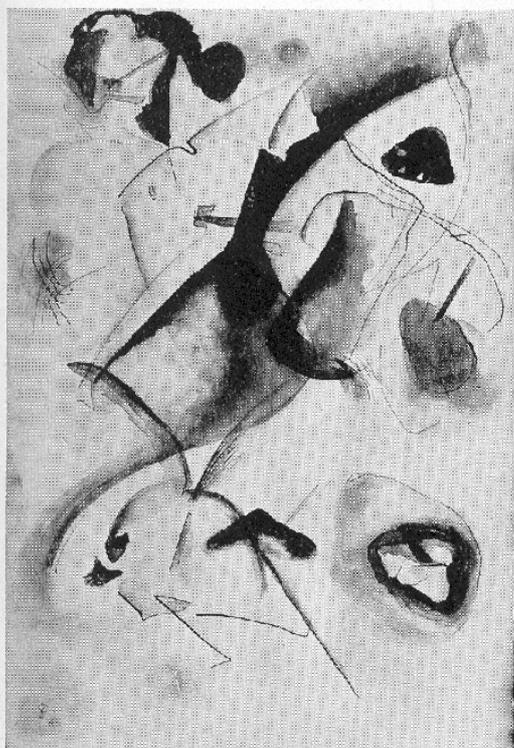
Escreveu Matisse: "O que busco acima de tudo é expressão . . . toda a ordenação do meu quadro é

expressiva . . . composição é a arte de ordenar de uma forma ornamental . . . para a expressão daquilo que quer o pintor . . .”

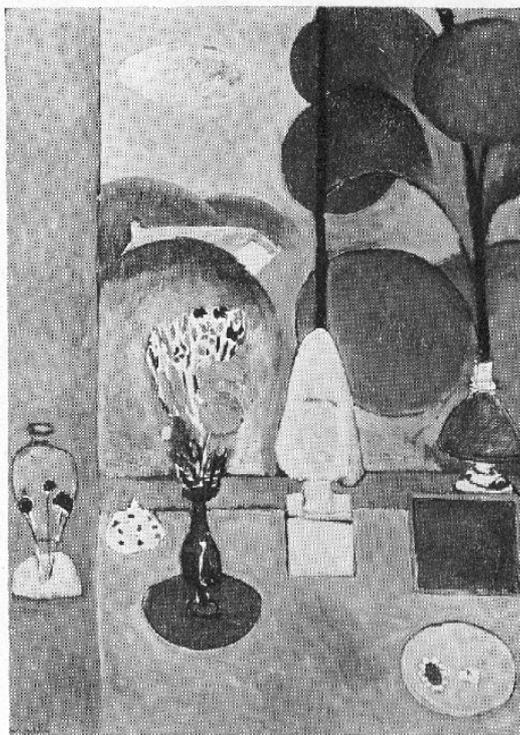
E, a seguir, explica o que quer: “A arte com que sonho é feita de equilíbrio, de pureza e serenidade, despojada de qualquer tema que a perturbe . . . como uma boa poltrona para repousarmos de nossas fadigas”.

A *Janela Azul* executa o seu programa. A linha nem é dramática como a de Marin e nem torturada como a de van Gogh. É tranqüila como o próprio tema. O que vale é a cor. Quase toda a tela está revestida de tons de um azul brilhante ou esbatido, sobre o qual reluzem alegres manchas de verde, amarelo e carmesim. (Frontispício).

Outros pintores, entre os quais Kandinsky, deram inteiramente as costas à natureza, pintando sem qualquer tema ou qualquer objeto identificável. Kandinsky



KANDINSKY: *Improvisação*. 1915. Aquarela, 33,7 x 22,8 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. *Wassily Kandinsky*, russo, n. 1866; trabalhou na Alemanha, Rússia e em Paris; m. 1944.



MATISSE: *A Janela Azul*. 1911. Óleo, 130,9 x 89,9 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fundo de Aquisições Sra. John D. Rockefeller, Jr. Reproduzido em cores, frontispício. *Henri Matisse*, francês, n. 1869.

sky chamou aos seus quadros mais importantes e mais cuidadosamente pintados “composições”, e aos seus quadros mais despreocupados “improvisações”. Os últimos, como a delicada aquarela que vemos aqui, foram feitos espontaneamente, quase como desenhos automáticos ou os distraídos rabiscos que deixamos num papel em branco.

Disse Kandinsky, sobre sua própria obra: “O observador precisa aprender a olhar os quadros . . . como combinações de forma e cor . . . como a representação de um *estado de espírito* e não como uma representação de *objetos*”.

Desta forma, no período de vinte e cinco anos abrangido por esses três quadros, a pintura alcançara um duplo objetivo de completa liberdade e pureza “musical”. Mas esses avanços extremos haviam implicado em sérios sacrifícios, tanto de interesse humano como de desenho conscientemente controlado.



CÉZANNE: *Os Jogadores de Banho*. 1892. Óleo, 64,8 x 92,7 cms. Coleção Stephen C. Clark. Reproduzido em cores, veja página 47. Paul Cézanne, francês, 1838-1906.

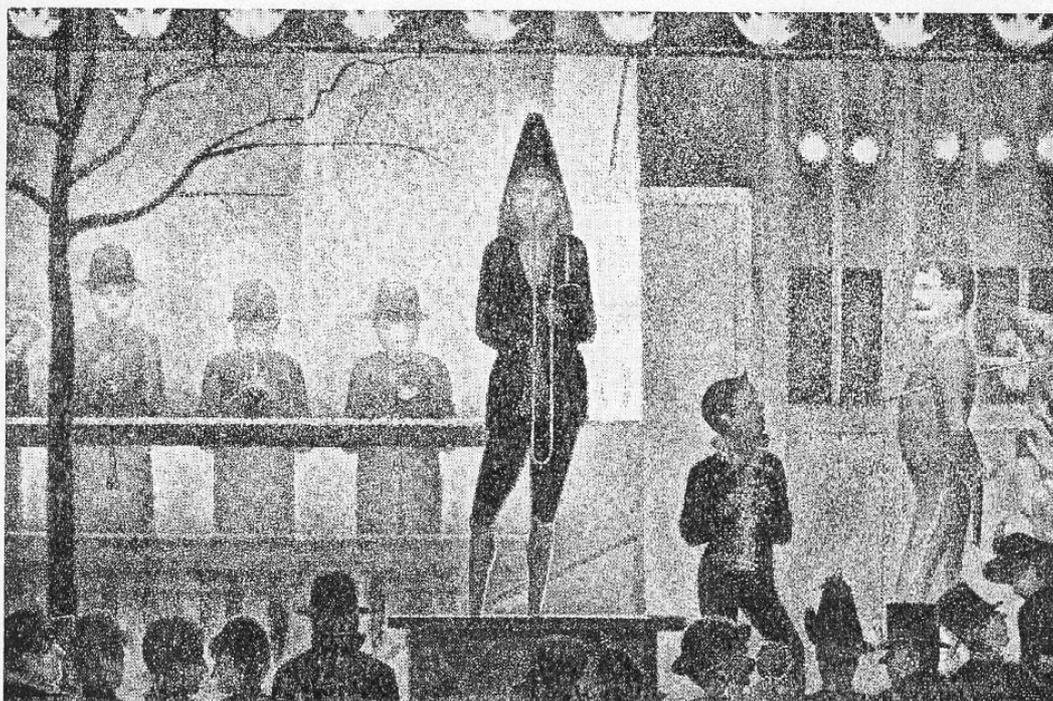
Cauguin e, na geração seguinte, Matisse e Kandinsky referiram-se às vezes aos seus quadros em termos de música, de "harmonias" de côr. Mas houve outros artistas, contemporâneos desses, que pensavam mais em termos de geometria, de estrutura ou arquitetura. E o arquiteto, quando planeja um edifício, não precisa descrever uma cena, representar um objeto ou contar uma história; está tão livre disto quanto o compositor de uma sinfonia.

Ilá sessenta anos dois grandes mestres, Paul Cézanne e Georges Seurat, abriram o caminho da pintura estrutural: Cézanne por um persistente método de experiências e Seurat mediante o mais elaborado cálculo.

Cézanne tinha sido um dos impressionistas, mas achava os quadros impressionistas demasiado tênues e fortuitos. Disse êle: "Meu desejo é fazer do impressionismo algo sólido e duradouro como a arte dos



CÉZANNE: *Pinheiros e Rochas*. 1895-1900. Óleo, 81 x 65,8 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. The Lillie P. Bliss Collection. Reproduzido em cores, veja página 47.



SEURAT: *Barraca de Saltimbancos*. 1889. Óleo, 100,4 x 151,2 cms. Coleção Stephen C. Clark. *Georges Seurat*, francês, 1859-1891.

muscus” — e isto porque, como quase todos os artistas modernos, êle tinha o maior respeito pelos grandes mestres.

Comparem *Os Jogadores de Baralho* de Cézanne com o quadro impressionista de Renoir *Moulin de la Galette* (página 20) e verá o que quis êle dizer. Em lugar de um quadro de movimento e luz trêmulos, encontramos força e gravidade, com as figuras sentadas a formarem uma espécie de abóbada sôbre a mesa, enquanto o homem ao fundo planta-se firme como uma torre.

