

MÁRIO DE ANDRADE: PERCURSO CRÍTICO DE ANITA A VIEIRA DA SILVA*

Nelson Alfredo Aguilar**

RESUMO

A tomada de consciência do problema do espaço é e foi sempre o problema fundamental da pintura no século XX. Pergunta-se de que maneira esta questão do espaço, que se colocou tão claramente na Europa, pôde se repetir no Brasil, onde a situação não se prestava a uma reflexão teórica da parte de pintores-pedagogos pertencentes à modernidade. Estudos preliminares sobre a estada de Vieira da Silva no Brasil (1940/47) mostraram o caminho. Comparando as obras de Vieira da Silva anteriores às que produziu durante os sete anos de sua estada no Brasil, é possível captar de uma parte a incidência de sua arte sobre a pintura brasileira e de outra a incidência desta pintura sobre a obra de Vieira da Silva.

Unitermos: arte figurativa – arte moderna – espacialização – pintura brasileira

A QUESTÃO DO ESPAÇO NA PINTURA DO SÉCULO XX

O grande problema da pintura no século XX terá sido o espaço. Colocava-se a questão: como criar um espaço a partir de um suporte de duas dimensões? E que espaço? A questão não era somente técnica. Punha em causa a própria espacialidade, sua estrutura e sentido originário, isto é, como forma dimensional do estar no mundo, que o artista tem por tarefa erigir “em obra”.

Alegar-se-á que este problema é de todas as épocas, está lá presente na passagem da pintura de Cimabue à de Giotto.

(*) Introdução e primeira parte abreviadas da tese de doutoramento “Figuration et spatialisation dans la peinture moderne brésilienne: le séjour de Vieira da Silva au Brésil”, defendida na Universidade de Lyon em 1984 sob a orientação do prof. Henri Maldiney.

(**) Professor Assistente Doutor do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Assim, Cimabue exalta incessantemente o plano através da contigüidade. As partes douradas um vez estampadas ressaltam a concretude da superfície. Resulta disso que as formas se projetam preservando sua retração. Giotto, por sua vez, abre o caminho ao naturalismo, introduzindo o desnivelamento dos planos em profundidade, acentuando os relevos pelo contorno, esposando a vida terrestre: daí a cumplicidade com o espectador. A transição de Cimabue para Giotto constitui uma das viragens cruciais da arte ocidental. Não se trata apenas de uma questão de estilo. O estilo já vem impregnado de sentido desde o momento em que nele se exprimem as “pulsões formais” que Woringer pôs em evidência na vontade de arte ocidental sob os termos de abstração e de *empfindung*, aplicável esta a Giotto, aquela a Cimabue.

A linhagem de Giotto conduz a pintura ao espaço perspectivo, a emprego dos valores tonais a fim de reforçar os relevos e concavidades das figuras, à linha submetida a uma significação, enquanto a de Cimabue confere às cores o papel de criar o espaço, passa além da definição de cada objeto para liberar sua radiância.

Todavia, no século XX, e até antes com os impressionistas, a questão do espaço foi colocada de maneira consciente. A definição de Maurice Denis, apesar da sua conclusão ornamentalista, anuncia a consciência da tarefa da pintura moderna: “Ter em mente que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma estória qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa certa ordem”.¹

Os grandes pintores do século XX levariam até as últimas conseqüências o programa estipulado por Maurice Denis e, ao contrário do artista *nabi*, recusariam qualquer forma de compromisso com o passado. Os que experimentaram a revelação da pintura como eclosão do espaço produziram textos cujo vigor provém fundamentalmente do encontro com esta verdade.

Trata-se de criar um espaço e não mais empregar a representação habitual ou perspectiva. Entre os pioneiros da modernidade, seria Klee quem possui maior afinidade com o pintor que vamos estudar. Com efeito, sua obra escrita (ensaios ou conferências publicadas e notas de curso na Bauhaus) é uma análise rigorosa das dimensões cuja conjunção ativa edifica a obra de arte. Começa pelo momento formal da obra pictórica, que determina a estrutura e a textura do espaço aquém de qualquer interpretação figurativa. Seus elementos constitutivos são a linha, o claro-escuro e a cor. Cada um destes elementos abre um mundo próprio que se comunica com os outros. Estamos distantes dos artifícios ilusionistas que compõem os apetrechos da arte acadêmica: as convenções, os escorços que acediam ao assunto do quadro sem passar pela prova da formação da forma (*Gestaltung*). Esta recusa não é isolada. Eclode na mesma época na declaração de Malevitch. “Transfigurei-me em zero de formas e icei-me da poça de água dos detritos da arte acadêmica.”²

(1) DENIS, Maurice. *Theories (1890-1910), du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris. L. Rouart e J. Watelin editores, 1920. p. 1.

(2) MALEVITCH, Casimir S. *De Cézanne au suprématisme*. Lausanne, L'Age d'homme, 1974. p. 49.

Diferente da concepção inerte do espaço pictórico da arte oficial, Klee acentua a gênese interna da obra ligada ao devir do ponto, da linha, do claro-escuro, das cores.

A ligação interna e permanente entre a forma e seus elementos constitutivos oferece uma fonte nova à obra de arte; este contato rompido passa-se a lidar com figuras que estão alojadas num espaço receptáculo, indiferente a sua formação, como objetos numa caixa.

Neste espaço que não é um "lugar" de ser, domínio da pura figuração, as relações entre os acontecimentos plásticos são mais métricas que rítmicas. Sem dúvida acontece, nota Klee acompanhando o processo, que, no percurso em direção à forma unitária da obra, uma associação de idéias vem à luz e sugere uma ou outra imagem e que o artista a ela cede ou acede. Mas trata-se de uma parada, senão de um bloqueio. A arte não poderia ficar nisso, sob pena de reproduzir o mundo antigo ao invés de desvendar novos universos ou dar existência a outros possíveis. As novas visões efetuadas do microscópio e outros instrumentos científicos tornam-se um argumento de ordem moral para relançar o gesto de criação do artista. Deve disputar com os mecanismos da Criação, pode desvendá-los ou então antecipá-los pela arte. O pintor com a ajuda da teoria dos elementos tenta ir ao interior da criação e colher os frutos do mergulho. Se munidos de princípios apropriados serão confiáveis. Numa verdadeira obra, não se acha lugar morto que não funcione em relação à totalidade do quadro. Klee insistiu a tal ponto sobre o caminho que leva à forma que o resultado, o objeto, parecia secundário.

