

Júlio Braga



# câncer

As novas gerações de estudiosos da cultura artística defrontam-se com um problema transcendental que a pesquisa moderna ainda não se sente aparelhada para solucionar. Eles crêem sinceramente na cultura moderna e a prova disto é a ressonância que lhes causam os nomes respeitáveis de um Worringer, de Susanne Langer, Herbert Read, Merleau Pontis, Max Bense, Heidegger... Correm, portanto, ávidos à procura da verdade que estes pensadores lhes possam transmitir e os resultados nunca são decepcionantes, mas produzem dois tipos de atitude cultural que precisamos diferenciar. Uns aceitam os resultados pelo princípio de autoridade, mesmo que os façam passar por uma aferição crítica e com isto começam o trabalho tantálico que só uma boa memória organizadora é capaz de realizar: pela análise comparada, pela contraposição de resultados com os resultados próprios, que uma lógica vai fazendo surgir, pela comparação destes resultados com a realidade artística, sentem aos poucos surgir de todos estes retalhos o retalho das próprias convicções, que logo é ou não incorporado às listas já bem longas dos antecessores.

Esta cadeia de depoimentos tem gerado uma galeria brilhante de ensaios e críticos que lamentavelmente acabam formando uma cadeia instável de superações. Surgem, aqui e ali, algumas agudas observações, algumas meias verdades que, infelizmente, não podem ser somadas a outras observações agudas porque a forma ao infinito da verdade não se faz pela soma de suas partes.

Pode-se chamar a isto cultura aditiva e o próprio modernismo a intensificou quando, pelo princípio da autoridade, alguns pesquisadores semi-teóricos quiseram impor barreiras estanques às diversas manifestações expressivas do homem. Assim se deu quando, para livrar a crítica artística da interferência indêbita de outras disciplinas como a sociologia, a história, a filosofia, caiu-se no extremo oposto ao se tentar encerrar a essência de fenômeno artístico, unicamente com os dados fornecidos por ele mesmo, sem relacioná-lo com outras potencialidades expressivas que formam a expressão formal total do homem.

Vemos, então, que a microanálise impressionista ainda impera, mesmo na chamada crítica de vanguarda, que o máximo que consegue é impor uma classificação estética artificial à obra de arte, isto é, imobilizá-la e assim fazer o seu velório, por meio de diálogos semi-literários, com a obra de arte, entremeados de citações e de termos científicos que mais parecem apelidos. Diálogo crescente, convenhamos, que procura revelar as possíveis intenções do artista ao realizar a obra e fazem do crítico uma espécie de piolho de formiga cor-reição, voando sempre por cima do bicho. Estes valores epidérmicos que certos críticos pretendem expor, a própria obra já os deixa aflorar e o ponto máximo a que chegam é, quando têm talento criador, começam a criar por cima das próprias ressonâncias criativas da obra de arte, mas aí eles já precisariam também de um crítico para avaliar a sua própria obra criativa.

Não resta dúvida de que esta crítica aditiva foi uma fase provisória necessária para que a revolução moderna pudesse levar a efeito sua luta pela extirpação de uma etapa decadente da arte ocidental, mas a revolução moderna já está vitoriosa há muitos anos e esta mentalidade crítica ainda não conseguiu se livrar de seus próprios cacóetes.

Falávamos de dois tipos de atitude cultural perante um acervo de pesquisas respeitáveis. Uma segunda mentalidade sente que não pode aprender nada com estes pesquisadores, sem antes se munir de uma teoria fundamental sobre a problemática da arte contemporânea. Mas aí não precisamos mais destes au-

tores, a não ser para rejeitá-los ou para adotá-los posteriormente, como elementos enriquecedores, como felizmente acontece, orque eles não atacam uma teoria fundamental, apenas a circundam, como é fácil de se ver, às vezes com um ponto de vista todo particular e insólito.

