

O SONHO E AS MÃOS

por

MÁRIO DIONÍSIO

II

Quando Picasso disse: *uma coisa é ver, outra é pintar*, não nos propunha, penso eu (1), um paradoxo decadente, nenhuma dessas monstruosas gratuitidades que tanto gostamos de atribuir aos artistas. Levantava uma ponta do véu. Confirmava apenas o resultado da sua própria experiência e com ela espalhava alguma claridade na densa e cega agitação teórica estabelecida à sua volta. Não da sua pintura em particular, mas de toda a pintura de hoje e da própria inquietação humana de que nunca soube estar ausente. Os que se exaltam em torno do problema das relações do artista e do homem comum e julgam tudo resolver com o endeusamento deste e a burocratização daquele, não puderam, uma vez mais, deixar de se exaltar. Voltaram o seu disco e recomeçaram: a pintura não é uma pura actividade do espírito, o artista é um homem igual aos outros. Como todos sabemos. Relembrou uma importante conclusão da psicologia: ver não é uma atitude meramente passiva, a sensação é já actividade prática. Como quase todos vamos sabendo.

Mas a frase de Picasso não desmentia nenhuma destas verdades. O disco não cabia na discussão. Não estavam em causa a *pureza* ou a *impureza* da pintura, a posição ideológica do artista, a caracterização do fenómeno da visão. Não era mais profundo nem mais simples. Era outra coisa. O que sempre naturalmente perturba quem se habituou a raciocinar por esquemas preestabelecidos e a apresentá-los como a sua própria descoberta, quem se habituou a considerar mais importante que tudo a todo o custo manter o clima de exaltação. Que nada explica. Que não constrói.

Que fazia afinal a frase de Picasso? Transportava a discussão para outro plano e, aí, desmascarava o equívoco. O rei vai nu que ela nos apontava era apenas este: há problemas para o artista (quer dizer: para o indivíduo enquanto produtor de um objecto a que, por dadas características, convenionámos chamar obra de arte), problemas que fazem parte do mecanismo

(1) ver n.º 124

interno da criação, problemas de que ele não pode alhear-se e que não existem para o público. O artista produz, o público recebe (ou rejeita) esse produto. Aplauze-o ou reprova-o, assimila-o ou fica-lhe indiferente. Este acto de receber, este acto de ver não é meramente passivo e é muito vantajoso que o artista lhe não seja indiferente. Já se sabe que o artista não se deve considerar um semi-deus lançando displicentemente as migalhas do seu génio a uma massa amorfa chamada público que supõe existir para que o aplauda. Já se sabe que, ao ver um quadro (como ao ler um romance, ao ouvir um poema ou uma sinfonia) o indivíduo, em situação de público, age. Age sobre si mesmo, porque alguma coisa em si se altera ao tomar contacto com esse novo prolongamento da realidade que uma obra de arte sempre é, ao reelaborar intimamente — sem ó que não haveria contacto, todo o conteúdo dela; age sobre o artista e, pelos caminhos mais inesperados, sobre toda a arte contemporânea, porque a sua aceitação ou a sua recusa terá próximas ou longínquas consequências na futura produção. Mas o mecanismo desta acção que ver, ou ler, ou ouvir, implica é perfeitamente distinto do da acção de pintar, de escrever ou de compor. A actividade criadora não será autónoma, mas é diferenciada.

Daí a colocarem-se os artistas numa posição nada idêntica à do público em geral, quando apreciam uma obra de arte, vai um pequeno passo. E isso prova que as operações realizadas pelo indivíduo produtor e as realizadas pelo indivíduo receptor são tão desiguais que há hábitos criados no primeiro que viciadamente se prolongam nele, mesmo quando passa à situação do segundo. O que se verifica com a mesma nitidez, quando o segundo passa à situação do primeiro. Tecnicismo e amadorismo.

