O artista e o artesão

A Santa Rosa

(Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal em 1938).

1938

...Que a arte na realidade não se aprende. Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessario pôr em ação, mover, pra que a obra de arte se faça. O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a côr, a pedra, o lapis, o papel, a tela, a espátula, são o material de arte que o ensinamento facilita muito a pôr em ação. Mas nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo o artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutamos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão.

O artesanato, os segredos, os caprichos, as exigências do material, isto é assunto ensinável, e de ensinamento por muitas partes dogmático, a que *fugir será sempre prejudicial para a obra de arte.* (1) E si um artista é verdadeiramente artista, quero dizer, está conciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, êle chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte. Foram os próprios filósofos escolásticos, espantosamente, os que mais claro afirmaram

(1) Está claro: prejudicial para a obra-de-arte, eu digo, e não para o artista. O artista prescinde das leis técnicas, não em benefício da obra-de-arte, mas de si mesmo. É a frase de Beethoven: "não há regra que não possa ser superada em benefício da expressão." E não virá disto a degringolada da arte, do Romantismo pra cá? Um artista cada vez mais expressivo de si mesmo, e uma obra-de-arte cada vez mais pessoal e inatingível ao povo?

isso quando, ao porem a arte no dominio do "Fazer", dela disseram ter "uma finalidade, regras e valores, que não são os do homem pròpriamente, mas da obra de arte a ser feita". (2) Está claro que, especialmente para os escolásticos, mas também para qualquer artista que não se tenha entregue de pés e mãos à estreiteza sem ar da estética experimental, está claro que o ser a obra de arte a finalidade mesma da arte, não exclue os caracteres e exigências humanos, individuais e sociais, do artefazer. Pois a Arte continua essencialmente humana, si não pela sua finalidade, pelo menos "pela sua maneira de operar". (3)

Êste problema admirável eu tentarei explicar e esclarecer milhormente à medida que, em lições posteriores, penetrarmos mais intimamente na História da Arte, e nos conceitos estéticos que dela procuraremos tirar; *quis apenas afirmar desde logo esta noção da importância primordial da obra de arte, para mostrar o quanto o artesanato é imprescindivel para que exista um artista verdadeiro.* Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicològicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas dêste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, êle não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão.

Mas voltarei um dia a comentar esta importância capital do artesanato. Por hoje, quero apenas acrescentar que não se deverá, pelo menos eu não o faço, não se deverá entender por artesanato o que se enten-

(2) Maritain, "Art et Scolastique", pg. 10.
(3) Idem, pg. 11.

de mais geralmente por técnica. O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. *Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que êle é, como indivíduo e como ser social.* Isto não se ensina e reproduzir é imitação. Isto é o que chamamos a técnica de Rembrandt, de Fra Angelico ou de Renoir, que divergem os três profundamente *não apenas na concepção do quadro, mas conseqùentemente na técnica de o fazer.* (4) Sôbre isto lembrarei agora uma boa e curiosa lição contemporânea. E' o caso do pintor espanhol Picasso que, vendo um dia um pintor de paredes usar um pincel especial que facilitava e tornava mais rápida a maneira de imitar mármores, exprimiu o desejo de possuir um pincel dêsses. Lhe fizeram presente de um, e Picasso, depois de demonstrar muita alegria pela posse, utilizou-se do pincel de imitar mármore pra pintar os cabelos de umas figuras. Bem se poderá, por esta anedota, perceber a diferença vasta que existe entre a técnica pessoal e artesanato. Um pincel feito pra pintar imitação de mármore serve para pintar imitações de mármore. Com êle, será mais fácil a um aprendiz aprender a pintar mármore em pintura, bem como, com o uso dêle, terá o aprendiz facilitado o seu trabalho. E' o artesanato. Já si um professor, porém, ensinar

(4) "Concepção do quadro", é bem já o "estilo", no que Lee chama de "maneira característica de ver as coisas", no que Pauchan chama de "maneira pessoal de mostrar a realidade, de a traduzir ou de a criar". "Mas consequentemente na técnica de o fazer" é o que Pauchan continua: "tendo o artista também uma técnica particular".

todos os seus alunos a pintar cabeleiras com pincéis de imitar mármore, fará o maior dos desacertos. Porque a transposição do cabelo, em pintura como em escultura, é principalmente uma expressão individual.

Por quanto acabo de afirmar se poderia pois conceber a técnica de fazer obras de arte composta de três manifestações diferentes, ou três etapas. Uma: o artesanato, a única verdadeiramente pedagógica, que é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. Êste é o mais útil ensinamento, o que é mais prático e mais necessário. E' imprescindível.

