A OBRA DE ARTE Aldair Silva Rossi



Universidade Federal do Rio-de-Janeiro ESCOLA DE BELAS-ARTES

A OBRA DE ARTE

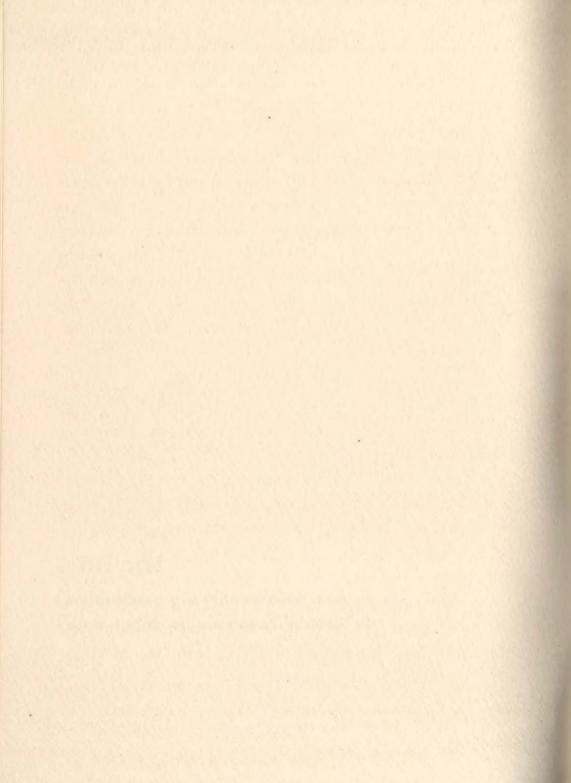
Tese para Concurso de Docência Livre CADEIRA DE PINTURA

Rio-de-Janeiro

4171/30-05-2016

DEDICATÓRIA

Aos meus mestres e professores da Escola Nacional de Belas-Artes



A arte é uma necessidade associada a existência da cidade e do homem. É por assim dizer a expressão da sociedade - nas idéias religiosas, nas concepções políticas, nos costumes, nas atividades, nos modos de ver e sentir. Tem sem pre a preocupação da ordem prática, juntando sem pre o belo ao útil, e considerando per assim dizer, como belo tudo que é útil. Confunde conscientemente a beleza com a utilidade, a bondade com a verdade. É no sentido exato da palavra, uma cousa divina que se basta a si mesma, independentemente.

O fundamento da estética é, como escreve Pottier, "o belo ao serviço do útil". O grego não faz distinção entre "belas artes" e "artes menores", entre a escultura e a pintura ou a cerâmica. Há apenas, dosagem de beleza e de utilidade. Ambas a possuem porque vivem estreitsmente associadas. Para os Helenos, tôdas as obras úteis devem ser belas e tôdasas obras belas devem ser úteis. Não podemos, por isso, estudar as obras dos grandes artistas gregos abstraindo por completo do seu destino e das idéias que lhe dão origem - religiosas ou civis.

A arte é, para êste povo excepcional, escrita figurada, linguagem clara, expressão do colunas caneladas, pórticos esculpidos, frescos, pinturas, volutas, frontões, cornijas, fri sos.

Os deuses, que dão a vitória à cidade e ve lam pelo seu bem estar, os heróis, que a funda ram e engrandeceram vêm, trazidos pelos artistas, povoar a sua residência, retratados no már more ou no calcário, e ali ficam presentes, vi gilantes, na pureza dos traços humanos, visto que, apesar de deuses, têm, como os homens as suas necessidades, as suas paixões, as suas có leras, as suas fantasias.

Nas cidades, a arte torna-se intérprete da vida coletiva, a imagem das aspirações dos cidadãos, o espêlho do seu orgulho, o retrato da sua glória.

Nos frisos dos templos recorda a grandeza das festas coletivas, lembra os seus jovens, recorda os seus velhos, evoca a graça das suas donzelas e o garbo dos seus efebos. Os monumentos perpetuam a fama dos mortos ilustres cu jas imagens vão povoar os templos.

As estátuas públicas lembram a gratidão que se deve aos deuses. Os deuses que salvaram a cidade por ocasião das calamidades azíagas,

que alcançaram a vitória nos combates, que aconselharam as transformações políticas de interêsse geral.

Os vasos pintados, os baixos relevos, os grupos escultóricos contam a história dos cos tumes, das ocupações dos habitantes, cos con cursos atléticos, das festas do ginásio, das cerimônias, das representações teatrais.

A arte grega acompanha, na sua evolução, o desenvolvimento gradual da cidade, a marcha ascensional do povo helênico desde os dias lon gínquos em que a Jónia, orgulhosa de sua civilização, desabrochada ao calor de influências egeias, micânicas e orientais, começa a projetar o brilho da sua cultura sôbre a velha Hélada. Os bronzes, os vasos pintados e esculipidos, as estátuas e estatuetas da Jónia atra vessam o mar e chegam à terra helênica, onde despertam o maior interêsse.

Os processos de construção da Jônia, a sua técnica da fundição dos metais, os modelos das suas escolas de escultura tornam-se conhecidos.

As estátuas femininas, de roupagens tão belamente tratadas, encantam, seduzem e revelam aos gregos a frescura da graça, a música

das formas elegantes, a harmonia das atitudes corretas, das posições simples e naturais.