Dizia Focillon que *quem faz a obra de arte, quando pára a contemplá-la, se coloca num plano que não é o daquele que a comenta e, embora se sirva das mesmas palavras, as emprega com um sentido diferente*. O que não significa ainda que criador e espectador se coloquem, ou possam colocar-se, mesmo que o queiram, em mundos estanques, alheios, mutuamente indiferentes: entre eles há a mais sólida das ligações, que vem a ser a própria obra de arte, um objecto com características muito particulares, cujas necessidades de produção e de consumo nasceram de circunstâncias gerais comuns. Nenhum artista poderia fugir a tal prisão, aliás libertadora.

E é sem dúvida a consciência, embora imperfeita, desta ligação e desta identidade de interesses, como do peso considerável destes mesmos interesses no comportamento do homem, que leva muitas pessoas manifestamente insensíveis ao poder e à dignidade da beleza a preocuparem-se tanto com uma actividade aparentemente tão inútil, como a arte. E a estudá-la lá à sua maneira.

Mas é precisamente ainda da consciência desse evidente e inevitável

encontro de interesses entre artista e público ou certa camada de público, é da justa convicção de que, quando a camada a que o artista é fiel se reduziu a um pequeno grupo sem grandeza nem generosidade, a própria função de arte corre perigo e, com ela, toda a sociedade, é desse importante princípio de clareza que o equívoco nasce. Buscamos então e apregoamos com alarde todos os possíveis pontos de contacto entre o artista e o vasto público. Forjamos um súbito zelo por uma actividade que nos comove tanto como um velho sapato ao canto de uma valeta. Denunciamos como perigo iminente o conhecimento do complexo mecanismo da criação que não percebemos para que serve, considerando-o com o mesmo espanto irritado com que vemos, em cima da mesa, as misteriosas peças do relógio que tentámos arranjar, sem sabermos nada de relógios. Sonhamos com decretos, proibições, lugares comuns e endeusar. Descobrimos, enfim, que ninguém ignora tão escandalosamente a arte como os críticos de arte e os artistas. Apontamos, exaltados, os próprios artistas como o inconveniente máximo da arte.

Inventamos um estímulo que estrangula. Porquê? Em grande parte porque não queremos ou não podemos ver que *uma coisa é ver, outra é pintar*. Que, entre os espectadores e a peça que a seus olhos no palco se desenrola, vive um mundo de bastidores sem o qual a peça não teria sido possível e que a consciência deste mundo e o seu profundo conhecimento, da parte dos artistas, além de indispensável, em nada prejudica o significado humano da peça. Que a maior ou menor humanidade da peça, do quadro, do romance, do poema, da sonata existe, sim, constitui, sim, problema de relevo, precisa, sim, de ser seriamente considerado pelos autores, pelo público, pelos críticos — mas diz respeito a um capítulo perfeitamente diferente da questão.

É o menosprezo da frase de Picasso que está na raiz do equívoco. Um equívoco com tão enganosa insistência afirmado e reafirmado como pedra de toque que até certos artistas (de súbito desorientados e envergonhados com o papel pouco honroso a que se vêem reduzidos) os repetem, por sua vez, como seus.

Como toda a obra de arte, em última análise, exprime um momento histórico, dele depende e adquire, assim, um valor histórico, eis-nos a declarar que uma obra de arte é um fenómeno histórico como qualquer outro (como uma batalha? como um pacto de amizade?). Como toda a arte inclui um importante factor de conhecimento e podemos, por isso, considerar que, embora por desviados e particularíssimos caminhos, a arte ensina, eis-nos a confundir a actividade artística com a actividade pedagógica, o artista com o professor, o público com os alunos. Como consideramos desejável uma arte profundamente interessada na realidade contemporânea, eis-nos, com um estranho esque

cimento de toda a história da arte, para não falar no próprio mecanismo da criação, a aconselhar aos artistas que façam as suas obras no local onde descobrem o motivo (o que conduzirá esses pobres artistas a situações certamente um tanto embaraçosas, quando este motivo for um naufrágio, um incêndio, um massacre, uma cena de amor...).

