

5
58
.2



CARLOS MAGANO

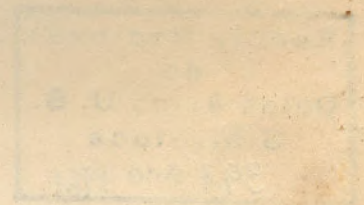
O Valor Determinante da Técnica e dos Materiais na Criação Artística

(A participação dos materiais e da técnica na atividade criadora
no campo da pintura: uma pedagogia prática, de experiência
e de trabalho)

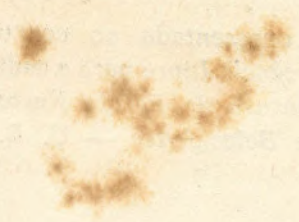
*Tese apresentada ao concurso
de Docência Livre para a cadeira
de Pintura da Escola Nacional
de Belas-Artes — U. B.*

RIO DE JANEIRO
1958

378
M 27
F/5
1958
002



OPERAÇÃO
O Valor Determinante da Técnica
e dos Materiais na Criação
Artística
e do Trabalho



Escola Nacional
de
Belas Artes U. B.
Biblioteca
Reg. 391 Ano 1961

"Em face do caráter novo do conhecimento científico, o ensino se tem de fazer pelo trabalho e pela ação e não somente pela palavra e pela exposição como outrora, quando o conhecimento racional era de natureza especulativa e destinado à pura contemplação do mundo.

Se isso se teria de dar em face tão somente da evolução da teoria do conhecimento científico, ainda novos esclarecimentos nos viria trazer o progresso dos estudos de psicologia. Tais estudos com efeito vieram demonstrar que a aprendizagem puramente verbal não era realmente aprendizagem e que mesmo nos setores de pura compreensão ou de apreciação, somente através da experiência vivida e real é que a mente apreende e absorve o conhecimento e o integra em formas novas de comportamento.

Ainda que a escola conservasse os seus velhos objetivos, ainda assim se teria de fazer ativa, prática, de experiência e de trabalho."

(Anísio Teixeira: "Educação não é privilégio")

Iª PARTE

I N T R O D U Ç Ã O

Não existe, quando nos propomos a esboçar uma análise dos aspectos em que se apresenta o assunto da interdependência entre a pura atividade artística e os seus meios materiais de expressão, a preocupação de emitirmos conceitos ou idéias originais.

Nêste assunto tão atual da participação da matéria na criação da obra de arte, ou dito de outra forma, no colóquio entre o artista e os seus meios materiais de expressão, fazemos nossas, afirmações e conclusões de vários autores, como que nos encontrando nelas.

Assim, ao encarar o tema do ponto de vista da educação e da pedagogia, vemo-nos desde logo em face dos conceitos de um JOHN DEWEY, ou de KILPATRICK, ou entre nós de ANISIO TEIXEIRA, pois que tôda a obra educacional dêles, está impregnada da concepção da educação integrada em uma atividade prática.

E nada encontramos, já no domínio da plástica propriamente, de tão grande oportunidade e conveniência a êste respeito, que as afirmações do muralista SIQUEIROS.

De tal modo sentimo-nos à vontade ao inscrevê-los aqui.

E porque, no plano da presente obra, achamo-nos desde logo, inevitavelmente, no campo da pedagogia artística, é propósito nêste trabalho caminhar paralelamente, no que é sugerido pelo assunto, no terreno tanto da estética como da educação.

Em tôda manifestação artística, e de maneira muito particular nas artes plásticas - que são artes materiais - as suas formas ou estilos, e em último extremo a estética que delas brota, são uma consequência da função integral e de sua consequente técnica. Não se pode esquecer que os materiais e instrumentos de produção nas artes plásticas têm valor gera-

dor, valor determinante, tanto formal como estético.

Sempre contrários à pedagogia didática ou puramente verbalista, no campo das artes plásticas e de uma maneira muito particular na pintura, entendemos que a única pedagogia possível é a pedagogia clássica, isto é, aquela que entrega aos estudantes ou aprendizes os conhecimentos teórico-práticos simultaneamente, no processo mesmo da produção de uma obra.

Isto se torna evidente na aprendizagem da pintura mural: teoria e prática simultaneamente no processo de execução de um objetivo concreto.

Aí nos encontramos frente à afirmação de que, o primeiro e o maior dos mestres, o mestre de todos, mestre inclusive do mestre, é o próprio problema.

Não se pode determinar "a priori" como seria o estilo de uma obra. O estilo será determinado no processo mesmo do trabalho mediante a própria percepção de seus executantes e consideração racional do problema, apoiando-se nas reações do público. A arte, a geram o criador e a sua audiência simultaneamente.

Esta mesma ordem de idéias vamos encontrar na conceituação de Educação e da Escola:

Uma situação real de experiência. - Segundo KILPATRICK a escola que pode satisfazer as exigências sociais e pedagógicas deve ser:

Uma escola de vida e de experiência para que sejam possíveis as verdadeiras condições do ato de aprender.

Uma escola onde os alunos são ativos, e onde os projetos formem a unidade típica do processo de aprendizagem. Só uma atividade querida e projetada pelos alunos pode fazer da vida escolar uma vida que eles sintam que vale a pena viver.

Uma escola onde os professores simpatizem com os alunos, sabendo que só através da atividade progressiva dos alunos, podem eles se educar, isto é, crescer e que saibam ainda que crescer é ganhar cada vez mais melhores e mais adequados meios de realizar a própria personalidade, dentro do meio social onde se vive.

O fenômeno educativo no conceito de DEWEY consiste na reconstrução da experiência à luz dos dados que fornece, quan

do percebida em seu processo e suas conseqüências.

Diante dessa concepção, confirmada pela presente psicologia, o processo educativo exige, para que se opere, uma situação real de vida, onde o que é aprendido funcione com seu caráter próprio e produza as suas naturais conseqüências.

Concepção de Escola como "Sociedade embrionária" e educação como "processo de vida": - Em DEWEY há a concepção da escola como "parte inerente do processo social total". A escola deve ser uma pequena comunidade, em que os processos de vida em nada devem diferir dos processos que lhe estão ao redor nas outras instituições de cada coletividade.

