

Política das Artes

Textos Escolhidos I

Mário Pedrosa

Otilia Arantes (org.)

edusp

**sebo33**

Fone/Fax: (19) 3434-0503
Piracicaba - SP

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

Pedrosa, Mário, 1900-1981.

Política das Artes / Mário Pedrosa ; organização e apresentação de Otilia Beatriz Fiori Arantes. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Obra em 4 v.

Bibliografia.

ISBN: 85-314-0323-5

1. Arte – História 2. Crítica e arte 3. Pedrosa, Mário, 1900-1981
4. Política na arte I. Arantes, Otilia Beatriz Fiori. II. Título.

95-4400

CDD-700.103

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte e política 700.103
2. Política e arte 700.103

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil Fax (011) 211-6988
Tel. (011) 818-4156/813-8837 r. 216

Printed in Brazil 1995

Foi feito o depósito legal

AS TENDÊNCIAS SOCIAIS DA ARTE E KÄTHE KOLLWITZ

A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade, nem no seu pórtico param, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como outra qualquer manifestação social, é ela corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais.

Sendo o fenômeno estético uma atividade social como outra qualquer, está por isso mesmo situado pelo conjunto de todas as outras manifestações da sociedade, isto é, por uma determinada civilização. De todos os fatores componentes de uma civilização, o único passível de servir de critério objetivo será o que permita, na sua delimitação, um mínimo de equação pessoal nas interpretações subjetivas ou fantasistas que escapam a toda prova experimental. Este é o modo de produção, ou a maneira aplicada coletivamente por um determinado grupo social num determinado tempo e lugar para produzir seu alimento e subsistência. É a atividade social primária, a primeira relação entre o homem e o meio exterior. Podemos ignorar tudo das crenças

* Conferência pronunciada no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo em 16 de junho de 1933, sob o título de "Käthe Kollwitz e o Seu Modo Vermelho de Perceber a Vida", alterado para publicação, em capítulos, no jornal *O Homem Livre*, nº6-9, de 2, 8, 17 e 14 de julho de 1933. Republicada em *Arte, Necessidade Vital*, RJ, Livraria e Editora Casa do Estudante, 1949, pp. 7-34.

religiosas dos hiperboreanos e entretanto saber com a precisão necessária o seu modo de produção: é um povo de caçadores.

Feita esta aquisição sociológica fundamental, é fácil provar que uma determinada forma de civilização depende de um determinado modo de produção.

E. Grosse, entre outros investidores, estudando a origem social da arte, mostrou cientificamente essa dependência. Todos os componentes que entram numa civilização dependem, aliás, ou são parcialmente redutíveis, à forma de produção. Está provado que, nos povos primitivos, a um modo dado de produção corresponde uma forma determinada de arte. Esta prova foi feita estudando-se as realizações artísticas dos povos caçadores e apanhadores de plantas, que representam a forma mais primitiva de civilização. Estão na escala civilizada abaixo dos primitivos povos criadores e agricultores, cujo modo de produção tem um caráter mais organizado e mais fixo. Todos os povos caçadores, embora vivendo em climas os mais opostos, demonstram uma impressionante uniformidade quanto às suas formas de arte, revelando uma extraordinária aptidão e desenvolvimento da arte da pintura e da escultura e vulgar habilidade técnica na construção de suas armas. Os bosquímanos, os hiperboreanos, os australianos, teriam perecido na luta pela vida, exclusivamente à mercê dos olhos e das mãos, se as funções e as qualidades inerentes a esses órgãos não tivessem tido um desenvolvimento que povos imediatamente superiores em cultura não alcançaram. "A maior habilidade técnica se encontra, assim, nos povos que a natureza obriga a uma tensão contínua de suas forças." Não é de admirar que sejam tão hábeis escultores. A conclusão a que Grosse chegou é indiscutível: "O dom da observação e a habilidade são as qualidades principais necessárias ao exercício de uma arte; são também as qualidades essenciais para a vida do caçador. *A arte primitiva é, pois, a manifestação estética de duas qualidades que a luta pela vida devia dar aos povos primitivos e desenvolver neles*".

Eis porque, entre os povos primitivos, o talento artístico é generalizado, sendo mesmo o dos povos caçadores superior ao dos criadores e agricultores primitivos. Quanto à arte decorativa nos primitivos, tinha mais um efeito de símbolo e marcas de propriedade do que efeito estético ou de prazer. As decorações tomavam sempre os motivos à natureza, e especialmente à natureza viva. Um desenvolvimento ulterior nas formas primitivas de produção é assinalado pela passagem do ornamento de formas animais aos motivos vegetais. É, como disse Grosse, "o símbolo do maior dos progressos realizado, isto é, a

passagem da caça à agricultura". Com a passagem a um sistema de produção mais estável e organizado, o talento plástico decai, mas um novo elemento estético surge – a ornamentação. Uma técnica nova aparece na arte de fazer cestos. Os motivos vegetais então generalizam-se, e surgem os motivos técnicos, tomados ao progresso de certas formas de trabalho organizado. Uma das conclusões mais positivas da história do desenvolvimento estético é que, enquanto os motivos técnicos se enriquecem progressivamente, os motivos naturais vão empobrecendo. Assim, o estilo geométrico observado em certas figuras primitivas, sobretudo australianas, é uma consequência direta da técnica da gravura desses povos.

