

## **Tópicos sobre a genealogia da linha na arte moderna brasileira**

*Rodrigo Queiroz*

A efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 nos fez voltar o olhar para as origens do modernismo no Brasil. Esse “texto-desenho” pretende elaborar uma concisa e pessoal genealogia da linha no ambiente moderno no Brasil.

Nas artes visuais, principalmente na pintura, a atitude moderna se revela na elaboração de uma obra que não mais tem o compromisso de representar os elementos da realidade tais quais eles são.

Notem que pintar os elementos da realidade tais quais eles são difere substancialmente de pintar a realidade tal qual ela é. Com exceção da natureza-morta e do retrato, os demais gêneros da pintura acadêmica (religioso, mitológico, heroico e mesmo a pintura de costumes) não representam a realidade tal qual ela é. Nesses casos, o que está representado na tela é um cenário que é fruto da imaginação do artista sobre personagens lendários, como uma musa da mitologia grega ou uma santidade do cristianismo. Do mesmo modo, vale lembrar que as pinturas de batalhas, coroações e outros feitos históricos não foram elaboradas no calor desses acontecimentos. Várias delas, aliás, foram pintadas muitas décadas após a data do acontecido. Tomemos como exemplo os conhecidos “Tiradentes esquartejado” pintado por Pedro Américo (1943/1905) exatos 100 anos após o enforcamento do inconfidente, em 1792.

Mas outra obra do mesmo artista notabiliza-se talvez como o mais perfeito caso de uma pintura que é o sinônimo do acontecimento nela retratado: o quadro “Independência ou Morte”, pintado em 1888, 66 anos após a Proclamação da Independência do Brasil, que com seus módicos 4,15 metros de altura por 7,60 metros de comprimento, figura como uma das maiores pinturas de cavalete do Brasil, perdendo a batalha para a “Batalha do Avaí” (1872/1877), com os nada desprezíveis 6 metros de altura por 11 metros de comprimento, do mesmíssimo Pedro Américo, como visto, o pintor oficial que deu feição aos principais fatos históricos ocorridos no Brasil pré-republicano.

Tomei como exemplo a obra de Pedro Américo para lembrar que neste ano de 2022 comemora-se o centenário da Semana de 22 e o bicentenário da Independência do Brasil. A relação temporal que temos, hoje, com a Semana de 22 é a mesma que aqueles modernistas tinham com a Independência do Brasil. Essa simples localização dos acontecimentos no tempo nos revela o grau de ruptura da arte moderna. A Semana de 22 está equidistante do grito “Independência ou Morte” e do presente.

Poderíamos discutir se o Brasil de 1922 está mais próximo do Brasil de 1822 ou do Brasil de 2022, mas não é esse o propósito deste texto. No campo das artes, vale lembrar que a Academia Imperial de Belas Artes é fundada quatro anos após a Independência do Brasil. Mesmo com a atuação da Missão Artística Francesa (1816) e dos quadros formados pela Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816/1822), entende-se que a pintura acadêmica engatinhava nesse Brasil que bradava sua independência em 1822.

Passados 100 anos da Proclamação da Independência, a Semana de 22 apresenta as obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Zina Aita e Vicente do Rego Monteiro como a resposta moderna ao pressuposto realista da pintura acadêmica. Entre os artistas, destaca-se a representação de duas correntes principais: de um lado, a pincelada em alguns casos pós-impressionista e em outros expressionista de Anita Malfatti e de outro, a linha definida e contínua de Di Cavalcanti, John Graz e Vicente do Rego Monteiro.

Praticamente toda a gramática pictórica moderna no Brasil se envereda pelo léxico cubista, dos planos regulares e sobrepostos. Essa relação entre as figuras e entre as figuras e o fundo aproxima Di, Graz e Rego Monteiro, mas também a mais notória representante da pintura moderna nacional, Tarsila do Amaral.

Os planos sobrepostos da pintura moderna revelam os esforços dos artistas em negar, comprimir a sensação visual da tridimensionalidade sobre o plano da tela. Nesse espaço que tende ao achatamento, a profundidade se revela pelos planos em camadas, mas também (ou principalmente, no caso brasileiro) pela rasa volumetria dos elementos que integram a pintura. O abaular das superfícies é percebido pela presença de um pálido contraste entre luz e sombra. É assim no “Devaneio” de Di Cavalcanti (1927), no “Urso” (1925) de Vicente do Rego Monteiro ou na “Caipirinha” (1923) de Tarsila do Amaral. Trata-se de um plano macio que lembra uma superfície acolchoada cuja linha é a cos-

tura que separa seus gomos “fofos”. Essa característica é mais claramente verificável na pintura de Rego Monteiro, mas também nas figuras afiladas de nítida lavra art déco do trio John Graz, Regina Gomide Graz e Antônio Gomide. Em certa medida, poderíamos intuir que essas superfícies macias que tão bem identificam a figuração moderna brasileira herdaram essa característica de determinada iconografia art déco.

Entre as formas de origem construtiva, vinculadas à industrialização e à metrópole e as formas voltadas ao mundo natural e à figura humana, o desenho das formas que identificam e caracterizam a “caligrafia” do gesto lento presente na arte moderna brasileira pertencem, majoritariamente, à segunda categoria.

As formas desse universo orgânico não se manifestam pela via da expressão (no sentido da práxis expressionista), da mistura, da mancha, do gesto dinâmico. Ao contrário, são formas de movimentos controlados, contornos definidos, contínuos e que se encontram usualmente em seus pontos de tangência.

O traçado sinuoso que define os perfis dos corpos e da natureza - que na minha opinião tem na pequena obra “Enseada de Botafogo” (s.d.) de Ismael Nery seu exemplar mais preciso - por pertencerem ao mundo da vida, quando deslocados para a condição de contorno de figuras sem relação direta com as coisas do mundo real, sendo assim abstratas (como na arquitetura e no paisagismo), não perdem totalmente sua relação com a figuração e, conseqüentemente, com a memória desse observador-usuário.

Diferentemente da abstração geométrica ou construtiva, a abstração informal ou lírica, por não lançar mão de um conjunto fechado de formas regulares, abre seu repertório ao infinito de possibilidades e, conseqüentemente, de interpretações. Contudo, tais interpretações não resultam necessariamente em imagens vinculadas ao mundo real, como na lúdica brincadeira de observar as nuvens do céu e tentar reconhecer nelas elementos da realidade. A forma livre, justamente por não remeter ao real, nos transporta para o campo do irracional, permitindo assim que as interpretações deem lugar às sensações.

A abstração informal, ou informalismo, responde à disposição construtiva ao universal com dois movimentos: de um lado, a expressão literal do gesto, do movimento, como no “action painting” ou “dripping” (escorrimento ou gotejamento) de Jackson Pollock ou a marca do golpe do pincel de ponta chata sobre a

tela, no caso das pinturas de Pierre Soulages; e de outro, a linha regular e contínua em movimento de curvatura oscilante, presente nos contornos das formas de Fernand Léger e, de modo mais didático e elementar nas figuras pintadas por Jean Arp ou nas figuras recortadas por Henri Matisse.

Esses corpos fechados, mas de latente disposição à expansão, ao crescimento ou mesmo à multiplicação presentes principalmente em Arp e Matisse revelam uma formalização de caráter biomórfico, celular, que pendula entre o animal e o vegetal. Ora, se as formas de Arp e Matisse remetem à corporalidade mais essencial da vida, seriam essas formas de fato abstratas? Seriam, no mínimo, representações de formas capazes de ativar nossa memória, como já dito logo acima, pela chave da sensação e da fantasia.

Ao observarmos os contornos traçados por Roberto Burle Marx para os jardins do gabinete do ministro Gustavo Capanema no edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936) percebemos o então embriônico diálogo do paisagista com a abstração informal linear, nesse caso, de Arp e Léger. Aliás, poderíamos considerar que todo desenho em planta - seja no paisagismo, seja na arquitetura - assimila seu campo físico como um suporte bidimensional sobre o qual as informações gráficas se dispõem a partir de um senso inequivocamente pictórico.

A partir da referência da abstração informal linear biomórfica, na qual a latência pictórica da obra de Burle Marx se encaixa, podemos interpretar, da mesma maneira, desenhos de arquitetura em projeção ortogonal de projetos como a Casa do Baile (1943) ou a Casa de Canoas (1951) de Oscar Niemeyer, para as quais - em que pese o fato de resultarem em formas tridimensionais - as linhas de traçado contínuo, curvo e lento se organizam sobre o plano do papel como resultado de um raciocínio pictórico que as coloca em plena relação compositiva, como formas, ora abertas, ora fechadas, que se sobrepõem como uma sucessão de figuras inscritas umas dentro das outras em um particular processo de fagocitose gráfica.

A questão é que a abstração informal de Léger, Arp e Matisse está muito mais próxima - e em diálogo - com a abstração geométrica do que com a vertente expressionista da própria abstração informal. A linha curva lenta e controlada comunga com a abstração construtiva o rigor. Nada é aleatório, subjetivo, nada sobra. Eis aí uma belíssima contradição: são formas excepcionais, mas ao mesmo tempo lógicas, inteligí-

veis e que nos permitem entrever o método e, consequentemente, seus critérios de decisão. Há uma inquestionável busca pela síntese que se opõe, por seu turno, à mera profusão excessiva de movimentos. Ou seja, são traçados curvos, mas radicalmente contrários à lógica barroca, por exemplo.

Essa fórmula que permite infinitas soluções - todas elas autorais, mas que preservam tanto a legibilidade da lógica de sua criação como da lógica entre as próprias soluções - aproxima a reflexão geradora da linha moderna à outras manifestações criativas, como a Bossa Nova, cuja relação essencialista entre o fraseado dissonante do jazz e a batida em contratempo do samba é o suficiente para que as mais diversas variações sejam elaboradas.

Do contorno viscoso do casal abraçado na "Enseada de Botafogo", de Ismael Nery, ao desenho imprevisito, com ângulos e curvas, nas plantas dos térreos de Paulo Mendes da Rocha, passando pelo contorcionismo da linha espacial de Tomie Ohtake, percebemos que a distensão dessa linha em movimento em nada está associada à fácil amplitude de um gesto largo. O processo de amadurecimento da linha resulta em uma distensão caracterizada pela associação alternada entre curva e reta, concordantes na associação entre os segmentos de arco e tangentes na associação entre os segmentos de reta e segmentos de arco. O imprevisito está sempre no próximo movimento desse itinerário que, vale lembrar, em nada é previsível. Daí o pulso plástico da linha, seja no plano, seja no espaço.

No fundo, apesar da força que rompe com a gramática construtiva, essa linha nos remete a algo familiar, infantil, lúdico, tranquilo, íntimo mesmo. Tal identificação faz com que nos reconheçamos (nós e a linha) como elementos de um mesmo universo, não o universo moderno da metrópole fervilhante, mas o universo da vida comum, do ócio sensorial que cada um necessita e merece.

São Paulo, Junho de 2022.







