

NAUM SIMÃO DE SANTANA

**O CRÍTICO E O TRÁGICO:
A MORTE DA ARTE MODERNA EM SERGIO MILLIET**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Teoria Ensino e Aprendizagem da arte, Linha de Pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Lisbeth Rebollo Gonçalves.

São Paulo

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NAUM SIMÃO DE SANTANA

**O CRÍTICO E O TRÁGICO:
A MORTE DA ARTE MODERNA EM SERGIO MILLIET**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Teoria Ensino e Aprendizagem da arte, Linha de Pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação da Profª. Drª. Lisbeth Rebollo Gonçalves.

São Paulo

2009

Essa tese foi defendida em de 2009

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento e conclusão deste estudo, contou com a colaboração de algumas pessoas que desejamos agradecer. A minha família que sempre me apoiou nas escolhas acadêmicas e profissionais. A Lisbeth Rebollo Gonçalves e a Escola de Comunicação e Artes que me receberam e possibilitaram o desenvolvimento deste trabalho. A Francisco Alambert que me acompanha desde 1998 e me introduziu no estudo da arte moderna, da crítica de arte e de Sergio Milliet. A Regina Salgado Campos com a qual pude travar intensas e produtivas conversas a respeito de Sergio Milliet durante os últimos cinco anos. A diretoria e secretaria do Museu de Arte Contemporânea da USP, que me permitiram apresentar um pouco das minhas pesquisas no formato de cursos. Aos caros amigos que ajudaram nesta tese: Edson de Oliveira que fez a revisão e Alberto Oliveira com os gráficos e a tradução.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o modelo interpretativo de Sergio Milliet a respeito da arte moderna e, a partir dele, demonstrar como emerge, de sua teoria da marginalidade, a idéia de morte da arte moderna. Procuraremos circunscrever este problema no ano de 1942, provocando o diálogo entre Milliet e os outros discursos críticos contemporâneos a ele. Por meio dos cruzamentos reflexivos que se estabelecem neste ano, operaremos um trabalho de desmontagem e montagem dos discursos a fim de formar o entroncamento de 1942. Os resultados deste trabalho serão extraídos em função dos efeitos criados pela lógica argumentativa de Milliet, suas bases epistemológicas e pelos contatos entre os diversos textos que se encontraram ao longo do estudo.

Palavras-chave: Sergio Milliet, crítica de arte, morte da arte moderna, morte do modernismo, 1942.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the interpretative model of Sergio Milliet about modern art and, from it, demonstrate how it emerges, from his marginality theory to the idea of the modern art death. We will try to circumscribe this problem in the year of 1942, provoking the critical dialogue between Milliet and the others contemporary speeches to him. Through the reflective crossings that were established in this year, we will operate a work of dismounting and mounting of speeches in order to form a confluence point of 1942. The results of this work will be extracted in function of the effect created by the logic arguing of Milliet, its epistemologic bases and by the contacts among several texts found throughout the study.

Key-words: Sergio Milliet, art critic, death of the modern art, death of the modernism, 1942.

SUMÁRIO

Introdução: <i>mise en scène</i>	p.10
Cap. 1 – Prólogo: o caminho da queda	p.25
1.1 – Luz baixa: um olhar sobre o modernismo na era Vargas.....	p.27
1.2 – Um corpo no jardim: Stefan Zweig.....	p.46
1.3 – “Champagna com éter”.....	p.53
1.4 – O moderno e o decadente.....	p.63
Cap. 2 – Episódios: a arte da decadência	p.68
2.1 - Primeira Parte: a estrutura da crise	p.69
2.1.1 - A mecânica da marginalidade.....	p.73
2.1.2 - O ponto de fuga da crise.....	p.82
2.1.3 - A economia do inorgânico.....	p.87
2.1.4 - A arte marginal.....	p.90
2.2 - Segunda Parte: a forma da crise	p.105
2.2.1 - A ruína como condição da aposta.....	p.107
2.2.2 - Aposta e risco da vanguarda.....	p.113
Cap.3 – Êxodo: o momento da crítica e do sacrifício	p.122
3.1 – A aposta de Milliet: encruzilhada entre o velho e o novo mundo.....	p.123
3.2 – O <i>zeitgeist</i> de 42.....	p.138
3.2.1 – A morte: contradição e sacrifício do modernismo.....	p.140
3.2.2 – O renascimento: subversão e superação do modernismo.....	p.146
Conclusão: marginalidade tropical	p.160
Bibliografia	p.170



Capa original da edição de 1942 de Marginalidade da arte moderna, de Sergio Milliet

"Marginalité" de l'art moderne

Sergio Milliet

Une science de l'art est-elle possible ?

Ernest Grosse croit qu'elle n'existe pas encore. En vérité, dit-il, elle n'est possible que si l'on prend comme point de départ les manipulations artistiques les plus simples. L'éthnographie est indéniablement à la définition du fait social esthétique et l'éthnographie est une science très récente, dont n'ont pas eu connaissance les premiers sociologues.

Le fait avant tout identifier le réel, des ornements, des dessins décoratifs, de la peinture, de la sculpture et de la musique chez les peuples primitifs. Et l'éthnographie paraît nous découvrir que toutes ces expressions artistiques ont pour but l'utilité et la communication.

Tout le secret du fait social esthétique est dans ce concept de communication. L'utilité s'explique jusqu'à un certain point individuellement et n'est pas suffisante pour caractériser le fait social. En effet, un bâton dans les mains du sauvage représente une ~~arme~~ arme; ~~Mais~~ il ne devient un fait social que lorsque sont utilité et son utilisation sont connues, acceptées et ~~promues~~ promues par la collectivité toute entière. Et bien l'art est un fait social parce que la collectivité s'en sert comme un langage, comme un instrument utile de communication entre les membres du groupe.

"Chez les peuples primitifs, écrit Grosse, le dessin aussi bien que le geste sert à la communication et non

Introdução:
Mise en scène

“...o que deveria ocorrer fatalmente um dia pode acontecer hoje”

Michel de Montaigne¹

O escritor Pedro Calmon, ao dar o seu depoimento para a coletânea *Testamento de uma geração*, uma espécie de compilação autocrítica sugerida à *geração de 22* por Sergio Milliet, qualifica o ano de 1942 como “um ano-limite, um ano simbólico no calendário da crise moderna”². Devido a sua condição marginal e fronteira, este ano representa o momento em que o sistema motor da modernidade se mostra falível e as construções parecem se liquidificar. Debaixo de ditaduras e guerras, a Europa transforma-se na imagem das ruínas, invertendo as luzes do século XVIII em trevas profundas: ano que data o início do Holocausto e traz encravado o signo da morte como em um autêntico drama trágico da civilização moderna.

Segundo Juan Eduardo Cirlot, no seu *Dicionário de símbolos*, “simbolicamente, a morte representa o fim de uma época, particularmente quando toma a forma de sacrifício ou desejo para a auto-destruição em face da tensão impermanente”³. Neste sentido, o “ano simbólico” a que se refere Calmon é a data limite da modernidade, o momento em que os sacrifícios são generalizados e a destruição transforma construção em ruína.

Desse modo, o ano de 1942 nos serve como um palco para a encenação do simbolismo da decadência moderna, do sacrifício de uma era. O artista alemão Max Beckman ofereceu-nos este palco na maioria de seus trabalhos, operando a transfiguração do terror e da violência a partir de atores simbólicos. No tríptico *Os atores*, de 1942 (**fig.1**), Beckmann estabelece a órbita entre a realidade e a alegoria alinhando-as a partir da gravidade trágica do passado e do presente. Pintado em um difícil momento de sua vida, quando se encontrava exilado em Amsterdam devido à perseguição nazista, apresenta, ao lado de seu drama psicológico, o distúrbio pelo qual passava o mundo ocidental. No painel esquerdo, Beckmann retrata o confronto de seu

¹ MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 51.

² CALMON, Pedro. Depoimento. In: CAVALHEIRO, Edgar (org). **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944, p.208.

³ CIRLOT, Juan Eduardo. **A dictionary of symbols**. London: Routledge, 1990, p.77.



Fig. 1 - Max Beckmann. Os atores. 1942.

amigo e líder da resistência perseguido Wolfgang Frommel, com um soldado alemão, ambos vestidos com trajes históricos. No painel central, o próprio artista apresenta-se no palco como o rei que comete o suicídio sob o olhar de terror e compaixão dos seus súditos, talvez como um sacrifício necessário para re-instaurar a ordem. Mas, embaixo dele, quando a máscara cênica já não é mais necessária, o assassinato real acontece pela mão dos assistentes de palco.

A alegoria serve a Beckmann não apenas como código de segurança, mas como transfiguração dramática da realidade, a conversão metafísica que ele exigia dos trabalhos. Em um primeiro momento, transforma a realidade em dramatização cênica; em seguida, porém, leva o drama encenado para a brutalidade e violência reais. No entanto, o mascaramento e a simbolização não tiram o impacto da realidade, mas o potencializa. O próprio artista já havia escrito, em 1938, que “o que forma o mistério é a realidade”⁴ e, mesmo em sua aspiração metafísica, a contingência da realidade foi seu tema principal. Desse modo, sua metafísica em muitas vezes se apresenta de forma negativa, como em *Inferno dos pássaros* e *A partida*, devido à situação crítica da realidade. Segundo Karl Ruhrberg, “as pinturas de Beckmann são um registro exato, se bem que transformados miticamente, do estado das questões humanas durante um determinado período da história, uma interpretação profundamente penetrante e sem ilusões de comportamento humano em situações extremas”⁵.

Giulio Carlo Argan observa em Beckman uma narrativa a respeito da decadência da civilização ocidental: “Beckmann é um pintor de formação classicista que aprecia as grandes e retóricas composições alegóricas: um Hodler trinta anos depois, que canta não mais a ascensão, mas a apocalíptica queda da humanidade.”⁶ Por apresentar em suas construções cênicas a corrupção e o sacrifício, o artista alemão não faz apenas grandes composições retóricas, mas também trágicas. Sua pintura é um termômetro do entreguerras, o momento de decadência dos ideais modernos, em que o mito e a realidade se interpenetram sob a paleta de cores nervosas e cortes duros, como também a crítica e a tragédia, a profecia e o protesto.

Neste momento, a guerra penetrava profundamente a condição da arte moderna europeia, mas impedia a colocação de um debate generalizado a respeito do limite da

⁴ BECKMANN, Max. *Sobre minha pintura*. In: CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 189.

⁵ RUHRBERG, Karl. **Arte do século XX**. Köln: Taschen, 1999, p.193.

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.242-246.

modernidade, visto que a população sofria muito mais as dificuldades brutais da condição de depressão econômica e crise social do que os limites da arte moderna. Vários trabalhos representativos para a condição da crise foram concebidos neste ano de 1942, como *Os Atores* de Max Beckman, *Feliz por estar de volta* de George Grosz, *Natureza morta com caveira* de Picasso, *Peixe negro* de Braque ou mesmo os nus de Picabia, que traziam a profundidade psicológica dos anos de desencantamento.

No entanto, se na Europa o odor do sacrifício bélico não possibilita a revisão da arte moderna, no Brasil, que não havia sentido diretamente o impacto mais brutal do holocausto e do confronto armado, desenvolve-se neste ano um autêntico sacrifício do modernismo e da arte moderna por meio dos debates críticos que se estabelecem em São Paulo. Neste momento, são preparadas as comemorações dos vinte anos da *Semana de Arte Moderna*, uma razão forte para se institucionalizarem as conquistas modernistas na consciência nacional. Entretanto, o ano de 1942 não é o mais propício para comemorações ou rebentos eufóricos. É o ano de revisão na intelectualidade brasileira, e revisões em tempos de crise trazem resultados amargos. Segundo Aristóteles, as emoções de terror surgidas na Tragédia “nascem principalmente quando os fatos se encadeiam contra nossa expectativa”⁷. Do mesmo modo, a celebração do vigésimo aniversário da *Semana* transforma-se numa espécie de ritualização crítico-trágico da imagem modernista, devido ao encadeamento inesperado que o levou ao sacrifício e não ao triunfo.

Como Montaigne afirmou na epígrafe, “o que deveria ocorrer fatalmente um dia pode acontecer hoje”. Este dia durou um ano, o ano em que a iconoclasta intelectualidade paulistana, que havia sacrificado o academismo pela lâmina ácida da destruição modernista, coloca o modernismo no palco do debate iluminando a sua fatal destruição. E nesta linha de morte, vários intelectuais e críticos de arte ofereceram os seus braços para a revisão planejada. O primeiro desta falange foi certamente Mario de Andrade. Através dos textos que publica no jornal *O Estado de São Paulo* durante o mês de fevereiro, o mês do carnaval e da comemoração festiva da *Semana*, o escritor perturba a ordem da festa. No entanto, é na síntese destas idéias apresentada na conferência *O movimento modernista*, em abril, que o seu balanço melancólico e desencantado frente às conquistas do movimento sugere realmente a sua imolação e ressurreição a partir de outro corpo.

⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. In: **Os Pensadores**. Vol.2. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 249.

O discurso de Mario de Andrade é o prólogo deste drama crítico-trágico que se encena no ano de 1942, mas não é o único nem tampouco o epílogo. O ano de 1942 é, na cultura brasileira/paulista, um momento para revisões, em que a história é posta em perspectiva para uma análise mais apurada. O discurso de Mario de Andrade é seguido de outro, com manchetes menos bombásticas, porém mais agudo: *Marginalidade da arte moderna* de Sergio Milliet. Agudo, pois diz respeito à mais profunda racionalização do fenômeno da arte moderna feito no Brasil até então, desenhando em torno do seu processo de desenvolvimento na cultura ocidental, os perímetros de nascimento e morte. E é sobre ele que pretendemos nos deter neste estudo.

Em 1942, Milliet toma a frente do debate em torno da arte moderna, procurando explicar o seu processo de formação e o seu limite. Assim sendo, ele estimula a revisão dos limites da arte moderna entre os intelectuais nos tempos de guerra e motiva-os a pensar o seu sacrifício e superação. No entanto, como esse esforço de síntese é escrito no momento de crise mais aguda da modernidade até então, conclui a sua morte ao invés de celebrar a vida, como havia feito Mario de Andrade. A crise parece provocar neste momento a invasão do metabolismo angustiado sobre a retina, transformando positivo em negativo, edificações em ruínas.

Sergio Milliet foi o condutor do debate ao redor desse sacrifício da arte moderna em 1942, pois, além de ser tido como o principal crítico de arte da época, ele era o crítico de *O Estado de São Paulo* e fez deste veículo uma espécie de palco público no qual era estimulado a autocrítica histórica. *Marginalidade* foi publicado em partes no *O Estado*, submetendo a sua tese para a apreciação pública, além de apresentá-lo também decomposto como conferências na *Escola de Sociologia e Política*. Notando a importância deste “ano-limite”, o crítico procurou envolver por meio de esforços variados a intelectualidade modernista na revisão de sua geração, ao mesmo tempo em que estimulava a nova geração a fazer a crítica em relação à geração anterior e criar as bases de ação para o futuro. Desse modo é que desenvolve no mesmo jornal dois outros projetos paralelos ao de *Marginalidade*, que também será analisado neste estudo: *Testamento de uma geração* e *Plataforma da nova geração*. Ambos foram concebidos por ele, mas executados por dois autores da nova geração, Edgar Cavalheiro e Mario Neme, sugerindo tanto no título quanto na índole do inquérito a consciência da linha perimetral do modernismo.

O texto de Milliet é para nós o eixo central na condução do debate revisionista do modernismo, estabelecendo uma rede complexa de relações com outros autores e posturas, promovendo linhas cruzadas tanto no seu sentido epistemológico quanto contextual. Desse modo, o núcleo do nosso estudo concentra-se na análise do modelo interpretativo construído por Sergio Milliet para explicar a arte moderna, e o modo como a idéia de morte da arte moderna emerge a partir da sua teoria da marginalidade. No entanto, ao redor deste núcleo, procuramos estabelecer as órbitas que envolvem o ensaio e o fazem dialogar com os debates do seu momento histórico. Mas não podemos deixar de nos perguntar a respeito da particularidade de um discurso como o dele, que trabalha um fenômeno europeu, centralizado, a partir de um ângulo latino-americano, “marginal”. Pensar essa envergadura torna-se o pano de fundo de nossos esforços.

A morte é um tema trágico por excelência, explorado por Ésquilo e Sófocles, Shakespeare e Thomas Mann. Como representação do conflito através do sofrimento dramatizado, a tragédia tem como função, segundo Aristóteles, “suscitar a paixão e o terror”, obtendo a “purgação dessas emoções”⁸, enfim, a *catarsis* pelo sacrifício. Mas a morte também é um tema crítico para a arte, inaugurado pela racionalidade aguda e fatalista de Hegel, decantado por Baudelaire e manipulado por teóricos contemporâneos como Artur Danto, Hans Belting e Gianni Vattimo. Nesse sentido, o que pretendemos analisar aqui é a conjunção do crítico e do trágico na análise da arte moderna a partir dos impulsos de desagregação e dissolução de sua linha perimetral, ou seja, o modo como ela declina e perece.

A dissolução pode ser entendida como a passagem do orgânico para o inorgânico, do fechado para o aberto, do harmônico para o ruidoso, da construção para a ruína. Em 1942, a extensão da consciência estética da geração de 22 é colocada no tribunal da razão através de Mário de Andrade e sua autocrítica cáustica e desesperada. Ao acusar sua própria obra (e por conseqüência o modernismo brasileiro) de “deformação”, podemos fazer uma relação em negativo com a frase de Georges Braque de 1917: “os sentidos deformam, a mente forma”. Se colocarmos a frase de Braque ao

⁸ ARISTÓTELES. Op.cit, p. 245.

lado da exasperada constatação de Mario de Andrade, podemos, de antemão, apontar uma direção de nosso estudo: em tempos de crise a mente pode deformar tanto quanto os sentidos. A percepção retroativa do modernismo nesse contexto atribui a Mario de Andrade o sentido da “deformação” como juízo da insuficiência, fazendo com que percebesse a construção cultural do modernismo a partir da desintegração dos valores.

Se no trabalho de pesquisa histórica a autópsia é necessária, a crítica como parte desta apresenta-se para nós como um instrumento dos mais originais para se compreender as contradições e subversões da modernidade, posicionando-se ao mesmo tempo no embate direto com a matéria e na abstração teórica. Nesse trânsito criativo entre a contingência dos objetos e as generalidades da percepção histórica, a crítica de arte ganha o seu valor como um instrumento de compreensão da crise, um modo de posicionar-se como uma âncora no olho do furacão. Os grandes esforços da crítica brasileira, tanto no campo da arte e da cultura como no das formações históricas, se propuseram a um exercício de compreensão das assimetrias da forma, da arritmia “criativa” de nossa situação produtiva. Nesse sentido, muitos autores se entrelaçam contemporânea ou extemporaneamente nesta função crítica: Sergio Milliet, Caio Prado Júnior, Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Cândido, Roberto Schwartz, Rodrigo Naves, entre outros. Nesse material instigante para uma pesquisa do pensamento crítico brasileiro, procuraremos nos orientar pela tese de Sergio Milliet a respeito da situação marginal da arte moderna na história da cultura.

Sergio Milliet dedicou-se, em *Marginalidade da arte moderna*, à construção de um modelo explicativo acerca da arte moderna a partir dessas categorias negativas de análise, tais como as noções sociológicas de “aculturação”, “marginalidade” e “decadência”. A partir delas, criou uma espécie de topologia imaginária na cultura em que a trajetória da modernidade, desde o Renascimento até a vanguarda, corresponde à dissolução do perímetro que envolvia a noção de arte no mundo ocidental e a saturação de significados estéticos e cognitivos da sociedade. A sua análise foca-se no movimento decadente do clímax para a depressão, em que o perímetro é analisado a partir das linhas de nascimento e morte. Na sua percepção a respeito da morte da arte moderna, ocorre também um sentimento trágico da cultura, em que esta deve ser sacrificada para dar origem a uma nova arte e superar o conflito vivido no entreguerras. Por essa razão, tomamos a liberdade de estruturar os capítulos com base na organização da própria tragédia: prólogo, episódios e êxodo.

O prólogo, como um discurso preliminar, antecedendo o início da representação, identifica-se em nosso estudo como o primeiro capítulo intitulado de *O caminho da queda*. Nele, apresentaremos o contexto mais amplo que servirá como pano de fundo para as questões mais específicas a serem tratadas no segundo capítulo. Este, como o episódio, nomeado de *A arte da decadência*, caracteriza-se pelo tratamento dos fatos relacionados com a ação principal: como Milliet forma o seu modelo explicativo da arte moderna entre a formação, decadência e morte. É ele o núcleo duro do nosso estudo e o preparador do momento final. No terceiro e último capítulo, *O momento da crítica e do sacrifício*, o êxodo como a saída do texto representa o desfecho do drama trágico, o momento em que ocorre o sacrifício e a superação, em que a desordem se transforma em ordem. É nele que colocaremos Milliet frente aos seus contemporâneos e observaremos como neste contato é preparada a morte do modernismo em 1942, ao mesmo tempo em que se prepara também uma “nova arte” e uma “nova cultura” a partir dos discursos críticos.

Por meio desta organização, procuraremos desenvolver uma leitura do contexto de 1942 com o apoio teórico do debate contemporâneo, que levantou nas últimas décadas a problematização da arte e da história da arte a partir da noção de morte. Para trilhar tal caminho, a nossa pesquisa se apoiou tematicamente num conjunto de temas que criam os ângulos de nossa análise e a condução do texto: perímetro, margem, decadência e crise.

O perímetro é uma linha de contorno. Está presente tanto no desenho plástico quanto nos cortes de interpretação histórico-crítico. No entanto, perímetros não são instâncias imóveis, daí a constante fusão de planos na pintura e as diluições de conceito e significado na interpretação de épocas e estilos. Desse modo, as linhas de contorno podem ser dilatadas ou saturadas a ponto de alterar a coagulação da imagem ou do sentido. O perímetro constrói o corpo, o espaço e o tempo. Atribui feição à figura e à época, do mesmo modo que estrutura a vida como ciclo de nascimento e morte. Nesse ponto, o nosso trabalho é um estudo sobre o perímetro, sobre a linha que contorna o espaço e o fenômeno moderno, porém sob a ótica das distorções alteradoras e do foco dramático provocado pelo traço estranhamente iluminado pela crise.

Entre a Grande Depressão e o fim da Segunda Guerra Mundial, o ano de 1942 mostra-se um desses momentos especiais que se presta a discutir os limites de uma cultura. É um momento de revisão em que se entrecruzam tantos fatos e julgamentos,

apresentando-se como um panorama favorável para extrairmos hipóteses para um trabalho de pesquisa. E tal hipótese emerge da discussão do perímetro: teria a arte moderna uma morte precoce no Brasil? Sob que condições ela se realiza?

Sergio Milliet debruçou a sua racionalidade na criação de um modelo explicativo para o fenômeno moderno, apresentando-nos o seu processo de formação e desenvolvimento. No entanto, descobrimos que do mesmo modo que o autor abre o perímetro da arte moderna demonstrando o seu nascimento, também o fecha apontando a sua morte, e assim provoca a inflexão do crítico para o trágico ao dirigir a racionalidade ao drama.

Todo o texto de Milliet se concentra na idéia de margem. Dentre os seus vários sentidos, a margem contém freqüentemente a noção de separação e limite. Na geologia, é uma faixa de transição entre formações terrestres e aquáticas, continentais e oceânicas. Assim, o marginal é aquilo que se encontra no extremo, no limite de uma região, ou seja, é a condição de fronteira. A margem constrói o perímetro, mas também pode dissolvê-lo de acordo com o tratamento de suas linhas delimitadoras. Aproximar-se das margens é potencializar a abertura das fronteiras. A partir da idéia de margem chegamos à condição de decadência: o declínio, a perversão, o estrago e a corrupção dos limites.

A decadência é o princípio da ruína que nos leva diretamente para a idéia de crise. A palavra *crise* provém do grego *krisis*, que significa separação e abismo, mas também juízo e decisão. Pode ser aplicada como um sentido ontológico, como o fez Heráclito, compreendendo que toda existência é uma separação, e portanto uma crise, mas também como uma dimensão intelectual, logo judicativa, ao passo que toda compreensão se faz por partições e não por totalidades. Por essa razão, a crítica como juízo é uma separação, um corte. A respeito desta questão, escreve o filósofo Mario Ferreira dos Santos: “E o grego chamava assim o juízo, e também à decisão, porque quem decide escolhe-entre, e separa.”⁹. Se a ontologia e a epistemologia aceitam a crise como modo de existência, no aspecto sócio-cultural, ela também está presente e ajuda a formar as conjunturas históricas.

Por fim, seguindo as linhas das desagregações, passando pela constituição da margem, pelo movimento corrupção perimetral e pela fratura, chegamos ao ápice das categorias negativas de análise: a morte. A morte é o cume mais baixo do processo de desagregação, experiência direta e perigosa com a perversão das margens, fruto da

⁹ SANTOS, Mario Ferreira. **Filosofia da crise**. São Paulo: Ed. Logos, 1956, 12.

decadência e da crise. Por essa razão, a teoria da arte, abundante em imagens para explicar as formações e deformações estilísticas e históricas, se utiliza da morte como um tema crítico, ou seja, como uma linha de separação. E assim, nossa investigação foca-se nesta relação entre a racionalidade crítica e o sentimento trágico.

Segundo o filósofo André Lalande, a morte no sentido biológico significa “a perda definitiva, por uma entidade viva, das propriedades características da vida, acarretando a sua destruição”¹⁰. Traduz-se também na passagem entre o estado orgânico para o inorgânico, a renovação da substância viva. No campo artístico, espaço de inversões e desvios, o sentido da morte precisa sofrer algumas flexões, necessita de estiramentos para ser aplicado. É “destruição”, mas não a perda definitiva da vida, e sim o sinal de um momento crítico, do esgotamento de suas próprias funções. Jean Chevalier e Alan Gheerbrant ressaltam que “a morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo”¹¹. Por essa razão, uma análise que tenha a morte como tema deve focar-se nas categorias negativas de análise, nos instrumentos metodológicos afinados para enfrentar as condições mais íngremes.

Desde o advento da modernidade, a morte segue a arte de perto. Seja pelo resultado “insuficiente” do confronto entre a matéria e a idéia segundo Hegel, pela sujeira de sua contingência como em Baudelaire, pelo “quadrado morto” de Malevich ou através da “fonte” profana de Duchamp. A morte na arte moderna não é sinal de extinção, mas de uma vida acidentada que pulsa e se processa na crítica do próprio significado. Nesse sentido, a arte perverte a biologia, pois nela a morte não extingue a vida, mas a transforma. Como escreveu Roger Fry, “em termos biológicos, a arte é uma blasfêmia”, visto que contraria o vetor natural da vida. A morte na arte moderna é uma imagem metafórica para a sua dinâmica vital: a experiência da crise. Ainda mais, a morte é um instrumento do discurso crítico da arte moderna que precisa matar para viver.

A vida de um organismo é um ciclo de início e fim. A história da arte é um esforço reflexivo para traçar esses ciclos e potencializar a tensão entre a formação e a deformação. O ciclo nos impõe uma questão formal. Ele é feito de limites, linhas determinadas, bordas concêntricas e um tanto quanto dilatáveis, que nos permitem

¹⁰ LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico de Filosofia**. São Paulo: 1999, p.491.

¹¹ CHAVALEIR, Jean & GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1989, p.621.

estudar a integridade e desintegração do organismo estético. Nesse caso, estudar o ciclo é fazer uma autópsia, fazer crítica é enfrentar de certo modo o sentimento trágico.

A direção metodológica do nosso trabalho procurará manter o arco de tensão entre o tema e a estrutura, a morte da arte moderna e as estratégias epistemológicas da crítica de arte de Sergio Milliet que o possibilitam chegar a esse espaço reflexivo. No entanto, a questão é um tanto quanto complexa e exige que acompanhem os diálogos que o seu texto estabelece com os discursos enunciados neste contexto de 1942. Por essa razão, nosso estudo procurará cruzar as idéias de Milliet com as de outros autores, tanto no que diz respeito aos diálogos diretos do contexto brasileiro quanto aos contatos teóricos que o seu texto permite. Dentre esses estão os autores das gerações de 22 e 45, Mario de Andrade, Afonso Arinos, Antônio Cândido e Paulo Emílio Salles Gomes, por exemplo, e aqueles que aparecem apenas como interlocutores teóricos como Ernst Grosse, Evertett Stonequist e Jose Ortega Y Gasset, que escrevem antes de Milliet, mas oferecem fundamentação teórica para *Marginalidade da arte moderna*.

Almejamos, em um primeiro momento, fazer um trabalho de desmontagem, decompondo o texto de Milliet juntamente com a decomposição da história da arte que ele apresenta, operando o mesmo método mecânico de causa e efeito empregado por ele. Em um segundo momento, trabalharemos na montagem como uma metodologia de composição, utilizando a sobreposição de cruzamentos, camadas de significados apresentadas no início, para formar o entroncamento crítico-trágico de 1942.

Analisaremos em nosso estudo o sentido da arte moderna a partir da linha de contorno de Sergio Milliet, seguindo os seus movimentos no espaço histórico e resultados advindos dos seus procedimentos. Mas para isso, procuraremos fazer uma leitura de contexto, analisando os problemas que emanam do ano de 1942 a partir de questões que surgem do debate teórico contemporâneo: a morte e a ruína. Utilizar-nos-emos das noções de “enquadramento” e “desenquadramento” advindas do historiador Hans Belting, e “ordem” e “desordem” provenientes do filósofo Michel Foucault, visto que tais noções nos fornecem uma perspectiva reflexiva para pensarmos a interpretação crítico-histórico de Sergio Milliet.

Hans Belting, um pensador contemporâneo que reflete sobre a situação moderna, observa a história da arte disciplinar como o “enquadramento” que atribui um “nexo” a imagem, a “lógica histórica” que designa significados a própria modernidade artística.

Se aceitarmos o limite como o início e o fim de um ciclo de significações, podemos levar em consideração a revisão que faz em 1993 de seu livro *O fim da história da arte?*, de 1983, quando ressalta que vivemos a “era dos epílogos”: o fim da história, o fim da modernidade e o fim da pintura, etc. A distinção entre prólogo e epílogo para ele circunscreve-se no campo das “concepções históricas”. Na situação apontada, a passagem da modernidade para a pós-modernidade, o prólogo refere-se ao começo da modernidade e o epílogo ao seu declínio e superação¹².

A importância do texto de Belting refere-se a dois fatos. O autor inscreve-se no campo dos pensadores contemporâneos que se dedicam ao estudo da modernidade, a fim de compreender de uma forma distanciada os elementos conceituais, formais e estruturais de sua constituição. Por outro lado, a especificidade de seu texto se dá no fato de tratar os limites da historicidade como sistemas de significação, canalizando a sua análise na transformação do modelo perceptivo entre a modernidade e a pós-modernidade.

O conceito de “enquadramento” construído e utilizado por Belting – e que será o primeiro dos conceitos ferramentais que utilizaremos em nosso estudo –, refere-se ao perímetro disciplinar traçado pela história da arte para abordar o seu objeto de estudo. Segundo o autor, a arte é uma imagem e a história da arte é o seu “enquadramento”¹³:

Somente o enquadramento instituía o nexu da imagem. Tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele, de modo muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte. A era da história da arte coincide com a era do museu.¹⁴

Se a arte moderna compreendia, através do seu campo mais amplo de significações, uma situação de “enquadramento”, a suposta arte pós-moderna, por meio de um panorama igualmente complexo, pode ser compreendida através do “desenquadramento”. É a partir da “ruptura” com a ordem dada que Belting pode pensar outra situação possível. Diz ele: “É como se ao ‘desenquadramento’ da arte se seguisse uma nova era de abertura, de indeterminação, e também de uma incerteza que se

¹² BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006, p. 18.

¹³ *Ibidem*, p.24.

¹⁴ *Ibidem*, p.25.

transfere da história da arte para a arte mesma. “¹⁵. No nosso caso, o enquadramento será um modo de compreender a cultura fechada e harmônica, e o desenquadramento o seu processo de desagregação, ou seja, de marginalização.

Michel Foucault apresenta a “ordem” como uma categoria orientadora da cultura, o que possibilita o entendimento desta através de uma “lei interna” que a direciona e torna-a inteligível. Em contrapartida, a “ordem” de Foucault fundamenta o “enquadramento” de Belting. Em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, de 1966, o filósofo francês, ao analisar a questão das ciências humanas, encontra na formação do novo significado de história referido por Belting um ponto central para compreender essa disciplina. O “enquadramento” como perspectivação e o “desenquadramento” como des-perspectivação do historiador alemão correspondem, respectivamente, às noções de “ordem” e “desordem” de Foucault. Assim, em ambos está posto o entendimento da história como o modo cognitivo da cultura moderna.

Na análise de Foucault, a idéia de ordem apresenta-se como a categoria orientadora das diferentes culturas e dos seus respectivos sistemas de significação, a chave decodificadora de seus valores, sensibilidades e crenças. Observemos a sua descrição:

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem¹⁶

A noção de “ordem” como é apresentada por Foucault adquire em nosso estudo uma importante posição. Veremos que a “lei interior” proporcionada por esse estado desdobra-se na posição metodológica de Ernst Grosse quando reivindica a busca pelas “leis fixas” do fenômeno histórico-artístico e também servirá de instrumental conceitual para analisarmos a organicidade e dinâmica das culturas no estudo de Sérgio Milliet, o clímax e a transição dos períodos históricos, a centralidade e marginalidade das idéias estéticas. Devemos ressaltar aqui que toda a historicidade necessita de uma lei dorsal

¹⁵ Ibidem, p.25.

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.XVI.

que a conduza, portanto a história não pode deixar de assumir algum tipo de legislação para a ordenação temporal.

O epistemólogo para Foucault corresponde ao arqueólogo, pois se dedica à busca e entendimento das formações geológicas, da massa fenomênica do saber, e assim ele elege a “arqueologia do saber” como seu método, visto que sua intenção é “reconstituir o sistema de pensamento”¹⁷. O estudo “arqueológico” de Foucault baseia-se nas “descontinuidades”, do mesmo modo que o de Belting nas “rupturas”. “Rupturas” e “descontinuidades” entre duas formas de “ordens” distintas que produz um estado de “desordem”. Segundo o filósofo:

O descontínuo – o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo – dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora, a esse espaço que, para o pensamento, está do outro lado, mas ordem, contudo, ele não cessou de pensar desde a origem¹⁸.

Assim sendo, tanto a idéia de “enquadramento” quanto à de “ordem” nos auxiliarão na nossa tarefa de observar criticamente a manobra que Milliet executa para atribuir significado histórico à arte moderna. Ao pensar os fluxos de transição e ascensão das culturas, o crítico está atribuindo uma “ordem” à cultura moderna, apontando o conjunto de características que particularizam a expressão artística desse período, ao mesmo tempo em que a caracteriza como um momento de “desordem” e “descontinuidade”. Nesse sentido, a morte da arte moderna em 1942 é a hipótese maior que levantamos aqui, que procuraremos objetivar por meio da leitura do texto de Milliet, do seu contexto e das linhas que se cruzam na sua reflexão da complexidade de seu tempo. Um momento de “desordem” e ruína em que a racionalidade crítica se aproxima do sentimento trágico.

¹⁷ Ibidem, p.103.

¹⁸ Ibidem, p.69.

Capítulo 1
Prólogo: o caminho da queda

“Planetas sem vulcões são planetas mortos; irrupções, sinais de vida. O entendimento das crises, as tais lições do abismo, são sabedoria sem futilidade, vital”

Alberto Dines¹⁹

O intervalo entre 1940 e 1945 mostra-se um entreato espinhoso para se analisar o pensamento sobre a arte moderna no Brasil. Tão espinhoso que esconde gestos brilhantes e amargos. E é justamente esse sabor agridoce que nos convenceu a pensá-lo. Não possui a força eloqüente ou construtiva dos períodos democráticos, como o pré-1930 ou o pós-1945, porém em terreno íngreme o empenho do olhar descobre perspectivas singulares. Existe uma fibra particular em meio à angústia. Descobrem-se luzes alteradas que mais tarde achamos muito baixas, porém se presta a iluminar pontos profundos demais. O estudo da crise exige a adaptação do olhar a um nível de pressão maior.

Se há um pico dentro da depressão do entreguerras, esse se encontra em 1942, o palco de um autêntico drama moderno. É exatamente o meio e o clímax da Segunda Guerra Mundial, em que a *Bienal de Veneza* é suspensa, Hitler acelera a depuração, enquanto o Brasil é intimado a se posicionar, e Stefan Zweig se suicida em Petrópolis, equacionando inúmeras tensões que recaiam sobre a sua condição marginal. No entanto, nesta linha de subtração, o ano de 1942 se presta à síntese, buscando o terceiro ângulo de uma amarga dialética. A vertigem causada pelo encontro entre a comemoração dos vinte anos da *Semana de arte moderna de 1922* e o mal-estar provocado em razão da ditadura Vargas e da Segunda Guerra causam reações críticas amargas que desnudam perspectivas interessantes na cultura brasileira. E tais reações surgem a partir do esforço de síntese: Mario de Andrade faz a conferência *O movimento modernista*; Sergio Milliet publica *Marginalidade da arte moderna*; Caio Prado Júnior apresenta *Formação do Brasil Contemporâneo* e o conjunto de depoimentos idealizado por Sergio Milliet e dirigido por Edgar Cavalheiro frente à geração de 22 começa ser colhido; *Testamento de uma geração*.

O esforço de síntese traz o sintoma do desfecho, do epílogo. Friedrich Nietzsche escreveu que todo juízo é um “sintoma”. A sua tentativa de explicar a “*décadence*” do

¹⁹ DINES, Alberto. **Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.454.

final do século XIX ressalta muito bem que a crise gera posturas críticas, que por sua vez são “sintomas” de uma época²⁰. Portanto, na tentativa de pensar as “lições do abismo” ressaltadas na epígrafe de Alberto Dines, podemos compreender essa síntese-epílogo de 42, na qual a crítica brasileira, paulistana principalmente, afirma a morte do modernismo e da arte moderna como um “sintoma” da crise internacional e nacional.

Muito se escreveu sobre o triunfo do modernismo, como se a história exigisse um estado positivo. Entretanto, a modernidade traz pontos sensíveis e agudos que revelam a sua própria queda em meio a revanches progressistas. É por essa razão que nos propomos a estudar um ano ocultado na história do modernismo brasileiro: 1942. O ano concentra uma série de acontecimentos empíricos e intelectuais que retratam o desencantamento do modernista no momento de tentativa de solidificação e institucionalização da modernidade brasileira. Nesse sentido, o processo de modernização é um movimento de conflito que faz do seu triunfo uma espécie de hipótese a ser revista.

1.1 – Luz baixa: um olhar sobre o modernismo na era Vargas

As crises acionam momentos de transformação tanto na esfera sócio-econômica quanto no campo artístico-cultural. No entanto, como as crises possuem variáveis, mesmo sendo uma constante no mundo moderno, os seus efeitos na arte também se diversificam. O modernismo brasileiro ascende com a exposição de Anita Malfatti em 1917, e em torno dela é instaurado o grande embate entre modernos e acadêmicos. Nesse momento, a crise vivida na arte brasileira é ao mesmo tempo o reflexo da insuficiência do academismo (a arte colonial brasileira) frente às demandas da modernização e o cartão de visitas do modernismo que reconhece o limite da tradição acadêmica e empreende a sua crítica. Todavia, em síntese, essas duas situações são uma só, pois a crise do academismo só ganha força pela reação crítica do modernismo. O que Mario de Andrade apontou como a instauração de um estado de “destruição” diz respeito à consciência deste debate: a necessidade de provocar a derrocada da arte colonial brasileira para erigir a moderna: a destruição do tabu.

²⁰ Esse pensamento encontra-se em *Crepúsculo dos ídolos ou como filosofar com o martelo*, mas apresenta-se em vários outros livros. NIETZSCHE, Friedrich. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.373.

Passado esse primeiro momento, o modernismo que se desenvolve entre os anos 30 e o início dos anos 40 torna-se um exercício complexo de análise diante de uma crise muito maior, que adquire projeção mundial a partir do *crack* de 1929 e da ascensão dos regimes totalitários. Nesse contexto, o modernismo não cria uma crise na arte, mas a sofre, a partir da pressão externa que precisa administrar. Por essa razão, analisar o panorama modernista dos anos 30 e início dos 40 é um trabalho mais delicado. Ele não traz a ênfase eloqüente, mas notações diferenciadas que podem passar despercebidas diante das cores eufóricas dos anos 20.

A partir dessa situação torna-se imprescindível trazer à tona a posição do escritor e crítico Luiz Martins sobre o assunto como um dos esforços de síntese do ano de 1942. No seu texto *Pintura da alta e da crise*, presente no livro *Arte e Polêmica*, o autor apresenta uma hipótese – “hipótese” e não “tese” segundo ele - para a explicação da diferença entre a pintura das décadas de 1920 e 1930 em São Paulo. O texto surgiu de um debate com Sérgio Milliet, em que os dois demonstraram a insatisfação da explicação da cor e da luz presente na pintura moderna brasileira através da idéia de “temperamento”²¹. O raciocínio de Luiz Martins é muito esclarecedor, pois resume o seu pensamento sobre a arte moderna brasileira desde 1937, ano em que publica *Pintura moderna brasileira*, ao sintetizar o panorama de contraste entre os anos 20 e 30. Por fim, demonstra o avanço do discurso crítico de São Paulo através da explicação sociológica da arte.

Martins levanta a questão da depressão cromática e luminosa na pintura paulista a partir de 1930, como sintoma direto da crise do café, constatando a mudança drástica no tratamento da cor e da luz em razão do fator que alcança os seus efeitos nos aspectos psicológico e estético²². A cafeicultura foi o estandarte da República Velha e o modelo

²¹ É relevante ressaltar que a idéia de “temperamento” utilizada para explicar as questões cromáticas e luminosas pela crítica brasileira foi corrente na década de 1920. O seu significado remonta a idéia de uma constituição particular do organismo, tanto fisiológica quanto moral. Mario de Andrade, ao escrever a respeito de Tarsila do Amaral, por exemplo, se dedica a certa psicologia da forma tropical analisando-a por meio da idéia de “temperamento brasileiro”, ou seja, uma condição sentimental própria que induz a certos resultados estéticos. Ver: ANDRADE, Mario. *Tarsila*. In: BATISTA, Marta Rosseti, LOPEZ, Tele Porto Ancora, LIMA, Yone Soares de. (org). **Brasil: 1. tempo modernista - 1917/29 ; documentação / pesquisa, seleção, planejamento**. São Paulo: IEB, 1972, p. 124.

²² Devemos ressaltar que mesmo que a intenção original de Martins e Milliet fossem a mesma, os autores não chegaram a conclusões tão semelhantes. Milliet resiste à conclusão do primeiro em reduzir a compreensão artística exclusivamente ao fator econômico, preferindo pensar a cultura numa esfera mais ampla. Porém, o principal ponto de discórdia entre os dois reside na interpretação da luminosidade de Almeida Júnior, em que Milliet apresenta a sua posição em *Luz – Paisagem – Arte Nacional*, presente em **Pintura Quase Sempre**. Porto Alegre: Ed e Livraria do Globo, 1944, p. 72. Porém, o que nos interessa aqui não é a diferença entre ambos, e sim a utilização das explicações de Luiz Martins como uma introdução para a organização entre fatos e realizações artísticas que pretendemos apresentar sobre os

econômico que patrocinou as inovações modernistas, sendo que a sua crise levou a própria pintura paulista a um acidente luminoso considerável. Diz ele:

Si a minha hipótese responsabiliza a *débacle* do café pela queda do colorido, é claro que me refiro a uma depressão geral, de ordem econômica, que trouxe como conseqüência um grande mal-estar espiritual com ressonância em todas as classes sociais – mal-estar a que não poderiam ser alheios os pintores, ou os artistas em geral. Si o colorido é uma função do temperamento individual, si esse temperamento foi modificado pela catástrofe econômica, é lógico que o colorido deveria sofrer diretamente as conseqüências da transformação.²³

Notamos que Martins faz referência à terminologia do “temperamento” e inverte a sua polaridade, tornando-o negativo em razão da crise. Com isso, ele inverte a temperatura conceitual da imagem dos anos 1920, projetando as dimensões estéticas de um panorama cromático-tonal mais denso e opaco. A partir deste corte inicial, Luiz Martins apresenta a sua proposta de organização histórica dividindo a pintura paulista em duas fases: 1) Alta: de Almeida Júnior até 1929 – período de prosperidade cafeeira, otimismo intelectual e alta luminosidade, a República Velha; 2) Baixa: de 1929 até os anos 1940 – período de depressão econômica, baixo otimismo intelectual e baixa luminosidade, a República Nova. A partir deste corte, a segunda crise instaurada no modernismo brasileiro modifica os ventos do discurso. A experiência sócio-econômica, segundo o autor, emula a experiência estética e transforma sua atitude frente ao suporte e à motivação. Continuando o seu raciocínio, diz o crítico:

Ora, justamente essa embriaguez de felicidade sem pressentimentos é visível na pintura de nossos artistas da primeira fase modernista: é um momento de pintura ingênua, colorida, festiva, cheia de sol, de flores e de frutos maduros da terra.(...)Isso durou até 1929. Logo depois veio a grande crise do café. A sociedade paulista, alicerçada fundamente no prestígio da monocultura cafeeira, encheu-se de apreensões torturadas, presságios sombrios e realidades amargas: não era mais possível nenhuma alegria.²⁴

A penetração dos “presságios sombrios” e da “realidade amarga” conforma os gestos dos artistas numa posição bem diferenciada em relação ao hedonismo dos anos

anos de 1930 até 1942.

²³ MARTINS, Luiz. *Pintura da alta e da crise*. In: **Arte e polêmica**. São Paulo-Curitiba-Rio de Janeiro: Editora Guairá, 1942, p.22.

²⁴ *Ibidem*, p.24.