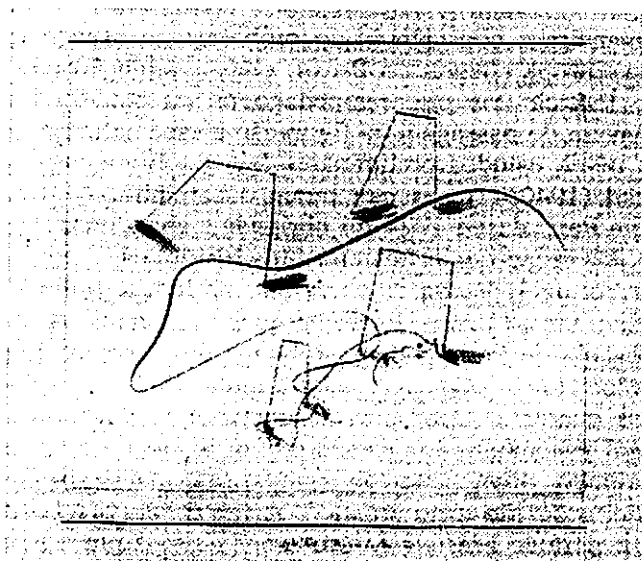


Figura 1
Paul Klee.
Como em sonho. 1930.
Nanquim. 252/254 x 307mm.
Fundação Paul Klee, Berna, Suíça.

Tomemos ao acaso um desenho do grande artista, o que tem por título *Traumhaftes (Como em sonho* – figura 1).³ *Traumhaftes* exhibe as possibilidades da linha. Dir-se-ia que é figurativa a jusante durante o traçado do perfil e abstrata a montante quando passeia o próprio traço. A diferença de espessura da linha principal trabalha o tema: tem-se a impressão que deixa entrever a noite, a alvura da folha é apenas uma camada que cobre as trevas do segundo plano. As arcadas suscitadas por linhas quebradas se opõem à sinuosidade do traço errante. São desiguais, cada uma é antagônica em relação às outras. Fazem experiências diferentes da distância mesmo alinhadas na mesma superfície.

A autonomia dos elementos picturais conduzindo à espacialidade é que seria a conquista da arte moderna. É neste sentido que se deve interpretar o dizer de Klee na *Confissão do Criador*: “No princípio existe a ação, mas a idéia paira acima”, a idéia, isto é, a tomada de consciência da situação nova do artista diante da obra de arte. A ação por si só não chega para o artista moderno passar do caos à ordem, da inércia ao movimento, do espaço do formalismo, da “forma desprovida de função” ao espaço energético, da forma viva.

Confrontando datas, fica-se surpreso pela simultaneidade das manifestações: as mesmas idéias se encontram professadas em *Novos sistemas na arte* de Malevitch, no ensaio de Klee publicado sob o título *Confissão do Criador* ou em *A nova formação da forma em pintura* de Mondrian, todos foram elaborados em 1918.

SITUAÇÃO DA PINTURA MODERNA BRASILEIRA ATÉ OS ANOS QUARENTA

De que maneira a consciência do problema do espaço inaugurada tão claramente na Europa chegou ao Brasil, onde a situação não se prestava a uma reflexão teórica dos pintores-pedagogos da modernidade? Tentemos captar o fenômeno de passagem da figuração à espacialização na obra de um pintor. Neste nível, estudos preliminares feitos sobre a estadia de Vieira da Silva no Brasil (1940/47) nos mostraram o caminho. A artista portuguesa domiciliada em Paris desde 1928 foi obrigada a abandonar seu lugar de eleição em 1939, em razão dos acontecimentos históricos. Após uma permanência breve em Portugal, Vieira da Silva e o marido, o pintor húngaro Arpad Szenes, decidem vir ao Brasil. Ficariam quase sete anos. A obra da pintora, formada na Escola de Paris onde o problema fundamental da pintura estava claramente colocado, permite apreender a mutação decisiva da cultura brasileira nos anos quarenta. O próprio desdobramento da pintura de Vieira da Silva no Brasil testemunha um estado de coisas novo na sociedade do país. Tendo participado ativamente de numerosas manifestações, mostrou-se aberta às solicitações do meio artístico. A fim de destacar os traços que caracterizam seu período brasileiro, estudamos a etapa precedente com a mesma atenção que vamos dedicar ao nosso tópico direto. Assim, a comparação

(3) GLAESEMER, Jürgen. *Paul Klee: Handzeichnungen II (1921-1936)*. Berna, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum, 1984. p. 205.

entre as duas fases é de importância decisiva para julgar acerca da contribuição específica da pintora no Brasil. No caso, Vieira da Silva toma posição na arte do país, alinha-se ao lado dos jovens pintores que tentam ainda timidamente afastar-se do circuito do modernismo brasileiro. Se esta defecção atenuava o teor nacionalista de certas manifestações picturais, não ia ao ponto de acarretar o abandono da figuração. Além do mais, a polêmica entre a arte dos artistas e a arte do público estava longe de ser dirimida.

Só se pode compreender o alcance deste dilema referindo-se à atividade crítica do mais agudo especialista da arte moderna no Brasil, o escritor Mário de Andrade. Teve a revelação e sentiu o choque do modernismo em 1917 por ocasião da exposição da jovem Anita Malfatti. A pintora mostrava os resultados de suas viagens de estudos a Berlim, onde o expressionismo lhe causou viva impressão, e a New York, onde o espírito aberto, sem preconceitos, do meio artístico, favoreceu seu desenvolvimento. A exposição teve repercussão enorme na vida cultural de São Paulo. A imprensa conservadora protestou contra a ousadia da pintora, que, traumatizada, nunca mais será capaz de igualar a qualidade dos quadros dessa época. O acontecimento reuniu todos os espíritos abertos à inovação e constituiu o ponto de partida do modernismo brasileiro. Tal foi o efeito da pintura de Anita sobre Mário, que o tornou receptivo aos estilos que escapavam à tradição clássica. Vendo *Uma estudante* de 1915/16 (figura 2), levando-se em conta os prêmios do Salão Nacional de Belas-Artes, ficar-se-á surpreso com a economia e o vigor dos traços nos quais, num formigamento de linhas entrecruzadas, desdobra-se a figura, pela utilização da trama da tela que constitui, por ela própria, uma parte da saia e pela franqueza das cores introduzidas por pinceladas atormentadas. Se se abstrair a fatura um tanto escultural do modelo, chega-se à arte do jovem Ernst Ludwig Kirchner, em virtude sobretudo dos planos coloridos cada vez mais largos que acenam para a técnica mural. Este estilo desperta a sensibilidade de quem o admira e o conduz a um passado "novo". O aumento de interesse pelo barroco, gótico, artes africana, oceânica e asiática não é alheio à difusão do expressionismo. O momento de abertura de Mário à pintura de Anita está igualmente na origem de sua compreensão do Aleijadinho. O momento da revelação de Anita bastou para tirar do esquecimento a obra do Aleijadinho. O ensaio de Mário sobre ele representa o ponto culminante de sua produção crítica consagrada às artes da forma.