Há uma evidente deficiência de expressão (e oxalá o seja só de expressão) quando, por oposição ao que se tem chamado com muito pouco rigor (mas de nada serviria agora refazer uma terminologia generalizada) «formalismo» ou «abstraccionismo», clamamos por uma arte *com conteúdo* ou *com assunto*. Por um lado, apelar para uma arte *com conteúdo* não implica logo aceitar a hipótese paradoxal de uma outra arte, sem conteúdo, um continente sem conteúdo, e um conteúdo sem continente? Por outro lado, esqueceremos nós que o assunto em si mesmo considerado não é, nunca foi arte?

Com efeito, todo o assunto, como toda a natureza, é a-estético. Só a interpretação a que dele chegamos, em circunstâncias históricas determinadas, e o modo como damos corpo e comunicamos essa interpretação, só a sua completa reelaboração (sem a qual, por exemplo, a reprodução de uma mesma paisagem seria igual em todas as épocas e, dentro de cada época, em todos os pintores) pode fazê-lo existir em termos de estética. Não há arte na captação mecânica de um motivo natural. E será, alguma vez viável uma captação mecânica da realidade, uma cópia, uma repetição rigorosamente fiel da natureza feita pela mão e pelo cérebro do homem? Será o homem capaz de abdicar a tal ponto de si mesmo? E para quê?

Nunca se pintou uma árvore, mesmo nos casos extremos de intenção naturalista, copiando laboriosamente, com a língua ao canto da boca, todos os seus troncos, todas as suas folhas, todas as suas gradações de cor. Nunca se reconstituiu uma batalha, passando a escrito todos os gestos, todos os gritos, todas as peripécias que nela se deram. Nunca se reproduziu literariamente uma conversa, passando a escrito o verdadeiro caos que é a gravação de uma conversa não previamente preparada. A essência do processo criador, dizia Ralph Fox, é a luta entre o criador e a realidade exterior, a necessidade urgente de dominar e re-criar essa realidade. Toda a obra de arte, escreveu por sua vez o filósofo da Contribuição para a Estética, contém um elemento imediato e natural, sensível. Este elemento natural já elaborado na vida social e ideológica toma um sentido estético no decurso de uma nova elaboração: generalização, amplificação, tipificação. Ele é pois «mediatizado» pela actividade estética; e nesta elaboração intervêm, como se sabe, inúmeros elementos intermédios: técnicas, ideias, sentimentos subjectivos do artista, etc. O natural torna-se assim «não-natural», quer dizer: obra de arte.

E é isto que fez avisadamente dizer o mesmo autor que é necessário compreender com todo o cuidado não só as diferenças que existem entre o conhecimento e a arte, como as que existem entre a arte e o conhecimento da arte. É isto que torna vazia de sentido a identificação da arte com aquilo a que desprevenidamente chamamos assunto. (Lembrava Lalo que *a efígie de uma mulher bela não é necessariamente uma bela efígie* e que *o retrato de uma mulher naturalmente feia ou insignificante pode ser uma obra-prima*. E reme-
tia-nos para Velasquez, para Rembrandt, para tantos outros). É isto, enfim que nos leva a pensar que, embora uma obra de arte possa estar carregada de intenções e certas intenções sejam fortemente desejáveis para uma obra de arte, as intenções não são a obra de arte. Que os bons sentimentos — ou os maus sentimentos, decididamente não chegam para dar voz e corpo ao nosso sonho e com ele construir o monumento perdurável.

E que quer dizer uma frase tão em voga, como *Primeiro, o conteúdo* ? O teórico adventício, que resolveu de chofre tomar à sua conta a arrumação das incógnitas incómodas do fenómeno da arte e das suas relações com a sociedade, não crê em dificuldades. Sorri das lamentáveis perplexidades destes estranhos homens que têm passado a vida a tentar compreender um pouco da grande confusão criadora, e intervêm. Sorri de tanto esmiuçamento que de bem longe lhe cheira logo a passa-tempo decadente e mostra na palma da mão a receita infalível: primeiro, o conteúdo ! Mas que quer ele dizer com a sua palavra mágica ? Que quer ele dizer com esta velha afirmação agora tão em voga ?