Desde a primeira fase em que a atividade estética foi estreitamente condicionada ao modo de produção, e não se separa como uma atividade à parte da técnica, até a atual, em que esta última exerce influência predominante e assenhoreou-se do homem – a tendência é para substituir a natureza nos motivos decorativos. Semper chegou mesmo a instituir em lei do desenvolvimento estético a afirmação de que o estilo artístico dos povos depende sobretudo da técnica.

O trabalho socialmente organizado desenvolve a técnica, instrumento social a serviço da produção, que começa a surgir como um dos fatores mais decisivos da civilização.

Entre os primitivos, a atividade artística era presa ao desenvolvimento da técnica, embora rudimentar, mas o contato do homem com a natureza era tão estreito que tinha uma aparência quase pessoal. Mal surgira então o primeiro utensílio para pôr uma separação entre o indivíduo e o mundo ambiente. E por isso as formas de arte e os motivos estéticos eram determinados pelas formas naturais que interessavam mais direta e imediatamente ao próprio homem – a natureza viva, animal.

À medida que a civilização avança, a separação entre o homem e a natureza cresce e o instrumento intermediário entre os dois torna-se cada vez mais complexo. Esse processo é o que Marx chamou de "formação dos órgãos produtivos do homem social". "A tecnologia revela a atividade do homem perante a natureza, o processo imediato de produção de sua vida; por consequência, suas condições sociais e os conceitos intelectuais que dele jorram." Desde que os instrumentos originais, saídos por assim dizer do organismo humano, transformaram-se em acessório de um novo aparelho mecânico, a sua forma tende a emancipar-se totalmente dos limites da força humana. O trabalho distancia-se das condições humanas e a técnica vai se tornando um sistema à parte,



KÄTHE KOLLWITZ, AUTO-RETRATO, 1921
ÁGUA-FORTE, 21,7 X 26,6 CM

para si, independente do homem. O trabalho, que no início era adaptado a este, começa a exigir, pelo contrário, que o homem se adapte a ele. O novo aparelho mecânico já não é mais o antigo utensílio acessório do organismo humano. Torna-se porém o instrumento de um outro instrumento mecânico. E o homem, manejador do primeiro utensílio, vai tornar-se depois um instrumento, manivela de um maquinismo que ele mesmo criou.

Nesta fase do desenvolvimento da civilização, a arte decorativa e ornamental conhece o seu apogeu. Das condições do material existente e do trabalho social organizado surge assim uma multidão de formas e figuras que foram posteriormente integradas ao domínio estético como temas e motivos artísticos generalizados. Muitas figuras geométricas, simetrias, proporções, não resultaram assim de aptidões desinteressadas do espírito e têm mais modestamente a sua origem concreta numa estilização forçada, imposta pelas condições materiais do trabalho. Já foi constatado que muitas vezes é a necessidade mecânica que cria a ilusão de uma imitação dos objetos reais: uma certa disposição do trançar de juncos podia sugerir a idéia de escamas ou a forma do peixe; um pedaço de concha usado pelos australianos para as suas gravações podia explicar perfeitamente que a figura gerada não fosse feita em traços puramente realistas.

Na música e na dança, a influência do trabalho organizado é talvez mais visível ainda. Karl Bücher, definindo do ponto de vista estético o trabalho como “todo movimento do corpo que produz fora de si mesmo um resultado econômico”, mostra que é ele o elemento fundamental para as três formas rítmicas essenciais – a música, a poesia e os movimentos corpóreos. Sobre estas formas, mais do que a técnica, a própria maneira de ser do trabalho exerce uma influência preponderante. É observação corriqueira que todo trabalho coletivo simultâneo toma necessariamente um desenvolvimento rítmico.

Assim, enquanto a técnica não foi de todo separada da condição humana, o trabalho e a arte não se separaram. Enquanto a mão do homem pôde exercer uma ação diretriz sobre a técnica e os instrumentos-máquinas, a arte não perdeu o seu caráter eminentemente social. Essa fase do modo produtivo e da técnica coincidiu com a eclosão da grande arte social da Grécia e, mais tarde, com a arte interessada e religiosa da Idade Média, que, com o recuo do desenvolvimento técnico, se aproximou da arte primitiva.

Revolucionado o modo de produção, com o desenvolvimento do regime capitalista nas cidades e nos portos, abertos ao comércio do mundo, novas condições sociais e técnicas foram impostas aos homens. A economia de con-

sumo da sociedade feudal transforma-se numa economia eminentemente produtora. Agrava-se com ela a dissociação entre o homem e o trabalho social.