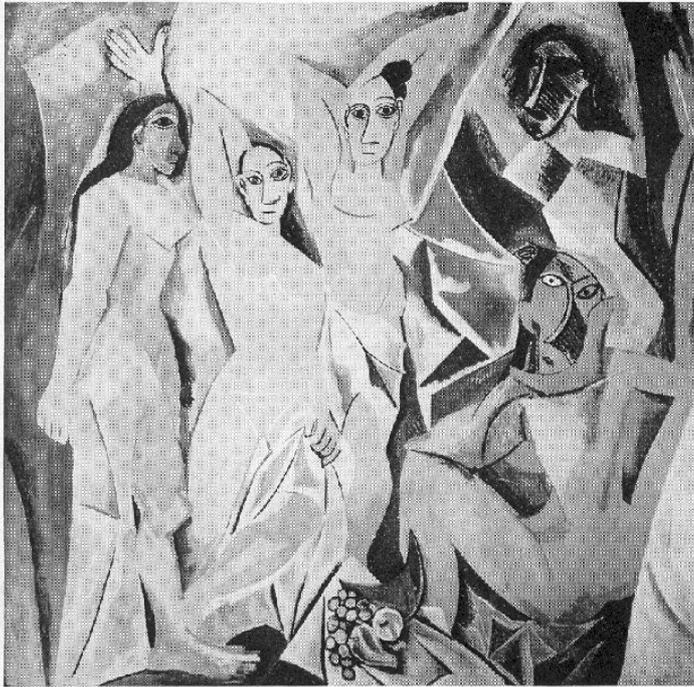
O período final de Cézanne é mais abstrato. *Pineiros e Rochas*, por exemplo, é um traçado de linhas retas e de ângulos que só comunica uma sensação de profundidade quando se teve oportunidade de ver o quadro com suas cores. Mas foi êsse traçado abstrato, angular, que inspirou os cubistas. Estes também seguiram, talvez de forma literal demais, as palavras com que Cézanne aconselhou certa vez um pintor jovem: “Você precisa ver na natureza o cilindro, a esfera e o cone”.

Como Cézanne, Seurat achou que o impressionismo era uma forma de pintar demasiado fortuita e entre-

gue ao acaso e resolveu reformá-la por meio de um método elaborado e sistemático. Pintou em pontos regulares, redondos, como confetes, utilizando principalmente as seis cores puras do espectro, e organizou com extremo cuidado suas telas, submetendo-as a um sistema de linhas e planos paralelos, horizontais, verticais ou diagonais.

No seu *Barraca de Saltimbancos* pode-se ver como a tela é composta dessas linhas verticais e horizontais, interrompidas pelas figuras, a árvore e a fila de lâmpões de gás, acima. Esta chá e geométrica “organização” de planos foi muito admirada vinte e cinco anos depois pelos pintores cubistas e abstracionistas como Gris (página 31), Mondrian (página 31) e Léger (página 32).

Seurat obedeceu às suas próprias regras de forma tão extraordinariamente conscienciosa que durante anos, após sua morte, os apaixonados de suas teorias encararam os quadros que deixara como complicadas demonstrações de laboratório. No entanto Seurat, talvez a despeito de seu sistema científico, foi um grande artista cujos poucos trabalhos são hoje mais estimados que os de qualquer outro mestre moderno.



PICASSO: *Les Femmes d'Alger (O Version O)*. 1907. Óleo, 224 x 233,8 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, mediante o Legado de Lillie P. Bliss. Reproduzido em cores, ver página 47. Pablo Picasso, espanhol, n. 1881. Mora na França.

“Como é que se pode pintar um quadro tão feio? Olhe que caras medonhas! Você chama isto de arte? Ora, até uma criança podia fazer coisa melhor . . .”

Mas espere um instante: não estaremos novamente fazendo confusão? E já não ouvimos essa história da criança antes, na página 20, para sermos exatos? Se essas do quadro fossem mulheres de verdade, com caras assim — principalmente as duas à direita — ninguém teria coragem de olhar para elas. Mas não são caras de verdade: são áreas numa tela pintada — uma das mais importantes telas pioneiras da arte moderna e uma das mais emocionantes, depois de compreendermos qual era a intenção de Picasso.

Voltemos a 1907, quando Pablo Picasso começou a pintar *Les Femmes d'Alger*, o primeiro quadro cubista. Os mais vanguardistas dos pintores jovens estavam entusiasmados com as idéias de Gauguin, de expressão mediante cor e forma (idéias que Matisse levava adiante) e mais ainda pelos quadros de Cézanne, nos quais era tão importante a construção por meio de linhas e planos. Olhem *Pinheiros e Rochas* de cabeça para baixo, para que vejam o desenho com mais facilidade (página 28); depois olhem de novo o quadro acima e verão que Picasso exagerou as formas angulares do traçado básico de Cézanne

até que o quadro inteiro — figuras e fundo — transformou-se num grande e dinâmico desenho de linhas ziguezagueantes e planos agudos. As figuras à esquerda, pintadas primeiro, assemelham-se a certas esculturas espanholas pré-históricas; as duas caras à direita, que se diriam em desarmonia com o resto, são como máscaras de negros da África Ocidental, que interessaram Picasso ao tempo em que ele acabava esse quadro experimental. Picasso e outros artistas encontraram nessas esculturas primitivas um estimulante exemplo de arte com um vigor e uma forma próprios e que não se preocupa em copiar a natureza.

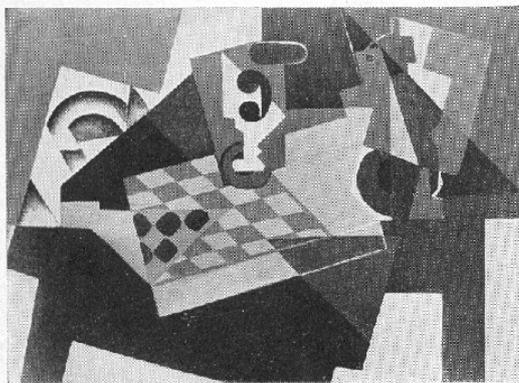
*Les Femmes d'Alger* não só é o primeiro quadro cubista importante, como ainda o primeiro quadro em que se revela o gênio formidável e desafiante de Picasso. Porque Picasso, embora tenha pintado muitos quadros bonitos e cheios de encanto, em geral não se preocupa tanto com a “beleza” como com a força, a intensidade. Sua arte transmite uma alta voltagem.

Nos anos que se seguiram ao trabalho bandeirante de Picasso, o cubismo passou por muitas fases e ganhou o mundo inteiro. *O Tabuleiro de Xadrez* de Juan Gris é um quadro cubista típico do período de 1915-1920. *Les Femmes d'Alger* foi uma espécie de escul-

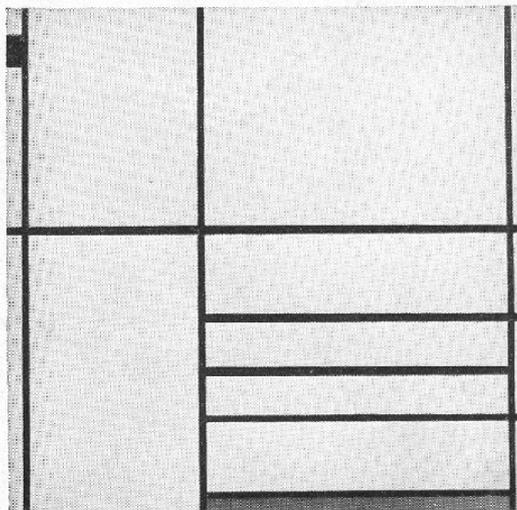
tura em baixo-relevo, mas *O Tabuleiro de Xadrez* é um traçado plano de formas quase geométricas. Distingue-se com facilidade o próprio tabuleiro e o vulto de uma mesa, mas os outros objetos mal os podemos reconhecer.

“Mas então”, poderá o leitor perguntar, “por que é que ele não abandonou logo qualquer idéia de assunto e não fez um desenho abstrato, em lugar de nos amolar pondo um título no quadro?” Alguns dos cubistas acabaram por fazer exatamente isto, mas quase todos mantiveram alguns traços de objetos reais nos quadros, mostrando que na realidade seu ponto de partida fóra a imagem de uma natureza morta, de uma figura ou de uma paisagem, transformadas, passo a passo, em composição cubista. Porque o cubismo é um processo que parte, achata, angulariza, secciona, torna translúcidos e relaciona os diferentes aspectos de um mesmo objeto, mudando formas, tamanhos e cores até que plenamente se conquiste e se reconstrua, ao bel-prazer do artista, um fragmento do mundo visual. Se não pudéssemos vislumbrar um vestígio do tema original, perderíamos o abre-te-Sésamo que revela essa transformação e a satisfação que experimentamos na mesma.

Houve muitos outros artistas que, como Mondrian, começaram cubistas mas ultrapassaram o cubismo, caminhando para uma arte abstrata em que não permanece nenhum traço da natureza. Piet Mondrian era holandês de nascimento e tinha o culto do asseo e do trabalho de alto acabamento. Costava das cidades com seus riscos retangulares de ruas, edifícios, janelas. Sua *Composição em branco, preto e vermelho*, que



GRIS: *O Tabuleiro de Xadrez*. 1917. Óleo, 73 x 100 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. Juan Gris, espanhol, 1887-1927. Viveu em Paris.



MONDRIAN: *Composição em Branco, Preto e Vermelho*. 1936. Óleo, 102 x 104 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, dádiva da Comissão Consultiva. Piet Mondrian, n. Holanda, 1872; trabalhou em Paris; m. Nova York, 1944.

ilustra esta página e que parece tão simples, levou meses a ser pintada; porque cada retângulo é de um tamanho diferente, cada linha negra de uma grossura e o conjunto é armado e ajustado, nos mais ínfimos detalhes, com a consciência e a precisão de um perito em engenharia mecânica. Com uma diferença fundamental: a de que o engenheiro trabalha em busca de resultados práticos e Mondrian de resultados artísticos — e no seu caso estes bem podem ser chamados a imagem da perfeição.