Podemos definir com DEWEY Educação como o processo de reconstrução e reorganização da experiência, pelo qual percebemos mais agudamente o sentido e com isso nos habilitamos melhor para dirigir o curso de nossas experiências futuras.

Por essa definição a educação é fenômeno direto da vida, tão inelutável como a própria vida. A contínua reorganização e reconstrução da experiência pela reflexão constitui o característico mais particular da vida humana, desde que emergiu do nível puramente animal para nível mental ou espiritual.

Tal contínua reconstrução - em que consiste a educação - tem por fim imediato melhorar pela inteligência a qualidade da experiência. Analisando-a mentalmente, percebendo as relações que ela nos desvenda, ganhamos os conhecimentos necessários para dirigir com mais segurança nossas experiências futuras.

Um dos aspectos a notar na definição de Dewey é que por ela, o fim (o resultado) da educação se identifica com os seus meios (o processo), do mesmo modo aliás, que os fins da vida se identificam com o processo de viver.

A tarefa de direção importa em selecionar, focalizar e ordenar a resposta à situação, dando orientação, coordenação e continuidade às múltiplas reações do nosso organismo.

Tal direção nunca poderá ser puramente externa. O meio exterior provê apenas as condições, os estímulos. As respostas ou reações têm que nascer de tendências existentes no in-

divíduo, o qual participa dêste modo, profundamente, da direção que tiverem seus atos.

É a oportunidade de fazer com que o educando por sua própria disposição participe do ato, e dê assim ao seu modo de agir uma direção intrínseca ou persistente.

O verdadeiro meio de direção, ou controle social das atividades dos educandos é a sua participação com outras pessoas em atividades comuns, cujo sentido e finalidade êles adotem plenamente.

O que é aprendido, sendo aprendido fora do lugar real que tem na vida, perde com isso o seu sentido e o seu valor.

A escola não deve ser a oficina isolada onde se prepara o indivíduo, mas o lugar onde, numa situação real de vida, indivíduo e sociedade constituam uma unidade orgânica.

Tal aprendizagem é, na frase de KILPATRICK, intrínseca à vida, funcionando no seu lugar real no processo de viver.

"A verdadeira nova escola será então o retrato mais lúcido da sociedade a que vai servir. Nela encontraremos, cuidado e cultivado, tudo que a sociedade mais preza, os seus hábitos, as suas rotinas, as suas peculiaridades e também as suas aspirações, os seus ideais, os seus propósitos e suas reivindicações.

Aí estão para citar dois exemplos correntes, mesmo de países de pequeno desenvolvimento educativo: os jardins de infância e alguns bons institutos de ensino superior, ambos reproduzindo na prática escolar e em condições especiais, o ambiente social real, para poderem educar e formar. No jardim da infância a criança não vai "aprender" mas viver inteligentemente com outras crianças sob a orientação de uma especialista em crianças na idade correspondente, para conquistar os hábitos de convivência, a capacidade de brincar em grupo, o domínio da linguagem oral e iniciar-se naquele comando emocional indispensável para se fazer uma criatura humana entre outras criaturas humanas, isto é, na sociedade ou comunidade.

Todo o artificialismo da velha escola aí desapareceu e com êle todo o suplício do professor e do aluno, para se fazer em muitos casos um verdadeiro jardim de crianças a crescerem

felizes e ajuizadas.

No nível superior - quando a escola é realmente uma boa escola profissional ou um bom centro de pesquisas - também encontramos a reprodução na prática escolar, das condições reais da profissão e da pesquisa. A atividade é uma atividade integrada, realizada por discípulos e mestres que sabem o que estão fazendo e que comunicam ao que estão fazendo, calor, realidade e entusiasmo.

Aprender então é sem dúvida, o prazer dos prazeres. Entre o que vai pela sociedade e o que se realiza na escola não há nenhuma distância, a não ser em certos casos excepcionais da escola estar às vezes com algum avanço sobre certas práticas correntes da profissão ou sob certos interesses imediatos que constroem a pesquisa". (Anísio Teixeira: "A educação e a crise brasileira").

Longe de ser um conjunto de atividades ideais ou artificiais, a escola se tem de organizar como a própria sociedade, como um conjunto de atividades reais, integradas e ordenadas, capazes de suscitar uma participação social, que constitua a própria condição para o ato natural de aprendizagem.

"A atividade humana se justifica por si mesma e tem em si mesma o seu próprio fim. Prazer, virtude, felicidade, são resultados da atividade, o que é diferente de um fim externo que se buscasse alcançar.

As crianças, salvo condições domésticas indesejáveis, veem transcorrer a sua vida infantil sem grandes exigências desconformes à natureza humana. São como nunca ativas. Assumem porém a responsabilidade de suas atividades, que não lhes são impostas. Dificuldades, necessidades de esforço e pertinácia, tudo isso existe e quanto mais existir, mais feliz é a infância. Não existe porém a obrigação pela obrigação, a atividade sem nenhum valor em si, pesada e inatural.

Mas, logo que a escola começa, começam geralmente essas torturas e então, evaporam-se de seus corações a harmonia e a felicidade de viver. Passam a ser felizes como os adultos, em momentos raros a que não se devem habituar com muita complacência, porque a realidade de toda hora é trabalhar, é

lidar, conformar-se e sofrer.

Há porém um grupo de homens para quem o trabalho é a sua própria alegria. Sobretudo os artistas e os que dão à sua própria vida a natureza de uma obra de arte, conseguem êsse resultado surpreendente.

E o que faz dêsse trabalho ou dêssas vidas uma realização harmoniosa de prazer e de alegria? É que o trabalho vale por si mesmo e não é uma simples atividade que se perfaz pelo resultado externo que dela poderá advir. O quadro, a escultura ou o livro, poderão ser vendidos e daí retirar o autor o prêmio externo do seu esforço. Uma remuneração mais alta porém, a do prazer, da paixão e do amor do próprio trabalho já lhe deu a compensação essencial.

A atividade do artista como a atividade da criança, é a atividade em que se resumem as suas próprias vidas. O seu trabalho, o seu prazer e a sua missão, tudo se funde em um só esforço integrado e harmonioso. Todo trabalho humano devia participar dessas qualidades. Nêsse dia, o próprio trabalho daria a felicidade." (Anísio Teixeira: "A educação progressiva").