Senhor, até então, de seu instrumento de ação sobre a natureza, isto é, seu trabalho, o homem é afinal apartado deste. O trabalho e o trabalhador começam a ter destino separado. O caráter social daquele despe-se dos restos de seu subjetivismo antropomórfico. O trabalhador perdeu a propriedade da produção, isto é, do resultado do seu trabalho. O modo de produção passou a ser cada vez mais indiferente ao próprio destino pessoal dos trabalhadores. As novas condições econômicas surgidas com a introdução da nova economia capitalista provocam por sua vez uma extraordinária revolução na técnica. As ciências físicas têm então extraordinário desenvolvimento. Começa a expirar a era da manufatura. A máquina a vapor é inventada. A produção da máquina por meio da máquina é instituída, ao apresentar-se o problema de produzir *mecanicamente* uma série de formas geométricas necessárias às diversas partes da máquina: a linha, o plano, o círculo, o cilindro, o cone, a esfera etc. Chegava-se aqui ao fim do ciclo humano da técnica e da produção. A mão do homem foi definitivamente destituída de sua função condutora na produção. As próprias figuras geométricas mais complexas passaram a ser produzidas sem o auxílio dela. Completamente mecanizada, a técnica atinge um formidável grau de adiantamento e de despersonalização. As formas, em marcha para a abstração, acabam existindo por si mesmas, perdendo a ganga subjetiva com que nasceram. No mais alto grau de sua evolução, a forma é inteiramente determinada pelo princípio mecânico, tornando-se totalmente independente do antigo aspecto originário e tradicional de um instrumento primitivo que se transformou em máquina. Toda forma mecânica em seu início revela a sua origem quase humana e impressionista. As leis da estética seguem nesse sentido as leis da mecânica. E toda forma só encontra o seu apogeu quando é determinada pela função específica de sua matéria e do princípio vital desta. Pode-se dizer que ela evolui da sensibilidade para o pensamento abstrato.

Desumanizado completamente o trabalho social, pouco a pouco despoeza-se, e o seu ritmo não é mais determinado pelo ritmo do esforço humano. Extravasando da medida do homem, cai sob as leis do ritmo mecânico. A sua abstrata exclusividade econômica passou a dominar de modo absoluto, indiferente à sorte, à vontade e aos dons pessoais do trabalhador, até transformar-se na abjeta escravização industrial do regime capitalista. É aqui que se apresenta, no desenvolvimento industrial moderno, o tremendo "parado-

xo": o mais poderoso dos meios de libertação do homem da escravização à natureza transforma-se no meio mais infalível de escravizar o homem, isto é, o operário, à sociedade, isto é, ao capital.

Entretanto, Aristóteles julgava que se o instrumento pudesse por si mesmo, mecanicamente, executar as nossas ordens, como outrora as obras primas de Dédalo se moviam por si e as tripeças de Vulcano se entregavam espontaneamente ao seu trabalho sagrado, "o mestre não teria mais necessidade de companheiros, nem o senhor de escravos". Do mesmo modo, Antiparos, poeta grego do tempo de Cícero, "saudava o moinho de água, destinado a moer o trigo, como o libertador dos escravos e o restaurador da idade de ouro". Mas Marx observa que esses pagãos não podiam ter a menor idéia da economia política. Nem tampouco da existência da classe capitalista.

Eis aí o processo seguido através da história nas relações entre o trabalho e a arte. A sua unidade originária foi perdida. A função social da arte decaiu. Abria-se a era do culto impessoal da forma.

...

Deixando as relações da técnica com as formas estéticas, examinemos agora o caráter social e totalitário da realização artística no passado. Este caráter provinha sem dúvida de uma concepção única e geral da natureza e da sociedade, adotada já numa fase mais alta de organização civilizada, quando a ordem social se baseava na propriedade privada dos meios de produção e na divisão em classes. É o caso para o patriciado grego. Os escravos estavam em posição muito próxima ao animal para que pudessem opor ao patriciado grego sua concepção própria do mundo.

Na *idade cristã*, o equilíbrio já não era tão perfeito, sendo as relações sociais mais complexas, coexistindo entre o nobre e o servo uma classe de homens intermediários, desde a burguesia e os artesãos das cidades até o camponês independente, em todo o caso a função religiosa de sua arte era manifesta.

A *Renascença* marcou o início do individualismo, com as primeiras vitórias decisivas do regime capitalista nascente. Ainda assim, a arte ali se caracterizou pela luta travada entre o novo ideal estético, de endeusamento da personalidade humana abstrata, e a velha concepção mística. Sob a forma de luta entre o ideal monástico medieval e o ideal terreno da Renascença, revelou-se pela primeira vez uma dissociação crescente na concepção única entre a natureza e a sociedade. O triunfo do individualismo, sua explosão depois



KÄTHE KOLLWITZ, *MARCHA DOS TECELÕES (CICLO OS TECELÕES)*, 1987
 ÁGUA FORTE, 21,6 X 29,5 CM

do longo período de recalçamento ascético do cristianismo, caracterizou a Renascença.

A imaginação criadora tinha nas artes do passado, como fonte nutriz, uma concepção que nada tinha de científica. A realização artística do passado pressupunha, pois, uma mitologia, isto é, "a natureza e a própria sociedade, plasmada já de uma maneira inconscientemente artística, pela fantasia popular", conforme a definição de Marx. Era essa mitologia o arsenal da arte antiga.

A arte na Grécia era assim, condicionada à sua mitologia, que, por sua vez, resultava do modo de produção ali dominante, do seu grau particular de desenvolvimento técnico e científico, da organização do trabalho escravo. Essa arte "não poderia surgir em uma sociedade que excluísse toda relação mitológica com a natureza, que pedisse ao artista uma imaginação que não se apoiasse na mitologia".

À medida que o desenvolvimento técnico se acentua, estendendo o poder do homem sobre a natureza, as concepções mitológicas tendem a ceder o lugar a explicações menos antropomórficas e fantasistas. Um novo céu constelado e mecânico se vai assim formando para a criação poética e artística ulterior.