Outra manifestação da técnica é a virtuosidade, digamos assim, na falta de palavra específica. Entendo aqui por virtuosidade do artista criador o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte — enfim, o conhecimento da técnica tradicional. Êste aspecto da técnica, que é, por exemplo, conhecer como os Assírios, os Gregos, Miguel Anjo ou Rodin resolveram a reprodução do cabelo na pedra ou no mármore; que é conhecer a distribuição das luzes e das sombras, dos tons frios e tons quentes, ou a maneira diversa de pincelar de um Rafael, de um Duerer, de um Greco ou de um Cézanne; que é ainda conhecer a evolução histórica da cadência de dominante desde os primeiros tonalistas até os nossos dias: êste aspecto da técnica a que chamei de "virtuosidade" é tambem ensinável e muito útil. Não me parece imprescindível, porém, e, como tôda virtuosidade, apresenta grandes perigos. Não só porque pode levar o artista a um tradicionalismo técnico, meramente imitativo, em que o tradicionalismo perde suas virtudes sociais pra se tornar simplesmente "passadismo" ou, si quiserem, "academismo"; como porque pode tornar o artista uma vitima de suas próprias habilidades, um "virtuose" na

pior significação da palavra, isto é, um indivíduo que nem siquer chega ao principio estético, sempre respeitavel, da arte pela arte, mas que se compraz em meros malabarismos de habilidade pessoais, entregue à sensualidade do aplauso ignaro. A técnica tradicional, a virtuosidade técnica, o conhecimento abalizado de como històricamente as épocas e os artistas resolveram os seus problemas de artefazer, é de grande utilidade para o artista. Mas, além dos perigos terriveis que esconde, e que só mesmo uma verdadeira organização moral de artista pode evitar, não me parece seja imprescindível. Por certo os senhores conhecem a anedota espanhola do moço poeta que, desejoso de fazer poemas sublimes, se dirigiu ao maior poeta do tempo e lhe perguntou como é que este fazia versos. E o grande poeta respondeu: no principio do verso põe-se a maiúscula e no fim a pontuação. "E no meio?" indagou o moço. E o grande poeta: "Hay que poner talento"...

Esta anedota nos convida a compreender a necessidade imprescindível do artesanato e a desnecessidade imediata da virtuosidade. As maiúsculas e a pontuação participam do artesanato da poesia. Mas as diversas soluções métricas, estróficas, sonoras, a própria linguagem poética de Gôngora, de Quevedo, de Encina eram desnecessárias, em princípio. Bastava que no meio do verso houvesse talento, isto é, na acepção em que o grande poeta empregou a palavra, justamente o que não se ensina.

Finalmente, a terceira e última região da técnica é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. *Esta faz parte do "talento" de cada um, embora não seja todo êle.* E' de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável.

Não poderei insistir longamente sôbre ela na conversa de hoje, tanto mais que, em sua sutileza, há muito que distinguir. Será, por exemplo, imprescindível, como afirmei? São numerosos os "exemplos" históricos aparentemente em contrário. Si tomamos a arte egípcia pra estudo, ou a grega, ou mesmo o gótico na escultura, nós conseguiremos com certa facilidade distinguir fases técnicas diversas, mas só raramente, como entre Scopas e Praxiteles, conseguimos perceber soluções técnicas pessoais. (5)

Maspero, numa página muito acertada, preocupou-se em caracterizar e explicar o aspecto de impersonalidade da arte egípcia. Depois de demonstrar que o princípio que regeu os quarenta e tantos séculos da arte egípcia não fôra de forma alguma a obtenção da beleza, mas a pesquisa do perdurável que assegurasse aos deuses e aos homens uma vida feliz e eterna, Maspero considera: "De modo geral, ninguem se enganará afirmando que o princípio de utilidade proibia, a quantos exerciam uma arte, assinar suas próprias obras, e conseqüentemente os condenava ao esquecimento. (. . .) E assim é que, estranhos a este desejo de imortalidade pela glória, cuja ação é tão poderosa em nossos dias, os artistas egípcios, em sua grande maioria, se contantaram de observar em consciência, como si se tratasse de méro ofício, as regras que o ensinamento de seus mestres declarava necessárias ao bem das almas humanas ou divinas. (. . .) E assim, nessa recusa sistemática em modificar os assuntos e os tipos tradicionais, a não ser no detalhe, o Egito imprimiu à sua arte êsse caráter de uniformidade que nos assombra. O temperamento pessoal do individuo não se revela sinão por detalhes de fatura quase imperceptíveis, e quem quer estude por alto a

(5) "Egypte", Col. Aro Una, pg. 304 e seguintes.

arte egípcia nada mais percebe que essa noção de impersonalidade coletiva (. . .)".