Com os progressos da observação e da experimentação científicas passamos a uma nova teoria do conhecimento. Êste já não é o resultado da pura atividade mental a que se referiam os gregos, mas o produto de uma série de operações materiais e concretas, inclusive as operações mentais, também e-las materiais e corporeas.

Não só a teoria do conhecimento mas o seu objeto foram modificados, pois o material e não apenas o mental, o mutável e não apenas o imutável, o temporal e não apenas o eterno, passaram a ser os novos e verdadeiros objetos do conhecimento humano. Salvo na pura especulação matemática (e mesmo nessa os aparelhos começam a ingressar e com elas os processos concretos), em tôda a demais atividade intelectual humana a identificação dessa atividade com os métodos concretos de trabalho material já se estabeleceu quasi por completo.

Todo ensino deve ser integrado em uma atividade inteligente, em que a operação de saber se confunda com a de agir.

A realidade é que a ciência como a concebemos hoje, somente pode surgir e em realidade surge com a vitória dos métodos de observação sobre os métodos de pura especulação, de que se fez símbolo a famosa e legendária experiência de Galileu na Torre de Piza.

Nêsse dia encerraram-se os "infindos debates" da Idade Média, a que se refere WHITEHEAD, e, assim como os gregos criaram o "critério racional" para a avaliação e a crítica das nossas idéias e instituições, Galileu cria o "critério da experimentação" para guiar a nossa observação e rever as nossas instituições, conceitos, idéias e julgamentos.

Era uma segunda superação, mutação ou salto no desenvolvimento humano, e com êle deveria ter-se operado afinal a unificação, sob certo aspecto, dos dois processos imemoriais do saber - o saber prático ou empírico e o saber racional ou especulativo. Porque êste, para se confirmar, passou a exigir a observação antes e a experimentação depois, e observar e experimentar não são processos exclusivamente "mentais" mas profundamente operacionais, isto é, materiais, objetivos e concretos.

Fazer então, passou a ser essencial para o próprio ato de pensar. Aprende-se fazendo no mundo do saber prático, empírico ou rotineiro, aprende-se fazendo no mundo do saber científico, por mais "puro" ou "teórico", descobridor de leis gerais e criador de teorias que êle seja e continue a ser.

Graças à ênfase dêsse modo dada ao que o mesmo WHITEHEAD chama a "Ordem da Observação", a ordem conceptual iria fazer nova e verdadeira revolução.

Se os gregos deram ao nosso mundo intuitivo de conceber o universo ou à Ordem Conceptual as suas leis matemáticas e lógicas; Galileu e seus sucessores deram à Ordem da Observação os seus métodos, os seus instrumentos, a sua gradual e crescente exatidão.

Nenhuma das duas ordens poderia mais existir sòzinha frutuosamente. Enquanto estiveram ou estejam isoladas, a ob-

servação não passa entre os antigos, do nível do senso comum, isto é, grosseira defeituosa e inexata; e entre os modernos de estéril acumulação de fatos; e a especulação conceptual por seu lado, de racionalisadora e não realística, embora muitas vezes, bela e harmoniosa.

A aliança entre as duas ordens é que irá tornar ambas fecundas e produzir o progresso acelerado em que começamos a entrar do século dezesseis em diante até os dias quase sem fôlego de hoje.

*

IIª PARTE

"A Pintura de Cavalete perdeu ou está para perder tôda e qualquer justificação social ou econômica. Ela é uma arte defunta, perpetuada por instituições defuntas. Ignoro em que proporções se ensina a pintura de cavalete aos sessenta mil estudantes que frequentam anualmente as escolas de arte da Grã Bretanha. Essas escolas não se contentam em perpetuar uma tradição defunta, elas atiram milhares de moços e moças a uma profissão antiquada em que conhecerão apenas a pobreza, a desilusão e o desespêro."

"É o próprio povo, escrevia Franz Marc, que sempre deu à arte seu estilo essencial. O artista se contenta de tornar claro e cumprir a vontade do povo."

"O que o homem cria com suas mãos deveria possuir uma unidade geral de estilo, de prazer estético, e nos grandes períodos da civilização essas coisas tôdas possuíram essa unidade. O que nós chamamos de unidade do estilo se dá somente quando os homens, individual ou coletivamente se exprimem de acôrdo com essa harmonia fundamental. Tudo que se pode aprender da história da cultura humana parece indicar que êsse acôrdo é sempre atingido inconscientemente, ou para empregar termos mais precisos de uma escola de psicologia, por operações no interior do inconsciente coletivo."

"Em arquitetura evidentemente a imaginação deve submeter-se ao poder de factores materiais que vencerão mais de um artista inferior, ao passo que poderão agir como inspiração suplementar para o artista superior."

(HERBERT READ: "A infelicidade das artes plásticas").

A ferramenta, como os materiais jogam um papel determinante na própria criação artística; não são meios mortos, insensíveis, animados só pelo gênio do homem, senão vozes particulares que o homem deve saber interpretar. O pincel e a brocha propriamente ditos ao serem descobertos e aperfeiçoados, impuzeram novas possibilidades, novos "acidentes" e em consequência novos estilos, novas formas, às artes da pintura.

Os instrumentos, como os materiais, aportam positivamente sua própria expressão estética.

Aquela pedra dura, frequentemente mencionada que desenhou sobre a pedra branda, impôs seu estilo.

Não cabe dúvida que sem o aço, o concreto e os plásticos não poderíamos falar de edificação moderna.

Na pintura como em tôdas as artes plásticas (artes físicas) os meios plásticos mesmos de produção contém os aspectos mais profundos e eloquentemente poéticos. Buscar o poético fora da matéria em artes materiais é cometer o mais grave dos erros. Uma matéria determinada, como uma terra determinada, dá só o seu próprio fruto formal e sua própria flor sub e super formal, ou seja poética.

"O pintor que não pensa em sentido de matéria e considera como os cubistas que só vale escarvar no terreno abstrato da geometria, ou como os surrealistas num terreno abstrato do tema, só chega a desenvolver uma árvore imaginária no espaço, isto é, sem raízes em terra alguma." (SIQUEIROS).