Enquanto, entre os gregos, tanto o conceito da natureza como o das relações sociais se identificavam na mesma expressão mitológica, nos povos da época moderna, pelo contrário, a partir da Renascença e da Reforma, aumenta a dissociação entre esses dois conceitos.

A burguesia nascente, aglomerada nos centros urbanos em florescimento, acumulando riquezas sobre riquezas, segura de si e entusiasmada pelos seus triunfos econômicos, é ávida de gozo terreno, consumida por um frenesi dionísico de viver e de dominar. A finalidade econômica social da produção submete-se ao interesse individual. Surgem para a estética os problemas novos do desenvolvimento da personalidade, as grandes paixões do homem individual na sua relação com o seu próximo. A estatuária e a pintura da Renascença, como as criações dramáticas de um Shakespeare, exprimem esse estado de espírito. A luta de classes então se aguça. A individualidade impõe os seus direitos. A arte perde a sua expressão social totalitária. Especializa-se e isola-se dos outros fenômenos sociais da civilização. Os motivos estéticos sociais assumem uma importância que nunca tiveram, crescendo paralelamente aos técnicos. De função pública que exercia na Grécia, a arte vai assim degradingando até se reduzir a uma mera distração de ociosos abastados, a ornamento e vaidade de príncipes, e até a "disciplina do luxo".

A mesma dissociação havida entre as ciências físicas e sociais se verificou

no domínio da arte entre o seu aperfeiçoamento técnico e sua concepção ideológica do mundo. Essa dualidade comprometeu irremediavelmente a sua essência socializadora e sintética.

No presente estado social, com a sociedade dividida em duas classes irredutivelmente antagônicas, o modo de produção já necessitando ser novamente socializado e o aparelhamento técnico-industrial já tornando o homem capaz de impor a sua vontade racional à natureza, a decadência das mitologias passadas se encontra em vários estágios de ruína, segundo o grupo social de que se trata. Com o advento da burguesia como classe dominante, a concepção científica da natureza foi enfim construída. Falta agora uma nova concepção geral do mundo, em que tanto a sociedade como a natureza se integrem científica e harmoniosamente. Essa concepção só poderá ser obra do proletariado.

Elaborado finalmente o conceito geral da natureza, os artistas modernos dele se apoderaram e tentam extrair daí uma imagem sintética que seja a expressão de sua sensibilidade. Quanto ao conceito da sociedade, a teoria geral ainda em formação precisa, para impor-se definitivamente, vencer a batalha contra as forças da reação, e o seu destino está assim preso à sorte final da luta que se trava entre o proletariado e a burguesia. Daí a individualização da imaginação moderna, que assinala a expressão artística de nossos dias. Do mesmo modo que a arte grega tirava inconscientemente do arsenal de sua mitologia as formas de sua imaginação criadora, os artistas modernos não fazem outra coisa do que inconscientemente extrair, não de uma mitologia, mas da concepção científica e racional da natureza, as formas e as realizações estéticas de suas criações.

A síntese integral e científica entre os dois conceitos, que até agora não se amoldam dentro do cérebro do homem moderno, será uma etapa decisiva no desenvolvimento histórico e cultural da humanidade.

Já Wagner, depois da tormenta revolucionária de 1848, dizia: "Na época de sua floração, a arte nos gregos era conservadora, porque se apresentava à consciência pública como uma expressão válida e conforme. Entre nós, a arte verdadeira é revolucionária, pois só existe em oposição aos valores geralmente admitidos". Em nossos dias, a arte só poderá ser restaurada na sua dignidade antiga e representar uma função social, embora talvez com prejuízo de sua pureza estética, se se opuser aos valores admitidos. Na sociedade cortada pelo mais terrível antagonismo de classes, só atingirá a consciência pública, ou pelo menos uma forma classista de consciência pública, sendo revolucionária. Esta forma de consciência geral, só uma das duas classes em

luta tem o direito de representar. Não só pelo número crescente, como pelo formidável papel histórico a que está destinada – esta classe é o proletariado moderno.

A grande maioria dos artistas atuais, oriundos da burguesia, ainda não venceram dentro de si mesmos a profunda antinomia filosófico-social que domina nossa época. E é o impasse de onde não podem sair. Os seus esforços são grandes mas unilaterais. Reagiram em tempo e legitimamente contra o impressionismo, essa extrema deliquescência individualista a que chegou a arte. Esforçaram-se por não ver mais o espetáculo do mundo, munidos apenas de uma ou duas miseráveis percepções das mais primárias do homem. Tiveram mais a intuição do que a compreensão de que os nossos sentidos não podem já hoje ser utilizados estreita e empiricamente, desprovidos de todo o seu sistema técnico-filosófico. Em frente ao imenso material acumulado pela grande indústria moderna, pararam hesitantes e intimidados. A vastidão desse campo tirou-lhes de uma vez as perspectivas sociais. Ocuparam a mesma posição de um operário comum que passa o tempo a tornear um parafuso sem a compreensão do conjunto da produção.

