

# TACHISMO, MÁXIMA EXPRESSÃO DA PINTURA SUBJETIVISTA (CON- SIDERAÇÕES QUE O TEMA SUGERE)

CARLOS STUDART FILHO

*A finalidade da arte é o deleite.*

(NICOLAU POUSSIN)

## 1) CONSIDERAÇÕES GERAIS. ARTES ESTÉTICAS E ARTES UTILITÁRIAS

A vida é atividade e todo indivíduo, trazendo em si a lei interna do seu dinamismo, transforma, em benefício próprio ou da comunidade onde vive, seres e coisas circundantes; e o faz graças a uma série de operações definidas, de atos coordenados a que denominamos processos técnicos ou, mais simplesmente, técnicas. (1)

Arte é sinônimo de técnica. Podemos, portanto, defini-la como sendo um conjunto de regras, ou de meios, graças aos quais nos é facultado realizar determinados efeitos. Significa, ainda, o próprio efeito alcançado. É, pois, a um tempo, *modus faciendi* e finalidade atingida. Sob este último aspecto, abrange toda a matéria trabalhada pelo homem; é, segundo a feliz definição de Souriau, a realidade transmutada pelo espírito.

---

(1) Ver Pierre Ducassé — *História das Técnicas*, Lisboa, 1949.

Assim considerada, “a idéia de arte se opõe à de natureza, que, no conceito de Sully Prudhomme, significa tudo aquilo que não traz em si a marca da tirania humana; é o mundo visto em seus aspectos e hábitos espontâneos, tal como nos aparece quando a vontade do homem não interferiu para modificá-lo, ou, pelo menos, não tornou aquêles aspectos e hábitos irreconhecíveis”.

A arte é todo um mundo artificial, factício, que prolonga o mundo natural, semelhando-o ou, ao contrário, dêle diferindo profundamente.

Ao corpo vivo do homem corresponde, no mundo da arte, o corpo de pedra da estátua, divina ou funerária; à paisagem real, a que fixa a pintura; à gruta natural, aberta no flanco da montanha, a casa construída; à pedra informe, primeira arma de que se serviu o homem, sucede a arma aperfeiçoada, fuzil ou canhão (Deonna).

“A obra-de-arte é sempre a transmutação da natureza pelo espírito e pela mão do homem.”

Foi imitando a natureza e afeiçoando-a às suas necessidades imediatas ou remotas que o homem deu origem às artes: artes úteis, quando têm fins práticos, ou utilitários, e artes estéticas, quando visam à satisfação daquilo a que Deonna chamou “uma necessidade emotiva”.

“Ser artista é, sem dúvida, ser poeta, pintor e escultor, mas é ser também artesão ou operário. Da mesma maneira que tôda arte é um poema, todo artista, que a cria, é um poeta, (poètes), aquêle que faz, que lava.”

\* \* \*

## 2) A ARTE ESTÉTICA É PERSONALISTA E DESINTERESSADA

Ao contrário, pois, do que proclamava Salomão Reinach, catedrático de História das Artes Plásticas, em conferências professadas na Escola do Louvre, não teve ela, em seus primórdios, qualquer finalidade social. (2)

---

(2) Mais tarde, foram as conferências do prof. Salomão Reinach reunidas em livro, denominado *Apolo*, pela livraria Hachette, de Paris.

Quando o homem do paleolítico superior, satisfeitas as prementes necessidades do abrigo e alimento, traçou, nas faces ásperas dos rochedos, grosseiros debuxos, ou modelou, com mãos inábeis, tôscas estatuetas de argila, não pretendeu agradar ou despertar em seus semelhantes, ou rudes caçadores aurinhacenses, emoções estéticas de qualquer natureza. Fê-lo, ao que tudo indica, por mero desfastio; impeliu-o o simples desejo de recrear-se.

Não lhe despertara ainda na mente agreste o sentimento do belo, nem pretendia exteriorizar complexos estados de alma. Tampouco o moveram propósitos utilitários ao esculpir, ou criar, em *rondebosse* figurinhas de homens e animais. Esses ensaios de estatuária são, como sabemos, considerados hoje as mais remotas manifestações artísticas e, como tais, representam os lídimos ancestrais de tôda a arte pré-histórica. (3)

De que modo ocorreu a transição da arte escultural, de três dimensões, para a arte parietal, de duas dimensões; de que maneira teria o artista passado das esculturas aos afrescos, das estatuetas às gravuras, não cabe aqui recordá-lo. Importa apenas saber que a iniciativa artística nasceu com as primeiras tentativas de completação, aperfeiçoamento, ou remate das chamadas “pedras figuras”.

---

(3) Injustificável é, pois, nos dias atuais, o esquema da evolução da arte paleolítica traçado por Linder e referido por Gustavo Barroso, em “A caça na Pré-história Brasileira” (*Segredos e Revelações da História do Brasil*, em *O Cruzeiro*). Divide êle tal evolução em cinco fases, a saber: “1.º — contornos em traços grosseiros, falta de movimento e proporções relativas, ausência de pormenores, técnica de linhas aprofundadas, sobretudo no calcário, colorido vermelho ou negro; 2.º — traços mais profundos e mais finos, movimento, naturalismo, aparecimento de alguns pormenores, monocromia com graduações, própria do Aurinhacense, recente; 3.º — apogeu do gravado, verdadeiras obras-primas, movimento, vida, progresso da pintura sôbre a gravura, côres com tonalidades, às vêzes o fundo vermelho dando impressão duma espécie de afresco, ao lado do vermelho e do preto, o pardo, própria do Magdalenense antigo; 4.º — predomínio da pintura sôbre a gravura, cuidado no pormenor, sombreados, preocupação do relêvo, restos de gravura nos olhos e nas cabeças, marcando-as bem, própria do Magdalenense médio; 5.º — desaparecimento quase total da gravura e policromia própria do Magdalenense recente.”