Ainda mais: a pintura, arte material, arte física, não pode ser arcaica - anacrômica portanto - no que respeita aos materiais ou instrumentos que servem como veículos de criação - precisamente porque estes materiais como vimos antes são determinantes - e, exatamente porque por traz de materiais determinados está uma época determinada, da sociedade com tôdas as suas características industriais. E por aí o artista se acerca ou se distancia do homem com os seus problemas humanos históricos.

A função cria o órgão. O estilo de uma pintura mural - como de qualquer pintura realizada em período importante da história da arte - não deve ser fixado de maneira apriorísti-

ca.

O estilo deve ser uma consequência da função social do mural, da técnica material moderna que exige uma obra mural moderna, entendendo-se por técnica material tanto as ferramentas, como os materiais e os princípios e métodos científicos de composição perspectiva.

O estilo será determinado, como já foi dito, no processo mesmo do trabalho, mediante a própria percepção dos executantes considerando o problema.

No mundo contemporâneo se chegou a supor que o estilo é causa e efeito, em vez de considerar que o estilo é a culminação de uma função práctico-estética.

Na pintura mural o estilo é a consequência de fatores determinantes de ordem arquitetônica, espacial e social também, se se toma em conta a função do lugar que se vai decorar.

Começar pelo estilo é destruí-lo por antecipação. Tem-se observado, como era natural em pintores de um mundo particularmente individualista, não só que se tem começado pelo estilo, senão que cada um trata de impor o seu próprio estilo. Esquecendo o sentido espacial da composição, a atitude de bons pintores de cavalete faz com que cada zona do mural constitua um quadro autônomo.

Pintura mural é a pintura em um espaço arquitetural íntegro, em um espaço que poderíamos chamar caixa plástica.

Com o fim do Renascimento italiano encerrou-se o muralismo como forma de função primordial na arte da pintura do mundo de cultura ocidental.

Durante os séculos dezoito e dezenove e no que vai do século vinte, a pintura transportável, a não ligada à arquitetura isto é a que hoje denominamos "de cavalete" substituiu a anterior como expressão de função fundamental.

As tentativas muralistas dos discípulos de Jean Auguste Dominique Ingres nos meados do século dezenove, do mesmo modo quanto aos seguidores de Puvis de Chavannes, por serem expressões de intenção puramente intelectual - individual e não funcional - careceram de verdadeira magnitude e importância históricas.

Foi em 1922 no México que ressurgiu potencialmente no conjunto do panorama mundial tal forma de expressão plástica.

Em todos os períodos florescentes da arte, através da história inteira das sociedades, a plástica foi INTEGRAL. Foi para dizê-lo com maior claresa, uma expressão plástica simultânea de arquitetura, escultura, pintura, policromia, etc., PLÁSTICA UNITÁRIA.

Tal unidade plástica se deveu fundamentalmente a sua funcionalidade igualmente integral: funcionalidade por apego às particularidades climatológicas, às características do sub solo e do solo, à técnica, aos materiais, às ferramentas específica e historicamente correspondentes. E como objetivo final, foi fiel ao objetivo social estético de sua época.

A separação da escultura, pintura, vitrais, etc., da arquitetura foi uma consequência natural das concepções individualistas correspondentes à sociedade post-renascentista, à sociedade liberal.

A trajetória que segue a sociedade nos permite supor que a plástica voltará novamente a ser integral, isto é, arquitetura, pintura, escultura, policromia, manifestas num só corpo.

A sociedade nova será cada vez mais uma sociedade coletivista, infinitamente mais ampla neste sentido do que o foram as sociedades engendradoras do passado artístico, pois aquelas tinham caráter teocrático, coletivo-religioso, e estiveram dirigidas por minorias escravistas. (SIQUEIROS).

A esta concepção de plástica unitária preside a idéia de FUNCIONALIDADE. Corresponde a idéia de arte pública também, que por sua vez se contrapõe ao conceito de arte "objeto de luxo" para gôso de privilegiados.

No futuro se construirão arquiteturas de escala urbana (a arquitetura - edifício autónomo deixará de existir); imensos estádios, teatros e cines; imensas escolas, hospitais, casas de repouso; imensos museus, monumentos aos heróis da vida nacional e aos heróis da ciência e da arte. E estas obras que não se levantariam somente nas grandes cidades senão em toda a extensão territorial dos países, terão necessariamente um

carater plástico integral, isto é, um carater funcional integral.

Não é possível conceber essas construções - parte integrante de sumas arquiteturas urbanas - sem o complemento da pintura mural, fixa e mecânicamente móvel, sem a escultura, fixa e mecânicamente móvel, sem um novo tipo de vitrais, sem policromia total, sem eloquência social total, já que esta nova plástica não poderá ser só confortável, no sentido material do termo, senão também psicológica, pedagógica, política e em último extremo, floração de uma estética superlativa.

Porém uma plástica integral de tal natureza, não poderá ser obra mais que de uma nova tecnologia, de sua nova e própria tecnologia científica e mecânica (a do passado foi empírica e artesanal).

A superação da tecnologia que tem sido já adotada para a edificação arquitetônica moderna e para a edificação em geral, não foi ainda porém compreendida pela quasi totalidade dos pintores, escultores, desenhistas, etc..

Uma nova tecnologia que somará ao cimento, ao aço, ao cristal, aos plásticos, os materiais criados pela química orgânica moderna, susceptíveis de serem empregados na pintura mural, na escultura policromada monumental, na policromia dos edifícios, etc., tais como o celuloide, o carvão artificial, vinil, os silicões, as várias peroxilinas, as matérias pictóricas luminosas, as diversas formas de iluminação artificial, os reboques ou aplainados de composição sensível à pintura mediante corrente elétricas, como hoje existem papéis sensíveis à fotografia em cores, e dezenas de novos materiais que nos deparará a ciência do futuro.

Uma nova tecnologia que somará igualmente aos materiais modernos de construção, de pictorisação e escultura, as novas ferramentas criadas pela mecânica moderna, tais como o aerógrafo, a pistola de ar, o pantógrafo de proporção mural, a câmara cinematográfica para a captação do movimento e do espaço, o projetor elétrico e todo aquele instrumental que facilite ou enriqueça a obra plástica, figurativa ou não.