Todavia, uma passagem do ensaio essencial deixa entrever uma decepção em relação à arte contemporânea brasileira: quando o escritor assinala que os mulatos profetizaram às artes plásticas um futuro que não se cumpriu. Sua confiança na modernidade artística foi quebrada, de uma certa maneira, pelos protagonistas da vanguarda. A questão do momento era como coadunar uma arte do tempo presente, que implique ao mesmo tempo uma libertação em relação à escravidão acadêmica, e uma disciplina que desarme os espíritos mais conservadores. Mário foi testemunha da vulnerabilidade de Anita que, após a crítica dura publicada por Monteiro Lobato sobre a exposição de 1917, renunciou à pesquisa formal contentando-se com a produção dum impressionismo diluído. Tarsila do Amaral, ela também, não oferecia as condições requisitadas para dar impulso à pintura nacional. Isso fica evidente no texto mais entusiasta que Mário lhe dedicou. Sublinha que "o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação: o que faz mesmo aquela brasileira imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e

muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é de um bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena (sic), cheia de moleza e de sabor forte".⁴

À lista daqueles a quem é negado o papel de guia da pintura moderna brasileira poder-se-ia acrescentar os nomes de Brecheret, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Cícero Dias, entre outros.

Esta tomada de posição não era estranha à radicação de Lasar Segall em São Paulo, no ano de 1923. Nome já consagrado no movimento expressionista alemão, Segall representa antes de mais nada o ofício, traz não apenas um estado de espírito, mas os meios de realizar uma obra de arte. No ano seguinte, faz exposição retrospectiva. O acontecimento parece anódino, porém é importante: é a primeira vez no país que um artista moderno mostra quinze anos de atividade.

Mário apreende na obra do pintor seu encontro com a "realidade do quadro", com o "enigma mais difícil da pintura".



Figura 2
Anita Malfatti
Uma estudante. 1915/16.

Óleo sobre tela. 76 x 60cm.
Museu de Arte de São Paulo.

(4) BATISTA, Marta Rosseti et alii. *Brasil – 1º tempo modernista – 1917/1929: documentação*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 125.

Segall leva a cabo mudança na exposição de 1927. Reage intensamente ao país novo, tornando-se seu espelho. As telas revestem-se de cores vivas, os volumes acentuam-se francamente, os mulatos, os marinheiros, as favelas, as bananeiras tornam-se os novos assuntos do artista. Mário não desconfia da rapidez do movimento da conversão, muito pelo contrário, aplaude sem reservas, revelando a atitude oposta à que tomara dezesseis anos mais tarde ao admitir que "a terra se mostrou por demais cruel para com o Europeu que se entregara a ela, e como a fêmea do louva-a-deus devora o macho, pretendeu devorá-lo também".⁵ Se bem que Mário tenha mais tarde revisado o primeiro parecer, este será precioso para reconstituir sua Imagem de Pintor.

Para operar a virada brusca que o conduziu à nova maneira, Segall foi obrigado a tornar-se o portador das idéias da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Sem esta referência, ter-se-ia muita dificuldade em compreender a série de retratos, dos quais um dos mais bem sucedidos é precisamente o de Mário. Tomemos como exemplo o quadro *Bananal*, 1927 (figura 3) que mostra o rosto de um negro que desponta à frente duma plantação de bananeiras. De repente pensa-se em Henri Rousseau, o pai do grande realismo, no dizer de Kandinsky, porém o *douanier* reduz ao mínimo o elemento estético, enquanto que no caso dá-se vazão ao impulso decorativo graças à trama



Figura 3
Lasar Segall.
Bananal. 1927.
Óleo sobre tela. 87 x 127cm.
Pinacoteca do Estado, São Paulo.

(5) ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965. p. 50.

das folhas espalmadas das árvores onde o verde-esmeralda domina, e ao ângulo reto do centro do quadro, formado pela cabeça do negro e pelo horizonte que coroa a vegetação, ambos violáceos. A concessão ao decorativismo era o grande perigo. Apercebeu-se disso logo em seguida, a tal ponto que recuou após a fase exaltada, todavia as conseqüências de sua desenvoltura teriam alcance histórico para a arte brasileira: a partir daí, um pintor que levasse em conta o ofício – é preciso lembrar que o próprio Segall antes da ruptura foi aluno brilhante da Academia Imperial de Belas-Artes de Berlim – e que se submetesse às normas da *Neue Sachlichkeit*, venceria.

Portinari está ao mesmo tempo muito próximo e muito afastado da pintura moderna no Brasil, tal como podemos percebê-la hoje. Está próximo pela irrupção de uma iconografia especificamente nacional: a favela erguida no cimo dos morros, as baianas, os mestiços, o trabalho na plantação de café, o futebol, as festas tradicionais, os flagelados da seca. Está longe do problema fundamental da pintura do século XX, da criação consciente de um espaço; cede o lugar à figuração franca, a meio caminho da pintura neoclássica e da arte moderna que não enfrentou a abstração absoluta. Entretanto, não se pode negar a esta pintura um sopro épico, pois a distinção entre os gêneros poéticos estabelecida por Hölderlin pode lhe ser aplicada: “o poema épico, de aparência ingênua, é heróico em sua significação. É a metáfora das grandes aspirações”⁶ O destino de pintor de Portinari confunde-se com o da pintura brasileira até em sua dimensão institucional. Estudou na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio indo até a distinção máxima: o prêmio de viagem ao estrangeiro. Voltando ao país, elabora a pintura que encontra inspiração nos muralistas mexicanos. A consagração definitiva veio-lhe do estrangeiro: Portinari ganha um prêmio na exposição do Instituto Carnegie de Pittsburg nos Estados Unidos, em 1935. A partir deste acontecimento, será escolhido pelo governo e iniciará as pinturas murais.

Café (figura 4) apresenta uma seqüência de trabalho numa grande plantação. No primeiro plano, o quadro mostra negros que carregam pesados sacos de café ou instrumentos de trabalho e uma colona sentada no chão. No segundo plano, os cafezais avançam como uma flecha aparada pelos colonos que recolhem os grãos. Nos corredores entre os planos, outros plantadores aprestam-se sob as ordens do capataz. O lado descritivo do quadro se prolonga na ilustração do repertório de gestos peculiares do cultivo. Os seres assemelham-se aos sacos de café pelo porte e dobras das roupas. As posições se repetem, conferindo um certo automatismo às figuras. A obsessão do volume invade o quadro todo: a disposição dos sacos, os montículos de grãos, os chapéus dos colonos, a montanha estilizada à direita proveniente diretamente de um retábulo de Giotto, o tronco da árvore etc. A luz quase caravagesca dos trajes brancos que se tornam fulgurantes equilibra a festa dos volumes, dos seres de braços e pés hipertrofiados. A cor vermelho-violácea, típica da região das terras roxas, encontra a harmonia na altura da plantação verde e perfaz uma transição importante no lenço vermelho do carregador de baldes.