Tais objetos apresentavam traços capazes de dar, à primeira vista, ao incipiente artista, a impressão de um ser conhecido, mas necessitando de retoques para tal aparência se tornar completa. O aperfeiçoamento de calhaus, de fragmentos de madeira ou, ainda, de simples ossos ou conchas foi, pois, o *fiat lux* das artes plásticas em geral. (4)

Salienta, com efeito, J. Maufrand em *La Naissance de l'Art* que, antes de ser capaz de realizar o complexo conjunto de operações mentais necessárias à figuração de um animal sôbre um plano, o homem pré-histórico soube compreender as semelhanças de volume e perceber as identidades de formas porventura existentes entre sêres e entre coisas. Pôde, destarte, cinzelar ou modelar, de maneira mais ou menos correta, os objetos e sêres que tomasse por modelos.

Como quer que seja, garatujando, entre duas expedições de caça ou de guerra, linhas de cujos cruzamentos resultavam, por vêzes, a formação de silhuêtas de animais, ou abrindo a buril, durante os curtos lazeres de uma existência extremamente ativa, nas paredes e tetos de suas moradas, gregotins de variados tipos; deixando impressos em côres, nos muros de lapas e grutas, os contornos de suas mãos espalmadas, ou apenas traçando com os dedos *macaronis* de formas caprichosas, lavrando pedras, madeiras e ossos, pintando, desenhando, modelando ou gravando, os artistas primitivos dobravam-se simplesmente ao pêso de tendências congênitas; cediam à compulsão de um *quid divinum* que

---

(4) Consoante observa J. Maufrand, "quem, entre nós, no decorrer de despreocupado passeio pelo campo, não teve ocasião de encontrar, por acaso, e talvez mesmo recolher para exame, uma pedra a que os caprichos da natureza tenham dado a aparência de um ser conhecido? Quem não se sentiu tentado a completar a obra do acaso? Assim deve ter sucedido igualmente em relação aos nossos longínquos ancestrais europeus. Também êles toparam e recolheram, sem dúvida, pedras e objetos que apresentavam semelhanças sensíveis com animais ou cousas que lhes eram familiares. Para lhes dar mais semelhança quebraram determinadas partes, arredondaram saliências, eliminaram excrescências ou excessos, furaram orifícios, ou os alargaram, para representar os olhos, aumentaram artificialmente certas manchas, cobrindo-as com a ajuda de carvão ou de ocre, e tanto bastou para despertar no homem paleolítico a iniciativa artística.

cedo lhes despontara na alma agreste e bronca. Dêsse modo sucedeu porque a idéia de figuração sempre foi inata em determinados indivíduos, idéia cuja exteriorização e concretização, no exercício de qualquer tipo de arte, consistia, em última análise, numa necessidade e era, ao mesmo tempo, uma fonte de aprazimento e até legítima euforia.

Assim agindo, satisfaziam êles, portanto, aquilo a que Deonna chamou, com muita propriedade, “un besoin émotif”.

O mencionado aspecto da arte figurativa do paleolítico europeu já fôra perfeitamente compreendido pelos arqueologistas alemães, que, de maneira mais ou menos sistemática, a consideraram simples manifestação de uma tendência estética desinteressada.

Em França, filia-se a tal corrente de idéias, entre outros, mestre Marcelino Boule, que vê, nas “obras do homem pré-histórico, a clara expressão da arte pela arte”.

Referindo-se aos litóglifos da Idade da Rena, assim se expressa o antigo diretor do Instituto de Paleontologia Humana de Paris, em seu livro *Les hommes fossiles* (Masson et Cie. Paris, pág. 262): “La verité des dessins, la pureté des lignes, l’élégance des attitudes ne sauraient s’expliquer par de simples pratiques de magie. Des mauvais dessins, de croquis enfantins, des simples achemas, comme ceux font tant de sauvages actuels, auraient suffi.” Outro francês, Emílio Cartilhac (*La France Préhistorique*, Paris, 1896, Felix Alcan Ed., pág. 81), que, aliás, parece ter sido o primeiro a presentir, em parte, o verdadeiro significado da arte pré-histórica, escrevia em fins do século passado: “Ils avaient (os primitivos) *la passion de l’art* (diríamos, antes, a necessidade da arte) et, en tout occasion, ils se mettaient à tracer des dessins qu’ils abandonnaient ou détrouissaient sans régretes, *avant atteint leur but une satisfaction personnelle.*” (5)

---

(5) Em França, onde a influência das idéias sôbre totemismo, formuladas por Fraser, em 1887, e propagadas por Emilio Durkheim, encontraram geral acolhimento e onde a contribuição da etnografia comparada e o estudo do comportamento infantil foram sempre julgados da maior importância para uma boa interpretação dos fatos pré-históricos, os paleontologistas de tôdas as escolas tendem a negar o principio da “arte pela arte”.

O exercício da arte, em seus princípios, voltemos a insistir, foi, em essência, apenas a busca instintiva de uma satisfação pessoal; representou o processo através do qual indivíduos, abrasados pela chama de um talento artístico, ainda mal definido mas incontestável, intentavam gastar as energias mentais ou, antes, sentimentais, que, embora nascentes, já lhes sobejavam das agras pelejas pela sobrevivência.

Criando obras-de-arte, os homens das priscas idades cediam, pois, de certo modo, a imperativos meramente orgânicos, qual o de pôr em ação algumas das faculdades máximas da inteligência.

Agiam, neste particular, à maneira das crianças, que, pletóricas de vitalidade, sentem, nos dias iniciais da existência terrena, a necessidade inadiável de consumir, em parte, tal vitalidade, agitando braços, movendo pernas, rindo ou chorando ao menor estímulo.

Resultando, em última análise, de incontidos impulsos, as obras-de-arte primitivas não obedeciam, quanto à feitura, a cânones ou regras outras que as decorrentes de caprichos e limitações próprias aos indivíduos que as criavam.

