

A pintura moderna*

Jean Maugüé

A pintura holandesa dá-nos, no século XVII, uma lição de unidade. Não essa unidade de fato, que o recuo no passado espontaneamente realiza, e que se chama “caráter de uma época”, mas essa unidade voluntária, dos temas e do estilo. Na paisagem, por exemplo, os pintores parecem ter-se consagrado a pôr em relevo as idéias gerais da natureza holandesa. Desse país plano, de grandes prados, sempre molhado, semifundido às águas

* Este texto foi originalmente uma conferência pronunciada pelo professor Jean Maugüé no 2º Salão de Maio, realizado em São Paulo, no Hotel Esplanada, a partir de 27 de junho de 1938. O Salão foi concebido e organizado pelo pintor e cronista Quirino da Silva e o amigo e romancista Geraldo Ferraz. Os artistas estrangeiros que participaram foram: A. Cironi, Ben Nicholson, Ceri Richards, Charles Howari, Erik Smith, Geoffrey Graham, J. Cant, Jonh Banting, Julian Trevelian, Roland Penrose e W.S. Haile, Leopoldo Mendez e Díaz de León. Os artistas brasileiros foram: Guignard, Alcides da Rocha Miranda, Alfredo Volpi, Antonio Gomide, Carlos Prado, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Duja Gross, Elisabeth Nobiling, Ernesto Di Fiori, Flávio de Carvalho, Jacob Ruchti, Gervásio Furrest Muñoz, Hugo Adami, Lasar Segall, Lisa Ficker Hofmann, Lívio Abramo, Luci Citti Ferreira, Luiz Soares, Manoel Martins, Mussia Pinto Alves, Noemia, Odete de Freitas, Teruz, Oswald de Andrade Filho, Osvaldo Goeldi, Paulo Werneck, Quirino da Silva, Rebolo Gonzales, Renée Lefèvre, Sílvia Meyer, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Vittorio Gobbis, Yolanda Lederer Mohalyi e Iolanda Pongetti. Nesta mesma ocasião falaram ainda Hernández Catá, ministro cubano, Graciliano Ramos, Elias Chaves Neto, pintor e amigo de Maugüé, Anibal Machado e Jorge Amado, dentre outros. Em setembro de 1938, o texto foi publicado na *Revista do Arquivo Municipal* (ano V, v.50). A importância do tratamento dado pelo professor Maugüé ao assunto – estudado pela professora Gilda de Mello e Souza em “A estética rica e a estética pobre dos professores franceses” in: *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p.11-4. – e o difícil acesso à primeira edição, parecem largamente justificar esta sua republicação.

(Denilson Soares Cordeiro)

estagnantes e chuvas do céu, aos rios e o mar, em que o próprio sol é úmido, eles tentaram apreender os grandes aspectos permanentes. Sua pintura distribui-se de si mesma por estações e no interior destas por motivos vastos: a duna, o bosque, a planície, as pastagens e finalmente as cidades. Quanto ao que o homem soube acrescentar à natureza, quanto às modificações humanas das paisagens naturais, ressaltam esses poucos instrumentos muito simples e vulgares, bem próximos ainda das próprias forças da água, da terra e do vento, esses instrumentos, tão serenos e tão evidentes, que parecem ter sido produzidos pela própria paisagem: moinhos, velas dos barcos, cercas junto às quais pastam rebanhos. Sabe-se, de resto, como trabalhavam os pintores holandeses: suas paisagens foram sem dúvida surpreendidas e sentidas *sur le vif*, mas foram pintadas no ateliê. O pintor, longe dos campos, através das recordações, repensou-as e traduziu-lhes a síntese essencial.

Uma tal unidade, não cabe apenas ao pintor o poder de construí-la. O estilo fundamental da pintura holandesa é um estilo a que os pintores obedeceram; eles não o criaram. Todas as obras de Ruysdaele, Potter, Cuypp suprem com efeito uma obra análoga, uma obra coletiva que o povo holandês realizou num século e deu à Holanda sua fisionomia tradicional. Esse país plano foi conquistado sobre as águas. Esses bosques foram plantados na duna, esses ventos foram captados pelas grandes asas dos moinhos. De modo que a unidade tão característica da paisagem holandesa não é outra coisa senão o esforço extraordinário de adaptação de um povo às condições naturais, em vista de construir um hábitat. Os pintores, por sua vez, exprimiram a Holanda tal qual seus concidadãos o tinham feito. Eis porque os holandeses amaram tanto a pintura e seus pintores amaram tanto a Holanda. Essa pintura com efeito, das mais objetivas e naturalistas, é uma pintura patriótica, e antes de tudo uma pintura pensada, exatamente como uma paisagem é pensada, quando remodelada pelo homem para que o homem possa trabalhar dentro dela.

*

O impressionismo exprime um movimento de espírito completamente oposto. Fromentin já observava que nunca se havia pintado a natureza tanto quanto no século XIX; mas o que falta nessa pintura é o estilo e a

A pintura moderna

unidade. O impressionismo estabeleceu para si próprio uma espécie de programa de incapacidade de pensar as grandes idéias gerais da natureza. Ele se propôs mergulhar a pintura no oceano de Heráclito, nesse caudal do particular em que nunca dois acontecimentos iguais se repetem, em que nunca se mantém a mesma qualidade de luz durante mais de duas horas, nem a mesma intensidade de sol, nem o mesmo reflexo sobre as folhas e as águas. Monet, Sisley, Pissaro procuraram, dos ângulos mais imprevistos, apreender os aspectos mais fugidios e improvisados da natureza. Mas acontece com a pintura o mesmo que com o pensamento: ela se dissolve na pesquisa do instante e do único. E o símbolo do impressionismo nos é dado pelas Ninfas de Monet, cuja intenção de sutileza e precisão acaba por atingir a imprecisão e a monotonia de um lençol de água. Ora, se os pintores procuraram tanto a natureza nas suas singularidades, no fim do século XIX, é porque em primeiro lugar eles se haviam afastado da natureza em geral, isto é, dessa grande harmonia da natureza com o trabalho humano. Sua vontade de não mais pensar para sentir somente significa que a seus próprios olhos o mundo se tornara dolorosamente impensável. É curioso e significativo observar que é justamente no século XIX, nesse século em que a natureza rapidamente se extingue em proveito da indústria, que se exaspera a ânsia da natureza pura. Às perturbações da condição humana, e principalmente às das relações de trabalho e afeição que o homem entretém com as forças naturais, corresponde idêntica perturbação na pintura. O impressionismo foi antes de tudo um movimento quase desesperado no sentido de fixar o que sem dúvida não se devia mais rever, uma natureza “natural”, exterior ao homem, exatamente no instante em que o homem dela tomava posse tão vigorosa, científica e brutalmente.

*

A história da pintura nesses últimos 50 anos não é outra coisa senão a história da repercussão na arte pictural de uma imensa revolução. Paisagens rasgadas pela usina; nascimento dos subúrbios, dessas zonas leprosas e desprezadas, que não são nem cidades nem campo; o olho humano perturbado, chocado nos seus hábitos seculares de visão, no seu sentimento das velocidades, dos contornos, das cores; as consciências

intimidadas a escolher entre a desolação, o horror, o desespero ou a confiança, o otimismo, a fé no futuro; essa enorme crise provocou todas as reações possíveis, ultrapassadas logo, apenas emergidas, levadas de roldão na extraordinária rapidez da evolução. Desvairada a seu turno, a pintura jogou confusamente sobre a tela todos os testemunhos do seu desequilíbrio, com tal febricitação que não teve mais sequer o tempo de gozar, mas apenas o de exprimir as perturbações da época. Finalmente, a confusão cresce ainda se nos lembrarmos de que no século XIX largas massas da população começam a participar da vida social e intelectual. O mundo do século XX não é mais um mundo homogêneo como a Holanda do século XVII. Não apresenta mais essa hierarquia tão simples e tão cômoda para o espírito. Agora as classes se opõem e não somente desejam traduzir-se nas letras e nas artes, mas ainda no que as impele umas contra as outras, através de um *parti pris* popular de grosseria e de crueza ou de um *parti pris* de delicadeza e hermetismo, de força ou de sutileza, de rusticidade ou de requinte, igualmente agressivos, igualmente exclusivos, antinomias de uma época que não encontrou ainda a sua síntese.

É nesse mundo que Cézanne, e mais tarde os Fauves, erguem o seu cavalete. Eles trazem para o trabalho uma alma de artesão, robusta e tradicional, e a pintura impressionista com seus pieguismos e seu diletantismo inconsciente desaparece em benefício de uma paisagem solidamente construída, em que se misturam as qualidades do pedreiro e as sensualidades dos vidreiros da Idade Média. Nada menos intelectual do que essa arte na qual a inteligência é um instinto e a técnica uma tradição. Mais uma vez apossa-se o artesão da pintura e diante da natureza pergunta a Deus como a fez, como a vestiu de cores tão delicadas e suntuosas. Mas o trabalho artesanal é escorraçado a seu turno do nosso universo em proveito das usinas. Os sucessores de Cézanne, os Vlaminck e os Utrillo, transportam seus cavaletes de subúrbio em subúrbio, de desolação em desolação, como esses pequenos serralheiros, esses incríveis concertadores de bicicletas, esses vendedores de ferro velho, que transportam suas lojas para os recantos pelados e torturados que a usina lhes abandona na cidade à margem dos terrenos vagos. Com o seu temperamento possante, verdadeiramente shakespeariano, Vlaminck soube exprimir magnificamente essas paisagens angustiadas, mais

A pintura moderna

dramáticas do que a planície onde corre o miserável rei Lear e que são para o domínio da pintura aquilo que para a ordem humana é a corte de milagres moderna, o mundo dos vagabundos, dos deserdados, dos irregulares, toda essa fauna imensa de Mac-Orlan e de Carco.

*

Enquanto o fauvismo nos conta com seu lirismo forte, sombrio e sumário a grande danação da natureza, o cubismo instala-se em pleno século XX com um *parti pris* sistemático de modernismo. Trata-se para ele de descobrir a visão das coisas tal qual no-la pudesse permitir um olho retificado pela ciência. O espírito do cubismo é o espírito geométrico, é a substituição da arte de sentir pela arte de compreender. Como recuperar, à força de inteligência, uma espécie de virginidade do olho, como recuperar a geometria pura da nossa percepção dos objetos? Os quadros cubistas lembram essas figuras dos manuais de psicologia, que explicam e retificam os famosos erros da percepção. Primeiramente, libertar a pintura dos modos tradicionais de expressão, essa tela entre as coisas e nós; em seguida desenhar nossa geometria espontânea dos objetos; enfim pintar como geômetras, pois estamos num século de ciência e de madureza, mas pintar como geômetras-crianças, pois não se trata ainda de matemáticas mas tão somente de pintura. A pintura cubista situa-se assim além da pintura clássica pelo seu *parti pris* de pureza intelectual, tal como a usina se situa além da palhoça, do ateliê ou do armazém, mas, aquém da ciência, pela sua ingenuidade e pelo seu caráter artístico. Os quadros cubistas assemelham-se a esses desenhos coloridos de crianças, que, para elas, representam tudo o que sabem do universo, mas são, para nós, os primeiros passos adoráveis e titubeantes da inteligência. Porém a pintura de Picasso é também um jogo. E é um jogo de aristocrata. Se o desenho de Picasso pudesse deixar dúvidas sua cor as dissiparia. Esses Picassos rosas, azuis, cinzas e brancos, os mais suaves, os mais ternos, os mais doces e delicadamente sonoros, com seus instrumentos populares, guitarra, copo de dados, tabuleiro de xadrez, instrumentos fora de uso, que são a inutilidade mesma, que se tornam o símbolo do anacronismo e da ociosidade, esses *clowns*, esses arlequins, essas mulheres impossíveis e saídas do próprio sonho em que adormecem, tudo revela uma arte que

fez da modernidade a idéia mais luxuosa e ao mesmo tempo menos moderna possível. Pois, afinal de contas, a geometria do século XX e a indústria estão ligadas ao povo que trabalha, já não mais artesão, porém operário, e as delicadezas proustianas de Picasso se revelarão mais tarde o fruto delicioso, embora murcho, de uma classe que se propôs por tema de supremo gozo a revolução do século XX, mas que se sente morrer com inteligência, humor e volúpia.

*

Conhece-se finalmente essa estranha pintura de André Breton, Paul Eluard e Salvador Dali, na qual se torcem e se distendem figuras de pesadelo que parecem ter sido pintadas no próprio gabinete do Dr. Caligari. A exposição de Janeiro de 1938, em Paris, revelou-nos, numa admirável retrospectiva, o segredo dessa arte tão revolucionária e no entanto tão tradicional. Dezessete manequins de mulheres, ou antes de seres mitológicos, mostraram-nos, melhor que os manifestos do próprio Breton, esse desígnio de ver a natureza não somente como a percebe o olho da inteligência, mas ainda como a quer e a deforma o nosso desejo. Daí esses seres-animais nos quais a animalidade se apega à humanidade e se prolonga, do mesmo modo como nosso desejo se subordina ao que amamos. Tudo o que nós transportamos de sonho inconsciente na nossa visão das coisas, tudo o que não desejamos entender, tudo o que Freud revelou, eis o que o surrealismo quer exprimir e talvez vejamos desabrochar, numa plena consciência do inconsciente uma nova estilização de nossos instintos, que seja para a pintura moderna o que foram as sereias e os monstros para a mitologia grega, os grifos, os demônios, as quimeras para a escultura da Idade Média.

*

Por uma espécie de paradoxo que o filósofo deve meditar, verificamos no século XX desenvolverem-se paralelamente um esforço de racionalização da vida que se exprime na pintura por uma evidente preocupação de nitidez e geometria, e um esforço para trazer à consciência, isto é, à tela, todos os monstros inatingíveis que se mantinham escondidos até então. Esses dois aspectos da pintura moderna são os mais recentes e,

A pintura moderna

sem dúvida, os mais expressivos. Trata-se de dizer o que jamais fora ainda dito mas de dizê-lo com um rigor nunca ainda alcançado. Porém ao mesmo tempo os pintores sentem-se como ansiosos de não perder um minuto para expor o que pode ser significado. Eles correm atrás de sua época, a qual corre, ela mesma, em sua própria procura com uma sofreguidão febril. O estilo, isto é, o compromisso espontâneo entre o que deve ser expresso e o que deve ser escondido, a arte da sugestão e da escolha, a arte da litotes, não chega a enraizar-se. Cada tela tem que ser um acontecimento mais do que uma obra de arte. A arte é assim a própria imagem de nossa época, a qual não encontrou ainda nem seu equilíbrio nem seu estilo e nem sabe em que consistirá a sua unidade, o que não parece de resto inquietá-la demasiado. Como poderia o pintor ser mais moderno que o nosso próprio universo, como poderia ter resolvido o problema do unanimismo, que a política ainda pesquisa, e como espantar-nos da disparidade de seus esforços se ele pinta para um mundo que não sabe exatamente o que deseja e que duvida ainda de seu verdadeiro lugar na natureza?