Mas, na Hélada, não há só ruínas e povos ignorantes. Entre os séculos VIII e VI, o Peloponeso ressurge e, das cinzas apagadas, nascem numerosas cidades - Corinto, Argos, Sicuónia, Esparta, que organizam a sua vida política administrativa, econômica, criam novas ener gias e manifestam o maior interêsse pela cultu ra artística. Os Dórios, apesar das suas violências e brutalidades não deitam por terra tu do o que encontram. Postos perante restos imponentes dos palácios micénios, aproveitam sua disposição arquitetônica e dão-se ao traba lho de levantar, embora à sua maneira e segundo o seu gosto, templos numerosos, cujo modelo alastra por tôda a Grécia. Ao mesmo tempo fun dam oficinas de cerâmica e, substituem, na pin tura dos vasos a rica decoração oriental uma bela ornamentação simples e sugestiva. Na escultura, preferem o bronze, poem de lado modelos femininos da Jónia e modelam corpos vi gorosos de atletas, sólidos, musculosos, robus tos, de linhas sóbrias e claras.

A arte Jônica e a arte Dórica entram na Ática, cuja população, curiosa, viva, apaixona da por todas as manifestações de beleza plás tica, fundindo as duas correntes, dá vida a uma arte original que ocupa o justo meio, en sina Deronna, entre as duas tendências opostas, a uma arte que "alia a graça e elegância de uns à força e precisão dos outros".

Traçado o seu caminho, a arte ática, que aprendera dos Jônios, a ciência do mármore, o seu modelado suave, a elegância e a graça, e dos Dórios, o vigor do bronze, a fôrça das atitudes enérgicas, a sobriedade das maneiras lança-se, então ousadamente, ao trabalho e consegue em breve, deslumbrar o mundo grego com a maravilha das suas obras incomparáveis.

Na primeira metade do século V, começa a impor-se o primado artístico de Atenas, que se torna, na segunda metade deste século, o centro intelectual e artístico da Hélada.

As mais antigas obras plásticas grosseiras estátuas de argila e ídolos de marfim, datam dos séculos IX e VIII, são de uma inferioridade manifesta, sobretudo quando as comparamos com as primeiras esculturas Egeo-Cretenses. O corpo reduz-se a simples silhueta rígida. Os braços pendem colados às pernas, uni

das. Não manifestam o mínimo sinal de vida.

Parecem esculturas dos indígenas africanos. Os gregos seguem, sua vida artística, como demons tram as suas primeiras obras escultóricas, a evolução de todos os povos que começam, sempre, por considerar a arte como simples escrita, na qual a imagem se reduz a um ideograma do corpo humano.

O que pretendem não é apresentar o corpo na realidade da sua musculatura, dos seus membros, das suas atitudes. Basta-lhes que o semelhante, o seus ou a alma do morto reconheçam a idéia que desejam exprimir, sem atitudes com plicadas, sem pormenores rigorosos.

Até ao século VI repetem-se estas somcepções, quer se trate da figuração dos deuses, de estátuas destinadas aos túmulos, de ex-votos oferecidos pelos fiéis. Domina uma técnica cu riosa, que obriga o artista a conceber as está tuas para serem vistas de frente, sem qualquer torsão, qualquer curvatura do busto. Os movimentos permitidos são os que não alteram a rigidez da posição — braços estendidos, pernas em situação de parada. No entretanto, o artista faz alguns progressos: os braços destacam-se progressivamente, alongam-se, tornam-se livres.

As pernas avamçam, sempre a começar pela da esquerda, como na escultura egípcia. O tipo humano torna-se um pouco mais livre, embora ainda rígido e uniforme nas atitudes permitidas.

Artistas das escolas de Samos e de Enios, procuram a simplicidade e o ritmo.

Os artistas de Siciónia, fixados no Peloponeso, aperfeiçoam a representação do cor po humano, para poderem imortalizar, nas suas obras, os vencedores dos concursos atléticos. Os escultores da Ásia estudam a anatomia e preocupam-se com a elegância das formas. Homens e deuses representam-se como be los animais, fortes e ágeis.

Durante o século V, caminha-se progressivamente, para o nú estético masculino que,
em breve se converte em ideal artístico, por
influência dos atletas do circo, dos corredo
res, dos ginastas, dos lutadores e discóbulos. A mulher continua, no entanto, a ser re
presentada vestida de alto a baixo, como seu
paplos flutuantes, mas, a pouco e pouco, aos
vestidos diáfanos, que deixam ver o corpo na
plenitude das linhas simples, sucede o meio-nú e, por fim, o nú integral, que triunfa es

tatuária feminina.

Durante o século IV, inicia-se estudos do movimento e desaparece a rigidez convencional. A imagem agita-se em todos os sentidos. Os cor pos são representados nas mais variadas posições e tornam-se ativos, mesmo em repouso. Vi vem, palpitam, animam a matéria de que são fei tos - o mármore, o bronze, o calcáreo.

Durante o século de Péricles a escultura helênica atingiu o apogeu da perfeição: — Miron concebe o "Discóbolo" (cabeça do Discóbulo) Museu do Vaticano, Roma; Maravilha do rítmo, de fôrça, de movimento. Policleto lavra o "Do rífero", considerado como o modêlo perfeito da beleza harmoniosa e equilibrada. Fídias dá vida às estátuas de Atenas e de Zeus, que são guardadas, preciosamente na Acrópole, e deixa, no Partenon, os frisos alusivos à procissão das Panatenéias, conjunto maravilhoso de perfeição incomparável.