Seriam, por isso mesmo, rudes e imperfeitas, mas eram a exata expressão de um temperamento artístico, exercido em tôda a pureza e plenitude.

\* \* \*

---

Preferem atribuir, em grande parte, às criações artísticas dos primitivos, um caráter mágico-religioso. A esta corrente de idéias, sustentada primeiramente por Salomão Reinach, em 1903, se filia o padre Breuil, considerado hoje, com Obermaier, Nogier, Mac Curdy e poucos mais, das maiores autoridades em assuntos ligados à pré-história do Velho Continente. Para H. de Saint Balanquat (*Vers Une Nouvelle Interpretation de l'Art Rupestre Paléolithique*, S. et A. n.º 190, Paris, dezembro de 1962, págs. 826-831), Breuil seria a figura máxima da corrente que tende a explicar, pela magia, a arte parietal da época da rena.

O autor citado acha que a obra de Breuil *400 Séculos de Arte Parietal* representa como que o coroamento de todos os trabalhos versando a arte das cavernas e uma contribuição considerável ao perfeito conhecimento da matéria.

Com o aparecimento do livro da senhora A. Laming — *Empereire, La Signification de l'Art Rupestre Paléolithique*, Paris, ed. A. e J. Picard, 1962, o assunto tende a ser completamente revisto.

### 3) A ESCRAVIZAÇÃO DO ARTISTA — SUA SUBMISSÃO A TIRANIA DA SOCIEDADE DO MEIO

O homem, por força da imperiosa necessidade de sobrevivência, sempre foi um ser eminentemente gregário e, por isso, o exercício da arte não podia permanecer, por muito tempo, livre do controle social.

Sobre o artista e sobre a sua obra, cedo pesaria, portanto, além da ação modeladora do meio físico, a manifesta coação do ambiente humano, que se faria sentir, de preferência, através da censura e da crítica de pessoas já então consideradas competentes no domínio das artes. Inexorável, compungiu-o, também, desde logo, a tirania dos próprios interesses materiais; acicatou-o a vaidade e, com ela, o desejo de sobressair, agradar e ser admirado; premiu-o, outrossim, a ganância, que, aqui, não significa apenas ambição de ganho, anseios de pecúnia, ou de bens terrenos, mas igualmente anelos de triunfos e glórias.

Sob o peso de forças assim poderosas, sentiu o artista a urgente necessidade de aperfeiçoar a sua técnica, empolgou-o a tortura da forma, do colorido e do dinamismo, sentimentos que acabariam por conduzi-lo, séculos mais tarde, ao tecnicismo puro, tal como o encontramos em certas telas representativas de natureza morta.

Levá-lo-iam, igualmente, ao preciosismo, à pedanteria, ao maneirismo, que sempre caracterizaram as obras dos artistas filiados a escolas em fase de decadência.

Desde o solene momento em que repontou, no cérebro ainda nervoso do troglodita primevo, a idéia de recompensa, ou de ganho, perdeu a sua arte o caráter precípuo de ocupação meramente artística, deixou de representar apenas uma *satisfaction personnelle*, para se tornar a fonte de lucros materiais.

O artista, por instinto, por necessidade orgânica, por gosto, finou-se para ceder lugar a um indivíduo que iria agir, daí por diante, norteado de preferência pela cobiça e que, desse modo, se nivelaria ao simples artesão.

Assim, os fatores do primeiro grande florescimento das artes plásticas na Europa, os inspirados animalistas franco-cantábricos, que, nos muros das cavernas de Altamira, na Espanha, e de Lescaux, essa capela sixtina de arte pré-histórica francesa, fixaram, com assombrosa e incedível perfeição, as silhuêtas dos mais variados espécimes da fauna quaternária, já não eram artistas puros, porque haviam pôsto a sua arte a serviço da religião que professavam.. Não o seriam igualmente aquêles homens sentimentais que deixaram marcas de destreza em vários outros grandes santuários do Velho Mundo, notadamente nas obscuras lapas de Vèzere, de Mouthe, de Cambareilles, na Dordonha, em Miaux, em Andoubert e em Trois Frères, no Ariêfe, e nas grutas de Cabrerets, em Lot, e de Cheval, em Yvonne, ou criaram os chamados “arts meubles”. Também êles haviam sofrido a profunda influência do ambiente social.

\* \* \*

#### 4) DUPLO ASPECTO DA ARTE — DEFORMADORES OU SUBJETIVISTAS, COPISTAS OU REALISTAS

As artes estéticas do Paleolítico assombram, muitas vèzes, pela expressão de naturalidade e vida que irradiam; ora, isso nos leva a admitir que, já naquela distante época, triunfara o princípio que depois vigoraria durante séculos e que Ingres (João Dominique Ingres, 1780-1867) expressou com tanta precisão e clareza nesta sentença famosa: “L’art n’est jamais à un aussi grand degré de perfection que lorsqu’il ressemble si fort à la nature même”, lema que pode ser considerado o fundamento da escola realista, escola cujos partidários têm portanto mais perfeita a obra-de-arte, quanto mais esta se aproxima da cópia servil da natureza. (6)

---

(6) Ainda mais radical, diria por sua vez Guyau (João Maria Guyau, 1854-1888), referindo-se aos artistas plásticos: “Comme si le voeu suprême, l’irréalisable idéal de façonner. S’il feint, c’est malgré à son oeuvre, de crier, au lieu de façonner. S’il feint, c’est malgré lui, comme le mécanicien construit malgré lui des machines. La



Para êsses homens, as muito citadas uvas de Zêuxis, que, segundo a tradição, teriam enganado os próprios passarinhos, representariam a máxima perfeição a que poderia chegar o trabalho de um pintor.

Em virtude da aceitação de tais princípios, abundam hoje, nas pinacotecas dos museus e galerias de arte de todo o mundo civilizado, quadros que são autênticas fotografias das imagens representadas.