(6) HOLDERLIN, J. C. F. *Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1967. p. 632. (Bibliothèque de la Pléiade)



Figura 4
Cândido Portinari.
Café. 1935.
Óleo sobre tela. 130 x 195cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Pode-se perguntar se a pintura de Portinari não foi um efeito do episódio mexicano, se a ascensão de Rivera não foi o fator determinante do impulso criativo. Estabelecem-se numerosos paralelos entre as artes brasileira e mexicana: em primeiro lugar, a busca de uma legitimação ou da consagração cultural das duas repúblicas que culminou na pintura mural. Desde o retorno ao Brasil, Portinari se propôs a função de pintor mural produzindo assuntos adequados como o *Café*. Em segundo lugar, lembramos o lado alegórico da pintura mexicana que não está ausente na obra de Portinari. Todavia se certos temas surpreendem pela coincidência, as divergências não deixam de ser assinaláveis: não se encontra a evocação de uma antiga civilização indígena como a azteca, nem a presença de uma arte popular muito ativa, como a de Posadas. Diremos que no Brasil o que existe é a vontade de inovação, o impulso de se diferenciar do estágio anterior, de passar de país-empório a país industrializado, passagem que foi enfatizada pela primeira fase do modernismo que finda precisamente com a queda da Primeira República. Portinari pressentira a nova situação e formulou sua concepção de "viragem". Eis porque não se encontra na sua obra a conjugação dos três fatores que marcaram a pintura mexicana, a saber, as fontes pré-colombianas e populares, a pintura mural do Renascimento e a arte moderna, sobretudo o expressionismo. Portinari só conotou a arte renascentista e da arte moderna reteve apenas os elementos que poderia submeter ao seu desejo de expressão.

A tarefa do missionário sobrepuja a do pintor; a questão da criação de um espaço pictural era de fato menos importante que o comparecimento das personagens que destacava: negros, mestiços às voltas com trabalhos árduos, ou de maneira mais ampla, os hábitos e divertimentos dos pobres. Submetera-se durante a formação ao programa de “uma pintura sistematizada para um ritual de redundâncias”⁷ para rejeitá-lo na primeira oportunidade e passar a executar a cantiga da infância. Todavia a marca da aprendizagem não se esvaeceu. Obstina-se na criação dum estilo veemente que atinge pelo modelado vigoroso, o horizonte infinito qual o das paisagens metafísicas de Chirico, efeitos de claro-escuro pronunciados, cores envernizadas. Vê a arte em estado de dicionário: reconhecemos seus personagens corpulentos nos quadros de Permeke, de Grommaire ou de Léger, seus horizontes perdidos nos de Chirico e Tanguy, seus retratos no estilo de Foujita ou dos repórteres da *Neue Sachlichkeit*. Um efeito semelhante se produzia na técnica: por vezes a pincelada é cortada, em outros momentos, lisa; as figuras possuem contornos bem delimitados ou pelo contrário abertos, desfocados: o virtuosismo era uma de suas qualidades ou defeitos, segundo o ponto de vista que se toma acerca de sua pintura.

Portinari fornecerá o paradigma à estética de Mário. Reconhece-se a presença do pintor por detrás das palavras da aula inaugural de seus cursos de Filosofia e História da Arte no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1938.

O escritor captou no grupo de artistas abstratos ingleses convidados para o 2º Salão de Maio em São Paulo uma espécie de ameaça de desintegração à atitude *paciente* em relação ao país. Considerou a arte abstrata como interrupção do processo de assimilação das coisas nacionais, como um atentado às instituições novas que a República acabava de edificar, tais como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), cujos estatutos o próprio Mário definiu. A finalidade desta entidade entre outras era a de fornecer os subsídios científicos ao estudo do barroco brasileiro, além de proteger e preservar os monumentos históricos e artísticos.

O artista e o artesanato, tema da aula inaugural de Mário, pretendia apoiar os que ensaiavam um fundamento artístico à nacionalidade brasileira. Mário principia a conferência pela apologia do artesanato como capacidade do artista dominar os instrumentos de trabalho. Pensamos que a exigência de tal disciplina se baseava no desejo de reforçar a consciência artística dos estudantes de modo a serem menos vulneráveis à tábula rasa da arte abstrata. O artesanato constituiria então o elemento socializante da obra de arte, dado que a finalidade da arte é a obra, e que para produzi-la o artista deve conhecer o ofício e as regras. Numa nota, aduz que Beethoven afirmava que “não há regra que não possa ser superada em benefício da expressão”. Comenta esta observação do músico: “E não virá disto a degradingolada da arte, do Romantismo para cá? Um artista cada vez mais expressivo de si mesmo, e uma obra de arte cada vez mais pessoal e inatingível ao povo?”

Mário encarava o artesanato como uma das três componentes da técnica: proporcionaria ao artista além dos meios de realizar a obra uma segurança

(7) MOTTA, Flávio. Trabalho de um pintor: Portinari. *Revista de História*, São Paulo, Departamento de História da FFLCH-USP, n. 90, 1972, p. 548.

capaz de auxiliá-lo em momentos de dúvida, desenvolvendo uma certa firmeza moral. Estamos muito distantes da teoria dos elementos picturais de Klee e temos a impressão que lidamos com uma idealização da Idade Média heróica dos construtores de catedrais, onde predominava o anonimato incorruptível. É às avessas deste culto do material que o escritor situa a segunda componente da técnica, a que chama por metonímia virtuosidade. Esta consiste no “conhecimento e prática das diversas técnicas da arte”. Mário hesita quanto ao valor pedagógico desta disciplina, pois poderia, no limite, resvalar no academismo. A terceira componente da técnica não é transmissível visto que se encontra na pessoa do criador, na maneira de realizar a obra. Os exemplos que Mário dá insistem sobre o sacrifício do artista em prol da obra. Retomando as observações de Gaston Maspero, o conferencista constata que até uma arte voltada à eternidade e garantida por normas fixadas para sempre – como a arte egípcia – revela a mão do artista. Mesmo uma arquitetura submetida aos imperativos do princípio de utilidade funcional não escapa à marca da técnica do criador. Prefere mencionar Charles Garnier, Le Corbusier ou os discípulos brasileiros que Gaudi, que incarna, em sua opinião, o espírito separatista da Catalunha. Esta ascese que conduz aos operários da arte exemplifica-se nas pinturas rupestres de Altamira; estamos diante de uma situação-limite de devoção dos caçadores de rena por sua arte, haja vista que a ausência de luz do dia torna a obra virtualmente invisível.