Aliás também poderiamos afirmar de muitas manifestações artísticas, adstritas ao princípio de utilidade, especialmente das adstritas ao princípio de utilidade religiosa, que elas prescindem da técnica individual.

Lembrarei outro argumento muito forte contra a minha afirmativa de que a técnica individual é imprescindivel: o exemplo da arquitetura. A arquitetura é de tal forma regida pelo princípio de utilidade, de tal forma ela é condicionada às exigências da engenharia e à prática da vida, que um dos problemas bem discutidos e mais nebulosos da estética é resolver si a arquitetura é realmente uma das belas-artes, ou si entra para o conjunto das artes aplicadas. Ora, a arquitetura, enquanto boa arquitetura, é uma arte que se esquiva muitíssimo à tecnica pessoal. Si vemos, por exemplo, o arquiteto Garnier ter um gesto genial de técnica individual resolvendo o problema do teatro, dividindo o edifício em três corpos funcionais distintos, o foyer, a sala de assistência e o palco, logo esta solução se tradicionaliza, é numerosamente usada, e de beleza se transforma em verdade, todos podendo se utilizar dela sem acusação de plágio. Os teatros municipais do Rio e de São Paulo repetem a solução da Ópera de Paris, sem que, por isso, Pereira Passos e Ramos de Azevedo possam ser acusados de plagiários. Na verdade se poderia afirmar, embora um pouco tirânicamente, que, em arquitetura, a criação de uma técnica pessoal bem acusada só serve pra criar obras extravagantes. É o caso da torre Eiffel, em Paris, que os senhores todos conhecem por certo, uma extravagância arrojada, muito própria de exposição universal. E' tambem o caso, muito menos defensável ainda (pois não se trata de uma experiência comprovatória de

uma técnica), do arquiteto catalão Antônio Gaudi, criador nosso contemporâneo da escola de Barcelona. Não nego a seriedade, a honestidade dêste artista, mas, por mais que o respeite, sou obrigado a ver na sua obra de arquitetura menos arquitetura que o desapoderado espírito separatista da Catalunha. A sua igreja da Sagrada Familia, em Barcelona, é bem mais que um pesadelo sentimental e pouco menos que um horror artístico.

Qualquer dêstes dois exemplos, o da arte egípcia condicionada ao princípio de utilidade religiosa e o da arquitetura condicionada ao princípio de utilidade funcional, é bom argumento de ordem geral pra contradizer a necessidade de uma técnica pessoal. Aduzirei contra êles apenas dois argumentos, também de ordem geral, pois que não é o momento agora pra análises mais particularizadas.

Em primeiro lugar, si é muito mais difícil ou mesmo impossível a um leigo distinguir uma moradia arquitetada por Le Corbusier, de outra inventada por Flávio de Carvalho; si é dificílimo, mesmo a um estudioso longe da fonte, como seremos todos nós, observar as soluções de técnica pessoal entre duas estátuas da catedral de Burgos ou duas outras de tal dinastia egipcia, ao passo que nos é facílimo, mesmo de longe, distinguir um Rembrandt de um Velasquez, um Donatello de um Bernini, ou Mozart de Haydn; nem por isso aquela distinção deixa de existir. A um ôlho perito as diferenciações não escaparão; e o próprio Maspero, reconhecendo a impersonalidade da arte egípcia, se viu obrigado a acrescentar que "o temperamento pessoal do indivíduo não se revela *sinão* por detalhes de fatura quase imperceptíveis". Por esta confissão se prova pois que a impersonalidade geral não deixa nunca de ceder aos pormenores pessoais de fatura, da mão que treme ao fazer, da criatura que sente ao criar.

Além dêste argumento de órdem psicológica, outro, de órdem histórica, se afirma violentamente. E' que, si em épocas passadas, em geral muito distantes de nós, os diversos princípios de utilidade dominavam a criação artística e esta sujeitava-se aos ritos, às liturgias inamovíveis tanto de órdem religiosa como de órdem profana, vários elementos foram se desenvolvendo aos poucos no fenômeno da criação artística, foram, por assim dizer, se tornando mais concientes ao artista. Êste é o caso da beleza, como elemento intrínseco da arte. Êsse é o caso do individualismo como elemento intrínseco do artista.