Artistas plásticos houve que, preocupados em reproduzir todos os pormenores da realidade visual, desceram a fixar, em suas telas, até particularidades mínimas do rosto e das mãos de seus modelos.

*L'homme au verre de vin*, quadro anônimo existente no Museu do Louvre e datado de 1450, é um exemplo típico dessa obsessão de minúcias que angustiou os pintores realistas das mais variadas épocas. Até as unhas roídas do personagem retratado ali aparecem com uma fidelidade que desconcerta.

Agindo, dêsse modo, o pintor contribuiu, talvez, para revelar, em parte, a personalidade do modelo, nunca, porém, para dar maior conteúdo emocional à tela e criar uma obra de grande expressão e valor artístico.

Não levaram em conta, os que assim consideravam, ser a obra estética, em essência, apenas “uma transfiguração da realidade, a sua interpretação pelo pensamento e pela emoção do homem”.

Olvidavam, outrossim, que “não existe obra estética senão quando a natureza é sàbiamente deformada pelo pensamento humano, em vista de um ideal preconcebido”; esqueciam, porém, sobretudo, que o artista jamais poderá impedir que sua personalidade se transfunda na obra criada; que ela seja um pouco de si mesmo.

“Si fidèle imitateur qu’il se croit être, l’artiste”, diz-nos W. Deonna, “transforme et, copier servilement, c’est déjà

---

fiction au lieu d’être une des créations du beau dans l’art, en est une limitation. La vie, la réalité, la voilà la vraie fin de l’art: c’est par une sorte d’avortement qu’il n’arrive pas jusque-là: Les Michel-Anges et les Titians sont des Jehovahs manqués.”

ajouter inconsciemment quelque chose de sa personnalité, de son temps, de sa race.”

Ainda mais, o artista, mergulhado no ambiente de seu tempo, embebe-se inconscientemente da maneira de pensar dos contemporâneos; o ambiente plasma-lhe, em grande parte, a psique, orienta-lhe as tendências sentimentais e artísticas, e, dêsse modo, a obra-de-arte retrata sempre o pensamento e o sentir de uma época.

“Está ligada até aos acontecimentos políticos. Não se pode perfeitamente compreender a história da pintura e da escultura do século XV sem pensar na brilhante côrte dos príncipes que uniram, sob seu poder, a Bretanha e a Flandres.”

\* \* \*

Em razão dos fatos apontados, a arte subjetivista, ou seja, aquela que interpreta a natureza e que parece ter sido a primeira forma de arte estética a surgir na face do Globo, não podia morrer com o advento da arte realista.

Antes, caminhou com ela *pari passu*, tímida, incompreendida, muitas vezes, mas sempre obstinada e, não raro, triunfante; assim, chegou aos nossos dias. (7)

Subjetivistas, interpretacionistas, ou deformadores, foram os grandes artistas de Mênfis e Tebas todos desenhistas admiráveis. Também o foram os súmeros-acadianos, assírios e gregos arcaicos, intentando exprimir pensamentos religiosos

---

(7) Através de tóda a história da humanidade civilizada, fácil é verificarmos uma luta constante entre as duas tendências artísticas, ora preponderando uma, ora outra, quando mais numerosos se fazem os adeptos desta ou daquela.

Isso encontra, aliás, fácil explicação na própria natureza humana. Alguns indivíduos, dados o caráter, temperamento e condições de existência, mais se aprazem em imitar; outros preferem interpretar. Daí, as duas escolas, ou tendências artísticas, referidas: uma, proclamando a necessidade de copiar fielmente a realidade, a outra ensinando que se deve transformá-la.

Entre êsses conceitos extremos, numerosas cambiantes. A pintura que de todo suprime a natureza sensível não cabe, porém, nos limites da arte; é apenas “uma fantasia imaginativa ou uma abstração matemática”.

e sociais pela deformação, intencionalmente introduzida, na reprodução dos modelos de que se serviam.

Defensores do princípio segundo o qual “a arte deve não apenas purificar a natureza, mas igualmente transfigurá-la e glorificá-la”, muitos dos maiores artistas do Renascimento, à moda dos velhos mestres da arte cristã medieval, mostraram-se subjetivistas dos mais intransigentes.

\* \* \*

## 5) A ARTE SUBJETIVISTA É A MAIS PERFEITA

A arte estética subjetivista, ou seja, aquela que interpreta a natureza, não é, somente, a forma artística mais encontrada no panorama histórico mundial. É, ainda, sob o ponto de vista teórico, a mais perfeita.

Que entendemos, porém, por perfeição na arte? Para explicá-lo, deixando, dêsse modo, claro o nosso pensamento, temos que retroceder aos primórdios da evolução social do homem e recordar que, tentando reproduzir os dentes e garras dos grandes carneiros, espinhos de natureza vária e lascas de árvores, fendidas pelo raio, agentes êstes cujos agravos sofrera repetidas vêzes, o homem primitivo inventou instrumentos pontiagudos para o ataque e para a defesa; produziu bastões espontados, punhais de sílex que yiriam a se transformar, com o tempo, em adagas, lanças e espadas. Tais instrumentos, melhor adaptados às suas finalidades específicas pelo engenho de sucessivas gerações, eram, evidentemente, mais artificiais, mais artísticos do que aquêles que haviam servido durante séculos aos caçadores paleolíticos. Eram, igualmente, mais perfeitos.

Criada por intermédio da inteligência e da mão humana, nascida de canseiras e sofrimentos, produto da luta incessante do ser contra o meio, “a obra-de-arte é, no domínio prático, ou utilitário, tanto mais artística e bela quanto mais independe da natureza” (Deonna). A catapulta se afigura, sob êste aspecto, mais artística do que a funda, e o canhão

mais belo do que a catapulta, porque mais eficiente e maior a participação do homem em sua feitura e acabamento.