Todavia, Mário se refere aos pintores de Altamira por razões diferentes, quando se trata de fazer valer que na origem da arte, o belo não era separável mas consequência necessária da obra de arte. Voltando à arte egípcia, explica que os escultores atentos às exigências da religião que prescrevia que o corpo e sua effigie eram capazes de ajudar a alma a permanecer viva, criaram uma obra que tornou sensível a noção de eternidade. De igual modo, os escultores gregos, sendo naturalistas e praticando uma arte eminentemente social, não procuraram nunca o indivíduo, o tipo isolado, mas o protótipo, “transportando a realidade a uma idealidade superior, de ordem utilitária e de função unitária, unionista, unanimista. Daí o nariz grego, essa fusão perfilar de testa e nariz a uma linha praticamente reta, que se tornou ideal de beleza, por todos repetido”.⁸ Mário considera os momentos da arte egípcia e da arte grega como o encontro do ideal do belo com o belo ideal, momento onde uma obra, além do espaço de manifestação, atinge a coletividade, o ideal do belo sendo uma categoria pertinente ao indivíduo e o belo ideal atinente à espécie (ou seja, o belo ideal alcança uma qualidade comunicativa por excelência, ou melhor, intersubjetiva). O renascimento tardio se caracteriza pelo esquecimento do belo ideal em benefício do ideal do belo. Esta desarticulação implica numa acentuação do individualismo. A crise pictural contemporânea resultaria então da exacerbação do belo e de seu corolário, o individualismo. No entanto, não é a multiplicidade das técnicas que lutam para atingir o ideal do belo a responsável pelo impasse das artes contemporâneas, mas a ausência de uma atitude estética. Aqui, Mário convoca Schiller, afirmando que falta à maior parte dos artistas atuais a dimensão da contemplação, uma serenidade que os colocaria ao abrigo do jogo das paixões.

(8) ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963. p. 21.

Pensa seguramente nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*: “Em seu primeiro estado físico o homem aceita o mundo sensível de maneira puramente passiva, sendo plenamente uno com ele, e justamente por ser o próprio homem apenas mundo, não há ainda mundo para ele. Somente quando, em estado estético, ele o coloca fora de si e o *contempla*, sua personalidade se descola, faz que o mundo lhe apareça, já que deixou de ser uno com ele. A contemplação (reflexão) é a primeira relação liberal do homem com o mundo que o circunda”. Mário quer despertar em seus alunos esta atitude de desprendimento que afastaria os três perigos que assombram a época: o realismo socialista, o academismo e as tendências de vanguarda. Nas sociedades autoritárias – nomeia a Rússia e a Alemanha – os artistas servem os interesses da política esquecendo a arte. Mário denuncia no propagandista a ausência de atitude estética. O mesmo acontece no momento em que os pintores erigem uma doutrina artística em lei como no caso dos pré-rafaelistas ingleses: o resultado é medíocre. Contudo o eclipse total tanto do artesanato como da atitude estética intervém quando o artista se torna mais importante que a própria obra de arte. Mário denuncia na pretensa humildade da busca – na medida em que a palavra de ordem do tempo presente é a pesquisa – a afirmação vaidosa do artista moderno, quer seja o escravo dos efeitos estéticos, quer seja o explorador do inconsciente. A arte quase desaparece sob esta inflação do eu.

Um ano após a aula inaugural, no texto de introdução ao catálogo da exposição Portinari, Mário revela qual o público a que se dirige. O artista brasileiro possui uma sólida formação artesanal: seus personagens – mestiços, negros, mulatos, índios, caipiras, gaúchos – não se reduzem a suas características, no sentido do típico, pelo contrário, “Portinari tende ao protótipo. Tende à criação de entidades sensíveis, cuja essência, cuja fatalidade é brasileira, cujo pontencial é brasileiro, sem que o seja imediatamente, e muito menos necessariamente, o seu realismo exterior”.⁹ Então, observa-se a conjugação em Portinari das mesmas forças coletivizantes que Mário atribua aos gregos.

No entanto, Cândido visa impor nas telas e pinturas murais o país. Sente-se uma certa dificuldade em fazer aqui entrar a estética schilleriana, pois, para o autor de *Poesia ingênua e poesia sentimental*, a forma prevalece sempre sobre o conteúdo. Além do mais, os quadros e as pinturas murais do primeiro Portinari moderno (aquele que Mário incensa) possuem um clima, uma atmosfera de “realização de desejo”; constituem a encenação dos “trabalhos e os dias” do povo, tais como o *Café*, a *Festa de São João* ou o *Futebol*. O pintor invoca não somente um conteúdo preciso, mas da mesma maneira que enobrece costumes arcaicos, convoca formas antigas; pode-se afirmar que veste o quadro com o acontecimento, optando, em vez da estética clássica de Weimar, por uma estética da exuberância. Num quadro como *Festa de São João* (figura 5), imagina-se facilmente a cena despovoada, ao invés de *Um domingo à tarde na ilha da Grande Jatte* de Seurat, por exemplo. Nesta tela, as árvores e as personagens mantêm a dimensão aparicional, de surgimento e

(9) Idem. Ibidem, p. 132.

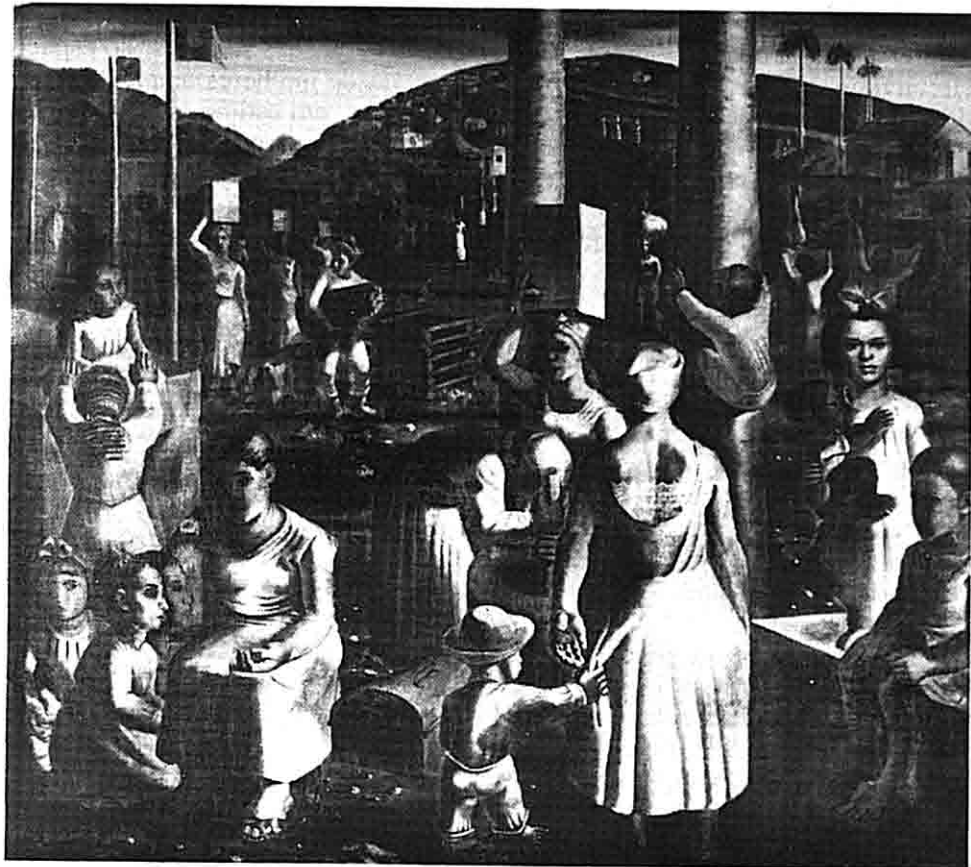


Figura 5
Cândido Portinari.
Festa de São João, 1936/39.
Óleo sobre tela. 172 x 193cm.
Coleção particular, Rio de Janeiro.