A noção da beleza está claro que sempre existiu, sendo ela uma das três grandes idéias normativas do ser humano. Apenas, em muitas manifestações artísticas anteriores a Cristo, ou isentas da concepção da primordialidade do indivíduo que o Cristianismo nos trouxe, o princípio de utilidade condicionava de tal forma a criação artística que a beleza era muito mais uma consequência que uma das finalidades da obra de arte. A beleza era apenas um meio de encantação aplicado a uma obra que se destinava a fins utilitários muito distantes dela. De outra forma não se compreenderiam as admiráveis pinturas dos homens madalenianos das cavernas de Altamira, na Espanha. Em recantos escuríssimo, onde não penetra a luz do dia, os caçadores da rena esconderam obras de arte perfeitas como realismo e espírito de sintese. Ora, a beleza nas artes plásticas requer, antes de mais nada, luz que a faça viver. Certamente essas pinturas admiráveis não se destinavam à contemplação humana; eram utensílios quer de religião, quer

de magia, tinham uma utilidade prática, para aquêles homens, imediata. E a beleza era naquelas pinturas das cavernas uma resultante da necessidade de tornar a pintura um utensílio místico capaz de servir.

E ocasionada por êstes princípios primordiais, sempre reconhecida, mas desigualmente aplicada, mais concientemente procurada entre gregos e romanos que entre egípcios e assírios, mais pretendida entre os polinesianos que entre os negros do Benin, só mesmo com o Renascimento, já na era cristã, é que a beleza principiou se impondo como finalidade, nas artes plásticas. Desde então, e cada vez mais, ela se tornou o objeto principal de pesquisa para o artista, e, por uma conversão natural de conceito, a beleza, pesquisada por si mesma, se tornou essencialmente objetiva e experimental, materialista por excelência, pra não dizer por exclusividade.

Peço desculpa de apresentar assim abruptamente um problema de tamanha delicadeza crítica, como é êste da rápida, da verdadeiramente brutal materialização da beleza, causada no Renascimento pela revalorização, ou milhor, pela colocação nova da beleza dentro do problema da criação artistica. Deverá ser êste um objeto de pesquisas cuidadosas em nossas aulas.

Por hoje, apenas uma pequena consideração, novamente sôbre os gregos e egípcios, vai nos dar uma prova em bruto de que a primazia assumida pela beleza na criação artística, durante o Renascimento, tornou-a imediatamente experimental e, por consequência, materialista e quase exclusivamente técnica. Contemplemos o chamado "nariz grego" ou o hieratismo da escultura egípcia. Buscando os egípcios figurar na pedra indivíduos ou deuses que iriam, por meio de uma de suas almas, de um dos seus "Ka",

como êles diziam, habitar aquela pedra figurada, simplificaram ao mais possivel a escultura, pra que ela resistisse o mais possível, ou mesmo eternamente, à corrupção do tempo. Daí ter a escultura em pedra dos egípcios obedecido o mais possível às exigências da pedra. Porque sendo a pedra resistente ao tempo, resistiria a escultura que lhe conservasse as propriedades mais intrínsecas. E assim a escultura egípcia tomou aquêle maravilhoso caráter hierático, aquela dureza, aquela rijeza inamovível, de uma serenidade, de uma eternidade incomparáveis. Há realmente um quê de humano sobrehumano nessas figuras sublimes. Nelas reside realmente, desculpem o exagêro, nelas reside realmente uma alma, porque essas estátuas apresentam, como nenhumas de outras épocas, nem mesmo os budas asiáticos, a noção de eternidade.

Com os gregos, já estamos num outro mundo, mais atento às forças da vida terrestre. Mas esta vida terrestre pra êles é ainda uma vida de rito, porque profundamente social. O individuo era pouco ou nada concebido lá. Assim, si a escultura grega abandona de uma vez o problema da eternidade e se torna muito mais naturalista, porque os gregos já estavam muito mais orientados pelas sensualidades da vida terrestre, jamais a estatuária grega da grande época se tornou realista, porque a determinava um conceito social da vida. Imitadores do corpo humano, e não apenas baseados nêle como os egípcios, os gregos da grande época jamais conseguiram descobrir, no corpo humano, o indivíduo. Ao invés de tipos, criaram protótipos, transportando a realidade a uma idealidade superior, de órdem utilitária e de função social unitarista, unionista, unanimista. Daí o nariz grego, essa fusão perfilar de testa e nariz a uma linha prà-

ticamente reta, que se tornou um ideal de beleza, por todos repetido.