De idêntica maneira sucede no mundo das artes estéticas. “A obra estética, já o dissemos, nada mais é que a transfiguração da realidade; a sua interpretação pelo pensamento e pela emoção.” Ela só existe quando a realidade é sàbiamente deformada pela inteligência em vista de um ideal preconcebido. “O que de fato importa não é a escolha do tema tomado de empréstimo à natureza, mas unicamente o modo pelo qual o assunto é tratado pelo artista. Verdadeiro triunfo do homem sôbre o mundo físico, a obra-de-arte mais perfeita será sempre, à maneira da máquina no domínio das formas práticas, a mais artificial.”

\* \* \*

#### 6) TENTATIVAS PARA REENCONTRAR A ARTE PURA

Para que a pintura subjetivista aspirasse à condição de verdadeira arte, não bastava, porém, fôsse ela a mais perfeita e mais difundida; era mister fôsse, ainda, personalista e desinteressada, ou seja, que o artífice praticante se mostrasse sempre liberto das pressões ambientes; que fôsse um artista puro; numa palavra, que exercesse a arte pela arte.

A idéia de recompensa, a submissão a cânones e regras, impostas pela sociedade e pelo meio físico, haviam, como vimos, escravizado o esteta primevo, nivelando-o ao artesão, ao operário que trabalha pela paga, ao homem que, prestando serviços, tem em mira uma remuneração de qualquer espécie. Assim, praticamente reduzido à condição de assalariado, dócil a injunções de vária natureza, continuaria até os nossos dias.

Era, pois, necessário se redimisse êle da sujeição milenar, idéia que parece haver encontrado prosélitos em tôdas as épocas e em todos os setores das artes estéticas. Daí, o terem sido, sem dúvida, numerosos os eleitos das musas, que, no decorrer dos séculos, conscientes das verdadeiras finalidades da arte, nela buscaram apenas uma emoção estética; que a exercitaram por um puro deleite.

O maciço movimento que deveria conduzir o artista à completa emancipação só se desenhou, porém, nitidamente, nesta última centúria. Inicialmente, êle se fêz, todavia, mais no sentido da renovação das formas pictóricas do que visando a libertar o artista das limitações e constrangimentos que sôbre êle pesavam.

A medida que o movimento reformador crescia, que os artistas ou, mais precisamente, os pintores da vanguarda caminhavam em busca daquela perfeição a que nos referimos, iam êles, como era natural, distanciando-se progressivamente dos modelos que manipulavam; tornavam-se cada vez mais deformadores.

No decorrer dêsse jornadas incessante, muito foi realizado com a ajuda da técnica e graças à contribuição da ciência moderna, em especial da física, mas vários artistas afastaram-se demasiado da natureza e acabaram perdendo por completo o contacto com a realidade visível ou palpável.

\* \* \*

## 7) ARTE E ANTI-ARTE

Êles deixaram, assim, os domínios das artes estéticas, pròpriamente ditas, e, por veredas incertas, penetraram num mundo ainda virgem a que poderíamos chamar a Anti-arte, mundo fictício, onde as obras de seus iniciados nada mais representam que a exteriorização, através do emprêgo de linhas e de côres, de complexos estados de alma ou, antes, de “estados de inteligência e de sensibilidade”.

Na verdade, êles esqueceram que a natureza é a fonte de tôda criação artística, e enveredavam, assim, pelas perigosas estradas que os conduziriam ao abstracionismo, à arte chamada “não figurativa”. Caíram, pois, nessa modalidade artística a que Fernando Léger, julgando embora uma etapa necessária no desenvolvimento da arte contemporânea, nega, com muita razão, a qualidade de arte estética.

O abstracionismo seria, para êles, apenas uma libertação, um retôrno ao marco inicial de nossa evolução artística.

“O abstrato, afirmava o famoso idealizador da arquitetura, em entrevista concedida a Verdet, é uma libertação total, uma necessidade da própria arte moderna contemporânea. Não representa uma realização, mas um legítimo processo de desintoxicação, um ponto de largada para novas conquistas; o abstracionismo puro é “un outil pour se refaire”.

Nós o consideramos a própria negação da arte. Seus sectários não levam em conta o mundo das realidades objetivas; divorciam-se da natureza, que é a fonte obrigatória da inspiração artística, para buscar na inteligência, no subconsciente e, quiçá até, no mundo obscuro dos instintos, o que lhes devia vir do exterior através da sensibilidade, tal como fazem, entre outros, os fovistas, super-realistas etc.

\* \* \*

## 8) OS MÁRTIRES DA LIBERTAÇÃO DA ARTE

Muitas das escolas que emergiram do tumulto subversor dos últimos cem anos não representaram apenas ensaios, mais ou menos felizes, feitos no sentido de renovar a arte; foram, outrossim, salutares e honestas tentativas para reencontrar a arte pura.

A história da derradeira centúria está mesmo referta de gênios que, através dos mais diversos e inesperados caminhos, se foram em busca de meios para melhor expressar a sua visão do mundo; de homens cuja vida se encheu de espinhos, porque intentaram libertar-se da tirania do meio e do tempo, para escutar apenas a voz da própria inspiração.

Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat são modelos vivos de artistas que cultivaram a arte pela arte e a praticaram como um deleite meramente pessoal. São igualmente exemplos de como, de ordinário, se amargura a existência daqueles que, desprezando cânones e regras, buscam fazer obra de pioneirismo no multifário campo das artes e das letras.

A repulsa do público às realizações do primeiro dos pintores apontados, a rebeldia de sua técnica, a constante hostilidade da crítica oficial e, o que é mais de notar, a completa indiferença do autor às próprias criações de seu gênio torturado, tudo, enfim, denuncia ser êle um verdadeiro aristocrata de sensibilidade, a buscar na arte, apenas, uma satisfação estética.

Este homem, a quem o próprio Fernando Léger considera “un moment crucial de l'évolution même de la peinture tout court”, foi, na verdade, durante a existência inteira, um incompreendido.