não se poderia suprimir uma só das partes sem alterar a totalidade do quadro: é precisamente o que cria a impressão de captação de um instante de vida arrebatado à eternidade, tamanha é a relação entre as formas e o campo de manifestação. A versão deserta da *Grande Jatte* da coleção Whitney em New York não consegue igualar o grande quadro. A propensão de imaginar o quadro de Portinari deserto provém com certeza da incidência do *Calvário* de Mantegna (do Louvre) sobre a *Festa de São João*. Num como noutro, as verticais cortam a paisagem formada por um desfiladeiro, onde de um dos cumes desponta a cidade. Neste ponto, interrompem-se as analogias sobretudo em virtude da economia caligráfica extrema do mestre paduano, de sua perícia nos escorços, de seu engenho em sugerir a perspectiva mais do que a proclamar. Ao contrário de Rivera, Portinari não partilha da vitalidade narrativa que chega até o entrelaçamento das figuras compondo um universo têxtil por assim dizer humano, que lembra as pinturas murais de Ajanta, para

retomarmos o paralelo estabelecido por Octávio Paz.¹⁰ Quanto a Portinari, emprega figuras majestosas, que não prescindem de suas sombras, do espaço circunvizinho. Mostra a abundância que advém de mulheres amplas, fecundas e laboriosas, ocupadas em distrair as crianças, em esticar a roupa no varal, ou, tomadas individualmente, em moer a mandioca no pilão, ou ainda a carregar a trouxa na cabeça. Nesta orgia de formas cilíndricas, entre as quais se nota a presença do baú, atributo por excelência da população errante, os troncos de árvores dispostos quatro a quatro prontos para a fogueira noturna, destacam-se cinco mastros cravados no meio da paisagem, com uma criança subindo a um deles. No topo dos paus de sebo, pendem bandeirinhas de papel. Vinte anos depois da *Festa de São João*. Volpi retomará o elemento da bandeirinha (figura 6).

Mário demonstra cultivar uma visão “etapista” da arte para empregar o vocabulário marxista-leninista; e para o estágio atual o que vale, contra o pensamento de Schiller, é a matéria, o assunto do quadro.¹¹ É depois da fase nacionalista que se terá acesso ao nacional, a evolução se apresenta como progressão inevitável. Permite-se pensar isto fundando-se na “função unitária, unionista, unanimista” da arte. Scheler, uma das referências de Mário, já respondera a esta questão numa de suas primeiras obras, *O homem do ressentimento*.

Mário só vê a arte sob o ângulo de uma tensão entre dois pólos: o erudito e o popular. A única maneira de curvar o arco e de fazer com que ambos os extremos se aproximem passaria pela decodificação do desejo artístico da coletividade, donde a funcionalidade da pesquisa folclórica nos países que não afirmaram ainda a qualidade e o caráter nacionais.

Vimos que nos anos vinte, Mário se pronunciou a favor de uma escolha historial mais do que histórica apresentando a obra do Aleijadinho. Nos anos quarenta – o que terá para nós valor de sintoma – debruça-se sobre padre Jesuíno de Monte Carmelo que “dentro do Barroco, (...) representa uma realidade cultural inferior”.¹² Mário interrompe o romance que estava escrevendo e dedica-se a fazer obra de historiador e perito em arte religiosa provinciana. Este trabalho oferece-lhe a ocasião de atingir o grande público uma vez que respondia a uma encomenda do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nisto, não se diferencia de Portinari, que realiza, ele também por

(10) PAZ, Octávio. *Rire et penitence, art et histoire*. Paris, Gallimard, 1983. p. 194 (Coleção Les Essais).

(11) Mário de Andrade opera uma visão histórica dividida em etapas, segundo a qual o presente não seria senão uma transição inelutável em direção a um porvir mais fecundo, sobretudo em sua obra musicológica, particularmente na *Evolução social da música no Brasil* (1939). Este texto é um exemplo de aplicação à história da música da visão evolucionista do processo histórico, na qual as diferentes etapas do desenvolvimento social se sucedem com a mesma regularidade inevitável e predeterminada que o ciclo das estações, inspirada por G. V. Plekhanov. A partir de 1935, a visão “que nomeamos ‘etapista’”, torna-se então hegemônica no seio do comunismo na América Latina, a conversão situa-se mais ou menos na época em que o Komintern lança a estratégia das Frentes Populares, mas procura sua aspiração teórica nos textos de Stalin dos anos 1925-1927”. LÖWY, Michael. *Dialectique et révolution: essais de sociologie et d'histoire du marxisme*. Paris, Editions Anthropos, 1973. p. 187.

(12) ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno de Monte Carmelo*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963. p. 202.

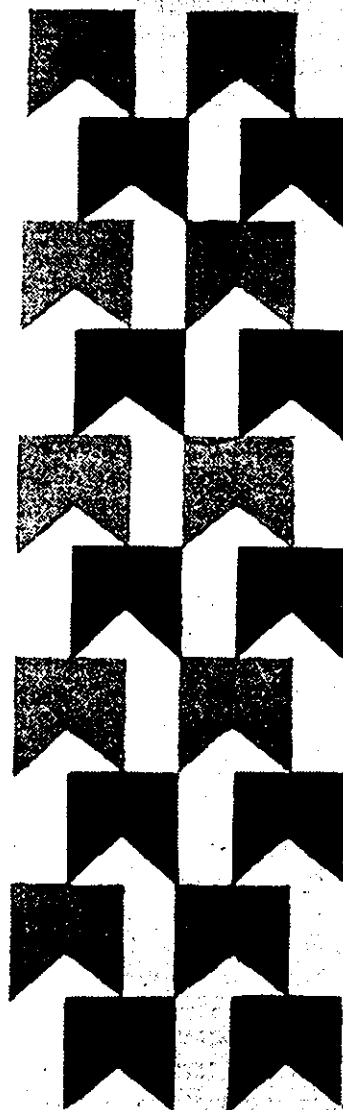


Figura 6
Alfredo Volpi.
Geometria com bandeirinhas verticais. 1957.
Têmpera sobre tela. 56 x 19,5cm.
Coleção particular.