As estátuas isoladas de atletas perfeitos e de deuses magestosos, juntam-se os agrupamen tos em que o princípio do equilíbrio e da sime tria é conseguido sem rigidez. Estas qualidades surgem, espontâneamente do assunto representado, falam tanto ao olhar como ao espírito,

adaptam a realidade ao sentimento e a razão. Estes progressos acentuam-se durante o século IV. Ao idealismo anterior sucede, porém, um realismo mais pujante, um expressionismo mais profundo, um desejo mais intenso de des vendar, aos clhos dos homens, os sentimentos, as paixões, os voos interiores, os anceios e esperanças que acalentam as almas: - Escopas de Paros consegue, no dizer de um contempora neo. "dar alma ao mármore, nas suas obraseni madas, dramáticas, emotivas, angustiadas#. Praxitelles concebe estátuas que causam a ad miração da Antiguidade e compõe formosos gru pos de adolescentes, de encantadora frescura. Lisipo, escultor dos atletas, cultor da força e da energia, e, ao mesmo tempo, retratis ta de raro talento. Durante o período helenístico, a escultura perde a austeridade anterior e torna-se elegante, volutuosa e convencional devido ao seu contacto com o Orien te.

A pintura

O que encanta o visitante da Grécia é a limpidez da sua luz maravilhosa, devida à se cura da atmosfera. "Os antigos - escreve o Prof. Glotz - gabam perdidamente êste éter su

ave, esta claridade diáfana, deppureza radiosa, e o que mais temem na morte, é a falta de solt A esta luz, nesta atmosfera tão límpida, as li nhas avultam, com surpreendente nitidez. As co linas e as montanhas parecem recortadas no fun do do horizonte. Pela mesma razão não existe a alegria policrômica dos tons. O mar é sempre do mesmo azul profundo.

Os elementos paisagísticos confundem-se e formam mancha uniforme. Desta maneira, não ad mira que os gregos, tão sensíveis às influências ambientes, sejam levados, naturalmente, a preferir a linha à côr, isto é, a cultivar, de preferência, a escultura - harmonia de linhas abstratas e a desprezar a pintura - arte acessível aos sentidos e não à inteligência.

Isto não quer dizer que os gregos ponham totalmente de lado a pintura. Não. Também pro curam a sua companhia encantadora, mas, quando o fazem, não é a côr que os seduz; é a linha. A pintura é, para êles, sobretudo, desenho colorido, de contornos nítidos e preciosos. Interessa-lhes o traçado e não a mancha, o traço dos escultores e não dos coloristas.

Estas características de pintura gregasão os vasos que nos revelam, em formosas ânforas,

jarras, crateras, taças. As restantes obras pictóricas desaparecem, por completo, consumidas pelo tempo, e nenhuma chega até nossos dias - um quadro, um fresco, uma tela. Restam os textos, de Pausanias, de Plínio, de Lu ciano e de outros autores clássicos, que falam da perfeição de certos pintores da época clássica .- Polignoto, Zeuxis, Parragio. Por êles sabemos haverem composto quadros maravi lhosos, sobretudo Polignoto. Cobrem, segundo informam, enormes superficies de figuras de deuses, heróis, populares, repartidas em grupos, a alturas diferentes, de forma a darem, à falta de perspectiva, a distancia, em profundidade, dos diversos planos. E sabem, segundo parece, devido ao jogo das fisionomias, exprimir os sentimentos mais fundos, a nimar as figuras representadas, dar-lhes o frêmito da vida.

As pinturas dos vasos, a falta das grandes composições dos melhores mestres, mostram-nos de fato, que a pintura grega, embora es sencialmente linear, consegue, nesta altura, elevar-se a grande perfeição e dar-nos uma idéia perfeita da vida dos Helenos nas suas crenças, divertimentos, existência íntima.

As oficinas dos ceramistas, frequentadas por verdadeiros artistas, alguns dos quais assinam as suas obras, como fazem os bons mestres, pro duzem vasos primorosos, através dos quais pode mos durante cinco séculos, seguir a evolução do desenho grego, tal como o praticam os povos mo dernos, e observar os progressos que fazem, quan do comparados com outros povos da antiguidade são os primeiros, segundo Pottier, que "substituem a realidade ficticia do corpo, desenhado parte por parte, a silhueta viva, aparhada na rapidez dos movimentos e reproduzida com as su as desigualdades de forma e a sua dissimetria; que inventam o modelado, por meio das sombras, que sabem representar o corpo humano em todas as suas atitudes, nobres ou familiares quer se trate de deuses ou deusas, de herois ou de bur gueses".

A arte, na Grécia, não é um fim em si, mas apenas meio para chegar a determinado fim - A satisfação das necessidades das cidades - ser útil é a preocupação do artista, que deve trabalhar o mais possível, para contentamento dos deuses e dos homens, mas procurar, em tudoa be leza, para que os seus artigos se imponham e vençam as obras dos concorrentes. É o que pen sa Sócrates, quando afirma: - "Tudo o que é útil

aos homens é belo e bom relativamente ao uso que disso podemos fazer. Como? O cesto de lixos ceisa bela? - Sim, e o escudo de oiro é felo, se o primeiro for convenientemente feito para o seu uso e o segundo não". "O que faz a beleza do edifício é a sua utilidade", confessa o filósofo.

Desta maneira, os artistas procuram, em tudo, ser úteis, sem deixar, ao mesmo tempo, de fazer obras belas, pois só assim pensam que podem desempenhar convenientemente o seu papel na vida social - Idéia semelhante tinha Péricles, quando ao falar das grandes obras que empreendera, se considerava feliz por haver formado artífices capazes de trabalhar o oiro, o marfim e o ébano e, ao mes mo tempo, bons canteiros, carpinteiros, ser ralheiros, bordadoras.