“En 1906, à la fin de sa vie, il était”, diz-nos Henrique Perruchot (“Si les oeuvres des maitres containent leurs mésaventures...” T. S. Paris, agosto, 1957, pág. 56), “aussi incompris que vingt ans auparavant”. Reputados críticos franceses de seu tempo chegaram a afirmar ser êle “une espèce de fou agité, en peignant du *delirium tremens*”, “un vidangeur saoul”, “un artiste malgache.” (8)

\* \* \*

Desafortunado foi também Gauguin, que, não tendo, como Cézanne, rendas pessoais, se tornou prêsas da mais negra indigência e quase teve de mendigar o pão cotidiano.

Por todos recusadas, algumas de suas melhores telas iriam servir de capacho para limpar os pés de rudes campo-

---

(8) Relatando a odisséia das telas de alguns dos grandes pintores modernos, escreve o mesmo Henrique Perruchot (pág. 57), a respeito de Cézanne, o seguinte:

“Pintor escarnecido, era tão pouco zeloso de sua pessoa quanto das próprias obras. Quando, por qualquer motivo, não o satisfaziam plenamente, sôbre elas se lançava raivoso e as destruía com sua espátula”, ou as abandonava no mesmo lugar onde as havia criado.

Façamos aqui uma ligeira interrupção para pôr em confronto o que ficou dito, em relação à atitude de Cézanne para com as suas telas, com aquilo em que Emílio Cartilhac afirmava em referência à maneira de proceder dos pré-históricos no tocante às suas realizações artísticas.

“Eles traçavam desenhos a que renunciavam sem pesar, pois haviam alcançado a sua finalidade precípua, que era o conseguimento de uma satisfação pessoal...”

neses freqüentadores de um albergue de pequena vila da Bretanha, onde as pintara.

As peças de madeira que esculpiu com mãos de mestre, durante a sua estada em perdida ilha do Pacífico Sul e onde terminaria, na mais negra miséria, a atribulada existência, acabaram sendo utilizadas na construção de uma pocilga. . .

\* \* \*

Van Gogh, “o artista maldito”, mestre cujo valor está hoje universalmente reconhecido e um dos mais independentes gênios da arte, “un des plus libres génies de l’art”, na opinião abalizada de Jorge Charensal, o jornalista que, em França, mereceu, como láurea, “o grande prêmio de crítica de arte”, Van Gogh, dizíamos, não foi melhor bafejado pela sorte. Eterno vagabundo, padeceu tôda a gama de humilhações e aflições, conheceu os tormentos físicos e morais mais agres, sentiu a angústia dos asilos de alienados, a melancolia das mansardas e, mesmo, as torturas dos amôres frustrados.

Não encontrando compradores para as suas telas, teria por certo sucumbido de fome e de miséria se a generosidade do irmão mais môço não lhe assegurasse a subsistência diária.

Uma de suas obras teve um destino hediondo, serviu para tapar o buraco de um galinheiro. . .

\* \* \*

## 9) PIONEIROS E CABOTINOS

Ao dizermos que algumas das formas e fórmulas renovadoras, surgidas com o impressionismo, representavam tentativas honestas para o reencontro do verdadeiro sentido da arte, não tivemos em mente afirmar serem artistas puros todos ou, mesmo, a maioria dos artistas, filiados a tais correntes.



Bem ao contrário, pois há, também entre êles, os muitos cabotinos, muitos arrivistas ansiosos por uma consagração fácil. Da maioria de suas obras poderíamos dizer, repetindo o que Lincoln de Sousa (às págs. 124 de seu livro *Vida Literária*, Pongetti, Rio, 1961) afirmou no tocante aos poemas ditos modernistas: “Cêrca de 99 por cento não passam de verdadeiras charadas, idióticas, mistificação, cabotinismo.”

O próprio professor Carlos Cavalcanti, um dos mais decididos e brilhantes defensores da arte moderna, diz em seu livro *Como entender a pintura moderna* (pág. 64) o seguinte: “As liberdades técnicas e expressivas, hoje admitidas na pintura, como também nas demais artes, servem de porta larga pela qual procuram passar artistas sem valor, simples maneiristas ou repetidores de soluções encontradas pelos verdadeiros criadores.

São os simuladores da pintura moderna, numerosos em tôda parte, os quais podem ser fácilmente identificados, com um pouco de experiência e de sensibilidade crítica, porque pintam apenas as mãos.”

\* \* \*

## 10) ARTISTAS PUROS E ARTESÃOS

Em nosso entender, os artistas, mesmo aquêles verdadeiramente geniais que, clara ou de maneira velada, hajam demonstrado, ao elaborarem as suas obras, propósitos utilitaristas ou laivos de respeito humano, despojam-se das nobres prerrogativas de artistas verdadeiros e resvalam à categoria de simples artesãos.

Poderão ser mestres autênticos nas especialidades que abraçaram, mas, ainda assim, não passarão jamais de meros artífices no amplo sentido do têrmo, pois têm em mira um tipo qualquer de recompensa.

São disso exemplos, entre outros, Fernando Léger, o inventor do mecanicismo, Braque, o criador do cubismo sintético, Matisse, o laureado pintor da bienal de Veneza,

Miró, Picasso, Portinari e talvez até o complexado e infeliz Toulouse Lautrec, a meia garrafa de gênio, como lhe chamou, com muita propriedade, Sebastião Fernandes (“Toulouse Lautrec”, em I.S.A. n.º 135 — Rio 1954). Em todos se fazem patentes propósitos de lucro ou intenções de ser originais, de provocar admiração, sentimentos que não devem sequer toldar a alma, ou constituir a mais leve preocupação, de um verdadeiro artista. (9)

\* \* \*

## 11) AS OBRAS-PRIMAS

Tenhamos presente que o fato de possuírem as obras-de-arte, em geral, uma finalidade precisa, qual seja a de produzir o deleite em seu criador, isso de nenhum modo impede possam, muitas delas, agradar a olhos profanos, falar, por si mesmas, à estesia dos que as contemplam; encerrar uma beleza imanente. Tampouco implica da impossibilidade de serem elas consideradas, mais cedo ou mais tarde, pelo consenso dos entendidos no assunto, verdadeiras obras-primas de arte universal.