Mas o sentimento de eternidade, dos egípcios, como o nariz reto, dos gregos, criticamente falando, não eram apenas um ideal de beleza, *eram também uma beleza ideal.* Quero dizer: a sensação de beleza que essa estatuária nos dá, não tira o seu alimento apenas das linhas, dos volumes, dos claros-escuros, etc., sinão que se alimenta também de necessidades outras, de exigências espirituais do indivíduo e sua finalidade. E' um ideal necessário à coletividade. Estamos por certo aquí em dois momentos dos mais sublimes, dos mais complexos e completos, dos mais perfeitos da arte tendo como finalidade a obra de arte, condicionada aos destinos totais de ser humano que a faz.

Ora, no Renascimento, especialmente já no alto Renascimento, com Ticiano, com Velasquez, com Rubens, com Rembrandt, com o Poussin, si cada vez mais o "ideal de beleza" plástica é procurado, raramente encontraremos essa noção da "beleza ideal". A beleza se desidealiza, a beleza se materializa, se torna objeto de uma pesquisa de caráter objetivo, ao mesmo tempo que o individualismo se acentua. Nem se pode mais decidir com clareza si, nas artes plásticas pelo menos, o individualismo é uma consequência da materialização da beleza, ou si esta é uma consequência daquele, de tal forma ambos se deduzem um do outro. Apenas o que podemos verificar històricamente, dos tempos do Renascimento até nossos dias, é que si a beleza meramente objetiva é um conceito que não se submete a uma progressão gradual, é mais conciente nuns e menos noutros artistas, não sofre o que pròpriamente se chamaria de evolução, pelo contrário o individualismo veio se acentuando sempre

cada vez mais, até culminar no desbragado experimentalismo contemporâneo, que tanto experimenta objetivamente, com o cubismo e os abstracionistas, como subjetivamente com o expressionismo e os súperrealistas.

Sem duvida esta compreensão crítica exposta aquí parece que se opõe fortemente àquele convidativo pensamento (6) de Eugênio d'Ors que dá como origem da arte contemporânea o conflito entre a sabedoria grega e a inquietação ibérica. Si o grego sujeitava o belo às suas regras, o ibero foge constantemente das dêle; o grego é repouso, o ibero, movimento; o primeiro goza plenamente do seu ser humano, ao passo que o segundo sente que o homem só é verdadeiramente homem sob a condição de se ultrapassar a si mesmo e se erguer até junto da divindade. Realmente, tenho bastante mêdo destas antíteses bem achadas, que pelo seu brilho são muito fàcilmente confundidas com a verdade. Mas, naquilo que o pensamento do espanhol tem de acertado, a maior, a esplêndida sabedoria grega que soube sujeitar o ideal da beleza às regras duma beleza ideal, e na maior inquietação perquiridora do mundo latino: o pensamento de Eugênio d'Ors em nada se opõe ao que afirmei. Apenas vejo que, do Renascimento aos nossos dias, há uma como que materialização geral da pesquisa artística, em que o homem, como atitude, menos que erguer-se até a divindade, busca participar da natureza desta mesma divindade. E, com efeito, por milhares de vêzes teremos visto nos livros, nos jornais e nos discursos, essa frágil e fácil confusão do artista criador com o Deus criador — mero jôgo de atributos parcialmente identificáveis. Pra não dizer, mero jôgo de palavras...

(6) In F. Lèfevre, "Les Matinées du Hètre Rouge", pg. 32.

Ora, com essa pesquisa experimental da beleza e com êsse individualismo, que se impuseram na arte desde o Renascimento, a técnica pessoal tomou importância não só de grande primazia, como de verdadeira fatalidade. Não se trata mais apenas daqueles "detalhes de fatura quase imperceptiveis" que Maspero denunciava dentro da vasta impersonalidade da arte egípcia, é antes de mais nada uma consequência do espírito do tempo, uma necessidade imperiosa e imprescindível do vastíssimo personalismo da arte contemporânea. E si sempre existiram e são psicològicamente fatais as minúsculas diferenciações da fatura, essa técnica pessoal, *essa procura técnica de resolver o seu problema pessoal diante da obra de arte*, se acresceu contemporâneamente de mais essa outra igualmente imperiosa fatalidade, que é o espírito do tempo. E' verdadeiramente dramático, é sôbre todos trágico o aspecto da arte contemporânea, sob este ponto-de-vista. Vêm os modernos, vêm os modernistas, vêm os futuristas, os cubistas, todos êles de bandeiras novas na mão. Êsses ao menos têm a lealdade de se dizerem representantes do espírito do tempo. Mas da outra banda nos chegam os reacionários, os que se revoltam contra os modernos em nome de não sei que "leis eternas da beleza"; vêm mesmo os que se intitulam de "anti-modernos", ingênuamente virtuosísticos, falando em nome do passado, ou da tradição, ou apenas do bom-senso. Ou ainda, mais vaidosamente, em nome apenas do senso-comum! Na verdade não são todos êstes, reacionários, tradicionalistas ou anti-modernos, sinão representantes fatais do mesmo espírito do tempo, e cada um dêles *traz sua receita, sua solução, sua verdade pessoal.* (7)

(7) É exatamente a "verdade interior" de que falei atrás, pois ninguém procura solucionar os problemas que não imagina ter. Si a

Não temos que aprofundar nem levar mais longe o problema, para reconhecer a necessidade imprecindível de uma técnica pessoal. O espírito do tempo a exigirá de quantos se queiram artistas criadores legítimos.

