

Conclusão

Uma obra de arte tem, a meu ver, uma dupla composição, sem as quais dificilmente as reconheceríamos como obras de arte. Por um lado, ser conectada à toda a tradição cultural da qual esta obra se originou, por outro ultrapassar esta tradição.

Reconhecemos uma obra de arte por seus vínculos e relações, formais ou não, que conseguimos estabelecer entre ela e outras obras de arte precedentes já reconhecidas e aceitas pela comunidade das artes como pertencentes ao conjunto das obras de arte como tal. São similaridades formais ou de ideias expressas pelas obras ou por ações artísticas, que nos permitem conectar uma nova obra ao conjunto estabelecido, mesmo que este conjunto seja uma abstração, o conjunto das obras de arte aceitas como tal. Não se trata mais de tentar determinar uma essência que estaria presente em todas as obras de arte, um fator distintivo dos demais objetos e ações não artísticos. Uma identificação por analogia nos permita passar de uma obra para outra com características em comum sem necessariamente determinar um fator essencial distintivo. No entanto a identidade tem alguns limites, como nos mostra Argan.

“O método da identidade e da analogia, amplamente praticado pelas ciências naturais, também é impossível de aproveitar: da identidade de dois objetos pode-se deduzir apenas que um deles, com toda certeza, não é obra de arte. Mas se quisermos explicar por que não é obra de arte e o fizermos dizendo que não pode sê-lo porque, na ordem estética, identidade significa repetição e a repetição anula o valor, já concluiremos toda uma série de operações mentais que nada têm a ver com a lógica do método científico. De fato, assumiremos uma identidade aparente como prova de uma não identidade substancial, deduzindo disso que um dos dois objetos semelhantes é artístico e o outro não; afirmaremos que o valor artístico consiste numa experiência que se faz de modo que sua repetição não tem valor; enfim, acabaremos demonstrando que o valor não está em nenhum dos elementos que, a um exame mais atento, resultam tão semelhantes a ponto de parecerem idênticos.

Mas a relação de dependência nem sempre é negativa. Pode haver dois objetos cuja semelhança indique, sim, uma relação de dependência, sem que todavia dela resulte a nulidade ou a perda do valor. Portanto, devemos admitir que, quando o processo não é um processo de cópia, mas de aprofundamento ou de desenvolvimento da experiência, a relação é positiva. E neste caso, porém, trata-

se claramente de uma relação histórica que foge a averiguação à verificação, e só pode ser reconstruída através do discurso.”²¹⁷

Um pouco mais adiante no mesmo texto, Argan fala:

“Ao dizer que a ‘artisticidade’ da arte forma um só corpo com a sua historicidade, afirma-se a existência de uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica; e a raiz comum é, evidentemente, a consciência do valor da ação humana. Uma ação que determina um valor é uma ação dotada de uma finalidade e cujo processo se controla: realiza-se no presente, mas pressupõe a experiência do passado e um projeto de futuro. A ação artística é uma ação que pressupõe um projeto, portanto, o procedimento da cópia, que substitui a experiência e o projeto pelo modelo, não é artístico. E projeto é uma finalidade que, realizando-se no presente, assegura à ação um valor permanente, histórico... A relação experiência-projeto reflete a relação em que se fundamenta a ideia da ação histórica e, por conseguinte, da sua representação, a história falada ou escrita.”²¹⁸

A retomada por Morandi e pelos cubistas da obra de Cézanne obedece o preceito de projeto no seu sentido mais estrito, o de lançar para adiante. Muitos foram aqueles que pintaram com pinceladas em hachura, cobriram suas telas com aquela atmosfera azulada típica de Cézanne, interromperam os contornos dos objetos ou arredondaram as elipses das bocas de um vaso, ou prato, em suas obras, copiando o estilo de cezanniano. Duplicando de maneira formal as soluções do mestre francês sem no entanto compreenderem as razões pelas quais as estavam fazendo. Nem os cubistas nem Morandi buscaram a cópia das soluções formais de Cézanne, esses artistas retomaram a produção de Cézanne a partir de seu entendimento e não por suas soluções estilísticas ou formais. É esta abordagem desde o interior das questões cezannianas que valida as obras de Picasso, Braque e Morandi. Ao retomarem Cézanne internamente, Picasso Braque e Morandi se depararam com um mesmo problema, um dilema que deveria ser resolvido e que necessariamente levou estes artistas a fazerem escolhas e privilegiarem certos aspectos da obra de Cézanne em detrimento de outros. Dilema similar ocorreu com Morandi