Quererá com ela significar que o artista e a sua obra mergulham, primeiro que tudo, na imensa elaboração que os homens realizam na prática social, que é daí que o artista inevitavelmente parte e que, mesmo que o não queira, a sua sensibilidade e o desenvolvimento das suas capacidades, estão embebidos desse conteúdo, ainda antes de toda a tentativa de criação ? Quererá com ela significar que esse profundo e vastíssimo conteúdo humano inevitavelmente informa a visão que o artista tem da realidade, ao menos como ponto de partida ? Que ele informa a sua emoção, a escolha do seu tema, o tipo das suas respostas, o modo por que o fará viver ? Nesse caso, só podemos estar de acordo. Se é, porém, ao caso particular da produção do objecto, ao próprio processo de criação de uma obra de arte que a tão citada frase se aplica, como não pereceber imediatamente o mecanismo que revela ? Como não ver nela imediatamente o prolongamento do equívoco ?

Mas, mesmo no primeiro caso, alguma coisa fundamental é preciso acrescentar. E é isto: se a arte geralmente se atrasa em relação ao extremamente complexo conteúdo humano da vida, tal atraso não é uma condição inelutável do seu carácter. *Através* desse próprio atraso, a arte consegue muitas vezes

(e é o caso dos grandes artistas, pelas mãos dos quais o nosso sonho se escapa das duras limitações do que *ainda* é a realidade e se põe de certo modo a viver) a aventura maravilhosa da antecipação.

Acaso sem essa antecipação, sem a convicção da sua possibilidade, poderíamos desejar, sem ser em vão, que a arte busque temas e encontre soluções estéticas, actue, funcione, seja efectivamente criadora em relação a aspectos da realidade que até então lhe foram estranhos? E como lhe deixáramos ou lhe exigiríamos nós essa liberdade inestimável da antecipação, se lhe quiséssemos marcar, com uma suficiência pelo menos triste, a faixa, por mais larga, onde deve caminhar? Se tivéssemos a veleidade de antecipadamente lhe fornecermos o que deve descobrir, sem o que não se trataria nunca de uma antecipação?

O artista dos nossos dias conhece o valioso privilégio de um público relativamente vasto que o exorta. Cantem a esperança! — ouvimos a cada passo. Vivam a vida de todos os homens para poderem pintar, cantar o que há de precioso nos sonhos de todos os homens! Enriqueçam a nossa realidade com os nossos sonhos! Escancarem os portões do tempo!

Pode o artista, deve o artista que for um homem são deixar de se comover com esta premente e exaltada solicitação que, vinda de toda a parte e a toda a hora, vai até ao fundo do que há nele de mais permanente e vigoroso? Pode ele também deixar de se exaltar? Deve ele desprezar o que de extremamente fecundo essa exaltação lhe oferece?

Mas tão alto desígnio não se alcança com artigos de jornal, com invectivas, com decretos. A claqué mais amestrada revela-se neste campo perfeitamente inútil, quando não nociva. Certamente que a exaltação, certo tipo de exaltação, tem um papel a desempenhar no acto criador. Mas não é esse acto. Se se torna impossível cantar um facto ou um sentimento que, ao menos num conceito muito lato, não tenhamos experimentado, todo o artista sério sabe, ou virá a saber, cedo ou tarde (e quanto mais tarde pior) que não pode iludir sem perigos graves o constante e estimulante *como?* que orienta e aceita a sua inextinguível necessidade de afirmação. *Como* transpor para uma página, para uma tela, essa vida que vivemos e que nos pedem reconhecível e eficiente? Como tornar este ou aquele facto, este ou aquele sentimento artisticamente denso de significado? Tantos são os romances que de afogadilho se quiseram novos, típicos, influentes e que, passada a exaltação dos primeiros aplausos, cansada ou desorientada a claqué, se revelam envelhecidos, incaracterísticos, impotentes! Tantos são os quadros, tantas são as poesias nesta mesma situação de enganadora glória, velozmente nascida, velozmente morta!