E aqui surge então o problema transcendental que falávamos no começo. Como sair deste caos teórico, sem o qual uma atividade viciosa da crítica nunca será sanada? Como nos livrar deste impasse, se em cultura não há pontos de partida nem pontos de chegada e a cultura é uma força que se projeta enquanto se cria, não podendo ser tomada como uma forma definitiva e circunscrita que pudéssemos pegar com as mãos? Uma formulação teórica é sempre também uma força criativa que já se incorpora a outras forças criativas, formando blocos cada vez mais nitidos teoricamente, mas sendo sempre criativos ao infinito. Seja como for, somente o pensamento teórico alcança uma visão formal dos fenômenos. Hoje, quando se sente nitidamente que se fecha um ciclo de cultura, começa a surgir por este motivo uma mentalidade teórica cada vez mais acentuada e com maior possibilidade de sucesso pela sua visão global. Passada a euforia das especializações, vê-se que o homem não sai definido pela soma de todas elas e, a não ser que se possa enquadrá-las numa teoria total do homem, elas perdem a sua consistência. O caminho é se partir para fenômenos que possam abarcar todos os outros e formular teorias que se aproximem o mais possível da essência expressiva total do homem.

Desta forma, vemos que o homem se expressa em linguagem para criar a relação que existe entre o seu estado atual e seu estado ideal de autenticidade, e que este último, colocado no infinito de sua expressão, é posto a descoberto pela essência de suas estruturas de linguagem. Uma investigação teórica mostra que há dois polos infinitos de autenticidade: o orgânico e o harmônico, e o homem precisa continuamente manter contato com eles por meio de recursos que ele vai criando e aperfeiçoando. Estes recursos foram formando um terceiro estado sempre emergente de contingência que é necessário mas pode afogar o homem numa onda de mecanicidade (estes estados de emergência sempre são conseguidos por meio de mecanismos). Procurando continuamente livrar-se da consagração de uma mecanicidade que às vezes parece enjestar a sua essência, o homem cria uma manifestação extraordinária de super-expressão que caminha na sua vanguarda e tende cada vez mais à intuição daqueles estados infinitos de pureza. Aqui podemos localizar o fenômeno da arte. Sendo uma expressão infinita, a arte não é uma forma que se expressa por si. Devemos, para sentir sua expressão, também nos colocar numa posição infinita. O que se expressa por si no homem é sua expressão infinita, isto é, primeiro, a manifestação direta de seus impulsos imediatos. Esta expressão pode ser puramente orgânica, mas não é arte, pois o que vale em arte é a organicidade formal de sua expressão e não a expressão vital do organismo.

É por isto que o virtuosismo não leva a arte; segundo, a sua mecanicidade, mesmo que ela não aflore diretamente em muitas estruturas mecânicas, e protegidas pelo prestígio que lhe deram no passado, foram muitas vezes tomadas por grande arte. Como exemplo desta pseudo-arte alienada, apontamos toda a arte proporcional, simbolista e técnica. A primeira, tentando alcançar a harmonia pelo módulo (número de ouro etc.), a segunda tentando um arcabouço orgânico através de combina-

ções de símbolos petrificados (arte religiosa), a última, conseguindo uma reprodução sensorial de outros valores sensoriais, sem ultrapassá-los (arte acadêmica). O primeiro caso é o mais importante para nós neste artigo. Para entendermos que arte proporcional se expressa por si, devemos ver que ela está escondida atrás de outra expressão (e, se está tão escondida assim que não percebemos, então não existe), mas é finita, justamente porque basta ser traduzida, para que imediatamente mostre a sua delimitação, na base da medida. Por isto vemos, muitas vezes, no passado que o grande artista, mesmo pensando estar expressando uma arte de proporção, não prejudicava com isto o verdadeiro ideal de organicidade de que ele criava. Sentimos isto em muitos pintores da Renascença. E aqui está mais uma evidência de que a arte não se expressa por si e que o artista, enquanto cria, não sabe muito bem o que está realmente expressando.

A grande batalha da revolução moderna foi no sentido de anularmos efeitos avassaladores de uma arte mecanicista do passado e hoje, sentimos, mesmo ainda não vencedores, emergir cada vez mais das realizações os dois polos da super-expressão artística, ao constataremos que eles se concentram em seus terrenos e instrumentos específicos, de um lado a palavra, mesmo não verbal, para uma expressão ficcional orgânica ou melódica rítmica que procuram criar a expressão mitogênica do homem e que quanto mais nitidas se tornam, tanto mais deixam ressoada a pureza de expressão de uma estética harmônica, nos poucos se concentrando em seus campos expressivos autênticos: a forma pura da cor, do espaço, do som. O fenômeno artístico começa portanto a viver independentemente da intromissão dos outros, mas isto não significa que no passado não se fizesse arte. Mesmo expressando coisas finitas, os antigos alcançavam por meio delas expressões infinitas. Cada vez mais uma ciência teórica demonstra que não existe superação no homem. Hoje, ao criarmos o conceito nitido de arte, apenas incorporamos aquelas super-expressões do passado, sem modificá-las, mesmo que não estivessem nas intenções dos artistas do passado, porque a arte, sendo infinita, mesmo os artistas do presente não têm consciência da verdadeira expressão infinita que criam. A não ser assim, a arte surgiria de uma volição, de uma determinação prefeita e, ao tornar-se consciente, já não seria mais arte.

Assim, proposto o infinito direcional da arte, o que é uma forma mais nitida da consciência de seu fenômeno, temos que demarcar a função da teoria, da crítica e das escolas perante ele, já que sentimos a presença delas interferindo cada vez mais no processamento da arte. A importância da teoria é localizar conscientemente a arte dentro do fenômeno total do homem e, neste sentido, só a teoria tem meios para definir a arte. Mas a arte como fenômeno em si, com qualidades intrínsecas próprias, não pode nascer de uma tomada de consciência sobre a sua expressão. Ela se expressa através da intuição que forma relações qualitativas. Aqui começa a função da crítica, ao armar uma ponte entre a teoria e a obra de arte. Um crítico não pode trabalhar sem uma teoria da arte, mas esta não é dada pela arte, mas pelo fenômeno formal do homem. Se quiséssemos fazer surgir uma teoria através da experiência empírica com a obra de arte, chegaríamos a uma coleção aditiva de dados que, quanto mais vastos, mais dispersariam as essências e o mais que alcançaríamos é uma filosofia da arte, e aqui se torna nitida a posição da teoria abarcando a própria filosofia, e em certos casos tomando o lugar dela, pois sente-se que no passa-



# magnífico

do o pensamento teórico era um inquieto provisório da filosofia. Na espera de uma teoria das essências, uma teoria da história da arte que procurasse livrar-se dos defeitos acumulativos, poderia ser válida, mas ela nunca desencravar-se-ia do aspecto infinito da arte, seria também criativa como a arte e teria os prejuízos de armar uma polémica com o passado.

A tentativa da nova crítica de se livrar da história, da sociologia, da filosofia etc., é um avanço com respeito à ingenuidade crítica do passado, mas só por isto não consegue livrar-se do impressionismo. A crítica através da teoria deve tentar um contato com o infinito da arte, mas o deve fazer não a priori, como a teoria, e sim procurando ver a teoria refletida nas realizações. A teoria vê o "porquê", a crítica vê o "como". A teoria não pode prever o seu reflexo materializado na arte. O valor da crítica é justamente sentir este reflexo teórico, porque, mesmo não o pressentindo, a arte, como a linguagem, caminha para um infinito teórico. A teoria também caminha para o mesmo infinito teórico (porque não nos esqueçamos que ela também é uma expressão criativa) e os expressa a seu modo, e desta maneira podemos ver finalmente como a teoria serve à arte: sem ter capacidade de interferir no seu processo, ela oferece uma verdade paralela, por meio da analogia atributiva, pois todas as expressões do homem são análogas.

A arte é um fenômeno imprevisível no seu processamento. Para compreendê-lo precisamos nos servir de outras forças análogas, como a graça e a magia. A teoria apenas indica lucidamente a autenticidade infinita do homem; a arte a vai criando e incorporando definitivamente à dimensão do homem. Por isto a arte está na vanguarda do homem. O processo como a arte avança para estes infinitos, é imprevisível porque ela é que precisa criá-los. Não há lógica nem constância nesta criação, somente os estados insólitos da expressão é que conseguem dar passos à frente. Somente a arte tem possibilidades de violar estes caminhos e o faz em momentos raros e extranormais. Por analogia à graça e à magia, somente poucos o conseguem (nem todos se salvam, diz a ciência da graça), não existem fórmulas para o momento mágico; é preciso estar receptivo a ele, estar atento: a arte ocorre (o espírito sopra onde quer). Não se o consegue pelo treino nem pelo constante tentar, mas quem tem a força o consegue de repente, no meio de muitas realizações. O profeta diz: "Quem não chega a chorar quando recita o Corão, que faça como quem chora, pois estes estados simulados no princípio terminam por se tornar reais". Esta frase na esfera religiosa é compreensível, pois ali está em jogo a salvação de cada um, mas em arte nem todos precisam ser salvos. O artista já salva a todos. Existem, porém, dois valores que dão certa valia à frase do profeta no terreno da arte: a purificação da linguagem e o processamento da arte por meio de escolas. A arte, sendo uma super-expressão de linguagem, se processa dentro dela: é a verdadeira purificação da linguagem, e tomemos aqui linguagem como uma expressão direcional do homem para um infinito teórico. Nem toda a linguagem purificada produz arte, mas a arte é sempre uma purificação. Existe somente arte quando sentimos uma ressonância de infinito através de sua expressão purificada. A escola oferece os meios e o "ambiente" para o processamento desta purificação. Mas aqui devemos fazer a distinção apontada atrás, entre arte orgânica e arte harmônica. Não se pode fazer uma previsão se estas duas manifestações infinitas podem coexistir dentro de uma mesma escola. Olhando-se para o passado, vemos que coexistiram em estados afetos dentro da mesma cultura. Por

exemplo: na Idade Média, enquanto havia uma corrente mística (harmônica) na religião, uma tendência orgânica bastante acentuada florescia em outros setores. Em arte dos nossos dias (a harmonia em arte é uma conquista do presente), nota-se que, quando aflora uma tendência harmônica, a orgânica fica apagada. Devemos, porém, ver nisto uma situação polêmica revolucionária. Há, porém, um revezamento e uma escola harmônica surge com um vigor tanto maior quanto mais acentuada era uma escola orgânica que a precedeu, e é preciso notar que, mesmo cedendo lugar a uma tendência harmônica, uma escola orgânica continua sempre lançando raízes retardatárias que irão fazer as ligações com o movimento seguinte. Mesmo na vida de alguns artistas se nota uma coexistência: Klee e Kandinski são exemplos desta tendência dual em todas as fases de sua arte. Não tenhamos porém dúvidas: se uma destas dimensões do homem toma de repente a dianteira, não significa uma suplantação, mas trata-se, antes, de um prestígio cíclico.

Uma linguagem orgânica não se purifica com os mesmos meios de uma linguagem harmônica, uma escola de arte orgânica não tem as mesmas características de uma escola harmônica. A primeira, sendo a expressão do ser acidental, se coloca na esfera do mito, da ficção, da propulsão procriativa e, portanto, da gestação e da genética, que se regem pela simpatia, pela magia, pela necessidade de um ser (semiótico) com outros. Seus valores são empíricos, cósmicos, formais ao infinito. Eles se concentram também organicamente, pelo calor das relações, pelas afinidades e o máximo que podem formar são grupos homogêneos, muitas vezes só perceptíveis por outros. A grande arte aqui é mais difícil de ser alcançada, mas, quando isto acontece, seu valor se mede pela ressonância universal e profunda e pela eficácia expressional, porque o homem procura mais entranhadamente sua organicidade cósmica do que sua harmonia. A superexpressão orgânica procura desvendar os aspectos misteriosos, passionais, noturnais do homem em luta contra a mecanicidade, e o próprio Nietzsche já observava isto com respeito às duas correntes da cultura grega, a dionisíaca orgânica, em luta com a apolínea, fitnita, mecânica.

As escolas harmônicas em arte ainda não têm tradição definida. Um dos maiores objetivos da revolução moderna em arte é justamente preparar o caminho para a expressão exata (harmônica). Não sei se a música alcançou a verdadeira expressão harmônica como a mística. O processamento de escolas de expressão harmônica é relativamente recente. Mas nota-se que seus objetivos são muito mais precisos, devido à sua expressão exata. Hoje, podemos ver que a tendência crescente das investigações estéticas para se alcançar uma ciência exata para a arte é justamente uma condição preparatória para a expressão harmônica nascente. A arte orgânica precisa somente de uma ciência empírica. Por outro lado, as escolas modernas em pintura, pelo filéte Cezanne-Mondrian-Bill-Clark (que é um filéte harmônico), vão cada dia precisando seus objetivos, a ponto de se tornarem sempre mais concentrados e definidos.

Não dão margem a deslizes, o que faz lembrar a função do partido perante a história como política e as ordens religiosas, como um ideal possível de fé. O partido não é somente um instrumento de combinações eleitorais; as ordens religiosas não são somente um conjunto de condições favoráveis ao ascetismo; a escola de arte harmônica não se restringe somente a uma unidade de propósitos; todos são como que a teoria em marcha, a ação em estado teórico. Como, porém, sabemos que não existem várias teorias dentro de um setor da ciência e sim uma

só teoria com várias manifestações, assim a escola, o partido, a ordem, cada um dentro do que representam, são várias modalidades qualitativas de uma só teoria. Uma escola de arte não pode formar um conjunto totalitário como quando se dizia "fora da igreja não há salvação", e aqui percebemos a diferença da arte com respeito à política e à religião. Aquela é o terreno da máxima liberdade dentro da teoria (porque teoria é a teoria da liberdade do homem), quando estas, às vezes, precisam, em casos de emergência, diferenciarem entre eleitos e réprobos e sempre tendem para o dogma. As escolas modernas harmônicas têm formado seus manifestos sempre baseados numa rejeição dos erros do passado, e suas teorias, olhando para trás, tendem a se tornar polêmicas, unilaterais e exclusivistas. Elas não partem, em geral, de uma teoria única, que projeta um passado no futuro, mas de um aspecto qualitativo único da teoria total impressentida. Como não é pressentida, estes seus retalhos particulares nem sempre misturados com formulações bizarras e apelidos terminológicos. A teoria total nunca precisa ser imposta — totalidade é liberdade —, precisa apenas ser conhecida. O espírito totalitário surge quando se quer universalizar as qualidades de um particular. O erro mais grave de certas escolas harmônicas modernas é justamente este, porque os pesquisadores de arte, prendendo-se às suas manifestações espontâneas, isto é, às formas de arte que se expressam por si, tentam teorizar a arte através dessas manifestações exteriores, quando a teoria da arte surge justamente da investigação das impressões infinitas, que não se manifestam por si, a não ser sob a forma de ressonância, como quando os antigos sentiam que estavam diante do sagrado sem compreendê-lo, e são estas as expressões essenciais da arte.

Como estas manifestações exteriores se prendem a todos os atos do homem e, em última análise, formam como que o dinamismo expressional de uma época, ao qual chamariamos de moda se este termo não estivesse tão prostituído, tanto a arte orgânica como a harmônica se modalizam por eles. Assim, vemos que toda uma tendência geométrica invade a arte de nosso tempo. Não tendo sido pressentida ainda a verdadeira presença de uma expressão exata espacial, vendo-se apenas este geometrismo epidérmico, certas escolas não reconhecendo a natureza de uma expressão orgânica frente a uma harmônica, misturam estas duas expressões como se tratasse de uma só panela expressional. Procura-se inocular em ambas as mesmas leis estéticas nascidas da manifestação imediata da arte e, aí, uma delas sempre usará apenas por mimetismo, como o homem que leva mamilos mas sem perder as suas qualidades de homem. É fácil provar esta ingenuidade formulativa quando uma escola, trabalhando dentro de um filéte harmônico impressentido, congrega em suas realizações todo o tipo de expressão, desde a acidental (que pertence à esfera orgânica e aqui colocamos o setor da palavra) até a pura, que pertence à esfera harmônica, e aqui colocamos o som puro, a cor pura, o espaço puro. De duas, uma: ou uma escola que mistura estas duas naturezas expressionalis — orgânica e harmônica —, esta apenas realizando um ideal estético teórico, precisa determiná-lo e passar a trabalhar dentro de um filéte só.

Este estado de coisas provém de um passado em que as escolas, se expressando dentro de um filéte só, o orgânico, se uniam para realizar o estilo da época. Com a revolução moderna, as coisas mudaram, mas a mesma tradição continua. É fácil de se ver como foi tão frustrado o surrealismo e em pintura, quando na ficção ele frutificou com tanta vitalidade. Em geral, o que favorece estes mal-entendidos é quando um crítico se arvora em crítico de arte, formulando teorias à base de suas próprias realizações. A crítica não pode surgir através da explicação que o artista dá de sua própria obra. Enquanto a crítica moderna não se universalizar e trabalhar fora de escolas, nunca chegará a formar uma ponte entre a arte realizada e a teoria da arte. Deve-se, pois, distinguir entre crítico e porta-voz de escola perante a crítica.