Formidáveis cortinas de aço se abriram à imaginação do artista, divisando as prodigiosas dimensões de um arsenal infinitamente mais maravilhoso do que as oficinas de Vulcano e de Mefistófeles, que são a indústria e a tecnologia modernas. Na impossibilidade de abarcar o seu conjunto, a imaginação individual parcializou-se e um novo processo de divisão do trabalho e de especialização desenvolveu-se ainda no campo da estética, e os ramos de arte, já tão separados, novamente se subdividiram, com o aparecimento de novos modos de expressão de infinitas possibilidades, como o cinema. A sede ardente de síntese contida em toda manifestação artística esbarrou aqui em intransponíveis obstáculos sociais e técnicos. As condições produtivas, jurídicas e educacionais da ordem reinante não permitem que sejam vencidos.

A simultaneidade e a generalização do movimento chamado de arte moderna, por toda a parte e através de todas as diferenciações episódicas ou parciais, mostram o seu caráter social verdadeiro. Não foi capricho individual de ninguém nem movimento superficial de moda. Foi um momento na evolução histórica da estética e uma imposição das forças produtivas e culturais da época, exigindo manifestar-se sob uma forma social mais nobre. Mas esse movimento continua inacabado e não passará de um processo evolutivo, marcado ainda pela dualidade burguesa, e sua concepção puramente natural ou técnica deixa ainda de fora a sociedade. É o que explica o seu caráter caótico,

dando a impressão de uma oficina onde se estivessem montando, na barafunda mais completa e separadamente, as diversas partes de uma obra cujo conjunto ainda fosse impossível perceber.

Esse ecletismo social e filosófico é visível em todos os artistas, mesmo nos mais objetivos e sistemáticos, nos mais disciplinados à obra, como Picasso. Todos eles são marcados por um latente subjetivismo, que se manifesta toda vez que, saindo do problema técnico imediato a tratar, generalizam, procurando explicar a sua própria concepção estética. E tomam como escalão universal a própria personalidade, despojando-se assim da austeridade materialista com que crêem na existência dos objetos exteriores. Impressionistas na interpretação do mundo, estes artistas desumanizam-se, separando-se da sociedade, isto é, dos seus problemas vitais, corrompem-se e idiotizam-se, restringindo o seu plano social e as suas preocupações estéticas a um puro jogo pueril de formas e naturezas-mortas. A própria sociedade e os homens mesmos são para eles uma espécie de natureza-morta.

A dinâmica social, porém, não permite que o espírito humano descanse, paralisado ou imbecilizado, nesse infantilismo ideológico e estético.

Se as chispas mágicas dos altos fornos e as formas audazes das máquinas prodigiosas enchem o cérebro e a imaginação de uma parte dos artistas de hoje, levanta-se por outro lado, como exigência de integralização do espírito humano, como uma expressão necessária da sensibilidade moderna, outra parte destes, que deixa o campo da natureza-morta e das pesquisas puramente técnicas para ver a sociedade em vivo, na sua dramática fermentação. Esses vão buscar os elementos de uma expressão poética também moderna nas relações sociais contemporâneas.

Eis porque o campo artístico está dividido esteticamente e socialmente: de um lado, a arte desses criadores que ficaram absorvidos por essa segunda natureza superposta à primitiva que é a nossa natureza moderna e mecânica – a técnica – e desligados completamente da sociedade, em parte por estreiteza mental, em parte para não tomar uma atitude em frente à implacável batalha das duas classes inimigas. O ar acaba viciando-se nessa atmosfera fechada, e eles se estiolam num irrespirável individualismo egocêntrico a serviço de uma casta parasitária ou no hermetismo diletante para meia dúzia de iniciados. Voltam passadisticamente à torre de marfim, no meio das fabulosas miragens de aço que os rodeiam. No outro lado, colocam-se os artistas sociais, aqueles que se aproximam do proletariado e, numa antecipação intuitiva da sensibilidade, divisam a síntese futura entre a natureza e a sociedade, desti-



KATHE KOLLWITZ, A VIÚVA I, 1922-23
XILOGRAVURA, 37 X 22 CM

tuída afinal dos idealismos deformadores e das convulsões místicas das carcomidas mitologias. É o que explica o realismo do proletariado e dos artistas que o exprimem.

É o caso de Käthe Kollwitz.

• • •

A classificação geral dos artistas que foi delineada determina-se também pela finalidade esteticamente imediata ou mediata que põem na sua obra. A arte individual é uma invenção relativamente recente. Os artistas modernos mais puros, pela subordinação fatal à técnica, se resolveram o problema da natureza mecânica moderna suprimiram o homem, o homem social, do seu universo. E o problema da arte moderna foi assim contornado, tendo uma solução puramente transitória e empírica. As exigências sociais que crescem vertiginosamente não perdoam, porém, a esses artistas tal escamoteação, e vão bater-lhes às portas da sensibilidade, cada vez com maior impertinência. Tudo que há de vital e embrionário dentro da atual sociedade não se sujeita mais a esta subordinação indigna à máquina. Os tempos dessa subordinação já passaram. Homens novos reclamam hoje novamente a restauração do seu primado sobre a entidade mecânica sobre-humana e gigantesca que eles mesmos criaram. Já vai longe o tempo das revoltas instintivas contra ela. Já vai longe o tempo em que os homens se levantavam de pau e cacete contra a máquina, em nome da velha roca e do fuso doméstico com que teciam as suas rudes vestes, como no episódio dos tecelões da Silésia, que inspirou a Käthe Kollwitz as suas primeiras águas-fortes.