Esta maneira de pensar dá às artes industriais dos gregos enorme brilho, sobretu do durante os séculos V e IV. - Jóias, tape tes, tecidos, moedas, marfins, mobiliário, armas cinzeladas, bronzes, estatuetas de cerâmica. Neste gênero as estatuetas maisper feitas são as de Tanagra, na Beócia, e as de Mirina, na Ásia Menor.

As primeiras representam sobretudo, graciosas figuras femininas, elegantes e harmonio sas; as segundas, um pouco rudes, mostram pre ferência pelos assuntos cômicos e grotescos.

Um artista do século XV era sempre um arquiteto, um escultor e um pintor, se não fosse as três coisas ao mesmo tempo, não era um artista. É sabido que, em menos de dois séculos havia quinze escolas de pintura e trinta e nove pintores.

A pintura italiana resulta de uma influência bizantina, influência gotizante através da pintura flamenga, principalmente Van Eygh. A sua maior característica é atingir a beleza através da observação realista.

A primeira preocuçação do século XIV resulta do seguinte: - A pintura que dominava an tes era a pintura bizantina que se caracterisa por uma representação de duas dimensões: altura e largura, não há relêvo.

Na pintura bizantina não há movimento são como que recortadas e com gestos automáticos.

A primeira crise para uma pintura nova era dar volume. Com a renascença do século XIV o quadro pintado passou a ser um cubo furado em

vez de ser um retângulo. A preocupação de dar relêvo à figura, na sua superfície, continua ainda hoje a ser a preocupação do arrista.

Duccio - É possivelmente o último pintor da época medieval de influência bizantina. O primeiro que consegue misturar ao bizantino alguma cousa da era nova. A sua capacidade resulta do seu poder de composição. Talvez o seu real valor esteja em ter sido êle o primeiro da era moderna que conseguiu fazer um quadro, uma composição para ser pin tada com os eixos definidos tendo uma significação. Duccio talvez tenha sido o primeiro que fez com que a composição tivesse expo sição, uma significação. O quadro era feito para definir idéias plásticas. Éle desenvolveu no seu gênero de pintura, o mosaico. sua obra mais importante é a Virgem Triunfan te que está na Catedral de Siena.

Obra de arte

É matéria e conteúdo, conteúdo que é a parte espiritual que nos faz distinguir: uma obra de arte franceza, holandeza, italiana, etc...

A obra de arte não pode existir fora da matéria, logo se conclue que "a obra de arte é matéria".

A obra de arte é uma entidade que se basta a si mesma, independentemente (Prof. Edison Motta).

A arte, em geral, define o "doutor angélico", é o meio adequado à realização de qualquer obra.

Estèticamente falando, a arte se diz bela - pois seu fim é a produção do belo - e se opõe ao ofício, também chamado arte mecânica ou industrial, cujo fim é a produção útil.

Belas-artes: - O meio de produzir uma obra que manifeste com brilho a perfeição natural dos sêres, pela disposição planeada das suas partes e ações. É o meio adequado de representar sensivelmente o belo.

A tentativa de combinar formas diferentes para obter um produto estético novo diferente, com a intenção de alargar a percepção, de criar novas faixas de estímulo, é cousa muito velha, data de muito tempo.

A experiência de Picasso, uma ilustração da identidade essencial entre a beleza aparentemente estática do desenho e a beleza veloz, passageira, itinerante do movimento na dança. O efeito luminoso dinâmicamente considerado no desenho de "pintura de luz" gera um produ to hibrido de arte que se expande no espaço. A sucessão e a simultâneidade associada para o mesmo efeito, criando uma singularidade ori ginal. Já não teríamos uma "antiarte" com o "happening" apenas nova concepção do objeto artistico.

A própria dança se produz sem a presença de "cousa material".

O novo espetáculo para ser compreendido, a obra de arte deixa de constituir uma existência contínua para ser uma permanente, uma constante possibilidade. Considerando, se o "happening" não obedece a uma estrutura, se não segue a um determinado roteiro, se não es quematiza para chegar a um resultado, talvez não chegue mesmo a ser um trabalho de arte, muito embora seja um objeto estético capaz de provocar uma resposta estética.

ora, como todos sabemos os objetos esté ticos se distribuem em três categorias: tra balhos do acaso, formados ocasionalmente do acaso, uma pintura obtida, por intermédio de

um vibrador elétrico que espalha tinta sobre uma tela, um poema nascido de palavras colhidas a êsmo no dicionário, uma composição musical proveniente da gravação de ruidos diversos, etc. b) trabalhos da natureza, oriundos de fe nômenos naturais: imagens que as nuvens formam, sôpro harmonioso do vento, perfume das plantas, etc. c) trabalhos de arte, criados deliberadamente pelos homens para provocar uma res posta estética.

Colocaríamos o "happening" e o seu deriva do "revelação" (revelation) na interseção do acaso e da natureza; combinando estímulos visuais e rítmicos numa espécie de culto estético para aplacar certos impulsos humanos sequio sos, sedentos de liberdade. Falta-lhe a disciplina técnica e a interferência calculada do ho mem para tornar-se obra de arte.

"O fim da técnica é estabelecer a totalidade do todo" (Palavras de Erza Pound). É pre
ciso não esquecer a colaboração de E.Pound, pa
ra tornar também visuais os estímulos poéticos
decorrentes da composição literária. Enumeran
do os três modos de apresentação poética, assim
os nomeia: - metopéia, que corresponde mais ou
menos à beleza do som, inclusive o rítmo, na ex

pressão; fanopéia ("phanopoeia"), descrito por êle como "atirando uma imagem visual na mente"; e logopéia, a apresentação de uma si tuação conceitual ou emocional em termos con ceituais, isto é, uma situação emocional que tenha sido conceitualizada.

Podemos arquivar por enquanto, as seguin tes informações estéticas a propósito do "hap pening".

O culto do efêmero buscando ao símbolo das nuvens de Aristofanes; a combinação das artes que se exprimem no espaço com as que se desenvolvem no tempo, lembrando a experiência da "pintura de luz" de Picasso; misto do tra balho do acaso e da natureza, prevalência da apresentação poética no campo visual, fanopéia: é o elemento das artes fonéticas, música e literatura?

Poderíamos invocar aqui, em "neolalismo" manifestação patológica da linguagem individual, a tentativa de uma comunicação arbitrária, a nostalgia de Babel, a impossibilidade de uma expressão em grau nacional popular, in capaz de traduzir-se numa onda sentimental ou passional. A obra de arte é o privilégio di vino da pintura, na sua execução, na sua ex-

pressão mais fina, mais bela, é a evidência aliada à inspiração resplandecente, é o próprio triunfo.

A obra de arte é para o artista o que o apa rêlho circulatório representa para a vida. É a própria beleza em si. Tudo que é belo produz em nós prazer: é agradável, mas nem tudo que é agradável é belo.

A nona sinfonia de Beethoven é bela e agra dável. O belo é como diz o filósofo Kant, uma finalidade sem fim, amamo-lo, por isso, desinteressadamente.

A música é a arte de exprimir o belo pela harmonia dos sons.

A palavra que traduzia a música pròpriamente dita era harmônica (ciência da sucessão dos sons, dividido por Aristóteles em sete par tes: sons, intervalos, sistemas, gêneros, tons, modulações e melopéia).

As artes quanto menos precisam da matéria para exprimir ou produzir o belo, tanto mais no bres e elevadas.

A obra de arte assim como a música, a poe sia, fala ao coração, se bem que o cientista di ga que o sentimento, o amor, nada vem do coração, que o coração é apenas uma bomba para a circulação do sangue - sentimento, amor, é tu do cerebral.

"A arte pela arte", a arte pela conservação e pela multiplicação da beleza, de tôda beleza, da beleza infinita, sensorial, sen timental, intelectual, ideal; é, como a beleza é prazer, a arte pelo prazer, pela alegria, pela felicidade física e psíquica de quem a faz e de quem a gosta: prazer, alegria, felicidade quanto mais vários, vastos e completos se possam imaginar, quanto mais ricos, intensos e esquisitos se possam desejar; os fins morais, didáticos, religiosos, não devem e não podem de forma alguma, prescrever normas à inspiração ou limitá-la, pois é ela um fato absolutamente autônomo, livre e incoercível.

Sabemos que a moralidade, por ser uma lei universal, atinge tôdas as nossas ações: o artista, portanto, não pode fugir à lei mo ral. A moral, porém, só exige que as nossas ações sejam positivamente boas, isto é, nem más nem indiferentes quando elas dizem respeito à prática dos deveres. O artista não tem por obrigação reformar os costumes e es-

timular diretamente a virtude por meio das suas obras: "sua missão é criar o belo, e não, progar o bem. Mas se não tem por obrigação es timular diretamente a virtude e promover a prática do bem, não tem também absolutamente, o direito de comprometer a moral com produção de obra de arte atentatórias contra os bons costumes.

Conclue-se daí que são evidentemente erroneas as teorias que defendem, ou a independência absoluta da arte sob o ponto de vista moral, ou seja a interferência essencial da moral sôbre a arte.

Voltando ao "happening"

Pergunta-se: temos no "happening" uma fun ção terapêutica, a libertação dos instintos para recobrar a saúde? Ou simplesmente manifestação nascisista de cada participante, para sa tisfazer o desejo do ser um objeto no mundo? Talvez um recurso de utilizar a forma desvaira da para pacificar os sonhos e a loucura.

O espetáculo pode ser analisado como um sintoma. A doença seria o próprio mundo moder no, mergulhado na culpa de ter construído a bom ba e à espera de que um cogumelo de fogo alce dos flancos da besta. A reabilitação de Salo-

mé, a dança do cisne à espera da explosão final da guerra fria. Enquanto o "happening" acontece, uma cabal psicoterapia de grupo.

No "appening", se se transplanta às col nias do prazer, sob a regência talvez de uma lei de intensidade decrescente a repetição e a fadiga ameaçam o espetáculo, mas isso ocor re a tudo. A invocar os diabólicos. Nietzsch e Pareto, talvez o melhor seria explorar mais uma vez o Homo Ludens de J.Huizinga o agrada bilíssimo ensaio sobre a função social do jo go. Aí a possia teria uma função lúdica: "Em toda civilização desenvolvida e viva, e sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia cons titue uma função social e litúrgica. Tôda poesia primitiva é simultaneamente: culto, divertimento, enigma ou sclução enigma, trans missão da sabedoria, persuação, feiticaria, adivinhação, profecia e competição". (Homo Ludens, trad. franc.de Cécile Seresia, Galli mard, Paris, 1951, p.199).

Há um triângulo discutido e apresentado desde os tempos antigos: a bondade, a verda de e a beleza - São apresentados como transedental no sentido que aquilo que se dirige, visa para alguma coisa - Êles transcendem no

sentido de apresentar no verdadeiro e falso.

Bom - mal (transcendência) Bonito - para feio (transcendência)

A emoção sensível de que as almas mais co muns, mais simples são capazes de uma emoção es tética.

Mas o objeto de ordem estética podemos di zer que o belo vive fora de conceito - Vive den tro de si mesmo. Vive de alguma preocupação an terior ou posterior (falso).

O verdadeiro é oposto do agradável físico e material como a verdade é aquilo que não é: o belo - O agradável como uma sensação, puramente sensorial.

O belo é um problema de percepção - é preciso perceber o verdadeiro. É representação, pensamento é espiritual, e juizo - a coisa toma aspecto diferente.

O belo é persepção sensorial - (só pode existir pela visão, através de um sentido, como a visão).

Diferente do verdadeiro, o belo leva em si mesmo, dentro de si mesmo, o seu próprio fim.

Êle vive em si mesmo, êle é em relação ao

verdadeiro há um rendimento prático. O belo, ainda, não visa a fim nenhum.

A verdade descança sôbre a consciência.

Não há necessidade de saber de proporção áurea - uma elipse ela está valendo por si mesma agradando - É o valor estético. Ela fala por si mesma.

Há os elementos que compõe o quadro, mas o que vale é a disposição dos elementos que compõe o quadro.

Outra coisa do observador: é julgar a obra de arte, segundo o seu gôsto, segundo a sua maneira, segundo a sua educação - Teoria de Ventura. A obra de arte vale independentemente ao nosso gôsto. Éle propõe para julgar a obra de arte: nós devemos informar, não segundo o nosso gôsto, mas sim propõe para o julgamento: 1º - disposição da obra em classe - 2º - estudo de padrões - 3º - criticar segundo as classes.

Os quadros não podem ser classificados como simples arranjos de linhas e de côr. A verdade tende a transmitir uma idéia, transmitir algo. É uma tendência de juizo o que vai a si mesmo. É a verdade a ciência que

transide de si mesma. Ex.: o historiador que encontra uma data; a data em si nada satisfaz, mas êle está feliz - em esclarecer uma proposição - aí está o elemento.

Só vale pela ligação, pela transcendência dela mesma (a data).

Um quadro não quer ter coneção com isto nem aquilo (Êle, o quadro, é).

A verdado se apresenta concatenada enquan to que a beleza descança sobre ela mesma.

O artista quando cria ele só ve a sua propria obra e a sua obra é o seu mundo, o seu to do - Ele é absorvido pela obra mesma.

Ao valor estético é atribuído um nome que é alético. Tôda expressão de beleza se basta a si mesma. Não há necessidade de saber de proporção áurea - Uma elipse, ela está valendo por si mesma. É o valor estético.

O estilo é uma necessidade, tem sempre uma razão de existir. Não nasce por acaso e, não vem do espaço. Não é o resultado de um determinado indivíduo. Um estilo é quando já formou raiz, tronco e ramos, se estende como uma família. É o resultado de um sentido coletivo que vem crescendo através de um fenômeno, atra

vés do ser sensível que é o artista, trazendo a tona aquilo que a sociedade sente. A ar te é verdadeira, não engana nunca. É incontrolável, não pode ser dirigida. É aquilo que está dentro dêle.

O estilo é de uma mentalidade que vai crescendo. Aí é que aparece o artista. Vai dentro, abstrai e intui, o que o homem da rua não pode fazer - 1º) por ser um profissional, 2º) tirou da mente, do coração de todos - aquilo que está dentro dêle... há também a personalidade que está enquadrada dentro de um estilo.

A obra de arte é o produto da inteligên cia do homem, digo, do artista. Um indivíduo pode ser artista sem entretanto realizar arte. Se êle intue e abstrai êle é realmente artista. E portanto um tipo específico de inteligência.

O homem intui num campo de inteligência. Um artista intui arte.

Qual de nós vai a natureza e tira a linha do horizonte, ponto principal, linha de
fuga? Nós fazemos isto intuitivamente (a nos
sa perspectiva); fazemos isto, sem traçar,
sem marcar... por que o fazemos? Porque ti

vemos o conhecimento breve... Mas o amador que não tem conhecimento vai levar anos para fazer isto, intuitivamente.

É conhecido de todos nós, que nenhum gran de artista levou a figura voltada para o ponto principal do quadro. A figura humana é equilibrada, simétrica. O homem quando o elemento humano é um só está no centro. Criou esta neces sidade de equilíbrio.

Figonati é o artista que cuja forma aritmética mais se aproxima da seção áurea.

Quando o elemento é único é aplicado no centro - (Rafael) já no fim da sua carreira - criando o eixo horizontal, já então funcionando volumes equilibrados.

A nossa visão suporta maior pêso à esquer da (Problema de visão).

Simetria dinâmica da balança não oferecia resistência.

N.S.e seis Santos - Botichelli.

Leonardo da Vinci - Forma piramidal - com poe dentro da pirâmide.

Ticiano - Diagonal - quadro situado na di agonal. Teve necessidade de convencer a visão e criou outra linha.

Linha horizontal - uma linha vertical - e rebatimento marcante quando desce.

O artista é o ser mais feliz de todos, porque êle cria, nos dá uma cousa inútil mas irremediàvelmente necessária. A sociedade não poderia viver sem a arte pois ela é o pró prio espírito...

A obra de arte é formada por elementos que formam ou devem formar uma unidade adequada.

A liberdade do artista é absolutamente livre, ampla para manifestar sua arte, no en tanto, esta liberdade do ponto de vista técnico é limitada. Alguma coisa impõe restrições a sua liberdade: Decidir sobre os bene fícios a tirar da sua liberdade.

A arte em seu domínio é soberana, livre e restrita sôbre todos os ângulos.

No órgão da visão, por exemplo, o artis ta encontra limitações enérgicas, drásticas, e êle é obrigado a respeitá-la. Os olhos são o condutor das artes plásticas, secundário, mas da maior importância. O problema da nos sa visão é equivalente até quando não houver protesto da nossa visão. O órgão da visão

protesta quando violentado. E um conduto das belas artes, mas êle deve ser obedecido e res peitado. É verdade que uma obra de arte pode ser salva - mas isso é muito raro. Houve um cer to momento que se acreditou na pintura musical - muitas vezes nos enganamos. O desveio da des tinação de um sentido muitas vezes é mais grave. Não é o tema é o tratamento do tema. O va lor plástico está presente e o que vale. O que nos importa é apenas o aspecto pictórico; se é ou não é uma grande pintura? o que importa é que seja realizada do ponto de vista plástico. Outro aspecto que limita a liberdade do artista é a presença de certos materiais. A matéria traz em si uma vocação formal do prócrio ma terial.

Quando o artista escolhe êle já está assu mindo uma certa atitude - sujeito às condições que o material vai oferecer. Exemplo: óleo - (êle está sujeito à pintura a óleo). São limitações que o artista está sujeito. Óleo, aqua rela, guache, etc.

Não podemos, de modo algum, confundir téc nica com tema. Ela ensina o que deve fazer e sim o que fazer, como fazer.

Êle pode revelar-se artista ou não - Sem

êsses conhecimentos êle está impedido de rea lizar-se técnica e artesanato e não arte.Daí por diante êle (o artista) se revela ou não. Êle poderá tornar-se uma obra de arte. Arte é aquilo que transcende do objeto (Êle é um artista). Há qualquer coisa de imponderável; é isso que transforma o objeto em obra de ar te.

Acabamento mecânicamente acabado é não fazer uma obra de arte; ou estará artistica mente acabado. Também poderá estar mecânica mente acabado e atingir o grau de uma obra de arte - como por exemplo: "A Gioconda", a ex pressão do belo e harmonia.

Leonardo dizia: - "A primeira harmonia encontra-se no arco-iris; as paisagens são sempre harmônicas no arco iris."

Os abstracionistas vieram valorizar valores abandonados. Os abstracionistas grandes colaboradores da pintura cubista deu origem ao abstracionista; deram apôio ao cansa ço da sociedade saturada de trabalhismo (Picasso, etc) arte bela, mas que no fundo não traz angústia.

Matarazo não tem nenhum quadro figurati vo - Voltando êle a casa depois de lidar com trabalhistas, não queria em casa nada que lembrasse o trabalhismo (fig. humana).

Não traz angústia - não tras problema pri mitivo - puro, ingênuo, pintura primária (José da Silva) não intelectual, pretendendo sòmente emoção pura. Tras beleza sem trazer angústia. O ideal de beleza encontra-se nas formas geomé tricas (Platão).

A cor valendo independentemente da obrade arte.

A história social da arte na civilização:
- Todos os períodos tiveram estágios.

No Período Paleolítico (arte da caverna perfeita (Altamira e outras).

Realização figurativa em alto grau.

No Período Neolítico - (abstrato). O Lomem da caverna que criou Altamira, altamente profissional - desenho perfeito realizados, ir divíduos escolhidos no seu grupo para represen tar, realidade ponto dominante da sua religião - Rena desenhada na caverna.

A arte, em geral, é o meio adequado à rea lização de qualquer obra: sob êste aspecto, a arte opõe-se à natureza. É também se opõe à ci ência, enquanto indica a maneira pela qual as leis e os princípios podem ser aplicados. Sa bemos que a ciência é um conjunto de conheci mentos fixados por leis e estabelecidos por princípios.

Temos um exemplo na medicina que se con siderava como ciência e como arte.

Estèticamente falando, a arte se diz be la, - pois sem fim é a produção do belo, - e se opõe ao ofício, também chamado arte mecânica ou industrial, cujo fim é a produção do útil.

"O meio de produzir uma obra, que manifeste com brilho a perfeição dos sêres, pela disposição planeada das suas partes e ações.

A arte é o meio adequado de representar sensivelmente o belo.

Para Mario Pilo, a arte é nada mais, que a expressão do belo. Isto é, a reprodução no exterior conciente ou inconciente, integral ou modificada, de uma imagem interna produzi da primeiramente por um motivo exterior.

Também para Ernesto Hello, a arte é expressão do belo. É curioso e interessante co mo êste escritor nos mostra a ação e os domínios da arte. - "O tempo e o espaço, diz êle, guardamas barreiras dêste mundo e se apoderam de tudo aquilo que aí queira entrar. Nada lhes escapa. Assim a arte, sem violar sua unidade, suavisará seus imensos esplendores para acomodá-los à nossa especialidade humana. A arte para apare cer se divide. Forçada a viver no tempo. O tempo lhe empresta a palavra, o espaço lhe empres ta a luz.

A palavra e a luz são os dois ministros da arte.

A aritmética exprime as leis do tempo, a geometria as leis do espaço.

A aritmética cria no mundo da arte a poesia e a música, ministros da idéia no departamento do tempo. O tempo é o que determina a me dida e esta medida é o rítmo.

A geometria engendra no mundo ideal a arquitetura, a escultura e a pintura, ministros da idéia, no departamento do espaço: é o espaço que determina as suas proporções.