No tocante à arte subjetivista moderna recordemos, de passagem, que duas telas — uma paisagem e uma natureza morta — firmadas por Cézanne, cuja existência, feita de pesares e desilusões, já tivemos ocasião de referir ligeiramente, alcançaram em Paris, lá pelos idos de 1954, as vultosas somas

---

(9) Fernando Léger revelou-se um grande cabotino, um mero fazedor de objetos de arte, ao afirmar, em entrevista concedida a A. Verdet (“Entretiens de Paris”), que, se lhe dessem grandes muros, mesmo sendo velhos mas sólidos, ele faria com que todos cantassem por dentro e por fora.

“Qu'on me donne de grands murs vieux mais solides et je ferai chanter tout ça de dedans et du dehors.”

Quanto a Braque, deixou, segundo nos informa um seu biógrafo, a terra natal, porque o ambiente lhe parecia demasiado estreito, o que representa uma tácita confissão de que sentia a necessidade de ser compreendido e admirado.

O painel de S. Francisco, que orna a igreja de Pampulha, é, sem dúvida, uma das belas realizações da arte contemporânea, mas isto não basta para que consideremos o seu autor um artista puro.

de vinte e trinta milhões de francos, respectivamente. Lembremos, ainda, que o *Retrato do Interno Rei*, quadro de autoria de Van Gogh, está hoje em Moscou, onde figura em seu lugar de destaque no Museu de Arte Moderna. E, finalmente, que um azulejo de Gauguin foi vendido, faz alguns anos, em S. Francisco da Califórnia, pela quantia de trinta mil francos. . .

Isso deve ser, todavia, considerado secundário e contingente; é algo de que não pode cogitar um verdadeiro artista pois independe por completo de sua vontade ou intenção.

\* \* \*

## 12) POR QUE AGRADAM AS OBRAS-DE-ARTE?

Seria talvez aqui o momento oportuno para esclarecermos as razões por que as obras-de-arte aprazem às criaturas sensíveis ao belo, e pôr em relêvo os atributos que elas devem possuir, a fim de que possam ser consideradas verdadeiras obras-primas. Para isso, tornar-se-ia, porém, necessário invadir os domínios da estética teórica, penetrar no difícil campo da filosofia da arte e indagar o que é o belo. Procurar saber se a fórmula de Kant, segundo o qual seria o belo “uma finalidade sem fim”, ou se a de Platão, que diz ser êle “o que agrada universalmente e sem conceito”, aquela que melhor satisfaz e exprime a realidade dos fatos.

O assunto é, porém, de tamanha transcendência e tão emaranhado, que julgamos mais prudente não enveredar por estradas tão obscuras e árduas. (10)

---

(10) Para que se tenha uma idéia aproximada de como é complexo o assunto e o quanto os especialistas, que dêle cuidam, fazem garbo embaralhá-lo, tornando-o de uma nebulosidade espessa, basta ler o pequeno artigo de Pompeu de Sousa Brasil “A História da Arte”, publicado no Vol. I, Tomo I da *Revista da Academia Cearense de Letras*, Fortaleza, 1937, ou o trabalho, já agora de muito maior conteúdo, do prof. Dr. João Francisco Sánchez, catedrático da Faculdade de Filosofia de S. Domingos, inserto nos *Anais*, n.º 57 a 70, Cidade de Trujillo, 1951. Com proveito consultar-se-á ainda o *Manual da Estética* de Mário Pilo (tradução de Amadeu Silva e Albuquerque), para não mencionar as obras clássicas sôbre a matéria

\* \* \*

### 13) MUITOS ASPECTOS DA ARTE MODERNA SÃO VELHOS COMO A PRÓPRIA ARTE

Ressaltaremos, porém, de passagem, não terem sido os chamados modernistas os criadores de certas modalidades de arte subjetivista, tão em voga nos dias atuais. O esquematismo, por exemplo, jamais poderá ser incluído no rol das descobertas dos nossos artistas plásticos, pois sua origem remonta do madalenense: é obra daqueles privilegiados artistas que, já no paleolítico superior, “souberam sentir e fixar com inteligência e compreensão as formas, côres e movimentos que impressionaram as sua retinas sensíveis”. Tampouco o simbolismo é algo de nôvo no amplo domínio da arte. O brilhante e “eclético” Portinari teve numerosos predecessores. Deformando a cerviz ou o crânio das figuras que representavam, hipertrofiando-lhes as mamas ou os membros, quebrando os cânones clássicos, estabelecidos por Alberto Dürer e Leonardo da Vinci, para, através dessas alterações morfológicas, melhor expressar certos aspectos da dinâmica da vida, êle e seus discípulos longe estavam de dar provas de originalidade.

Os hábeis artistas da época das geleiras, os trogloditas aurinhacenses que talharam o baixo-relêvo de Loussel; os criadores da chamada “femme à la corne”, descoberta por Lalanne numa caverna da Dordonha; aquêles que esculpiram as Vênus de Brassenpouy e de Widdendorf, esta de feitura extremamente realista — e os que deram origem às estatuetas de Lespugue, Neuton e Grimaldi eram simbolistas na mais larga extensão do vocábulo. Imprimiram às suas obras, para exprimir a fecundidade, deformações que chegam às raias

---

tais como a *Filosofia da Arte* de H. Taine, a *Estética*, de Hegel (trad. francesa de Benard), as lições de Jouffroy etc.

Os que gostam de assuntos mastigados poderão compulsar o velho Paulo Janet: “Noções de Estética” no *Tratado Elementar de Filosofia*, Paris, 1889, págs. 754 a 776, ou qualquer compêndio didático de Filosofia.

do grotesco. Algumas delas são verdadeiras monstruosidades tipológicas, embora tendo grande viveza e vigor.