Quando o pintor se põe o problema, por exemplo, de encher uma grande superfície, num átrio, numa escada, em plena rua, em qualquer lado, enfim, onde

não é possível escamotear as exigências da parede, aplicando-lhe um quadro de cavalete ampliado (reduzido por seu turno, às vezes, para mais fácil agrado, à cópia de uma fotografia ligeiramente disfarçada...) é que ele descobre a superficialidade de resolver certas dificuldades, particularmente visíveis na chamada arte abstracta, negando-as pura e simplesmente. Como um médico que dissesse de um canceroso: «Que teimosia ! O cancro não existe !» e continuasse a assoviar pela rua fora, de nariz no ar, com a mais santa das inconsciências.

Não há arte sem selecção, sem alteração, sem transposição, sem reelaboração.

Negar esta reelaboração é ignorar a arte, impedi-la é matá-la. Marcel Proust (e desculpem-me se considero Proust um precioso mestre mesmo para os romancistas anti-Proust) escreveu naquele mundo imenso do tempo perdido algumas lúcidas palavras sobre as condições da criação, quanto ao romance. Também Charles Morgan o fez pela boca do seu célebre Sparkenbroke. Katherine Mansfield confidenciou numa carta: *Por exemplo, em Miss Brill, não só escolhi o comprimento de cada frase, mas o próprio tom de cada uma. Escolhi o ritmo de cada parágrafo em relação à minha personagem naquele dia e naquele momento. Depois de ter escrito todo o conto, li-o em voz alta várias vezes como quem ensaia uma composição musical, tentando exprimir cada vez melhor Miss Brill até que esta fosse absolutamente ela.* E, se, nesta estranha tarefa de mutilação da riqueza humana em que alguns parecem empenhados, considerarem Proust, Morgan, Mansfield suspeitos do recente pecado mortal de « formalismo », batam à porta de qualquer outro grande artista, de qualquer país, de qualquer opinião. Batam à porta de Gorki. Releiam o testamento de Rodin. Oçam as palavras de Maïakovski: *Não se pode considerar o cinzelar, o trabalho técnico, como lhe chamam, de um poema como um valor em si. Mas é contudo esse trabalho que torna um poema utilizável. Só a diferença nos meios de trabalhar um poema faz a diferença entre os poetas; só conhecimento, aperfeiçoamento, acumulação, diversidade de processos transforma um homem num escritor profissional.*

Mas, cuidado ! Como é vulgar a tentação de supor a técnica uma velha garrafa que se enche com qualquer vinho ! É verdade que os elementos da técnica se aprendem, mas nenhuma técnica verdadeiramente existe sem que o artista a recrie para uso próprio. Não basta aceitar que a técnica existe, que o seu domínio é indispensável ao criador, que o próprio apreciador a não pode ignorar totalmente. É preciso compreender o momento em que ela se liberta do seu perigoso jogo de receitas, de truques, de habilidades mercenárias e se transforma em força. A técnica não é um elemento passivo, uma bagagem que se transporta, um aparelho que se põe mecânicamente a funcionar, um

expediente que se adapta servilmente às necessidades de ocasião. Por sua vez, a técnica age. Por sua vez, a técnica influi no autor, na obra, no público. Dizia Wallon que as *inovações da técnica nos impõem maneiras inéditas de sentir*. E à argúcia habitual de Focillon não escapou que *a mão não é a serva dócil do espírito, que entre o espírito e a mão as relações não são tão simples como as que existem entre um chefe obedecido e um dócil servidor. O espírito faz a mão, a mão faz o espírito*. Neste eterno diálogo de que a arte nasce (se nos referimos à execução de uma obra determinada), quem poderá descobrir a primazia? Quem seria a tal ponto mecanicista?