Uma nova tecnologia material que logicamente pressupõe

uma nova tecnologia formal, relativa às novas e consequentes formas de composição e perspectiva; já que as tradicionais, por estáticas, por mecânicas no sentido filosófico de inércia, não corresponderiam já aos espaços ativos de uma arquitetura ativa, de uma arquitetura em que a concepção das formas geométricas não será inerte, senão dinâmica em grau máximo, a concepção de que o retângulo, o quadrado, a circunferência, etc., não são formas fixas, senão transformáveis em tôdas as geometrias imagináveis.

Uma composição e uma perspectiva que se realizam considerando o espectador não como uma estátua, ou como um automata que gira em eixo fixo, senão como um ser que se move em uma topografia e em trânsito correspondente a essa topografia.

Uma tecnologia pictórica e escultórica em suma que se vá agregar a superfícies arquitetônicas côncavas, convexas, de combinação entre as primeiras e esta última, com rompimentos cênicos em zonas pictóricas e escultóricas prévia e adequadamente conjugadas dentro das arquiteturas.

Uma tecnologia psicológico-política que não poderá manifestar-se como simples agregado decorativo (casos da pintura mural elegante de Le Corbusier, Miró, etc.) senão complemento social político eloquente.

"Um movimento em favor da arte pública que dará vida pela primeira vez em vários séculos, a um novo tipo de artista civil, a um novo artista cidadão, a um novo artista combatente, em contraposição ao tradicional típico boêmio monparnasiano de exclusiva e precária economia burocrática - acadêmico ou fauve -, da América latina, e em contraposição também ao parasitário sub snob apolítico, ou político diletante da Europa. - O novo tipo de artista que deva corresponder a uma nova maneira de produção funcional social pública na arte.

Esta é a maneira de se chegar a substituir o atual sequestro econômico - a obra de arte que faz possível este sequestro - para o gozo exclusivo de poucos lugares ricos, "cultos" e snobs, pelo usufruto civil, público ao máximo." - (SIQUEIROS).

Quando dizemos que o estilo de uma pintura mural deve ser consequência de sua função social, indicamos que não será só o produto do artista criador, como da equipe criadora, senão também e de maneira determinante de sua correspondente audiência ou público.

A arte, afirmamos, a geram o criador e sua audiência simultaneamente; e agregamos: a tal audiência tal arte. Por isso, - juntamos - nos períodos da história em que a criação artística teve grande audiência houve uma grande arte e resultou pobre quando esta audiência foi socialmente mesquinha.

"É o próprio povo, escrevia Franz Marc, pintor morto na penúltima guerra, - que sempre deu à arte seu estilo essencial. O artista se contenta de tornar clara e cumprir a vontade do povo."

A êste sujeito, a que confessamos particular preferência, julgamos conveniente trazer alguns trechos da obra de - LUIZ JUAN GUERRERO: "Revelación y acogimento de la obra de arte";

Sob o título: "A correlação entre o espetáculo e o espectador".

- "Não embalde temos aludido ao ESPETÁCULO artístico.- Porque a terminologia tradicional se refere à correlação entre a obra de arte e o acolhimento humano, qualificando aquela como um "espetáculo" e ao ente que a contempla como um espectador". Pareceria de tal maneira, que êste último se encontraria em uma posição puramente passiva: na de um observador frente a um campo de observações estabelecido por antecipação.

Com efeito: o termo "espectador" faz referência a alguém que assiste a uma "representação" na qual tudo está previsto de antemão, no sentido mais corrente de espetáculo teatral, ou no sentido filosófico tradicional do "espetáculo do mundo". Ou seja, como se algo "dado" fôra logo "recebido", aceitado e compreendido por um ente humano.

Já vimos que a experiência estética de nenhuma maneira é passiva como parece indicá-lo essa terminologia, senão que a mesma obra de arte se constitui precisamente por uma ativi-

dade humana, pois o contemplador é o destinatário dela, tanto de seus aspectos mais manifestos como de suas implicações mais virtuais.

O "espectador é um destinatário que está por sua vez pedindo e exigindo que a obra revele tudo o que dela espera, e é, até certo ponto, um protagonista na produção da mesma obra.

Temos insinuado, e veremos melhor ao final de nosso estudo, que a obra se desprende como tal, quando existe plenamente em ato, ou seja, quando passou de sua existência virtual a uma plena interpretação, que só recebe por meio da atividade acolhedora de um comportamento contemplador.

Entretanto, e à falta de outros termos mais precisos, podemos conservar os nomes usuais de "espetáculo" para a obra e "espectador" para a atitude contempladora, sempre que os expliquemos a partir da correlação operativa que indicamos. Ou seja por uma parte, que o espetáculo da obra de arte, ou em termos mais amplos, "o espetáculo do mundo" nunca é um objeto dado por si mesmo, nem uma soma de objetos colocados de antemão em um certo plano, nem muito menos, como ocorre em certas direções idealistas ou subjetivistas, uma espécie de mosaico de qualidades frente a um sujeito que "toma nota delas" como se existissem fóra do seu âmbito.

Porém, por outra parte, tampouco este titulado "sujeito" é pura ou simplesmente passivo ou receptivo, já que é um protagonista indispensável da cena artística, que só se configura graças à sua ativa colaboração.

O contemplador nunca é um espectador imparcial, senão um protagonista dessa "operatividade" que se manifesta na revelação da obra mesma por um lado e no poder acolhedor da existência humana, por outro.

Sempre o comportamento se insere no espetáculo mesmo: organiza-o enquanto o rodeia, com sua trama afetiva e dessa maneira lhe propõe um pacto, mediante o qual a cena cobra plena existência.

É assim, a obra de arte que antes era virtual, adquire efetividade, atualidade, plenitude.

Modalidades do pacto entre a obra e o espectador:

Quando medimos as qualidades de uma obra de arte, elas aparecem sempre condicionadas por um determinado comportamento.

Vale dizer que dirigem uma certa solicitude e um chamado muito específico a um ente humano, um grupo social, uma geração histórica, etc., por meio do que temos convencionado de nominar a rede de significações do ente artístico. Melhor dito por meio das distintas espécies de significados estéticos, através dos quais aquele indivíduo ou grupo explicita o sentido dessa obra de arte.