Os motivos sociais, ao inverso dos de natureza, tornam-se cada vez mais ricos e pedem a sua integração na obra artística moderna. O drama social que vivemos tem uma força e uma amplitude inspiradoras dos grandes temas da tragédia grega. Embora tendenciosa por uma fatalidade da nossa época, os motivos que inspiram a nossa arte social amanhã tomarão um caráter de equilíbrio interior mais profundo, integrados que serão aos motivos técnicos impessoais ou sociais manifestados na arte moderna. Será a forma superior da arte de uma nova idade, pela integração da natureza no homem. Mas isso é ainda música do futuro.

No curso da evolução econômica, se, de um lado, o processo da organização social do trabalho provocou a formidável concentração das forças produtivas, arregimentou, por outro lado, o campo vivo dos trabalhadores, numa

só unidade orgânica, plasmada de uma mesma massa social e forçada a uma disciplina imposta do exterior, com uma precisão implacável e impessoal. Se a submissão cega e passiva à natureza criou a disciplina do catolicismo, a subordinação brutal e econômica do homem ao maquinismo forjou a coesão e a vontade coletiva, a consciência da classe do proletariado. Dentro da sociedade burguesa, uma outra sociedade se forma, nos subterrâneos das minas, nos cortiços e nas aglomerações suburbanas, sob os tetos das grandes usinas, nas cavernas das forjas e das caldeiras, no bojo das máquinas, ao contato dos motores. E ela tem a chave do mundo nas suas mãos grosseiras e encarvoadas. É este o único grupo social nascido com a máquina, despojado por ela, mas o único capaz de entender o seu segredo e que porá a sua grande mão violenta sobre o volante vertiginoso e selvagem do maquinismo e o levará como um cordeiro manso.

Este mundo novo obriga todos os homens que ainda restam de fora a uma determinada posição social. O destino da arte de Käthe Kollwitz não está, pois, na própria arte. Está socialmente no proletariado. É uma arte partidária e tendenciosa. Mas que assombrosa universalização! É que, representando a expressão social da nova classe, futura senhora dos destinos da sociedade, o que ela aspira através da miserável opressão da hora presente é um novo humanismo superior, um autêntico e novo classicismo surgido dramática e espontaneamente da própria vida.

Aí está a primeira aspiração geral profunda que surge da obra artística alemã. Aspiração que não se deve confundir com realização. Eis o segredo de sua universalidade. Têm uma grandeza e uma amplitude beethovenianas os sentimentos sociais que ela exprime.

Ruskin, com todos os requintes estéticos fora de moda que o caracterizam, defende a tese arriscada de que o valor da produção artística se determina pela elevação do sentimento nela expresso e dá como exemplo o fato de que um avarento não poderá fazer poesias sobre o dinheiro perdido, porque um tal poema não comoveria a ninguém. Não queremos discutir o caso, mas o que nele tem importância para nós é a posição social do avarento. Do ponto de vista social, é evidente que a sua função socializadora aqui não apareceria. Ora, esta função socializadora, hoje, nas condições morais e econômicas dadas, depende sobretudo da posição social que se ocupa. Depende da classe.

A guerra é um tema que inspirou a Kollwitz as suas gravuras e os seus desenhos mais notáveis. Entretanto a tremenda força comovente desses quadros

depende principalmente da posição social em que foram realizados. A guerra vista pelo povo, a guerra do lado de lá da barricada social, sentida pelo proletariado, sem deformação ideológica ou tendenciosa, sem a ignóbil masturbação patriótica com que é exaltada, sem reclame de soldados desconhecidos nem de heróis de opereta, sem glória, sem generais gordos e estrelados, sem anjos da guarda nem senhoras caridosas que mandam bombons e cigarros para as trincheiras. A guerra de Kollwitz só tem sacrifícios anônimos e monstruosos, só tem viúvas a quem não resta mais nada, na miséria e na dor, do que as grandes mãos para sempre desocupadas, recolhidas como um par de objetos sem uso sobre o corpo informe, só tem mães. Uma organização de mães que se unem, que entrançam seus braços como arames farpados em defesa dos filhos que ainda restam. É o povo desarmado e humilde de um lado, do outro, a guerra, força elemental, inexorável, medonha e ubíqua como um cataclisma da natureza. Aquele povo ali gravado parece ignorar que a guerra é feita pelos homens, é um produto social, tamanha é a impessoalidade e a grandeza da catástrofe que sobre ele se abate. A artista essencializa os problemas e as suas realizações têm a força viril da simplificação. Aquelas pequenas litogravuras contêm uma força socializadora tal que tomam as proporções coletivas de um afresco medieval.

Entretanto, não há arte, não há proeza estética, não há domínio técnico que consiga exprimir a mesma intensidade emotiva, a mesma universalidade, colocando-se o criador do lado de cá da barricada, da posição social da burguesia. Trace-se uma cena de guerra vista pelas classes dominantes, e do ponto de vista artístico só é possível atingir a arte pela expressão do grotesco: do contrário, a obra não passará do mais vulgar academicismo convencional. Quando Georg Grosz exprimiu a guerra de um ponto de vista individual, foi pela sátira vingadora que alcançou a grande arte. Mas exprimir a guerra particularizando-a numa imagem trágica ou simpática de um general, de um rei ou de um *profiteur* é um problema estético que desafia todos os talentos, todos os recursos técnicos do mais genial dos artistas modernos.