A consciência desta inter-acção é que levou Portinari, sempre tão cioso do seu assunto, da sua intenção, da utilidade do seu canto, a observar que com a *paleta na mão se preocupa somente com a harmonia da cor* e que *sempre parte de uma composição abstracta para chegar a uma arte figurativa* (2). Recordo-me de uma longa conversa que tive com ele há alguns anos em que o grande pintor brasileiro, com a sua habitual humildade, me falou da lenta elaboração de um dos seus grandes murais. Tinha um tema bem definido. Tinha uma profunda comoção a impulsioná-lo, que o encaminhara aliás para esse tema. Mas como transformar o tema em pintura? Como comunicar a sua comoção à parede vastíssima? Foi então que, de acordo com o seu estado emotivo, libertando a exaltação profundamente humana que intimamente o agitava, se pôs a indagar com as mãos e as cores. Fez uma composição «abstracta» de cores e planos, primeiro; criou uma atmosfera, focou a estrutura base do seu canto. E nessa base, já de si eloquente, já de si nada abstracta, é que as figuras despontaram, é que os elementos reconhecíveis puderam comunicar, em voz alta e cheia, a oculta comoção do tema escolhido. Toda a estética acentuadamente realista das últimas grandes obras de Portinari vive dos resultados desta experiência feliz a que ninguém naturalmente se atreveria a chamar «formalista»...

Se pensar é já tomar forma e se não estamos esquecidos de que, como se observa na evolução económica, *o que distingue uma época de outra é menos o que nela se fabrica do que a maneira de o fabricar*, como explicar esta súbita sanha como que, nos domínios da estética, se decreta luta de morte contra... a forma? Que tenebrosa deusa é esta que nós próprios forjamos com uma exaltada ilusão e a que atribuímos todos os males que nos diminuem? Que misteriosa entidade é esta, habitando cavernas lendárias onde o artista decadente vai impudicamente abastecer-se de filtros, de poderosos venenos, de capciosas

(2) Entrevista ao *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, outubro de 1952.

armadilhas com que nos corrompe?! Chegaremos algum dia ao extremo requinte de exigir uma arte sem forma?

E, no entanto, o cuidado com aquilo a que, por grosseira mas forçosa aproximação, chamamos forma, a invenção apaixonada da forma, a honesta construção da forma, o entranhado amor da forma não é mais que a consciência aguda do problema da expressão. Não é um entrave para o pensamento, um inimigo do pensamento. Inventar formas — sinal glorioso do poder do homem, é, bem pelo contrário, tornar o mais precioso possível o que, só por elas, se revela ser o nosso pensamento. *Na escolha de uma forma*, escreveu Pius Servien, *alguma coisa é ainda investigação de fundo (...). É ainda como que uma descoberta no seio da descoberta, alguma coisa que se passa no plano do conteúdo positivo.*

Isto mesmo terá levado Abel Salazar a concluir que *criar e compor em arte são termos quase sinónimos*. Isto mesmo nos levará a compreender que os vícios (que os há) do chamado «formalismo» não estão no zelo desta invenção constantemente recomeçada de uma nova realidade que é o próprio corpo da arte. Que a doença está noutra lado.

Que o urgente não é atacar quixotescamente a forma e os seus hipotéticos malefícios, mas *defendê-la*. Defendê-la das mutilações, dos empobrecimentos, das geladas misérias a que a condenam «formalistas» e «anti-formalistas». Dar-lhe toda a energia, toda a beleza, toda a força, todo o calor humano, toda a significação, toda a utilidade de que precisamos.

De pouco serviria pronunciar e mastigar a palavra «realismo», se não pudéssemos compreender que o realismo será sempre o antónimo exacto de cemitério. A originalidade só assusta os medíocres. Não há amor do real sem ousadia.

Nunca nós exigiremos dos artistas, em cujas mãos esperamos ver os nossos sonhos florir, inovação bastante, audácia bastante, modernidade bastante.

Só os sonhos não erguem monumentos. São precisas as mãos.

Mas mãos que sintam e pensem, mãos humanas.

Janeiro, 1954.