Na idade-média, na república florentina, as artes eram chamadas ofícios. As corporações de ofício eram divididas em duas categorias de arte. Artes maiores e artes menores.

As artes maiores, constituídas pelos ofícios mais importantes, em número de sete, formavam a alta burguesia, na expressão dos cronis tas. Correspondiam pouco mais ou menos às que nós hoje chamamos liberais. As artes me nores, constituídas pelos ofícios menores im portantes, número de quatorze formavam o povo magno. Correspondiam por sua vez, às artes mecânicas, hoje, pròpriamente chamadas ofícios.

A classificação geral em vigor até aos nossos dias é a que divide as artes em mecânicas ou industriais e liberais.

Artes mecânicas ou industriais são as que põem em exercício as fôrças naturais para produção de obras úteis, por meio da mão ou de máquinas.

Convém notar que em geral, colocam-se em sítios diversos a arte (de produzir a beleza) e a indústria (arte de produzir o útil).

Essa separação, entretanto, não é absoluta, basta considerar Bernardo de Pallissy, que, como o oleiro, foi um artista; igualmente, Boule, marceneiro, Penicaud, esmaltador, Benevenuto Cellini, ourives, etc.

Para muita gente a pintura clássica. 011 conservadora, ou tradicional e a moderna, ou in compreensível, ainda estão no plano do pró ou contra. Ao ver pela primeira vez a obra de ar te, o povo, ou melhor os leigos, ao invés de submeter-se ao choque direto, quer primeiro ave riguar de que lado da fronteira a obra de arte está situada. Se lhe parece "clássica" (com to dos os mal entendidos que a expressão encerra) está logo de início aprovada; se não, tanto pi or para as qualidades que possa encerrar, despercebidas serão também negada de início.

Infelizmente no Brasil, êste preconceito partidário está se estendendo aos próprios apreciadores da arte moderna, que se dividem em dois campos: os defensores da pintura figurativa ou realista, e os torcedores da pintura não figurativa ou abstrata ou chamada atualmente de "concreta".

Colocar a arte neste plano, é reduzí-la, sem mais nem menos, ao jogo de futebol, onde a vitória de um club exclui o outro club. A obra de arte clássica ou revolucionária, antiga ou moderna, próxima ou distante da realidade objetiva, a obra de arte permanece no seu domínio próprio afirmado pela qualidade inefável que ul

trapassa todas as divisões de escolas e todos os critérios de estéticas.

Não podemos amarrar, limitar a criação artística a um conceito fixo, seria negar a fluidês da arte que, através dos séculos, man tém-se sob formas tão diversas, exprimindo mo mentos históricos, alternativas do espírito, temperamentos individuais, sem nunca ter per dido sua integridade.

A primeira surprêsa de quem vê uma exposição de Portinari e sua versatilidade, e a esta versatilidade se apegam aquêles que não compreendem o artista para acusá-lo de falta de personalidade. Outros, acusam-no de cabo tinismo do pintor que procura ao mesmo tempo "fazer pintura moderna" e agradar à burguesia conservadora que se retrata pelo grande artista. Tais afirmações são especialmente perigosas, desastrosas, porque se apoiam sôbre uma aparência de verdade mas que um exame um pouco mais refletido revela falso.

Candido Portinari é na realidade versátil, não há dúvida quanto a isto, nos seus te mas como na sua técnica. Portinari é da linhagem de Picasso, sempre pesquisando, incon formado com o já feito e recusando-se a cris talizar-se em formas, em moldes. Há na sua obra fases nitidamente caracterizadas pelo predomínio, pela obsessão de um motivo: a série
de jangadeiros, de espantalhos, de enterros, de
casamentos, papagáios e balões, de galos, bois
deitados, de paisagens esfumadas, de retirantes, e figuras bíblicas. A cada uma destas fa
ses estão ligadas certas côres, certos efeitos
plásticos de linha e volume.

co, onde a intensão plástica, atrai descobrindo os meios de expressão próprios a dar-lhes pleno rendimento artístico. Conseguido êste, o artista busca outro tema que seja nôvo campo de pesquisa. Sucessivamente enriquecido por tôdas as descobertas anteriores, encontra a cada vez a margem de incógnito que será sem dúvida o campo fecundo de novos achados.

Na obra de Portinari, encontramos figuras e ritmos que tornam a aparecer em quadros de fa ses diferentes. São os elementos adquiridos, que, em combinação com os novos percorrem a obra como aquêles traços de famia persistentes nas fisionomias diversas. A versatilidade não é pois inconstância nem falta de direção. Ao contrário, a variação aparente torna-se legíti

ma pela permanência de um critério subjacente: a busca de adequação dos meios aos fins.

Ao mesmo tempo que Portinari se entrega va a estas pesquisas, pintava os retratos que, para una salva a sua obra, para outros a con denam como insincera. No meu modo de sentir, não tem fundamento qualquer destas afirmações. Nada mais falso que chamar pintura tradicional e conservadora os retratos em que Portinari representa as pupilas como pétalas de flores rendilhadas, ao pescoço dá o volume de um cilindro, marca a assimetria de traços fi sionomicos, chegando até a deixar órbitas va sias. A verdade é que a força com que da te la irradia a personalidade do modêlo impressiona o leigo de modo a desviar sua atenção da liberdade de técnica com que tal efeito é conseguido, e faz-lhe crer que, o retrato sen do parecido, a pintura é tradicional.

A arte é uma necessidade associada à exis tência da cidade e do homem.