Pela sua atitude em frente à guerra, define-se a tendência social dominante em Kollwitz – a *fidelidade à sua classe*. Eis o traço peculiar de sua arte. Filha de pedreiro, continua através de toda a sua longa vida filha de pedreiro, membro da família proletária. Nem os triunfos de sua carreira, nem o esnobismo das modas nem os sucessivos grupos e escolas técnicas que foi encontrando pelo caminho afastaram-na um instante dessa fidelidade. Nascida para a arte sob o signo do *naturalismo*, fez por meio dele o seu aprendizado artís-



KÄTHE KOLLWITZ, PÁO! 1924
LITOGRAVURA, 30 X 28 CM

tico. *Germinal*, de Zola, e *Os Tecelões*, de Hauptmann, marcaram o início de sua obra, como foram marcos para toda uma época literária tanto na França como na Alemanha. As suas águas-fortes desta primeira fase foram inspiradas naquelas duas criações. O naturalismo forneceu-lhe o passaporte artístico. E era natural que assim fosse. Aquela natureza sincera e popular havia por força se embeber da vontade, do desejo de atingir a miséria social, na profundidade de seu drama e de seu segredo, contido no naturalismo. Mas o que este não conseguiu, devido às suas próprias taras e afetação literária, ao passivismo de sua objetiva deformada e microscópica, ela o iria realizar, superando-o. O que de melhor havia e de mais profundo no naturalismo – que em conjunto foi um grande aborto literário – ela o exprimiu. Junto dela, um Libermann é um acadêmico retardado.

A segunda fase de Kollwitz, quando ela atingia a segurança e a plenitude interiores de sua arte, coincidiu historicamente com a passagem do proletariado alemão a um estádio mais alto de organização coletiva, vitorioso que tinha saído da luta que travara durante longo tempo contra a ordem bismarckiana. Achou então no marxismo a expressão acabada da sua consciência teórica. A doutrina do socialismo científico surgia pela primeira vez, como a arma específica e já praticamente comprovada do proletariado no combate pela sua emancipação. Surgiram assim simultaneamente a primeira organização revolucionária da classe, o seu partido político que era então a social-democracia, e a sua primeira grande artista na pessoa de Käthe Kollwitz.

Até então, outros artistas, entre os quais os da escola naturalista, já tinham feito da vida das massas proletárias temas literários e plásticos. Mas era desconhecido na história da arte o artista que tivesse posto como finalidade de sua vida e de sua obra exprimir a vida coletiva e sentimental do proletariado como classe. Este para ela é mais do que um assunto inexplorado e interessante; é a condição mesma de sua arte, a causa primária de sua sensibilidade.

A sua atitude para com as massas populares é mais do que uma atitude estética. É um imperativo social a que não pode fugir, um sistema de vida. Já é uma atitude política. Tudo isso está contido nesse traço permanente de fidelidade à classe. Todas as escolas passaram, as revoluções estéticas se sucederam. O naturalismo cumpriu a sua função e desapareceu. A vaga romântica do expressionismo alagou o país, inaugurando a literatura dos apelos e dos manifestos, socializando-se pela guerra e depois retira-se acalmada a tempestade, e os indivíduos retomam os seus lugares. Contemporânea e sucessivamente vêm e vão todos os ismos estéticos modernos, desde o futurismo e o

cubismo até dada e o neo-realismo mais recente: Käthe Kollwitz continua, porém, o seu rumo inalterado e inalterável. Apenas a artista vai se enriquecendo com todas essas correntes e aprofunda a sua arte, aperfeiçoando a sua técnica e precisando as suas intenções. A obra tem assim a continuidade dramática e interior de um rio que avança, cavando cada vez mais o seu leito e acelerando, numa arrumação progressiva e harmoniosa, as suas águas para o mar.

Os seus temas no início de sua carreira podem ser episódicos ou históricos, subordinados ainda à anedota, como as águas-fortes do *Weber-Zug*. Mas pouco a pouco se vão universalizando, perdendo aquele lado anedótico, ganhando em profundidade e em generalização, tornando-se por assim dizer num assunto ou num tema só. É a guerra, a morte, a fome, o povo – a vida anônima dos trabalhadores: a mãe grávida, a mãe amamentando, o pai morto na guerra, os sem trabalho, a viúva, os prisioneiros, demonstração proletária etc.

Entretanto a artista tem, dentro do próprio proletariado, a sua preferência. É que, além de sua classe, ela é do seu sexo. É a artista da mulher proletária. A força popular instintiva profunda desta, sua imensa capacidade de afeição e de sofrimento, aquela jovialidade e simpatia apesar de tudo diante da vida, tudo isto ela gravou na simplificação comovente da madeira, com uma rispidez quase hostil mas realçando pelo contraste a violência e a profundidade do sentimento expresso. A intensidade dramática que a madeira violentada revela é de tal ordem que a obra de arte atinge aqui a unidade e a integração ideal entre a vontade e o sentimento do artista e a capacidade interior de expressão do próprio material.