Mas esta técnica pessoal é inensinável, porém; cada qual terá que procurar e achar a sua, pra poder se expressar com legitimidade. E não derivará disso, não digo a grandeza de manifestações diversas da arte contemporânea, mas a incontestável desorientação, o incontestável cáos, o "caoticismo" da arte atual?... Estou convencido que não. A técnica, por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo e da sua atitude em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao cáos e à desorientação. Não pode, simplesmente porque ela é um fruto de relação entre um espírito e o material. E si, psicològicamente, podemos conceber um espírito tão vaidoso de suas vontadinhas que se sujeite, que se escravize às mais desbridadas liberdades, a matéria por seu lado, isto é, a pedra, o óleo, o lapis, o som, a palavra, o gesto, a tela, o pincel, o camartelo, a voz, etc., etc., tem suas leis, porventura flexíveis mas certas, tem suas exigências naturais, que condicionam o espírito. A "técnica", no sentido em que a estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que êle move. E si o espírito não tem limites na criação, a materia o limita na criatura.

O caoticismo, a desorientação de grande parte das artes contemporâneas não deriva da variabilidade maravilhosa da técnica pessoal; deriva, sim, a meu ver, em muitos artistas, da ausência de uma atitu-

sétima de dominante foi um problema para Monteverdi, não o poderá mais ser pra Francisco Mignone.

de... mais ou menos filosófica. Deixem passar êste "mais ou menos", que se explicará logo. E é para a obtenção desta atitude "mais ou menos" filosófica em face da arte, que intervêm o espírito desta universidade e as conversas deste curso.

Iniciando as minhas aulas, quero prevenir, desde logo, que serei muito mais um comentador que um teórico. Vou apenas ensaiar um sistema de conversas que, através da Historia da Arte, consiga dar aos meus companheiros de curso, muito mais uma limitação de conceitos estéticos que uma fixação dêles. Um curso que, pelo seu aspecto de experimentalismo crítico sôbre a História da Arte, será muito mais o convite à aquisição de uma séria conciência artística que a imposição de um sistema estético, de uma Estética perfeitamente orgânica e lógica e, por isso mesmo, para o artista, asfixiante e enceguecedora.

Sem dúvida, uma orientação assim poderá ser porta aberta ao ecletismo, em todo o mau sentido que possa ter esta palavra: o ecletismo, que é acomodatício e máscara de tôdas as covardias. Mas a limitação dos conceitos estéticos, a aquisição de uma verdadeira atitude artística, deverá evitar os males do ecletismo.

Mas por que a gente preferir apenas a aquisição de uma conciência artística, ao invés de uma Filosofia da Arte, orgânica e possìvelmente lógica?... Porque estamos aqui entre pessoas que se destinam a artistas; e não cabe ao artista, a meu vêr, pelo menos é perigosíssima, a fixação de um sistema filosófico da arte, que lhe iria limitar a um dogmatismo cientifico a liberdade incontestàvelmente mais trágica da arte. Maurice Blondel (8) diz muito bem que "si a estética fosse considerada como uma espécie de metafísica

(8) In F. Lèfevre, op. cit., pg. 24.

nocional ou de superintendência, feita para embridar artistas, milhor seria destruí-la. Muito antes que ser subjugada por abstrações, a atividade artística deve contribuir pra que nos libertemos delas, pois é justamente a atividade artística que nos abre um dos caminhos mais penetrantes de introdução ao ser. Ela é que, concorrendo a uma "ciência do singular" e ao progresso, à salvaguarda do pensamento concreto, esposa e fecunda a metafísica verdadeira, ao invés de se escravizar à ideologia".