Sob esse aspecto a tese é mais do que uma abordagem da obra de Morandi. Espero ter mostrado alguns dos dilemas e caminhos, das escolhas e rejeições, das possibilidades e abdições por que passou o Modernismo em seus anos de

²¹⁷ Argan, Giulio Carlo. *A história da arte em História da arte como história da cidade*. Editora Martins Fontes, São Paulo, p. 21.

²¹⁸ Argan, Giulio Carlo. *A história da arte em História da arte como história da cidade*. Editora Martins Fontes, São Paulo, p. 23.

formação. As dúvidas e encruzilhadas as quais se depararam os pioneiros do Modernismo, as diversas estradas trilhadas por cada um deles, ao mesmo tempo em que se apresenta como um caminho percorrido, também, e em igual medida, representam todas as outras possibilidades e caminhos que poderiam ter sido trilhados mas não o foram e que, por um motivo ou outro, por uma escolha consciente ou não, acabaram abandonados. Certas bifurcações em meio ao caminho que se apresentaram diante de Picasso e Braque nos anos em que a linguagem cubista estava sendo formulada, foram as mesmas que se interpuseram diante de Morandi em sua trajetória. As obras de cada um desses artistas reflete a singularidade de suas escolhas, as ênfases e os abandonos, frutos das opções plásticas de cada um.

Quando vemos as obras mais representativas do Cubismo, quando estudamos estas obras como um movimento estabelecido e temporalmente determinado e consolidado, temos a tendência a esquecer que em seu processo muitas eram as possibilidades abertas por cada obra concluída, muitos eram os caminhos dispostos à frente, e uma opção distinta das que foram tomadas fatalmente levariam a produção de outras obras futuras a outras paragens, a diferentes soluções, teríamos obras diferentes e quem sabe um outro Cubismo.

Queria voltar a enfatizar um momento crucial que se apresentou diante de Picasso e Braque e que também se apresentou mais ou menos nos mesmos termos diante de Morandi. A evolução da obra de Cézanne levava necessariamente a uma radicalização de dois aspectos fundamentais na obra do provençal, mas que na obra de Cézanne permanecem magistralmente equilibrados, a saber, a evidenciação da linguagem plástica, da desocultação do meio plástico como constitutivo do processo de apreensão da realidade, e por outro lado do sentimento e da percepção de um espaço em profundidade corporalmente determinado. Ao levar qualquer um destes aspectos às suas últimas consequências, necessariamente rompia o equilíbrio entre eles, duramente mantido por Cézanne em suas obras. Picasso e Braque, ao enfatizarem os aspectos linguísticos em suas obras cubistas mais bem-sucedidas, acabaram por fazer sucumbir a espacialidade em profundidade cezanniana. Mas essa perda não passou despercebida, e em uma atitude de sistemática alternância de polaridades, Picasso acusa o golpe ao

trabalhar toda uma série de telas, concomitantes às telas cubistas, onde busca esquematizar uma série de figuras cujos volumes pictóricos são verdadeiros corpos “esculturais”, desenvolvendo os blocos esquemáticos em uma espacialidade profunda.

Ao retomar Cézanne e seguir os passos do Cubismo em suas obras de formação, Morandi se depara com a mesma bifurcação que se apresentou a Picasso e Braque. Linguagem ou espaço volumétrico? Retornar simplesmente às soluções formais cezannianas não faria sentido, uma vez que o espaço moderno planar, consolidado pelo Cubismo, mostrava ser esta escolha um anacronismo inaceitável. Por outro lado Morandi não poderia aceitar uma representação da realidade que abdicasse totalmente da sensação de um corpo imerso no espaço, condição fundamental que constitui a realidade. Essa condição fundamental de aparecimento da realidade a partir de um Ser-no-mundo também o aproximou, mesmo que jamais tenha lido qualquer livro de filosofia, das indagações que Martin Heidegger estava fazendo concomitantemente.

Morandi estava diante de um enigma a ser decifrado plasticamente: manter a sensação de profundidade do espaço perceptivo sem abdicar da linguagem planar do Modernismo. A genialidade de Morandi foi encontrar esse caminho fronteiriço entre essas duas posições que pareciam irreconciliáveis. Mas essa não foi a única realização de Morandi. De maneira geral, a representação artística que pretendia programaticamente apreender a realidade sensível, até Courbet e mais decisivamente até Cézanne, oscilava grosso modo entre duas posições: uma reprodução que buscava descrever exaustivamente todos os detalhes dos objetos, ou um idealismo que representava o mundo por princípios estruturais transcendentais. Morandi, levando as indagações de Cézanne adiante, encontra um caminho alternativo a esses extremos. Ao buscar captar a realidade das coisas em sua essencialidade, para além de suas contingências factuais, Morandi percebe que a essência das coisas não é algo transcendental, uma realidade que se encontra mais adiante, mais além do aqui e agora. O que está em jogo é algo mais complexo. Trata-se de mostrar que cada coisa é ela mesma, mas também algo para além dela mesma. Cada elemento representado é uma singularidade, única e individual. Mas o singular também pertence a uma multiplicidade, na medida em

que o reconhecemos como partícipe de um determinado gênero de coisas. É esse pertencimento a um conjunto de coisas similares que nos facilita reconhecer as coisas e conferir significado. A ideia não está alhures, e o caminho para ela está nas coisas, como se ela só existisse encarnada nas coisas, sem no entanto com estas se identificar plenamente. O que visa a pintura de Morandi é mostrar como essa estrutura abstrata, a universalidade da forma, só se mostra através da particularidade do ente.

O acesso que temos ao universal só se torna visível através do particular. Ao entendermos que o modo de manifestação do transcendente é por via do imanente, os termos figurativo e abstrato, e suas associações com os conceitos de realismo e idealismo tomados como representando diferentes instâncias da realidade, ficam obsoletos. Eis a razão de fundo de toda ambiguidade na leitura da obra de Morandi. Tenta-se aplicar na interpretação da obra de Morandi uma série de categorias inadequadas e insuficientes para dar conta de sua verdade estética. Se os conceitos ou categorias convencionais de figurativo e abstrato, da história da arte, são insuficientes, é preciso recorrer a uma abordagem filosófica da obra para lograr compreender tal ontologia pictórica.

O conceito de totalidade, de uma integridade da realidade, da experiência do real como uma unidade é o que me parece ser o mais próprio da obra de Morandi. É essa totalidade do real que o diferencia da abordagem dos cubistas e o reaproxima de Cézanne. A integridade do dado perceptivo, a unidade dos elementos e a indiferenciação entre preceptor e percipiente durante o processo perceptivo, a evidenciação de que as estruturas de sujeito-objeto são estruturas externas ao processo artístico em particular e da percepção em geral, são algumas das contribuições que Cézanne e Morandi trouxeram ao mundo moderno.

Se Cézanne legou à modernidade sua angústia como lição, Morandi mostrou, através de suas séries, que a persistência, o exercício repetido do fazer artístico, pode ser um modo possível de enfrentar a condição limitada do humano. Morandi é uma espécie de Sísifo moderno. Tal qual o rei grego condenado a rolar pedra montanha a cima por toda a eternidade, Morandi em seu confronto diário com seus humildes utensílios mostra que é na lida com seu destino, na aceitação das impossibilidades de uma arte plenamente representativa da totalidade da

realidade, que se encontra a redenção do humano. Como nos diz Camus sobre Sísifo, devemos pensá-lo com um leve sorriso cumprindo seu destino; o mesmo se aplica a Morandi. É nesta aceitação do limite do humano que se encontra a redenção da angústia cezanniana. Morandi, em seu processo repetitivo, no incansável exercício de pintura, rola sua pedra montanha acima, sabendo que ao término da tela, ao fim do desenho, tudo deve recomeçar. A lição de Morandi é a aceitação de sua humanidade.

Amanhã recomeço a escrita.