Essa profundidade de compreensão sentimental que mostra é um dos traços femininos mais típicos de sua sensibilidade. E talvez explique a ausência da classe inimiga nas suas gravuras. Esta só aparece nelas de modo indireto. Aparece sob a forma de uma *fatalidade social*. Aquele ambiente tenebroso em que são envolvidas as suas figuras representa a fatalidade social da classe inimiga; aquela vida dolorosa e trágica de sua gente trai a reação feminina de sua sensibilidade que é puramente instintiva e sentimental. A mulher proletária ainda não ultrapassou essa fase primitiva de consciência de classe. A ausência quase completa de qualquer vestígio da natureza já demonstra porém que todos os males vêm da sociedade, vêm dos homens.

O processo histórico da formação da consciência de classe se inicia pelo sentimento de solidariedade na desgraça e assim a sua primeira expressão toma forçosamente uma forma defensiva. Mas é por essa consciência de que

os males e as misérias de que sofre o povo são de ordem social que uma rústica mãe proletária, na profunda simplicidade de sua ignorância e do seu instinto de classe, tem da vida uma noção mais profunda e mais verdadeira do que uma filha de milionário que cultiva as letras ou uma qualquer princesa Bibesco.

As pestes medievais periódicas que se abatiam sobre populações inteiras provocavam, sob o pavor apocalíptico dessas calamidades, formidáveis explosões convulsivas de histeria e de misticismo. As calamidades que hoje esmagam as massas populares longe estão de ser menos trágicas e menos apocalípticas. Mas, como é demonstrado por Kollwitz, as históricas neuroses coletivas não aparecem mais. Sob o horror da fome e os terrores da guerra que brilham sinistramente nos olhos das suas crianças e das suas mulheres, já nenhum olhar entretanto se ergue para o céu e nem as mãos se põem juntas. Mas brilham já, aqui e ali, fulgores de ódio consciente nas pupilas acesas, e alguns punhos se fecham.

O inimigo não figura naquelas litografuras. Mas o povo de Kollwitz já compreendeu que a sua tragédia é social. Entretanto, sob a imensidade das desgraças, ainda não teve o tempo e a energia suficientes para refletir sobre elas. Atolado até as raízes da alma no sofrimento, toda a sua energia moral está concentrada na heróica resistência a ele. Kollwitz é a pintora da sensibilidade cósmica do proletariado, e essa sensibilidade, como a de toda a sociedade jovem, não tem refúgios inacessíveis nem chiquês interiores, não tem apoios de sentimento nem requintes intelectuais. É simples e banal, mas é imensa.

Não é em vão que o proletariado é a classe que surgiu por último na história. Instintivamente, em si mesma, já sente a formação de uma nova cultura, e essa cultura intumesce-se dentro dele. O sentido dela e a sua orientação já foram formulados cientificamente, mas só uma parte dela, sua sensibilidade, já encontrou, sob alguns aspectos, certas formas de expressão artística. À tentativa histórica de Kollwitz, a primeira cronologicamente surgida, outras formas dessa expressão vieram juntar-se. Entre estas, a violência cerebral e consciente da sátira de Grosz, em que o ódio da classe exploradora já é a fonte de inspiração para os seus desenhos e aquarelas. Enquanto Kollwitz exprime o sofrimento das massas exploradas, Grosz escalpa a alma dos exploradores, rasgando aos olhos de todos os tumores daquelas cabeças de suínos e daquelas faces esclerosadas de mulheres.

O proletariado é uma classe transitória. A sua existência está condicionada a uma luta constante e terrível pela vida. Não lhe sobram momentos para



GEORGE GROSZ, *FUNCIONÁRIO DO ESTADO PARA A PENSÃO DOS MUTILADOS DE GUERRA*, 1928
ÓLEO SOBRE TELA, 115 X 80 CM

ensarilhar as armas e entregar-se aos prazeres da contemplação e da imaginação gratuita. A sua arte tem que ser também transitória e utilitária. Até agora, a expressão mais nobre dela é Käthe Kollwitz.

Interessada e tendenciosa como é, partidária por sistema, não há entretanto arte mais profundamente humana. O conceito de humanidade, porém, está atualmente subordinado a uma realidade mais premente: o conceito de classe. O que é humano para uns não o é para outros. Aqueles que justamente mais negam esse conceito são os que mais instintiva e socialmente impregnados dele. Estes não compreendem a arte da grande artista. Negarão a sinceridade mesma de sua obra, precisamente sob o pretexto de que é tendenciosa. Muitos deles o fazem por uma convicção que acreditam ser desinteressada, quando apenas a herdaram ou absorveram aos goles, dia a dia, na sua casa ou na escola, no meio onde vivem. Essa convicção é o instinto de sua classe. Observai alguns deles diante dessas gravuras: o respeitado banqueiro ou industrial, o venerando titular eclesiástico, a nobre dama da alta sociedade que mantém creches e outras instituições pias, ou passarão por cima delas o lume do seu olhar apagado e distraído, indiferentemente, ou não, chegarão ao fim, vencidos por uma impaciência indiciadora. Outros efeitos, porém, terão elas sobre a massa anônima dos homens rudes de mãos calosas e das mulheres ignorantes que não usam chapéu. Estes saem de diante desses quadros de olhos faiscantes e de punhos trancados. A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma. A obra de Kollwitz concorre assim para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da lógica e da psicologia individual não decifram faz com que uma obra destas, tão profundamente inspirada de amor e de fraternidade humana, sirva, entretanto, para alimentar o ódio de classe mais implacável. E com isto está realizada a sua generosa missão social.