Em consequência, a significação global que caracteriza a uma obra, unicamente a possui por si mesma em estado de potência ou virtualidade, pois ela só se atualiza ao encontro da solicitação que oferece a uma existência humana, e mais ainda, ao encontro da resposta que recebe da mesma.

Desta maneira se constitui um determinado significado naquele ponto onde se produz um acôrdo ou pacto entre e especificidade da solicitação da obra por um lado, e a especificidade do recebimento ou acolhida do espectador por outra.

Por isso temos advertido, que não há um puro espetáculo em si mesmo, senão sempre uma convivência entre ambos os termos, que temos convencionado denominar o chamado da obra e a resposta do contemplador.

Diremos em resumo que o espectador aporta uma perspectiva para que a obra se revele.

Por si mesma, a obra, ainda que sempre trate de impornos sua presença, somente sugere essa perspectiva: nos faz um chamado imperativo mas não nos obriga a uma resposta.

Sem embargo, tampouco o espectador nada possui por si mesmo: nem a obra como tal, nem critério geral para julgar em questões estéticas, nem uma certa perspectiva artística já constituída.

Ambos termos, obra e contemplador começam a existir quando a obra é revelada, executada ou pelo menos fomentada."

*

O uso de materiais e técnicas novas:

Na pintura contemporânea encontramos a utilização de matérias novas que por sua vez geram técnicas novas.

A utilização de certos materiais como elemento para a pintura moderna é uma fonte nova para pesquisas.

Utilização da improvisação e aproveitamento formal da matéria.

- Devido ao respeito e ao colóquio com a matéria a ser trabalhada, trouxe de acôrdo com o temperamento de cada artista uma maior valorização ao aspecto da improvisação, irmã bem próxima do fenômeno chamado de sugestão formal.

A improvisação em arte nada mais é do que a sagacidade e inteligência em aproveitar formas ou elementos já existentes na matéria como ponto de partida, continuando-se numa participação com o aspecto formal, de início, e prolongando-se num processo de elaboração até chegar ao ponto máximo de realização plástica; o limite de tal técnica está naturalmente situado no ponto até onde fôr dado atingir, com o auxílio dos elementos fornecidos inicialmente pela matéria em colaboração com a experiência e personalidade do artista.

O que primeiro faz o plástico genial é escutar e entender bem a voz de seus materiais e ferramentas.

Aqui cabe transcrever parte de um artigo do conhecido crítico americano James Johnson Sweeney intitulado "A linguagem direta de Brancusi" numa apreciação da obra do grande escultor: "Longe de ser uma expressão hermética, como às vezes procuram vê-la, a escultura de Brancusi é a expressão direta e simples do material que êle usa.

Há uma escultura de natureza poética, como há uma escultura que nasce da exploração imaginativa da natureza essencial dos materiais empregados: uma revelação através da simplificação e intensificação das características inerentes àqueles materiais e ao mesmo tempo uma manifestação metafórica deles ou sua epifania.

Uma pedra oval repousada com um dos lados sôbre um espelho no qual ela se reflete, não quer dizer que Brancusi a colocara para imitar um peixe: é uma pedra que nada - uma pe-

dra peixe. Seu Adão é masculino em sua determinação e no contraponto de ritmos que o artista conseguiu, talhando em ângulos a fibra natural da madeira. Uma forma aspirada em bronze intensamente polido não imita um pássaro tal como se conhece; mas é uma forma que através de certas propriedades do material - o vermelho clarão da superfície polida e sua forma simplificada - pode ser vista como o vôo, resplandecente de sol, de um pássaro no espaço.

A "tartaruga andando" é esculpida num só bloco de madeira, mas está desgraçadamente carcomida de carunchos. Brancusi achou que o seu estado era demasiado delicado para transportá-la. Explicou que ao perceber a possibilidade da escultura apodrecer pensou em fazer uma outra versão em mármore. - Mas ao estudar os dois materiais compreendeu que a fibração curva da madeira expressava os movimentos algos circulares do animal caminhando - "como êle se arrasta na terra" - o que a pura matéria do mármore jámais conseguiria dar. A lisa textura do mármore se adaptaria à expressão de um movimento direto, tenso, - a tensão do vôo, como êle disse. Assim a versão em mármore tomou êsse carater - "Tartaruga voando".

Essa é a poesia do material, tal como a exprime a escultura de Brancusi, a revelação metafórica das características essenciais do material empregado. Esta é em suma, a simplicidade e a rica delicadesa da arte de Brancusi.

Nada em seu trabalho é indireto ou oculto.

O material sempre fala na sua forma e na sua côr individuais. O artista nunca o contraria, mas sempre o anima, levando-o a uma expressa além dêle mesmo, através de simples metafórica referência.

Já se disse que "uma obra de arte não tem uma idéia separável da forma". Nisto reside a qualidade essencial de Brancusi: sua impecável fusão de material, forma e metáfora.

E encontramos com Ubi Bava, em "O Material, a matéria e a arquitetura":

- A influência que o material exerce na forma da obra de arte é tão decisiva que, apesar de perder quase integral-

mente as próprias características de material, imprime à mesma a sua marca inconfundível, no que diz respeito à sua própria vocação formal. De facto, todo material possui uma tendência formal. Depois de trabalhado pelas mãos do artista, e tendo por isso se transformado em pura matéria sensível, não perde todavia aquela característica.

Não foi sem pouca razão que o mestre Focillon afirmou que na natureza não existe matéria (no sentido de material) - sem forma e forma sem matéria.

Para êsse pensador os materiais têm certo destino ou certa vocação formal. Possuem uma consistência, uma côr, uma granulação. São formas e por isso mesmo atraem, limitam ou desenvolvem a "vida das formas". São escolhidos não só para comodidade do trabalho ou bem, na medida em que a arte serve às necessidades da vida, pela bondade do seu uso; senão também porque se prestam a um tratamento particular e porque produzem certos efeitos.

Desta maneira sua forma completamente em bruto, sugere e propaga outras formas. Porém, convém assinalar - prossegue Focillon - que esta vocação formal não é um determinismo cego, já que êsses materiais tão bem caracterizados, sugestivos e até exigentes com respeito às formas da arte, nas quais exercem uma espécie de atração, se encontram por sua vez profundamente modificadas por elas.