encomenda, obra mural retratando os ciclos da economia brasileira para o Ministério da Educação e Saúde (1936/44), ou mesmo Villa-Lobos que, fazendo-se eco das mesmas preocupações, cria grandes corais. A monografia sobre o padre Jesúfno atesta probidade exemplar, a ponto de ser difícil não ver nela a projeção dos problemas vividos pelo escritor sobre o artista padre,

sobretudo as conclusões do trabalho: "Mas Jesuíno fica nesse entremeio malestareto entre a arte folclórica legítima e a arte erudita legítima. Há um quê de irregularidade, de ...baixeza mesma na obra dele, que não tem nada das forças, formas e fatalidades da arte folclórica. Mas Jesuíno não chega a erudito. É um popularesco. E muito urbanizado mesmo. De maneira que sempre somos obrigados a vê-lo naquilo que ele pretendeu ser, um pintor culto! E dentro disso, ele é o culto sem tradição por detrás, o culto sem ter aprendido o suficiente, o culto sem cultura".¹³ Temos a impressão que Mário "resgatou" a obra e a existência do padre Jesuíno do esquecimento em razão de uma exigência de precisão quase obsessional. Quis saber como o artista pode atravessar um meio e uma época desfavoráveis. A questão é até mais complexa, sabendo nós que o escritor crê que a pintura do artista carmelita, como grande parte da nossa arte colonial, vive *à margem* da arte erudita da época. Promete tratar esta hipótese em obra posterior, mas a simples menção deixa-nos entrever o pintor barroco em trânsito num universo interdito, afastado do movimento de socialização da arte. Este "sentimento de margem" ou do "entremeio malestareto" não prefigura o do artista erudito que sacrifica a especificidade de sua arte em prol de uma comunicação "mais funcional" com a coletividade?

O póstumo *Padre Jesuíno de Monte Carmelo* assinala o apogeu de uma insularidade não somente existencial, mas localizável também no plano social. Um sociólogo da cultura nota que "as novas condições criadas pela crise de 1929 e a impossibilidade ulterior de continuar a importar livros portugueses e franceses com o início da Segunda Grande Guerra Mundial tiveram por efeito de levar a um afrouxamento dos laços de dependência cultural".¹⁴ O editor americano da rubrica de arte brasileira do *Handbook of Latin American Studies*, Robert S. Smith Jr., assinala no anuário de 1940 que, com a guerra, a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* se transformou numa das publicações consagradas à arte mais interessantes do mundo, só comparável à *Art Bulletin* e à *Art Quarterly*.¹⁵ Depois da declaração de guerra do Brasil à Alemanha (22/8/1942), *O artista e o artesanato* não passaria de um manifesto de arte pela arte se confrontado com as publicações de Mário que seguiriam o evento e outras como *Padre Jesuíno de Monte Carmelo* redigida entre março de 1942 e dezembro de 1944.

Todavia para compreender bem o alcance da questão da arte erudita e popular em Mário de Andrade, é preciso referir-se ao *Banquete*, nome genérico de uma série de artigos publicados em jornal entre 1943 e 1945, dedicados à crítica musical em sentido restrito, mas cuja abrangência pode estender-se a todas as atividades artísticas. É então que a solução proposta por Mário para abolir o fosso entre arte erudita e popular passa pela despersonalização do artista erudito em favor do contato com o povo.

(13) Idem. *Ibidem*.

(14) MICELI, Sérgio. *Les intellectuels et le pouvoir au Brésil (1920-1945)*. Grenoble, Presses Universitaires, 1981. p. 71 (Coleção Brasília).

(15) HANDBOOK OF LATIN AMERICAN STUDIES. s. L. Committee on Latin American Studies of the American Council of Learned Societies, n. 6, 1940, 2. ed., 1963. p. 73.

Percebe-se o processo de despersonalização em ação no libreto da ópera *Café* (1942), que não foi musicada, em razão de sua temática muito crítica ao modo de produção capitalista, e em parte por causa de uma dificuldade técnica suplementar: todas as personagens salvo uma deviam ser interpretadas por corais. Até a exceção constituía um sucedâneo dos interesses coletivos, no caso uma mãe gorkiana. A partir daí, compreende-se a inclinação de Mário pelo padre Jesúño: o artista exprimia a cultura nacional de seu tempo, e mais ainda, o protótipo. Contudo seu impacto foi parcial em virtude da inconsciência. Assim, uma vez sucedeu a padre Jesúño pintar uma legião de anjos – um dos quais mulato – no forro do Carmo de Itu. Segundo a opinião de Mário, a atitude traía uma vingança inconsciente do pintor que, em razão da ascendência negra não pôde ser admitido na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Noutra ocasião, em vez de seguir as decorações tradicionais do barroco europeu, tais como os fundos de céu aberto atrás das personagens de uma apoteose, e talvez por ignorá-las, padre Jesúño pinta ao longo do teto, em torno dos santos e anjos, uma grinalda verde, cheia de rosas e margaridas, transpondo os ornamentos ingênuos de gosto duvidoso das comemorações camponesas. Novamente, a inconsciência conduz o artista a olhar a realidade do país em vez de copiar servilmente as lições de um Tiepolo.

Os momentos mais felizes da atividade crítica de Mário nos anos quarenta são aqueles onde leva em conta a esfera do sentir, ao menos e precisamente quando não a tematiza. No momento em que ensina como se comportar diante da comoção estética a fim de não perturbar a funcionalidade da obra de arte, revém à vertente da arte dirigida. Worringer colocará a questão da “arte dos artistas” determinados a operar a autonomia dos meios próprios de seu ofício e da arte do público num ensaio de notável acuidade publicado em 1948 e intitulado justamente *Problemática da arte presente*.

A partir da recordação de uma conversa com Scheler, Worringer chegou a apreendê-las como uma relação entre duas exigências antagônicas: a “ditadura dos produtores” contra a “ditadura dos consumidores”. A separação reinante no domínio das artes plásticas e picturais data, segundo ele, do momento em que se partiu o elo entre o *impulso à forma* (*Gestaltungsdrang*) artístico e a preocupação primeira de colocar a arte a serviço do modelo natural. Põe em causa a palavra de ordem “arte para o povo” por implicar num achatamento do conceito de arte. A arte se torna presa fácil de um conceito unitário, herdado sem dúvida do romantismo, onde a idolatria conceitual predomina. A atitude romântica exige a conciliação do que não se pode conciliar: a abolição do abismo entre a arte dos artistas, ou arte dos produtores, e a arte para o público, ou arte dos consumidores. Worringer desfaz o equívoco lembrando que não é a arte que deve ser socializada, mas a compreensão da arte.¹⁶

Todavia, a atitude do artista consciente dos meios específicos de sua arte, que se sacrifica e os sacrifica em prol de uma comunicação mais imediata

(16) WORRINGER, Wilhelm. *Problemática da Gegenwartskunst*. In: ———. *Fragen und Gegefragten*. Munich, R. Piper e Co Verlag, 1956. p. 138-54. Nós nos servimos também da tradução argentina, *Problemática del arte actual*, Buenos Aires, Nueva Vision, 1955. Este texto, feito a partir da edição original, revelou-nos que a versão de *Fragen und Gegefragten* é abreviada.