20. A euforia abaixa junto com a paleta, a temperatura cai e a arte ganha uma horizontalidade incômoda. Com um passo atrás da vanguarda, a arte desse período volta-se para a segurança, para a solidez construtiva capaz de sustentar outra imagem da modernidade:

O colorido dos pintores paulistas caiu imediatamente, refletindo com fidelidade esse clima de catástrofe. Não há mais sol. As sombras desceram sobre o mundo, encobrendo todas as paisagens. As aperturas econômicas não dão a ninguém olhos amáveis para olhar a beleza gratuita da vida.²⁵

A “pintura da crise” representa a fase de contração da vanguarda. Luiz Martins exemplifica essa situação por meio da depressão luminosa e cromática, mas podemos observar outros efeitos desse fenômeno dentro do trabalho pictórico. Com a opacidade da imagem, a pintura volta-se para o trabalho de adensamento da superfície, em que a compactação da massa cromática adquire nuances mais profundas, coagulações mais intensas e movimentos mais específicos. Se a pintura perde a expansão da cor, a ousadia da vanguarda, e se contrai devido à luminosidade baixa, essa contração oferece aos artistas uma necessidade de resolução diferenciada da superfície. Nesse caso, notamos a diferença na mistura de tintas, no aumento do empastamento, no alargamento das pinceladas e na multiplicidade dos fluxos de aplicação. Todas essas variações técnicas comprovam que a contração luminosa leva os pintores a repensar o plano pictórico a partir de um trabalho intenso na exploração da relação entre a matéria cromática e a superfície.

Dois trabalhos de Aldo Bonadei datados de 1931 podem introduzir a década e demonstrar o novo direcionamento do exercício pictórico. Em *Cerejas* (**fig.2**), a angulação complementar que se estabelece entre a mesa e a parede resolve a profundidade espacial através da inclinação bilateral. A aplicação da tinta cria uma aparência maciça para a imagem, harmonizando esse peso de certo modo ríspido com a tonalidade baixa e as cores diminutas. Abandonando as cores puras, Bonadei parece se utilizar de três ou mais cores para chegar a essa massa, ao peso rude do espaço, ao passo que no centro do quadro, um jarro de cerejas se derrama servindo de metáfora para o desencantamento frente à crise. O jarro se deforma pela ação dos gestos forçosos do pincel e as cerejas, através de um vermelho deprimido, pouco expansivo, são compostas por pinceladas econômicas e se exibem com tristeza para o espectador.

²⁵ Ibidem, p.24.



Fig. 2 - Aldo Bonadei. Cerejas. 1931.



Fig. 3 - Aldo Bonadei. Nu sentado. 1931.

Em *Nu sentado* (**fig.3**), a mesma melancolia se revela. Bonadei dá continuidade à tentativa de angulação instável do espaço apresentando um nu feminino apoiado sobre a penteadeira. O plano de fundo mais uma vez é a parede maciça e torpe na qual o objeto decai. O artista compõe uma cena decadente em que o espaço é desprovido de *glamour* e a mulher se exhibe sem compostura, denotando deselegância linear e volumétrica de sua própria forma. O gesto da mulher atualiza a *Negra* de Tarsila do Amaral ao apoiar o seio flácido, sem equilíbrio, com uma das mãos. O corpo transborda um peso desarmônico, plasmado pela linha dura, pela tinta opaca e liquidificada. Recria uma existência abandonada em que um dos focos da luminosidade se dá pelo batom vermelho que não consegue minimizar o peso da face fechada e dos olhos esvaziados.

A *Quinta Feira Negra* de 1929, com o *crack* de bolsa de Nova York, marca o início da *Grande Depressão* que durará até a Segunda Guerra Mundial, criando uma espécie de identidade mundial através da crise, afetando a situação econômica e dando margem à ascensão de governos totalitários. Num efeito direto do *crack*, o Brasil, e principalmente São Paulo, se insere nesse círculo por meio da Crise do Café. A economia cafeeira já havia produzido outras crises desde o começo do século devido a duas super-safras: em 1901, 1906 e outra em 1917, quando se queimaram 3 milhões de sacas para evitar a queda dos preços em virtude da guerra. O café - símbolo da República Velha - manteve-se em uma luta constante para controlar os preços e manter o latifúndio, um equilíbrio delicado na relação entre produção e consumo como um gigante que procura manter o seu calcanhar intacto. Ao mesmo tempo foi o grande responsável por essa “luz alta” a que Martins se refere para explicar o desenvolvimento do primeiro modernismo brasileiro, desde a aparição de Almeida Júnior como um precursor.

É nesse mesmo ano de 1929, respirando os ares da crise mundial e nacional, que se organiza a *Aliança Liberal* por meio de Getúlio Vargas e João Pessoa, a fim de se opor ao governo Washington Luís e à República Velha, que demonstrava sinais de insuficiência. Na motivação de reorganizar o país e modernizá-lo, realiza-se o golpe de estado que levaria Vargas ao governo provisório do Brasil, abrindo caminho para a República Nova e à era Vargas, que duraria até 1945, o mesmo período da depressão mundial. A revolução de 30 foi uma das medidas para contornar a crise local da

superprodução e acelerar o processo de modernização em meio à Grande Depressão. A outra foi a ditadura do Estado Novo.

Mario Pedrosa, já em 1970, por meio do seu esforço de historicização e síntese que aparece em *Bienal de Cá para Lá*, ressalta essa diferença sensível entre as décadas e define o período como uma “fase intermediária” entre o “prólogo” da *Semana* e o “triumfo” da *Bienal*. Segundo ele, “essa fase intermediária foi aberta pela revolução de 30, e assinala-se pela intervenção do Estado não só no domínio econômico e político como no cultural.”²⁶. A intervenção no plano artístico inicia-se pela nomeação de Lúcio Costa para a direção da *Escola Nacional de Belas Artes*, no Rio de Janeiro, então capital do país²⁷. A presença de um arquiteto no comando da mais tradicional escola de arte do Brasil demonstra como a arquitetura será um fator decisivo para essa etapa. Decisivo por duas razões: é ao mesmo tempo a marca do grande programa de modernização do país e integração das artes e a metáfora para os efeitos dessa “depressão” luminosa que já ressaltamos anteriormente. Para explicar esse fato, Pedrosa utiliza o termo “concreto” a fim de elucidar tanto o tipo de “inteligência” como o modo de “trabalho” que serão empregados na arte moderna brasileira nesta época. Para o crítico, se o objetivo do artista dos anos 20 foi “levar ao público através dos escândalos ou da terapêutica do choque espécimes da revolução modernista que vai pelo mundo”²⁸, nos anos 30 “o pensamento dominante já tem certa conotação social e coletiva, e não é por acaso se o verdadeiro modernista é o arquiteto”²⁹. Assim sendo, o artista modernista teve que tomar uma atitude diferente diante do trabalho de arte e da inteligência que o conduz a fim de responder à crise.

Essa nova atitude, mais afeita à construção do que a polêmica almejou a sedimentação das pesquisas e, principalmente, a organização de coletivos e instituições que promovessem o debate em torno das idéias modernistas. É uma nova etapa para a “inteligência” artística brasileira segundo Mario de Andrade, que define do seguinte

²⁶ PEDROSA, Mario. *A Bienal de cá para lá*. In: GULLAR, Ferreira [org]. **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p.20.

²⁷ Lucio Costa foi um dos pioneiros da arquitetura moderna no Brasil ao lado de Gregori Warchavchik. Inspirado pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier, que trouxe ao país em 1936 para uma série de conferências, implantou o curso de arquitetura moderna após ser nomeado, em 1932, diretor da *Escola Nacional de belas Artes*, permanecendo apenas alguns meses nesse cargo. Um dos primeiros alunos deste curso foi Oscar Niemeyer, que ao seu lado ficou conhecido pelos prédios públicos projetados no Brasil e no exterior. Mas o projeto que deu projeção internacional para Lúcio Costa foi o Plano Piloto de Brasília em 1957. A arquitetura moderna no Brasil foi ao encontro dos objetivos da ditadura Vargas, no que se refere a idéia de modernização e progresso do país, mas não necessariamente do seu projeto político.

²⁸ PEDROSA, M. Op.cit, p. 25.

²⁹ Ibidem, p.25.

modo o período: “e no entanto, é justo por esta data de 1930, que principia para a inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e quotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. À espera que um dia as outras formas sociais a imitem.”³⁰.

O artista “arquiteto” de Mario Pedrosa e o artista “operário” de Mario de Andrade se encontram em nossa análise para explicar a postura do artista modernista em meio a essa depressão social universalizada, corroborando para expandir os efeitos da “pintura da crise” de Luiz Martins. O trabalho sistemático, o desejo de solidez e o ímpeto de planejamento e organização irão caracterizar as ações artísticas dessa época como uma manobra de fortalecimento do modernismo em meio à crise, mas, acima de tudo, um fator de transformação de seus propósitos e finalidades.

Ademais, ao “operário” e ao “arquiteto” podemos acrescentar o “revolucionário” como mais uma característica da atitude do artista moderno paulistano. A euforia original da *Revolução de 30* encontrou uma barricada em São Paulo, tornando o processo de implantação do novo regime mais tenso devido à necessidade de ocupação militar em razão da resistência. Em 1931 é fundado o PSB (Partido Socialista Brasileiro) que, junto com o Partido Comunista, fundado em 1922, canaliza as forças de oposição à *Revolução*. A postura de São Paulo foi um golpe na euforia instaurada e tornou-se o que Pedrosa chamou de “o ponto nevrálgico da revolução”³¹ devido à resistência amplificada na *Revolução Constitucionalista de 32*.

Se, por um lado, a *Revolução de 30* sofre resistência em São Paulo através da *Revolução de 32*; por outro, ganha apoio por meio da criação da *Ação Integralista Brasileira*, organizada a partir do ideário fascista-corporativista liderado por Plínio Salgado, um dos atores da *Semana*. Com a fundação oficial do Partido Integralista e a cassação do Partido Comunista no ano de 1932, a tensão se acirra. O registro do PC foi indeferido pelo Tribunal Eleitoral sob a alegação de tratar-se de partido “internacionalista”, uma arma legal para minar a resistência, ao passo que os integralistas passam a fomentar o ideal golpista de Vargas, acirrando a discórdia com as organizações de esquerda. Inicia-se um longo enfrentamento ideológico e físico que culmina na sangrenta batalha de outubro de 1934, em que diante do desfile integralista na Praça da Sé, em frente ao edifício Santa Helena, então sede da *Federação Paulista*

³⁰ ANDRADE, Mario. *O movimento modernista*. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978, pp.241-242.

³¹ PEDROSA, Mario. *Op.cit*, p.28.

dos Sindicatos dos Trabalhadores, a *Frente de Esquerda Contra o Integralismo* convoca os trabalhadores para atacar violentamente o ato. Depois desse dia, segundo Mario Pedrosa, um dos participantes da *Frente*, “a parada dos galinhas verdes nunca mais desfilaram pelas ruas de São Paulo”³².

Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Mario Pedrosa são alguns dos porta-vozes da “inteligência” de 30 que participam do movimento de resistência. Vale ressaltar dois trabalhos de Tarsila, *Segunda Classe* e *Operários*, datados de 1933, como sintoma do teor revolucionário do momento. Após a viagem para Moscou em 1931 e sua prisão no ano seguinte, a artista paulista consegue imantar nos dois trabalhos um discurso de altíssimo teor crítico para a arte do período. Em *Segunda Classe* (**fig.4**), o colorido que marcou os seus trabalhos da década anterior está presente, porém com um acidente luminoso melancólico que implica na contenção da expansão das cores mais claras: é a inversão do “temperamento”. O conjunto sofrido de personagens miseráveis perde aquele traço anguloso do Picasso curvilíneo e do Matisse volumoso, criando uma depressão linear em direção à deformação. No entanto, sem carregar a linha quebrada do expressionismo, mantém a linha compacta, porém mais magra, obedecendo à mesma economia de traços, agora em direção ao próprio ascetismo social. As desproporções na composição dos personagens não são apenas resoluções estilísticas. Mais do que tudo, retratam uma anatomia social, um escorço desnutrido pela crise de 29 e pela má formação da sociedade brasileira.

Diferente de *Segunda Classe* é a resolução de *Operários* (**fig.5**). Este definitivamente possui uma opacidade maior. A organização da superfície já traz um progresso na orientação material, apresentando pontos menores de reflexo luminoso, maior densidade na aplicação da tinta e o emprego do ritmo serial para organizar as cabeças e contrapô-las de uma forma triangular ao fundo cinza da paisagem operária. Aqui a artista desenvolve a própria matéria do trabalho industrial, ao especular o gesto do ferramenteiro, a psicologia do olhar frente à jornada e o cansaço do fim do dia. A arte proletária a que Mario de Andrade se referiu, sobretudo nos artistas da *Família Artística Paulista*, desponta na artista com maestria e com teor ideológico plenamente destilado na causa comunista.

³² Ibidem, p.32.



Fig. 4 - Tarsila do Amaral. **2ª classe**. 1933.



Fig. 5 - Tarsila do Amaral. **Operários**. 1933.

O intervalo entre a *Revolução de 1930* e a *Revolução Constitucionalista de 1932*, segundo Paulo Mendes de Almeida, não foi um período acolhedor para as artes plásticas em razão dessa grande instabilidade que São Paulo passava. Para o autor, “se explica certo retraimento devido à situação de crise e instabilidade política, incluindo aqui tanto a mudança de governo quanto a rebeldia dos artistas. Continuando, Almeida ressalta que se tornaram quase impossíveis as exposições em meio à *Depressão*, diz ele:

É que os pintores, os escultores, os artistas em geral fazem as suas exposições na esperança de vender os seus trabalhos, pois que disso tiram o seu sustento. E o ambiente de agitação política, com a depressão econômica que a acompanhava, não era de molde a aconselhar ninguém a fazer despesas que não fossem absolutamente necessárias. Não havia, pois mercado para a arte.³³

Se o investimento em arte é um risco, este não seria corrido nos anos de extrema instabilidade. Não havia mercado para a arte moderna, como também eram inexistentes galerias e museus que recebessem a produção contemporânea. Podemos identificar apenas um restrito mercado de belas artes.

Passado o movimento antropofágico e o alvoroço dos anos 1920, os artistas observaram a necessidade de reorganizar a ação para expandir o significado do modernismo diante da cultura brasileira. E nessa atmosfera de perda da inocência causada pela derrocada econômica e os embates sociais, surgem as duas primeiras organizações de arte moderna de São Paulo em 1932: O SPAM e o CAM. Adentramos aqui a era das organizações de arte moderna, ou melhor, dos “clubes de arte moderna” na acepção de Pedrosa. Mas como São Paulo nutria a vocação para a tensão, não deixou de haver certo embate entre o SPAM e o CAM. O segundo, liderado pela polêmica e pela adesão às causas subversivas, acusava o primeiro de ser organizado no molde da aristocracia decadente dos anos 20, a mesma que fez a *Semana*. Ambos tiveram vida curta e morreram de acordo com sua vocação de classe: o CAM foi fechado pela polícia, como o PC; e o SPAM faliu, como a aristocracia decadente.

Se o ditado popular diz que há um tipo de morte para cada modo de vida, sentença que se justifica na morte dos dois grupos, podemos notar que as principais realizações da vida de ambas as organizações mantiveram a origem ideológica citada. O SPAM, como era formado pela aristocracia, realizou a *1ª Exposição de Arte Moderna*

³³ Ibidem, p.18.

do SPAM, em abril-maio de 1933, em que foram exibidos pela primeira vez no Brasil trabalhos dos grandes artistas europeus do momento, como Lhote, Picasso, De Chirico, Delaunay, Dufy, Gleizes, Juan Gris, Brancusi, Lipchitz e Le Corbusier. As obras eram de propriedade dos colecionadores paulistanos, adquiridas nas viagens pela Europa financiadas pela alta do café. A exposição foi de grande importância para a formação do público local, mas não evadiu o perfil da *Sociedade*: ser aristocrática. Já o CAM realizou exposições menos suntuosas, porém mais subversivas como as de Kaethe Kollwitz, cartazes russos e desenhos de crianças e loucos. Essas exposições foram acompanhadas por conferências tão contundentes quanto as exposições: Nelson Tabajara de Oliveira sobre a China, Tarsila do Amaral sobre a arte proletária, Mario Pedrosa a respeito da teoria marxista da evolução da arte, Caio Prado Júnior em relação à União Soviética e uma palestra com o muralista mexicano David Siqueiros. Ou seja, imergiu no mesmo ideal revolucionário da *Frente de Esquerda*.

À parte as oposições, ambas as organizações iniciaram a ação de criar a ossatura do modernismo, através da programação de exposições e debates com o objetivo de lançar os passos para a institucionalização da arte moderna em São Paulo. Todavia, dentro das oposições, ficou claro a tomada de posição frente à visão de arte moderna que cada um dos grupos alimentavam. O SPAM ainda respirava os ares da “pintura da alta”, já o CAM apresentava-se profundamente imerso na “pintura da crise”.

A crise mundial se aprofunda em 1933. A Europa viu a ascensão dos regimes ditatoriais através da emergência do Nacional Socialismo (Nazismo) na Alemanha, que perdura até 1945, erguendo Hitler como o chanceler em 1933 e tornando-o o *führer* em 1934. No lado ibérico, o golpe ditatorial em Portugal implanta o *Estado Novo* e dá início ao salazarismo. Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, Roosevelt apresenta o programa econômico do *New Deal* a fim de minimizar os efeitos da *Depressão*. Temos assim dois lados da mesma moeda, duas soluções ideológicas diferentes para a mesma crise.

Entre 1934 e 1937, a atmosfera social ganhou uma densidade de conflitos maior. Em 1934, foi promulgada a nova *Constituição Brasileira* e Getúlio Vargas se elegeu Presidente da República. Um ano após, como reação direta ao cerceamento da democracia, a *Aliança Nacional Libertadora* (ANL) foi fundada e dissolvida no mesmo ano por lutar pela instalação de um governo popular nacional e revolucionário. O Partido Socialista Brasileiro (PSB) também se extingue neste ano, mas é reaberto

temporariamente em 1936, sendo fechado definitivamente junto com os outros partidos em 1937. Nesse momento é decretado o *Estado de Sítio* no Brasil, passando o país a viver sob um regime autoritário, porém velado até o golpe de 37.

A arte moderna em São Paulo equilibrou-se constantemente no meio das tensões. E talvez o estado de crise tenha sido um fomento favorável ao seu desenvolvimento. Outro momento das organizações artísticas em São Paulo se dá em 1937, com a criação do *Salão de Maio* e da *Família Artística Paulista*. Ambos os movimentos continuaram com a anteposição ambígua entre caráter revolucionário e postura conservadora. O primeiro, liderado por Quirino da Silva, Geraldo Ferraz e Flavio de Carvalho, acusou a *Família* de nutrir uma postura conservadora por não adotar a arte moderna como programa e exercício de um diálogo mais atualizado. Contudo, nesta espécie de abstinência perante a subversão, a *Família* conseguiu criar um dos esforços mais sólidos da década e caracterizou definitivamente o artista “operário” e “construtor”.

O ano de 1937 foi fatídico para a política mundial e brasileira. Um ano antes se inicia a *Guerra Civil Espanhola*, que perdura até 1939 com o apoio da Alemanha nazista e da Itália fascista. No Brasil, houve a implantação definitiva da ditadura Vargas através do *Estado Novo* com a abolição dos partidos políticos e da *Constituição*, reproduzindo os mesmos sistemas ditatoriais de Espanha e Portugal, refletindo de modo direto a ditadura alemã e italiana. No mesmo ano de 1937 acontece a *Exposição de Arte Degenerada* em Munique, e o bombardeio de Guernica dá origem ao painel histórico de Picasso. A Alemanha torna explícita a caçada aos artistas modernos ao mesmo tempo em que Picasso consegue tirar sua obra mais importante desde *Demoiselles d'Avignon* do acontecimento mais trágico da década.

O *Salão de Maio* inaugurou-se nesse ano de 1937 e teve três edições até o seu fim em 1939, dando prosseguimento ao mesmo ritmo de realizações do CAM, porém um pouco menos polêmico nas conferências e mais expressivo nas exposições. A grande novidade esteve no segundo e terceiro salões, de 1938 e 1939 respectivamente. No segundo, em junho de 1938, Flavio de Carvalho trouxe os surrealistas e abstracionistas ingleses do grupo do crítico Hebert Read (entre eles o notável Ben Nicholson que passou quase despercebido pela imprensa local) e os mexicanos Leopoldo Mendez e Diaz de Leon, entre outros estrangeiros não muito conhecidos. O terceiro *Salão*, aberto em 1939, começou pela discórdia. Logo após o segundo *Salão*,

Flávio de Carvalho o registrou em seu nome, admitindo o medo que este caísse na mão dos reacionários e deixasse de ser revolucionário. Porém ele toma essa atitude sem consultar os criadores: Quirino da Silva e Geraldo Ferraz. A confusão foi generalizada e Flávio ficou sozinho na organização da última edição. Mas o caráter de vanguarda continuou. Novamente foram trazidos artistas estrangeiros de importância para a exposição, como Alexander Calder e Josef Albers, antecipando a arte abstrata no Brasil que viria a triunfar apenas no começo dos anos 1950 com a era das *Bienais*. Foram feitas conferências, e um catálogo com a reprodução das obras foi publicado. A grande importância do *Salão* para o circuito da arte não se concentrou apenas na ênfase de atualização estética e nos debates, mas no sucesso de público e dos negócios gerados.

A *Família Artística Paulista* manifestou-se primeiramente em 1937 e perdurou até 1940, tendo entre seus participantes os grandes artistas dos anos 30 e 40 em São Paulo como Alfredo Volpi, Mário Zanini, Cândido Portinari, Vilanova Artigas, Ernesto de Fiori, Francisco Rebolo, entre outros, a maioria deles advindo do Grupo Santa Helena. A *Família* não foi uma agremiação tão inovadora como o *Salão de Maio*, mas fez, como o SPAM, o contrapé do modernismo: buscou a solidez. Como escreveu Paulo Mendes de Almeida:

Entretanto, curioso é assinalar que esses dois movimentos, pelo menos de início, se entrecrocavam. O *Salão de Maio* timbrava em ser vanguardista e ousado. Contrariamente, a *Família*, desdenhando mesmo o rótulo modernista, procurava re-estabelecer um certo equilíbrio, retomar o fio da tração em arte, prevenindo e prevenindo-se contra os desvarios e facilidades cometidos em nome da liberdade de expressão³⁴

Não procuravam a ruptura, mas sim uma espécie de “evolução”, a harmonização entre antigos e modernos. Nesse momento se inverte a definição estratégica de Mario de Andrade: a destruição como princípio do modernismo. A crítica feita à *Família* referiu-se ao fato de que eles não usavam o rótulo “moderno” e com isso foram acusados de conservadores. Geraldo Ferraz escreveu uma crítica áspera à organização em que diz: “até os que fundaram, contra o *Salão de Maio*, em fins de 1937, o movimento fracassado da *Família Artística Paulista*, até esses surgiram. E eram os tradicionalistas,

³⁴ ALMEIDA, P M. Op.cit, p.48.

os defensores do carcamanismo artístico da Paulicéia, a morrer de amores pelos processos de Giotto e Cimabue”³⁵

Devemos ressaltar que a *Família* não foi um “fracasso” como quis Geraldo Ferraz, e sim uma grande conquista, necessária ao modernismo. A modernização real de São Paulo que ocorre nos anos 30 cria artistas preocupados com o “trabalho” ostensivo da pintura, com as depurações técnicas e não com as estratégias inovadoras da vanguarda. Os artistas da *Família*, os “artistas operários” na expressão de Mario de Andrade, se ligaram fortemente pelos laços profissionais na pintura de paredes, fazendo leituras livres de Cézanne, do Impressionismo ou de Van Gogh. Nos seus estudos, que incluíam aulas na *Escola Livre de Desenho*, dentro da *Escola Paulista de Belas Artes*, observavam a linha de evolução que ligava Giotto a Cézanne e Matisse, por exemplo, e a partir dela desenvolveram-se não através da formação européia dos primeiros modernistas, mas com a absorção da cultura italiana e francesa no próprio meio paulistano³⁶.

Entretanto, se não tinham a propensão intelectual, eram dotados do “instinto de artista” e trabalhavam constantemente em busca do aperfeiçoamento da técnica. De fato, se pensarmos em termos de ruptura, eles não avançam em relação aos anos 20; porém, do ponto de vista do desenvolvimento técnico, são autores de grandes progressos. O interesse do grupo não era inovar, e sim pesquisar o *métier* da pintura e do desenho. A importância dessa postura para o momento se dá na atenção dispensada a alguns intervalos não cobertos pelo desenvolvimento da pintura moderna em São Paulo. Voltam para questões que Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, ou mesmo Di Cavalcanti, não passaram, preenchendo de certo modo algumas vagas de nossa pintura moderna.

Podemos observar que a *Família* desenvolveu a experiência de um processo de aprendizagem e não foi de fato uma forma resolvida. Suas preocupações estavam em praticar e refletir o melhor possível sobre a passagem de cores, a matéria pictórica, a pincelada, o “impasto” e a transparência.

Os artistas da *Família* elegeram temas suburbanos desprendidos de qualquer monumentalidade, trabalhando a partir da mesma depressão luminosa e da extensa

³⁵ FERRAZ, Geraldo. Apud ALMEIDA, P. M. Op.cit, p.48.

³⁶ Sobre o tema das agremiações operárias que se organizam em São Paulo nos anos 1930, podemos citar os estudos de Maria Cecília França Lourenço sobre o assunto como: **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1990; *A modernidade defende causas*. In: GONÇALVES, Lisbeth R [org.]. **Arte brasileira do século XX**. São Paulo: IMESP/ABCA, 2007.

decantação da superfície. A preocupação com a construção da massa cromática e com a solidez contribuiu para a depreciação da luz, acinzentando muitas obras. É de se notar a importância de três obras desse período: *Esperando o trem* (1937) de Francisco Rebolo; *Marinha* (1939) de Ernesto De Fiori e *Esquina do centro de São Paulo* (década de 30) de Alfredo Volpi.

Em *Esperando o trem* (**fig.6**), Rebolo trabalha os personagens compondo-os com silhuetas graves e espessas e reduzindo sua constituição à sombra, evocando as pinturas de Daumier, como *Lavadeiras* (1860). Após o declínio do dia, dois pés descalços desconsolados em sua desesperança, soterrados numa estação desclassificada sob a influência da luz noturna, compõem um cenário surdo de traços simples e complementares. Mas o que chama mais a nossa atenção é a intimidade com a matéria apresentada na construção da superfície, feita por aplicações densas de cores diminutas, formando uma parede áspera na sua granulação e espessura, uma paisagem urbana sem refinamento que emerge como se fosse um calcário rugoso e duro responsável pela sustentação da narrativa poética.

Um tratamento diferenciado, mas com o mesmo peso do plano, apresenta-se em *Marinha* de Ernesto de Fiori (**fig.7**). Trabalhando as direções e os movimentos da pincelada, dissolve a nitidez das figuras na espessura graduada da tinta, borrando a aparência, porém marcando um experimento cromático grandioso em meio à decadência luminosa. As nuvens carregadas aparecem como um buraco negro no quadro, dotadas de uma força centrípeta que suga a luz da atmosfera e provoca uma tensão imponente de cima para baixo sobre a paisagem marinha. A atmosfera como o reflexo físico do temperamento evoca claramente as paisagens tempestuosas de Rembrandt. Contudo, De Fiori transforma o peso atmosférico em uma espessa massa cromática e desenvolve os ares trágicos na quietude do personagem isolado no arpoador. Mais uma vez o “temperamento” se inverte e se torna o captador da crise.

No entanto, uma das grandes realizações do período pode ser encontrada na tela de Volpi. *Esquina do centro de São Paulo* (**fig.8**) é um retrato construtivo de um lado pouco glamuroso da cidade. No espaço com personagens humanos quase imperceptíveis, tanto pela sua proporção compositiva quanto pela desproporção social, o artista apresenta as construções por meio do empaste grosso e compacto, dos fluxos ordenados de forma simples e pelo diálogo polifônico entre os blocos pesados de cores seladas firmemente sobre a superfície. O céu azul corrompe sua pureza original ao



Fig. 6 - Francisco Rebolo. Esperando o trem. 1937



Fig.7 - Ernesto de Fiori. Marinha. 1939.



Fig. 8 - Alfredo Volpi. Esquina do Centro de São Paulo. Dec. 30.

absorver o cinza, tornando-se outra sedimentação arquitetônica e colaborando para o fechamento final dos pesos e medidas do quadro. Por meio da têmpera dura, Volpi estabelece um acordo entre as cores, administrando os seus efeitos e, através do tema diminuído, promove a síntese entre o “operário” de Mario de Andrade e do “arquiteto” de Pedrosa. Cria equilíbrio e coesão entre as tensões exacerbadas do momento.

A família realizou três exposições. A primeira, inaugurada em 10 de novembro de 1937, foi comemorada em um jantar num restaurante toscano na Ponte Pequena com direito a música e cantoria que acabou novamente com a polícia: foi o dia em que ocorrera o Golpe de Estado. A segunda Exposição foi em maio e junho de 1939, e a última mostra foi no Rio de Janeiro, em agosto de 1940, mas o grupo já estava desfalcado.

Coroando esse período, o artista “proletário” e o artista “arquiteto” ganham o seu próprio sindicato. Praticamente junto com a *Família* e o *Salão*, surge o *Sindicato dos Artistas Plásticos*, em 1937, a partir da antiga *Sociedade Paulista de Belas Artes* de 1921, ambos fundados por Alexandre Albuquerque. O *Sindicato* foi um órgão de classe que se utilizou da legislação trabalhista para profissionalizar a situação dos artistas. Essa profissionalização foi um eco da postura dos artistas da *Família* que, se antepondo às polêmicas entre antigos e modernos, transformou a *Sociedade* no *Sindicato*, um órgão aberto às tendências modernas. Corrobora o exposto Paulo Mendes de Almeida ao dizer que

Talvez a própria expressão “belas artes”, contida em sua denominação, e a que os artistas de vanguarda mostravam-se alérgicos, até hoje, revelasse esse estado de espírito e determinasse aquela atitude. (...) As resistências, contudo, iriam se dissipar. E isso seria fruto da atuação da Família Artística Paulista, que veio fluidificar o azedume no longo diálogo entre “arte do passado” e “arte do presente”, recolocando o problema em seus legítimos termos de “arte de sempre”.³⁷

O *Sindicato* passou a gerenciar o *Salão Paulista de Belas Artes* desde 1938 até o seu fim em 1949, aceitando os artistas modernos como Anita Malfatti, Lívio Abramo e Lothar Charroux. Segundo Paulo Mendes de Almeida, o *Sindicato* manteve o “fogo sagrado” da arte moderna em São Paulo após a extinção do SPAM, do CAM, do Salão de Maio e da Família, tendo uma função relevante na arte moderna de São Paulo.

Podemos dizer que o *Sindicato* é um resultado tanto da ditadura do *Estado Novo*

³⁷ ALMEIDA, P. M. Op.cit, p.62.

quanto da modernização e tomada de consciência profissional dos artistas plásticos. Para cumprir, por um lado, o seu programa trabalhista e, por outro, rechaçar a força da esquerda, Getúlio Vargas subordinou de modo legal e organizacional os sindicatos ao Estado. Propondo essa unicidade sindical, passou a organizar os trabalhadores e indexar os impostos. Desse modo, o *Sindicato dos Artistas Plásticos* tinha o seu registro legal justamente por ser uma organização sem perigos ideológicos para o Estado e, ao mesmo tempo, amplia a gama de trabalhadores subordinados ao poder estatal, em suma, controlados. A partir dessa situação, Mario Pedrosa fechou o “período de transição” da arte moderna brasileira, conforme revelam suas palavras:

O Estado Novo, de âmbito totalitário, não permitia mais polêmicas ou discussões livres de idéias, nem veleidades políticas ou ideológicas. A era dos clubes de arte “moderna” estava morta; não por acaso surge, em seu lugar, o Sindicato de Artistas Plásticos.³⁸

A “morte” dos clubes de arte moderna indica os anos áridos que se seguiram até 1942, quando ocorre uma hipotética morte do modernismo brasileiro na visão de alguns críticos paulistanos, como desejamos ressaltar: “um clima morno se instala. Os dias monótonos e sufocantes da ditadura se prolongam. Salões disso e daquilo se abrem e se fecham, com maior ou menor brilho, e somem não deixando eco.”³⁹. Esse é o estado em que encontramos o cenário moderno brasileiro até o amargo ano de 1942.

A comemoração do aniversário da *Semana* trouxe resultados inesperados para um festejo. Em meio ao acirramento da Depressão Mundial, da fragmentação da Europa, da radicalização dos regimes totalitários e da Segunda Grande Guerra, o ar sufocante produziu juízos críticos frente à insuficiência respiratórias da arte moderna muito mais produtivos que as palavras de celebração. Desse modo, podemos ressaltar que a festa teve acontecimentos inesperados.

Como comemorar um acontecimento subversivo em meio à crise? Em tempos de “função social negativa” da arte, aspecto que será apontado por Sérgio Milliet, a comemoração da vida não é uma oportunidade de morte? A morte da arte moderna aqui não é um exercício da própria arte, e sim do discurso crítico que procura, num esforço de síntese, compreender o panorama do modernismo no Brasil. Assim, um conjunto de

³⁸ PEDROSA, M. Op.cit, p.33.

³⁹ Ibidem, p.33.

textos faz essa função crítica e cria o panorama desse estado inorgânico: a conferência *O movimento modernista*, de Mario de Andrade, o conjunto de depoimento de *Testamento de uma geração*, dirigido por Edgar Cavalheiro, e, principalmente, o ensaio *Marginalidade da arte moderna* de Sergio Milliet, o objeto principal de nosso estudo.

No entanto, adentraremos nesse estado de passagem do orgânico para o inorgânico, a depressão da vida, através de um fato curioso e de grande importância em nossa análise da crise: o suicídio do escritor judeu-austriaco Stefan Zweig em Petrópolis no fatídico 1942.

1.2 - Um corpo no jardim: Stefan Zweig

O *glamour* subversivo e hedonista que marcou as festas modernistas da década de 1920 não se repete na década de 1940. Em meio às comemorações do aniversário dos vinte anos da *Semana*, um acontecimento mórbido na cultura nacional: o suicídio de Stefan Zweig em Petrópolis, Rio de Janeiro. Zweig não tinha nenhuma relação com o modernismo brasileiro, é certo. Sua morte tampouco teve maior repercussão entre os intelectuais brasileiros. Porém, analisar esse acontecimento traz questões de grande interesse na nossa análise da crise e da derrocada do modernismo em 1942.

Quem foi Stefan Zweig senão aquele que entrou no ponto mais baixo dessa depressão? O homem marginal exasperado que na leitura de Montaigne encontra a epistemologia do suicídio, deixando escrito o testamento do drama amargo do homem moderno. Zweig é uma das personalidades intelectuais que, ao examiná-lo, compreendemos a modernidade no seu estágio mais latente ruína. Nascido na decadente Viena *fin-de-siècle* e morto voluntariamente no não menos decadente *Estado Novo* de Getúlio Vargas, o escritor encarna, como poucos, o conceito de marginalidade criado pelos sociólogos americanos Robert Park e Everet Stonequist e desenvolvido por Sergio Milliet ao explicar a situação do artista moderno. Segundo Stonequist, o homem marginal é o produto do conflito entre raças e culturas diferentes, trazendo em si o “desajustamento” característico do mundo moderno. A partir dessa perspectiva sociológica do temperamento, o homem marginal mais característico foi o judeu, por ser uma minoria dispersa por toda a Europa, nutrindo um caráter internacional e despatriado⁴⁰. Assim, o escritor austríaco foi um desses típicos marginais modernos.

⁴⁰ STONEQUIST, Everett. **O homem marginal: estudo de personalidade e conflito cultural**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1948, p.101. Analisaremos detalhadamente o problema do “homem

Todavia, a marginalidade de certas personalidades não é de forma alguma típica, visto que Alberto Dines, o inspirado biógrafo de Zweig, ressalta que a “marginalidade é forma superior de integração”⁴¹. Integração às avessas, em negativo, pois se liga ao interior da cultura não pela identidade rasteira, mas por uma flexão crítica.

Zweig, homem marginal, o autor de biografias, um autor menor para muitos, encarna esse homem moderno que vive profundamente a situação de crise cerrada que se instaura no mundo europeu entre as duas guerras. Ele é o próprio instantâneo da crise, trazendo em sua bagagem cansada e pálida a imagem de uma modernidade que não era a da utopia clara de Mondrian ou o quadrado puro de Malevich, não era o triunfo, mas a decadência. O moderno em Zweig passava necessariamente pela ruína de uma civilização, pela decadência humana que beirava a extinção coletiva. Era a coerção da liberdade, o embrutecimento da sensibilidade, a decapitação da compaixão, a miséria material e espiritual massificada em uma linha de montagem. Observar os dramas de sua vida é ver a modernidade através do reflexo de um espelho partido e manchado.

Fez três viagens ao Brasil, um ciclo exploratório que se inicia no encantamento e termina no desencantamento. A primeira, em 1936, foi a descoberta, o encantamento. A segunda, em 1940, um retorno de estudos a fim de descrever essa efusiva empatia ao coletar dados para *Brasi, um país do futuro*. A terceira e última, em 1941, trouxe-o movido por uma redenção final e, na ânsia de viver o paraíso perdido, encontrou a sua própria morte.

Alberto Dines em sua instigante biografia do autor, *Morte no paraíso*, descreve muito bem o paralelo entre desencantamento e encantamento que trouxe Zweig ao Brasil. Na primeira chegada, proclama para um jornalista ainda no navio: “sinto-me feliz por ter abandonado a incerteza, a inquietação e a insegurança da Europa”⁴². Ainda vendo o Brasil como o elo perdido da geografia mundial, o lugar puro no qual a humanidade seria reconstruída sem os vícios satânicos do velho mundo, não consegue ainda compreender que a incerteza morava aqui também, escondida sob o véu de uma tolerância disfarçada na ambígua ditadura democrática. Zweig, o judeu caçado, o escritor de fama que buscava um lugar tranquilo para trabalhar, não compreendia que em pleno entreguerras não havia lugar silencioso para escrever, mas sim que as

marginal” no próximo capítulo quando adentramos a tese de Sergio Milliet a respeito da arte moderna.

⁴¹ ZWEIG, Stefan. Apud DINES, Alberto. **Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981, p.455.

⁴² Ibidem, p.40

erupções surgiam em toda a parte. O mundo todo era desmontado pelo martelo da crise e as rosas do jardim cortadas uma a uma pelas tesouras dos totalitarismos, inclusive nos trópicos.

O perímetro do mundo no entreguerras estava marcado por dois pontos de força e um de tensão: a expansão dos EUA e a consolidação da revolução bolchevique na Rússia, e no meio do caminho a dilatação da Europa nazifacista abarcando Alemanha, Itália, Portugal, Espanha, Hungria, Polônia e a Áustria de Zweig. O panorama, após o fim da primeira guerra, é na verdade um gráfico de forças em oposição, uma dinâmica física dos conflitos ideológicos e um mapa do mundo em ruínas tentando se reconstruir por meio de um processo inorgânico orientado por *Tânatos*.

Em sua conferência na *Academia Brasileira de Letras*, Zweig admite o seu encantamento ao afirmar: “o Brasil sempre foi para mim uma visão mágica”⁴³. Como Dines ressaltou, “as quimeras são compostas de repressão e desespero”⁴⁴ e o paraíso existe apenas como “miragem” dentro dos momentos de crise. Zweig não sabia que aqui existiam presos políticos como Graciliano Ramos e Nilse da Silveira, que professores universitários estavam sendo afastados, que o socialismo estava sendo constantemente reprimido, e que a militante judia Olga Benário tinha sido entregue a gestapo por Vargas e iria morrer num campo de concentração nazista no mesmo mês e ano do seu suicídio, fevereiro de 1942. Um fugitivo como ele só queria a redenção. Um momento de pureza na imaginação, de oportunidade existencial no meio da decadência mundial.

O autor volta ao Brasil em 1940 buscando mais visões para descrever o seu encantamento de 1936. O resultado foi *Brasil, um país do futuro*, publicado em 1941. Zweig viu um futuro, não um presente. E esse futuro era desprovido de bases lógicas, pois era mais uma construção poético-afetiva de impressionismo visual do que um estudo do processo de desenvolvimento do contexto. Mais uma vez o autor não via o que era importante. Se em 1936 não se deu conta dos presos políticos, dessa vez não leu as obras do Brasil do presente: *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda e *Evolução Política do Brasil* de Caio Prado Júnior. Sua pesquisa não passava pela constatação materialista da realidade, um instrumento riquíssimo para se analisar as crises, mas sim pelas manobras de uma mente que precisava criar um mito como fator de sobrevivência. Por essa razão, e pela sua boa

⁴³ZWEIG, Stefan. Apud DINES, Alberto. Op.cit, p.60.

⁴⁴DINES, Alberto. Op.cit, p.78.

recepção por parte do governo brasileiro, os intelectuais brasileiros o tacharam de apoiador do regime.

Zweig chega pela terceira e última vez ao Brasil em 27 de agosto de 1941, no último capítulo de sua busca pelo Éden. Segundo Alberto Dines, quando Zweig chega ao Brasil, ele “era a guerra, personificação da vítima, protótipo do refugiado”⁴⁵. Para nós, que nos detemos na análise da crise, a sua vinda ao Brasil não é um acontecimento intelectual de grande importância, mas sim a possibilidade de contato direto com a falência da modernidade, muito longe de qualquer “triunfo”. A viagem derradeira ao Brasil não foi apenas a busca de exílio em meio a Segunda Guerra Mundial e a expansão do nazismo na Europa. Mais do que tudo, foi a busca de um *bunker* espiritual, uma jornada de redenção alimentada pela visão onírica que ele mesmo guardava do país.

Dines ressalta com propriedade que o autor viu na hipotética “pureza” da sociedade brasileira uma espécie de redenção da decadência européia, a partir da observação de que a Europa estava em ruínas ao passo que o Brasil se construía. Sua mente deprimida em razão do esfacelamento moderno, o estado íngreme da marginalidade do entreguerras, vislumbrou a luz alta de um trópico que já não existia mais. E nesse momento, no profundo estado de conflito entre a decadência européia e o encontro inusitado com a decadência tropical, Zweig não agüenta e dá cabo da vida.

Os conflitos vividos nos seis meses em que permanece no Brasil até o seu suicídio são interpretados por Dines por meio de duas imagens: o jogo de xadrez e a situação dramática do protagonista de *Morte em Veneza*, romance emblemático de Thomas Mann.

O xadrez apresenta-se na bifurcação tortuosa vivida pelo autor entre duas forças antagônicas da situação política brasileira: o governo Vargas e os intelectuais de esquerda. Por meio de uma leitura interessada, o governo exige do escritor a continuidade de *Brasil, um país do futuro* como um programa de promoção da imagem nacional, encomendando-lhe uma biografia de Santos Dumont. Uma leitura equivocada que Zweig não corroborava. Por outro lado, as forças de esquerda exigiam a sua manifestação frente ao governo ditatorial, visto que ele vivera a repressão nazista. Zweig se vê em um posicionamento impossível entre os dois lados. Não podia trair as causas humanitárias da esquerda, mesmo não sendo militante de nenhum Partido, mas

⁴⁵ Ibidem, p.290.

ao mesmo tempo não podia perder o visto de permanência e voltar a oscilar em outros exílios. Zweig criou assim o seu próprio xeque-mate: esse é o seu drama. O seu livro, que era para ele uma espécie de sopro de esperança para a humanidade, a narrativa de uma nova cidade do sol em meio às nuvens carregadas da modernidade, torna-se a estratégia do seu próprio fim. E aqui resta a frase de Dines: “o jogo de reis também se chama jogo da morte”⁴⁶.

Por outro lado, o drama íntimo de Zweig aproxima-se de Aschembach, o protagonista de *Morte em Veneza*, ao imergir num jogo irresoluto de oposições. Segundo Dines, “devemos interpretar o caminho de Zweig para a morte a partir do jogo de contrastes de *Morte em Veneza*. Sobre a coexistência do inferno com o paraíso, a concomitância da vida com a morte, a simultaneidade do feio com o bonito, criação e destruição contidos num mesmo gesto, ato, situação, lugar”⁴⁷. O suicídio, num ato desesperado diante da impossibilidade de resolver as contradições, de escapar ao xeque-mate, é cirurgicamente proferido em 23 de fevereiro de 1942. A sua morte é um coquetel fatal do nazismo com o Estado Novo: duas forças de coerção da vida.

Dines aponta que, em dezembro de 1940, acontece uma troca de correspondências entre Zweig e Lasar Segall, em que o austríaco relata a impressão que tivera com o quadro *Pogrom* e sugere ao artista lituano “uma representação de toda tragédia dos refugiados de hoje”. Em resposta, Segall lhe diz estar terminando *Navio dos Emigrantes* e lhe envia uma reprodução fotográfica. Zweig, em tréplica, escreve que “há nele uma síntese visionária da miséria contemporânea”⁴⁸.

Segall cria uma trilogia da crise que se instaurara na Europa a partir dos anos 30 através do mergulho no desespero da negatividade moderna. Os quadros *Pogrom* (1937), *Navio dos Emigrantes* (1939-41) e *Guerra* (1942) preenche as expectativas de Zweig e torna-se aqui no Brasil, em São Paulo particularmente, o maior representante dessa “pintura da crise” a que Luiz Martins se referiu. O crítico até ressalta que a presença do artista lituano era tão forte no panorama artístico paulistano que muitos contrariaram a sua hipótese afirmando que a verdadeira causa da baixa luminosidade da pintura paulista era “a influência notável do pintor”⁴⁹ desde que se fixara definitivamente em São Paulo.

⁴⁶ Ibidem, p.323.

⁴⁷ Ibidem, p.354.

⁴⁸ Zweig, Stefan. Apud DINES, A. Op.cit, p.254.

⁴⁹ MARTINS, L.Op.cit, p.25.