Essa tendência do material para certas formas e a tendência manifesta do criador (o espírito também possui uma vocação formal) para impor a sua forma, caminham paralelamente no ato da criação. Há por assim dizer uma submissão recíproca. Diante da tendência dêsse ou daquele material para determinadas formas o artista é levado sem prejuízo de suas faculdades criadoras a criar em termos dêsse ou daquele material.

Paradoxalmente o criador domina o material porque é de um certo modo dominado por êle.

O artista se submete para poder se impor, e assim por meio dêsse "jôgo diplomático e muito sutil, êle consegue metamorfosear o material, impregnando-o ao mesmo tempo de "sensibilidade". Assim é que a forma da obra de arte, constituída

de um material engenhosamente trabalhado, consegue por meio dele, tornar-se matéria sensível.

"Transformada numa disciplina pedagógica a arte nos le varia à unidade de ambiente como a verdadeira base da cultura, pois abarcaria tudo, desde uma simples cadeira até à igreja."

"É absurdo rotular-se a arquitetura moderna como méro movimento racional. Ao contrário os seus iniciadores vêm dirigindo todos os esforços no sentido de fundir a emoção e a técnica muito mais por meio de atalhos inspirados do que por adição".

"A nova filosofia da arquitetura reconhece o predomínio das necessidades humanas e sociais e reconhece a máquina como o veículo moderno da forma que satisfaz essas necessidades."

"Estamos convencidos de que a repetição de elementos de construção simples e pré fabricados pode servir tanto do ponto de vista da utilidade como da beleza."

MOSAICOS GROPIANOS

Nas suas mais altas manifestações a arquitetura adquire dimensões dinâmicas que exprimem o intangível através do tangível. Só quando materiais inertes são trazidos à vida numa construção pelo poder criador do artista é que a aspiração do homem ao sonho e à vida espiritual poderá também ser satisfeita para lá da plenitude do seu conforto físico. Então compreenderemos o que é arquitetura, arquitetura total, poderíamos dizer, que dará passo para uma bela ambiência.

(IDEM)

Aqui somos levados novamente a cogitar do fenômeno denominado "Síntese das artes", a que com mais propriedade denominariamos integração da Plástica.

Trazemos a respeito a contribuição do Bauhaus e do grupo "De Stijl", dois dos movimentos mais expressivos contemporâneos, e da influência de Mondrian "para uma síntese das artes maiores".

Diz êle: A realização desta síntese deve ser considerada como um dever essencial nêste período de tão prodigiosa liberação das artes maiores: arquitetura, escultura, pintura. - Ela interessa ao edifício público bem como à residência particular.

A ambiência é um fator primordial da formação do indivíduo. Pela criação de uma ambiência adequada à vida moderna coletiva e individual, nós contribuiremos para libertar o homem da opressão da matéria e do trágico da vida.

O homem normal do século XX deveria poder viver integralmente no ar puro, à luz e à alegria, pela arquitetura.

A formação do indivíduo é profundamente influenciada pela ambiência, o meio em que vive. Do seu característico dependerá a eficácia, a formação mental espiritual e física da pessoa.

A contribuição construtiva dos plasticistas, nascidos do movimento neo plástico é positiva; êles podem levar à casa, à rua e à cidade, elementos de plástica pura em harmonia com tôdas as funções arquiteturais e nos oferecer portanto as alegrias essenciais e construtivas.

Os neo plasticistas consideram a arquitetura contemporânea como o mais poderoso meio de expressão onde a síntese das artes maiores possa se realizar em uma real unidade construtiva, onde a vida moderna, individual e coletiva encontrará seu pleno desenvolvimento.

Criada para ser ao mesmo tempo uma escola de Belas Artes e de Artes e Ofícios, a Bauhaus - literalmente Casa da Construção foi inaugurada em Weimar em 1919. A ambição dos organizadores era criar uma nova corporação de artesãos, mas sem aquele orgu

lho de classe que erguia barreiras entre artesãos e artistas".

"Precisamos querer, imaginar, preparar em comum o novo edifício do futuro, que integrará harmoniosamente arquitetura, pintura; êsse edifício se erguerá pelas mãos de milhões de operários no céu futuro - emblema cristalino da nova fé no porvir" - afirma o manifesto inaugural.

A idéia do Bauhaus pertence a Walter Gropius, que foi seu primeiro diretor.

Sua idéia essencial era que tôdas as fôrças artísticas deviam se concentrar na "Bauswerk" trabalho de construção. A Bauhaus não era certamente uma Escola de Belas Artes no sentido usual da palavra. A denominação de "Escola Superior da Forma" já seria mais precisa, mas seria necessário traduzir exatamente a palavra alemã que significa ao mesmo tempo "Casa de Construção" e "Casa onde se constrói". O ponto principal estava na elaboração de uma arquitetura funcional na qual tôdas as artes deveriam se unir em relação com as necessidades da indústria e da técnica: A "Bauhaus" - diz o manifesto inaugural - quer restabelecer a harmonia entre os diferentes atividades da arte, entre tôdas as disciplinas artesanais e artísticas e torná-las inteiramente solidárias dentro de uma nova concepção de construir. Nosso objetivo final, mas ainda distante é a obra de arte unitária - a Grande Obra - na qual não mais subsistirá a distinção entre a arte monumental e a arte decorativa".

Em verdade não se trata de professores e alunos, mas de mestres e aprendizes, não de artistas especializados na arte livre ou na arte aplicada, mas de criadores que se completam uns aos outros a serviço de uma obra comum. A concepção medieval do "atelier" era assim renovada pela Bauhaus e suprimido o divórcio entre Belas Artes e Arte aplicada.

Ao seio de uma verdadeira síntese, arquitetura, pintura e escultura são ligadas por uma íntima conveniência plástica. Nestas condições, uma pintura ou uma escultura são belas não só por si mesmas mas também por sua função plástica no meio arquitetural para o qual foram concebidas.

"Uma autêntica síntese das artes deve se fazer por in-

tegração, não por adição das três plásticas em presença.

Precisemos: por uma integração da pintura, da escultura, à plástica da arquitetura. Porque não se trata da arquitetura vir a ser pictural ou escultural".

(Reflexões sôbre a Síntese das Artes Plásticas por Leon Degand).