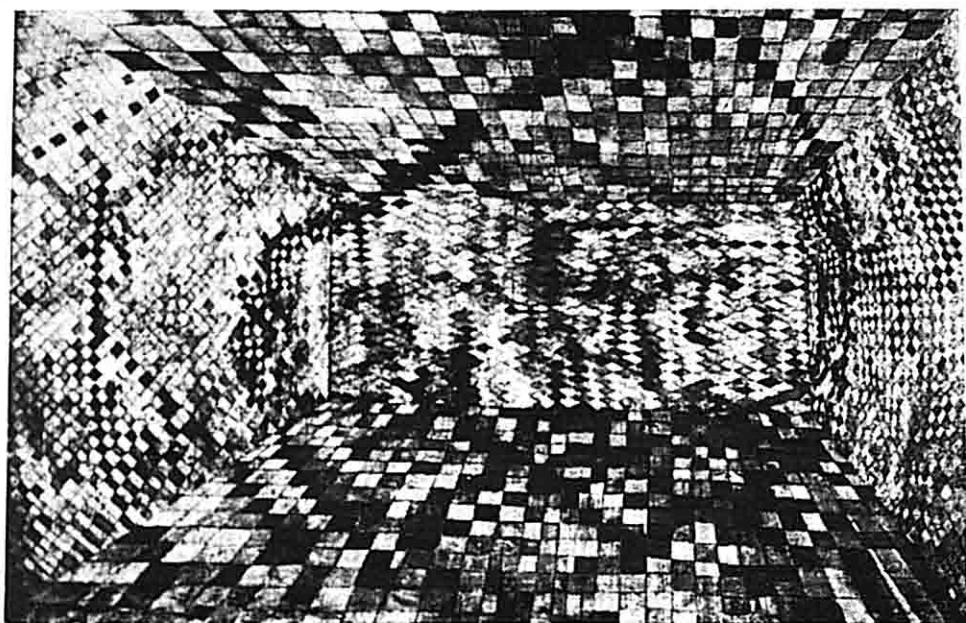


Figura 7
Vicira da Silva.
A câmara de azulejos. 1935.
Óleo sobre tela. 60 x 92cm.
Coleção particular.

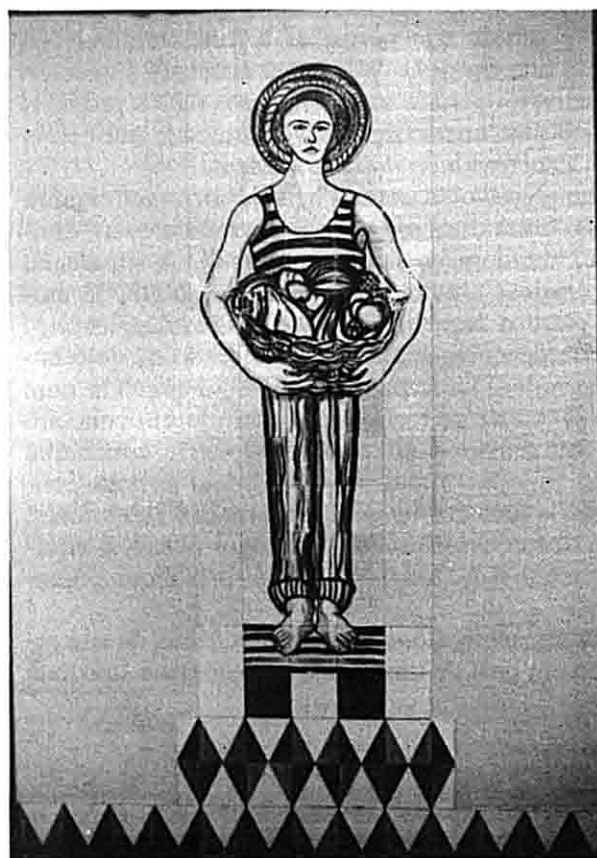


Figura 8
Vicira da Silva.
Parte direita do painel. 1943.
Azulejos. 15cm² cada.
Escola de Agronomia, Rio de Janeiro.

com a comunidade, dissemina-se em todos os pontos do meio cultural brasileiro. Apercebemo-nos da amplitude deste fenômeno olhando certas obras de Vieira da Silva, que não fazem parte de seus repertórios. Só captaremos com efeito a metamorfose entre *A câmara dos azulejos* (1935, figura 7) e os painéis que executou para a Escola de Agronomia (1943, por exemplo, figura 8) se levarmos em conta a ascendência que Mário exerceu então sobre a arte brasileira. É preciso acrescentar que o escritor fez depender arte e existência de uma missão: combater o *Estado Novo*.

Vieira da Silva voltará a Paris em fevereiro de 1947. Um ano mais tarde, Rubem Navarra, um de seus críticos mais entusiastas, publica na coluna sobre o movimento artístico o trecho de uma carta da pintora que acabava de receber: "Paris parece-me com todos os bichos de seda da nossa espécie, fora do tempo e fora do espaço mais do que nunca. (...) A arte abstrata tornou-se um fenômeno com tal força, que só profundos estudos psicológicos serão capazes de a analisar. A América é contra nós, a Rússia é contra nós, o Papa é contra nós, o Navarra é contra nós, e todos os Navarras de todos os países são contra nós. Mas aqui toda a juventude é abstrata, há quilômetros de pintura abstrata, boa, má, péssima, mas feita com suor, com amor e sacrifício – que quer isto dizer? uma nova religião? Eu não compreendo, mas alguma coisa de muito alto deve levar os 30 mil pintores de Paris à abstração".¹⁷

São palavras da desforra contra a facção figurativa dominante no Brasil, graças a uma configuração política cuja legitimação teórica fora dada pelos escritos de Mário. É a revolta duma artista que não se contentou em ser a expressão de uma cultura estabelecida, assente sobre meros dados econômicos e sociais. Vieira da Silva acelera a integração da pintura nacional à pintura universal, e por outro lado põe a nu a resistência dessa pintura que não quer ultrapassar os seus referentes culturais, nem a figuração.

Acompanhemos Vieira da Silva desde os seus inícios até o fim do período brasileiro, e estaremos, assim, ao mesmo tempo estudando a passagem da figuração à espacialização na moderna pintura do Brasil.¹⁸

Recebido em 19 de janeiro de 1989.

ABSTRACT

Gaining consciousness of the problem of space is – and always has been – a fundamental issue of 20th century painting. Our question is how the issue of space, which was so clearly stated in Europe, could have also become important in Brazil, a context not inclined toward theoretical reflection on the part of painter-pedagogues that belonged to modernity. Preliminary studies on Vieira da Silva's stay in Brazil (1940-47) showed us a way of answering this question. By comparing what she produced before her arrival to that done during her stay, it is possible to apprehend how her art influenced Brazilian painting, on the one hand, and, on the other, how Brazilian art influenced her work.

Key-words: figurative art – modern art – specialization – Brazilian painting

(17) NAVARRA, Ruben. Notícia dos bichos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1948.

(18) O A. agradece a revisão e sugestões feitas pelos professores Armando Manuel Mora de Oliveira, do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, e Telê Porto Ancona Lopes, do IEB-USP.