Há, também, claros sinais de deformação sistemática nas figuras representadas na arte parietal do Levante Espanhol, que é, aliás, uma arte extremamente estilizada, caminhando para o esquematismo puro.

\* \* \*

#### 14) A QUALIDADE DA OBRA-DE-ARTE

Outro assunto que deve ser estudado é o referente à qualidade da obra-de-arte. Embora a beleza e perfeição não sejam de fundamental interesse nas artes estéticas em geral, pois vai cada artista, “como a natureza” lhe pede e lhe permitem as próprias forças, em busca de uma emoção estética, claro está que reencontrar a arte não significa, para nós, apenas brear uma tela, cobrindo-a de borrões excêntricos. Se assim fôra, todos nasceríamos tocados pela centelha divina do gênio, seríamos tachistas geniais. Também não consiste em retrogradar às formas mais rudes da arte primitiva ou imitar os balbucios artísticos das crianças e dos selvagens, à semelhança de como procedem alguns artistas plásticos, cujas obras não passam de frustradas tentativas para reviver modalidades expressionais que de há muito se tornaram obsoletas.

Tenhamos em vista que a sensibilidade humana se vem aprimorando de maneira verdadeiramente notável, através de milhares de anos de evolução artística.

O sentimento, lembra o grande filósofo espanhol J. Luciano Balmes *Lógica*, ed. Cultura Moderna s/d. págs. 53), como tôdas as outras faculdades d'alma, é susceptível de educação. E acrescenta: “A experiência atesta quão diferente é o coração dos homens, segundo o modo como o formaram os pais e as várias circunstâncias da vida; demais, a cada passo que as pessoas que exercitam muito os sentimentos na leitura de livros adequados ou com o estudo de objetos artísticos, adquirem uma delicadeza que os outros não possuem.”

O que toca à estesia de um fueguino não pode, pois, é óbvio, agradar à sensibilidade de um parisiense moderno, nem despertar nêle idênticas emoções estéticas. Apesar de ambos terem as mesmas possibilidades mentais de se tornar grandes artistas, no ambiente social onde vivem, um zulu e um filho do Renascimento jamais seriam capazes de ver a natureza através dos mesmos prismas.

Voltar à arte não se traduz, outrossim, pela simples rebeldia da técnica ou pelo arranjo anárquico dos motivos, na composição de um quadro qualquer.

Reencontrar a arte significa libertar-se o artista de suas limitações, para pôr novamente em prática a velha fórmula da arte pela arte e nela ver apenas um puro deleite pessoal. É algo de íntimo, de individual, que nem sempre pode o crítico surpreender ou adivinhar.

\* \* \*

## 5) CONCLUSÕES

*Tachismo, máxima da arte subjetivista é a arte estética por excelência.*

Elaborada sob o estímulo do ambiente, onde o artista escolhe o modelo que intentará modificar consoante a sua inteligência e sensibilidade, e esmondar daquilo que lhe parece supérfluo e, portanto, dispensável; “um canto da natureza visto através de um temperamento”, conforme a magistral e indestrutível definição de Zola, a obra-de-arte estética será, tal como vimos, tanto mais perfeita, quanto mais intensamente o artista houver manipulado, em proveito de sua estesia, a figura do modelo que elegeu.

Sob êsse aspecto, a arte alcançou, no campo especializado da pintura, seu período áureo, a plenitude, para não dizer o maior esplendor, no século atual, com o advento de certas escolas pictoriais, surgidas em consequência do Impressionismo.

De tôdas, porém, a que levou mais longe a alteração das imagens, de seres e coisas reproduzidas, foi o Tachismo, que, nascido em França, como tantas outras correntes artísticas modernas, tão bem se caracterizou a partir de 1955.

Definida por Carlos Cavalcanti (*Como Entender a Pintura Moderna*, Rio, 1963), como uma “tendência do abstracionismo informal ou sensível”, (11) inspiram-se os pintores da citada escola, segundo êle, “nas manchas, rachaduras, erosões deixadas nos velhos muros pelo tempo e agentes atmosféricos”, e expressam as reações emotivas “por meio de manchas grandes ou pequenas lançadas bruscamente na tela.”

Suas reproduções do real mostram-se, dêsse modo, extremamente baralhadas, diluídas, mas, ainda assim, lembram o modêlo copiado. (12)

Sendo das correntes modernistas a que mais desafigura, ou modifica a imagem do real, é a sua produção, por isso mesmo, a mais artificial, a mais perfeita das formas artísticas, a expressão máxima da arte subjetivista.

Nada parecendo significar, a obra-de-arte tachista não pode, pois, positivamente, ser considerada uma mensagem dirigida pelo autor aos seus semelhantes; não tem, assim, qualquer finalidade social. Produzindo-a, o artífice visou apenas à satisfação de uma necessidade emotiva. Criou-a para seu puro deleite pessoal. Praticou a arte pela arte.

Deformador, no mais alto grau, individualista e desinteressado, o tachismo é, portanto, no sentido moderno, a arte estética por excelência — conforme a tese que enunciamos no início dêste trabalho.

---

(11) Entende Carlos Cavalcanti que o “Tachismo é a libertação total de qualquer participação intelectual na criação artística, tanto no conteúdo como na técnica”. Não aceitamos a ausência da inteligência na elaboração da obra-de-arte tachista. Aliás, o próprio Cavalcanti, assegurando que os partidários dessa corrente artística se inspiram nas manchas “que consideram possuídas de valores expressivos pelas associações e evocações múltiplas que despertam no espírito”, implicitamente proclama a participação da inteligência na criação artística tachista pela escolha do tema.

(12) Devemos recordar que não apenas o puro jôgo de côres, mas igualmente o simples arranjo de traços, pode, conforme observa alguém, dar ao homem sensações estéticas. Daí, o surgimento da pintura grafista.