O grupo "De Stijl", "Para uma construção coletiva", em seu manifesto:

"Trabalhando coletivamente nós temos examinado a arquitetura como unidade criada por tôdas as artes, indústria, técnica, etc., e nós achamos que sua consequência dará um novo estílo. Nós temos examinado as leis do espaço e suas variações infinitas (quer dizer os contrastes de espaços, as dissonâncias de espaços, os complementos de espaços, etc.) e nós achamos que estas variações de espaços devem ser governadas como uma unidade equilibrada.

Nós temos examinado as leis da côr no espaço e no tempo e nós achamos que as relações equilibradas dêsses elementos dão enfim uma unidade nova e positiva.

Nós examinamos a relação entre o espaço e o tempo e achamos que a aparição dêsses dois elementos pela côr fornecem uma nova dimensão. Nós examinamos as relações recíprocas da medida, da proporção, do espaço e do tempo e dos materiais e nós encontramos o método definitivo de os construir como uma unidade. Nós temos, pela ruptura de seu fechamento (os muros, etc.) abolido a dualidade entre o interior e o exterior.

Nós demos o verdadeiro lugar à côr na arquitetura e declaramos que a pintura separada da construção arquitetural - (quer dizer, o quadro) não tem nenhuma razão de existir."

Ao estabelecer a definição de Plástica Unitária vimos que fundamentalmente essa unidade plástica se deve à sua funcionalidade igualmente integral.

Funcionalidade relativa às particularidades climatológicas, às características do sub solo e do solo, funcionalidade de quanto à técnica, aos materiais e ferramentas, específica

e historicamente correspondentes.

Vimos que em toda manifestação artística e particularmente nas artes plásticas, artes físicas, portanto, as superformas ou estilos e resultante estética, são uma consequência da função integral e de sua consequente técnica.

Que os materiais e instrumentos de produção nas artes plásticas têm desempenho gerador, valor determinante, formal como estético.

O comportamento do músico perante o meio eletrônico revela um dos aspectos mais dramáticos da relação do homem com a técnica.

Tal como o cientista, o artista acha-se também em presença da máquina.

A Música Eletrônica e o problema da técnica, artigo de Luigi Rognoni na Revista Aut Aut, ilustra a nosso vêr, de maneira expressiva o assunto que viemos abordar.

"Nunca como hoje o problema da linguagem musical esteve tão ligado ao problema da técnica. Nos limites extremos da criação Weberniana nasce já a exigência da análise do som e do método operativo que bem depressa levariam o músico a recorrer à máquina, ao meio eletrônico em busca daquelas possibilidades de "escolha acústica" que os instrumentos da orquestra tradicional não lhe sabem mais oferecer.

Como trabalha tout court o músico eletrônico?

Partindo do som "puro" gerado pelos osciladores, o músico encontra-se antes de mais nada diante de uma matéria sonora que lhe é possível controlar dentro de limites tão vastos que ultrapassam a própria percepção fisiológica do som.

Ora, falar de possibilidades de composição da música eletrônica, quer dizer antes de tudo, esclarecer os termos de uma relação que o músico procura estabelecer entre ele e a matéria sonora diretamente controlada na sua fisicidade.

Surge aqui um problema inteiramente novo na história da música, pois que o artista pela primeira vez se encontra na presença do mundo dos sons na sua concreticidade física. - O músico parece agora encontrar-se em condições semelhantes à do

pintor, que manipula diretamente a matéria-côr na paleta e a fixa numa única e definitiva representação expressiva sôbre a tela. Assim, o músico "fixa" na fita magnética de uma vez por tôdas, o seu pensamento, partindo dos sons puros até obter uma desejada e realizada arquitetura sonora.

Ao músico que se pôs a trabalhar depois de Webern (e isso para o pintor equivaleria a dizer "depois de Mondrian") a técnica moderna descerrou meios insuspeitados; e na presença de problemas completamente novos, diante da máquina, o músico principia a interessar-se antes de mais nada pelo mundo físico-acústico (que até agora parecia domínio exclusivo do cientista) de preferência a procurar nêle, antes ainda de o possuir um mundo sonoro abstratamente compreendido na sua emocionalidade estética. Há quem já agora fale da "morte da arte" e do aniquilamento do artista prêso na rêde da técnica.

A técnica é uma forma de desvendar.

O trabalho do músico eletrônico no campo de uma possível linguagem dos sons é talvez o princípio dêste "desvendar" da natureza. Heidesser põe-nos em guarda contra êsses perigos da técnica em geral, mas adverte que a "salvação" está no "desvendar" como produzimento da "tecne" como "poiesis".

Tudo quanto não se apresenta ainda claro nos outros setores da atividade artística, está talvez acontecendo de modo radical na experiência musical contemporânea. Hoje para o músico eletrônico o problema da técnica, antes mesmo de ser um problema de linguagem específica e ainda menos de estética, é um problema que investe a essência humana do seu próprio operar".

Na sociedade moderna, repetimos, tôda a cultura se faz efetiiva ou presumidamente uma cultura conciente, dependente de técnicas mais ou menos racionais ou científicas, que têm de ser aprendidas em atividades de participação montadas especialmente para êsse fim. A escola então, tem de se fazer uma réplica da sociedade - apenas mais simplificada, mais ordena-

da e mais homogênea, para recuperar a sua capacidade educativa, perdida em virtude de sua concepção e organização iniciais abstratas ou irreais.

FIM

B I B L I O G R A F I A

- DAVID ALFARO SIQUEIROS - "Como se pinta un mural".
- HERBERT REED - "A infelicidade das Artes Plásticas" - ("A Manhã", 28-11-1948).
- LUIS JUAN GUERRERO - "Revelacion y acogimento".
- DE STIJL - "Para una construção coletiva de la obra de arte".
- LEON DEGAND - "Reflexões sobre a síntese das artes plásticas".
- ANISIO TEIXEIRA - "A educação progressiva".
- KILPATRICK - "Educação para uma civilização em mudança".
- ANISIO TEIXEIRA - "O espírito científico e o mundo cultural" - (Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos).
- DEWEY - "A creança e o programa escolar".
- ANISIO TEIXEIRA - "Ciência e humanismo" (Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos).
- ANISIO TEIXEIRA - "A educação e a Crise Brasileira".
- ANISIO TEIXEIRA - "Educar não é privilégio".

*

*