Ao artista cabe apenas, é imprecindível a meu vêr, *adquirir uma severa conciência artística que o... moralize, si posso me exprimir assim.* Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação. Shulze Soelde (9) lembra, em bôa metáfora, que para o estéta a beleza é uma criada que o serve, ao passo que para o artista é uma criança de que êle se utiliza. Si esta não será a verdade inteira, a imagem serve bem pra caracterizar o lado de obediência do artista diante de elementos que têm pra com êle a complexidade, a variabilidade, a inconstância e a independencia da própria infância. A História da Arte está aí para demonstrar a verdade desta afirmativa. Jamais um artista legítimo se prendeu ao dogmatismo de uma estética perfeitamente orgânica. Esta cabe aos filósofos; e todas as doutrinas estéticas até agora jamais puderam explicar ou mesmo aceitar tôdas as obras-primas da humanidade. Jamais os artistas verdadeiros ficaram, em suas obras, nos limites doutrinários que se prefixaram. Foram sempre além, saltaram sempre fóra das limitações preestabelecidas. Lembrarei mais uma vez aquí o exemplo clássico do Hu-

(9) "Das Gesetz der Schonheit" pg. 14.

manismo, querendo repetir em tôda a sua estética a tragédia grega, e criando a opera italiana? Lembrarei mais apenas, como caso contrário, a frieza aplicada do Prérrafaelismo inglês, um dos poucos exemplos históricos de um sistema estético dogmàticamente expresso em arte. Mas entre esta expressão legítima da mediocridade e os italianos anteriores a Rafael, vai um mundo. *E' porque realmente, em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um mediocre.*

E por que, como disse, pretenderei dar aos meus discípulos muito mais uma limitação de conceitos que uma fixação dêles? Aquí a resposta é bem mais grave e dificil. Ousarei, primeiramente, afirmar que jamais pude me prender a conceitos perfeitamente nitidos do Belo, da Arte, da Criação, do Artista, do Espectador, *da Técnica,* do Sentimento ou da Expressão, da Matéria e da Forma?... Essa é a verdade porém. Devo confessar preliminarmente que eu não sei o que é o Belo e nem sei o que é a Arte. Através de todos os filósofos que percorri, num primeiro e talvez fátuo anseio de saber, jamais um conceito deixou de se quebrar diante de novas experiências. Eu não sei o que é o Belo. Eu não sei o que é a Arte. E no entanto, incapaz de conceituá-los com firmeza, seria, não modesto, mas perfeitamente injusto com o meu espírito e traidor dos que me trouxeram a esta cadeira, si negasse sentir, direi mais, intuicionar o que são arte e beleza.

Eu tenho em minha casa uma coleção bem regular de cabeças esculpidas. São cabeças talhadas em madeira por índios civilizados de Pernambuco, são ex-votos surripiados de igrejas antigas, são cerâmicas colhidas em cemitérios de escravos, são bronzes

de escultores eruditos ou modelagens infantís. Uma feita um escultor, em visita, separou um busto em madeira, vindo da Meirim pernambucana, e uma cabeça de barro cozido encontrada num cemitério de Campinas. E me disse: "Estas duas cabeças são esplêndidas, têm um espírito"... Concordei perfeitamente com a observação do escultor. Aquelas duas cabeças tinham um "espírito"... Depois, só comigo, me pus pensamenteando: O que queria dizer exatamente essa palavra "espírito", bastante comum em crítica de arte e na terminologia dos artistas? Simples calão de ateliê? Mesmo assim, qual o conceito perfeitamente nítido dessa palavra? Significaria "vida interior?" Certamente não significaria sòmente isso, nem inteiramente isso. Significaria uma nobreza ritmica de linhas que, abandonando a chatice realística, como que espiritualizava as formas, deixando-as flutuantes entre a verdade e o nosso pressuposto de perfeição? Tambem não era sòmente isso, nem isso inteiramente. E' preferivel ficar na entressombra fecunda, que é só onde podem nascer as assombrações. A fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a uma organização sistemática do nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética, nos levaria a filósofos, sinão a filosofantes, e não aos artistas que devemos ser.

Já uma limitação de conceitos, não é apenas necessária aos artistas, mas imprecindível. Sem isso, creio não se poderá nunca ser artista verdadeiro. Principalmente em nosso tempo, em que campeia o individualismo mais desenfreado, e o artista se tornou um joguete de suas proprias liberdades. Mesmo nos países de organização social ditatorial, como a Rússia ou a Alemanha, as restrições até agora impostas à

liberdade do artista são restrições meramente sociais. Pra não dizer, meramente ditatoriais.