Formalmente, o que une as três obras é a proximidade sufocante entre os corpos e a atmosfera dantesca das passagens luminosas. Torcidos e amontoados de modo extremamente doloroso, todos permanecem ligados pelo sofrimento dos desastres, formando uma espécie de comuna derrotada pelas forças da opressão, clicadas pelo olhar instantâneo do artista. Em *Pogrom* (fig.9), Segall foca o núcleo assassinado a partir de uma grande ocular que distorce as margens do espaço e infla o conjunto dos corpos. Já em *Navio de Emigrantes* (fig.10), utiliza-se da panorâmica diminuindo o tamanho dos corpos e aumentando o seu número. Amontoados no convés largo do navio, pressionados pelo mar violento e pelo céu obscurecido, o quadro adquire, entre 1939 e 1941, a aparência de uma tábua de profecia trágica para a modernidade. E, por fim, em 1942, apresenta *Guerra* (fig.11), o trabalho mais dilacerado dos três. Por meio de um *close* frontal, os corpos adquirem a posição de uma massa apodrecida, homogênea, plasmada num clico apocalíptico de impotência frente ao combate. Aqui, a decadência luminosa da pintura paulista atinge o ápice ao passo que a cor é acidentada terrivelmente pela mistura de amarelos, marrons e cinzas, formando um conjunto cromático quase indecifrável.

As três obras de Segall e a impressão causada em Zweig nos ajudam a compreender essa face derrotada da modernidade que estamos analisando. As obras explicam em três atos o suicídio de Zweig: o genocídio, a fuga e a guerra. Tirar a vida foi então um ato desesperado no meio do terceiro ato, a fala de um modernista que viu a decadência inexorável do mundo moderno e de suas promessas transformadoras.

Em 30 de março de 1942, praticamente um mês após o suicídio de Zweig, Sergio Milliet dedica um comentário ao ato desesperado do escritor em seu *Diário Crítico*. O crítico paulistano conheceu Zweig em 1916 no momento que o último achara-se exilado na Suíça por razão da Primeira Guerra Mundial. Na ocasião, colaboravam para a revista *Le Carmel* junto com outros pacifistas e humanistas como Romain Rolland, Charles Baudoin e Henri Barbusse. O relato de Milliet é uma análise sensível dentro da crise sobre os dramas da resistência e do posicionamento, como se percebe em suas palavras: “a morte de Zweig teve pelo menos o mérito de remexer nossa quietude. Ela me comoveu estranhamente, mesmo porque não admirei jamais o escritor nesse judeu perseguido pelo ódio nazista. Mas conheci o homem e apreciei-lhe o alto valor moral em mais de uma circunstância.”⁵⁰.

⁵⁰ MILLIET, Sergio. *Diário Crítico*. vol.I. São Paulo: Martins/Edusp, 1981, p.50.



Fig. 9 - Lasar Segall. **Pogrom.** 1937.

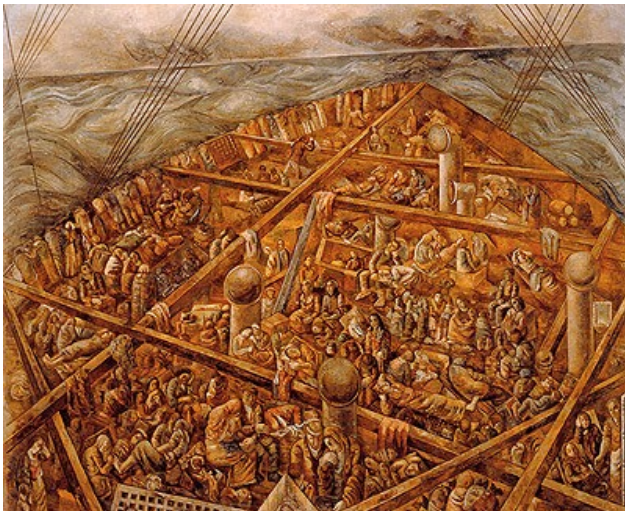


Fig. 10 - Lasar Segall. **Navio dos Emigrantes.** 1939-41.



Fig. 11 - Lasar Segall. **Guerra.** 1942.

Fazendo uma breve apresentação desse clima de crise depois da Primeira Guerra, ressalta a impossibilidade da abstenção nesse momento e vê a fatalidade de Zweig como um posicionamento: “a posição de juiz sereno, de amante da verdade, não pode ser sustentada durante muito tempo. É preciso escolher entre a humilhação e o desaparecimento. Entre a renúncia e o suicídio. De qualquer modo a morte.”⁵¹ Estar entre extremos já é a aniquilação da vida para Milliet. A pressão entre forças antagônicas impossibilita o exercício mais livre do pensamento e impele para atitudes dissonantes. A harmonia, como a sabedoria, sucumbe em momentos de crise. Continuando, diz Milliet: “Zweig escolheu; e seu gesto foi um ato de coragem. A coragem de um protesto solene, irrevogável, irretratável, contra o qual nada pudessem censuras ou gestapos.”⁵². Para o crítico, Zweig “não encontrava em si a serenidade necessária para a suprema resistência: a resistência a si próprio”⁵³, razão pela qual sucumbiu. Mas o crítico brasileiro compreendeu muito bem que em meio à crise a dissonância é o acorde mais ouvido.

O suicídio de Zweig foi uma morte antecipada no momento mais tênue da tensão totalitária e do estado de crise. A morte da arte moderna em 1942 não foi uma antecipação da morte natural em meio à crise? As causas dessa morte: a sufocante crise mundial; a suposta falência das vanguardas quanto à função social da arte e o bloqueio ideológico empregado pelos regimes totalitários. A distância entre Zweig e o modernismo brasileiro é grande, mas a sua morte cria atalhos curtíssimos para tal comparação.

Penetremos agora no discurso de Mario de Andrade como mais um acontecimento inesperado da festa modernista.

1.3 - “Champanha com éter”⁵⁴

A expressão mais exata do furor “destrutivo” do modernismo brasileiro, a atitude mais condizente com o teor iconoclasta dessa manifestação, veio da constatação da morte da geração modernista por Mario de Andrade e da morte da arte moderna

⁵¹ Ibidem, p.50.

⁵² Ibidem, p.50.

⁵³ Ibidem, p.51.

⁵⁴ Expressão retirada de Mario de Andrade em *O movimento modernista*: “Mas na intriga burguesa escandalizadíssima, a nossa “orgia” não era apenas intelectual (..)O que não disseram, o que não se contou das nossas festas. Champanha com éter, vícios inventadíssimos, as almofadas viraram coxins, criaram toda uma semântica do maldizer...”. Op.cit, p. 238.

entrevista por Sergio Milliet. Ou seja, no momento de comemoração das duas décadas da *Semana*, o mais interessante da festa é o seu fim inesperado.

Devemos fazer aqui uma consideração importante antes de prosseguirmos. No seu intuito crítico de historicização da arte moderna brasileira, Pedrosa ressaltou que entre o “prólogo” da *Semana* e o “triunfo” da Bienal, o modernismo teve aqui uma “fase intermediária”, que diz respeito à era Vargas (1930 – 1945). A “fermentação estética” da era dos clubes de arte moderna retorna apenas com a era dos museus, a partir da fundação do MASP em 1947, do MAM-SP em 1948 e do MAM-RJ em 1949, culminando na Bienal de 1951. Contudo, identificamos uma nuance peculiar em meio a essa fase de transição. Em 1942, no seio desses dias “sufocantes” da ditadura se postulam, dentro da inteligência crítica do modernismo, e por consequência das comemorações da *Semana*, alguns esforços que demonstram uma possível morte do modernismo, a insuficiência da geração do “prólogo”. A partir de agora, dedicar-nos-emos a sondar essa hipótese e demonstrar como a morte da arte moderna aporta no Brasil, principalmente em São Paulo, nesse ano singular.

A morte do modernismo e da arte moderna não é de forma alguma para nós a extinção das manifestações modernas, visto que o segundo fôlego da modernidade no Brasil se inicia após 45 e culmina na arte concreta e na paradoxal situação de Brasília: ápice e declínio do modernismo. O que pretendemos ressaltar aqui é uma espécie de primeira morte do modernismo, uma antecipação feita por parte da crítica que resume muito bem a situação dramática do ano de 1942: a depressão luminosa e a perspectiva torturada. Desse modo, até parece um suicídio, como o de Benjamim e Zweig, que se anteciparam ao fim natural e derradeiro da depressão social, buscando a extinção da vida como uma exasperada alternativa às contradições da modernidade.

O movimento modernista foi o título dado para a famosa conferência crítico-melancólica proferida por Mario de Andrade em 30 de abril de 1942, na Casa do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro. A essa data, o aniversário da *Semana* já havia sido comemorado e o suicídio de Stefan Zweig já estava consumado. A conferência foi uma síntese bem acabada de quatro outros textos que o autor publicou anteriormente, todos com a intenção de colocar a sua geração em revisão: a *Elegia de Abril*, de 1941, e os três textos publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, em fevereiro de 1942, procurando fazer a revisão dos vinte anos da *Semana*. Edgar Cavalheiro, explicando a ausência de seu depoimento em *Testamento de uma geração*, conjunto de textos que

analisaremos no último capítulo deste estudo, apontou que Mario de Andrade se entusiasmou com a idéia de um testamento, mas preferiu “silenciar”. Logo após o início do projeto surge, porém, a conferência citada, tornando-se a melhor resposta ao inquérito, levantado a posição mais radical entre os autores inquiridos. Desse modo, o discurso de Mario de Andrade torna-se para nosso estudo uma lâmpada acesa no caminho que leva para a discussão da morte do modernismo no Brasil.

Mario de Andrade divide o texto em dois momentos: o primeiro corresponde ao nascimento do modernismo (a ruptura causada pela “destruição” dos valores acadêmicos provindos do colonialismo) e o segundo referente à sua morte, ao seu limite (a constatação de que sua geração “falhou” e não provocou o aprimoramento da sociedade brasileira). Desse modo, ele consegue, em um só fôlego, mostrar como se deu a aposta modernista e o seu suposto fracasso, a sua derrota. De certo modo, ele antecipa o “epílogo” e o “triunfo” de Mario Pedrosa. Mas em Andrade, o início é a destruição do academismo e o fim não é vitorioso, e sim uma desilusão, uma derrota. A fase transitória dos anos 30 é que é construtiva e supostamente vitoriosa.

Mario de Andrade faz a análise da história do modernismo brasileiro a partir desse olhar panorâmico e, de certo modo, processual utilizado por Sergio Milliet e Caio Prado Júnior em seus respectivos campos reflexivos. O sentido do modernismo brasileiro para o autor foi a “destruição” nascida da crise gerada no processo universalizado da arte moderna, como se observa ao postular que

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor.⁵⁵

A guerra, como o estado de desagregação por excelência, motor da crise mundial, é também para ele o estímulo inicial do movimento brasileiro. Assim, compreendeu-o sob a ótica da vanguarda, empregando a crônica dialética de destruição e construção que havia sido levantada na Europa pelos futuristas. Por essa razão, o seu texto é cáustico e recheado de metáforas bélicas e violentas.

A Primeira Guerra teve uma posição ambígua dentro da intelectualidade artística européia. Ao mesmo tempo em que era sinônimo de uma cultura que abria as portas do

⁵⁵ Ibidem, p.235.

suposto colapso e colocava em uma profunda crise toda a sociedade e os seus valores, expunha metáforas que inspiravam artistas e intelectuais para a reforma social com ardentes teores revolucionários: acendia o ardor pela ruptura. No Brasil de Mario de Andrade, a Primeira Guerra é a metáfora que motiva a ruptura e a tomada de posição frente à destruição dos valores da sociedade colonial e oligárquica que ainda regia uma gama de vetores culturais, o que não acontece, porém, com a Segunda. Desse modo, o modernismo brasileiro surge e se desenvolve no período entre guerras, tendo o seu nascimento na Primeira e a sua “morte” hipotética na Segunda.

Anita Malfatti fez sua exposição em 1917 e trouxe para o Brasil, em pleno rebenito do conflito bélico internacional, a pesquisa estética atualizada que Mário de Andrade reafirma constantemente em seu texto. Sua linha alquebrada, pesada, fazia ao mesmo tempo uma síntese histórica da arte na cultura decadente e uma prospecção importantíssima para a crítica do colonialismo brasileiro. Mas se o ano de 1917 trazia a pintura de Anita Malfatti como uma espécie de tese, apresentou também uma antítese tão criativa quanto intempestiva: a crítica de Monteiro Lobato. Andrade ressalta que o “artigo “contra” do pintor Monteiro Lobato, embora fosse um chorrilho de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida”.⁵⁶ Entre a pintura de Malfatti e a crítica de Lobato, encontramos uma curiosa síntese: o aspecto tenso e intempestivo do modernismo brasileiro. A crítica de Lobato, apesar de “contra”, acende o debate e motiva o posicionamento pró-arte moderna, a favor da pesquisa estética renovada e da atualização da consciência cultural nacional. Assim, se o modernismo brasileiro foi essencialmente “destruidor”, sua gênese só poderia encontrar-se no conflito, na crise de valores. E essa passagem ocorre no ano de 1917 - o “estouro” definitivo da consciência moderna, a dinâmica das tensões que faz ressoar a arte moderna no trópico.

Observa-se, portanto, que o modernismo brasileiro surge do choque conflituoso entre a cultura e a estética tradicional brasileira, o colonialismo em suas várias fases, e a intenção de uma nova arte que possibilite a reinvenção da forma artística. A modernização aqui eclode de um processo tenso e de ondulações da crise, como aconteceu em outros centros europeus de modernização menos desenvolvida como a Áustria e a Itália, por exemplo. Surge da violência desse período “heróico”, a violência em apontar a sociedade decadente (mesmo sendo um dos tipos de arte da decadência),

⁵⁶ Ibidem, p. 236.

criticá-la e propor renovações. Ácido, ansioso, criativo e incongruente, o modernismo brasileiro é assim a nossa arte marginal de fato: a arte do conflito entre dois mundos.

A desagregação do estado de guerra, a passagem para o inorgânico, provoca uma nova consciência estética nacional, um esforço em busca do orgânico. Desse modo, acentuando a violência da ruptura, o sentido do modernismo para Mario de Andrade foi “essencialmente destruidor”. Mesmo com a fase construtiva dos anos 1930, é a marca do modernismo e o seu conceito. Segundo Mario de Andrade,

Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que a “estética do modernismo ficou indefinível”. Pois essa é a melhor razão-de-ser do modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência Nacional o direito antiacadêmico de pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá.⁵⁷

Mario de Andrade adentra na relação entre apocalipse e gênese que exala da dialética entre destruição e construção no discurso da vanguarda. O modernismo é associado pelo autor mais a uma postura existencial de libertação do que a um movimento artístico. Entretanto, devemos ressaltar que, na verdade, a libertação a que o autor se refere é estética na acepção mais ampla desta palavra: é a libertação da sensibilidade frente às amarras e constrições das normas sociais, padrões de gosto, ditados comportamentais, etc.

Desse modo, o modernismo da década de 1920 corresponde à fase “destruidora” da arte no país para o poeta paulistano, pois se lança na crítica frontal do *status quo* cultural a fim de demarcar um lugar ao sol nas discussões dos parâmetros de modernização da cultura brasileira. Enfim, a “destruição” é a sua plataforma. Do ponto de vista da reflexão sobre a tradição, o modernismo brasileiro não se diferencia da vanguarda: faz a crítica do passado de forma violenta e veemente, pois crê ser possível traçar um futuro, um novo estado para a arte.

O modernismo foi assim estético-existencial em sua “mão pesada”: “manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi prenunciador, o preparador e

⁵⁷ Ibidem, p. 251.

por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”⁵⁸. Essa realidade tensa e destrutiva que se estabeleceu a partir do movimento brasileiro, que foi “imposta” por ele, apesar de reformadora, é para o autor o resultado da “fusão de três princípios fundamentais”: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; a estabilização de uma consciência criadora nacional”⁵⁹.

A “remodelação da Inteligência nacional” ocorreu como fruto do processo de marginalização européia, ou seja, pelos desenvolvimentos do mundo moderno:

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia dos novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo remodelação da Inteligência nacional.⁶⁰

A grande vitória do modernismo na arte para Mario de Andrade foi a “conquista do direito permanente de pesquisa estética”, advinda do “abusivo instinto de revolta, destruidora em princípio”⁶¹. Desse modo, a geração pós-semana marcou-se pelo antiacademismo e pela lei estético-técnica do “fazer melhor”⁶².

O modernismo para Mario de Andrade foi “o primeiro movimento de independência da Inteligência Brasileira, que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência”⁶³. A legitimação do modernismo procura trazer a consciência estética para o orgânico, pois tem as “probabilidades de permanência”. Ainda assim, cabe o risco, a probabilidade não é uma certeza, mas quase uma aposta. Mais uma vez o futuro vazio ameaça a integridade de realização da “pesquisa estética” e esse desejo de estabilizar a forma ainda permanece uma hipótese.

Passando da análise para uma crítica do modernismo, da vida para a morte, Mario de Andrade ressalta que o seu “papel contraditório” e precário residiu nessa mesma “atualização da inteligência artística” que outrora foi libertadora. O ponto de

⁵⁸ Ibidem, p.231.

⁵⁹ Ibidem, p.242.

⁶⁰ Ibidem, p.233.

⁶¹ Ibidem, p.249.

⁶² Ibidem, p.249.

⁶³ Ibidem, p.249.

questionamento encontra-se no hedonismo estético que gerou o movimento. Segundo ele, mesmo os modernistas tendo sido “atuais”, “universais” e “originais” na pesquisa e criação, foram “vítimas do prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos”⁶⁴.

Nesse momento, o testamento do modernismo inverte a sua polaridade, pois entra em cena as limitações do esforço libertador, o “individualismo” na visão de Andrade: “si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal !”⁶⁵. Num tom confessional, reconhece que ajudou a fazer as inovações necessárias com o movimento, mas admite: “me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram de uma ilusão vasta”⁶⁶.

O seu discurso ressalta a insuficiência do movimento, pois fizera a transformação individual, não coletiva. A culpa de Andrade volta-se para o fato de que os modernistas não se revoltaram ou se angustiaram devidamente com a vida, não fizeram a verdadeira revolução, não aderiram à política: “vimos abstencionistas abstêmios e transcendentés”⁶⁷.

O autor escreve um epílogo relatando as conquistas e limitações de sua geração e percebe o fim de uma era: “Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre”⁶⁸. No entreguerras, o modernismo é transformador, porém é o fim de uma época e por essa razão não poderia acertar plenamente⁶⁹. O modernismo é assim uma manifestação do definhamento da Idade Moderna e sua insuficiência é a impressão mais sensível do fim de uma época.

Os modernistas não devem servir de exemplo, mas de lição segundo o autor: “o homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionistas e os valores eternos podem ficar para depois”⁷⁰

Assim, a falha do modernismo consiste no descompasso entre a atualização estética e a falta de projeto social: “E apesar de nossa atualidade, da nossa

⁶⁴ Ibidem, p.252.

⁶⁵ Ibidem, p.252.

⁶⁶ Ibidem, p.252.

⁶⁷ Ibidem, p.253.

⁶⁸ Ibidem, p.253

⁶⁹ Essa é uma tese de Milliet em *Marginalidade da arte moderna* que será analisada no próximo capítulo.

⁷⁰ Ibidem, p.255.

nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade”⁷¹.

O relato amargo traz a urgência de 1942. Mario de Andrade retrata esse pensamento engolindo uma espécie de derrota e dá um conselho para os leitores, no caso os ouvintes, sobre as pesquisas estéticas: “Mas não fiquem apenas nisto, espiões camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões”⁷². No mesmo ano Milliet fala da arte socialista, a “nova arte”, e o texto de Andrade ilumina esse debate na arte brasileira: o limiar do modernismo e a necessidade de uma arte que se aplique mais diretamente à transformação da sociedade.

O autor termina o texto-conferência afirmando: “a liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que há de vir.”⁷³. E com essa sentença fica cravado o clima político do período: a utopia de 42 é a revolução, e a falha da arte moderna reside no fato de não conseguir aprimorar o homem para transformações sociais. A arte moderna morre, pois não consegue exercer a função política da cultura, não consegue alcançar a vocação humanista.

A partir desta conferência, podemos nos questionar a respeito dos fatos que levaram o autor à tamanha amargura. Andrade foi o mais ativo intelectual que trabalhou pela expansão do modernismo nos anos 1930, nos anos da luz baixa. E, no início dos anos 1940, com o seu poder cerceado, vislumbrando a sufocante atmosfera que impedia o progresso dos trabalhos de democratização da arte moderna e da política humanitária, ele cai no cansaço diante do muro de impossibilidades. Em meio à guerra, observa que o acontecimento existencial iniciado na Europa não atingiu a revolução, a construção de um novo mundo, e o mesmo ocorre no Brasil. Sob os olhos de Vargas e do seu DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), os intelectuais modernos eram presos, as idéias censuradas, os jornais sofriam intervenção e a política da esquerda era colocada no paredão das execuções. Não havia possibilidade de mudança em curto prazo, e o espaço histórico brasileiro, no qual o autor tinha vislumbrado a grande mudança, estava completamente ocupado pela coerção. Tal situação faz com que Mario de Andrade comemorasse a *Semana* no melhor estilo iconoclasta: matando o próprio modernismo a partir da constatação da morte de uma era. Assim sendo, o novo era a última idade de

⁷¹ Ibidem, p.255.

⁷² Ibidem, p.255.

⁷³ Ibidem, p.255.

um tempo muito velho. Era preciso outra arte, assumida sob outra atitude, pois a moderna não conseguira superar as barreiras de seu tempo.

Talvez a melhor imagem para exemplificar essa situação é um trabalho de Di Cavalcanti, de 1938, *Sem título* (**fig.12**). Seu tema são os peixes, na verdade um desdobramento limite da série de peixes que pintou nos anos 30 desde que se mudou para Paris. O peixe para Juan Eduardo Cirlot é símbolo de vida: “tomado como um símbolo de vida profunda, de mundo espiritual que se situa debaixo do mundo das aparências, o peixe representa a força da vida agitando-se”⁷⁴. Mas segundo o autor, pode ser também um “símbolo de sacrifício e do relacionamento entre céu e terra”⁷⁵. Di Cavalcanti pinta peixes mortos, asfixiados e amontoados uns sobre os outros na margem do mar. Nesse caso, o símbolo de vida transfigura-se em símbolo de morte, o positivo torna-se negativo. Os peixes carregam a tensão provocada pelo encontro entre a ditadura de Vargas, recém imposta, e o prenúncio da Segunda Guerra Mundial. A asfixia assim é o tema principal. A falta de ar não está apenas na morte dos peixes derrubados sobre uma rede que não consegue suportar o peso, mas, sobretudo no escurecimento quase total da imagem, uma imagem noturna por assim dizer, que transforma a luz baixa em monocromia. A tonalidade diminuída se espalha uniformemente entre o céu e a terra, contrastando apenas pelas aplicações tênues de branco que o artista se utiliza para produzir focos maiores de refração. A tinta espessa, misturada e aplicada de modo tenso, dá ao quadro um ar corrosivo, como se construísse a atmosfera pelo conflito de reagentes químicos. Podemos ver na angústia dos personagens mortos, da luz baixa e do ar rarefeito, uma imagem altamente representativa do entrave conjuntural em que Mario de Andrade se achava ao escrever o epílogo do modernismo.

Em 1945, o ano do fim dessa situação dramática da conjectura mundial, Mario de Andrade morre. Morre junto com Hiroshima e Nagasaki, com o fim da guerra, com o Estado Novo e os impérios totalitários de Hitler e Mussolini. Morre no ano em que a depressão mundial recua, os partidos retomam os seus direitos políticos e a arte moderna brasileira volta a se movimentar ingressando na era dos Museus, das Bienais e no terceiro estágio de nossa modernidade estética. Morre antes de ver o “triunfo”, padece na fronteira entre a decadência e a possível glória.

⁷⁴ CIRLOT, J.E. **Dictionary of symbols**. Op.cit, p107.

⁷⁵ *Ibidem*, p.107.



Fig.12 - Emiliano Di Cavalcanti. **Sem título.** 1938.

1.4 – O moderno e o decadente

Entre 6 de agosto e 29 de dezembro de 1942, Sergio Milliet publica em cinco partes no jornal *O Estado de São Paulo* o conteúdo do seu extenso ensaio *Marginalidade da Arte Moderna*, republicado em livro em outras duas edições: pelo Departamento de Cultura no mesmo ano e como parte da coletânea *Pintura Quase Sempre* de 1944⁷⁶. Em 1948, por ocasião da fundação da *Associação Internacional dos Críticos de Arte* (AICA), em Paris, a síntese do texto foi apresentada pelo autor em uma conferência.

O ensaio de Milliet é o primeiro esforço de síntese da arte moderna sob uma perspectiva universal feito no Brasil. No momento em que a modernidade vivia um momento de colapso, defrontando-se com sua condição trágica através da falência de suas instituições, o crítico cria um panorama explicativo para a arte moderna por meio da idéia de crise, que neste momento não era apenas uma idéia, e sim um fato concreto, concluindo que o único clímax possível para a festa não era o “trunfo”, mas a “decadência”.

Milliet denomina a arte moderna como um período de decadência devido à ampla situação de crise que permeia a Europa desde o Renascimento: crises no modelo econômico com a ação do capitalismo; na cosmologia a partir do antropocentrismo e na estética em razão do advento do sensualismo como um modo de representação que reflete todas essas transformações. Desse modo, o seu processo de formação se apresenta como um movimento de transição entre a arte da cultura medieval e uma nova arte denominada por ele de “arte socialista”, que em suas projeções viria a realizar-se após o fim da modernidade.

O ensaio de Milliet não é apenas um esforço de síntese da arte moderna, mas também uma tentativa de síntese de sua própria reflexão, de sua trajetória enquanto um intelectual da modernidade. Milliet inicia a sua atividade intelectual em 1916, em plena Primeira Guerra Mundial, em Genebra, quando a Europa via de perto os efeitos mais destrutivos do processo de modernização econômica. Nesse momento, já formado em *Ciências Econômicas e Sociais*, curso que iniciara em 1912, data de sua saída do Brasil, começa a colaborar na revista *Le Carmel*, ao lado da frente humanista de intelectuais críticos à guerra. Entre eles encontravam-se Charles Baudoin, Henri Mugnier e o

⁷⁶ Vale ressaltar que o ensaio foi republicado em 2005, no livro *Sergio Milliet 100 anos*, organizado por Lisbeth Rebollo Gonçalves, que em um esforço importante para o resgate da memória do crítico paulistano compilou dez ensaios reflexivos a respeito de sua obra.

próprio Stefan Zweig, amigo que se suicida no Brasil no mesmo período em que estava em gestação a sua hipótese da morte da arte moderna.

Assim sendo, a idéia de crise adquire grande importância nas reflexões de Milliet a respeito da modernidade, pois sua primeira experiência com a cultura moderna ocorre através da experiência da crise, observando a partir de um território neutro, Genebra, o exílio de intelectuais, a falência de sistemas político–econômicos e da organização humana que fitava a autodestruição. Nesse momento, em meio à depressão acentuada, a arte buscava uma solução para a crise sem deixar de expor as marcas deixadas em sua epiderme, ou seja, sem deixar de ser um sintoma da própria crise.

O conjunto dos seus ensaios, crônicas, poesias são um esforço pela compreensão do drama moderno tendo a crise como protagonista. A formação de *Marginalidade da arte moderna* pode ser vislumbrada mais claramente a partir de 1938 quando se torna crítico de arte do *O Estado de São Paulo* e inicia a sua colaboração com um texto denominando *Pintura Moderna*. Naquele ano, o Brasil vivia sob a ditadura de Vargas, a depuração nazista começava a espalhar a química das câmaras de gases pela Europa, e o odor da Segunda Guerra Mundial já podia ser sentido. É nesse momento de tensão que são colocadas as esperanças do futuro nacional, como também da civilização e da cultura. Desse modo, Milliet escreve no seu primeiro artigo para *O Estado*: “ela (a arte moderna) representa um estado de espírito que é o estado de espírito do nosso século: contraditório, doloroso e alegre, materialista e místico, desabusado e construtivo”⁷⁷.

Como a contradição do século XX é um terreno incerto para se construírem edificações sólidas, Milliet irá propor o estudo profundo do terreno a fim de concluir melhor os direcionamentos da cultura. Como o materialismo convive com o misticismo e o insolente segue ao lado do construtivo, o crítico usará um instrumento reflexivo para analisar esse solo híbrido, confuso e repleto de ilusões: o ceticismo. Defendendo-o como a verdadeira postura construtiva para uma cultura nova que consiga formar-se e se superpor aos abalos sísmicos do século, o intelectual deveria nesse momento trabalhar como o engenheiro e estudar os acidentes do terreno antes de erguer a “ponte”. No dizer de Milliet:

A análise superficial do terreno não parecerá nunca suficiente ao engenheiro, embora o aspecto da correnteza sugira mansidão e a cor da terra marginal autorize certa confiança na sua solidez. A ponte só se construirá depois de

⁷⁷ MILLIET, Sergio. *Pintura moderna*. In: **Ensaio**. São Paulo: Brusco, 1938, p. 118.

estudado o problema de todos os ângulos e de acordo com os dados mais objetivos.⁷⁸

Com seu “engenheiro”, alusão ao cético, Milliet se coloca ao lado do “proletário” de Mario de Andrade e ao “arquiteto” de Mario Pedrosa, apontando para a necessidade construtiva dos anos 1930. A análise geológica aqui é uma imagem lúcida para a pesquisa intelectual: o estudo profundo do terreno, a atenção aos declives e as conclusões empíricas. A “ponte” como imagem para a nova cultura só poderia ser levantada em bases sólidas, estudadas pelo intelectual-engenheiro que não se ilude com a mansidão da correnteza e com a falsa solidez da “terra marginal”. Curiosamente, Antonio Cândido o nomeou em 1944 de o “homem-ponte”⁷⁹, aquele que influenciou a sua “plataforma”, o que fez a ligação entre duas margens, a *Geração de 22* e a *Geração de 45*, através das águas aparentemente cordiais, mas intempestivas em sua profundidade, dos anos 1930.⁸⁰

Milliet chamou a atenção para a necessidade de revisão. No seu caso, é o estudo do engenheiro que precisa buscar um terreno rochoso para fixar os alicerces e, nesse sentido, o ceticismo é o instrumento de trabalho mais adequado para tal tarefa. A dúvida torna-se aqui o método do escorço crítico em tempos de crise. Ela esteve presente na arte da Idade Moderna desde a primeira intuição que desencadeou o processo de marginalização (Cimabue), persistindo até o protesto áspero perante a sua falência (Segall). Em Milliet, a dúvida representa a condição do “homem marginal” e dá voz à “experiência-crise”. Desse modo, pôr em dúvida a sua geração significa estudá-la, mesmo que a conclusão seja a constatação de sua morte, que no caso é uma consequência e não um ato premeditado. É a consciência da falibilidade e o reconhecimento de seu terreno sedento e erosivo. Segundo Milliet:

O ceticismo ... traz em seu bojo o construtivismo, porquanto somente poderá se edificar solidamente aquilo que for erguido sobre bases indiscutíveis, aquilo que, antes de servir de alicerce, tenha passado pelo crivo miúdo da dúvida. É a fê ingênua e primária, que nada pesa nem discute, que constrói sobre a areia.⁸¹

⁷⁸ MILLIET, Sergio. *Ceticismo*. In: **Ensaio**. Op.cit, pp.211-212.

⁷⁹ CANDIDO, Antonio. *Depoimento*. In: NEME, Mario (org). **Plataforma de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1945, p 36.

⁸⁰ Essa referência à cordialidade diz respeito ao modo como Stefan Zweig viu o Brasil em meio a era Vargas, mas que depois se tornou um mar revolto que o levou para o total desespero e à morte.

⁸¹ MILLIET, Diário Crítico. Vol I. Op.cit, p. 28.

O ceticismo, sendo o instrumento reflexivo empregado por Milliet para analisar a condição da arte moderna, é o que permite descer as profundezas da crise e habilita a realização do pensamento na alta pressão⁸². É nesse tempo de “festa” de 1942, em que a *Semana* completa 20 anos, que Milliet critica a “fé ingênua” da comemoração e aplica a dúvida como a análise deste terreno arenoso. A partir desta dura provação, conclui a morte da arte moderna e do modernismo e lança os primeiros pilares para construção de um novo momento cultural para a arte brasileira.

No entanto, um momento decisivo para *Marginalidade* ocorre em 1941, quando Milliet ministra na *Escola de Sociologia e Política* um curso de sociologia da arte que abordou o tema *Do impressionismo ao modernismo*. O resultado foi publicado no *O Estado de São Paulo* em 15 de dezembro do mesmo ano sob o título *O fim do século XIX – Marginalidade da pintura moderna*, em 1942 no formato de ensaio presente em *Fora de Forma* e novamente em 1944 em *Pintura Quase Sempre*.

A grande tese de Milliet que postula ser a arte moderna um fenômeno do período de crise e necessitar de uma superação, de uma “ponte” que a leve para outras margens, está posta neste curso-ensaio: “Que virá agora? Ou melhor, na encruzilhada em que nos encontramos quais os caminhos mais indicados?”⁸³. Fazendo um balanço da arte moderna entre o naturalismo e a deformação a fim de lançar uma hipótese para a arte futura, Milliet alude a uma “procura construtiva e racional” que não retorne ao velho naturalismo – “a kodak matou definitivamente essa espécie de arte” – e nem se afogue no esoterismo da abstração. Assim ele aponta para a “redescoberta do objeto”, uma tentativa construtiva de re-erguer a realidade em ruínas do entreguerras.

O que Milliet fará em *Marginalidade da arte moderna* será expandir a sua visão de modernidade para o pré-renascimento e demonstrar o movimento formador, e deformador, da arte moderna até o século XX. Desse modo, *Marginalidade* surge de uma relação entre as idéias já estabelecidas em 1938 e 1941 e da impressão que pode ter causado, não sabemos ao certo, frente à conferência de Mario de Andrade. A partir

⁸² A respeito do ceticismo em Sergio Milliet, podemos indicar os estudos de Regina Salgado Campos, **Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sergio Milliet**. São Paulo: Anna Blume, 1996, e de Naum Simão de Santana: **A crítica de arte entre o homem e as coisas: Sergio Milliet leitor de Montaigne e Pascal**. Dissertação de mestrado defendida no IA-Unesp, 2003, e *Crítica e suspicácia*. In: REBOLLO, Gonçalves [org]. **Sergio Milliet 100 anos**. São Paulo: ABCA/Imesp, 2005.

⁸³ MILLIET, Sergio. *Do Impressionismo ao Modernismo*. In: **Pintura Quase Sempre**. Porto Alegre: Ed. e Livraria do Globo, 1944, p.203.

desses momentos, Milliet decide compor um esforço de síntese da arte moderna universal e constatar o testamento de Mario de Andrade: “nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou”.

Paralelo a constatação melancólica de Mario de Andrade, Milliet escreverá a respeito da morte da arte moderna no limite de uma era e na insuficiência da *geração de 22*. Após a comemoração iconoclasta dos vinte anos da *Semana*, uma festa que acabou por constatar a morte do aniversariante, lança-se a oportunidade de construir uma “ponte” para outra margem. Passaremos no próximo capítulo para análise dessa decadência que Milliet nomeou como o estado da arte moderna e, conseqüentemente, a emergência de um novo processo construtivo.

Capítulo 2
Episódios: a arte da decadência

2.1 - Primeira Parte: A estrutura da crise

“O reinado do indivíduo acarreta a queda do monumento”

Élie Faure⁸⁴

Marginalidade da arte moderna é uma narrativa sobre a queda da cultura, do clímax para o abismo. Um esforço de síntese da arte moderna no momento em que a crise da modernidade se mostrava mais profunda e as ruínas sociais se tornavam mais explícitas. No ensaio, Sergio Milliet não se refere diretamente ao modernismo brasileiro, a não ser na conclusão. Não se aliena, porém, da situação nacional, visto que cria uma interpretação dos processos universais do fenômeno modernista, dilatando assim a discussão de Mario de Andrade em *O movimento modernista*.

Sergio Milliet escreve um ensaio crítico a partir de um panorama historiográfico fundamentado em conceitos sociológicos. Por meio desse posicionamento, a sua crítica de arte se serve de dois fôlegos para abarcar o fenômeno da arte moderna: a consciência fenomênica da história e a capacidade de penetração sociológica. Postura esta que vai ao encontro das novas relações que a crítica de arte enfatiza a partir dos anos 30, em que ele aparece como o principal expoente no Brasil.

A crítica de arte desde os anos 30 se torna mais complexa devido a essa aproximação cada vez maior da perspectiva histórica e dos instrumentais sociológicos e filosóficos. Em 1936, em *História da crítica de arte*, o historiador da arte italiano Lionello Venturi, partindo das indagações de Croce em relação ao encontro necessário da História da Arte com a Crítica de Arte, afirma a necessidade de uma “história crítica da arte”, e na conclusão aponta brilhantemente que “o princípio essencial da história crítica da arte se pode formular do seguinte modo: a história da arte é função da crítica de arte.”⁸⁵

A partir da conclusão de Venturi, podemos notar que a crítica adquire uma grande importância no século XX. Ela nutre a capacidade de tornar-se mais rica em poder analítico à medida que o fenômeno artístico ganha novas proporções no panorama

⁸⁴ FAURE, Elie. **Arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.11.

⁸⁵ VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 1984. p, 266.

da crise. Pautando-nos pela afirmação de Venturi, podemos chegar a conclusões semelhantes em autores diversos como Mario Pedrosa, Sérgio Milliet e mais tarde Rodrigo Naves.

Mario Pedrosa, em 11 de julho de 1957, escreveu para a seção *Artes Visuais* do Jornal do Brasil o texto *Em ordem do dia – a terminologia da crítica*, apresentando uma sentença semelhante a de Venturi: “outrora o historiador da arte tendia a absorver o crítico: hoje, ao contrário, a tendência é para o crítico absorver o historiador”⁸⁶. Desse modo, para Pedrosa, o crítico de arte transforma-se no protagonista da interpretação da arte moderna devido a sua postura insular no meio do debate cultural. Rodrigo Naves, já em 1996, na introdução do seu livro *A forma difícil*, ao fazer uma representação do contato entre o pesquisador e a condição “travada” do processo de consolidação da arte brasileira, ressaltando que “falta muito juízo para a nossa arte”, conclui que “estamos todos meio fadados a ser também críticos de arte para que possamos chegar a historiadores”⁸⁷.

Os resultados da absorção da história da arte pela crítica no século XX se mostram muito produtivos. Por um lado, na compreensão universal deste fato, a crítica adquire uma qualidade reflexiva e dinâmica capaz de fornecer uma grande contribuição para a arte do século XX, sobretudo porque consegue disseminar debates através de vários veículos de comunicação como jornais, revistas, catálogos de exposições etc. No exercício ensaístico do texto, a crítica consegue flexibilizar o pensamento sobre a arte sem cristalizar-se numa disciplina sistemática, aceitando a parcialidade e fragmentação do discurso como uma possibilidade de instaurar novas dinâmicas para o pensamento estético. Por outro, no sentido mais específico do contexto brasileiro, as afirmações de Pedrosa e Naves adquirem um peso significativo quando retomamos a história da crítica de arte brasileira. A crítica de arte vem a preencher o vazio reflexivo deixado pela ausência da efetiva prática disciplinar da história da arte. Ou seja, se Tarsila do Amaral deu um salto de Pedro Alexandrino para Léger, o pensamento estético brasileiro a respeito da arte moderna inicia-se e desenvolve-se pela crítica sem passar pela fundamentação de uma disciplina histórica, não existindo a superação, mas sim a instauração. Assim, a crítica de arte foi o meio reflexivo que conseguiu compreender e atuar nesse hiato no qual a arte moderna brasileira se criou.

⁸⁶ PEDROSA, Mario. Em ordem do dia – a terminologia da crítica. In: **Jornal do Brasil**: Rio de Janeiro, 11/07/1957, s/p.

⁸⁷ NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. São Paulo. Ed. Ática, 2001, p.12.

A inversão desse movimento de absorção tem o seu fundamento na dinâmica da arte do século XX, pois se o processo produtivo é extremamente dilatado, a crítica representaria uma disposição discursiva mais ágil e flexível para acompanhar as mudanças e transformações internas no discurso artístico e aplicar mais diretamente a consciência da complexidade, como um foco mais fechado que se abre lentamente na necessidade de abstração do espaço e situação da obra.

Por fim, voltando-nos a Milliet, podemos fechar esse arco de tensão da crítica de arte a partir de sua caracterização do crítico como um escritor moderno e, portanto, cúmplice do próprio artista, consoante esclarece Milliet em *Da crítica de arte*:

O crítico especializado, com suficientes noções plásticas, frequência de artistas, conhecimentos de história da arte, de teorias, etc., é um tipo de escritor que nasce na realidade com Baudelaire. E que se vai apurando à proporção que as artes plásticas se desviam da cópia da natureza e enveredam por caminhos mais pretensiosamente intelectuais. Então o crítico de arte torna-se complemento indispensável do artista, a voz de que este carece para explicar suas pesquisas, suas angústias, e também sua realizações.⁸⁸

A partir dessas considerações, podemos notar que a posição do crítico se torna extremamente importante a partir dos anos 30. No momento tênue do início dos anos 40, em meio à guerra, a ditadura e a depressão mundial, o crítico procura criar uma explicação para a situação da arte no interior da crise. Como um escritor moderno, ele deixa a sua posição de coadjuvante para ser um protagonista, ao lado do artista, no cenário do conflito sócio-cultural moderno. Seu engajamento se sobressai na capacidade de análise e de penetração, no fomento do debate e mesmo na projeção utópica de uma nova situação para a arte e para a sociedade. E é nesse quadro que Milliet escreve *Marginalidade da arte moderna*, lançando-se nesse objetivo de atribuir à crítica de arte uma forte relação com o pensamento histórico, procurando observar as conjunturas mais amplas do processo de significação formal em relação aos estágios de constituição da cultura moderna.

O crítico de arte e etnólogo francês Jaques Leenhardt analisou recentemente *Marginalidade* a partir do manuscrito apresentado como conferência em 1948 na fundação da AICA (Associação Internacional dos Críticos de Arte). Segundo ele, no

⁸⁸ MILLIET, Sergio. *Da crítica de arte*. In: **Pintura quase sempre**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944. pp. 10-11.

pós-guerra, a crítica procurou abrir os horizontes da história da arte que estavam “um pouco esclerosados”⁸⁹, ao passo que a criação da AICA e sua proposta de revisão disciplinar representou um “momento sintomático da crise da História da Arte”⁹⁰. Devido à insuficiência do modelo corrente, buscava-se uma disciplina diferente capaz de repensar a história da arte, ou seja, que possibilitasse a transformação de sua situação discursiva a ponto de inseri-la de uma forma mais eficaz no momento de reconstrução pelo qual passava a cultura européia, possibilitando a revisão e a prospecção. .

O autor coloca Milliet nesse contexto, mas desconhecendo o texto original de 1942, esquece de apontar que o próprio Milliet já fizera essa revisão antes do pós-guerra, mais especificamente seis anos antes do congresso da AICA. A antecipação de Milliet ao debate que se sucederia possui razões exteriores identificáveis: a Europa vivia a experiência de ruína da civilização enfrentando problemas mais urgentes que a da instauração de um debate metodológico. No Brasil, apesar de se viver sob a ditadura Vargas, não se enfrentavam os problemas imediatos da Guerra e do Holocausto, portanto essa discussão pôde ser apresentada pelos olhares atentos de Milliet.

Segundo Leenhardt, o texto de Milliet insere-se na situação de “novo relativismo” em que se buscava a reorganização dos “eixos cronológicos”, característicos da história da arte, por “cortes transversais”⁹¹, comumente empregados pela crítica. Com isso, possibilitavam-se cruzamentos comparativos diversos, não praticados anteriormente. É por meio dessa metodologia que se orienta o texto de Milliet, redirecionando a horizontalidade histórica por cruzamentos transversais capazes de abrir discussões conceituais no eixo da temporalidade.

Esse novo relativismo era um sintoma tanto das dúvidas lançadas frente à disciplina história da arte quanto da própria condição da arte moderna no mundo em ruínas. Desse modo, não só a sociedade e a arte estavam em crise, mas também a história da arte como uma disciplina analítica. E nesse momento, a crítica de arte ressurgiu como um instrumento adequado para adentrar as profundidades desse fenômeno. Milliet se insere e participa dessa nova dimensão do projeto de reflexão sobre a história da arte a partir de suas manobras reflexivas para compor um modelo explicativo da arte moderna.

⁸⁹ LEENHARDT, Jacques. *Sergio Milliet e o Olhar Etnológico: A respeito de “Marginalidade da Arte Moderna”*. In: REBOLLO, Lisbeth [org.]. **Sergio Milliet 100 anos**. São Paulo: IMESP/ABCA, 2005, p.61.

⁹⁰ *Ibidem*, p.62.

⁹¹ *Ibidem*, p.62.

2.1.1 - A mecânica da marginalidade

Em 1942, Milliet está preocupado em defender uma “crítica científica” baseada nas disciplinas sociológicas, como possibilidade de explicar o fenômeno da crise na arte moderna. É uma forma de atuar como o “engenheiro”, analisando profundamente o terreno e suas falhas geológicas. Em *Prefácio em Tom de Polêmica*, texto de abertura de *Fora de Forma*, o crítico ressalta: “... em tudo o que escrevo se encontra sempre a orientação sociológica, porém no sentido americano de estudo dos processos sociais e não no sentido europeu de construção ética ou política da sociedade”⁹². A interpretação da arte moderna a partir do conceito sociológico de “marginalidade” é conduzida através dos “processos sociais” e estéticos que a caracterizam como uma manifestação decadente na história da cultura. A decadência não é em Milliet um adjetivo moral, como no caso de Friedrich Nietzsche ou Oscar Wilde, mas um processo sociológico como referido por Jose Ortega Y Gasset, que tem a causa na crise e o efeito na arte moderna. Assim, a arte moderna é decadente porque se situa na transição entre dois períodos de clímax: a cultura medieval e uma cultura vindoura, que ainda não se cristalizou nesse momento, mas é nomeada pelo nosso crítico de “cultura socialista”.

A presença de Jose Ortega Y Gasset no ensaio de Milliet não se expressa diretamente, mas é claramente observada na estrutura e nos temas do seu texto. Milliet foi um assíduo leitor do filósofo e ensaísta espanhol, discutindo as suas idéias em inúmeros textos sobre arte. Nota-se que o ensaio *A desumanização da arte*, publicado em 1924-25, está na base de *Marginalidade* no que diz respeito à tentativa de explicação da arte moderna a partir de bases sociológicas de análise. Ortega Y Gasset aponta que a arte moderna é “impopular” devido ao que ele chama de “desumanização da arte”, a corrupção da tradição representativa ocidental baseada no “realismo”, ou seja, na representação de “figuras e paixões humanas”⁹³, em direção aos “elementos puramente estéticos”⁹⁴. Portanto, a “decadência” de Milliet corresponde à “desumanização” antevista por Ortega Y Gasset, e desse modo se constrói o modelo explicativo de ambos por meio de categorias negativas de análise. Como nota a respeito da proximidade de Milliet ao pensamento de Ortega Y Gasset, podemos citar uma passagem do crítico brasileiro datada de 1938: “se é verdade que as épocas de decadência se caracterizam pelo divórcio entre artista e o público, estamos desde o

⁹² MILLIET, Sergio. **Fora de forma**. São Paulo: Ed. Anchieta, 1942, p.7.

⁹³ ORTEGA Y GASSET. Jose. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008, p 26.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 26.

impressionismo numa fase de terrível depressão”⁹⁵. Esse “divórcio entre arte e público” é o tema principal da discussão de Milliet acerca da arte moderna, e é também o tema central da tese do filósofo espanhol, divórcio que leva a arte moderna à “desumanização”.

Em *Marginalidade*, ao empregar a disposição pela metodologia de pesquisa científica, observamos que Milliet traça um gráfico regular para a manifestação estudada. Assim, a regularidade lhe permite aplicar um método de diagnóstico e prognóstico, indutivo por assim dizer, demonstrando como a análise da dinâmica histórica já processada permite observar os problemas da arte moderna e prever até certo ponto o seu direcionamento futuro.

Ao assumir essa disposição, observamos que três ângulos para o entendimento do objeto apresentam-se intrínsecos no texto. São as idéias de processo, fenômeno e estrutura. André Lalande, no *Dicionário técnico e crítico de Filosofia*, define processo como a “seqüência de fenômenos que apresentam certa unidade ou se reproduzem com certa regularidade.” A noção de processo implica a presença de uma dinâmica regular, sem a qual uma manifestação não pode sustentar uma repetição. Para ele, “processo opõe-se a fenômeno; fenômeno é o produto; processo é a função ativa cujo resultado, interpretado pelas leis racionais do saber, se chama fenômeno.”⁹⁶ E, por fim, para completar o nosso quadro, o filósofo define a noção de estrutura como “a disposição das partes que formam um todo, por oposição as suas funções (...) por oposição a uma simples combinação de elementos, um todo formado de fenômenos solidários, tais que cada um depende dos outros e só pode ser o que é no e pela sua relação com eles.”⁹⁷

Na mecânica empregada por Milliet, a regularidade como panorama necessário à pesquisa científica só pode ser encontrada a partir do momento em que se entende a relação entre o fenômeno demarcado, a “função ativa” que o produz e a estrutura como a grade representativa dessas relações – a totalidade causal. Nesse caso, a estrutura representa a teia na qual se desenvolve a relação de determinação entre processo e fenômeno, ou seja, onde pode ser observada a regularidade.

A partir dessas funções especulativas, Milliet procura criar um sentido para a história (processo) e uma definição para a arte moderna (fenômeno). Para apontar os

⁹⁵ MILLIET, S. *Posição do pintor*. In: **Ensaio**. Op.cit, p. 1938.

⁹⁶ LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.869.

⁹⁷ *Ibidem*, p.347.

seus fluxos e modulações, as direções das causas e dos efeitos, busca, por meio do desenho gráfico que dá forma ao texto, a racionalidade intrínseca às manifestações no momento em que elas cruzam os conceitos de “aculturação” e “marginalização”. O resultado, como veremos, será a arte marginal da Idade Moderna.

Desse modo, a idéia de margem é o principal instrumento reflexivo utilizado por Milliet para atribuir esse “corte transversal” na história da arte. A oposição entre centro e margem torna-se a função no raciocínio de Milliet. Jacques Leenhardt aponta que a idéia de margem/fronteira como “representações do espaço” pode assumir dois significados diferentes: a “territorial” e a “relacional”. A primeira, representada por Spengler, “situa todo o valor no caráter auto-centrado de um dispositivo territorial, a margem já e o começo do outro lugar, o começo da morte.”⁹⁸. Já na segunda acepção, como é empregada por Milliet, “a margem é o ponto de contato, o espaço mais vivo e o que têm chances de se renovar”⁹⁹. Desse modo, na concepção de margem de Milliet, a morte aplicada à arte não é um fim definitivo, mas sim a oportunidade de renovação: a decadência da arte moderna é a ascendência da “arte socialista”.

A margem de Milliet é o espaço de abertura que multiplica os contatos e provoca a desordem nas culturas fechadas. Uma das bases da sua idéia de margem é, segundo Leenhardt, a “desorganização” da comunidade pela multiplicidade de contatos, que se apresenta em Donald Pierson, e do choque cultural apontado por Reuter e pelo próprio Pierson. Para Leenhardt, a associação desses dois autores “permite sutilmente a Sergio Milliet fazer do trabalho dos mais sensíveis e dos mais inteligentes a respeito da crise do sistema anterior”¹⁰⁰.

A questão principal do texto do nosso crítico é a demonstração das “funções ativas” como forças produtoras do fenômeno da arte moderna, ou seja, as forças de desintegração e marginalização. A organização histórica neste ensaio é sustentada por dois instrumentais teóricos fundamentais que trabalham a massa fenomênica em dois tempos diferentes e simultâneos. Por um lado, as questões do etnólogo alemão Ernst Grosse referentes à pesquisa científica em arte orientam a forma atribuída pelo crítico à pesquisa: a sua disposição metodológica e a “funcionalidade social” como a dimensão da arte a ser tratada. Por outro, os problemas dos sociólogos norte-americanos Robert Park e Everett Stonequist referentes à topologia cultural, o centro e a margem,

⁹⁸ LEENHARDT, J. Op.cit, p.65

⁹⁹ Ibidem, p.65.

¹⁰⁰ Ibidem, p.66.

auxiliarão Milliet a definir o corte e o significado atribuído aos períodos históricos. A consciência desses instrumentais teóricos vindos das ciências humanas mostra-se aqui como uma postura epistemológica fundamental na sua análise crítica da história da arte.

Milliet coloca as idéias de Ernst Grosse presentes em *A origem da arte*¹⁰¹ na plataforma mais ampla de seu discurso, na base de sustentação de suas idéias estéticas. Primeiramente ele absorve do etnólogo a reflexão a respeito da possibilidade e relevância da ciência da arte, admitindo a etnografia como a melhor possibilidade de se pensar o “fato social artístico”. Se a arte é tida como um fato social, sua funcionalidade estaria na capacidade de comunicação, o “intuito utilitário de comunicação”. Desse modo, a “função social” da arte é uma “função ativa”, visto que modos de produzir comunicação são modos de produzir fenômenos. Segundo Jacques Lenhardt, a etnologia, além de apresentar-se como o instrumento que atua na reorganização disciplinar da história da arte, adquire em Milliet um duplo papel. Do ponto de vista teórico, ela fundamenta a proeminência do processo social de comunicação; do ponto de vista prático, ela auxilia-o na explicação do isolamento em que vive os artistas contemporâneos. Desse modo, o conceito de marginalidade liga os dois níveis na composição de um texto crítico a respeito da história da arte moderna.

Voltando à leitura que faz da etnologia de Ernst Grosse, Milliet aponta que “todo o segredo do fato social artístico está nesse conceito de comunicação”, pois um objeto deixa de ser um objeto utilitário para ser fato social “quando sua utilidade e sua utilização se tornam comuns a uma sociedade. Na arte essa utilização comum é uma como que linguagem, um instrumento de contato não só entre membros de um mesmo grupo, mas ainda de grupos diversos, de sociedades distintas.”¹⁰². Ao dar ênfase à função comunicativa como o principal instrumento de análise sociológica da arte moderna, o crítico se aproxima novamente de Ortega Y Gasset. A idéia de “contato” lançada aqui se liga a de “intervenção” apresentada pelo filósofo espanhol:

Definitivamente, o objeto de que a arte se ocupa, o que serve de termo á sua atenção e com ela às demais potências, é o mesmo que na existência cotidiana: figuras e paixões humanas. E denominará arte ao conjunto de meios pelos quais lhes é proporcionado esse contato com coisas humanas interessantes.(...)Uma vez que esses elementos puramente estéticos dominem e ele não possa captar bem a história de João e Maria, o público fica desnortado e não sabe o que fazer diante do cenário, o livro ou do quadro. É natural; não conhece outra atitude ante os objetos a prática, a que nos leva a

¹⁰¹ GROSSE, Ernst. *As origens da arte*. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

¹⁰² MILLIET, S. *Marginalidade da arte moderna*. In: *Pintura Quase Sempre*. Op.cit, p.102.

nos apaixonarmos e a intervirmos sentimentalmente neles. Uma obra que não o convida a essa intervenção, deixa-o sem papel”¹⁰³.

A “intervenção” do público em Ortega Y Gasset, se dá pelo estado de “realidade” no interior da obra, ou seja, pelos temas conhecidos. À medida que ocorre a “desrealização” na arte moderna, o público perde os instrumentos de cognição para entendê-la e assim se instaura a crise e a decadência na representação ocidental. O grande problema da arte moderna para o autor não é uma questão de gosto, mas sim de cognição, pois com esta “desrealização” os “recursos” da arte passam a não ser “genericamente humanos”¹⁰⁴. Observemos desde já uma questão que iremos discutir melhor no último capítulo do nosso estudo: a humanização em arte para Ortega Y Gasset está diretamente ligada ao socialismo de Milliet, ou seja, o realismo cria um assunto capaz de socializar a recepção da obra e promover uma comunicação mais ampla no plano social.

O conceito de comunicação é fundamental no texto de crítico paulistano, criando a chave interpretativa para se conceituar a arte moderna por meio da idéia de “assunto”. Para Milliet, a arte moderna, principalmente de vanguarda, corrompe em muitos momentos a relação direta com o público, devido ao experimentalismo lingüístico que instaura na pesquisa estética em razão da mesma “desrealização” referida por Ortega Y Gasset, a perda do assunto real. É um fenômeno dos tempos de transição, marginalização e decadência, visto que produz uma crise na arte a partir da fratura da relação comunicativa entre a obra e o público. Diz Milliet em *Do assunto*, de 1938:

O assunto é um ponto de apoio, de referência, de que parte o amador para as amais altas esferas do sentimento e ao qual ele volta mnemonicamente para reviver suas emoções. Abolido ou deturpado o assunto a ponto de torná-lo irreconhecível, exige-se do amador um esforço de análise, de síntese ou de transposição que, ou está acima de suas forças ou o desvia da emoção para a inteligência. A obra de arte perde o contato com o cotidiano. Morre para o público que o repele para a arte mais acessível e nem sempre honesta dos comerciantes de pintura.

A análise de Milliet é muito semelhante à de Ortega Y Gasset ao pensar a “impopularidade” da arte moderna como um processo de transformação no sistema de representação ocidental, que coloca em risco, por meio de seus procedimentos, a comunicação direta com o público. Para o filósofo espanhol, a arte moderna é

¹⁰³ ORTEGA Y GASSET, J. Op.cit, p.26.

¹⁰⁴ Ibidem, p.25.

“impopular por essência” e causa um efeito sociológico no público, dividindo-o em dois seguimentos: um pequeno, formado por especialistas, e outro grande, composto pela massa que é hostil às suas manifestações. Assim, “a obra de arte atua, pois, como um poder social que cria dois grupos antagônicos, que separa e seleciona no amontoado informe da multidão duas diferentes castas de homens.”¹⁰⁵ Leenhardt aponta que na abordagem etnológica de Milliet o caráter e o valor da obra dependem da “aceitação e reconhecimento pelo conjunto da comunidade social”¹⁰⁶, uma condição *sine qua non* para se estabelecer a lógica comunicativa. Desse modo, no modernismo de Milliet “se esboça o sentimento difuso de pertencer a um período imaturo, abalado por contradições profundas que afetam o esquema comunicacional ideal”¹⁰⁷.

Notamos que neste caso a arte moderna não é apenas efeito, mas causa. Tem a função social e provoca crises no interior do sistema perceptivo geral. Por essa razão, Milliet, através da leitura de Grosse, aponta que o fenômeno artístico é um “instrumento útil de comunicação”, em que a “arte tem que ser forçosamente representativa da cultura do grupo que surge”¹⁰⁸. No entanto, podemos observar que essa utilidade será acidentada nos momentos de transição, levando a arte moderna a uma crise comunicativa acentuada nos seus momentos cruciais. Esse acidente marcará o conteúdo “esotérico” da arte do século XX através dos direcionamentos das pesquisas estéticas, e é nele que Milliet irá se deter para explicar o momento de crise profunda do período entreguerras. Como escreveu Leenhardt, devido ao “infortúnio da consciência marginal nas culturas em transição, a idéia de comunicação social é o fundamento mais firme de sua visão de sociedade”¹⁰⁹. Ou seja, Milliet constrói a suas abordagens sociais e estéticas a partir da experiência e reflexão com a crise, das desagregações e dos movimentos negativos da modernidade.

Tal crise comunicativa ocorre devido à transformação cultural e não pela degeneração da arte, pois segundo Milliet, “a função social da arte não se perde; a cultura representada é que varia.”¹¹⁰. Assim, a função social da arte é sempre a mesma: a “comunicação”, o “instrumento de contato”. No entanto, em momentos de transformação cultural, de “desordem” e “desenquadramento”, os fatores que se alinham

¹⁰⁵ Ibidem, pp.21-22

¹⁰⁶ LEENHARDT, J. p.62.

¹⁰⁷ Ibidem, p.63.

¹⁰⁸ MILLIET, S. *Marginalidade da arte moderna*. Op.cit, p.103.

¹⁰⁹ LEENHARDT, J. P.70.

¹¹⁰ Ibidem, p.103.

em razão da comunicação plena entre as diversas esferas são acidentados, alterados e extintos a ponto de fraturar a relação lingüística entre signo e significado. Nesse momento, a cultura perde a sua organicidade e a arte sofre duros golpes na dimensão de sua compreensão pública.

Milliet ressalta que “a arte como expressão cultural só alcança seu objetivo social de comunicação quando exprime com fidelidade o nosso modo de viver e sentir característico, ou melhor, o modo de sentir e de viver da maioria”¹¹¹. Nesse sentido, a arte moderna será na visão de Milliet “caótica”, pois é fragmentária em razão do seu contexto sócio-cultural e “esotérica” devido às inúmeras pesquisas científicas que tornam mais difícil a compreensão desse mesmo mundo. Ou seja, se instaura um descompasso entre artista e público e cria-se uma função social negativa¹¹².

Passando para a apresentação da “ordem” histórica que balizará o “enquadramento” da arte moderna na sua interpretação, a descoberta das “funções ativas” determinantes da dinâmica da arte moderna resultará do entendimento do conceito de “marginalidade” aplicado dentro desse quadro. O conceito de “marginalidade” foi exposto primeiramente pelos sociólogos norte-americanos Robert Park e Everett Stonequist, como instrumento de análise do conflito cultural e racial, mas através de Milliet é alterado e aplicado como uma chave de interpretação histórica e artística, adquirindo a função de orientar o fluxo da arte moderna no seu panorama explicativo.

Segundo Jacques Leenhardt, Milliet, ao construir o seu modelo explicativo, retoma as questões colocadas pela história evolucionista que constrói a dinâmica cultural segundo dois esquemas cronológicos: 1) evolução das formas segundo a continuidade histórica; 2) ciclo próprio de cada cultura, analisado a partir de três tempos (emergência, clássico e decadência). Milliet se utiliza deste último, aplicando o seu modelo aos períodos de transição e decadência. Na oposição entre períodos de equilíbrio e transição, não toma como plataforma para o margeamento e decadência a Grécia antiga, como a maioria dos historiados europeus faziam, inclusive Hegel, mas a Idade Média. A partir deste quadro, apresentam-se no seu texto dois modos de

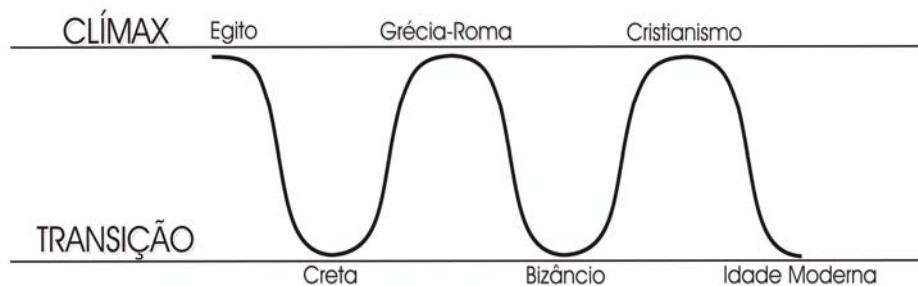
¹¹¹ Ibidem, p. 105.

¹¹² Sobre essa questão podemos citar uma passagem de Milliet em *Da pintura moderna*: “Ela (a arte) será pura, transparente, acessível, na medida em que o artista que a cria e o leigo que a aprecia sentirem de maneira idêntica os valores morais e intelectuais de seu grupo. Ela será caótica, obscura, inacessível, na proporção em que as divergências entre o artista e os outros membros da sociedade se fizerem mais amplas”. MILLIET, Sergio. **Três conferências**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955, p.26.

expressão artística marginais: 1) a arte social – apoiada e desenvolvida pelas massas; 2) a arte de vanguarda – não adaptada ao estado de consciência social; inovadora, mas rejeitada pelo grande público.

O crítico apresenta de início um gráfico da dinâmica histórica da arte e da cultura do Egito à Idade Moderna. O seu gráfico possui dois perímetros, o clímax e a transição, sendo que a relação entre eles se dá através de curvas de decadência e ascendência. O clímax, característico das culturas sedimentadas, é representado pelas civilizações do Egito, Grécia/Roma e o período gótico da Idade Média cristã. A transição, momento de dissolução das crenças e das formas cristalizadas desses momentos totalitários, é a marca da civilização de Creta, Bizâncio e da Idade Moderna. As curvas descendentes e ascendentes entre dois clímax representam o desvio do centro, sendo uma manifestação marginal. Nesses parâmetros, a Idade Moderna não é um período cristalizado, mas transitório, que compreende a degenerescência gradativa da estrutura e forma da civilização cristã medieval para uma outra, laica, que em cada passo histórico se liberta da forma de pensar e sentir da Idade Média. Portanto, a Idade Moderna é um período de decadência e de crise acentuada.

Gráfico 1



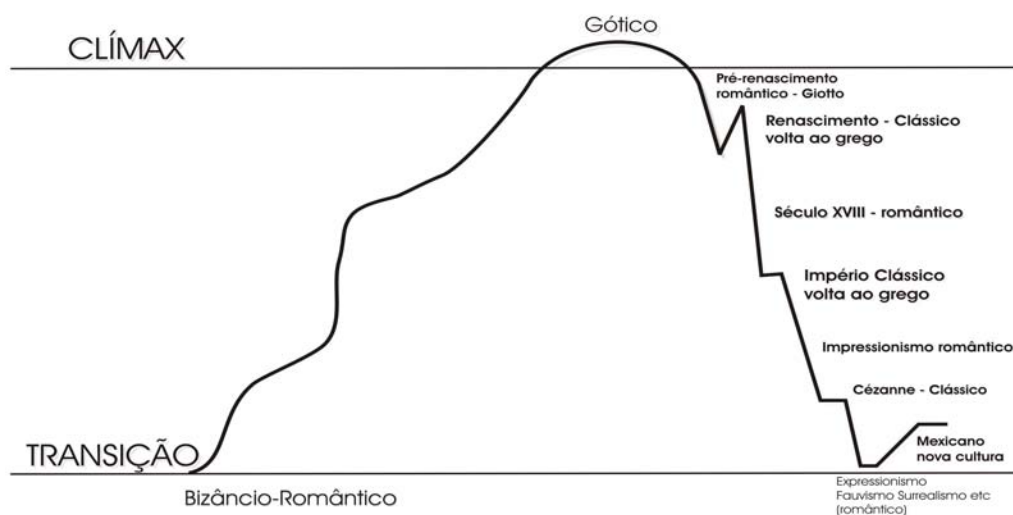
O desenho de Milliet nos traz uma concepção histórica refletida. Primeiramente, a organização em fluxos regulares de clímax e transição demonstra a aplicação científica que Grosse solicitava à pesquisa em arte. Essa organização segue as exigências do etnólogo alemão em descrever os fenômenos e organizá-los em “leis

gerais”¹¹³. Em segundo lugar, a organização por fluxos de transição contrária e supera, como o fez Riegl, a organização evolucionista da história da arte positivista. A evolução não existe aqui, mas sim a transformação. O critério de valor entre uma época e outra perde a validade, pois as culturas passam a encerrar-se em ciclos, de começo e fim, tornando-se realidades atômicas e impedindo que se crie um progresso lógico na linha explicativa da história. Vejamos como Milliet descreve o seu quadro:

Evidentemente as curvas indicadas apenas apresentam um aspecto global, obtido por um golpe de vista à distância, das margens do recuo necessário à obtenção de um panorama, em profundidade, das sucessivas civilizações. Dentro dessa vasta perspectiva os pormenores se fundem nas massas, as grandes linhas se acentuam. Aproximando-nos, porém, das épocas estudadas já as curvas se modificam, os detalhes surgem e a linha se quebra ou ondula numa sucessão de pequenas reações.¹¹⁴

O primeiro quadro apresentou-se de modo mais genérico, apenas a silhueta, o desenho abstrato do corpo a ser estudado. Sendo um escopo em panorâmica, resta agora o verdadeiro esboço, a descrição do quadro moderno com os devidos acidentes de sua constituição. E para isso, Milliet apresenta um segundo gráfico, recortado na transição a ser estudada e pormenorizada nos acidentes da linha histórica.

Gráfico 2



¹¹³ Segundo Grosse, “toda ciência procura verificar e explicar determinado grupo de fenômenos, dividindo-se, pois teoricamente, em duas partes: uma descritiva, que é o estudo e a descrição dos fatos e de sua natureza; e outra, explicativa, que reduz esses fatos a leis gerais.” In: **GROSSE, E.** Op.cit p.7. O entendimento dessas leis gerais apresenta-se através de Alois Riegl pela nomenclatura de “leis internas” e em Michel Foucault como “leis fixas”.

¹¹⁴ MILIET, s. *Marginalidade da arte moderna.* Op.cit, p. p.107.

Notemos que a transição ascendente entre Bizâncio e o gótico é ondulada. A linha é viril, enérgica, e sobe ricocheteando até atingir o clímax: a estabilidade no topo do gráfico. Já na transição descendente entre o Gótico e a Idade Moderna, a linha é alquebrada, tensa e fragmentada, sinalizando o período de crise que se sucede no processo histórico-cultural até os anos 1940. Desse modo, Milliet apresenta graficamente a discussão sobre a “marginalidade” que desenvolverá teoricamente no texto: um período de decadência que dará a tônica da crise para a Idade Moderna e sua arte.

Como escreveu o crítico, “dentro deste esquema toda a época moderna, desde o Renascimento, revela-se um período de decadência da cultura cristã e de transição para uma nova cultura”¹¹⁵. Observamos aqui o Milliet “engenheiro”, que no seu estudo da constituição das margens, procura indicar a viabilidade da construção de uma “ponte” entre duas culturas. O estado dessa nova cultura, que ele chamará de “cultura socialista”, não cabe relatar nesse momento, porém já podemos observar a historicidade que se desenvolve na reflexão crítica de Milliet. Ele aponta o início da arte moderna no princípio da Idade Moderna, traçando uma equivalência entre a modernidade na história da civilização (o início do capitalismo) e na história da arte. Assim, a sua análise da arte caminha paralelamente com a compreensão da história e da economia, sendo que a arte moderna como fenômeno de crise se caracteriza pelo conflito que por sua vez é a marca da passagem entre períodos históricos.

2.1.2 - O ponto de fuga da crise

Se buscarmos as “funções ativas” que desencadeiam o processo de marginalização da cultura, encontramos dois níveis: o psicológico-individual e o social-coletivo. Ambos os níveis são discutidos por Robert Park e Everett Stonequist. O estudo do contato leva Milliet à noção de “aculturação” já lançada por Reuter, em que a harmonia e o bem-estar só existem em culturas fechadas. A abertura leva à instabilidade, ao relativismo e à impermanência através do comércio e troca de bens, pessoas ou idéias, criando assim o mal-estar. Na exposição para o outro, o indivíduo põe em risco a sua estabilidade. O modernismo é abertura e constante dilatação das formas que propiciam a inter-relação, razão por que é um período de mal-estar cultural, de crise.

¹¹⁵ Ibidem, p.108.

Para Leenhardt, Milliet “tem em vista os processos desestruturantes que decorrem inevitavelmente do choque cultural ligado ao expansionismo”¹¹⁶, e no encontro de duas culturas diferentes ocorre a “ fusão e desaparecimento”, ou seja, a destruição¹¹⁷. Segundo Leenhardt, Milliet, em certo momento, sai do discurso etnológico e vai para a análise dos efeitos subjetivos do choque cultural. O resultado deste impacto é que a aculturação se torna um estado “doloroso”, e a partir da “dor” (individual e social) é que Milliet desenvolve a teoria da marginalidade e altera o nível epistemológico, acidentando a etnologia.¹¹⁸.

Em 1928, Park publica no *The american journal of Sociology* o artigo nomeado *Migração humana e o “homem marginal”* e apresenta as idéias que influenciaram profundamente Stonequist em sua reflexão. O fundamento que gerou a pesquisa em torno da temática do “homem marginal”, segundo Park, remonta a Montesquieu e resume-se na busca por causas que expliquem de algum modo “as diferença culturais entre raças e povos em alguma única causa ou condição dominante”¹¹⁹. O confronto entre duas culturas diferentes gera a alteridade necessária para um diálogo de segunda ordem, mais abstrato e problemático, com efeitos tão filosóficos quanto ordinários. Park, como Stonequist, fundamenta o conflito cultural na ordem geográfica, do contato-conflito espacial, mas preserva a visão etnológica de observar a cultura a partir da função comunicativa.

A primeira situação que caracteriza o “homem marginal” segundo o autor é o estado de “estranhamento”, visto que ele vive a intersecção entre dois mundos: “o homem marginal é produto incidente de um processo de aculturação, que ocorre inevitavelmente quando povos de diferentes raças se reúnem para viver em comum”¹²⁰. No entanto, na colisão entre culturas “as energias que eram controladas pelo costume e pela tradição são liberadas”¹²¹, provocando assim a emancipação do indivíduo. O indivíduo emancipado torna-se um “cosmopolita”, pois “aprende a olhar o mundo em que nasceu e se educou com alguma coisa de desprendimento de um estranho”¹²². O cosmopolitismo apresenta-se para o autor como o estado de libertação no processo de

¹¹⁶ LEENHARDT, J. p.65.

¹¹⁷ Ibidem, p.65.

¹¹⁸ Ibidem, p.65.

¹¹⁹ PARK, Robert E. *Migração Humana e o “homem marginal”*. In: STONEQUIST, Everett V. **O homem marginal: estudo de personalidade e conflito cultural**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1948, p. 12.

¹²⁰ PARK, Robert E. *Introdução ao Homem marginal*. In: STONEQUIST, Everett V. Op.cit, p.31.

¹²¹ Ibidem, p.19.

¹²² Ibidem, p.20.

marginalização, mas, ao mesmo tempo, lança o indivíduo numa flutuação permanente entre dois mundos, extraindo de suas mãos o porto seguro das convenções culturais e produzindo no seu estado psicológico um estado de relatividade permanente: é o nascimento do “homem marginal”. Segue Park:

Existem sem dúvida períodos de transição e de crise nas vidas da maior parte de nós, que são comparáveis àquele que o imigrante experiencia quando sai de casa à cata de fortuna num país estranho. Mas, no caso do “homem marginal” o período de crise é relativamente permanente. O resultado é que ele torna-se um tipo de personalidade. Ordinariamente o “homem marginal” é um mestiço (...), mas parece que isso é porque o homem mestiço vive entre dois mundos sendo em ambos mais ou menos estranho.¹²³

Desse modo, “a instabilidade espiritual, intensificada autoconsciência, inquietação e mal-estar”¹²⁴, tornam-se o estado característico do homem marginal e, conseqüentemente, o estado do homem moderno enquanto sujeito da crise. Esses seriam os efeitos subjetivos do contato geográfico, a situação mais específica do indivíduo em meio a essas manobras do fluxo racial e cultural. Tal estado, porém, é um sintoma da transformação, e esse mesmo sujeito instável e inquieto irá processar a transformação da cultura.

Para Milliet, os indivíduos livres, vivendo dentro de um grupo em desintegração, sofrendo o processo de “aculturação”, sentem melhor o fenômeno e por essa razão “se colocam a margem da cultura”¹²⁵. Eles são os autênticos homens marginais que, por meio da força criativa, produzem uma cultura diferenciada, mas marcada profundamente pela situação de crise.

Everett Stonequist parte dos resultados de Park para ampliar a discussão em seu livro *O homem marginal – estudo de personalidade e conflito cultural*, de 1930. O autor volta-se para uma análise da formação da consciência individual e afirma que, em uma organização estável, “a unidade e a harmonia do sistema social refletem-se na unidade e harmonia de sua personalidade: nos seus sentimentos, sua concepção de si mesmo, suas aspirações e seu estilo de vida”¹²⁶. Já com o “homem marginal” ocorre algo diferente.

¹²³ Ibidem, pp.25-6

¹²⁴ Ibidem, p.26.

¹²⁵ MILLIET, S. *Marginalidade da arte moderna*. Op.cit, p. 110.

¹²⁶ STONEQUIST, Everett V. **O homem marginal**: estudo de personalidade e conflito cultural. Op.cit, p.33.

Como ele está à margem de dois grupos diferentes, mas não se ajusta inteiramente em nenhum, a instabilidade, como uma máquina de *moto perpetuo* em busca do repouso, torna-se a situação axiomática da Idade Moderna, visto que a decadência como prólogo da ascendência é a tônica.

Desse modo, os traços do pensamento do homem marginal são a perplexidade, a confusão e a dúvida. A dúvida é a “experiência crise”¹²⁷ que propulsiona a expressão desses indivíduos e, nesse sentido, o homem marginal pode ser tido como “personalidade criadora”¹²⁸. O “desajustamento” é inerente à situação marginal e o conflito mental pode tornar-se força desorganizadora¹²⁹. Assim sendo, a “experiência-crise” é uma “reação criadora”.

O conflito cultural é a marca do mundo moderno e a característica étnica que se torna progressivamente dominante é a do “mestiço”: “o tipo mais óbvio de homem marginal é o indivíduo de ascendência racial mista”¹³⁰, resultante do “intercâmbio cultural”¹³¹, visto que a maior parte da cultura é adquirida de outros. O mestiço é o cosmopolita e o marginal ao mesmo tempo, a “nova raça” e a característica da nova cultura para Stonequist¹³².

A desintegração das instituições tradicionais, provocada pelo conflito cultural, produz o estado psicológico e existencial característico do homem marginal: “o resultado é a incerteza, a inquietude, a confusão e o conflito – talvez a completa desorganização social”¹³³. Desse modo, as características da aculturação resultam na perda de certas instituições, identidades, etc., gerando um momento intermediário, embrionário e suspenso em que não se tem certeza sobre a vida futura.

A incompreensão da arte pelo público na modernidade irá, em Milliet, encontrar as suas causas na situação marginal, pois para Stonequist, “os conflitos do “homem marginal” representam as “dores” de transição de uma cultura para outra”¹³⁴. Assim sendo, a dificuldade de comunicação da arte moderna, de realização de sua função social positiva, será sintoma da experiência de transformação cultural, um estado

¹²⁷ Ibidem, p.172.

¹²⁸ Ibidem, p.173.

¹²⁹ Ibidem, p.214.

¹³⁰ Ibidem, p.41.

¹³¹ Ibidem, p.80.

¹³² Ibidem, p.41.

¹³³ Ibidem, p.82.

¹³⁴ Ibidem, p.150.

necessário no seu processo histórico visto que “o indivíduo não se torna marginal enquanto não enfrenta o conflito de grupos como problema pessoal”¹³⁵.

Esse estado de conflito e libertação instável cultiva no “homem marginal” uma “hipersensibilidade” devido à exagerada autoconsciência crítica desenvolvida em meio ao processo de decadência ¹³⁶. E assim, “o humanista é muitas vezes o melhor exemplo do internacionalista ”¹³⁷.

A marginalidade é uma condição em que os profundos vínculos entre o indivíduo e tradição são cortados sem que os alicerces de uma nova tradição estejam plenamente estabelecidos, cabendo aos protagonistas desse contexto acomodar-se ou revoltar-se. Segundo Milliet, “tal situação apura nos homens marginais uma sensibilidade agudíssima e não raro uma inteligência invulgar” ¹³⁸, podendo tornar-se líderes ou renegados. São líderes quando “representam a aspiração inconsciente do grupo já a caminho de uma nova cultura”. São renegados quando são “incompreendidos, quando se distanciam muito de sua sociedade e perde o contato com a massa ainda presa aos velhos complexos culturais em desintegração”¹³⁹.

O homem marginal na historiografia de Milliet é o termômetro do processo, pois é em sua situação crítica e criativa que surge a arte moderna. No entanto, diante da concepção de “marginalidade” de Park e Stonequist, o crítico estabelece um contraponto com os autores a fim de posicionar uma tese própria. Sua objeção refere-se ao fato de que as análises dos autores foram “feitas por assim dizer no sentido horizontal, no espaço, acerca do contato de culturas diferentes dentro de uma mesma época, época moderna”¹⁴⁰. O acréscimo que Milliet atribui à concepção desses autores, que acaba por se tornar a sua tese, não é o choque entre raças diferentes, o choque espacial, mas o conflito dentro da mesma raça, da mesma cultura, através da passagem para épocas diferentes, ou seja, o choque temporal. Mais uma vez devemos reiterar a manobra metodológica feita pelo crítico. Se Park e Stonequist analisaram o problema do “homem marginal” a partir de uma base de estudo geográfica, a questão da migração, Milliet pensará o problema da “aculturação” e da “marginalidade” segundo um pensamento histórico-crítico. A marginalidade é o conceito explicativo para interpretar os períodos

¹³⁵ Ibidem, p.159.

¹³⁶ Ibidem, p.168.

¹³⁷ Ibidem, p.195.

¹³⁸ MILLIET, Sergio. *Marginalidade da arte moderna*. Op.cit, p.110.

¹³⁹ Ibidem, pp. 110-111.

¹⁴⁰ Ibidem, p.111.

de transição dentro da história da arte, como fez Reigl com a “vontade artística”. Desse modo, o seu interesse torna-se a demonstração das causas e dos efeitos do conflito que emerge nos períodos de transição das culturas artísticas, procurando apresentar uma espécie de modelo explicativo para a mudança de formas, estilos e motivos, tanto quanto de narratividades e cosmologias. Segue Milliet:

Sugiro a transposição do horizontal para o vertical, do espaço para o tempo. Estudar os ciclos de uma mesma cultura em épocas diferentes. Chegamos assim às curvas apresentadas em que períodos de desintegração, de transição, nos quais é possível depararmos a cada passo com homens marginais, principalmente entre escritores e artistas ¹⁴¹.

2.1.3 - A economia do inorgânico

Se por um lado analisamos anteriormente os efeitos psicológicos da marginalização no individualismo, agora adentraremos na causa social da marginalização: o capitalismo mercantil. Segundo Stonequist, “a personalidade marginal é função das condições sociais”¹⁴² pois ela não deriva de nenhuma cultura, mas da condição sociológica do conflito.

Segundo Robert Park, a causa principal que gerou o processo de marginalização encontra-se na situação econômica originária da Idade Moderna: o capitalismo e a economia mercantil. Segundo ele, “foi com a expansão do mercado que a vida intelectual prosperou e as culturas tribais locais se integraram progressivamente nessa ordem social mais ampla e mais racional, a que chamam civilização”¹⁴³. O homem marginal, cosmopolita, sem integridade cristalizada, é um resultado do processo de “civilização” que rompe as cercas espinhosas da organização tribal-feudal e passa a ser uma superfície vulnerável às flutuações do mar e das inconstantes sedimentações. Por outro lado, o processo de “civilização” corresponde diretamente ao processo de capitalização, visto que se liga ao conjunto de características próprias a esse mundo europeu que, em sua expansão geopolítica, busca modificar e aperfeiçoar as condições de outros povos.

¹⁴¹ Ibidem, p.111.

¹⁴² STONEQUIST, E.Op.cit, p.223.

¹⁴³ PARK, R. Op.cit, p.28.

A origem do capitalismo na Idade Moderna compreende o desejo de expansão mercantil através da exploração das margens geográficas do mundo conhecido, potencializando o tráfego de mercadorias, desejos e consumos. Ao mesmo tempo, provocou o rompimento dos diques de retenção cultural que a Europa central e os países que depois viriam a ser coloniais mantinham como sustentação de um sistema cultural estável e seguro. Desse modo, o capitalismo mercantil torna-se a força de marginalização social da modernidade, a “função ativa”, pois atua na desintegração dos valores tanto do centro quanto da margem do mundo conhecido.

O princípio essencial da atividade econômica no regime capitalista é a obtenção de lucro que tem sua contrapartida no risco. Sendo assim, o capitalismo pressupõe a flutuação econômica em que o risco presente nas atividades especulativas e produtivas gera constantes crises. Nesse sentido, Arnold Hauser ressalta o caráter inorgânico, liquidificado, que a teoria e a prática econômica desse racionalismo impõem ao sistema de organização das riquezas: “a característica mais notável da nova filosofia econômica é a compreensão que revela da natureza fictícia, variável do preço de mercado, sua dependência de circunstâncias de momento, sua apreciação do fato de que o valor de uma mercadoria não é de forma nenhuma constante, mas está em plena flutuação.”¹⁴⁴.

Esta instabilidade no modo de representação e comportamento do valor ocorre devido à postura do capitalista. No plano econômico, o capitalista aventureiro apresenta-se como o motor da marginalização sócio-cultural referida por Park e Stonequist, pois torna o valor econômico extremamente inorgânico ao ponto de romper com a estabilidade do clímax medieval referido por Milliet e produz um processo de decadência dos valores exteriores à própria economia: a moral, a cosmologia e a estética. Portanto, as causas de a Idade Moderna ser em grande parte um período de decadência residem na racionalização econômica universal que produz a relatividade, a instabilidade e a flutuação na moeda e na tela, nas riquezas e nas filosofias.

A racionalização da atividade econômica gera, desse modo, a prática da especulação e aumenta a margem de risco monetário, fazendo com que o estado sócio-cultural também adentre na crise de valores na medida em que sente os efeitos da instabilidade econômica. Nas suas causas, Hauser detecta a aceleração do capitalismo por meio da transferência da especulação marítima para o atlântico, e da potencialização

¹⁴⁴ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, p. 1998, p. 294.

da especulação através da “mentalidade bolsista do século XVI”, em que os negócios mais tentadores são ao mesmo tempo os mais perigosos:

Os níveis médios e inferiores da sociedade perdem o sentimento de segurança, a par de sua influência nas guildas, mas os capitalistas tampouco se sentem seguros. Se pretendem afirmar-se, não pode haver um instante de pausa para eles; mas, quando crescem, também penetram em esferas cada vez mais perigosas.(...)A segunda metade do século produz uma série ininterrupta de crises financeiras. ¹⁴⁵.

Voltando a Robert Park após esse desvio por Hauser, podemos compreender melhor sua explicação:

Assim, a vasta expansão da Europa durante os últimos quatrocentos anos produziu mudanças mais devastadoras que em qualquer outro período anterior da história do mundo. Os Europeus invadiram todas as partes do mundo, e nenhuma região da terra escapou aos contatos perturbadores, ainda que vitalizadores do comércio e da cultura europeus. Os movimentos e migrações incidentes a essa expansão, produziram em toda a parte uma interpenetração de povos e uma fusão de culturas. Produziram, pode-se dizer de passagem, em certos tempos e em certas condições, um tipo de personalidade, um tipo que embora não inteiramente novo, é em todo caso peculiarmente característico do mundo moderno. É um tipo a que alguns de nós, inclusive o autor desta obra, denominaram “o homem marginal”. ¹⁴⁶

Segundo Stonequist, a situação marginal quebra a unidade e harmonia dos sistemas estáveis, fazendo com que “o estilo de vida” dos indivíduos e suas aspirações mudem completamente. A partir dessa expansão do capitalismo já referido por Park, Stonequist aponta que a instabilidade torna-se a tônica do mundo moderno, a sua dinâmica própria, gerando uma situação que impossibilita o equilíbrio na estabilidade do repouso: “o mundo moderno, de competição econômica e mutáveis relações sociais, coloca o indivíduo numa situação em que a mudança e a incerteza são as notas dominantes. Os ajustamentos fixos ou permanentes tornam-se impossíveis. O mundo move-se e o indivíduo precisa continuamente reajustar-se”. ¹⁴⁷

Stonequist observa as causas genéticas do homem marginal no mesmo fenômeno que Park, a expansão européia: “o que tem mais influenciado o desenvolvimento dessa fase mundial de aculturação tem sido a difusão da civilização européia pela superfície

¹⁴⁵ Ibidem, p.380.

¹⁴⁶PARK, R.Op.cit, p.28.

¹⁴⁷ STONEQUIST, E. Op.cit, p.34.

do globo”¹⁴⁸. Em razão da propagação do sistema europeu de viver, “surgiram em consequência, problemas de conflito cultural, os quais são tão difundidos e agudos que merecem atenção especial”¹⁴⁹. Nesse sentido, o *life stile* europeu foi uma força de desintegração de diversas culturas e a disseminação de um estado cultural inorgânico, resultante da instabilidade da flutuação de valores.

Adentramos aqui no ponto de ligação mais próximo entre Park e Milliet. O sociólogo observa que o “homem marginal” é uma criação do mundo moderno devido à grande expansão da colonização que ocorre a partir do Renascimento, maximizando a situação já existente da interpenetração de culturas. Park situa o nascimento do “homem marginal” no momento de expansão do capitalismo europeu e, nesse sentido, a dinâmica de mercado seria uma força de desagregação das culturas tradicionais, fechadas sobre si mesma, e o fator de sua transformação. Essa perspectiva influenciou profundamente a demarcação que Milliet fez da história da arte, organizando a história da arte moderna, paralelamente à história do capitalismo, e apontando para o fim desta manifestação artística no momento em que este sistema econômico aparentava estar em crise. No período entreguerras, o capitalismo sofre o duro golpe da *Grande Depressão* e é ameaçado pelos ideais socialistas. Os altos índices de inflação, o desemprego e o desencanto moral mobilizam ações diversas a fim de dar uma resposta à crise: propostas reformistas e revolucionárias. Por esse ângulo, tanto o *New Deal* de Roosevelt, quanto o nazi-facismo do centro europeu ou o comunismo russo são sintomas da crise do sistema econômico que inaugurou a modernidade.

A partir da análise da marginalidade como resultado do risco e da flutuação econômica, podemos nos preparar para pensar a própria arte moderna como arte marginal, ou seja, como a manifestação cultural que revela em si mesmo o risco e a flutuação, numa gradativa abstração de valores na medida em que se afasta da cultura medieval. Desse modo, a arte moderna como analisada por Milliet contém um forte traço inorgânico, pois é resultado da transição e da decadência, da diluição de valores e da tentativa de promover o esboço de uma nova cultura que só poderá acontecer depois que todo o processo de diluição ocorrer. Passemos neste momento para a análise da “arte marginal” de Milliet.

¹⁴⁸ Ibidem, p.81.

¹⁴⁹ Ibidem, p.81.

2.1.4 - A arte marginal

Milliet define do seguinte modo a “arte marginal”: A partir do postulado sociológico de que o homem é produto de sua cultura (escritores ou artistas são o produto mais fiel), induziria logicamente que a arte dos períodos de transição em que a cultura sofre violenta mudança é uma arte marginal.¹⁵⁰ Para o crítico, a arte marginal como expressão da “violenta mudança” cultural é o efeito da força criativa desencadeada pela “experiência-crise” do sujeito em meio a um mundo em decadência – o da Idade Média. Nesse processo de diluição se constroem novos modos de representação, dissolvendo os valores canônicos da Idade Média. Mas qual é o valor em decadência nesse momento? No caso de Milliet, é a administração teológica da vida que alcança a arte através da canonização da representação, em forma e conteúdo. Desse modo, a característica principal da arte moderna como uma expressão de decadência é a crítica aos valores teocêntricos e a promoção do antropocentrismo como perspectiva filosófica e estética.

A representação é outro termo importante na análise de Milliet. A representação como imagem é para o crítico uma espécie de frontão de uma cultura e de um momento histórico, em que são expostas as idéias e estruturas que organizam uma sociedade. É esse o modo pelo qual uma cultura se expõe, transformando a imagem num catalizador e emissor das idéias congênicas do seu tempo. Se a cultura é harmônica, a representação será marcada por categorias diretas de relação com o público. Se é caótica, em tempos de crise, a representação será construída por instrumentos tortuosos e fragmentários que criam cisão no ciclo comunicativo.

Mais uma vez Milliet se aproxima de Ortega Y Gasset, mas também antecipa aqui o que Pierre Francastel irá chamar de objeto figurativo e objeto de civilização, ou seja, um objeto que possibilita a experiência visual com o conjunto cognitivo de uma sociedade e de uma época. Em Milliet, a noção de representação está diretamente ligada à concepção sociológica de “raça”, uma expressão chave para a idéia de representação. Em Stonequist, “raça” corresponde a um complexo cultural nomeado de “marcas de assimilação”¹⁵¹: sentimentos, concepções, aspirações e estilo de vida comum que compõe uma representação harmônica em comunidades fechadas e estáveis. À medida que ocorre o encontro e conflito entre raças diferentes, ocorre o processo de

¹⁵⁰ Ibidem, p.111.

¹⁵¹ Ibidem, p. 200.

marginalização, ou seja, de dissolução das identidades raciais e das “marcas de assimilação”. Nesse sentido, a raça corresponde a um estado cultural. Quando ela está em meio ao conflito, a cultura entra em transição, decadência e transformação, tornando-se não mais pura, e sim “mestiça”, híbrida.

Entretanto, nos 700 anos demarcados por Milliet, ocorrem várias fases desse processo de marginalização. Quanto maior o afastamento da Idade Média, mais se acentua a crise da cultura cristã e maior é o seu grau de desintegração, sendo que o período do entreguerras mostra-se como o ponto mais fundo dessa decadência, o momento de maior crise e o *turning point* para a fase de transição ascendente que levará a cultura para uma nova situação de clímax. Podemos citar aqui uma passagem de Jacques Leenhardt a respeito da operação de Milliet:

Ele coloca o artista, doloroso e sensível, na articulação do antigo e do moderno. Os artistas sabem aproveitar o estado de crise das instituições existentes para, tirando proveito do seu enfraquecimento e da desintegração do corpo de doutrina dominante, promover uma nova linha de pensamento. São eles que, tendo objetivado a situação de crise, criam o espaço da margem, dão-lhe forma e um conteúdo.¹⁵²

O artista marginal como um sujeito da transição é responsável por compor uma nova espécie de saber, produzindo imagens como novas “representações do espaço” na trilha da decadência do mundo medieval. Desse modo, identificamos no texto de Milliet três linhas de desenvolvimento para a formação desse espaço da arte moderno-marginal e três linhas de desenvolvimento do processo de decadência e da condição crítica. A primeira consiste no movimento que se processa entre os séculos XIII e XVI na Itália, o Pré-Renascimento e o Renascimento. A segunda, designada por ele de “pintura social”, refere-se às manifestações ocorridas no norte europeu (Bélgica e Alemanha) entre os séculos XV e XVI, que podem ser chamadas paradoxalmente de Renascimento nórdico¹⁵³. E, por fim, o terceiro vetor da manifestação, nomeado por Milliet de “realista”, inicia-se no século XVII com Rembrandt e segue até o século XX. A relação

¹⁵² LEENHARDT, J. pp.66-7.

¹⁵³ Paradoxalmente, pois já fora apontado que o norte europeu não viveu propriamente um Renascimento, visto que este foi uma manifestação ampla da cultura italiana e que nenhum outro país da Europa conseguiu reproduzir em sua integridade. Diz Gerd Borheim sobre a situação alemã: “Os pálidos e isolados reflexos da cultura latina, que chegaram a manifestar-se na Alemanha desse período, permitem afirmar a ausência da Renascença nesse país; e assim, a reforma adiou ao século XVIII a eclosão de uma volta aos antigos.”. BORHEIM, Gerd. A. *Introdução à leitura de Winckelmann*. In: WINCKELMANN, J.J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975, p.5.

de artistas analisados pelo crítico é extensa e por essa razão vamos nos referir aqui apenas aos mais “desobedientes”, ou seja, aos personagens principais da arte moderno-marginal.

O primeiro impulso de marginalização como a queda do clímax medieval, da “composição mística” como ressalta Milliet, é caracterizado pela “sensualização”, ou seja, o afastamento gradativo das concepções rígidas (canônicas) da representação dos corpos em direção ao naturalismo. Desse modo, o primeiro momento da marginalidade se caracteriza pela queda do teocentrismo para o antropocentrismo, do feudalismo para o mercantilismo. Os artistas que se destacaram nesses três séculos como autênticos homens marginais são Cimabue, Giotto, Fra Angélico, Leonardo e Michelângelo.

Cimabue é o primeiro motor desse processo de marginalização, a célula primeira da arte moderna. Segundo Milliet, o artista toscano lançou a “primeira dúvida jogada sobre a arte canônica do século XIII”¹⁵⁴. Na representação do seu *Crucifixo*, o Cristo seminu, de corpo ondulado e torcido, Cimabue já traz a dissolução da figura rígida, imóvel, acrescentando a curva e adentrando a uma dramaticidade carnal maior em relação aos artistas românicos. Giotto, seguindo e encorpando esse caminho iniciado por Cimabue, é “perfeitamente característico dessa humanização da arte cristã que a afastará lentamente das concepções hieráticas e impessoais da Idade Média”¹⁵⁵. Através do enriquecimento das soluções construtivas e do “amolecimento” das linhas, o artista consegue fixar a dúvida de Cimabue ao enfatizar a queda do sentimento metafísico em direção à conformação do corpo e do espaço.

A racionalidade construtiva de Giotto, segundo Milliet, conduz a arte ao realismo, postura que influenciará os artistas da Renascença. Decorrência direta dele foi a obra de Fra Angélico, que se destaca através do “espírito geométrico da composição”¹⁵⁶, denotando formalmente a dúvida marginal, pois se utiliza de uma disciplina humanística para organizar o que seria não-humano, sendo, portanto, um precursor de Mondrian na concepção de Milliet. Leonardo da Vinci para o crítico é o mais representativo artista do período ao envolver a pintura por uma paixão extremamente científica. É um pesquisador que opera tecnicamente sobre os seus trabalhos se ocupando de questões geométricas e ópticas, atribuindo, ao mesmo tempo, uma profunda nobreza à arte e um “relativismo moral” frente os assuntos que escolhia. Em

¹⁵⁴ MILLIET, S. *Marginalidade da arte moderna*. Op.cit. p.121.

¹⁵⁵ Ibidem, p.121.

¹⁵⁶ Ibidem, p..125.

Michelângelo, a devoção à forma do nu apresenta-se como um promiscuo manifesto anti-medieval. A nudez é a metáfora maior da visão racionalizada da natureza, o corpo descoberto da moralidade patrística. A herança do helenismo nesse momento é o fator de solvência do cristianismo ascético: “tão grande é esse amor ao nu que na procura de sua expressão plástica o pintor prende-se sem querer à tortura anatômica, quase científica e que o coloca tão à frente de sua própria época.”¹⁵⁷.

Ao final dessa primeira linha traçada por Milliet, a dúvida de Cimabue se mostra intensificada na pintura em pelo menos duas direções: a suave sensualização que principia em Cimabue e atinge o ardor carnal de Michelangelo; a racionalidade construtiva que se apresenta em Giotto e se intensifica com Angélico e Leonardo. Os cânones medievais de impessoalidade e transcendência absoluta já haviam sido depositos. A diluição inicia-se tendo a racionalização como o principal reagente. E nesse sentido, a racionalidade econômica do capitalismo mostra-se uma força paralela à sensualização imagética, sendo do mesmo modo agente de desintegração.

Por um lado, a flutuação do valor estético dá-se nesse individualismo que privilegia mais a pesquisa particular do artista e criará aos poucos uma feição “esotérica” para a arte moderna; por outro, a individualização se relaciona com o humanismo. A linha mestra de Milliet para analisar a obra dos artistas que ele escolhe insere-se nas preocupações do humanismo no seu sentido mais amplo, ou seja, as preocupações de ordem técnica e formal que contém uma paixão renovada, que se distancia dos temas cristãos e passa para a necessidade do entendimento e exaltação das questões individuais. Por essa razão, podemos chamar de uma pintura antropocêntrica, pois as medidas, as distâncias e as proporções incluem-se como um novo cálculo que se afasta do desejo de transpassar a finitude do homem para inserir-se aguerridamente nela. Resta-nos agora compreender o caminho que seguiu essa marginalização.

O segundo impulso de marginalização, o que ele chama de “pintura social”, pode ser compreendido como uma fase de transição entre a arte do Renascimento italiano, que se tornava a arte antropomórfica, porém dentro da esfera da releitura do cristianismo e dos mitos antigos, e o realismo que adviria com Rembrandt. Um marco do processo de transição da arte do período medieval para o moderno é apontado por Milliet numa observação de Gustav Gluck, no qual há uma transição do afresco para o cavalete, da pintura submetida à arquitetura para uma realização independente e

¹⁵⁷ Ibidem, p.128.

separada desses valores e hierarquia: “é a liberdade artística que pouco a pouco se torna o ideal do pintor individualista descrente da Igreja.”¹⁵⁸. Entre os artistas desse contexto, Milliet destaca entre os mais marginais Jan Van Eyck, Rogier Van Der Weiden, Albrecht Dürer, Hans Holbein Jeronimous Bosch, Pieter Bruegel.

Jan Van Eyck, numa posição privilegiada devido ao seu esforço de individualização, “uma nova manifestação de marginalidade indiscutível”¹⁵⁹, plasma em *Casamento de Arnolfini* a passagem de uma concepção e de um tratamento do homem coletivo, ideal, para o individual, uma marca dos períodos de aculturação segundo ele. Outro flamengo marginal e “desobediente” para Milliet é Rogier Van Der Weiden, que tende para deformação psicológica e a revolta íntegra de corpo e alma, ou seja, a preocupação com o indivíduo. Na Alemanha, Albrecht Dürer traz exatamente essa discussão da finitude humana, fazendo Milliet afirmar que “ninguém melhor do que ele encarna o espírito da nova era”¹⁶⁰. Uma das suas principais realizações é o tratamento da paisagem no primeiro plano: “com ele desaparece a paisagem convencional que ainda servia de segundo plano aos pré-renascentistas”¹⁶¹. Hans Holbein para o crítico “fornece-nos a imagem melhor, mais precisa, mais completa, do desenraizado, do marginal capaz de acomodar-se a qualquer cultura, mais ou menos cético quanto à verdade de todas elas”¹⁶². Assim, o individualista Holbein é humanista na medida em que faz da flutuação o desvio das instituições cosmológicas. É humanista pelo risco da particularidade, pelo seu direito de liberdade.

Bosch mostra-se um expressionista ao acentuar as feições e as paixões humanas “no desejo manifesto de fustigá-las através do sarcasmo”¹⁶³. Pode ser compreendido como um pintor social e um precursor de Daumier através da deformação, sendo também um pintor urbano se alimentando pelos temas da aldeia. De outro lado, Bruegel se atém à vida campestre analisando sua rotina. Os seus personagens não são enfocados com o teor expressivo do primeiro, mas são “pormenores” da paisagem maior que traça: a vida campestre. Se a marginalidade de Bosh era a crítica social, a sua reside na “ausência de preocupação religiosa” em uma época em que a Igreja ainda exercia poder dominante. Há em Bruegel “um sentimento de revolta ou de censura que só

¹⁵⁸ Ibidem, p.130.

¹⁵⁹ Ibidem, p.122.

¹⁶⁰ Ibidem, p.130.

¹⁶¹ Ibidem, p.130.

¹⁶² Ibidem, p.131.

¹⁶³ Ibidem, p.132.

podia manifestar na passividade de abolição do assunto católico¹⁶⁴. Milliet traça então uma bipolaridade: Bosh é “cáustico” e “extrovertido” e Bruegel prefere “recalcar” e “introverter”¹⁶⁵.

Na passagem entre a “pintura social” e a “realista”, Milliet destaca dois artistas fundamentais para o processo de marginalização: Pieter Paul Rubens e El Greco. O artista holandês e o greco-espanhol são na historiografia de Milliet um dos mais autênticos artistas marginais, aqueles que impulsionam novos momentos de desagregação, dissolução e decadência.

Para o nosso crítico, a preocupação técnica na arte moderna suplanta a religiosa como efeito da racionalização da arte e da antropomorfização da cosmologia. Milliet analisa a lógica do trabalho de Rubens, demonstrando como ele transformou os modos de produção do ofício no *atelier* e, ao mesmo tempo, deu continuidade àquele sentimento pagão do mundo que insere a composição formal nos contornos do “sensualismo”. Para o autor, a organização do trabalho de Rubens em seu *atelier* é uma espécie de precursora do fordismo moderno devido à divisão das tarefas com seus assistentes. Por outro lado, se diferencia fundamentalmente das oficinas de artesãos medievais através da posição da individualidade do pintor, que antes era estrangulada pelas diretrizes canônicas. Nesse sentido, Rubens se diferencia do artista medieval, pois é o senhor do seu próprio trabalho, ele é o capitalista.

Com El Greco, Milliet aponta que “estamos diante do protótipo do homem marginal”¹⁶⁶. O primeiro ponto a ser ressaltado pelo crítico é o seu “internacionalismo”. El Greco nasceu grego, educou-se italiano e pintou na Espanha: “alma errante em luta contra o misticismo trágico da terra ibérica”¹⁶⁷. A estilização peculiar de suas personagens reflete o conflito psicológico levando à deformação do desenho e da cor, demarcando um expressionismo muito aquém da arte canônica aceita na Espanha. Para Milliet, as interpretações que fez dos temas sacros impactou as concepções artísticas e filosóficas desse período. Sua pintura é essencialmente crítica, utilizando-se da deformação não como ascese, mas como profusão de revolta, de angústia e descontentamento, inflamando as retas, quebrando sua pureza e decompondo o espírito na condição carnal.

¹⁶⁴ Ibidem, p.132.

¹⁶⁵ Mais adiante analisaremos essa questão de “extroversão” e da “introversão” como elemento de caracterização da expressividade comunicativa da marginalidade.

¹⁶⁶ Ibidem, p.134.

¹⁶⁷ Ibidem, p.134.

Por fim, chegando à terceira e última linha de desenvolvimento da arte moderno-marginal, a “realista”, notamos um número maior de artistas devido ao fato de iniciar o momento mais radical da queda da arte medieval. São eles: Rembrandt, Chardin, Francisco Goya, Claude Le Lorrain, Jacques Louis David, Willian Turner, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, os impressionistas, Cézanne, Gauguin e Odilon Redon.

Para o crítico paulistano, Rembrandt “situa-se na apreciação da marginalidade artística tal qual um marco orientador. Muda-se com ele toda a concepção da pintura, tanto técnica como filosófica”¹⁶⁸. Esse realismo é resultado do próprio individualismo dos artistas modernos, produzindo a ânsia por uma pesquisa particular na qual buscavam o “caráter específico das coisas”, o pitoresco, a seiva, a atmosfera, as raízes, etc. O exemplo mais marcante dessa tendência é o seu *Boi abatido* (1638): as entranhas explícitas de um objeto tão real quanto pungente, analisado com afincado e exposto sem temeridade. Para Milliet, a influência do racionalismo de Descartes e da invenção do microscópio é inegável em Rembrandt, do mesmo modo que o Impressionismo foi influenciado pela óptica. Através de filósofo francês e do recente instrumento criado na Holanda, Rembrandt dissecou a imagem do mundo e a apresenta através do exercício radical do ato de pintar.

Passando para o século XVIII, Milliet traça algumas considerações sobre a pintura produzida entre a publicação da *Enciclopédia* de 1746 e a *Revolução* de 1789: “as novas idéias desintegradoras do espírito totalitário que, mais ou menos titubeante, governava o mundo, vão transformar definitivamente leigo o pensamento, transformar a moral coletiva e dar à sociedade uma estrutura classista em oposição à estratificação castal anterior.”¹⁶⁹. Neste momento, contudo, surgem a luta e a pintura de classes. Enquanto Chardin representava a pintura pequeno-burguesa, com suas disposições e seu espírito, os pintores oficiais como Watteau, Fragonard e Boucher, representavam a classe nobre: “...os costumes de uma elite elegante, gozadora, inteligente, quase fatalista, que sente aproximar-se a revolução mas prefere morrer de pé, de traje de rigor, a aceitar quaisquer diminuições de seus privilégios.”¹⁷⁰. Onde reside a marginalidade desses autores? Na filosofia do acomodaticio como ele mesmo diz. A pintura burguesa de Watteau e Fragonard já traz duas questões importantes para a marginalidade: a laicização definitiva da arte e a grande importância dos problemas técnicos - “todos de

¹⁶⁸ Ibidem, p.136.

¹⁶⁹ Ibidem, p.139.

¹⁷⁰ Ibidem, p139.

uma habilidade assombrosa, todos mais ou menos mercenários, mais ou menos artesãos a serviço da nobreza definhante.”¹⁷¹ No entanto, ao redor da Revolução Francesa, surgem três importantes artistas que viriam a lançar um novo fôlego ao processo de marginalização: Goya, David e Turner.

Na Espanha, Francisco Goya leva as preocupações políticas de sua pintura ao extremo, fazendo com que seus trabalhos muitas vezes ganhassem à forma de “panfleto” anti-clerical e anti-imperialista. A crise emerge e toma a arte desde o princípio da Idade Moderna, manifestando-se pela intelectualização do mundo ou através da revolta política. Nesse contexto, Goya lança-se na “tentativa de dar novamente à pintura uma função social”¹⁷² após os excessos da inquisição espanhola e da invasão francesa, que provoca no artista a necessidade de se contrapor ideologicamente contra o autoritarismo através de suas obras. Os seus trabalhos em que a marginalidade se apresenta de modo mais extremo são, tanto na forma quanto no conteúdo, anti-conformistas, dando ao tom da tinta a mesma rajada inflamada da pólvora ou da sangria. Goya reflete como nunca o estado tenso da marginalidade, uma épica crua sem poesia mitológica ou fantasista, sem conforto, mas repleto de uma brutal esperança na transformação social, pois “exprime o grande clamor das massas e torna-se assim um instrumento de comunicação social, uma linguagem entendida por todos”. Seguindo, completa Milliet: “ao mesmo que anatematiza, aponta o novo caminho a ser seguido. É socializante e coletivista. E representativo das classes despidas de privilégios que principiam a aspirar à melhoria de seu nível material e moral.”¹⁷³ O pintor espanhol é, desse modo, “marginal no sentido e na medida em que um líder é marginal. Vai à frente dos anseios generalizados.”¹⁷⁴ Consegue comungar perfeitamente o sentido de pesquisa formal, lançando as bases do expressionismo, e ao mesmo tempo ser legível pela coletividade. Goya é no ensaio de Milliet um dos artistas mais representativos, quiçá o maior, da arte marginal.

David e Turner adquirem também neste momento a liderança da arte marginal, mas por motivos diversos. O primeiro, posicionado na mesma plataforma socializante de Goya, principalmente nos trabalhos que circundam a revolução francesa, procura “dar à pintura o sentido social que perdera.”¹⁷⁵ David estabelece uma estreita relação

¹⁷¹ Ibidem, p.140.

¹⁷² Ibidem, p.140.

¹⁷³ Ibidem, p.141.

¹⁷⁴ Ibidem, p.141.

¹⁷⁵ Ibidem, p.140.

entre o artista e o intelectual ao se designar um “pintor filósofo”, demarcando a sua marginalidade na tendência para se incorporar “no novo mundo quando ainda sua época se encontra em plena transição.”¹⁷⁶ Willian Turner “também se apresenta como um líder”, um homem autenticamente marginal ao se colocar como “um intuitivo das novas possibilidades que a ciência traria à pintura, um intelectual em busca de uma solução anti-convencional infelizmente apenas acessível (e por longo tempo ainda) à pequena elite dos supersensíveis ou superletrados.”¹⁷⁷ A marginalidade de Turner se opõe à de Goya e de David, pois enfatiza mais o experimentalismo lingüístico do que as questões sociais. Nesse sentido, se Milliet ressaltara que Bosch era “extrovertido” e Bruegel “introvertido”, o mesmo ocorre aqui. Goya e David são “extrovertidos”, pois exprimem os problemas sociais do seu tempo e procuram criar uma função social para arte. Já Turner é “introvertido” devido ao seu interesse ser maior em relação aos problemas formais do que sociais. Esta será a postura do Impressionismo.

O século XIX, na França, inicia-se sob a atmosfera de descontentamento devido ao golpe napoleônico e às direções regressivas que assumira a situação pós-revolucionária: um programa burguês e não popular. Todavia, como salienta Milliet, mesmo com a direção reacionária, o “clima social prestava-se portanto à eclosão dos mais aguçados marginalismos”. O crítico vê que na arte deste momento “a inquietação e o descontrolo oriundos desse estado de espírito se exprimem, nas próprias palavras de Géricault que afirma não saber para que lado voltar-se”¹⁷⁸. O descontentamento de Théodore Géricault reabre a “função ativa”, a dúvida, no processo de transformação da arte moderna. A sensação de desencontro, de irresolução, é característica do estado de “aculturação” e, assim, a arte marginal tem a função de ser porta-voz de uma insatisfação social em diversos níveis, transformando a negatividade crítica em um modo de exprimir o desencantamento com o mundo.

Eugène Delacroix leva adiante a angústia de Géricault e ingressa nas barricadas, na luta de rua, num protesto em “negativo” contra a situação dominante. Como diz Milliet, “sua arte se ressentia da inexorabilidade do marginalismo.(...) A violência dos contrastes marca uma alma perdida e que procura afirmar-se com golpes de ousadia.”¹⁷⁹

¹⁷⁶ Ibidem, p.140.

¹⁷⁷ Ibidem, p.141.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 143. Milliet cita uma carta de Géricault no qual este deixa claro a sua insatisfação com o momento: “Procuro em vão por algo que em que me apóie. Nada é sólido, tudo me foge, tudo me decepciona”. Em seguida, o crítico tece o seu comentário em forma de interrogação: “Haverá sinal mais revelador do estado de marginalidade?”.

¹⁷⁹ Ibidem, p.144.

Nesse contexto, a expressão individual ganha terreno com o aburguesamento da arte, que já trouxera os problemas da vida privada e a maior preocupação técnica com Van Eyck.

No momento que precede a eclosão do Impressionismo, a situação da marginalidade encontra-se amplamente dilatada, porém só irá ser completa a partir das refrações mais vigorosas deste movimento. Primeiramente, Milliet se pergunta se arte já se integrara em suas “funções primeiras” de comunicação social, e depois responde:

No mais das vezes, a marginalidade se desdobra na liderança e um estudo mesmo perfunctório das condições da época romântica revela que se a inquietação (desintegração social) era grande em todas as classes sociais, o rumo democrático-socializante apenas na ação e na filosofia das elites se descortinava. Só estas percebiam uma saída para a crise e procuravam liderar as outras classes pelo caminho divisado.¹⁸⁰

A marginalidade para Milliet assume duas formas: a “introversão” e a “extroversão”. As “soluções introvertidas” caracterizam-se pela evasão, sublimação e pela pesquisa lingüística com preocupações artísticas e não sociais. As “soluções extrovertidas” são marcadas pela revolta e pela liderança, ou seja, caracterizam-se por um grande sentido de comunicabilidade e função social imediata. Os termos “introversão” e “extroversão” aparecem no texto de Milliet muitas vezes substituídos pelos adjetivos “esotérico” e “exotérico”. “Esotérico” é o termo utilizado para denominar as escolas de certos filósofos antigos, como Pitágoras, para qualificar um conhecimento incompreensível às pessoas não iniciadas. Já o seu antônimo “exotérico” designa as doutrinas filosóficas, ou parte delas, ensinadas publicamente. Com a utilização destes termos, Milliet pretende classificar os dois rumos da marginalização da arte: aquela que é restrita a um pequeno público devido à dificuldade cognoscível de suas experimentações; e a arte de acesso a um grande público, em razão da exposição de elementos de maior alcance, como a referência à realidade e aos aspectos sociais. Esta diferenciação encontra-se já em Ortega Y Gasset como ressaltamos anteriormente.

Lançando uma previsão, o crítico diz: “o que parece certo é que, à proporção que caminhamos para o século XX, maior se torna a desintegração geral e mais comum também a solução socialista. Esta extroversão será, dia a dia, menos marginal, ao passo

¹⁸⁰ Ibidem, p.145.

que mais marcantes e incompreensíveis do grande público se farão as soluções introvertidas.“¹⁸¹.

O crítico observa uma distensão radical no panorama da expressividade artística, pois ao passo que determinados artistas, ou modos de representação, conseguem efetivar uma comunicação social mais ampla, outros se tornam progressivamente mais herméticos. Essa questão será retomada quando analisarmos o seu olhar crítico acerca da vanguarda, do modernismo e do modo de entendimento desse socialismo no século XX. Contudo, já podemos apontar a solução que Milliet irá propor para a crise: o socialismo na organização social e na produção artística.

Milliet situa o Impressionismo em uma posição nevrálgica no processo de constituição da arte moderna, pois a partir dele “a marginalidade assume aspectos esotéricos”¹⁸², caráter esse que leva o crítico a uma nova constatação-previsão: o esoterismo seria predominante até que a Primeira Grande Guerra, pois após ela a “solução social” seria apontada como “definitiva”, uma “expressão natural da ordem”, que tem os seus reflexos no muralismo mexicano, na arte russa, no realismo americano e nas disposições de Portinari, Segall e Di Cavalcanti.

Este movimento não só coloca o assunto em segundo plano, o que já inverte a lógica da representatividade ocidental, como corrobora a instabilidade do olho e o aceita na sua própria contingência. Ortega Y Gasset já havia ressaltado o realismo como delimitador da percepção imagética do ocidente e aqui Milliet corrobora esta posição ao colocar os aspectos da construção impressionista, a abolição do desenho delineador e da estabilidade da imagem, como um corte profundo nessa cultura visual. Assim, o Impressionismo é uma espécie de anti-classicismo característico do período de crise e desintegração. É também a desumanização da arte na sua experiência lingüística, ou seja, o princípio da “desrealização” como caracterizou Ortega Y Gasset, que aponta a deformação como uma função de desumanização, visto que afasta o real e conduz a um acidente comunicativo: “estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar.”¹⁸³

Talvez aqui a instabilidade do *Eu* de Montaigne e do olho dos impressionistas se relacionem em Milliet, pois o mundo perde a certeza na objetividade. Apresentando as

¹⁸¹ Ibidem, p.146.

¹⁸² Ibidem, p.146.

¹⁸³ ORTEGA Y GASSET, J. Op.cit, p.47.

causas da cisão impressionista, o crítico apresenta duas “insuficiências” que a tradição representativa ocidental demonstra frente às suas soluções. A primeira diz respeito à “insuficiência do nosso aparelhamento biológico” que leva às distorções na captação da realidade. A segunda refere-se ao fato de que o entendimento corrente da cor e da forma nesta tradição incorre em dois erros: a invenção da perspectiva e da cor local; “a cor inerente aos objetos”¹⁸⁴. Com o Impressionismo, a perspectiva torna-se uma abstração e a cor passa a não mais existir nos objetos, e sim em função da luz. Desse modo, esta manifestação artística foi fundamental para a renovação da técnica pictórica, porém não igualmente para a função social da arte, pois o “intelectualismo” resultante dessas novas descobertas cria “elites incompreendidas”.

O Impressionismo, que se apresenta como a movimentação artística mais acentuadamente marginal da Idade Moderna até aquele momento, na verdade, é o *turning point* no processo de formação da arte moderna, pois não só rejeita a tradição cristã pelo tema, ou pela organização formal, mas constrói uma nova possibilidade de construção plástica que não repousa nos postulados existentes desde o período clássico da antiguidade da qual o cristianismo herdou muitas questões. Para o crítico, o princípio da ótica aceito pelos impressionistas incorria na negação da objetividade do olho, colocando em “xeque a realidade da visão das coisas e, indiretamente, negava a própria existência do livre arbítrio, destruindo um dos mais importantes postulados cristãos.”¹⁸⁵

Mas é só com Cézanne que essa solução foi levada ao limite, pois “coloca o problema pictórico dentro da razão penetrante, dentro da lógica e da geometria. Ele sente a desintegração tão profundamente que considera não ser possível construir sobre alicerces tão ameaçadores.”¹⁸⁶. Milliet já havia apontado que a racionalização da composição era um dos aspectos da arte marginal, como vimos em Giotto e Fra Angélico, e aqui ela alcança um pico de desenvolvimento que alcançará o seu verdadeiro limite no cubismo. Como diz o autor:

Daí a revisão total de valores, imprescindível à realização de uma arte séria. Cézanne é o Descartes da pintura. Ele põe de lado todos os conhecimentos adquiridos para repartir do ponto de partida natural: o conhecimento de si próprio. Só se reproduz e interpreta bem o que conhece intimamente; donde a

¹⁸⁴ MILLIET, S. *Marginalidade da arte moderna*. Op.cit, p.117.

¹⁸⁵ Ibidem, p.117.

¹⁸⁶ Ibidem, p.147.

multiplicidade de auto-retratos; donde a repetição de seu fruto mais familiar, a maçã.¹⁸⁷

Cézanne torna-se um autêntico líder marginal, pois é racionalista e introvertido. Do mesmo modo que Descartes desmontou a realidade até o núcleo duro da subjetividade, o pintor francês pratica o método redutivo ao buscar o primeiro olho que defronta a natureza, a unidade elementar da percepção. No entanto, apesar de sua grandeza reflexiva e a consolidação como um dos pilares de referência da arte moderna¹⁸⁸, Cézanne não cria a solução social que Milliet aponta como a responsável pela “arte socialista”. Desse modo ele será o propulsor da vanguarda.

Gauguin apresenta outra solução marginal, a “evasão exótica”. Segundo o crítico, o artista francês, no seu isolamento e fuga para o mundo selvagem, faz uma crítica à civilização científica, pois não conseguia atender “às exigências de nenhum dos quatro desejos fundamentais: desejo de novidade, de segurança, de correspondência e de consideração”¹⁸⁹. Usando a fuga de Gauguin num sentido paradoxal, Milliet diz que “a fidelidade à ciência implicava no afastamento do grande público, no isolamento doloroso do artista. (...) Gauguin fugiu ao ambiente irrespirável e foi jogar-se no silêncio do Taiti, foi entregar a sua arte a compreensão intuitiva dos indígenas, que para ela podiam abrir olhos puros, ainda não infectados pelos preconceitos da civilização que se acabava na Europa”¹⁹⁰.

Gauguin pratica o mesmo gesto de busca pela percepção elementar que Monet e Cézanne, mas abdicando da óptica e da geometria. Busca o assentamento nativo do olhar no volume livre das linhas, na cor destacada das impressões e no corpo sem batismo. Sua fuga é a resposta estética para o *fin-de-siècle*. Respondendo à crise, escreve contra a decadência. Mas no seu ato não deixa de apresentar-se como um sujeito da crise, um decadente com trejeitos específicos, um artista de traço marginal. Gauguin se marginaliza e marginaliza a sua arte ao pé da letra, levando-se e carregando seu cavalete para a fronteira da civilização a espera de algo novo.

¹⁸⁷ Ibidem, p.147.

¹⁸⁸ Notemos que Milliet relaciona Rembrandt e Cézanne a Descartes, deixando claro que um dos marcos fundadores da modernidade é a consciência aguda da subjetividade e a transformação progressiva da realidade a partir do olhar renovado pelo *Eu*.

¹⁸⁹ Ibidem, p.147.

¹⁹⁰ Ibidem, p.147.

Odilon Redon representa o terceiro vértice da pintura do fim do XIX que viria a se debruçar no século XX, “a solução onírica”, expondo um dos limites do realismo: a pintura “super-realista”. Para ele, “a pintura super-realista reivindica o direito de ignorar o objeto, inclusive os princípios plástico-pictóricos a que a sua reprodução obriga, para entregar-se inteiramente à cópia das elocubrações do inconsciente em todo o seu obscuro simbolismo dos sonhos.”¹⁹¹. Em Redon, a realidade é encarada sob o signo da relatividade, tal como já estava em Platão. Desse modo, ele não adentra no automatismo dos surrealistas e nas técnicas freudianas, mas trabalha os limites da consciência ao flertar terrivelmente a irracionalidade, aprofundando no critério de relatividade do real. Sua pintura não é tão hermética e austera quanto a dos surrealistas, visto que “tem para prender-nos ainda à sua fantasia, um vago conceito de alegoria. Há na sua pintura mais uma transposição do sonho para o plano explicativo do consciente que propriamente uma ‘imagerie’ inconsciente.”¹⁹²

Com o fim do século XIX, as três vertentes que levam o realismo ao seu penúltimo limite já estão colocadas, abrindo caminho para o que se desenvolverá na vanguarda do início do século XX: a solução “construtiva” de Cézanne dará origem ao cubismo; a solução “exótica” de Gauguin criará as bases para o fauvismo e para o expressionismo; e, por fim, a solução “onírica” de Redon está na origem do surrealismo.

Chegamos, após o Impressionismo, à encruzilhada da arte no final do século XIX, em que os dois caminhos da arte marginal estão traçados (social e de vanguarda) e o artista se defronta com uma difícil decisão: terá de escolher entre a arte experimental e restrita ou a social e de maior amplitude. Diz Leenhardt a esse respeito da arte marginal em Sergio Milliet: “a avaliação dessas manifestações culturais das margens, do ponto de vista da sociedade em gestação, dependerá, portanto de sua capacidade de entrar, ou não, no processo de elaboração do novo corpus, do novo equilíbrio que resultará da crise.”¹⁹³.

¹⁹¹ Ibidem, p.148.

¹⁹² Ibidem, p.150.

¹⁹³ LEENHARDT, J. p. 67.

2.2 - Segunda Parte: a forma da crise

“A forma é a expressão mais alta da civilização ocidental,
herdeira da cultura clássica;
a crise da forma é sinal da crise da civilização”

Giulio Carlo Argan¹⁹⁴

O conceito de realidade se esfacela na arte moderna a partir do final do século XIX. A desintegração da realidade clássica objetiva através da experiência de crise subjetiva implica na dissolução da estabilidade representativa do objeto. A arte moderna vive assim a “experiência-crise” da percepção como modo de representação do mundo e, desse modo, a identidade do artista moderno, do “homem marginal”, não pode ser *racial* – devido ao “mestiço” de Stonequist – mas sim crítica, construída a partir da experiência com a “morte da arte”.

Jacques Le Rider no livro *A modernidade vienense e as crises de identidade*, explora constantemente esses temas (decadência, crise e individualismo) para discutir a modernidade e explicar o fenômeno das manifestações vienenses do período. Segundo ele, “a consciência da modernidade é acompanhada frequentemente de um sentimento de decadência”¹⁹⁵. Este “sentimento” não pode ser outro que não a consciência da crise, ou melhor, a consciência crítica da modernização e o flerte com a situação de morte de certas formas de representação, como a metafísica e a arte.

A crise é um estado de separação, que por sua vez se manifesta na situação de ruptura que contraria a lei da conservação. Ela emerge quando a força de coesão de um sistema dá lugar à força de desintegração, e toda a cosmologia, a economia e a estética começam a se degenerar e ruir ante os novos impulsos - no nosso caso, pertencentes aos homens marginais -, dando origem ao processo de transição e ao estado de decadência.

O transitório é assim a mônada da sociedade decadente. A força de desintegração presente no mundo moderno, a flutuação, transformando-se no adjetivo utilizado por Baudelaire para qualificar a modernidade e a arte do seu tempo: “a

¹⁹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.475.

¹⁹⁵ RIDER, Jacques Le. **A modernidade vienense e as crises de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p.47.

modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”¹⁹⁶.

A partir de Baudelaire podemos voltar para Le Rider e observar que a modernidade se re-qualifica no século XIX, criando novas direções para os termos modernização, modernismo e modernidade. Postula o autor:

A modernização do século XIX se caracteriza pela expansão da administração do Estado, o progresso científico e técnico engendrando mudanças sociais e a perda de determinadas tradições culturais, o crescimento demográfico e econômico, a urbanização e o desenvolvimento de meios de comunicação e de informação. Estas mutações conduziram a uma redefinição dos termos do debate.¹⁹⁷

Para o teórico francês, a modernização como “processo econômico, social e político, questiona a identidade cultural das coletividades e as identidades subjetivas dos indivíduos”¹⁹⁸. Visto por esse lado, o ideal de progresso da modernidade implica um processo de desintegração cultural, ou seja, um movimento de dissolução das estruturas orgânicas da sociedade. Já o modernismo “corresponde ao endurecimento doutrinário das idéias modernas, em primeira instância da idéia de progresso, inclusive nos campos artístico e religioso”¹⁹⁹. E finalmente, a modernidade “designa um modo de vida, de pensamento e de criação, que não se furta ao imperativo de mudança e inovação, ao mesmo passo conservando consciência crítica em relação à modernização, expressadas em termos estéticos ou teóricos, ao tomar distância em relação o modernismo”²⁰⁰

Concluindo esse raciocínio, Le Rider coloca a modernidade “como a consciência das crises resultantes da modernização”²⁰¹. A partir dessa resolução, a modernidade artística pode ser tida como uma reflexão crítica sobre a o estado de decadência de certas tradições originada por surtos de modernização, pela racionalização econômica e pelo empenho no progresso que impõe a flutuação dos valores, criando um mundo a partir das contingências variáveis.

Sergio Milliet aponta na conclusão de *Marginalidade da arte moderna* que o período do entreguerras é o de mais aguda crise para a arte e a cultura moderna:

¹⁹⁶ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p.25.

¹⁹⁷ LE RIDER, Jacques. Op.cit, p. 47

¹⁹⁸ Ibidem, pp.47-48.

¹⁹⁹ Ibidem, p.48

²⁰⁰ Ibidem, p.48.

²⁰¹ Ibidem, p.48.

“estamos vivendo há cerca de 700 anos um período de transição dia a dia mais marcado. E que atinge, também no momento atual, sua depressão mais profunda.”²⁰². Se retornarmos ao gráfico 2 apresentado no texto, notamos que o momento mais “fundo”, o ponto mais “agudo” da linha traçada, é especificado através das escolas pós-cezannianas: expressionismo, fauvismo e surrealismo. É o momento em que as pesquisas estéticas intensificam o processo de desintegração dos referenciais da representatividade ocidental e adentra num estado maior de “introversão”. É também onde a “consciência da crise” se torna urgente e as forças de desintegração se mostram mais latentes através do desenvolvimento de pesquisas estéticas pelos movimentos de vanguarda: “o endurecimento doutrinário” do questionamento da identidade da arte no mundo ocidental e da visão progressista da arte.

Desse modo, a arte moderna do século XX é para Milliet uma espécie de instantâneo da crise. Esta, por sua vez, se explicita esteticamente através da fratura da função comunicativa que o “progresso” das pesquisas estéticas provoca. Porém, em épocas em que a sociedade se mostra em crise e decadência, essa função não se efetiva da mesma forma transparente como em épocas de clímax. Assim, a arte nesse período mais profundo de decadência torna-se “esotérica” devido à pesquisa individual do artista e não consegue atingir um público maior do que o dos especialistas. Cria-se uma crise comunicativa que, para Milliet, é o reflexo da crise social e de valores, a falta da estabilidade. A arte moderna torna-se a manifestação criativa do estado de crise.

Entretanto, em meio ao sentimento de decadência que tomou os artistas a partir do final do século XIX, a vanguarda acreditou que o pensamento crítico advindo das rupturas com as categorias tradicionais de representatividade produziria mudanças sensíveis nos indivíduos e preparariam um novo momento sócio-cultural. Essa resolução, porém, não foi tão positiva, e o período entre as duas guerras mundiais pode ser compreendido pela imagem da ruína, a civilização fraturada, e pela ambiciosa aposta no futuro que balizou os discursos da vanguarda e dos teóricos do modernismo.

2.2.1 - A ruína como condição da aposta

A condição marginal é em Milliet o estado de destruição e decadência, o que Jacques Leenhardt nomeou de “campo de ruínas”²⁰³. Nesse caso, as ruínas são uma

²⁰² MILLIET, S. *Marginalidade da arte moderna*. Op.cit, p. 151.

²⁰³ LEENHARDT, J. Op.cit, p.70.

condição da cultura que, nas fases de transição, expõe a “ordem”, as normas de regulação sócio-cultural, ao desmoronamento. A imagem da Europa destruída materialmente pelas guerras é apenas a face externa do fenômeno, visto que o lado interno do processo de modernização para Milliet encontra-se na demolição dos valores estabelecidos desde o final do século XIII. Assim sendo, os artistas que sofrem e praticam essa demolição são indivíduos em crise, “seres dilacerados”²⁰⁴ como nomeou Lennhardt.

A destruição é uma tônica dentro do discurso da arte moderna, visto que a vanguarda almeja a deposição de uma ordem e a instauração de outra. Ademais, através de uma análise histórica, a destruição pode ser compreendida como a fase final da decadência, a derradeira dissolução de uma ordem processada ao longo dos séculos, enfim o estado inorgânico. Milliet apontou que “para que uma arte nova e forte possa realmente vingar é preciso que desmorone primeiro o mundo artificial em que vivemos.”²⁰⁵ Desse modo, as ruínas, essa metáfora da imagem moderna, a realidade da cidade do bombardeio, a prática da vanguarda ou mesmo a identidade subjetiva do homem marginal, lançam-nos em uma observação biológica da forma. A ruína é assim a feição da realidade no entreguerras e da representação que emerge dos seus escombros.

O pensamento moderno é apocalíptico e genético ao mesmo tempo. Pretende destruir e reconstruir, arruinar e erigir, dando ampla ênfase à dialética entre a destruição e a construção. Nas fases de transição, em que as certezas não são a tônica, a situação da margem é a linha tênue que separa um mundo de outro, quase que uma intersecção na teoria de conjuntos. Milliet pensa as ruínas como o último estágio da Idade Moderna, seja no seu aspecto social ou estético. A partir dessa situação limite, mistura-se o diagnóstico e o prognóstico em seu trabalho, descrevendo os sintomas da decadência e o desenvolvimento futuro da mesma.

Essa dinâmica crítica entre diagnose e prognose foi um ponto comum nas estratégias do discurso moderno. Assumida por correntes tão diversas como o futurismo e o construtivismo russo, o surrealismo e o neoplasticismo, baseou-se sempre na concepção de um mundo em decadência e na projeção utópica de um universo em construção. Enfrentar a ruína era uma necessidade crítica frente o mundo em desintegração que os modernos entreviam pelo campo aberto das guerras, seja a fratura

²⁰⁴ Ibidem, p.67.

²⁰⁵ MILLIET, Sergio. *Arte e criação*. In: **Ensaio**s. Op.cit, p.132

social ou a obsolescência dos sistemas estéticos que mostram o seu limite no século XIX. Por essa razão, o discurso utópico foi tão pertinente para a estética. Um outro lugar deveria ser planejado para os indivíduos, necessário para a própria compreensão da arte.

Em momentos de transição, quando não existe certeza ou garantia, toda criação é uma aposta. Por sua vez, o risco da arte é uma aposta em que a perda é medida segundo um parâmetro de ganho alto: a utopia, a realização de um mundo estético. Portanto, uma das possibilidades de se compreender a proposta da arte moderna reside nesse diálogo entre destruição e construção no seio das reflexões formais e conceituais que pautam o século XX e registram a utopia modernista, a aposta por assim dizer.

Tal situação de risco em que a vanguarda se insere encontra sua célula primordial em Hegel e Baudelaire, na “morte da arte no mundo moderno” e na “perda do halo”: a mudança da posição da arte e do artista na modernidade.

De certo modo, a arte moderna nasce filosoficamente da fatalidade hegeliana: “em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Por tê-lo, perdeu tudo quanto tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e necessidade de outrora, e se encontra agora relegada na nossa representação”²⁰⁶. A sobrevida estranha da arte alia a intenção transformadora e a intensidade destrutiva. A arte em sua realização plena para Hegel só acontece quando há a perfeita adequação entre a idéia e a forma, ocorrido apenas no “momento clássico” da cultura, ou seja, na arte grega e romana. Antes deste, no “momento simbólico”, e depois, no “momento romântico”, essa conformação fundamental não ocorre, pois houve uma inadequação entre a idéia e a forma sensível devido à própria impossibilidade do conteúdo se manifestar adequadamente. Desse modo, a arte é “coisa do passado”, pois apenas na Idade Clássica da arte ocorre a função harmônica de instruir através da perfeita comunhão entre forma e conteúdo.

Em Ortega Y Gasset, a ruína na representação moderna é fruto da “desrealização”, a inversão da tradição representativa ocidental ao rejeitar o real e instaurar um mal-estar no âmbito da percepção pública, a “experiência-crise” como

²⁰⁶ HEGEL, G. W. F. **Estética: a Idéia e o Ideal**. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1974, p. 94.

nomeou Stonequist a respeito do conflito vivido pelo homem marginal. Declara o ensaísta:

Longe de o pintor ir mais ou menos entorpecidamente à realidade, vê-se que ele foi contra ela. Propôs-se decididamente a deformá-la, romper seu aspecto humano, desumanizá-la. Com as coisas representadas no quadro tradicional poderíamos ilusoriamente conviver(...) Com as representadas no quadro novo é impossível a convivência: ao extirpar o seu aspecto de realidade vivida, o pintor cortou a ponte e queimou as naves que poderiam transportar-nos ao nosso mundo habitual.²⁰⁷

A deformação é a força construtora da imagem moderna, ou melhor, a força destrutiva da imagem real. Com isso o autor compreende o artista moderno a partir do signo da “iconoclastia”: a força de destruição do “real” na imagem. Diz ele que “as artes plásticas do novo estilo revelaram um verdadeiro asco para as formas vivas ou dos seres viventes”²⁰⁸. A recusa por representar o “real”, a repulsa à *mimesis* e as categorias clássicas forjam a imagem moderna como ruína, e conseqüentemente como “decadência” e “desumanização”. Mas a iconoclastia moderna não dirige sua fúria apenas à imagem real, mas também à arte do passado. Assim, a desumanização é também uma “antipatia as interpretações tradicionais da realidade”²⁰⁹. Desse modo, a “índole negativa” na arte moderna torna-se “um fator de prazer estético”²¹⁰, em que a negação da velha arte é destruição. No entanto, para o autor, “agredir a arte passada, tão genericamente, é revoltar-se contra a própria Arte”²¹¹. Assim ele chega a Hegel e à morte da arte como a decadência de um modelo cognitivo da tradição ocidental. A partir dessa morte, “o artista de hoje nos convida a contemplar uma arte que é um chiste, que é, essencialmente, o escárnio de si mesma.”²¹².

O triunfo da arte moderna para Ortega Y Gasset é a “negação”, a prática da destruição de uma ordem cultural, no qual resultam as idéias de “morte da arte” de Hegel e a “perda da aura” de Baudelaire. Como escreve Ortega Y Gasset, “toda a nova arte resulta compreensível e adquire certa dose de grandeza se a interpreta como um ensaio de criar puerilidade num mundo velho”²¹³

²⁰⁷ ORTEGA Y GASSET, J. Op.cit, p. 41.

²⁰⁸ Ibidem, p.67.

²⁰⁹ Ibidem, p.72.

²¹⁰ Ibidem, p.71.

²¹¹ Ibidem, p.72.

²¹² Ibidem, p.76

²¹³ Ibidem, p.80.

Se nos voltarmos para Hegel, tendo o próprio Ortega Y Gasset como intermediador, as idéias analisadas em sua *Estética* esclarecem muitos pontos em nosso estudo de Sergio Milliet e da arte moderna. A “morte da arte” em Hegel não é a sua extinção, e sim a passagem para uma condição inorgânica. Quando a arte sai do clímax e adentra num período em que o conteúdo não é “adequado” para ser expresso sensivelmente, a partir da arte cristã, a forma na arte entra em crise e decadência, pois não consegue realizar a sua função. Desse modo, a história da arte após a Grécia e Roma clássicas é a história da decadência, um movimento em direção à margem. A arte na modernidade é assim a forma da crise, pois a arte morre sendo superada por outras formas de instrução: a religião e a filosofia.

Se analisarmos o sistema de Hegel, veremos que há muito dele em Milliet, mesmo que o crítico não deixe explícito tal modelo. Hegel organiza a história da arte a partir de cortes resultantes de uma reflexão conceitual. O mesmo ocorre com Milliet, que a enquadra a partir da teoria da marginalidade e da função social da arte. O filósofo estabelece três momentos para a história da arte: formação (“simbólico”), clímax (“clássico”) e decadência (“romântico”). Por sua vez, cada momento da história possui o seu próprio ciclo: a formação, o clímax e a dissolução. Sergio Milliet pensa a sua história crítica da arte de modo semelhante, porém não assume o finalismo e o fatalismo do filósofo. O crítico utiliza esse ciclo de formação, clímax e decadência, mas o multiplica para toda a história. Desse modo, se na história de Hegel só havia um clímax, na de Milliet existem três e a preparação para o quarto (Egito, Grécia/Roma, Gótico e a Cultura Socialista). Se para Hegel, a arte só pode ser entendida no pretérito, pois a derrocada é irrevogável, para Milliet a decadência da arte na modernidade (e sua possível morte) será suplantada por uma nova arte e um novo clímax, ou seja, pelo renascimento da arte.

As semelhanças aumentam quando observamos a relação entre os dois autores a partir da função da arte. Para Hegel, a arte tem a função de instruir o homem se utilizando dessa adequação entre idéia e forma. A partir da inadequação entre essas duas instâncias, a arte perderia o poder de instrução: encontramos assim a decadência da função da arte, a sua morte. Em Milliet a função da arte é a comunicação social. Em momentos de clímax cultural, essa função se efetiva plenamente; é positiva, pois existe a perfeita adequação entre o conteúdo e a forma expressiva. Em momentos de transição (decadência), essa função é acidentada devido à instabilidade da situação cultural, por

isso é negativa. A função negativa move a modernidade artística, visto que a experimentação estética leva à tentativa de expressão de conteúdos cada vez mais individuais ou mesmo abstratos, que não alcançam na forma uma via de comunicação eficaz. Desse modo é constatado o estágio de decadência da forma.

No discurso de Milliet, a morte da arte pode ser compreendida como o estado de decadência, em que a função social é fraturada devido o movimento para a margem da cultura, aos seus limites, e chega, em sua radicalidade, à desintegração da comunicação com o público. Assim, a decadência na vanguarda é visível através da destruição dos valores clássicos (de clímax) gerando um estado de ruína no panorama artístico. Tomemos dois pares de exemplos radicais dessa morte: o *Quadrado preto sobre fundo branco* (1913) e o *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918) de Malevich e a *Roda de bicicleta* (1913) e *A fonte* (1917) de Marcel Duchamp. Tais obras chegam ao grau zero do sistema artístico e colocam em risco a sobrevivência da arte como um conceito da cultura ocidental. Malevich reduz, Duchamp desloca e ambos levam a arte ao último estágio da marginalidade. No primeiro, a percepção existe como um olhar invertebrado, aspirando a uma plenitude incômoda. No segundo, subsiste como um resíduo rearticulado a partir de uma difícil mecânica. Malevich se aproxima do espelho cego ao passo que Duchamp monta a função pelo avesso. Esses trabalhos, como tantos outros do período de mais baixo ponto da curva transitória, problematizam radicalmente a função comunicativa da arte a ponto de serem questionados a respeito de seu valor enquanto arte. Desse modo, a arte do período de crise e decadência pode ser chamada em seus momentos finais de “anti-arte”, de uma forma ruínosa.

O critério que Milliet estabelece para chegar às conclusões a respeito da arte moderna concentra-se no modo como a arte se expõe coletivamente, ou seja, como se articula a produção e a percepção social mais ampla. Nesse sentido, a vanguarda provoca um isolamento da arte, razão pela qual ele privilegia a arte realista. Como diz Leenhardt a respeito de Milliet: “o artista de vanguarda, para ele, corre constantemente o risco de perder de vista a característica universal de toda a verdadeira linguagem. Encerra-se nas particularidades de seu drama interior e cessa de entrar em contato com outrem”²¹⁴.

²¹⁴ LEENHARDT, J. Op.cit, 71.

2.2.2 - Aposta e risco da vanguarda

No final da década de 1930, Milliet faz seu primeiro ciclo de conferência sobre arte na *Escola de Sociologia e Política*. Não conseguimos precisar o ano, mas este ciclo é publicado apenas em 1955 no livro *Três conferências*, em que se encontra o texto *Da pintura moderna*, uma espécie de prenúncio das teses de *Marginalidade*. A arte moderna, como ressalta nesse texto-conferência, “reflete agora uma conjuntura confusa, é representativa de um período de transição em que se desagrega o mundo confortável de ontem e se constrói, entre cataclismos, o mundo de amanhã”²¹⁵. Para o autor, a arte moderna situa-se entre a decadência de um passado e a busca por um futuro através de bruscas transformações em longas escalas. E como todo cataclismo pressupõe desastres sociais e naturais no limite da extinção de muitas categorias de existência, a arte torna-se uma profissão de risco em meio a uma situação tão drástica. O cataclismo aqui pode ser tido como essa situação limiar, marginal, que coloca a própria arte à beira da extinção.

A respeito dessa situação é válido nos voltarmos para outro crítico brasileiro de grande importância, Ronaldo Brito, atuante em um momento posterior ao de Sergio Milliet, e fazer um diálogo extemporâneo. Em vários dos seus textos ele pensa essa situação limiar da morte e vida da arte na modernidade. Diz ele: “o projeto moderno, convém lembrar, representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la. Questão de sobrevivência – ou pensar a inteligência negativa de si mesma ou correr o risco de morrer despercebida do tumulto de um mundo anônimo e feroz”²¹⁶. Notemos como Brito coloca também a arte moderna em uma encruzilhada: ou vive ou morre; vive se consegue provar a insuficiência do conceito de arte tradicional no mundo moderno; morre se não resolver a sua própria situação discursiva. Assim, para ele, “pensar a morte da arte, praticá-la por assim dizer, era a rotina das vanguardas no início do século.”²¹⁷.

Voltando-nos a Milliet, a situação ambígua da arte em meio a esse processo sócio-cultural torna-se um fruto espinhoso: “e, como o que brota de nossa cultura em desintegração, ela assume aspectos extremamente brilhantes e sedutores ao mesmo

²¹⁵ MILLIET, Sérgio. *Da pintura moderna*. In: **Três conferências**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955, p.34.

²¹⁶ BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*. In: **Experiência estética**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005, pp.75-76.

²¹⁷ *Ibidem*, p.76.

tempo em que nos perturba”²¹⁸. Em meio ao cataclismo, a profissão da arte é apostar no futuro, compreender sua situação e planificar o seu discurso, mesmo correndo o risco de se extinguir. Por essa razão, a arte moderna é sedutora e perturbadora a um só tempo: seduz com o seu poder de pesquisa e invenção, sua “disponibilidade absoluta” segundo Brito; perturba através do resultado paradoxal da forma, da insuficiência do simples olhar, do “abismo no interior da contemplação”²¹⁹.

Em Baudelaire, esse estado de decadência da arte apresenta-se no processo de modernização social por meio da condição transitória. Afirmando a modernidade como transitoriedade e contingência, o crítico francês chama a atenção para o compromisso do homem moderno com essa decadência da forma: “não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata indefinível, como o da única mulher antes do primeiro pecado”²²⁰.

Desse modo, o estado inorgânico é um compromisso para o homem moderno, uma condição ingênita da modernidade, que não pode ser negada por nenhum moralismo formal. Se a morte da arte foi a imagem que Hegel utilizou para ilustrar a decadência cultural da humanidade, a queda do “halo” é a situação utilizada por Baudelaire para ilustrar tal estado. Na prosa *A perda da auréola*, Baudelaire conta brevemente a história do poeta que perde a sua santidade no trânsito da cidade moderna. Com a queda do seu halo no macadame, o pavimento que cria a sujeira moderna - o progresso que gera a crise-, a sua função quase sacerdotal se perde e ele torna-se um pecador comum, ou seja, compromissado com a crise e a decadência²²¹. Se o halo é o clímax, a sua queda significa que a arte não pode resistir à situação transitória, inorgânica, da sociedade moderna, e assim o artista e a arte passam a sofrer os efeitos da crise.

Nesse momento, a arte moderna traz o epílogo e a aurora tão intrincados que, criticamente, torna-se difícil separá-los. A partir do cadáver hegeliano, o halo sujo do poeta de Baudelaire e o espírito limpo do quadrado de Malevich se encontram do mesmo modo que se chocam o velho e o novo mundo.

²¹⁸ MILLIET, Sérgio. *Da pintura moderna*. Op. Cit, p.35.

²¹⁹ BRITO, R. Op.cit, pp. 74-75

²²⁰ BAUDELAIRE, C. Op cit, pp.25-26

²²¹ BAUDELAIRE Charles. *A perda da auréola*. In: **O spleen de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1995, pp.137-138.

Em 1938, no seu primeiro texto crítico escrito para *O Estado de São Paulo*, republicado no mesmo ano na coletânea *Ensaaios*, intitulado *Pintura Moderna*, Sergio Milliet escreve: “o que me comove na pintura moderna é a inquietação inteligente diante do mundo, em contraste com a pacata satisfação das artes oficializadas. Ela está cheia de incongruências, de fracassos e de idéias, como nós mesmos e a nossa vida. Para bem compreendê-la é preciso ter nascido com o século XX.”²²². Podemos nos voltar a Le Rider e completar um elo a partir da questão da “inquietação” do sujeito moderno e o seu estado de conflito. O autor francês ressalta que o “estado de inquietação permanente da modernidade” é a “figura positiva da consciência moderna”. Nesse caso, “o indivíduo é desafiado a dominar, unicamente através das forças de sua subjetividade, problemas que o excede largamente: crise do sujeito social e político em face das conseqüências, às vezes mesmo ao fracasso das grandes estratégias de emancipação, e face ao enfraquecimento das forças tradicionais de integração cultural”²²³

A “inquietação” torna-se aqui o dinamismo da modernidade, é o motor do processo de marginalização e de crítica, pois, na tentativa exasperada de resolver a situação de decadência em que a sociedade se encontrava, o artista potencializa a sua obra e o seu discurso em direção a uma reorientação do mundo. A negatividade crítica torna-se a positividade da arte moderna. O artista chega ao momento utópico primeiro através da re-qualificação da visão, depois do conceito de arte e, enfim, da reordenação da sociedade através das proposições estéticas. Procura, desse modo, abarcar os problemas sociais através da “força de sua subjetividade” procurando criar uma nova energia de coesão e, através da nova arte, produzir um universo existencial coletivo diferenciado.

Hans Belting apresenta muito bem a relação entre a visão política e a visão estética de mundo em *O fim da história da arte?*. Segundo ele, “durante o tempo em que foi conduzida uma discussão pública em torno da arte, refletiam-se expectativas que sempre ultrapassavam a competência da arte.”²²⁴ Essas “expectativas” eram criadas tanto por parte do poder político quanto pela vanguarda artística. A linha dura do partido, seja ela representada nos soviéticos, nos nacional-socialistas alemães ou nos fascistas italianos, almejava e exigia que a arte representasse a “cópia da nova sociedade tal como entendiam”²²⁵. Por outro lado, os agrupamentos artísticos de vanguarda

²²² MILLIET, Sérgio. *Pintura moderna*. In: *Ensaaios*. Op.cit, p.118.

²²³ RIDER, J. L. Op.cit, p. 70.

²²⁴ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006, p.48.

²²⁵ Ibidem.

nutriam o anseio por uma nova sociedade como cópia da arte que gestavam, fazendo a revisão da *mimeses* negativa e anti-aristotélica de Oscar Wilde: “a vida imita a arte”.

Piet Mondrian, em 1919, ressalta que “a vida do homem culto no nosso tempo está se afastando gradualmente das coisas naturais: torna-se uma vida cada vez mais abstrata”²²⁶. Elevando a abstração plástica ao *status* de filosofia interpretativa da vida moderna, o artista holandês pratica a *mimeses* negativa para, através da desintegração do conceito tradicional de realidade, recolocar a *mimeses* positiva: “toda vida moderna, que se aprofunda, pode refletir-se inteiramente na pintura”²²⁷. A inteligente operação de Mondrian é a expressão desta “expectativa” ressaltada por Belting. O autor aposta na abstração da realidade para chegar à abstração da arte. Mas o inverso também é válido: aposta na abstração da arte e justifica-a na abstração da realidade. Portanto, segundo Belting, “falava-se do “ideal da arte” e visava-se o ideal da própria visão de mundo, assim como, falava-se da “nova sociedade” para impor a “nova arte” ”²²⁸. Se o novo é sempre uma aposta que contém expectativas, tanto a “nova arte” quanto a “nova sociedade” não deixam de ter sua parcela de risco. O ideal quando evade a subjetividade para a aplicação na experiência coletiva representa esse risco.

A aposta pressupõe o risco do fracasso, pois é um desafio. No caso da arte moderna, é o desafio de resolver essa situação ampla e complexa de decadência, através de um discurso reformador ou mesmo instaurador, visualizando um novo horizonte por meio de amplificações poéticas e teóricas. A arte moderna no seu desejo de “atualização estética” não deixa de desenhar “incongruências” segundo Sergio Milliet, todas devido ao momento crítico de transição que caracteriza a modernidade. Sendo assim, o risco do erro é a única situação possível, pois, frente a um futuro vazio, a sorte está lançada e a aposta feita.

A arte moderna no seu limite, em sua mais tênue e estirada superfície, demonstra ser um exercício de risco. A vanguarda se funda em tal condição perigosa e ilustra nosso pensamento. Ela posiciona-se em uma encruzilhada: ou transforma a cultura e a sociedade, alterando profundamente o conceito de arte ou torna-se ilegível, inacessível para as massas. A “expectativa” de Mondrian, ao falar do “homem culto” da

²²⁶ MONDRIAN, Piet. *Realidade natural e realidade abstrata*. In: CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.324.

²²⁷ Ibidem, p.326.

²²⁸ BELTING, H. Op.cit, p.49.

modernidade, representa esse risco, pois pressupõe uma compreensão elitista da forma e não alcança a plenitude da comunicação geral.

Nesse pico baixo da modernidade, o momento em que a arte atinge o seu ponto de maior depressão no quadro de Milliet, e também de maior consciência crítica, o autor observa que a arte moderna do século XX rompe de vez os laços de comunicabilidade com o público e com isso não se torna o arauto de um novo clímax.²²⁹ Milliet se dedica em *Posição do pintor*, também de 1938, a uma áspera observação sobre a situação do artista na sociedade moderna, analisando-a através da relação entre a sua obra e a percepção do público a partir da disposição “esotérica” de sua pesquisa. Tal esoterismo é um dos efeitos do estágio avançado do processo de marginalização da arte na cultura moderna, da liberação nervosa da forma e da morte do conceito antigo de obra, a situação de crise por assim dizer. O maior sintoma desta crise segundo Milliet é a relação comunicativa com o público: “se é verdade que as épocas de decadência se caracterizam pelo divórcio entre o artista e o público, estamos desde o impressionismo, numa fase de terrível depressão”²³⁰. A posição de Milliet não é anti-modernista nas suas observações a respeito da decadência, mas sim uma constatação de que a pesquisa “esotérica” afastou a empatia do público em razão deste não acompanhar conscientemente o processo de marginalização.

Tal comunicação, contudo, se efetiva de acordo com a situação de “ordem” ou “desordem” de uma cultura. Sendo o processo de formação da arte moderna um período de “desordem”, de desagregação e decadência dos valores medievais, essa função não se completa inteiramente visto que não consegue estabilizar as formas de percepção, o entendimento cognitivo daquilo que se vê.

O artista marginal é a “antena sensível”, segundo Milliet, dos processos sociais, mas o público não acompanha o mesmo passo, pois conserva valores arraigados de outra cultura. Cabe aqui o desabafo de Mondrian de 1937, um ano antes da publicação do texto de Milliet, em que mostra sua angústia com essa questão: “embora a arte seja abstrata a massa é conservadora (...)É lamentável que todos os que se interessam pela vida social em geral não compreendam a utilidade da arte abstrata pura.”²³¹. Mondrian manifesta a melancolia de uma aposta perdida. Embora pensando diferentemente,

²²⁹ Mas no meio dela surge uma nova figuração que apontará para o futuro. Discutiremos essa arte mais adiante. Por enquanto ficaremos com a situação paradoxal da vanguarda frente o projeto social, observando essa questão em outros textos.

²³⁰ MILLIET, Sérgio. *A posição do pintor*. In: **Ensaio**. Op.cit, p.137.

²³¹ MONDRIAN, Piet. *Arte plástica e arte plástica pura*. In: CHIPP, H.B. Op.cit, p. 365.

Milliet e Mondrian chegam a um ponto comum: a radicalidade da pesquisa moderna, ainda que aplicada na descoberta de novos valores plásticos, sofre da incompreensão pública frente essas realizações. Todavia, o artista abstrato idealiza uma nova educação do público, ao passo que o crítico paulistano almeja que o artista aclimate a sua pesquisa a questões diretamente integradas à “vida popular”. Desse modo, o crítico projeta o anseio de reunião entre essas duas esferas em constante tensão. Seguindo, afirma ele:

O individualismo artístico que principiou a desenvolver-se com o Renascimento, na interpretação profana e sensual dos assuntos religiosos, cresceu sem cessar até hoje, afastando o artista do pensamento do povo e do sentir geral, provocando a formação de uma arte requintada, decorativa, feita para o prazer de certa classe e de pouca expressão utilitária²³²

O individualismo como comportamento do empreendedor capitalista, do navegador ou do colonizador, é o *leitmotiv* do progresso na modernidade, além de desagregação do coletivismo medieval. O artista moderno é individualista, pois se lança em uma pesquisa particular e intransferível e, com isso, restringe a ação de sua obra frente ao grande público. Em seguida, diz Milliet:

A grande guerra parece ter dado o golpe de misericórdia no individualismo artístico. Este com efeito se exaspera a tal ponto que acaba por desfazer-se em manifestações cerebrais de histerismo pictural. A arte torna-se negativa com a especulação geométrica e os ensaios de fixação do movimento. “Dada” destrói o resto. E a pretensão surrealista de reconstrução pela psicologia, se encontra alguns realizadores geniais como Salvador Dali, Giorgio de Chirico e por vezes Miró, nem por isso deixa de constituir um artigo de luxo, absolutamente insuficiente ao apetite de força e de verdade que caracteriza nossa época.²³³

Um dos grandes, senão o maior problema da crítica de arte de Milliet, é a resistência à arte abstrata e a muitas correntes da arte moderna devido às bases epistemológicas de seu discurso. As refrações do embasamento sociológico do texto de Milliet nas idéias de formatação cultural levam-no a exigir da arte um compromisso muito objetivo da arte:

²³² MILLIET, Sérgio. *A posição do pintor*. Op.cit, pp. 138-139

²³³ Ibidem, p.141.

É preciso retornar a uma concepção menos esotérica da arte. Impõe-se a pesquisa de humanidade como um treino imprescindível à volta do artista, esse filho pródigo, à arte honesta, sincera, feita de sangue e carne, que foi a de seus antepassados maiores. Impõe-se uma trégua de sofismas, de doutrina torturadas, de cientismos não alheios á plástica. O pintor precisa compreender-se de que o desenho é a arte das cores, do desenho, dos volumes, dos equilíbrios e não a do papel colado ou da matéria bruta pregada na tela ao acaso da imaginação.²³⁴

Nas idéias de Milliet, correlacionam-se diagnóstico sociológico com melancolia e projeção utópica. O seu problema encontra-se justamente nesse último fator, pois a projeção utópica de Milliet assemelha-se em muito ao retorno de uma ordem já ultrapassada. Ele visualiza uma revolução, uma “nova ordem”, mas esta, no terreno da arte, muito se assemelha em termos de dinâmica comunicativa à arte clássica. Nesse sentido, Jacques Leenhardt aponta que Milliet revela uma “nostalgia” diante da perda do paraíso social acrescido a certo moralismo²³⁵. Na verdade, ele está almejando um novo período de clímax para arte, que por suas características, voltaria a mesma dinâmica perceptiva de outros como o Egito, a Grécia e o Gótico, mas com outro acento. Nesse novo momento, a arte seria social e não sacerdotal. Ou seja, ele visualiza um novo período clássico para a história da cultura, um momento em que a arte “será pura, transparente, acessível, na medida em que o artista que a cria e o leigo que a aprecia sentirem de maneira idêntica os valores morais e intelectuais do seu grupo”²³⁶.

Continuando o raciocínio anterior, afirma ele:

O divórcio do artista com o público foi provocado pela cerebralização de sua arte. A sua ligação com o intelectual só trouxe para o patrimônio artístico do mundo frutos passados. Um novo casamento com o povo precisa realizar-se. Mas um casamento de verdade, com aliança e confirmação religiosa.²³⁷

A vanguarda coloca a arte no fio de navalha, no limite perigoso e autêntico entre a morte e a vida da arte. Faz da conclusão de Hegel uma aposta na esperança, mesmo quando acompanhada do espectro corpulento de sua própria extinção, mesmo quando a arte assemelha-se a um jogo de roleta russa. No entreguerras, a contra-artilharia da

²³⁴ Ibidem, p.142.

²³⁵ LEENHARDT, J. Op.cit, p.70.

²³⁶ MILLIET, S. *Da pintura moderna*. Op.cit, p.26.

²³⁷ MILLIET, Sérgio. *A posição do pintor*. In: **Ensaio**. Op.cit, p.142.

vanguarda aperta mais vezes esse gatilho. E é devido esse risco que Milliet decide defrontar o artista como o “homem marginal”: o sujeito da fratura, da identidade inorgânica, aquele que vive entre mundos diferentes num movimento de tensão constante sempre pronto para apostar no seu futuro através do ato presente.

O artista constantemente pensa na reação da sua obra frente ao público. É uma aposta de entendimento, e a comunicação torna-se um delicado problema para toda vanguarda. A incomunicabilidade da arte moderna encontra as suas razões na própria condição de marginalidade da arte na época de decadência. Quando a arte se distancia do núcleo e caminha em direção à margem, aproxima-se do limite e acaba por ser um exercício de tensão. Como escreveu o filósofo Mário Ferreira dos Santos: “toda tensão é sempre o campo de uma luta constante entre os vetores de conservação e os de destruição”²³⁸. À medida que a arte se aproxima da margem, ela joga com a possibilidade de sua própria extinção, flerta com o limite e acentua a crise criando uma situação de incomunicabilidade com o grande público.

Mas no que consiste esse limite? Em primeiro lugar, é a própria noção de individualidade. A Idade Moderna inicia-se dando ênfase ao individualismo que surge nas nações de exploração marítima. Este se manifesta na arte através da pesquisa estética acentuada, levando ao limite o estado de subjetividade da construção formal. Tal estado é um margeamento cultural, pois abdica de noções gerais, coletivas, para afirmar direcionamentos ultra-individuais para a imaginação e, com isso, se enfatiza a crise da cultura, aprofundam-se os abismos e se instaura a incomunicabilidade. O individualismo, como um processo tensivo do ser a fim de responder a situação de crise, torna-se um agravante da crise.

Nesse sentido reside toda a noção de aposta e risco que colocamos sob a vanguarda. Como o próprio Milliet escreveu, “a dúvida impera. Alguns pintores se indagam se estão seguindo o caminho certo”²³⁹. Decerto, a aposta não pode existir fora do princípio da incerteza, não pode ser feita sem o risco da derrota e do fracasso. Mas essa é a verdadeira forma da crise, pois, como completa o crítico, “assim, como a ciência progride mediante um casamento perigoso da lógica com o espírito de aventura a arte segue igual caminho”²⁴⁰.

²³⁸ SANTOS, Mário Ferreira dos. **Filosofia da crise**. São Paulo: Editora Logos, 1956, p.161.

²³⁹ MILLIET, Sergio. *Da pintura moderna*. Op.cit, p.28.

²⁴⁰ MILLIET, S. *Ibidem*, p.29.

A vanguarda lança-se diretamente no limite entre a arte e a anti-arte em várias dimensões, e com isso coloca-se em choque com as formas culturais mais gerais. É o resultado trágico da “experiência-crise” do artista marginal. É um desvio para a margem a fim de levar a cultura decadente para a completa destruição e, a partir das cinzas, construir uma outra. Contudo, dentro dos juízos de Milliet, considerando a sua exigência comunicativa, podemos concluir que a aposta da vanguarda não foi vitoriosa em razão das soluções “esotéricas” que criou. Ela perdeu o público ao querer levá-lo para o lado mais distante da margem. Só nos resta nesse momento saber o resultado da aposta do próprio Sergio Milliet, ou seja, que “ponte” ele construiu.

Capítulo 3
Êxodo: o momento da crítica e do sacrifício

“Já se disse e repetiu que só o espírito não morre; renasce indefinidamente das próprias cinzas das civilizações destruídas”.

Sergio Milliet²⁴¹

Em 1942, Osório Nunes entrevista Oswald de Andrade e coloca ao autor a seguinte questão: “o modernismo morreu?”. A resposta, em duas fases, é breve, mas retoma os pressupostos de geração de 22: “Não, o que morreu foi a Academia Brasileira de Letras”²⁴². A pedra de toque do modernismo foi o anti-academismo como princípio crítico fundamental. Todavia, nesse momento em que a “revolução modernista” já havia se assentado, em que a fase destrutiva já havia se consumado, o escritor persiste, ao contrário de Mario de Andrade e Sergio Milliet, na defesa da vida do modernismo, afirmando que o corpo estendido ainda é o do acadêmico e não o do moderno.

O levantamento dessa indagação sobre a morte do modernismo é corrente na intelectualidade paulistana no início dos anos 40. Entretanto, o modernismo nessa acepção não significa *avant la letre* a arte moderna – com exceção de Milliet - e sim a geração de 22. É uma análise crítica, e auto-crítica, das limitações e insuficiências do movimento que pretendeu modernizar a cultura brasileira a partir da constatação da caducidade do academismo colonial. Desse modo, nos idos de 1942, as realizações desta então velha-guarda são colocadas sob julgamento. Adentramos, nesse momento, na fase final de nosso estudo, trazendo à tona as conclusões de Sergio Milliet em *Marginalidade* e os resultados do choque entre a geração de 22 e a de 42 através dos depoimentos de *Testamento de uma geração* e *Plataforma da nova geração*.

3.1 - A aposta de Sergio Milliet: encruzilhada entre o velho e o novo mundo

Quando Milliet escreve na conclusão de *Marginalidade* que o período do entreguerras é o momento de “depressão mais profunda” da época de transição que compreende a formação da arte moderna, está apontando o limiar da forma modernista, principalmente a de vanguarda, como o último degrau da crise da Idade Moderna. Portanto, se é urgente uma transformação, como ele demonstra em sua análise

²⁴¹ MILLIET, Sergio. *Pintura moderna*. In: *Ensaio*. Op.cit, p.126.

²⁴² ANDRADE, Oswald. *O modernismo morreu?* In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. [org.] *Os dentes do dragão* (entrevistas). São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.71.

historiográfica, a arte moderna deverá ser superada, subvertida. De outro modo, o crítico está levantando uma interrogação semelhante à de Osório Nunes: a arte moderna morreu? E a resposta, assentada na sociologia da cultura, soaria do seguinte modo: não morreu definitivamente, mas está morrendo, pois uma “nova cultura” já entrou em ascensão.

Desenvolvendo a operação científica entre diagnóstico e prognóstico, afirma esse momento como o de mais “aguda expressão” do processo de marginalização artística, o momento de “depressão mais profunda” do caminho da decadência da cultura cristã, e através de sua lógica sociológica, lança os próximos axiomas do mundo do porvir: “talvez mesmo já nos encontremos em plena subida para o novo clima social e a grande crise de desintegração haja ocorrido nos princípios de nosso século, em perfeita coincidência com a guerra mundial de 1914-1918.”²⁴³

A arte de vanguarda em sua fragmentação experimental é a forma sensível das ruínas. Mas dentro da desintegração mostra-se urgente a reconstrução. Portanto, a destruição exige a necessidade urgente da reconstrução. A civilização se destrói, mas o espírito crítico exige um renascimento para preservar a vida.

Como já ressaltamos no Capítulo 2, as “leis gerais” de Grosse auxiliam o crítico a observar o processo por detrás do fenômeno, habilitando o seu discurso a concluir os resultados desse movimento. A conclusão de Milliet, porém, plasma a utopia na objetividade científica. Se a situação anterior à Primeira Grande Guerra foi caracterizada como a “dourada era da segurança” por Stefan Zweig, o momento posterior foi marcado pela situação de ruína, de queda no progresso da vanguarda e da divisão do mundo em polaridades conflitantes. Foi o momento de perda da inocência através do desastroso jogo de antíteses. É nesse momento que Milliet pontua o momento de mais profunda depressão, o ângulo da crise, em que o movimento decadente do gráfico histórico deveria ser superado após 1942.

No seu gráfico, após essa curva profunda marcada pelas escolas pós-cezannianas, inicia-se o momento de ascensão na curva da marginalidade, em que a “nova cultura” se forma e se prepara para um novo clímax: “tudo leva a crer que assim seja. A pintura, em suas manifestações mais jovens, evolui para o grande assunto social e abandona aos poucos os bizantinismos técnicos.”²⁴⁴. Essa transformação se dá através

²⁴³ MILLIET, Sergio. *Marginalidade da arte moderna*. Op.cit, p.151.

²⁴⁴ Ibidem, p.151.

da linha “extrovertida” da arte moderna, retomando a função social positiva da arte, demonstrando uma função de des-marginalização e conduzindo a arte para um resultado exotérico. E é esta pesquisa que marcará para ele a arte da “cultura socialista”, a sua grande aposta para o futuro da arte após a morte da arte moderna.

Na explicação de Milliet, a arte moderna é uma passagem, ou queda, do tema teológico da Idade Média para o tema social da futura Idade Socialista. Sendo assim, na arte moderna já estavam colocados as indicações dessa nova cultura e, no momento de mais grave crise, encontra-se também lançada a solução, o arauto do novo período da história da cultura.

Nesse momento em que a arte toma novos direcionamentos, Milliet troca o adjetivo “marginal”, empregado ao artista moderno, pelo “sensível”, aplicado a esse novo artista que se torna o ator da arte social: “o artista sensível, antes marginal, assume agora a liderança e fala numa nova linguagem que ainda não conhece gramáticas”²⁴⁵. Mas que arte é essa a que Milliet faz alusão? Segundo ele, que infelizmente não cita nomes, está no México, Estados Unidos, Espanha e Rússia, “de onde vêm-nos exemplos de um muralismo triunfante, perfeitamente funcional, do qual se dizem ao povo coisas importantes e de um modo acessível a qualquer sensibilidade e a qualquer educação. Coisas sobretudo que representam um sentir geral, uma ambição comum, preocupações e angústias coletivas”²⁴⁶. O muralismo mexicano e o realismo americano e russo apontam desse modo as direções da nova arte.

Essa nova arte seria a representativa do novo clímax, em que a relação entre a arte e o público torna-se mais direta e sem fragmentações. Para isso, Milliet faz a relação entre arte e vida. O crítico ressalta que os novos artistas “recolocam a vida na arte”, fazendo com que a nova arte deixe de ser “grã-fina”, ou seja, elitista, para se transformar na “rude força construtiva, de fê numa nova moral e numa nova ciência”²⁴⁷. Nesse momento de apelo ao posicionamento histórico do artista, o crítico faz a sua exigência fatal ao artista: “o pintor se compenetra afinal de que ou se humaniza ou desaparece; ou participa da vida de sua época ou morre”²⁴⁸. A morte viria da não adesão à preocupação social, temática e lingüística, de comunicação direta com o público. Abandonar a vanguarda é, assim, um modo de preservar a vida da arte frente ao cadáver

²⁴⁵ Ibidem, pp151-152.

²⁴⁶ Ibidem, p.152.

²⁴⁷ Ibidem, p.152.

²⁴⁸ Ibidem, p.152.

moderno. Como Jacques Leenhardt aponta na sua análise de *Marginalidade*, “se ele (o artista moderno) saber entrever por onde vai o caminho que a coletividade social está elaborando, então estará no âmago do processo social. Se não, permanecerá dolorosamente na sua margem”²⁴⁹.

O filósofo Mario Ferreira dos Santos, em *Filosofia da Crise*, ressalta que a arte moderna perde “aquele sentido concreto de cooperação de valores, que é exemplar nos períodos ascensionais das culturas”²⁵⁰. Essa “cooperação de valores” por sua vez vai ao encontro da “nova cultura” de Milliet. É o momento em que a experimentação ultra-subjetiva da arte moderna deve ceder e dissolver-se no assunto social, na relação íntima entre forma artística e forma vital a fim de completar positivamente o ciclo de produção e recepção da comunicação estética.

A experiência com o texto de Milliet revela que a sua crítica é um exercício de tensão. Ele procura aproximar constantemente a pesquisa estética do assunto social como se fossem dois pólos opostos de um ímã: o negativo e o positivo. Se por um lado, ele apresenta a modernidade a partir da liberação da pesquisa, por outro, recua quando esta perde o horizonte dos temas comuns à coletividade, o assunto social. Observa a necessidade da funcionalidade da arte (o instrumento de comunicação), mas não deixa de valorizar a liberdade de expressão. Desse modo, seu texto é por vezes axiomático, idealizando uma integridade (inovação + assunto social) difícil de ser alcançada. O próprio crítico se mostra dividido: “em verdade simpatizo com o esforço dos que encaram a arte pelo seu e aspecto funcional, muito embora em virtude de um excessivo requinte me comovam sobremaneira as produções dos pintores pouco acessíveis.”²⁵¹

Nesse posicionamento que exige do novo artista, o crítico aparenta ser muito taxativo e até conservador, mas ele se justifica afirmando que essa “nova arte” não é a “ressurreição do academismo”, nem que as conquistas modernas seriam abandonadas com ela: “dentro do seu verdadeiro espírito, que é o da expressão, a pintura continuará a jogar os trunfos da construção cubista, da revelação onírica, do colorido fauvista, do simultaneísmo cinematográfico, etc.”²⁵². Porém faz uma ressalva: estas contribuições devem ter o “intuito de revelar e comunicar uma humanidade profunda e não a fim de divertir e comover meia dúzias de charadistas.”²⁵³ As exigências que Milliet faz a essa

²⁴⁹ LEENHARDT, J. Op.cit, p.67.

²⁵⁰ SANTOS, Mario Ferreira dos. *Filosofia da Crise*. Op.cit. p.209.

²⁵¹ MILLIET, S. *Marginalidade da arte moderna*. Op.cit, p.153.

²⁵² Ibidem, p.152.

²⁵³ Ibidem, p.152.

nova pintura, o realismo e a ampla abrangência do assunto social, não significa para ele uma volta ao academismo já destruído pela vanguarda e pela *Semana de 22*, mas sim o caminho lógico da cultura que supera a fase acidentada da transição e se dirige para atingir um novo clímax.

Finalizando, diz Milliet:

Não opto aqui por essa ou aquela modalidade de arte em conseqüência de opiniões pessoais e sentimentais. Observo apenas o que se passa no mundo e tento verificar, objetivamente, quais os resultados da desintegração cultural desse período transitório sobre as manifestações da arte pictórica. E apontar as que me parecem características do novo mundo em construção, do mundo que vem substituindo o outro, através de terríveis comoções.²⁵⁴

Em *Marginalidade*, o momento da morte da arte moderna é aquele em que a arte transpõe a margem cultural e o limite dos significados. A arte moderna nasce no pré-renascimento e morre no último degrau da decadência da arte cristã: o período do entreguerras em que se desenvolvem os momentos mais radicais da experimentação artística ocidental. Ao chegar a esse limite, faz-se necessário um retorno ao centro, fazendo o processo inverso da marginalização; caso contrário, a arte se extinguiria na incomunicabilidade geral, na função social negativa. Em outras palavras, a arte moderna deve morrer para que a própria arte não morra. Desse modo, o crítico procurou em sua análise apontar como se deu a ascensão e queda da arte moderna bem como as características “de um novo mundo em construção”. Ou seja, estudar o terreno das margens e construir uma “ponte” que conduza a cultura de volta ao clímax.

Em 30 de novembro de 1942, Milliet escreve em seu *Diário Crítico* um texto que complementa a conclusão de *Marginalidade*, sendo inserido como nota nas edições de *Marginalidade*²⁵⁵. Aqui, o crítico persiste na análise da dimensão funcional da arte e da importância desta postura no momento de acentuada crise de desintegração da Segunda Guerra: “mas esse período de inquietação já atingiu, nesta segunda guerra mundial, um clímax que exige descargas de outra ordem.”²⁵⁶. Milliet escreve após a entrada do Brasil na Guerra e por essa razão fica acentuado o tom mais exasperado de suas palavras. A arte moderna atinge o seu clímax, clímax negativo por assim dizer,

²⁵⁴ Ibidem, p.153.

²⁵⁵ Texto originalmente publicado no jornal **A manhã**, Rio de Janeiro, sob o título *Dois conceitos de arte*, e republicado como nota nas edições em livro de *Marginalidade* de 1942 e 1944.

²⁵⁶ MILLIET, Sergio. **Diário crítico**. V.I. São Paulo: Martins-Edusp, 1981, p.84.

neste momento e deste modo a “cultura socialista” torna-se urgente. O novo artista é então convidado a se posicionar no momento íngreme em que a terra parece ceder: “as novas estruturas sociais dão naturalmente ao artista um status de líder, de pioneiro, quase de profeta”²⁵⁷. Surgindo das ruínas da civilização, o artista “sensível” emerge como um arauto da arte social, de ampla comunhão com o público através de temas comuns ao sofrimento geral, à contingência vivida por toda a sociedade. E Milliet conclui esse chamado com uma espécie de inquisição para sustentar a vida da arte: “quem se recusa a aceitar essa responsabilidade tende a desaparecer do palco artístico, ou pelo menos a representar nele tão apenas um papel secundário.”²⁵⁸.

O crítico volta-se à ruína da Europa para elucidar a crise de uma civilização, apontando a possibilidade das novas civilizações (americanas principalmente) de tomar a frente do processo, desenhando o apocalipse e a gênese na geografia sócio-cultural de 1942: “há povos que ainda não compreendem. Há povos que se apegam a conceitos de civilização que nenhuma realidade espelham mais”²⁵⁹. Continuando diz ele: “os povos velhos estão morrendo, se já não morreram na tragédia da Europa; pois também esses nossos artistas e intelectuais morrerão ingloriamente. E toda a sua obra, dentro em pouco, nos parecerá ridícula e “démodée” ”²⁶⁰. Milliet enfoca a morte da civilização europeia enquanto um compêndio de idéias aplicadas a toda Idade Moderna, e observa que a Idade Socialista exige novos “conceitos”, mais fáceis de despontar no novo mundo. Chama a arte de vanguarda de “grã-fina” e “intelectualista” e exige que os artistas do “novo mundo” rejeitem-na a favor de uma nova postura socializadora.

O autor aponta que “nesta encruzilhada de nossa cultura a arte caminha para o universal. E só os que assim a entendam resistirão aos fatos sociais das novas ordens em fermentação”²⁶¹. O caminho para o universal é a própria curva ascendente de desmarginalização ressaltada em seu gráfico, o momento de maior harmonia entre a arte e o público. Ademais, é um momento delicado em que se exige uma reflexão mais apurada para conseguir escolher o terreno mais sólido para se reconstruir a arte após as suas ruínas. Continuando, adentra finalmente nos artistas brasileiros: “é o que souberam ver

²⁵⁷ Ibidem, p.84.

²⁵⁸ Ibidem, p.84.

²⁵⁹ Ibidem, p.84.

²⁶⁰ Ibidem, pp.84-85.

²⁶¹ Ibidem, p.85.

os mexicanos, os norte-americanos e os russos. É o que, entre nós, estão compreendendo os Portinari e os Segall e mais alguns de São Paulo e do Rio.”²⁶²

Nesse momento, o crítico se interessa pela pintura norte-americana com símbolo deste processo. Vale ressaltar que uma das razões desse interesse é decorrente do estreitamento das relações entre os dois países. Devemos salientar, contudo, que Milliet já se interessara pela cultura norte-americana desde os anos 30 através da sociologia e de sua produção artística²⁶³.

O crítico ressalta que esses novos artistas americanos “intuitivamente, como líderes que são do mundo embrionário de hoje, apontam o caminho certo para a desmarginalização do artista e para a sua integração na sociedade.”²⁶⁴. Isso se deve em grande parte pelo auxílio governamental, fazendo a arte sair dos museus e tomar os prédios públicos a fim de aproximar a arte do espectador.

Cândido Portinari foi o artista de maior exposição no Brasil desde a segunda metade dos anos 1930. Nesse momento de crise profunda da vanguarda, o artista, ao se dispor inteligentemente do estudo dos renascentistas e dos progressos técnicos do cubismo curvilíneo, torna-se o representante brasileiro desse “muralismo triunfante” a que Milliet se referiu. É necessário ressaltar aqui a importância das explicações de Mario Pedrosa em 1934 e 1942 a respeito do progresso da pintura do artista em direção ao mural, através do crescimento da proporção da figura no primeiro plano de suas pinturas²⁶⁵. Associando de forma brilhante a noção de “matéria” social à plástica, Pedrosa demonstra como as figuras ganham corporeidade na medida em que o fundo perspectivo se perde e o trabalho planar adquire uma enorme riqueza. Ressalta, porém, a particularidade do seu desenvolvimento em relação aos mexicanos, declarando ser mais construtivo ao passo que estes se revelam mais expressionistas.

Em 10 de setembro de 1943, Milliet faz uma análise no *Diário Crítico* dos painéis bíblicos feitos por Portinari para a Radio Tupi de São Paulo. Se Pedrosa procura defender a originalidade de Portinari contra a possível imitação dos mexicanos, Milliet faz o mesmo, mas em relação a Picasso: “o que importa não são as coincidências e

²⁶² Ibidem, p. 85.

²⁶³ Em 1943 ele publica *A pintura norte-americana*, traçando um panorama do desenvolvimento da arte nos Estados Unidos ao mesmo tempo em que procura corroborar essas conclusões da arte do “novo mundo”.

²⁶⁴ Ibidem, p.86.

²⁶⁵ A análise de Pedrosa se desenvolve em dois textos: *Impressões de Portinari* (1934) e *Portinari – De Brodosque aos murais de Washington* (1942). Ambos foram publicados em **Arte necessidade vital**. Rio de Janeiro. Livraria – Editora Casa dos Estudantes do Brasil, 1949.

influências inevitáveis; são as inovações e originalidades. (...) Há, visivelmente, soluções picassianas que nem o próprio autor nega. Há, principalmente, uma sugestão de *Guernica*, o que não deixa de ser natural dadas as circunstâncias trágicas da atualidade.”²⁶⁶.

Podemos considerar *Guernica* como uma obra de referência no que diz respeito a esse ângulo de conversão entre o experimentalismo de vanguarda e os propósitos sociais da nova arte a que Milliet se refere. Trabalhando o tema da “brutalidade e trevas” como o próprio artista depôs²⁶⁷, o painel apresenta o desastre civil na mesma dimensão alterada que tomava as ruínas da modernidade. O jogo de transparências e torções lineares se preserva, porém a *still life* do primeiro momento cubista dá lugar à verdadeira natureza morta: um corpo em chamas ardendo na queda; outro moribundo se arrastando; uma mãe com o cadáver de seu filho entre as mãos; a estátua heróica decapitada e desmembrada; o cavalo relinchando com a lança transpassada em seu corpo e a lâmpada acesa iluminando o centro nervoso da desintegração. Esses são alguns dos aspectos tortuosos da anatomia da crise apresentada por Picasso, uma imagem que, na sua decomposição, torna-se o sinal vermelho para a civilização européia. Nesse sentido, Giulio Carlo Argan apresenta com propriedade a relação que a morte estabelece entre o tema e a forma de *Guernica*, provocando o esfacelamento da composição clássica ao mesmo tempo em que a civilização vislumbra o “apocalipse”²⁶⁸.

Milliet não confere uma leitura maior à obra de Picasso, preferindo a exaltação dos painéis de Portinari como detentores de mais “humanidade” que o do artista espanhol:

Trabalhados na mesma técnica de Picasso, os painéis de Portinari são entretanto muito mais humanos e de inspiração mais possante. O artista conseguiu introduzir nos hieróglifos picassianos e na geometria cubista uma essência poética que apenas se vislumbra no pintor espanhol. Seria mesmo possível afirmar que Portinari substituiu a inteligência pura à inteligência do coração, mais impura, porém mais vertical também.²⁶⁹

²⁶⁶MILLIET, S. *Diário Crítico*. V.1. Op.cit, p.203.

²⁶⁷ PICASSO, Pablo. *Conversa sobre Guernica*. In: CHIPPE, H.B [org]. *Teorias da arte moderna*. Op.cit, p. 494.

²⁶⁸ ARGAN, G.C. *Guernica*. In: *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992, pp.475-477.

²⁶⁹ MILLIET, S. *Diário Crítico*. V.1. Op.cit, 203.

Levando em conta a incontestável “humanidade” do quadro de Picasso, fica suspensa uma interrogação para nós: porque Milliet não deu mais atenção analítica ao painel do pintor espanhol? Responder a essa pergunta demandaria outra pesquisa, mais extensa, que não pretendemos fazer aqui, mas fica colocada a questão.

Enquanto crítico de arte, Milliet sempre exigiu da obra uma dose de dramaticidade como sintoma da expressão emotiva. E esse fato chama a sua atenção para Portinari na abordagem dos seus temas: “quanto às interpretações de seus temas, parece-me que nenhum poeta atingiria melhor o sublime e o trágico, nenhum alcançaria mais diretamente o sentido clássico do lugar comum, com mais desenvoltura e menor vulgaridade. Nem com mais decidida coragem.”²⁷⁰.

O tema principal dos painéis (**figs. 13 – 18**) feitos em têmpera é o sacrifício trágico e a situação de ruína. Nos seis painéis podemos acompanhar as cenas bíblicas que evocam as parábolas sobre a fé (*Jó, Sacrifício de Abraão e Ressurreição de Lázaro*) e a situação de destruição e ruína (*Massacre dos Inocentes e o Pranto de Jeremias*). Juntos, assumem o relato amargo dos tempos de crise e ruína da civilização seguindo o caminho trágico da própria modernidade: o massacre, o sacrifício, o pranto, a justiça e a ressurreição.

Os temas alegóricos ajudam a figurar a situação moderna, porém os painéis perdem facilmente as alegorias pelo modo como são compostos. A violência interminável que se repete enraíza-se tão fortemente na realidade de 1942 que podem ser lidos sem a referência bíblica, criando imagens auto-explicativas em sua angústia representativa, no sacrifício e nos destroços que fixa habilmente no suporte de madeira. Por meio delas visualizamos a violência e brutalidade explanada por Picasso, a decadência grotesca dos valores humanos provocado pelos totalitarismos.

Os corpos endurecidos, brutalizados e atormentados ganham desproporções habilidosas no manuseio da têmpera. Eles respiram as lágrimas azedas das decapitações, o odor pesado do espaço arruinado e o suor insuportável dos corpos postos sob a tortura do destino. De fato, os painéis assumem a posição testamentária e exalam a morte de uma civilização. Jeremias lamenta-se sobre os escombros, olha por entre as facas, corpos mutilados, mulheres desesperadas e homens exaustos. O lamento de Jeremias é o de Portinari que, em plena Segunda Guerra, transforma profecia em protesto.

²⁷⁰ Ibidem, p.204.



Fig. 13 - Cândido Portinari. Jó. 1943.



**Fig. 14 - Cândido Portinari.
O Sacrifício de Abraão. 1943**



Fig. 15 - Cândido Portinari. Ressurreição de Lázaro. 1943



**Fig. 16 - Cândido Portinari.
O massacre dos inocentes. 1943.**

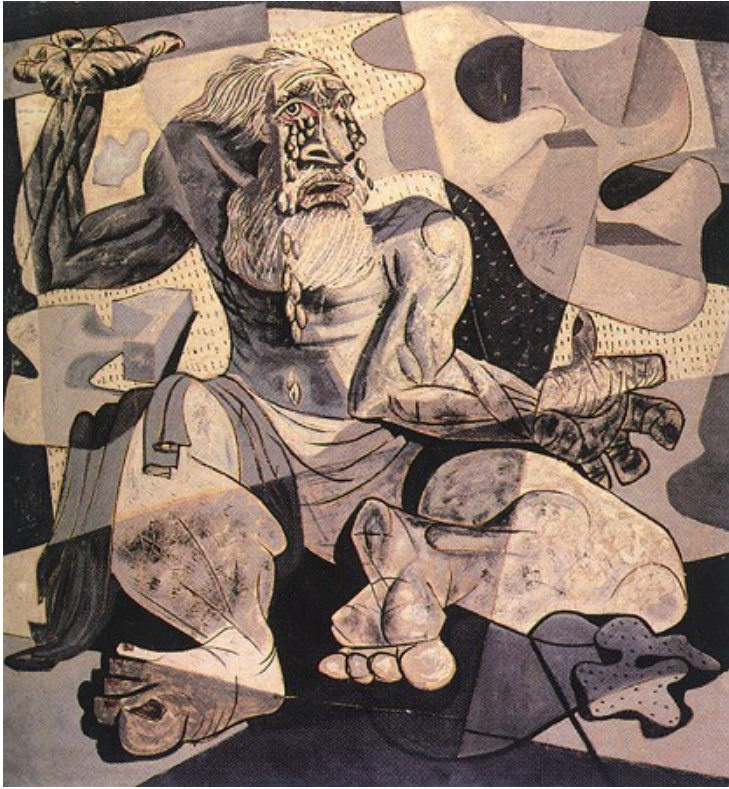


Fig.17 - Cândido Portinari. O Pranto de Jeremias. 1943



Fig. 18 - Cândido Portinari. A justiça de Salomão. 1943

Portinari é o representante dessa nova arte a que o crítico chamou a atenção. É o artista “sensível” que dirige a cultura para um novo clímax. A sua defesa frente Picasso adentra nas teses aqui lançadas de que os países americanos trariam a nova civilização ao passo que a Europa feneceria em sua própria decadência. Milliet aproxima à pintura “social” de Portinari o sentimento trágico do clássico associado a uma reinterpretação da composição moderna. Guernica é trágica, porém menos acessível formalmente que os painéis segundo o autor.

Emiliano Di Cavalcanti é outro dos três artistas que Milliet considera como os brasileiros que estavam construindo a nova arte. A melancolia do artista é válida para os propósitos de Milliet, pois demonstra a insatisfação com a sua geração e o impulsiona para abrir caminho em direção a um novo estado da cultura.

Em 1943 Milliet publica no *Estado de São Paulo* um texto sobre o artista²⁷¹ em que o insere dentro dessa linha de des-marginalização, qualificando-o como um “pintor social”, pois “o humano é que o comove e o inspira”²⁷². Para o crítico, o artista atinge o universalismo da expressão que é exigido do novo artista e com isso consegue “evitar a tragédia do isolamento espiritual.”²⁷³, do individualismo que marca grande parte da arte moderna e “esotérica”. Autêntico arauto da arte social, Di Cavalcanti “sempre revelou o pintor a posse de um sentimento universal, de uma compreensão larga dos problemas comuns a todos os povos.”²⁷⁴.

Nesse momento de guerra e crise, Di Cavalcanti é para Milliet o artista que está do lado de cá da barricada, representando os problemas humanos mais urgentes, mas não menos importantes devido a um aparente utilitarismo. O artista resgata na arte o ideal de comunicação direta com um público através de seus personagens, pintados “em função de um conhecimento íntimo com a desgraça e a miséria que caracterizam por toda a parte esses párias da sociedade”²⁷⁵. É um pintor temático, que explora a diversidade das classes baixas para compor o seu livro de retratos da marginalidade. Nesse sentido, ele é tipicamente marginal, trabalhando com os temas menores típicos daquela luz baixa da qual falamos no Capítulo 1. Nos seus quadros, encontra-se a humanidade desprovida, relegada e rebaixada: trabalhadores braçais, prostitutas, artistas mambembes, etnias relegadas e desclassificados em geral. Através de sua opção pelos

²⁷¹ Texto republicado em 1944 na coletânea *Pintura Quase Sempre*.

²⁷² MILLIET, S. *Di Cavalcanti*. In: **Pintura Quase Sempre**. Op.cit.p. 268.

²⁷³ *Ibidem*, p.270.

²⁷⁴ *Ibidem*, p.270.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.270.

marginais, ele se transforma no artista “sensível” que irá preparar no Brasil a trajetória de ascensão para a cultura socialista, principalmente pelo seu engajamento político e a defesa direta e braçal dessa humanidade retratada. Segue Milliet:

E essa atitude generosa que o torna conhecido e admirado de qualquer um. Ao contrário de inúmeros outros artistas modernos, Di Cavalcanti não restringe sua expressão colocando-a ao alcance apenas uma elite privilegiada. Ele sabe que a arte é um fato social, que seu objetivo é a expressão-comunicação.²⁷⁶.

Di Cavalcanti atinge a chamada “função social positiva” ao ser moderno, mas não individualista no plano expressivo. Ele absorve as conquistas do cubismo e do expressionismo, mas não se torna um artista “esotérico”. Do mesmo modo que Portinari, Di Cavalcanti se influenciou por Picasso, porém sem abrir mão de sua originalidade: “nunca houve sujeição de um talento a outro, obediência de discípulo.”²⁷⁷. É claro essa relação no quadro *Mulheres Protestando*, de 1941 (**fig.19**). O artista mantém os recortes geométricos, mas torna-os amolecidos e sedutores, afastando-se dos ângulos pontiagudos e esfriados da *décupage* cubista. O fundo ondular traz a cor derramada que dissolve a fibra dura do desenho, como se a catarse de Munch pervertesse a disciplina picassiana. À frente, a cor explosiva e “selvagem” da sensibilidade tropical inflama, entre contrastes violentos, a aparência da imagem juntamente com o ardor rebelde das mulheres oprimidas e rebeladas. Ao centro, a mulher de proporções largas se vira de costas nos deixando a bandeira vermelha envolta em seu ventre, afirmando o protesto socialista, e perfila o seu rosto como se quisesse demarcar na imagem um tom profético.

Desse modo, Milliet observa que Di Cavalcanti “cria um estilo próprio, vigoroso e sensível a um tempo, que o coloca dentro da linha dos grandes pintores mexicanos mais do que na esteira dos franceses.”²⁷⁸. A intenção do crítico na sua aposta utópica é afastar a identidade dos artistas brasileiros dos europeus e aproximá-los dos mexicanos para fomentar a idéia de uma arte americana genuína, que viria a transformar o mundo em crise e ruínas propagado na Europa.

²⁷⁶ Ibidem, 270.

²⁷⁷ Ibidem, p.271.

²⁷⁸ Ibidem, p.272.



Fig. 19 - Emiliano Di Cavalcanti. Mulheres Protestando. 1941.

A relação entre humanismo e socialismo apontada em Di Cavalcanti retoma novamente as questões de Ortega Y Gasset. Se a desumanização no autor era a desrealização, uma volta ao realismo, ou seja, ao real como tema da pintura, “a figura e as paixões humanas”, indicaria um novo humanismo. O mesmo ocorre em Milliet, mas se usando de termos um pouco diferentes. O socialismo em Milliet não é um termo político, pelo menos em princípio, mas sociológico. Significa a volta do tema social para a arte, o retorno dos motivos comuns ao público mais geral. Desse modo, o socialismo é um humanismo na medida em que procura transformar a representação ao dissolver a linha que divide o público. É a volta do que Gasset chama de “realidade vivida”, a realidade humana característica do século XIX: “núcleo da realidade vivida que vem a ser a substância do corpo estético”²⁷⁹.

Finalmente, através de Lasar Segall, Milliet completa a trindade da nova arte. Torna-se aqui importante sua observação a respeito do artista apresentado em *Da paisagem brasileira*, de 1944. Escrevendo sobre a função da paisagem nos pintores brasileiros, Milliet compreende que em Segall esta “será sempre trágica, deformada, feitas de cinzas e terras.”²⁸⁰. A grande contribuição do artista lituano para a nova arte está no seu poder de captar essa tragicidade da crise por meio do relevo acidentado de suas composições. Nesse ponto, as deformações do relevo de Campos do Jordão se aproximam de trabalhos como *Pogrom* e *Guerra*, visto que o artista mostra-se “revelador e fixador de emoções”²⁸¹ através das formas representadas. A linha funciona como um acompanhamento poético da atmosfera de decadência, uma alavanca propulsora para incentivar a sensibilidade do público, para “fazer transbordar essa capacidade de emoção sem a qual não passamos de autômatos pouco interessantes.”²⁸².

Nas paisagens de Campos do Jordão (**figs. 20 e 21**), a função da linha na composição das montanhas relembra os corpos amontoados de *Pogrom* e *Navio dos Emigrantes*. A paisagem perde o conforto bucólico para se dissolver em um panorama inquieto e ansioso. A linha contínua interpreta a dinâmica dos relevos montanhosos num fluxo crescente e decrescente, alternando picos, declives e condensações. Essas oscilações, quando colocadas dentro do nosso estudo, aparentam-se com o gráfico sismológico de Milliet, por meio das oscilações entre clímax e decadência,

²⁷⁹ ORTEGA Y GASSET, J. Op.cit, p.45.

²⁸⁰ MILLIET, Sergio. *Da paisagem brasileira*. In: **Pintura Quase Sempre**. Op.cit, p.63.

²⁸¹ MILLIET, Sergio. *Mazorca plástica*. In: **Pintura Quase Sempre**. Op.cit, p.92.

²⁸² Ibidem, p.92.

comprimindo sobre o plano uma dinâmica geopolítica instável e um impulso artístico inacabado.

Em Visões da Guerra (1941-43) (**fig.22**), Segall consegue criar um sentido para a tragédia através da simplificação da aquarela, diminuindo o acabamento formal e reduzindo os personagens ao aspecto de cadáveres em decomposição. O desenho atua como uma ossatura para a composição, procurando conter a força de desintegração da cor, porém a força negativa da morte domina a composição. Os corpos sem silhueta, sem sensualidade, apresentam-se pelas túnicas longas e pelos rostos desprovidos de registros vitais. Sentimos que o instante foi “fixado” numa fase de decomposição física, criando anatomias semi-embalsamadas ou mesmo míseros vultos denominados de pessoas. Aqui encontramos “revelado” o instante trágico na arte brasileira.

Os temas de Segall, como os dos pintores dos anos 30, tratam dos sujeitos sociais relegados, os “marginais”, sendo que a única monumentalidade possível é aquela contida numa tragédia anti-heróica. Esta é a função de Segall no momento de transição da arte moderna para a socialista: provocar uma espécie de catarse pública frente às situações íngremes de 42 e trazer a morte para os olhos do público brasileiro.

3.2 - O *zeitgeist* de 42

Nessa bifurcação de 1942, em que se entrecruzam a ruína e a aposta, a crise e a esperança, o encontro entre gerações impele a uma revisão das vitórias e derrotas do modernismo. Nesse momento, a geração de 22 é levada ao sacrifício a fim de lançar a geração de 45, ainda em gestação, para a linha de frente das transformações já suscitadas por Milliet: levar à frente a cultura socialista. Surge então um projeto que consiste na criação de um conjunto de documentos que, unidos, representaria o verdadeiro *zeitgeist*²⁸³ desse momento de transformação.

Milliet lança a idéia de publicar um conjunto de depoimentos que retrataria as duas gerações, a de 22 e a 42, provocando através da comparação entre ambas uma possível resposta para o enclave entre destruição e construção. Desse modo, surgem *Testamento de uma geração*, dirigido por Edgar Cavalheiro entre 1942 e 1943, e *Plataforma da nova geração*, coordenado por Mario Neme entre 1943 e 1944.

²⁸³ Expressão alemã que pode ser traduzida literalmente como “espírito do tempo” ou “espírito da época”.



Fig. 20. Lasar Segall - **Montanhas de Campos do Jordão** (1936)



Fig. 21. Lasar Segall – **Montanhas de Campos do Jordão** (1955)



Fig. 22. Lasar Segall - **Visões da Guerra** (1943)

Os depoimentos foram publicados no jornal *O Estado de São Paulo* sob a orientação de Milliet, e tiveram edição em livro nos anos de 1944 e 1945 respectivamente.

Por meio desses dois documentos, de grande importância para a história da intelectualidade e da cultura brasileira, podemos observar como as observações de Milliet em *Marginalidade* e em outros textos se conformam no debate cultural brasileiro. Não encontramos neles a mesma intenção de explicar o desenvolvimento e fim da arte moderna, mas discussões circunscritas na formação e decadência da geração modernista brasileira e nas posturas críticas que indicavam a sua própria superação.

Milliet escreveu na epígrafe citada anteriormente que “só o espírito não morre; renasce indefinidamente das próprias cinzas das civilizações destruídas”. A partir dela, podemos observar o *Testamento* como a morte e sacrifício do modernismo através de suas “contradições”, e a *Plataforma* como o renascimento por meio da crítica e subversão dos ideais modernistas.

3.2.1 – A morte: contradição e sacrifício do modernismo.

Sergio Milliet desenvolve ao longo do ano de 1942 algumas reflexões sobre o tema da morte, tratando quase alegoricamente da morte do modernismo. No diário crítico, em 15/02/1942, em plena comemoração da *Semana*, o crítico engrossa a linha de frente dos que estragam a festa ao fazer uma abordagem da morte a partir da perspectiva das gerações:

Na mocidade a morte é uma abstração(...) A morte aos quarenta é uma possibilidade inquietadora (...) A morte no declínio da vida, já não parece inexorável assim... À medida que o corpo vence os obstáculos, uma vaga esperança de imortalidade vai se instalando dentro da gente. Por isso mesmo a morte parece sempre prematura. Na mocidade porque inesperada; no meio da vida porque a tememos demasiado; e no fim da existência por duvidarmos dela.²⁸⁴

Abstração, inquietação e incerteza. Essas são as fases da morte que acompanham as etapas da idade humana: formação, clímax e decadência. No momento em que o modernismo se presta à revisão, a geração de 22 é convidada ao inquérito fazendo o julgamento de seus acertos e erros. Nesse momento, o tema da morte ronda a intelectualidade paulistana e brasileira, imprimindo a sua sombra nos textos. Nada mais propício para esta revisão que preparar uma confissão da geração. Assim, surge o

²⁸⁴ MILLIET. *Diário Crítico*. Op.cit, pp39-40.

projeto *Testamento de uma geração*, um inquérito desenvolvido ao longo do ano de 1942, presidido por Edgar Cavalheiro e publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em que os autores convidados deixariam documentado o sentido de sua geração e as suas limitações, os seus fracassos. Um sacrifício em praça pública.

O significado de testamento pode adquirir na intenção desse projeto ousado dois sentidos paralelos: jurídico e literário. Segundo a *Larrousse Cultural*, o testamento “jurídico” é um “ato através do qual uma pessoa declara suas últimas vontades e dispõe de seus bens para depois da sua morte”. O testamento “literário” pode ser compreendido como “qualquer escrito postumamente revelado em que seu autor fixa opiniões ou projetos”²⁸⁵. Desse modo, a intenção que preenche o projeto de Edgar Cavalheiro ao presidir um “inquérito” frente à geração de 22 é obter um documento em que os autores deixam prescrito o seu histórico de formação, os seus projetos (realizados ou não) e as suas aquisições que servirão as gerações futuras.

O objetivo de Cavalheiro era, segundo as suas palavras, clarear as “mentes conturbadas pelas tristes perspectivas que ensombrecem o mundo contemporâneo”²⁸⁶. No entanto, não há como fugir da idéia de uma especulação sobre a morte da geração de 22, mesmo que o escritor paulista tenha tentado contornar a polêmica escrevendo que, “para evitar ironias, devemos prevenir que o título não esconde ou revela segundas intenções”²⁸⁷.

Sob a responsabilidade testamentária de apresentar o “espírito” de uma época em profunda crise, a atmosfera que ronda os textos não poderia ser outra que não a inquietação e a angústia, típica do “homem marginal”: a sensação de epílogo através da situação de ruína e desintegração que o mundo vivia. Por essa razão, a reflexão de Milliet sobre a morte ganha força. Como disse o crítico, “a morte aos quarenta é uma possibilidade inquietadora”. Para muitos dos intelectuais inquiridos, que tinham entre 40 e 50 anos, a morte é a visão de uma fatalidade, a derrocada de um projeto que não atingiu a sua realização plena, ou seja, o sentimento de que sua geração falhou. Milliet parece estar cercado a sua própria geração com a irreprimível necessidade de aceitar a morte como sacrifício histórico em prol da nova cultura.

Essa sensação angustiante tem na guerra a sua pedra de toque, a matéria-prima da qual a presente geração foi concebida, desenvolvendo-se no sufocante entrave entre o

²⁸⁵ Grande Enciclopédia Larrousse Cultural. V.23. São Paulo: Nova Cultural, 1998, p. 5662.

²⁸⁶ CAVALHEIRO, Edgar. [org] *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944, p. 11.

²⁸⁷ Ibidem, p.10.

primeiro e o segundo conflito mundial. Assim, a guerra torna-se a grande preocupação de Edgar Cavalheiro ao fazer o questionário. Ele pretende saber como os “velhos” reagiram à Primeira Guerra para compreender o que os “moços” podem fazer após a Segunda. Diz ele: “nestes dias de tristes perspectivas, uma pergunta ocorrerá, fatalmente, a todo moço: o que virá depois da guerra?”²⁸⁸. Portanto, o que une as duas gerações é a guerra, e a solução da geração mais velha pode nortear os novos a transformar o mundo pós-42.

O *Testamento* adquire assim o compromisso de relatar o *zeitgeist* da geração de 22, refletindo o mal-estar causado pelo declínio de uma época. Portanto, o sentido deste *zeitgeist* é construído através da origem, sacrifício e decadência da geração modernista.

O que chamamos de “geração de 22” é nomeado pelos autores de “geração de 1914”, fazendo a referência a sua origem na Primeira Guerra Mundial. A guerra não é apenas um início cronológico, mas também marca todo o destino dessa geração. Esse prólogo encontra-se na maioria dos autores do *Testamento*. Para Abguar Bastos, esta geração “começava a tomar pé na vida entre as calamidades conseqüentes à guerra de 1914”²⁸⁹, sendo que o modernismo “nascia dentre calamidades econômicas e morais”²⁹⁰ advindos desse período.

Para Afonso Arinos, o espírito de sua geração foi marcado pela ruína, o seu inevitável sacrifício: “esta ruína universal, crepúsculo de povos e de crenças, marcou-me fundamentalmente o espírito, como, certamente, os de todos da minha geração”²⁹¹. Tal ruína, na versão de Afonso Schmidt, criou uma situação fantasmática para a sua geração: “a civilização dos nossos avós termina em 1914, como árvore que deu frutos e secou. O que ficou de 1914 para cá é uma árvore fantasma, onde os mágicos penduram bolas de elástico, cheia de ventos, para dar a impressão de que ela ainda está viva, de que ela ainda produz.”²⁹².

Segundo Galeão Coutinho, a guerra de 1914 foi tida por muitos autores como o “sacrifício” desta geração, pois provocou o posicionamento do intelectual: o “chama para a realidade e o tira da torre de marfim”. Segundo ele, “essa geração considera-se sacrificada porque tem de optar: ou aposenta os seus velhos preconceitos culturais e

²⁸⁸ Ibidem, p. 7.

²⁸⁹ BASTOS, Abguar. In: CAVALHEIRO, E. Op.cit, p.16.

²⁹⁰ Ibidem, p. 18.

²⁹¹ ARINOS, Afonso. In: CAVALHEIRO, E. Op.cit, p.43.

²⁹² SCHMIDT, Afonso. In: CAVALHEIRO, E. Op.cit, p. 57.

éticos, ou desaparece do cartaz por falta de correspondência com o mundo novo.”²⁹³ E isso é difícil. Sacrifício seria a revisão e diante da guerra a clareza reflexiva se esfacela. Nessa linha de raciocínio, Artur Ramos observa como a situação de crise afeta tão profundamente a esfera intelectual, provocando uma situação em que “crenças e convicções tornam-se categorias afetivas postas violentamente em dúvida”²⁹⁴. E assim deixa o seu depoimento lavrado a partir da situação angustiante de um niilismo derivado da violenta situação de crise:

Precisamente estamos vivendo um desses momentos de crise, onde alguns desses valores de aquisição julgada definitiva perdem subitamente todo o sentido. Valores que desaparecem ou se transformam com uma violência que nos surpreende. Nunca foi tão forte o jogo de antinomias. O positivo de ontem é o negativo de hoje. A afirmação do outro dia tende a se reduzir a nada.²⁹⁵

Os depoimentos alternam-se entre a afirmação da vida e morte do modernismo. Autores como Manoelito D’Ornelas e Abguar Bastos defendem que o modernismo não morreu, mas ainda se realiza neste ano 1942. Como escreveu este último, “o modernismo ainda vive porque não alcançou definitiva estratificação”²⁹⁶. Porém, os ventos que levam o modernismo à morte são mais fortes que os que o seguram à vida. E nesse momento, Luiz da Câmara Cascudo, tentando evitar a morte, mas não conseguindo defender plenamente a vida depõe: “não sei se é hora do testamento da minha geração. Deve ser. Não quer dizer que ela morra ou esteja condenada. Significa que sua época se diluiu e terá de adaptar-se ou sucumbir.”²⁹⁷. E continua: o “inquerito” de Cavaleiro “coloca o depoente na situação invulgar de quem se despede do mundo”²⁹⁸. A morte é uma supressão necessária da vida no momento em que o modernismo precisa do distanciamento necessário para fazer a revisão de sua contribuição.

No entanto, o testamento mais angustiado é certamente o de Di Cavalcanti. O artista “sensível” e arauto da “arte socialista” de Milliet sacrifica a sua geração através de suas próprias contradições. Demonstrando um grande descontentamento com os

²⁹³ COUTINHO, Galeão. In: CAVALHEIRO, E. Op.cit, p. 131

²⁹⁴ RAMOS, Arthur. In: CAVALHEIRO, E. Op.cit, p.73.

²⁹⁵ Ibidem, p.73.

²⁹⁶ BASTOS, Abguar. Op.cit, p.26.

²⁹⁷ CASCUDO, Luiz da Câmara. In: CAVALHEIRO, E. Op.cit, p.169.

²⁹⁸ Ibidem, p. 169.

resultados de sua geração e com a geometria ruinosa do seu tempo, o artista desenha um texto curto, desencantado e quase febril. Sentido a amargura inevitável de uma despedida, ele condena a própria validade de um testamento da geração modernista, conforme nos assegura:

Não acredito que possa ter algum valor testamentário os pensamentos e os atos de uma geração que só conhece desilusões e derrotas. Os meus companheiros nada podem apresentar de concludente em nenhum domínio de suas cogitações. À juventude que deverá traçar os rumos da humanidade futura, só aproveitarão, talvez, por seus aspectos negativos, as lições de nossa experiência amarga. Oh! Se ao menos as lições fossem úteis.²⁹⁹

Para o artista, as contradições explicam a “psicologia” de sua geração. Mas em meio à “derrota”, houve um ganho, segundo ele, no exercício de exploração prévia de um mundo novo:

... aventurei-me a dizer que fizemos muito. Nossa vida, qualquer que tenha sido o alvo de nossas predileções, foi uma contínua elaboração, uma procura ansiosa, uma expectativa constante e, antes de tudo, um exemplo de fé e sacrifício. Não deixamos um mundo novo e renovado, já pronto para ser vivido, nem sequer o caminho a seguir. Como fruto do nosso esforço, podemos oferecer um rico e vasto laboratório. O grande material humano da atualidade foi acumulado e agitado por nós. Já é alguma coisa.³⁰⁰

Após esse “sacrifício”, ao testar os reagentes que podem levar as gerações posteriores a um “mundo novo”, Di Cavalcanti constata de fato o erro de sua geração: “o erro maior de minha geração constituiu em não ter levado a concepção moderna de arte às últimas conseqüências, isto é, concepção moderna de mundo.”³⁰¹. A concepção de modernidade do artista se refere, todavia, à questão da não separação entre a arte e o seu “imenso alcance social”³⁰². Aqui ele se aproxima reflexivamente de Milliet, mesmo se separando terminologicamente. Essa modernidade de Di Cavalcanti é na verdade o que Milliet entende pela “cultura socialista”. A insatisfação do artista reside no fato de a arte moderna não ter se transformado uma arte social, porém, como vimos em Milliet, isso só seria possível na nova cultura. Assim, o artista moderno se tornou um

²⁹⁹ DI CAVALCANTI, Emiliano. In: CAVALHEIRO, E. Op.cit, p. 111

³⁰⁰ Ibidem, p..111.

³⁰¹ Ibidem, p. 112.

³⁰² Ibidem, p.112.

insatisfeito vivendo no mundo em ruínas, pois segundo ele a própria humanidade vive um estado de desilusão geral: “mas, justamente porque a humanidade de hoje é uma humanidade insatisfeita, dilacerada pelas guerras e pelas revoluções, mais sensível se torna a insatisfação peculiar ao artista”³⁰³.

Trilhando esse caminho, Di Cavalcanti responde à questão lançada por Cavaleiro sobre os momentos de realização intelectual do artista e reprime a vitória:

Tais momentos não existem para o artista. Se o fracasso a que você se refere é subjetivo, só lhe posso dizer que jamais houve artista que conhecesse o sucesso, pois nenhum de nós conseguiu realizar completamente o que sente e imagina. E aí está a razão pela qual não pode deixar de reconhecer que busca da perfeição certamente deve influir para que a humanidade deseje e realize um mundo melhor.³⁰⁴

Nesse momento, as afirmações de Di Cavalcanti se encontram com as de Milliet no significado que a morte adquire para a vida. Milliet apontou que a morte é “sempre prematura” ao passo que Di Cavalcanti salienta a inevitável irrealização do artista. Assim, em ambos completar o projeto é sempre uma incerteza.

Finalizando o seu relato, transforma em positividade a negatividade de sua geração: “tantos erros, tantos sofrimentos, tantas misérias, tantas dores, terão sem dúvida a virtude de esclarecer um pouquinho mais os que se propõe forjar para a humanidade um outro destino”³⁰⁵. Completa-se aqui, nas palavras do artista que estampou a *Semana* - a liturgia que profanou o academismo colonial brasileiro -, o sacrifício do modernismo. Este morre na vanguarda para que a retaguarda conquiste o futuro. Chegamos aqui ao propósito de Milliet: fazer com que o artista “sensível”, antes “marginal”, mate a própria arte moderna para abrir as portas para a nova arte. Se completa assim o ciclo do sacrifício, resta agora a ressurreição. Como escreveu Afonso Schmidt em seu testamento: “a obra da geração passada termina aqui. Fomos demolidores. Arrasamos o mundo velho dos pensamentos de chumbo, das convicções de pedra e cal. Fizemo-la com amor e sacrifício, embora dando-lhe outros nomes. Muitos morreram na sua obra, como santos e mártires.”³⁰⁶.

³⁰³ Ibidem, p113.

³⁰⁴ Ibidem, p.113.

³⁰⁵ Ibidem, p. 113.

³⁰⁶ SCHMIDT, Afonso. In: CAVALHEIRO, E. Op.cit, p.58.

Retornando às reflexões de Milliet acerca da morte, podemos apresentar a sua conclusão:

Quem não terá a todo instante um trabalho por terminar? Quem não terá um projeto em andamento, em estudo pelo menos? Uma existência é como um horizonte: não tem fim alcançável, recua diante de nós, está longe no mesmo lugar, fora do gesto de posse definitiva, da satisfação integral. Donde a injustiça da morte que vem cortar a caminhada em direção a esse objetivo: acabar a obra.³⁰⁷

O modernismo nesses testamentos amargos de 1942 é uma obra inacabada, uma festa interrompida pela morte de um jovem aniversariante. Interrompida em um momento que a vida não oferece esperanças imediatas, mas apenas a aposta num futuro. Talvez mesmo tenha sido uma quimera justificada através de uma lógica incerta. Podemos completar o raciocínio com outro fragmento do mesmo dia em que Milliet destila essa visão crítica desolada dos tempos de decadência: “hoje o homem nasce morto, na desolação e na desesperança. A vida são pequeninos roubos feitos à morte, roubos que não merecem sequer dois anos de cadeia. Tudo aumenta. Aumenta o horror à vida na geração dos que nasceram mortos.”³⁰⁸

3.2.2 – O renascimento: subversão e superação do modernismo

No seu depoimento testamentário, Oswald de Andrade, símbolo máximo da geração de 22, volta-se à dialética de Hegel para sustentar a situação de conflito e síntese que permeia o desenvolvimento da história: “o progresso humano se processa por contradições e não caminha numa reta ascensional (...) continuo a afirmar que cada fase conduz em si a sua própria subversão.”³⁰⁹ Se observamos a morte do modernismo em suas contradições, chega o momento de pensarmos a sua superação, ou seja, sua “subversão”. Esta virá da postura crítica da nova geração e da conclusão frente ao futuro, ou seja, a reflexão a respeito do socialismo. Neste caso, o que deverá ser subvertido é a própria situação de crise.

A palavra *crise* está na origem da dialética como Heráclito a concebeu: “a unidade entre os contrários”. Ela significa, ao mesmo tempo, separação-abismo e juízo-decisão. Ou seja, crise é um conceito síntese de grande importância para explicar a situação moderna, em que destruição e construção assumem uma proximidade

³⁰⁷ MILLIET, S. *Diário Crítico*. V.I. Op.cit, p.45.

³⁰⁸ Ibidem, p.45.

³⁰⁹ Ibidem, p.84.

assustadora, como também morte e renascimento, “contradição” e “subversão”. A partir da posição do filósofo grego Heráclito, Hegel pôde desenvolver a sua dialética como um instrumento reflexivo que reconhece a inseparabilidade das contradições e o princípio desta união.

A situação do abismo moderno, aberto pelas “contradições” que lhe são próprias, pode ser “subvertida” pelo juízo provocando assim a sua superação. Corrobora-se desse modo o sentido de crítica que pretendíamos atingir: o exercício reflexivo do pensamento em momentos de crise que experimenta a fratura e emprega a decisão de superação. Desse modo, o socialismo anunciado e defendido nos textos de 1942-43 é, além de tudo, um exercício do juízo crítico, um emprego do pensamento dialético que visa à “subversão” política, através da revolução de uma sociedade decadente, mas também lógica, pela transformação de um pensamento insuficiente. Igualmente ocorre na concepção artística de Milliet, em que a arte socialista nasceria logicamente a partir do sacrifício, morte e superação do modernismo.

Após esse “fracasso” de 22, a geração de 42 – que mais tarde será chamada de geração de 45 - irrompe para dar um direcionamento decisivo para esse socialismo. Em 1943, a segunda etapa do projeto do *Testamento* é desenvolvida no mesmo jornal *O Estado de São Paulo*, mas dessa vez presidido por Mário Neme e intitulado *Plataforma da Nova Geração*, publicado em livro apenas dois anos depois. O inquérito já não é mais testamentário, mas uma coleção de documentos de respostas às resoluções da geração anterior, lançando as bases nas quais começava a se construir a nova geração. Mario Neme, na introdução de *Plataforma*, afirma a importância do projeto: “Não foi a rigor, um inocente inquérito,(...)mas sim um verdadeiro pronunciamento, uma espécie de definição dos princípios, das idéias e dos pontos de vista pelos quais se batem e se norteiam os moços escritores brasileiros, num momento da história em que quase todos os povos do mundo se debatem numa luta decisiva”³¹⁰.

O objetivo foi comparar as gerações e procurar estabelecer uma base de princípios e de idéias que nortearia as práticas futuras. A reconstrução inicia-se em meio à destruição corroborando a epígrafe de Milliet: “só o espírito não morre; renasce indefinidamente das próprias cinzas das civilizações destruídas”. Desse modo, *Testamento e Plataforma* são duas faces do mesmo projeto: o de demonstrar a insuficiência da geração de 22 e apresentar as propostas da geração de 42 para suprir

³¹⁰ NEME, Mario. [org]. **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Editora do Globo, 1945, p.7.

essas limitações; matar uma e dar vida à outra. Entre os vinte e nove depoimentos, os de Antonio Candido e de Paulo Emílio Sales Gomes, dois “moços” muito próximos a Milliet, trazem a consciência mais lúcida desses problemas.

O texto de Antonio Cândido nos chama a atenção devido ao modo como ele cria uma nomenclatura precisa para opor as duas gerações: a “geração sacrificada” e a “geração crítica”. Utilizando-se de uma crítica dirigida a Carlos Drummond de Andrade para falar de 22 diz ele:

A sua geração foi uma geração sacrificada ...por excesso de êxito. A gente de Vinte-e-Dois, que é mais ou menos a dele, prestou um grande serviço ao Brasil, tornando possível a liberdade do escritor e do artista. Mas os que conseguiram tal coisa, à custa de quanta luta e quanto barulho, se esgotam quase todos na tarefa. Poucos tiveram força para arrancar a sua obra ao experimentalismo hedonístico, e se perderam na piada, na virtuosidade e na ação política reacionária, isto é, o tipo de política tendente a preservar as gracinhas literárias e o exibicionismo intelectual³¹¹.

Contra a eloquência hedonista da geração de 22, que se sacrificou devido ao torpor do seu próprio talento, Cândido opõe a geração de 42/45 como portadora de uma “função” analítica e crítica de penetração e estudo da realidade:

Eu creio muito, Mário Neme, na “função” dos indivíduos e na sua organização “em função” do tempo (...). Ora, encarado sob este aspecto funcional, me parece fora de dúvida que a minha geração é uma geração crítica. O que leva a admitir que, se é assim, é porque passamos no Brasil, ou pelo menos em São Paulo, por uma fase que exige esforço de aclaramento, de compreensão, de classificação³¹².

E assim se caracteriza a “geração crítica” como uma afirmação necessária e “funcional” para os tempos de crise e desintegração vividos. Uma juventude estudiosa e ferina que se empenha no ataque ao individualismo e nas supostas mazelas da geração anterior. Chegamos ao momento da reconstrução. Continua Cândido: “estamos assistindo em São Paulo à formação de uma geração que encara a atividade intelectual como um estudo e um trabalho que sejam instrumentos de vida, sendo esta concebida

³¹¹ CÂNDIDO, Antonio. *Depoimento*. In: NEME, Mario. Op.cit, p.32.

³¹² *Ibidem*, p.33.

como uma necessidade permanente de revisão e um ataque sem dó a tudo que signifique individualismo narcísico e hipertrofia do próprio eu.”³¹³.

A frieza do seu raciocínio recoloca a teoria como uma necessidade e a crítica como uma prática vital. Respondendo ao questionamento de Oswald de Andrade, publicado na revista *Clima* nº5, segundo a qual a nova geração lê muito e se aventura pouco, Cândido responde: “é preciso compreender que o surto dessa tendência para o estudo corresponde em nós a uma imposição da necessidade social de crítica. É a necessidade de pensar as coisas e as obras inclusive as que você e os seus companheiros fizeram, sem compreender bem o estavam fazendo, como é de praxe”³¹⁴.

A crítica é para Cândido uma implacável demanda da realidade a fim de explicar o sacrifício do modernismo e suas insuficiências. É a possibilidade de transcender sua morte realizando um momento novo para a arte e para a sociedade. Nesse momento, Cândido reconhece que a geração de 22 teve “pouca influência” na sua, mas coloca Sérgio Milliet como precursor desta “geração crítica”. A importância de Milliet para Cândido é tão grande que ele re-posiciona o nosso autor afirmando que ele “só veio se realizar e ser plenamente compreendido”³¹⁵ na sua geração, visto que apenas esta criara um ambiente de pesquisa em que o significado das reflexões de Milliet atingiram uma amplitude maior. Essa perspectiva da índole reflexiva de Milliet se confirma quando Mario de Andrade afirma, referindo-se à euforia de 22, que Milliet “punha mal estar no incêndio, com sua serenidade equilibrada”³¹⁶. Em razão desta “inteligência essencialmente analítica” ressaltada por Cândido, Mario Pedrosa pôde concluir que Milliet foi “o verdadeiro fundador da crítica de artes plásticas no Brasil, o primeiro, entre os seus pares, a introduzir uma crítica efetivamente revolucionária nos processos de análise, na renovação terminológica, no esforço da apreensão objetiva dos valores”³¹⁷.

Nesse momento de crise e transformação, o “ato crítico” de Milliet torna-se uma espécie de ponto de orientação para a nova geração, impelindo Cândido a chamá-lo de o “homem-ponte”. Conclui ele: “Sérgio Milliet foi, de todos os de Vinte-e-Dois aquele

³¹³ Ibidem, p.33.

³¹⁴ Ibidem, p.33.

³¹⁵ Ibidem, p.35.

³¹⁶ ANDRADE, Mario de. *O movimento modernista*. Op.cit, p.238.

³¹⁷ PEDROSA, Mário. *Depoimento sobre o MAM*. In ARANTES, O. [org.] **Política das artes**. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 300.

que mais agudamente representou a crítica e as tendências de sistematização intelectual. Por isso é como que uma ponte entre eles e nós. E por isso nós o respeitamos tanto.”³¹⁸.

A importância de Milliet como um *tour de force* do pensamento crítico paulistano se coroa na geração que não é a sua. Por essa razão, a revisão que faz do modernismo e do apontamento do socialismo auxilia na formação e orientação da plataforma dos novos intelectuais, fomentando a análise profunda da realidade, planificando uma “ponte” entre o velho e o novo mundo.

O depoimento que Milliet apresenta no *Testamento* nos serve de exemplo para as palavras de Cândido. Demonstrando uma consciência clara a respeito da vitória e fracasso de sua geração, ele destila o seu vigor crítico ao afirmar que “a grande vitória a que pode aspirar um homem é exatamente não se enganar na sua própria realização”³¹⁹, chamando a atenção para as comemorações precipitadas da “vitória” de 22. Esta atenção que o autor nutre frente às suas próprias realizações, como o fez Di Cavalcanti, o estimula a se despirm frente ao tribunal da nova geração aceitando a análise crítica desta frente os seus erros: “e o que eu viso em suma é apresentar-me inteiramente nu perante o tribunal da novíssima”³²⁰.

Despindo-se para esse tribunal, Milliet apresenta a sua versão das contradições de 22. Sua geração se formou na crise da Primeira Guerra, desenvolveu-se na atitude destrutiva da Semana e encontrou sua limitação, ou morte, na incapacidade de extirpar as raízes do individualismo da cultura e da sociedade modernas. Entre a situação de marginalidade que originou esta geração e a sua “subversão” através do hipotético futuro socialista, o autor observa um enclave entre o individualismo herdado das gerações passadas e a solução socializante apontada nos idos de 42. O grande problema de sua geração foi buscar uma solução anti-individualista para a crise, mas não conseguir superar a aproximação superficial deste. Reconhece que tal impulso surge através da leitura de Péguy e Marx, que se tornam, para ele e parte de sua geração na Europa, os “profetas de uma nova era, crentes do homem, construtores que abriam os nossos olhos para os materiais do século XX.”³²¹. Por meio desses autores, Milliet reconhece nos idos da Primeira Guerra a “morte” do “individualismo” e toda a sua geração de artistas e intelectuais.

³¹⁸ CÂNDIDO, A. Op.cit, pp.35-36

³¹⁹ MILLIET, S. In: CAVALHEIRO, Edgar (org.). Op.cit, p.243.

³²⁰ Ibidem, p.243.

³²¹ Ibidem, p.239.

Desse modo, o modernismo foi a tentativa de dissolver tal individualismo, uma fase necessária de “destruição” que despertou a necessidade de “quebrar tudo, destruir, matar, enterrar, cremar”³²². Porém, se o “sentido” do modernismo era a “destruição”, foi também a sua limitação devido à função negativa que carregava o “fim da vitória”, segundo Milliet, ocorrida em 1932. Para o autor, a luta foi vencida “em parte” pela sua geração, pois, após a vitória, era necessária a construção, mas esta foi atrapalhada pelo “individualismo” remanescente e não superado em sua geração. Nesse sentido, a fase de construção aconteceria com a nova geração, e é por essa razão que o nosso crítico aposta tanto nos jovens.

Por outro lado, a sua constatação vai ao encontro da posição de Antonio Cândido. Milliet se realiza na nova geração, pois é nela que a crítica pode exercer uma função construtiva plena, chegando a assumir publicamente o vínculo com esta. Escrevendo sobre o projeto de Mario Neme, ele se filia à situação de revisão e proposição, lançando a sua “plataforma” enquanto crítico: “minha plataforma ?...o que se exige do crítico é a capacidade de penetrar, situar, orientar”³²³. Desse modo, Milliet se realiza criticamente na nova geração na oportunidade de “penetrar” a situação de crise, “sitar” as questões mais importantes para o debate e “orientar” a reflexão para o futuro.

Voltando-nos para *Marginalidade*, notamos que Milliet aponta a origem da crise da Idade Moderna na formação do capitalismo, ou seja, no início do processo de marginalização que cria o “individualismo”. Chegando à conclusão do ensaio, ele ressalta que a solução para esta situação só poderá surgir a partir da afirmação do socialismo, na urgência das ruínas do século XX. A reflexão do crítico no seu depoimento assemelha-se às direções traçadas no testamento de Mario de Andrade em *O movimento modernista*: o modernismo nasce e morre na guerrilha anti-acadêmica. Ambos acusam a sua geração de “individualista” e reconhecem o caráter frágil do “anti-individualismo” defendido. E, de modo semelhante, ambos os autores defendem a necessidade de um engajamento na vida para mudar o panorama desta derrota. Assim, fica claro que os dois autores defendem o socialismo como alternativa para a própria insuficiência do modernismo, como a possibilidade construtiva para uma nova arte e uma nova sociedade.

³²² Ibidem, p.241.

³²³ MILIET, S. *Diário Crítico*. V. I. Op.cit, p.111

A partir da constatação de que o maior fracasso da geração de 22 foi não conseguir transpor a socialização da teoria para a prática, falhando na fase construtiva que sucedeu à destruição, Afonso Arinos, no seu depoimento para o *Testamento*, faz uma projeção convergente à de Milliet e à Mario de Andrade ao apontar o socialismo como o futuro da civilização: “nada podemos saber do futuro, exceto uma coisa que a mais superficial inspeção da atualidade torna patente. O futuro será do socialismo, mas a vitória dele não está condicionada pelo jogo de forças que consideramos mais representativas.”³²⁴. Se o futuro é o socialismo, o passado foi um “fracasso” e uma “tragédia” devido à debilidade da ação política dos intelectuais: “os nossos intelectuais comunistas e fascistas não são portanto pais de nenhuma revolução, são filhos dela. Não são criadores, só criaturas. E criatura que se mostraram, por sua vez, incapazes de criar qualquer coisa de original e de forte. Esta é a sua grande tragédia, a sua fraqueza invencível, a sua falta de originalidade, o seu fracasso”³²⁵. Arinos observa a necessidade de uma solução autêntica por parte da nova geração para levar o socialismo à vitória. Visto que o “fracasso” de sua geração se deu na incapacidade de criar uma revolução baseada nas necessidades diretas do Brasil, a vitória da nova geração só virá se esta for capaz de criar uma transformação autêntica de dentro da condição nacional.

Analisando o conjunto de relatos, testamento e textos que enfrentamos até aqui, observamos que o sentimento de “fracasso” permeia grande parte deles. Se o fracasso é o sentimento das ruínas, a aposta no futuro socialista torna-se a tentativa de criar um estado de superação na história, uma transcendência necessária frente ao panorama de decadência vivida na Idade Moderna. E nesse momento chegamos a Paulo Emílio Salles Gomes, o intelectual da “nova geração” capaz de traçar um panorama mais empírico da evolução do socialismo até 42 e apontar as suas possibilidades futuras.

Paulo Emílio leva a reflexão sobre o socialismo a um nível mais complexo e penetrante, deixando de lado as visões proféticas do futuro ao se concentrar na análise direta da situação político-ideológica brasileira e mundial. Seu texto na *Plataforma* assume o propósito de compor um mapa ideológico da jovem intelectualidade brasileira, demarcando o trajeto de sua formação e a situação do socialismo dentro desta. Por um lado, o autor vai responder a Milliet e a Arinos demonstrando como ocorre a transformação do intelectual brasileiro frente ao socialismo e, por outro, complementar o discurso de Cândido sobre a “geração crítica”.

³²⁴ ARINOS, Afonso. In: CAVALHEIRO, Edgar. Op.cit, p.44.

³²⁵ Ibidem, p.45.

Logo de início, Paulo Emílio direciona a sua reflexão para a intelectualidade de São Paulo afirmando que a “elite intelectual da nova geração brasileira tem suas bases mais sérias” nos grupos organizados aqui³²⁶. No entanto, observa que não há unidade ideológica na geração nascente, visto que o momento ainda era de desorganização e desintegração devido à crise e à guerra.

Na direita, os “jovens valores” estão “derrotados”³²⁷ a ponto de fazer com que Paulo Emílio não acredite que a jovem intelectualidade conservadora conseguirá recolocar e solucionar os grande problemas do seu tempo. Já na esquerda, o autor observa a sua força na “alta qualidade intelectual de muitos dos seus membros”³²⁸.

Essa geração, que é a sua, se formou no contato com as idéias político-sociais após a revolução de 30-32, período que corresponde ao fim da “vitória modernista” para Milliet, o momento em que o modernismo cessa a sua fase destrutiva e procura o momento de reconstrução: “no extenso e superficial debate de idéias sociais, literárias, artísticas e científicas (marxismo, psicanálise, pós-modernismo artísticos, etc.) que acompanhou a vitória da também extensa e superficial revolução de 30, avolumava-se o interesse em torno da Rússia formado pela revolução de outubro de 1917”³²⁹.

Note-se o interessante fato de que Paulo Emílio se utiliza já em 1943 o termo “pós-modernismo”, antecipando em pelo menos duas décadas o “posmoderno” de Mario Pedrosa. Aqui, o termo serve para caracterizar as discussões artísticas pós-22 e também para diferenciar estas das tendências da *Semana* devido a sua ênfase social. Portanto, quando o autor lança o termo “pós-modernismo”, ele mostra-se consciente do fato apontado por Milliet de que o “fim da vitória” modernista se dá no ano de 1932. E, por outro lado, observa que se inicia, ainda de modo elementar, a atitude socializadora através de estudos mais empíricos acerca das contingências da realidade. É o momento

³²⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. In: NEME, Mario. Op.cit, p.281.

³²⁷ Ibidem, p.281.

³²⁸ Ibidem, p.284.

³²⁹ Ibidem, p.284.

da sociologia, da nova história e da reflexão social na arte.³³⁰ Nesse sentido, unindo Paulo Emílio a Milliet, podemos apontar que a arte socialista é pós-moderna.

O texto de Paulo Emílio se insere adequadamente nas exigências de 42, pois não enfoca o progresso do socialismo no Brasil através de uma postura ortodoxa, concentrada apenas na adesão do proletariado. Pelo contrário, ele observa que o socialismo ganhou uma importância decisiva no panorama sócio-cultural brasileiro na medida em que o movimento se intelectualizou, principalmente através da adesão da classe burguesa e a ampliação de sua formação teórica. A partir desse fato, ele observa que antes da década de 30, o socialismo “não havia tido larga repercussão no Brasil”, devido à concentração das ações nos grupos operários de linha anarquista e social-democrata, e um círculo menor de pequenos burgueses. Portanto, o socialismo torna-se para Paulo Emílio uma questão de maturidade intelectual, de desenvolvimento de uma reflexão crítica e aprofundada sobre os problemas da realidade, visto que o PC possuía “um nível teórico baixo” e a classe burguesa se mantinha afastada das teorias socialistas.

Foi nesse ano decisivo de 1932 que se deu a formação de sua geração. Decisivo, mas “contraditório”, pois no momento em que o interesse pelas idéias de esquerda começa a alcançar a classe burguesa, com a criação do Partido Socialista Brasileiro no ano anterior, o registro do Partido Comunista é cassado e a militância partidária torna-se uma atividade clandestina. Porém, o momento favoreceu também o desenvolvimento da formação teórica desta geração, sendo um verdadeiro divisor de águas em relação à geração de 22: “através desse processo contraditório, esses jovens intelectuais adquiriram uma seriedade e eficácia de pensamento, que os diferenciaram logo em relação ao tom boêmio de Vinte-e-Dois”³³¹.

A partir de 1939, após a Guerra Civil Espanhola e o início da Segunda Guerra, “renasce em toda a gente o interesse contínuo pelos acontecimentos políticos do

³³⁰ São Paulo nos anos 1930 passava por um processo de modernização intelectual relevante devido a inserção da reflexão sociológica. É inaugurada a *Escola de Sociologia e Política* em 1933, a *Universidade de São Paulo* em 1934 e o *Departamento de Cultura do Município* em 1935. Nesse período Milliet atua na política cultural participando da formação desses diversos órgãos e instituições, além de desenvolver vários estudos sociológicos, tais como *Términus Seco* (1932), *Marcha à Ré* (1936), *Ensaio* (1938) e *Roteiro do Café* (1939). Ao lado da nova historiografia que se iniciava com Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior e Gilberto Freire, do romance regionalista nordestino, e do *tour de force* arquitetônico protagonizado principalmente por Lúcio Costa, esta década formou a plataforma de autores como Antonio Cândido e Paulo Emílio.

³³¹ *Ibidem*, p.286.

mundo”³³². No entanto, seguindo o aspecto contraditório do desenvolvimento político brasileiro, mesmo com a entrada do Brasil na Guerra continuava a não “haver uma vida política no Brasil”³³³, porém “um forte movimento de opiniões e de idéias se desenha cada vez com mais nitidez”³³⁴.

Fazendo um panorama do desenvolvimento do socialismo no entreguerras, Paulo Emílio salienta a bipartição das posições ocorrida após 1917:

O período entre as duas guerras pode ser caracterizado como um ciclo de reação que se processou logo após um enérgico fluxo progressista. Nesse período houve a revolução de outubro que culminou na fundação da União Soviética e da terceira Internacional. Desde o início, ainda no tempo em que Lenine era vivo, havia uma discordância entre os interesses mundiais da Internacional e da Rússia, nem sempre coincidentes. Durante o ciclo de reação, a responsabilidade de suas conseqüências russas foi assumida por Stalin. Surgiu simultaneamente o movimento crítico de Trotski. Com a evolução do processo, o conflito entre os interesses da Internacional, e os da Rússia, foram se tornando cada vez mais agudos, e cada vez mais resolvidos tendo os interesses nacionais da Segunda. A preocupação fundamental com os interesses nacionais da Rússia, adquiriu uma formulação teórica na “possibilidade de um socialismo num só país” e teve a sua culminação prática na dissolução da Terceira Internacional. O movimento crítico expressou-se teoricamente na “revolução permanente” e pretendeu atingir um plano de positivização com o lançamento da Quarta Internacional.³³⁵

O “ciclo de reação” caracterizado pelo autor representa um movimento crítico frente à situação política mundial. Mas a nova geração de esquerda depara-se com a situação de um socialismo partido entre duas soluções, a nacional-stalinista – que continua a agir como no início do PC, sem atualizar a reflexão - e a internacional-trotskyista - que se afirma pela reação crítica a ortodoxia soviética do primeiro. Mas se defronta também com uma terceira via, uma “nova posição”, a mais autêntica do socialismo naquele momento segundo o autor:

Mas é cada vez maior o número dos que assumem uma posição nova. Esta posição, nova ainda, não está delineada e completada em todos os detalhes. De uma maneira geral é uma tendência a não considerar mais a Rússia como ponto de referência fundamental e como conseqüência, não mais da importância à tradição dos organismos dela dependentes.³³⁶

³³² Ibidem, p.287.

³³³ Ibidem, p.288.

³³⁴ Ibidem, p.288.

³³⁵ Ibidem, p.288.

³³⁶ Ibidem, p.289.

A consequência direta dessa posição manifesta-se no “estudo com maior entusiasmo dos extraordinários sucessos da produção sob o sistema capitalista”, mas herda do trotskismo o “maior conjunto crítico existente sobre o assunto”. Desse modo, a solução de Paulo Emílio torna-se dialética ao procurar através do raciocínio crítico uma solução para os impasses do socialismo provocados pela nacionalização da Rússia e a dissidência trotskista, além de observar as novas demandas da crise mundial. Diz ele: “a impressão geral é que se está processando no plano cultural do mundo um imenso trabalho que culminará numa tentativa de revisão progressiva do marxismo. Esse fenômeno corresponde às necessidades históricas e da crise social e político-militar de nosso tempo.”³³⁷.

Essa nova posição que germina em território latino-americano incorpora um “interesse cada vez maior pelos acontecimentos que se desenvolvem no México de 1910 para cá”³³⁸ e, no Brasil, nutre “a preocupação fundamental”, seja no plano teórico quanto prático, com as questões mais importantes de nossa realidade e das incongruências de sua formação. Essa posição faz uma contextualização local muito maior sem perder de vista os interesses internacionais para criar a solução original tão almejada por Afonso Arinos: devido à “extrema pobreza do Brasil em matéria de idéias o interesse se concentra nos elementos existentes da História e da economia do nosso país, na colheita de novos materiais e interpretação correta dos existentes.”³³⁹ Assim, a nova posição socialista é fruto da formação desta “geração crítica” apontada por Antonio Candido, resultante do empenho nos estudos e na formação teórica que não foi realizado pela Geração de 22.

Concluindo o seu texto, Paulo Emílio lança uma reflexão sobre o já esperado pós-guerra: “sobre o mundo político do após-guerra, não se fazem ensaios de antevisão detalhados. A cartomancia política é evitada. Mas há alguns traços que já estão se delineando”³⁴⁰. Essas antevisões da realidade pós-guerra podem resumir-se em três: 1) o desgaste da direita clássica e do fascismo para a “reação”; 2) o surgimento de “forças neofacistas” com “aparência esquerdista”; 3) a nova solução de esquerda que já se organiza e se fortalecendo através do estudo da realidade.

³³⁷ Ibidem, p.289.

³³⁸ Ibidem, p.289.

³³⁹ Ibidem, p.290.

³⁴⁰ Ibidem, p.292.

Mas Paulo Emílio não conclui a vitória do socialismo, como era de se esperar de sua sobriedade reflexiva, mas pede as condições para ele se desenvolver: a liberdade de imprensa e de organização política. E no momento do pós-guerra, a realidade de sua geração será finalmente afirmada: “uma juventude chamada a participar do desaparecimento de um Brasil formal e do nascimento de uma nação”³⁴¹. O grande problema que se apresenta neste momento decisivo é o da “participação do intelectual”, a mão-de-obra qualificada e disposta a construir uma nova sociedade. Chegamos ao final de nosso estudo no convite de Paulo Emílio à superação da crise através da concentração de forças em direção a um verdadeiro estado construtivo, que deveria principiar com o final da guerra. Assim, o sacrifício do modernismo e o momento crítico da nova geração tornaram-se as premissas necessárias para a superação do modernismo e a nova orientação da arte.

No momento seguinte à publicação do texto de Paulo Emílio, chega-se ao instantâneo final da longa crise do entreguerras. A Segunda Guerra termina com a rendição da Alemanha e do Japão, esta última a partir da tragédia do cogumelo atômico, e com a derrota do nazi-facismo. No mesmo ano, Getúlio Vargas é deposto no Brasil e inicia-se o processo de abertura política com a formação da Esquerda Democrática, uma frente de esquerda criada para reconduzir os debates e as ações partidárias no pós-guerra da qual Milliet participa e o registro ao PC é concedido provisoriamente, mas será cassado novamente em 1947 sob a alegação de ser “antidemocrático. Em 1947, o PSB ressurgue e Milliet participa dessa abertura, marcando presença nas reuniões que recolocam, após muito tempo, a discussão a respeito dos estatutos e programas do partido, e candidata-se a vereador.

É em 1945 que se manifestam com força eruptiva as discussões em torno da responsabilidade e engajamento do intelectual. Regina Salgado Campos analisou muito bem essa conjuntura em *Ceticismo e responsabilidade*, colocando Milliet como um ativo interlocutor desse debate. A autora ressalta que, em 1932, no ensaio *Arte e Proletariado*, presente em *Términus Seco*, e em 1942, no texto dedicado ao suicídio de Stefan Zweig, Milliet já salientava esta questão ao problematizar a função do intelectual no âmbito social ao colocá-lo como um protagonista na construção de um panorama cultural mais efetivo diante da formação do público.

³⁴¹ Ibidem, p.293

Em diálogo constante com o francês Julien Benda, autor do polêmico *La Trahison des clercs*, de 1927, e principalmente com o poeta norte-americano Archibald Mac Leish, que havia escrito *The irresponsibles* em 1940, o nosso crítico compreende junto a estes que o problema da crise moderna encontra as suas causas na crise cultural³⁴². E em sua discussão, o sacrifício da geração modernista ocorre em razão da impossibilidade angustiante de o intelectual não conseguir participar plenamente no aspecto construtivo da cultura devido à ditadura Vargas, que mina os esforços institucionais destes a favor da popularização do debate cultural e político.

O I Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em São Paulo entre 22 e 27 de janeiro de 1945, pontuou essas questões a respeito do papel do intelectual. Sergio Milliet, então presidente da seção paulista da ABDE (Associação Brasileira de Escritores), abre os trabalhos do Congresso com um discurso em que proclama: “Ei-vos aqui em vossa terra, meus amigos, num momento grave de nossa vida, a fim de debatermos juntos questões de importância para a nossa classe.”³⁴³. Já na 5ª sessão plenária de 27 de janeiro, sob a sua presidência, foi apresentado um parecer a respeito da tese de Lia Correa Dutra (*O escritor na guerra e no mundo do após-guerra*) no qual é afirmado que “o momento é de ação”³⁴⁴, e algumas páginas à frente, é redigida a proclamação final de uma geração:

Cabe a nossa geração testemunha a morte de um mundo e o nascimento de um outro. Parece-me que isso poderá compensar o que a nossa sensibilidade vem suportando durante estes anos de angústia, sofrimento, revoltas, privações, desesperos, e secretas esperanças. Isso é o que nós, escritores, teremos de dizer ao público que nos lê. Cumpre-nos prepará-lo para esse mundo novo, facilitando-lhe a transição e a adaptação. Cumpre-nos apontar os motivos por que o mundo velho se esboroa agora, apodrecido até as raízes.³⁴⁵

A profecia e o protesto se encontram aqui na “encruzilhada da civilização”. A morte e o renascimento são evocados no momento de prestação de contas e balanço do drama trágico da modernidade. No entanto, podemos ressaltar que se finda uma crise e

³⁴² Ver a esse respeito no estudo de Regina Salgado Campos a discussão em torno da idéia de “traição” que se coloca entre os depoimentos do Testamento e de Plataforma, ou seja, entre a velha e a nova geração, entre 22 e 45. CAMPOS, R. S. **Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sergio Milliet**. São Paulo: Anna Blume, 1996.

³⁴³ MILLIET, S. Sessão Inaugural. In: **Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros**. São Paulo: ABDE, 1945, 24.

³⁴⁴ *Ibidem*, p.337.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.339.

se inicia outra com a Guerra Fria, com os protestos operários no Brasil e com a derradeira ascensão da arte abstrata em São Paulo e Rio de Janeiro³⁴⁶. Mas acompanhar o nascimento do “mundo novo” e, conseqüentemente, a nova crise evade os perímetros que nos propomos discutir neste estudo e nos impele a encerrar.

³⁴⁶ A respeito da inserção de Milliet no debate entre o figurativismo e o abstracionismo nos anos 1950 ver: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo [org.]. **Sergio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.

Conclusão
Marginalidade tropical

“Todas as nossas idéias contêm os vestígios de eventos profundos que nos cercam e nos afetam”

Elie Faure ³⁴⁷

Procuramos ao longo deste estudo compor a imagem de uma época iluminada pela crise, observando o modo pelo qual os juízos críticos em relação à arte e à cultura moderna se entrecruzam em seu palco. A imagem de 1942 é, sob essa perspectiva, o momento limite em que a cultura moderna decai e outra ascende, ambas sustentadas pela crise e vislumbradas pelos atores inquietos do modernismo paulistano.

Seguindo as palavras de Sergio Milliet, segundo o qual “o mundo moderno, destruidor de ilusões, (...) está a exigir sem cessar do pensamento uma permanente revisão de valores.”³⁴⁸, nos lançamos em uma revisão específica do modernismo, que não prezou pelo ciclo completo de sua existência ou o conjunto de suas grandes questões, mas sim o momento de sua morte. Desse modo, 1942 foi uma situação especial que nos revelou momentos propícios para uma análise mais profunda, o ano em que os juízos críticos cravejaram o calendário com apontamentos trágicos.

A morte do modernismo e da arte moderna levantada como pauta das discussões em 1942 no cenário paulistano é, por um lado, um momento de revisão da obra de uma geração e, por outro, uma síntese inevitável a partir da tensão pela qual se processou a sua formação e deformação. O conflito, como *moto perpetuo* de sua dinâmica, indica por meio da crise que a exposição à decadência transforma a vitória em fracasso e vice-versa, de acordo com os pesos e contrapesos presentes em sua estrutura. Por esse movimento se relacionaram a experimentação estética e a comunicação, inovação artística e transformação social. Sergio Milliet observou que, na passagem do orgânico para o inorgânico, características dos tempos de crise, a arte é levada ao estado de ruína em que as linguagens são acidentadas juntamente com a sua condição pública. De outro modo, o desencantamento de Mario de Andrade nos mostra isso. No seu desejo de substancializar o modernismo, reconhece sua efemeridade inevitável e, em meio à vocação iconoclasta de um movimento que surge durante a guerra, observa que a utilização de metáforas bélicas para a edificação estética sustentou o estado de ruína.

³⁴⁷ FAURE, Elie. **Arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.9.

³⁴⁸ MILLIET, Sergio. **Diário Crítico**. V. 1. Op.cit, p.28. Trecho retirado de 15 de novembro de 1941.

Sob esse panorama, o nosso estudo concentrou-se nas categorias negativas de análise que se multiplicaram nos tempos de crise, alterando não apenas os aspectos construtivos da imagem, mas o vocabulário e a percepção estética da crítica. No momento em que a construção é feita a partir dos golpes característicos dos tempos de decadência, a ruína torna-se o campo mais específico da arte moderna. E neste campo, exigências de ordem e positividade não alcançam grande sucesso. Desse modo, podemos dizer que, em 1942, o triunfo modernista é, na verdade, a constatação de seu fracasso.

Como escreveu Sergio Milliet em 1943, “a pesquisa das origens da crise contemporânea ainda dará muito trabalho aos historiadores e sociólogos do futuro”³⁴⁹. E de fato deu. O nosso trabalho se concentrou exatamente no estudo da crise contemporânea a Sergio Milliet e como o seu discurso procurou analisá-la no momento. Por essa razão, podemos compreender como certos juízos que para nós podem parecer apressados - como a morte da arte moderna muito tempo antes de seu verdadeiro fim - ou idealistas - a idéia de uma cultura pós-moderna de caráter “socialista” - se justificam nesta época.

Voltando-nos às palavras de Pedro Calmon apresentadas na introdução, podemos agora transcrevê-las a partir da longa interrogação que ele faz ao leitor: “1942 não é um ano excepcional na história do pensamento, um ano-limite, um ano simbólico no calendário da crise moderna a pedir-nos reflexão, realismo, paciência especulativa?”³⁵⁰

Entrevendo pelo céu nublado a potência reflexiva dos tempos de crise, as palavras de Calmon traduzem os urgentes juízos no limiar do modernismo. Como já ressaltamos anteriormente, em terreno íngreme, o empenho do olhar descobre perspectivas singulares. Essa é a condição para o estudo da crise, o momento em que emerge a fibra particular do crítico do esforço para iluminar pontos profundos, para olhar sob um nível de pressão maior através das luzes alteradas e deformadoras.

Como não seria “simbólico” um ano com tantas “encruzilhadas”? A “encruzilhada” da civilização a que Milliet se referiu em *Marginalidade*, quando se atravessam os caminhos mais diversos: ditadura x socialismo; celebração da *Semana* x morte do modernismo; morte da arte moderna x nascimento da arte socialista. E como

³⁴⁹ MILLIET, Sergio. *Diário Crítico*. Op.cit, 218.

³⁵⁰ CALMON, Pedro. In: CAVALHEIRO, E. Op.ct, p. p.208.

toda encruzilhada possui um ponto de tensão, de encontro de direções diversas, o choque entre a geração de 22 e a geração de 45 tornou-se o fenômeno mais explícito do colapso e da necessidade de revisão que caracterizou esta época. A circunflexão que situa o lugar deste ano na história da cultura brasileira torna-o o “ano limite”, o “ano simbólico” na historiografia da cultura moderna brasileira a partir da perspectiva da crise.

Desse modo, se 1942 é o “ano limite” da vida de uma era histórica e de uma geração, possibilita uma revisão que é ao mesmo tempo “testamento” e “plataforma”, sacrifício e renascimento: uma conclusão a respeito dos fracassos e conquistas do período e o estudo das bases para uma nova época. Nesse sentido, a morte foi um tema crítico para a nossa análise. Foi um vetor para o exercício de penetração histórica de um projeto interrompido pela força coerciva do destino social e pelos percalços da *geração de 22*. A morte representa a crise dos ideais e soluções articuladas pela geração que fomentou a arte moderna no Brasil, ou seja, a sua insuficiência. Não é senão uma tentativa de revisão da formação da arte moderna no Brasil procurando o seu sentido, o início e o fim de um movimento que nasce e morre na guerra. A morte como um epílogo se presta a essa revisão, o testamento de uma vida.

Segundo os relatos de 1942, o nosso modernismo começa depois e termina antes – tem vida curta. Num original ensaio intitulado *Maturidade difícil*, do mesmo ano, Milliet trata dos percalços do amadurecimento brasileiro através de uma curiosa comparação entre dados estatísticos da população nos anos 40 (a “condição demográfica menos homogênea”) e a frustrada institucionalização das conquistas históricas (a “adolescência histórica”). Essa manobra lhe possibilita explicar as “anomalias” surgidas nessa conjuntura: o “excesso de juventude suscetível para explicar muita coisa”³⁵¹.

Afirmando logo de início que “estamos muito longe ainda da maturidade”³⁵², ressalta que “nós morremos cedo, a nossa madureza é curta e a nossa velhice rapidíssima”³⁵³. A grandeza brasileira nesse momento de crise e má formação sócio-cultural parece residir no caráter trágico de viver nas margens, no limite da extinção, evocando ciclicamente a “auto-punição”.

Segundo Milliet, o Brasil, a partir desse paralelo entre demografia e história, não conseguiu institucionalizar os legados culturais por falta de “maturidade social”, de

³⁵¹ MILLIET, Sergio. *Maturidade difícil*. In: **Fora de Forma**. São Paulo: Editora Anchieta, 1942, p.16.

³⁵² *Ibidem*, p.15.

³⁵³ *Ibidem*, p.16.

“cultura generalizada” e das “condições econômicas favoráveis”, pois “para nós a vida termina aos quarenta”, ou seja, muito cedo para se instituir valores permanentes. A necessidade de amadurecimento do legado reflexivo e histórico reflete duas situações aqui: por um lado é o “desejo de sobrevivência, a recusa obstinada em aceitar a morte como fenômeno natural”; por outro, reflete a “auto-punição” em que o “legado seria então uma sangria dolorosa”³⁵⁴. Milliet conclui então que os “velhos” – os maiores de 40 anos, inclusive ele e Mário de Andrade - desejam perpetuar o pensamento, mas não deixam de lado esta “auto-punição”, a auto-crítica histórica como uma espécie de relato sobre a insuficiência dos seus esforços e o sacrifício reflexivo frente as nossas “anomalias”.

Desse modo, a “auto-punição” apresenta-se como a performance crítica da insuficiência. E em muitas ocasiões esse flagelo é assistido publicamente como ocorreu com o *Testamento de uma geração*, uma espécie de adaga amolada pela própria juventude para o sacrifício dos “velhos”. Observar a “auto-punição”, no caso de Mario de Andrade, é defrontar de perto o sacrifício público. Mas antes da imolação, ele deixa o seu “legado”, a crítica da situação histórico-estética brasileira. Se o modernismo foi um ato de ruptura, o seu “sentido” foi a “destruição”. Advogando a favor do delito, da marginalidade, justifica que “essa destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira”³⁵⁵. A atitude vanguardista, marginal por excelência, ressaltada pelo autor, a destruição do velho e a proposição-construção do novo, posiciona-se na terra em crise através do choque cultural na realidade brasileira.

A ruptura modernista foi um exercício de crítica histórica no seio da cultura brasileira. Destruir era dar um golpe decisivo nesse corpo colonial que mantinha sua sombra ainda no século XX. O verdadeiro criminoso era o escravocrata, no sentido social, econômico e estético. A arte moderna aqui foi um modo de matar o homem colonial (escravo, dependente) para fazer nascer o homem moderno, o “homem marginal” que exerce a liderança nos processos de libertação segundo Milliet, enfim uma justiça sócio-cultural.

No entanto, a destruição modernista foi um exercício necessário, mas não suficiente. O modernismo no Brasil, como ressaltaram os depoentes do *Testamento*, não

³⁵⁴ Ibidem, p.17.

³⁵⁵ ANDRADE, Mario. Op. Cit, p. 242.

conseguiu o tão sonhado alcance social, a transformação da sociedade e do homem. Não conseguiu, porque talvez não fosse possível realizar o projeto utópico sob as bases estabelecidas, sobre o alicerce proposto. Porém, se o modernismo foi construtivo mesmo em sua proposição destrutiva, em sua “função negativa”, a sua morte foi também um fenômeno crítico de grande relevância para a história da arte brasileira.

Mas a hipótese levantada da morte da arte moderna e do modernismo não deve ser entendida como o último suspiro desses fenômenos artísticos, visto que tiveram um último desenvolvimento nos quinze anos que se sucederam o pós-guerra. Devem ser entendidos como um exercício crítico no debate ao redor dos perímetros da sua manifestação no Brasil. Foi um exame das contingências, dos projetos, dos alcances dos discursos e, acima de tudo, dos efeitos sociais do debate cultural. Se a primeira disposição do modernismo era a “atualização estética”, a sua última foi atribuir uma função social para a arte.

A crítica brasileira que desceu as profundezas dos entraves da nossa realidade e empregou a “auto-punição” histórica, viu de perto a nossa marginalidade, flertou a face do crime. Nesse sentido, podemos refletir a respeito da dimensão da crítica de arte em 1942. A crítica é a função do pensamento reflexivo. Na acepção de Kant, é a operação mental que produz o conhecimento e o entendimento necessário a fim de sustentar a experiência sensível. Quando se manifesta em períodos de crise, a crítica se torna um traço de orientação no caos. No Brasil, a história da arte nos anos 1940 é feita a partir da crítica. Em 1942 há uma antecipação da morte do modernismo, que se sustenta na particularidade do discurso crítico brasileiro que constrói seus cortes histórico-interpretativos a partir da situação de crise.

A crítica é um instrumento imprescindível para o estudo da arte. Em princípio foi um modo de penetrar a contingência da forma, porém se estabeleceu também como um modo de compreender o delineamento da situação histórica. Rodrigo Naves ressaltou inteligentemente que no Brasil “estamos todos meio fadados a ser também críticos de arte para que possamos chegar a historiadores”³⁵⁶. Precisamos defrontar a contingência da obra para compreendermos a forma histórica.

A situação brasileira possui desígnios especiais e a nossa constante situação de crise nos levou a produzir as mais felizes intuições críticas. A “marginalidade”, o “atraso”, “o subdesenvolvimento”, a “dificuldade” transformam-se nas mãos de nossos

³⁵⁶ NAVES, R. **A forma difícil**, Op.cit, p.12.

críticos, em conceitos que explicam a dinâmica criativa de nossa forma. Milliet, ao utilizar o termo “fora de forma”, e Roberto Schwartz, com seu “fora de lugar”, demonstram que o deslocamento é a questão principal da forma brasileira, a subversão ambígua do *modos operandi* da civilidade européia. A crise aparenta ser a nossa positividade. Entre altos e baixos, nossa forma entre e sai do lugar, e assim, a arte brasileira entre e sai de forma.

O “homem marginal”, no sentido criminal, põe em risco constantemente a própria vida. Paralelamente, no sentido sociológico de Milliet, a morte da forma segue a arte moderna de perto. Se o risco existe na Europa com toda a sua sólida tradição cultural, ele é mais íngreme no Brasil através de nossa realidade instável. E sobre esse fato, Rodrigo Naves apontou que a experiência de trabalhar com a arte brasileira nos põe em contato direto com seu caráter inorgânico, ou seja, ao seu caráter marginal: “sensação de lidar com um material incerto, que, mais do que se apresentar como objeto de análise muitas vezes põe em dúvida sua própria existência.”³⁵⁷. A incerteza da arte moderna brasileira reflete a experiência mais crítica da arte moderna: o valor instável de sua flutuação.

Existir para os autores que analisamos não é certeza, mas dúvida. Não é segurança, mas risco e aposta sem garantias no futuro. A sensação de incompletude na arte moderna brasileira leva os nossos melhores críticos a sentarem sobre as margens da estrada. Sergio Milliet viveu, cinquenta e quatro anos antes, essa mesma experiência de Rodrigo Naves. Se Naves cunhou o termo “forma difícil” para explicar a dinâmica irresoluta da modernidade brasileira, Milliet nos deu dois, “fora de forma” e “maturidade difícil”, para explicar a indolência desse mesmo processo.

No centro nervoso da destruição modernista, a antropofagia foi o termo utilizado por Oswald de Andrade para interpretar o choque cultural através da condição de subdesenvolvimento. É a leitura criativa em que o sujeito periférico consome o produto europeu e o transforma. Como escreveu Paulo Emílio: “o filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar”³⁵⁸. Participamos do mecanismo moderno, mas o modificamos profundamente através dos impasses de nosso próprio processo, através da situação particular de nossa visão da crise. Nesse sentido irregular da formação histórico-cultural brasileira, a “contradição” e

³⁵⁷ Ibidem, p.10.

³⁵⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p.77.

a “subversão” presentes na dialética antropofágica explica a nossa marginalidade, a marginalidade tropical: a órbita específica que se estabelece entre um questionamento sobre a identidade e a realidade das operações produtivas.

Oswald de Andrade, com sua antropofagia, encarna a figura do dialético marginal, metaforizando, a um só tempo, a situação de choque cultural e o instrumento filosófico hegeliano. Um dos maiores exercícios críticos do modernismo brasileiro foi observar as suas próprias contradições e criar as condições para a subversão destas, para a sua transcendência. E nesse sentido, Milliet encarna essa função ao construir, ao longo de seus textos e atitudes na vida cultural paulistana, a posição de um verdadeiro subversivo na nossa acepção, aquele que constata a contradição e procura resolvê-la, superá-la através do trabalho crítico. Como a antropofagia, a crítica subsiste do próprio estado de “contradição” e da prática da “subversão”.

Uma das questões que emergiram do nosso trabalho foi o movimento de dilatação das margens. No pico mais baixo da crise a que Milliet se refere, o período situado entre as duas grandes guerras, o Brasil encontra-se numa dupla marginalidade: geográfica e estética. Geográfica, pois resulta da ampliação do mundo ocidental a partir da multiplicação dos contatos, fazendo do Brasil e da América a extensão da cultura moderno-capitalista - perímetro do próprio mundo moderno na geopolítica mundial. Estética porque a marginalização foi o movimento de dissolução dos limites estabelecidos para o exercício artístico, transformando não apenas a imagem como também o seu significado. Como síntese, a arte moderna brasileira foi marginal por ser produzida no perímetro do mundo ocidental e por empregar as estratégias de produção formais da cultura em dissolução.

Nesses dois movimentos de dilatação, o Brasil passa a participar do processo de modernização visto que a modernidade não poderia existir sem a América. Na posição periférica que adquire no arranjo sócio-cultural do mundo civilizado, a América, na concepção de Milliet, o perímetro mais aberto do mundo na concepção eurocêntrica, permitiria provocar o nascimento de uma nova cultura, uma vez que se encontrava mais afastada da ruína européia. Podendo liderar um novo processo cultural, estancaria a curva de marginalização e iniciaria um caminho inverso de volta ao centro e ao equilíbrio.

Nesse sentido, não é muito precisa a afirmação de Jacques Lenhardt quando ressalta no seu estudo que falta uma “teoria da periferia” no ensaio de Milliet, dizendo pouco sobre a peculiaridade do processo latino-americano. Entendemos perfeitamente que o crítico francês teve acesso ao texto parcial de Milliet, e que não há explicitamente essa teoria no seu texto. No entanto, ela acha-se implícita no seu modo reflexivo ao buscar uma identidade para a América naquilo que ele nomeia de “cultura socialista”, acentuando que esta aconteceria primeiramente nas margens para depois ir ao centro. Nessa perspectiva, ele inverte as direções e transforma a dilatação em contração. Após a expansão dos limites da arte, ela voltaria para o centro a partir das margens em direção às ruínas da modernidade. Assim, a arte de vanguarda morreria para dar origem à arte socialista, a Europa retrairia para a América assumir a direção do processo.

Sergio Milliet fala de homem marginal, pois procura uma explicação universal para o próprio homem brasileiro, solto e sem um sentido formador. Pensando o Brasil de forma cosmopolita (o homem marginal como sintoma dos choques raciais), o país para ele é uma extensão do mundo ocidental. Fazendo a re-interpretação da arte moderna e da modernização através do olhar periférico, a sua leitura do processo de modernização se faz atrás dos impasses da condição de sub-desenvolvimento. Desse modo, a crítica de arte brasileira reinterpreta a forma moderna através da situação pós-colonial, negativa, da modernização descompassada, fora de ritmo.

Através da intuição crítica e da manobra reflexiva no interior da condição periférica, Milliet antecipa a morte da arte moderna ao utilizar-se de uma visão sociológica da cultura, apontando o limite da forma moderna por meio da desintegração da função comunicativa da arte. A partir desse estado inorgânico dilatado, observa a necessidade da superação do moderno como consequência do fim de um processo. Esta superação surge com uma nova concepção de arte que recoloca a arte na função comunicativa e transforme a sociedade: a “cultura socialista”. O socialismo em Milliet não é necessariamente uma arte política, mas sim aquela que tenha o social como tema da obra, que tenha a função de comunicação e relação com a realidade. Nesse caso, a realidade é para ele o elemento integrador na obra. A arte socialista de Milliet é a arte humanista de Ortega Y Gasset, ou seja, aquela que deveria possuir a realidade como elemento constituinte da obra.

Este objeto real/social que Ortega Y Gasset e Milliet apontam como tema para uma arte “humanista” está diretamente ligado com a percepção da crise sócio-cultural.

A ruína como realidade social e imagem artística que caracterizou o entreguerras e transformou-se no signo da crise, só poderia ser superada para os autores na re-instauração do objeto. O retorno do objeto real na arte seria a oportunidade de transcender a crise, tornando-se a imagem do futuro proposto. Assim, ele é o argumento crítico frente à função negativa da arte moderna, ao mesmo tempo em que representa a tentativa de constituir um público mais amplo para a arte.

Essa visão sociológica específica diferencia-se de outras análises, como a europeia e a norte-americana, que observam o fim da arte moderna em uma superação formal e conjectural que só acontece nos anos de 1960. Milliet faz a análise crítica da arte europeia a partir da visão do homem marginal periférico. Ele se projeta criticamente na arte europeia a partir de uma visão alterada, deslocada. Por outro lado, a decepção estética de Mario de Andrade foi uma frustração política. Desejava que a arte transformasse a realidade, mas isso não ocorreu. Quando as ênfases são intensas e o ideal se frustra, a arte também é posta sob avaliação. Desse modo, o modernismo foi para ele uma ansiosa utopia que não se realizou plenamente: foi a tentativa de resolver as assimetrias do quadrante brasileiro, a situação inorgânica de nossa realidade.

A morte do modernismo resultou de suas contradições, mas Milliet soube ver na geração que estava surgindo o renascimento de uma nova arte. O socialismo é uma nova aposta no futuro estético e político. É utópico e lógico ao mesmo tempo, afastando-se do tom crítico-trágico anterior. É a tentativa de transcendência da crise, um instrumento crítico que propunha a sua superação, o ato crítico por excelência.

Portanto, Milliet não aponta apenas a morte da arte moderna, mas lança os prenúncios a respeito dos rumos da arte. E, para ele, nos anos de 1942, a arte do futuro, pós-moderna como poderia ser qualificada na época, seria a arte socialista. Desse modo, podemos concluir aqui o nosso estudo com uma passagem de Élie Faure que elucida a operação de sacrifício e renascimento sob a qual olhamos para o drama modernista: “por toda parte, sempre, se o ponto de partida e o fim são idênticos, é necessário levar em conta a contribuição do solo e a ação viva do homem para fazer brotar o entusiasmo da fórmula e extrair da morte a ressurreição”³⁵⁹.

³⁵⁹ FAURE, Elie. **Arte moderna**. Op.cit, p.16.

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao museu**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

_____. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: **Os Pensadores**. Vol.2. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ANDRADE, Mario. *O movimento modernista*. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.

_____. *Elegia de Abril*. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.

_____. *Tarsila*. In: **BATISTA**, Marta Rosseti, **LOPEZ**, Tele Porto Ancora, **LIMA**, Yone Soares de. (org). **Brasil: 1. tempo modernista - 1917/29 ; documentação / pesquisa, seleção, planejamento**. São Paulo: IEB,1972.

ANDRADE, Oswald. *O modernismo morreu?* In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. [org.] **Os dentes do dragão** (entrevistas). São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ARINOS, Afonso. In: CAVALHEIRO, Edgar [org.]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.

BASTOS, Abguar. In: CAVALHEIRO, Edgar [org.]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.

BAUDELAIRE Charles. *A perda da auréola*. In: **O spleen de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BECKMANN, Max. *Sobre minha pintura*. In: CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.

BORHEIM, Gerd. A. *Introdução à leitura de Winckelmann*. In: WINCKELMANN, J.J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*. In: **Experiência estética**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

BÜRGER, Peter. *O declínio da era moderna*. **Novos estudos Cebrap**, no. 20. São Paulo, março de 1988.

_____. **Theory of the avant-garde**. Mineapolis: University of Minesota Press, 1989.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

CALMON, Pedro. Depoimento. In: CAVALHEIRO, Edgar [org]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.

CAMPOS, Regina Salgado. **Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sergio Milliet**. São Paulo: Anna Blume, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Depoimento*. In: NEME, Mario [org]. **Plataforma de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1945.

CASCUDO, Luiz da Câmara. In: CAVALHEIRO, Edgar [org.]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.

CAVALCANTI, Emiliano Di. In: CAVALHEIRO, Edgar. [org]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.

CAVALHEIRO, Edgar. [org]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.

CHAVALEIR, Jean & GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1989.

CIRLOT, Juan Eduardo. **A dictionary of symbols**. London: Routledge, 1990.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp, 2006.

DINES, Alberto. **Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FAURE, Elie. **Arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia da ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANCASTEL. Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Problemas da sociologia da arte*. In: VELHO, Gilberto [org]. **Sociologia da arte II**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

FRY, Roger. **Visão e forma**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

COUTINHO, Galeão. In: CAVALHEIRO, Edgar. [org]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo [org.]. **Sergio Milliet 100 anos**. São Paulo: IMESP/ABCA, 2005.

_____. **Sergio Milliet crítico de arte**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1992.

GOMES, Paulo Emílio Salles. In: NEME, Mario [org.]. **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Editora do Globo, 1945.

_____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GROSSE, Ernst. **As origens da arte**. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, p. 1998.

HEGEL, G. W. F. **Estética: a Idéia e o Ideal**. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1974.

KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-gard and other modernist myths**. Cambridge: The Mit Press, 1994.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEENHARDT, Jacques. *Sergio Milliet e o Olhar Etnológico: A respeito de "Marginalidade da Arte Moderna"*. In: **REBOLLO**, Lisbeth [org.]. **Sergio Milliet 100 anos**. São Paulo: IMESP/ABCA, 2005.

LOURENÇO, Maria Cecília. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1990.

_____. *A modernidade defende causas*. GONÇALVES, Lisbeth R [org.]. **Arte brasileira do século XX**. São Paulo: IMESP/ABCA, 2007.

MARTINS, Luiz. *Pintura da alta e da crise*: In: **Arte e polêmica**. São Paulo-Curitiba-Rio de Janeiro: Editora Guairá, 1942.

MILLIET, Sergio. *Arte e criação*. In: **Ensaaios**. São Paulo: Brusco, 1938.

_____. *Ceticismo*. In: **Ensaaios**. São Paulo: Brusco, 1938.

_____. *Contribuição para um Estudo da Expressão Gráfica dos Quadros Religiosos na Renascença*. In: **4 Ensaaios**. São Paulo: Martins, 1966.

_____. *Da crítica de arte*. In: **Pintura quase sempre**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.

_____. *Da paisagem brasileira*. In: **Pintura Quase Sempre**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.

_____. *Da pintura moderna*. In: **Três conferências**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955.

_____. *Depoimento*. In: CAVALHEIRO, Edgar [org.]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.

_____. **Diário Crítico**. vol. I. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

_____. *Di Cavalcanti*. In: **Pintura Quase Sempre**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.

_____. *Do Impressionismo ao Modernismo*. In: **Pintura Quase Sempre**. Porto Alegre: Ed. e Livraria do Globo, 1944.

_____. *Pintura moderna*. In: **Ensaio**. São Paulo: Brusco, 1938, p. 118.

_____. *Marginalidade da arte moderna*. In: **Pintura Quase Sempre**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.

_____. *Maturidade difícil*. In: **Fora de Forma**. São Paulo: Editora Anchieta, 1942.

_____. *Mazorca plástica*. In: **Pintura Quase Sempre**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.

_____. *Pintura moderna*. In: **Ensaio**. São Paulo: Brusco, 1938.

_____. *Posição do pintor*. In: **Ensaio**. São Paulo: Brusco, 1938.

_____. *Sessão inaugural*. In: **Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros**. São Paulo: ABDE, 1945.

MONDRIAN, Piet. *Realidade natural e realidade abstrata*. In: CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Arte plástica e arte plástica pura*. In: CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. São Paulo. Ed. Ática, 2001.

NEME, Mario. [org.]. **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Editora do Globo, 1945.

NIETZSCHE, Friedrich. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

- ORTEGA Y GASSET, Jose. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.
- PARK, Robert E. *Migração Humana e o “homem marginal”*. In: STONEQUIST, Everett V. **O homem marginal: estudo de personalidade e conflito cultural**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1948.
- _____. *Introdução ao Homem marginal*. In: STONEQUIST, Everett V. **O homem marginal: estudo de personalidade e conflito cultural**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1948.
- PEDROSA, Mario. *A Bienal de cá para lá*. In: GULLAR, Ferreira. [org] **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. **Arte necessidade vital**. Rio de Janeiro. Livraria – Editora Casa dos Estudantes do Brasil, 1949.
- _____. *Em ordem do dia – a terminologia da crítica*. In: **Jornal do Brasil**: Rio de Janeiro, 11/07/1957,s/p.
- _____. *Depoimento sobre o MAM*. In ARANTES, Otilia Fiori [org.] **Política das artes**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- PICASSO, Pablo. *Conversa sobre Guernica*. In: CHIPPA, H.B [org]. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PRADO JUNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- RAMOS, Arthur. In: CAVALHEIRO, Edgar. [org]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.
- READ, Hebert. **Arte e alienação: o papel do artista na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- RIDER, Jacques Le. **A modernidade vienense e as crises de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- RIEGL, Alois. **Problemas de estilo: fundamentos para uma historia de la ornamentación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1980.
- RUHRBERG, Karl. **Arte do século XX**. Köln: Taschen, 1999.
- SANTOS, Mário Ferreira dos. **Filosofia da crise**. São Paulo: Editora Logos, 1956.
- SCHMIDT, Afonso. In: CAVALHEIRO, Edgar. [org]. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1944.
- SCHORSKE, Carl E. **Viena Fin-De- Siécle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STONEQUIST, Everett. **O homem marginal: estudo de personalidade e conflito cultural**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1948.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 1984.

ZANINI, Walter [org.] **História Geral da arte no Brasil**. 2 vols. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZWEIG, Stefan. **Brasil, um país do futuro**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **Montaigne**. Paris: PUF, 1982.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)