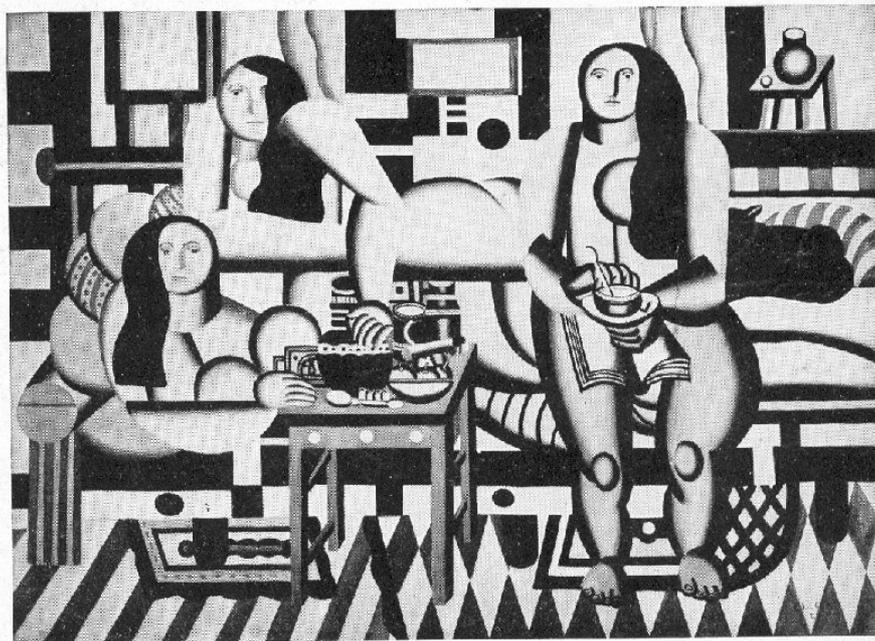
Entretanto Mondrian, embora nada tenha feito para isto, conseguiu soma impressionante de resultados práticos. Seus quadros afetaram o risco da arquitetura moderna, dos cartazes, a impressão, a decoração, os linóleos e muitas outras coisas em nossa vida de todos os dias. (Aliás, Mondrian não era um frio intelectual: mesmo aos setenta anos amava ainda o jazz; a última pintura que completou chama-se *Boogie Woogie da Broadway* e está à altura do título!)

Paremos agora um momento para rever de novo, numa comparação, duas linhas paralelas que levam à abstração: a senda lógica, estrutural, arquitetônica que acabamos de seguir, a partir de Cézanne e Seurat, passando por Picasso e Gris e indo a Mondrian, e a outra estrada que tomamos, de harmonias “musicais” de cor, que vai de Gauguin, passa por Matisse e chega à espontânea liberdade de Kandinsky.



PICASSO: *Mocca Diante do Espelho*. 1932. Óleo, 162 x 130,2 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, dádiva da Sra. Simon Guggenheim. Reproduzido em cores, veja página 47. *Pablo Picasso*, espanhol, n. 1881. Mora na França.

abaixo: LÉGER: *Três Mulheres*. 1921. Óleo, 183,7 x 251,6 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, Fundo Sra. Simon Guggenheim. Reproduzido em cores, veja página 47. *Fernand Léger*, francês, n. 1881.

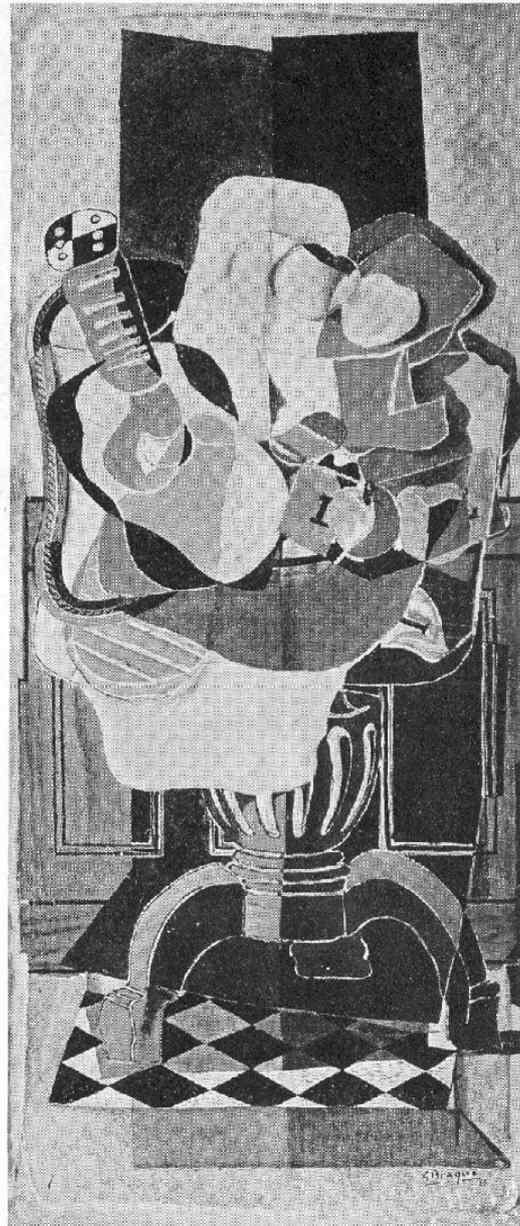


Embora Mondrian e outros pintores atingissem o alvo da "pureza geométrica" antes de 1920, vários dos melhores artistas continuaram a pintar alguns de seus quadros na tradição cubista. Contam-se entre estes Léger, Braque e o próprio Picasso.

A *Moça Diante do Espelho* de Picasso parece um brilhante vitral. Sumiram os ângulos cubistas e as linhas retas, mas a paixão cubista de alterar as formas naturais para torná-las desenhos abstratos realiza-se, pela metade, na moça, e vai muito além no seu reflexo. A cabeça da moça, que lhe mostra tanto o perfil como a cara vista de frente, é um exemplo do vício cubista de apresentar num só quadro dois aspectos do mesmo objeto — aspectos que, no mundo real, veríamos em instantes diversos, mas que vemos no quadro simultaneamente. Essa introdução de um elemento de tempo numa arte considerada, geralmente, em termos espaciais de duas ou três dimensões, sugere uma certa ligação com a teoria da relatividade de Einstein, na qual o tempo é encarado, matematicamente, como a quarta dimensão. Não são muito precisas essas comparações, entre arte e ciência; há, porém, analogias interessantes entre o cubismo e a contínuum espaço-tempo da física moderna.

Fernand Léger combina volumes de contorno curvo ou reto neste quadro de grandes proporções que nos mostra três mulheres sentadas em torno de uma mesa de café. Léger era um entusiasta da beleza da maquinaria moderna — pistões, eixos de manivela, arca-bouços de aço. No seu quadro as formas são desenhadas com uma perfeição que orgulharia um desenhista técnico e a figura das mulheres simplifica-se em formas estritamente redondas, de um precioso acabamento, como se fôsem de metal. O risco do seu quadro é, aliás, como um grande motor funcionando, à perfeição, sobre dezesseis cilindros. Comparem o estilo de Léger com o de Seurat, (página 29) e Sheeler (página 16).

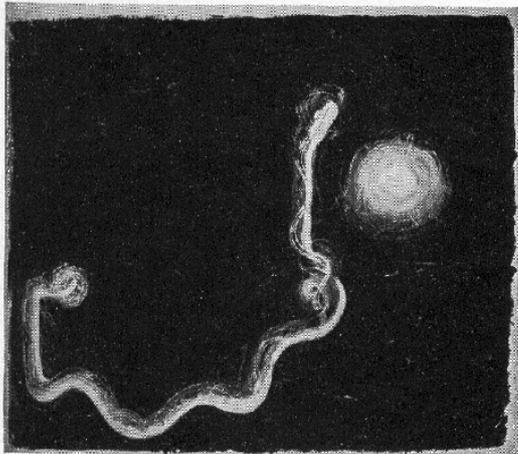
O estilo de Georges Braque é exatamente oposto ao de Léger. Em lugar de formas duras e metálicas e de um contorno afiado, Braque emprega volumes macios e irregulares. Léger aplica sua tinta como se estivesse impermeabilizando com zarcão um hidrante de incêndio, enquanto a superfície da pintura de Braque é rica e variada. Finalmente, as cores de Léger são o verde-bandeira, o preto e o vermelhão, enquanto as de Braque são uns doces castanhos, verdes e cinzas. A arte de Léger é forte, masculina, um pouco tósca; a de Braque é contida, seleta, sutil. Comparando estes dois quadros podemos ver como numa tela cubista, exatamente como numa obra de música ou de arquitetura, o temperamento do artista se revela; como todo elemento se conjuga em harmonia íntegra, altamente individual e particular.



BRAQUE: *A Mesa*. 1928. Óleo, 179,7 x 73 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, mediante o Legado de Lillie P. Bliss. Reproduzido em cores, veja página 47. *Georges Braque*, francês, n. 1881.



GUIGNARD: *Ouro Preto*. 1942. Têmpera em madeira, 80 x 60 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, Fundo Interamericano. *Alberto da Veiga Guignard*, brasileiro, n. 1896.

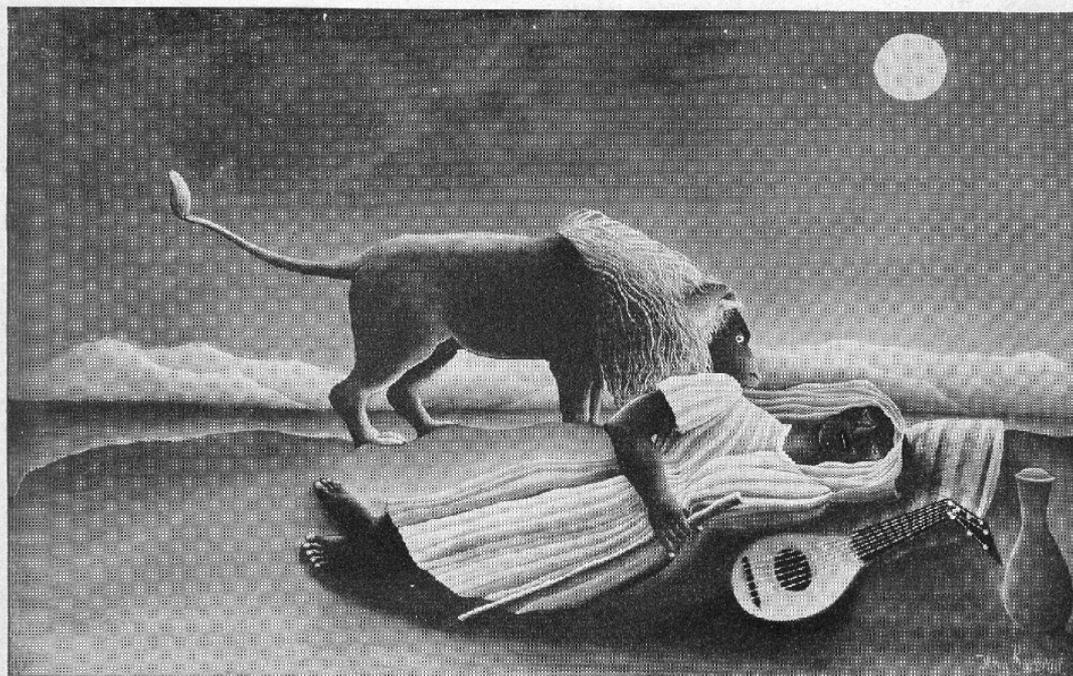


Os realistas se ocuparam de fatos visuais e o que houvesse de implícito neles; os impressionistas de efeitos luminosos; os expressionistas da deformação emocional ou decorativa de formas e cores naturais, por vêzes eliminando os objetos inteiramente, em benefício da "côr" musical; os cubistas transformaram imagens naturais em composições de planos angulares que se tornavam, em certos quadros, desenhos geométricos abstratos; mas digamos — depois de aproveitar a pausa para respirar — que ainda há uma outra espécie de pintura, muito velha mas que os artistas modernos exploraram, em anos recentes, com o maior entusiasmo. Essas obras não têm um nome aceito generalizadamente: chamam-se românticas, algumas, e algumas surrealistas. Sua aparência presta-se à con-



BURCHFIELD: *Vento Noturno*. 1919. Aquarela, 54 x 55,2 cms. Coleção A. Conger Goodyear. *Charles E. Burchfield*, americano, n. 1893.

CRAVES: *A Cobra e a Lua*. 1938-39. Guache e aquarela, 64,8 x 77 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. *Morris Graves*, americano, n. 1910.



ROUSSEAU: *A Cigana Adormecida*. 1897. Óleo, 129,6 x 200,8 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, dádiva de Sra. Simon Cuggenheim, *Henri Rousseau*, francês, 1844-1910.

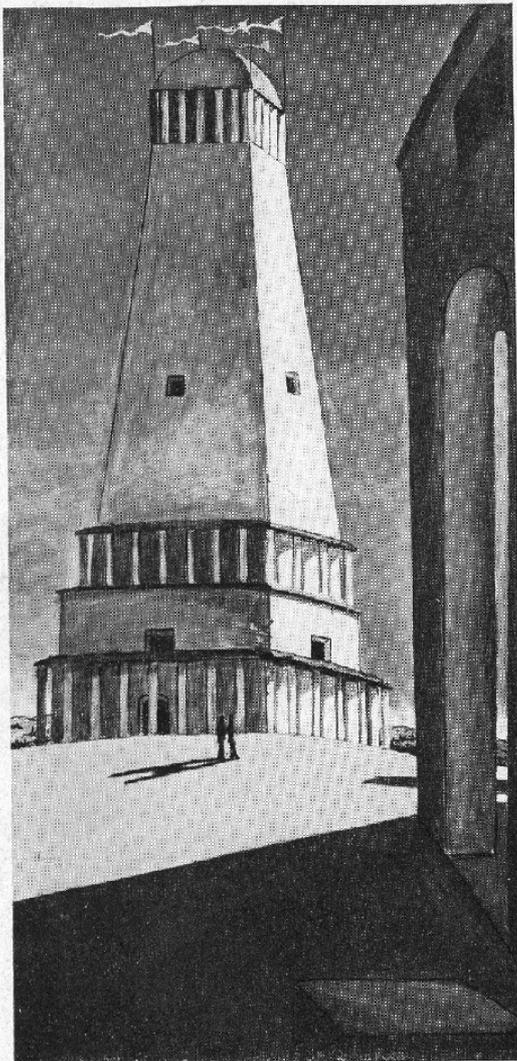
fusão, pois são feitas com técnica muito vária, indo do quase abstrato ao realista fotográfico. Têm, no entanto, um importante fator em comum, pois nasceram da imaginação poética e seus efeitos são poéticos no sentido mais amplo da palavra, qualquer que seja a técnica empregada. É claro que existe poesia na maioria dos quadros reproduzidos neste livro — e, aliás, muita poesia na *Noite Estrelada* de van Gogh ou na *Avó de Dove*, e esses quadros poderiam perfeitamente servir de ilustrações, se já não houvessem sido aproveitados. Mas nesta página e nas seguintes a qualidade poética surge mais intensa — ou, melhor, mais evidente. Em lugar de dependerem de descrições, como os realistas, de efeitos emotivos diretos, como os expressionistas, do desenho formal, como os cubistas, estes artistas despertam nossa paixão pelo misterioso e o romântico, pelo estranho e o maravilhoso, pelo que parece sonho.

Devido ao tema que abordava não foi difícil a Alberto Guignard transformar Ouro Preto na Noite de S. João numa cidade encantada. O fato é que,

apesar do mágico romantismo de seus efeitos, o quadro está muito próximo da realidade. Mas em nossos três outros quadros a noite se torna em mãe do mistério.

O *Vento Noturno* de Charles Burchfield está pintado com um expressionismo ingênuo, trazendo lembranças da infância: “Quando a criança está aconchegadinha em casa, o uivar do vento lá fora povoa-lhe a imaginação de estranhas visões e de fantasmas que voejam pelos ares”. A serpente de Morris Graves está tiritando em sua extática dança lunar.

Um dos grandes quadros noturnos de toda a arte é *A Cigana Adormecida* de Rousseau. Embora fosse pintado por um artista simples e autodidata, seu mistério é intenso. Ao lado de uma figura adormecida, com sua túnica listrada, sua moringa e seu alaúde, posta-se um leão rígido, quase cômico. À primeira vista, o quadro parece tanto solene como engraçado. Mas se o estudarmos, cresce o seu fascínio e acabamos sob um sortilégio — como se fosse a lembrança de um sonho enigmático mas importante.

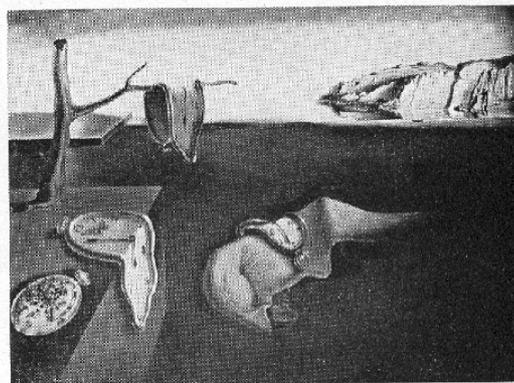


DE CHIRICO: *Nostalgia do Infinito*. 1911. Óleo, 135,4 x 64,8 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. *Giorgio de Chirico*, italiano, n. 1888. Trabalhou em Paris. Está agora em Roma.

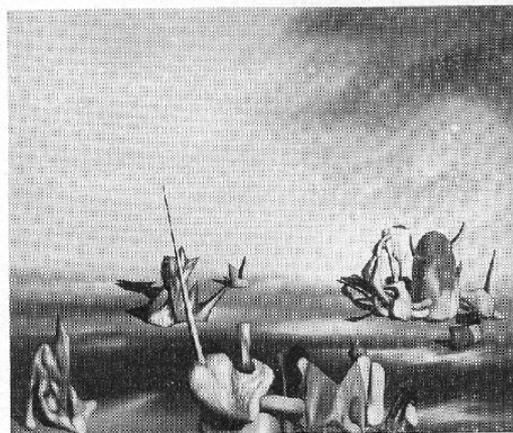
TANGUY: *Oceano para os Pássaros*. 1946. Óleo, 38 x 45 cms. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dádiva de Nelson A. Rockefeller. *Yves Tanguy*, francês, n. 1900. Mora em Connecticut, EE. UU.

E também a atmosfera dos sonhos que Giorgio de Chirico e Salvador Dalí buscaram criar em seus quadros. No primeiro, da escuridão contemplamos enorme torre diante da qual se divisam duas figurinhas. Projeta longas sombras na luz irreal. Domina tudo um silêncio e uma expectativa como a dos transe. De Chirico chama a essa tela *Nostalgia do Infinito*, um título que dá mais relevo ao efeito do quadro.

Sobre quadros como *A Persistência da Memória*, escreve Dalí: "Sou o primeiro a me surpreender e às vezes a me apavorar com as imagens que vejo surgir na minha tela. Registro, sem escolha e com a maior exatidão possível, o que me ordena o subconsciente,



DALÍ: *A Persistência da Memória*. 1931. Óleo, 25,4 x 35,5 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York. *Salvador Dalí*, espanhol, n. 1904. Trabalhou em Paris. Está agora nos EE. UU.



isto é, meus sonhos—as manifestações daquele mundo obscuro revelado por Freud, uma das mais importantes descobertas da nossa época, pois vai às raízes mais profundas e vitais do espírito humano”. Tais imagens, assegura ele, são apreciadas pelo nosso subconsciente mesmo quando, no nível da consciência, garantimos não compreendê-las. Dali talvez tenha razão, pois este quadro dos relógios amolecidos é inesquecível.

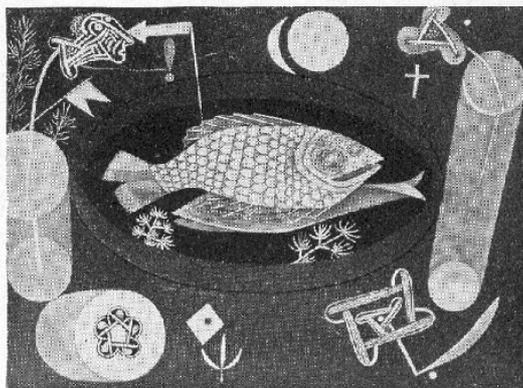
Os relógios amolecidos são irracionais, absurdos, fantásticos, paradoxais, inquietantes, desnordeantes, alarmantes, hipnagógicos, insensatos e doidos — mas para um surrealista esses adjetivos são o mais puro louvor. Os surrealistas creem que o subconsciente é a fonte de tudo que tem valor — e tanto a pintura como a poesia que fazem exprimem plenamente tal convicção.

Da mesma forma que Dali, Tanguy muito deve a de Chirico, mas ultrapassa os dois na pintura de um mundo assombrado e fantástico. As formas de Tanguy em seu *Oceano para os Pássaros* parecem sólidas, projetam sombras, existem na luz e no espaço como se fossem reais; são, no entanto, tão diferentes de tudo quanto jamais tenhamos visto que nos dão a impressão de olharmos pela janela a paisagem de um outro planeta.

Tanguy, como Dali, usa um realismo meticulosamente exato — um realismo encantado — para tornar convincentes suas imagens fantásticas; Dali, em verdade, chamou à sua técnica “fotografias coloridas feitas à mão”. Outros fantasistas e surrealistas usam técnicas muito diferentes. *A Primavera* de Chagall, por exemplo, é pintada dentro de uma espontânea liberdade de linha, cor e proporções que se casa à poesia bizarra mas repassada de ternura do seu tema — a desajeitada cabra com seu violino e, empoleirada em suas costas, a garotinha minúscula segurando o ramo de flores primaveris. Em *Ao Redor do Peixe*, de Klee, os radiantes símbolos mágicos estão imaginados de maneira tão vívida e mutuamente relacionados de maneira tão misteriosa, que dão a impressão de alguma secreta fórmula de enfeitiçamento.

É claro que os quadros reproduzidos nas últimas duas páginas não derivam seu valor exclusivamente da poesia e da fantasia. A cor alegre de Chagall e de Klee, a perícia técnica de Dali e Tanguy, a própria riqueza das tintas são fatores também importantes. No entanto, sempre que se escreve sobre arte, é difícil ter em mente, ao mesmo tempo, mais de uma ou duas qualidades de uma obra. O leitor que se previna! Certos quadros apresentam grande variedade de interesse e muitas camadas de significação, por exemplo, os dois com que se encerra este pequeno livro.

## Mistério e Magia: FANTASIA LIBERTA



KLEE: *Ao Redor do Peixe*. 1926. Óleo, 46,8 x 63,8 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, Fundo de Aquisições Sra. John D. Rockefeller, Jr. Reproduzido em cores, veja página 47. Paul Klee, suíço, 1879-1940. Viveu na Alemanha.

CHAGALL: *A Primavera*. 1940. Aquarela com partes em pastel e lápis sobre papel, 47 x 63 cms. Museu de Arte Moderna de São Paulo, dádiva de Nelson A. Rockefeller. Marc Chagall, russo, n. 1889. Trabalhou em Paris, Moscou, Nova York. Mora na França.





BLUME: *A Cidade Eterna*. 1934-1937. Óleo, 86,4 x 122 cms. Museu de Arte Moderna de Nova York, Fundo Sra. Simon Guggenheim. *Peter Blume*, americano, n. 1906.

Os artistas modernos, em geral, pintam uma ou duas dúzias de telas por ano, algumas boas, outras medíocres. É raro, porém, ver-se um pintor concentrar todas as suas energias num único trabalho importante, o qual, se sai bem, pode ser chamado obra-prima. É preciso coragem para se fazer um quadro assim, que muitas vezes consome muito tempo e muito trabalho com pequenas garantias de qualquer vantagem, a menos que a obra tenha sido encomendada.

Em 1932 Peter Blume, o jovem artista americano, visitou a Itália. Depois de uma estada de seis meses, voltou disposto a pôr o que vira, sentira e pensara numa tela de grandes dimensões. Cinco anos depois estava terminado seu quadro, *A Cidade Eterna*: fôra lentamente coordenado e pintado com pormenores tão minuciosos como os de certos quadros italianos e flamengos do século quinze, que o autor admirava, embora tivesse sido, mais no começo da carreira, cubista e autor de composições abstratas.

O nome, *A Cidade Eterna*, refere-se naturalmente a Roma, mas no quadro o artista reuniu cenas de muitos períodos e lugares. Perto, à esquerda, uma mendiga senta-se entre os fragmentos de uma estátua de amantes. Por trás dela há um nicho com uma imagem de Cristo, o Varão das Dores, rodeado de jóias e de espadas, símbolos da vaidade e da força armada. Das calcumbas no centro, pessoas ascendem à luz do Fórum romano, onde as encontram e espancam oficiais fascistas. Dominando as cenas de violência, beleza e decomposição, careteia a cabeça de um Mussolini feito boneco de engonço, dêsse que se dobram numa caixa. A cabeça é de um verde vivo, ácido, e projeta-se para fora do quadro como se fosse um polegar inflamado. É feia, estridente na cor, desproporcional no desenho; mas êsse foi o efeito que o artista quis obter, para tornar evidentes seus sentimentos acêrea de Mussolini — anos antes do colapso de Mussolini.

Como tantos outros quadros originais e atrevidos dos últimos cem anos, *A Cidade Eterna* foi atacado de todas as maneiras ao ser exposto pela primeira vez, em 1937. A alguns críticos desgostou sua precisa técnica realista e seu laborioso emprêgo do simbolismo e da alegoria; outros atacaram o quadro por acharem que arte não deve ter nada a ver com questões sociais e políticas; e muitos, naturalmente, condenaram o boneco, tão "sem arte". Por duas vezes foi o quadro excluído de exposições, mas agora, apenas alguns anos passados, começamos a ver que o artista estava adiante dos críticos, pelo menos como profeta.

*A Cidade Eterna* foi um importante marco no revolucionário regresso ao interesse pelos temas na pintura, regresso iniciado em 1920. A arte vive num estado de revolução, às vezes gradativa e às vezes

repentina. E, tal como na política, as idéias revolucionárias em arte tornam-se, depois de geralmente aceitas, parte da opinião conservadora, a qual, por sua vez, precisa defender-se contra nova revolução.

Em 1875 Whistler foi revolucionário por pedir ao público que encarasse seus quadros como "arranjos", sem prestar nenhuma atenção ao tema. Kandinsky levou idéias semelhantes a um apogeu em 1912, abrindo mão de qualquer idéia de tema e dizendo-nos que encarássemos seus quadros simplesmente como "combinações de forma e de cor" (páginas 12, 27).

Whistler, da mesma forma, foi atacado por haver certa vez pintado um quadro em dois dias, apenas. A aquarela *Improvisação* de Kandinsky provavelmente levou menos de uma hora. Ambos os artistas emprestavam grande valor à técnica rápida e espontânea. E, pela mesma razão, Whistler, Gauguin, Matisse, Picasso — todos pintaram com amplos e simples planos de cor (páginas 12, 26, 27, 30).

Hoje, entre as pessoas interessadas em arte, tais idéias de simplicidade, espontaneidade e pureza artística não são mais revolucionárias. Já se tornaram, efetivamente, tão ortodoxas e acadêmicas que influenciaram de maneira considerável nossa vida quotidiana.

Assim sendo, quando Peter Blume pintou um quadro que tinha não somente um tema, mas ainda um tema de grande e discutida importância, e quando o pintou não de maneira ampla e simples, em algumas horas ou poucos dias, mas num dédalo tão permenorizado que lhe custou vários anos, não surpreende que os fiéis de uma revolução anterior, de forma e colorido, se perturbassem e resmungassem coisas como "reacionário", ou "isto não é arte".

Os pintores de murais, Orozco e os mexicanos em geral, seguidos por inúmeros americanos, haviam precedido Blume de muitos anos no afã de dar vida nova à rebuscada alegoria com temas históricos, sociais e políticos. Blume, ainda que limitado à escala menor da pintura de cavalete, pôs a alegoria em foco mais incisivamente.

No mesmo ano em que Blume acabou sua *Cidade Eterna* outro artista de muito maior fama disse o que tinha a dizer sobre o Eixo. No dia 28 de abril de 1937, a antiga e santa cidade espanhola de Guernica foi destruída por aviões alemães que serviam ao General Franco. A *Luftwaffe*, ao que se diz, ficou satisfeita com as atividades daquela noite: cerca de mil pessoas — uma em cada oito — foram mortas. Era o primeiro ataque aéreo "total".

Dois dias depois o espanhol Picasso tirou uma desforra de artista; começou a trabalhar no seu *Guernica*, uma grande tela mural de quase oito metros de comprimento, encomendada pelo Governo Repu-

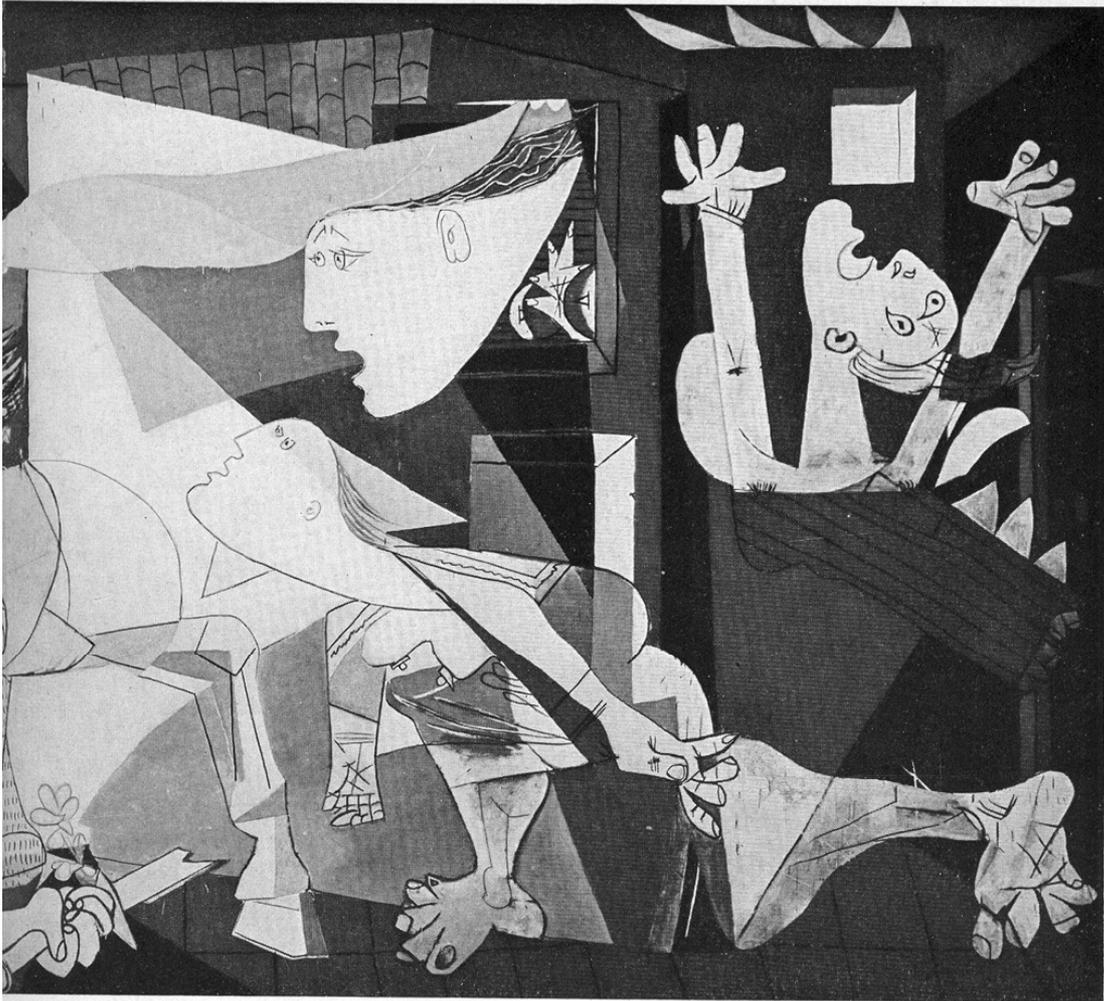


PICASSO: *Guernica*. 1937. Óleo, 3,5 x 7,8 metros. Museu de Arte Moderna de Nova York, emprestado pelo artista. Pablo Picasso, espanhol, n. 1881. Mora na França.

blicano para o pavilhão da Espanha na Feira Mundial de Paris.

Além de dizer que simbolizava “a brutalidade e as trevas”, o artista não deu nenhuma explicação exata de *Guernica*. A alegoria parece bastante transparente: à direita uma mulher, roupas em fogo, despenca, aos gritos, de uma casa que se incendia, enquanto outra corre para o centro do quadro, braços abertos, num desespero. À esquerda, mãe com filho

morto nos braços, e no chão os pedaços de uma escultura de guerreiro, uma das mãos empunhando a espada partida. No centro, um cavalo agonizante dobra os joelhos, lombo varado por uma lança, a cabeça aos relinchos atirada bem para trás. Para a sua esquerda, planta-se um touro que observa a cena. Sobre tudo isto brilha um olho radiante, com uma lâmpada em lugar da pupila, simbolizando a noite. Abaixo dele, para a direita, uma figura debruçada de uma janela



testemunha a carnificina, uma das mãos agarrada ao seio, a outra segurando a lâmpada da verdade.

Ao pintar *Guernica* Picasso só usou preto, branco e cinzento, as tristes cores do luto. Afora isto, no entanto, empregou plenamente as armas especiais da arte moderna que, no curso dos trinta anos anteriores, ele próprio muito fizera por afiar: e os diáfanos e traspassados planos do cubismo, a liberdade surrealista no uso de temas chocantes ou espantosos. Picasso

empregou essas técnicas modernas não somente para exprimir mestria de forma, ou alguma emoção pessoal, sua, mas para proclamar publicamente, através da arte, seu horror e sua fúria diante da catástrofe bárbara que destruiu seus compatriotas em *Guernica* — e que em breve ia arrasar seus semelhantes em Varsóvia, Roterdão, Coventry, Chungking, Sebastopol, Pearl Harbor e depois, como punição, em Hamburgo, Milão, Tóquio, Berlim, Hiroshima.

*Guernica*, do Picasso de 1937, está muito distante de *Demoiselles d'Avignon*, do Picasso de 1907, (página 30) não tanto no aspecto geral como no tema, no sentido e na finalidade. *Guernica* é um pronunciamento dramático sobre um dos mais urgentes problemas mundiais: a guerra e seus efeitos sobre a humanidade. Refere-se a grandes acontecimentos fora da tela. Embora o quadro das *Demoiselles* seja potente em espírito e em composição, verdadeiro "tapalho" pictórico, e embora seja, talvez, a mais importante pintura do período, seu significado explícito em relação ao mundo externo é muito limitado.

O mesmo se pode dizer da maioria dos grandes quadros de vinte a sessenta anos atrás. Olhem novamente o *Moulin de la Galette*, de Renoir, pintado em 1878 (página 20), a *Barraca de Saltimbancos*, de Seurat, de 1889 (página 29), *Os Jogadores de Baralho*, de Cézanne, de 1892 (página 28), as *Demoiselles* de Picasso, de 1907, que acabamos de mencionar, e as *Três Mulheres*, de Léger, de 1921 (página 32). Do Renoir ao Léger esses quadros parecem um tanto simples, em matéria de concepção e significado; quase que todo o interesse que apresentam reside no que podemos ver diante de nós, e o que vemos sobretudo é beleza de forma e de cor, com muito escasso interesse pela emoção ou pelo caráter humano e sem nenhum interesse pela religião, pela política, pela economia, pela psicologia ou pelo passado histórico e mitológico da espécie humana. Esses quadros mais antigos são vitórias numa longa guerra da independência durante a qual os artistas lutaram para libertar a arte, primeiro, do complexo mundo das questões humanas, passadas e presentes, e depois da própria realidade visual — até que se consumasse a pureza abstrata de Kandinsky (página 27) e Mondrian (página 31). Foi uma luta heróica, que não devemos desdenhar, pois trouxe à luz muitas formas e muitas técnicas novas e criou um tesouro de quadros que fazem um direito apelo aos olhos, ao nosso sentido da ordem, da exaltação e da beleza comunicadas pela vista.

Mas as obras-primas características do período 1935-1945 abandonaram, destemerosas, o reino da forma e da cor. *A Cidade Eterna* de Blume revela, com uma clareza pacífica e profética, a ôca pompa e corrupção do poder de Mussolini. *O Navio de Imigrantes*, um grande quadro do artista brasileiro Lasar Segall, mostra o patético de toda uma raça que busca furtar-se à mania genocida do século vinte. *A Partida* de Beckmann (página 24) sugere a libertação da

Europa do sadismo nazista. *Guernica*, de Picasso, e *Acção de Mergulho e Tanque*, de Orozco, (página 11) mostram-nos o impacto da guerra sobre o civil sem defesa ou o soldado mutilado pela máquina. Entretanto, esses não são quadros superficiais, de propaganda, cartazes destinados a atrair o olhar do passante. São o trabalho de homens fundamentalmente comovidos por acontecimentos grandes e terríveis, ansiosos por contarem a verdade sobre os mesmos mediante todos os recursos da pintura moderna.

Quererá isto dizer que pinturas assim são as maiores do nosso tempo? Não, isto não é uma conclusão obrigatória. Existirão outros quadros, pintados recentemente, e que dentro de vinte anos parecerão talvez muito maiores. Nada podemos afirmar. E nem podemos dizer que esses quadros, apesar de sua força e de sua riqueza de interesse, sejam melhores do que os melhores de há várias décadas. Na realidade, é muito provável que, fôssemos fazer uma consulta à opinião pública sobre quais serão os maiores quadros reproduzidos neste livro, veríamos tanto o público como os especialistas preferirem o Renoir, o van Gogh, o Rousseau, o Seurat e o Cézanne, ao Beckmann, ao Orozco e ao Blume. Por que? Há duas razões. Primeiro, há o fator tempo e a mudança na opinião que o tempo acarreta. O primeiro grupo é o dos mais velhos, o das reputações estabelecidas. Os críticos que outrora os atacaram estão quase todos mortos; e, visto que a reação contra o sucesso que obtiveram ainda não se robusteceu, artistas como van Gogh e Cézanne estarão agora no fastígio da fama.

Há, em segundo lugar, o fator qualidade. A grandeza de uma pintura não depende de sua escala ambiciosa, da importância do seu tema, do "interesse humano" ou conteúdo emotivo que possa apresentar e nem mesmo de desenho e cor perfeitos. Qualquer desses fatores pode contribuir para dar valor a um quadro. Se estão todos presentes tanto melhor, mas mesmo o total que perfaçam não resultará, inevitavelmente, num grande quadro. Ao contrário, bem se podem unir todos para formarem um trabalho impecável mas medíocre e tedioso.

A excelência na obra de arte não é questão de acúmulo ou de quantidade, mas da *qualidade* da obra em seu conjunto, e a qualidade é relativa. Não pode ser medida ou provada e nem mesmo analisada de forma a nos dar qualquer satisfação lógica. Porque, depois de tudo considerado, é sempre algo de um mistério aquilo que faz grande uma grande obra de arte.

Verdade, liberdade e perfeição: pensemos uma vez mais sobre essas três palavras, que encerraram a introdução deste livrinho — palavras que podiam ser propostas como o equivalente, para o artista, daquilo que as palavras liberdade, igualdade e fraternidade significarem para o francês republicano, ou, num sentido diferente, daquilo que são para o cristão as palavras fé, esperança e caridade.

“A guerra é o inferno!” Esta verdade, proferida pelo General Sherman, o americano que foi mestre da guerra total no século dezenove, tem ressoado bem alto nestes últimos anos. Um crítico, procurando trocar de *Guernica*, conta que um soldado, postado diante da tela, observou: “Que é que Sherman havia de dizer sobre Picasso?” Da Paris ocupada veio outra história sobre *Guernica*. Os alemães, narra a lenda, davam tanto valor à idéia de ter ao seu lado artistas estrangeiros, que mandaram a Picasso seu agente, Otto Abetz, para persuadir o artista a vir a Berlim — num gesto amigável para com os nazistas. Picasso recusou sêcamente. Quando ia saindo do estúdio, o embaraçado alemão atentou numa fotografia do *Guernica*, e, olvidando o papel da Luftwaffe no quadro, disse: “Ah, Monsieur Picasso, foi o senhor quem fez isto?” “Não, Herr Abetz,” respondeu Picasso, “foi o senhor”.

Com palavras, um, e com tintas o outro, Sherman e Picasso diziam a mesma verdade. Assim como as formas de Picasso não são encontradas na natureza, o “inferno” de Sherman é desconhecido da ciência. Em verdade, aqueles que reclamam fatos terão de perdoar ao general a imagem, lembrando que graças à sua metáfora êle ganhou mais celebridade e a manteve mais tempo do que o fez com a espada.

A verdade que mergulha fundo, traz júbilo ao coração ou esfria o sangue nas veias não é sempre baseada em fatos; aliás, só raramente a encontraremos em jornais cinematográficos, nas estatísticas ou comunicados. O adivinho, o oráculo, o profeta, o poeta e o artista muitas vezes falam uma língua que nem é corriqueira nem é científica. Preferem a alegoria, o enigma, a parábola, a metáfora, o mito, o sonho, porque, para empregar palavras de Picasso, “A Arte é uma mentira que nos faz perceber a verdade”.

Para dizer a verdade, o artista precisa trabalhar e viver *live*. Tendo os países totalitários em mente, o

Presidente Roosevelt pôs a questão em termos claros: “As artes só podem prosperar onde os homens têm a liberdade de ser o que são e de disciplinar suas próprias energias e ardores . . . A liberdade política resulta em liberdade nas artes . . . Se esmagarmos, nas artes, a individualidade, esmagaremos ao mesmo tempo a própria arte.”\*

Nas galerias de arte ouvem-se às vezes, de alguém que mal olhou um quadro cubista ou expressionista, palavras coléricas: “Devia-se tocar fogo nisto”, ou “Devia haver uma lei proibindo uma coisa assim.” Era exatamente isto que Hitler achava. Quando se tornou ditador, fez leis contra a arte moderna, chamou-a degenerada, estrangeira, judia, internacional, bolchevista; obrigou artistas modernos como Klee, Kandinsky, Beckmann (página 37, 27, 24) a deixarem as escolas de belas artes, expulsou-os do país e arrancou-lhes as telas das paredes dos museus, para ocultá-las ou vendê-las no exterior. (O Klee da página 37 estava no museu de Dresden, o Matisse, que é o nosso frontispício colorido, no museu de Essen, até que Hitler os fez sair).

As autoridades soviéticas, igualmente, e mesmo antes dos nazistas, suprimiram a arte moderna, chamando-a *petit bourgeois*, desvio da linha justa, formalismo ocidental, imperialista e decadente. Por volta de 1921, pintores como Chagall e Kandinsky (páginas 37, 27) deixaram a U.R.S.S. em desespero. Aos artistas soviéticos que permaneceram, pode-se que pintem quadros propagandistas, em estilo realista. Há muito foram proibidos todos os demais temas e estilos. Mas *Pravda*\*\* , o jornal oficial do Partido Comunista em Moscou, ainda fulmina: “Não se pode tolerar que, ombro o ombro com o realismo socialista, ainda tenhamos em existência uma corrente paralela, representada pelos idólatras da arte burguesa decadente, que consideram seus mestres espirituais Picasso e Matisse, os cubistas e artistas do grupo formalista.”

O Museu de Arte Moderna Ocidental de Moscou, com suas grandes coleções de Cézanne, van Gogh e Matisse tem estado fechado, e mesmo a arte de Picasso,

\* De uma palestra radiofônica sobre a inauguração do novo edifício do Museu de Arte Moderna de Nova York, dia 11 de maio de 1939.

\*\* 10 de agosto de 1947.

um membro do Partido Comunista desde 1944, é ferozmente atacada. VOKS, um periódico oficial soviético, insiste: "Não é para despertar ódio pelas forças da reação que Picasso cria seus quadros mórbidos e revoltantes. O que ele faz é a apologia estética do capitalismo . . ."

Por que é que os ditadores detestam a arte moderna?

Porque o artista, mais talvez do que qualquer outro membro da sociedade, representa a liberdade individual — liberdade de pensar e pintar sem a permissão de Goebbels ou da Comissão Central do Partido Comunista, de dizer a verdade como sente, por necessidade interior, que a precisa dizer. Com a liberdade política, educacional e religiosa, Hitler e Stalin esmagaram também a liberdade artística.

Nos países livres há pouco perigo de que as artes sofram a tirania brutal e meio insana de um Hitler ou a calculada repressão de um Stalin, mas há outros caminhos, menos diretos, de esmagar a liberdade artística. Numa democracia o artista original e progressista vê-se muitas vezes perante a indiferença ou a intolerância do público, a ignorância das autoridades, a maldade dos artistas conservadores, a preguiça dos críticos, a cegueira ou timidez dos compradores de quadros e diretores dos museus. Van Gogh era "livre". Viveu sem estorvos em duas democracias liberais e pintou como entendeu. *Mas também passou fome*. Afinal, num desespero de delusões, matou-se com um tiro, tendo vendido apenas dois quadros em sua vida inteira, por cerca de Cr\$3.000 (valeriam agora uns Cr\$3.000.000). Teremos nós um van Gogh em nosso país atualmente? Como estará vivendo? Terá encontrado admiradores alertas, corajosos e generosos, terá encontrado compradores entre os colecionadores particulares, as companhias, os museus, os departamentos governamentais?

A liberdade de expressão, a liberdade da penúria e do medo são desejáveis para o artista. Mas por que haveria de nos afligir, a todos nós, a liberdade do artista, especialmente? Porque o artista nos dá prazer, ou diz-nos a verdade? Sim, porém mais do que isto: tal como a encontramos expressa numa obra de arte, sua liberdade é um símbolo, uma encarnação da liberdade que todos queremos mas que realmente jamais encontramos na vida quotidiana, com seus horários, regras e compromissos. É claro que podemos nós mesmos começar a pintar, ou podemos adotar alguma outra arte como amadores, aumentando assim nossa noção de liberdade pessoal; mas mesmo numa nação de artistas amadores continuaria a existir a necessidade do artista, que faz da liberdade de expressão sua profissão. Porque arte com a mão esquerda não sai bem feita: ela é o trabalho mais árduo, ela

consome toda a energia de um homem, em parte, justamente, por ser feita num estado maior de liberdade do que outras espécies de trabalho.

Porque as artes prosperam, para repetir a frase do Presidente Roosevelt, onde os homens têm a liberdade "de disciplinar suas próprias energias e ardores." Quanto maior é a liberdade do artista, maior precisa ser sua disciplina espontânea. Só mediante a mais severa das auto-disciplinas pode ele acercar-se daquela excelência a que aspiram todos os bons artistas. E, ao aproximar-se da meta, faz da sua obra de arte um símbolo não só de verdade e liberdade como também de perfeição.

É claro que a *perfeição*, numa obra de arte, aparenta-se à perfeição de uma carta impecavelmente datilografada, de um grau 10 nos exames ou de um sapato bem feito, mas difere sob vários aspectos importantes: é em geral muito mais complicada, combinando em si muitos níveis e variedades da atividade e do pensamento humano; não pode ser julgada pelos resultados práticos ou materiais e nem pode ser científica ou logicamente medida; precisa satisfazer, primeiro e essencialmente, a própria consciência do artista, e não um professor ou um funcionário superior; e, finalmente, a perfeição artística, ao contrário do que acontece com a do artífice, do técnico ou do matemático, pode ser, mas não deve ser perfeita "demais".

As possibilidades abertas diante do pintor, quando encara sua tela em branco, ou do compositor diante do teclado ainda por tocar são tão complexas, tão infinitas, quase, que a perfeição na arte pode parecer tão inatingível quanto o é na vida. Mondrian chega talvez à vista da perfeição por limitar seu problema ao sutil ajuste de retângulos (página 31). Um pintor "abstrato" que ultrapassasse Mondrian, invadindo a geometria, encontraria sem dúvida a perfeição, mas teria deixado a arte no caminho, tal como, numa outra direção, os pintores que ultrapassam Harnett (página 14) na falsificação da realidade são artífices peritos mas mal se considerariam artistas. Porque a perfeição completa na arte seria provavelmente tão tediosa quanto um círculo perfeito, um perfeito Apolo, ou a idéia popular do Céu, todo harpas e nuvens.

No entanto o artista, livre de compulsão externa e de objetivos práticos, impelido por sua própria paixão interior pela excelência e funcionando como juiz de si mesmo, produz em sua obra de arte um símbolo daquela aspiração ao perfeito que, na vida comum, não podemos satisfazer, assim como não podemos desfrutar liberdade completa ou dizer a verdade inteira.

A *verdade*, que muitas vezes atingimos, na arte, mediante uma "mentira", a *liberdade*, que é na arte

um engano se não a controla a auto-disciplina, e a *perfeição*, que se jamais fôsse absoluta seria a morte da arte: — cogitando talvez em tais idéias poderemos aprofundar nossa compreensão da natureza e do valor da pintura moderna; no entanto, para a maior parte das pessoas a *experiência direta da arte* dará sempre mais gosto e será sempre mais importante do que a tentativa de decifrar seu significado derradeiro. Ouçam o que tem a dizer Picasso sobre os esforços feitos para dar resposta a questões como “Que é a pintura moderna?” Que um pintor tenha a última palavra: “Todo o mundo quer compreender a pintura. Por

que não buscar compreender o canto de um pássaro? Por que amamos a noite, as flores, tudo que nos rodeia, sem precisar compreender? Mas no caso de um quadro as pessoas fazem questão de *compreender*. Eu só queria que elas se convencessem sobretudo de que o artista trabalha porque não pode fazer de outra maneira, que êle próprio não passa de um vão pedacinho do mundo e que não merece mais importância do que uma porção de outras coisas que nos agradam, ainda que não saibamos explicá-las. Essa gente que quer sempre explicar os quadros está em geral batendo na tecla errada”.

## UMA SELEÇÃO DOS LIVROS PUBLICADOS PELO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK

### LIVROS DE ARTE EM GERAL

- Abstract Painting and Sculpture in America* por Andrew Carnduff Ritchie. 1951
- Contemporary Painters* por James Thrall Soby. 1948
- Fantastic Art, Dada, Surrealism*, preparado por Alfred H. Barr, Jr. Edição revista, 1946
- Fifteen Americans*, preparado por Dorothy C. Miller. 1952
- The History of Impressionism* por John Rewald. 1946
- Modern Drawings* por Monroe Wheeler e John Rewald. 1947
- Modern Painters and Sculptors as Illustrators* por Monroe Wheeler. 1946
- Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, preparado por Alfred H. Barr, Jr. 1948. Suplementos publicados em 1949, 1950, 1951 e 1952
- Sculpture of the Twentieth Century* por Andrew Carnduff Ritchie. 1953
- Twentieth-Century Italian Art* por James Thrall Soby e Alfred H. Barr, Jr. 1949

### LIVROS SOBRE DETERMINADOS ARTISTAS

- Pierre Bonnard* por John Rewald. 1948
- Georges Braque* por Henry R. Hope. 1949
- Alexander Calder* por James Johnson Sweeney. Edição revista 1950
- Marc Chagall* por James Johnson Sweeney. 1946
- Salvador Dali* por James Thrall Soby. 1946
- Stuart Davis* por James Johnson Sweeney. 1946
- Charles Demuth* por Andrew Carnduff Ritchie. 1950
- James Ensor* por Libby Tannenbaum. 1951
- Gabo-Pevsner* por Ruth Olson e Abraham Chanin. Introdução por Herbert Read. 1948
- Paul Klee* preparado por Margaret Miller com artigos de James Johnson Sweeney, J. e L. Feininger, A. H. Barr, Jr. e extratos dos escritos do artista. 1946
- Matisse: His Art and His Public* por Alfred H. Barr, Jr. 1951
- Amadeo Modigliani* por James Thrall Soby. 1951
- Mondrian* por James Johnson Sweeney. 1951
- Henry Moore* por James Johnson Sweeney. 1946
- Edvard Munch* por Frederick B. Deknatel. 1950
- Picasso: Fifty Years of His Art* por Alfred H. Barr, Jr. 1946
- The Sculpture of Elie Nadelman* por Lincoln Kirstein. 1948
- Georges Rouault: Paintings and Prints* por James Thrall Soby. 1946
- Henri Rousseau* por Daniel Catton Rich. 1946
- Ben Shahn* por James Thrall Soby. Publicado em edição Pinguim, Londres. 1947
- Soutine* por Monroe Wheeler. 1951

### LIVROS SOBRE ARQUITETURA E RISCO

- The Architecture of Bridges* por Elizabeth B. Mock. 1949
- Built in U.S.A.: Post War Architecture* por Henry Russell-Hitchcock e Arthur Drexler. 1953
- Mies van der Rohe* por Philip C. Johnson. 1947
- Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* por Nikolaus Pevsner. Edição revista 1949
- What is Modern Design?* por Edgar Kaufmann, Jr. 1950

### LIVROS SOBRE FOTOGRAFIA

- The History of Photography from 1839 to the present day* por Beaumont Newhall. 1949
- The Photographs of Henri Cartier-Bresson* por Lincoln Kirstein e Beaumont Newhall. 1946
- Paul Strand Photographs 1915-1945* por Nancy Newhall. 1945
- Edward Weston* por Nancy Newhall. 1946

## GRAVURAS EM CÔRES DE QUADROS QUE ILUSTRAM ESTE LIVRO

Publicadas pelo Museu de Arte Moderna de Nova York

Cézanne: *Os Jogadores de Baralho* (34 x 43 cms.)

Cézanne: *Pinheiros e Rochas* (58.5 x 47 cms.)

Davis: *Paisagem de Verão* (68 x 45.5 cms.)

Faussett: *Vista de Derby* (54.5 x 91 cms.)

van Gogh: *A Noite Estrelada* (45.5 x 58.5 cms.)

Klee: *Ao Redor do Peixe* (47 x 64 cms.)

Matisse: *A Janela Azul* (65.5 x 44.5 cms.)

Rouault: *Cristo Escarnecido pelos Soldados* (68.5 x 53 cms.)

Rousseau: *A Cigana Adormecida* (29 x 45.5 cms.)

### Em formato pequeno

Bonnard: *A Sala do Café*

Braque: *A Mesa*

van Gogh: *A Noite Estrelada*

Kane: *Auto-Retrato*

Léger: *Três Mulheres*

Marin: *Lower Manhattan*

Matisse: *A Janela Azul*

Picasso: *Moça Diante do Espelho*

Picasso: *Les Demoiselles d'Avignon*

Rousseau: *A Cigana Adormecida*

## OUTRAS GRAVURAS

Publicadas pelo Museu de Arte Moderna de Nova York

van Gogh: *Iris Vermelho* (45.5 x 58 cms.)

Miró: *Interior Holandês* (68 x 54 cms.)

Orozco: *Zapatistas* (33 x 40.5 cms.)

Picasso: *O Chinês* (25.5 x 16.5 cms.)

Picasso: *Três Músicos* (50.5 x 56 cms.)

Picasso: *Mulher de Branco* (56 x 45.5 cms.)

Pickett: *Vale de Manchester* (57 x 75.5 cms.)

Renoir: *A Pequena Margot Berard* (40.5 x 32 cms.)

Seurat: *Frota Pesqueira em Port-en-Bessin* (65 x 54.5 cms.)

Toulouse-Lautrec: *La Goulue* (58 x 44 cms.)

Utrillo: *Rue de Crimée* (43 x 58 cms.)