Quero dizer: não derivam de forma alguma das necessidades da obra de arte e do múltiplo e obscuro destino da arte. Não derivam de um justo equilibrio entre a arte e o social, entre o artista e a sociedade. Derivam só do social, derivam só da necessidade de se defender, que têm as instituições novas. De forma que o artista, pelo menos por enquanto, dentro dessas sociedades ditatoriais, não adquiriu aquela humildade, aquele retôrno a mero artesão que teve no Egito e mesmo na Idade Média. Deixa de ser um artista livre e não retorna a anônimo artesão. Transformou-se essencialmente num orador de comício, mais ou menos pragmàticamente disfarçado sob a máscara da arte. Enfim, ao invés de uma atitude estética (10), êle assume uma atitude social. O equilíbrio ainda não se conseguiu, como o prova até a própria obra trágica e maravilhosa dêsse genial Chostacovitz.

E é justamente isto que uma limitação de conceitos estéticos deve e pode dar ao artista: uma atitude estética diante da arte, *diante da vida.* E é isso justamente, essa atitude estética, o que falta à grande maioria dos artistas contemporâneos: essa contemplação, essa serenidade oposta ao enceguecimento de paixões e interêsses, como a caracterizava Schiller. *E é justamente por isso que também, numa enorme maioria, êles puseram de lado essa importantissima parte do artesanato que deve haver na arte, que tem de haver nela pra que ela se torne legitimamente arte.*

Si desde a Grécia, pelo menos, percorremos as confissões, os escritos, os ditos dos artistas verdadeiros, mesmo os que menos se confessaram, vemos sempre que todos êles tiveram concientemente uma atitude estética diante da arte que faziam. Descobrimos em todos êles, mesmo nos que nos parecem mais fatalizados pelas deformações do tempo ou das liberdades pessoais, como um Miguel Anjo, um Mozart, um Goethe, descobrimos em todos êles uma segura vontade estética, uma humildade e segurança na pesquisa, um respeito à obra de arte em si, uma obediência ao artesanato, que já não me parecem existir na maioria dos contemporâneos.

(10) Falo "estética", não enquanto "ciência do belo", mas por ser fundamentalmente a beleza o elemento normativo diferenciador do fenômeno artístico.

Quando deixei São Paulo se abrira lá o Salão de Maio, interessantíssimo, apaixonante mesmo, pela multiplicidade e uniformidade das suas manifestações. O Salão de Maio é admissivel apenas a artistas "modernos" — e a meu vêr, êle é um exemplo excelente da arte contemporanea, sob o ponto-de-vista que tratamos: a falta de uma verdadeira atitude estética na maioria dos artistas vivos. Á primeira vista se tem a impressão de uma pesquisa humilde e apaixonada, quer da expressividade do material, quer da expressão do nosso ser interior. Mas, à medida que se examina mais profundamente êsses técnicos pretendidamente obedientes aos mandos do material, ou êsses abstracionistas pretendidamente obedientes aos efeitos estéticos das construções, ou êsses sobrerrealistas pretensamente obedientes ao subconciente, ao sonho, às associações de imagens, a gente percebe que quase todos êles, embora sincerísimos, são muito menos pesquisadores que orgulhosos afirmadores de si mesmos.

O que lhes determina a ação não é, de forma alguma, aquela vontade estética, aquela atitude estética, que determinou a obra, na aparência tão individualistamente afirmativa, de um Greco, de um

Rembrandt, ou mesmo de um Canova. Em vez de uma vontade estética, o que domina a maioria dos artistas do Salão de Maio é *uma vaidade de ser artista*. Em vez de uma atitude artística, é uma atitude sentimental. De forma que pra êles a obra de arte quase desaparece ante essa desmedida inflação e imposição do eu. Não pesquisam, em verdade, sôbre o material. Não pesquisam siquer sôbre si mesmos, o que também pode ser uma atitude estética. Não são pesquisadores. São escravos da determinação contemporânea *de que é preciso pesquisar*. E o resultado é êsse engano de descobrirem, descobrirem não, de imporem uma ou outra suposta verdade. E imporem, afirmarem essa verdade numa obra de arte, que não é mais o objeto de uma pesquisa, mas apenas o veículo de uma mais ou menos gratuita afirmação. Um grande, um doloroso, um verdadeiramente trágico engano.

Há uma incongruência bem sutil em nosso tempo. Na história das artes, estamos num período que muito parece ter pesquisado e que, no entanto, é dos mais afirmativos, dos mais vaidosos, dos menos humildes diante da obra de arte. Há, por certo, em todos os artistas contemporâneos, uma desesperada, uma desapoderada vontade de acertar. Mas a inflação do individualismo, a inflação da estética experimental, a inflação do psícologismo, desnortearam o verdadeiro objeto da arte. Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano.

Faz-se necessario urgentemente que a arte retorne às suas fontes legitimas. Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita conciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida,

uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversivel, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o individuo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade.