

O “métier perdido” e a arte - por Affonso Romano de Sant’Anna



Museu do Louvre, em Paris (*Le Louvre et sa Pyramide, de nuit*, Free On-Line Photos (FOLP), image 2269)

“A pintura neste fim de século está mal. Para quem ama a pátria dos quadros não restará em breve mais que o interior dos museus, como para quem ama a natureza só restarão reservas de praças, para aí cultivar a nostalgia daquilo que não existe mais” (Jean Clair).

O que tem a antropologia a nos dizer sobre a crise das artes plásticas no século 20? Venho me fazendo esta pergunta, dentro do clima de celebração, em 2009, dos cem anos de Lévi-Strauss, e depois de ler e reler um texto seu, pouco divulgado: *“Le métier perdu”* (“O ‘métier’ perdido”). Reli este texto, há alguns anos, no volume *Tout l’art contemporain est-il nul?* (“Toda a arte contemporânea é nula?”). Neste livro há uma série de autores como Lévi-Strauss, Tom Wolfe, Jean Clair, Henri Meschnic, Jean Phillippe Domecq, Marc Le Bot, Jean Baudrillard, Luc Ferry e alguns outros, pensando a arte de nosso tempo, essa que se quer “contemporânea” e “pós-moderna”.

O referido texto de Lévi-Strauss é sintomático da complexidade da questão que há cerca de cem anos enfrentamos. Não se pode dizer que este autor seja um “forasteiro” em termos de arte, como em geral retrucam os que não aceitam qualquer crítica à arte oficial de nossos dias ^[1]. Ao contrário, Lévi-Strauss além de ser o mais notável antropólogo do século XX é um bom conhecedor de música (que aplica em suas análises antropológicas) e igualmente conhecedor de literatura e de artes em geral. É um pensador, um artista, um filósofo na pele do antropólogo que, como tal, influenciou o

pensamento contemporâneo.

O texto de Lévi-Strauss, primeiramente nos incita a uma re/visão da pintura impressionista, essa arte, esses pintores que se tornaram representantes de uma revolução na pintura e que são tanto cotadíssimos pelo mercado quanto amados pelo público. Ele assinala que “a despeito das obras maravilhosas que produziu, o impressionismo conduziu a um impasse” ^[2] e que os epígonos não tinham a “ciência” e o talento dos impressionistas primeiros. Por isso, para ele, depois de um século “a história da pintura chegou a um paradoxo” e um “saber precioso hoje desapareceu”.

Além disto, o antropólogo nos sugere, além de uma certa cautela quanto à revolução impressionista, que é preciso pensar na questão de um *métier* que se foi perdendo no correr do século 20, de tal modo que, já há algum tempo, em muitas escolas de arte, a palavra “desenho”, “gravura”, “modelo vivo”, se tornaram estranhas, malditas e sinônimo de algo retrógrado a ser definitivamente esquecido e enterrado.

É possível que alguém alegue que Lévi-Strauss não tenha podido apreender algo novo que estava surgindo e que ele tenha generalizado seu severo julgamento sobre a modernidade. Mas há no seu texto algo intrigante que está exatamente na área da antropologia, e só um antropólogo poderia entrar neste assunto mencionando “o *métier* perdido”.

Com efeito, há um certo consenso dentro da modernidade, um pressuposto meio axiomático de que a história seria a história de um sucessão de técnicas sempre superadas por outras técnicas. Este é o pensamento do homem comum e de alguns pensadores e artistas encharcados de modernidade e do conceito retilíneo de progresso. No entanto, dois subentendidos intrigantes e complexos estão aí e não se sustentam:

1. Primeiro evidencia-se um conceito “linear” de história, uma noção de “progresso”, que se aplica muito mais à indústria do que às artes. São muitos os autores, são incontáveis os tratados dos que já se dedicaram a diferenciar “arte” de “indústria”. Isto está tanto num filósofo como Platão quanto em Virginia Woolf. Aqui e ali explica-se, por exemplo, que o conceito de um modelo de carro novo em oposição a um carro antigo, não se aplica ao confronto entre Picasso e Rembrandt. Nas artes tais comparações são assimétricas. Por exemplo: o exército americano, com razão, porque é “moderno”, não usa no Iraque ou no Afeganistão as quadrigas de guerra dos romanos, nem lanças, espadas e escudos do exército ao tempo de Felipe II. Não obstante, nós podemos assistir a Sófocles e ler Homero, Shakespeare ou Cervantes com igual ou maior deleite e proveito que os contemporâneos deles. E podemos gostar tanto de Piero della Francesca quanto de Chagal, tanto de Bach quanto de jazz.

Portanto, os que, em termos de arte, pressupõem “superação” de estilos e formas devem ser mais cautelosos em não misturar séries diferentes do saber e da representação simbólica. A melhor arte inscreve-se além do tempo e do espaço cronológico.

2. Outro mal-entendido no bojo da questão, além da “linearidade”, é pensar a história apenas em termos de “exclusão”. Este conceito foi predominante até há algumas décadas, antes que se percebesse que os “excluídos” também têm história. Os personagens e fatos “pequenos” têm tanto interesse quanto os “grandes”. Neste sentido, uma “nova história” nos ensinou a lidar com o que tinha sido “relegado”, “oculto”, “refugado” e começou-se a perceber que a compreensão da(s)

história(s) exige a “inclusão” daquilo que havia sido afastado ao se privilegiar o centramento ideológico e simbólico.

3. Por isto, há uma outra observação que pode ser desentranhada do lamento de Lévi-Strauss. E aqui eu começo a introduzir outros elementos para ampliar (por minha conta e risco) a observação feita pelo antropólogo.

Consideremos, antes de retomarmos frontalmente essa questão, a palavra “esquizofrenia” e a expressão “sabedoria perdida”. Aparentemente “esquizofrenia” e “sabedoria perdida” não têm nada a ver entre si. Mas é na junção delas, e em busca de um elo perdido entre elas, que poderemos prosseguir na análise de nossa cultura.

É enriquecedor trazer um outro antropólogo do século XX para esta discussão. Refiro-me a Gregory Bateson. A partir de alguns de seus textos poderemos corrigir, expandir e talvez entender melhor a questão do “*métier* perdido” e da arte de nosso tempo.

Gregory Bateson, que foi casado com Margareth Mead e com ela trabalhou entre os primitivos na Nova Guiné nos anos 30, desenvolveu um trabalho transdisciplinar que, vindo da antropologia, passou pela biologia (seu pai também era biólogo) e pela psicanálise. A partir dos anos 50 e 60, Bateson foi formulando mais claramente uma teoria correlacionando a “mente” e a “natureza”. Ele vinha também de estudos sobre cibernética, mas sua obra conflui naturalmente para uma teoria estética do conhecimento.

Não, ele não se referiu expressamente ao “*métier* perdido”. De novo, o risco teórico vai por minha conta, pois a formulação de Bateson talvez faça avançar o que está contido ou insinuado no pensamento de Lévi-Strauss. Ou, então, pode corrigir o que de incompleto e criticável ainda se poderia localizar no pensamento do antropólogo francês. Bateson não se refere necessariamente a Lévi-Strauss; no entanto, disserta sobre uma “sabedoria” ou “saber perdido”, algo que tem a ver com o “*métier* perdido” de Lévi-Strauss. Assinala, por exemplo, que ignoramos “parte da nossa mente” e, perseguindo propósitos estreitos, “perdemos a sabedoria de nos conhecermos melhor”. Isto que ocorre individual e psicologicamente, segundo ele, ocorre também socialmente, porque perdemos o saber na nossa relação com o mundo natural.

Em 1960, quando a situação climática da Terra não estava tão comprometida, quando ainda não se falava muito dos pesticidas, quando as geleiras não estavam visível e ameaçadoramente se derretendo, enfim, quando a palavra “poluição” não tinha entrado para o vocabulário comum, ele advertia que valorizando extremadamente a “consciência” e a “racionalidade” estávamos implementando a nossa própria destruição. E adiantava algo que poderia parecer utópico, mas que cinquenta anos depois é a opção que muitos perseguem para evitar um apocalipse global: “Eu não sei qual o remédio, mas a coisa é a seguinte: a consciência pode se alargar bastante através da arte, da poesia, da música, por exemplo. E através da história natural, dos aspectos da vida que a civilização industrial deprecia e ignora” ^[3]. Dito isto, saindo da teoria para a vida prática, fechava sua advertência com um conselho político para o cidadão seu contemporâneo: “Nunca vote numa pessoa que não seja um poeta, um artista ou um observador de pássaros” ^[4]. Interessado em religar o indivíduo ao cosmos, à natureza e a si mesmo através de um diálogo entre a parte e o todo, Bateson nos dá um elemento a mais para trabalhar a problemática da cultura de nosso tempo quando ele, antropólogo e psicanalista, operacionaliza os termos “totalidade” e “esquizofrenia”.

Por isto, dando alguns “passos para uma ecologia da mente” ele vai dizer claramente que a sobrevivência do organismo está ligada ao ambiente e “que estamos aprendendo através de uma experiência amarga que o organismo que destrói o ambiente se destrói a si mesmo” [5].

Para entender a vitalidade da proposta de Bateson, cada vez mais adequada e urgente à nossa cultura na virada do século XX para o século XXI, façamos um movimento inverso, retrocedamos cerca de cem anos, ao que sucedeu após o impressionismo, quando os movimentos futuristas e modernistas em todo o mundo, da Rússia ao Brasil, passando por Paris e Nova York, acreditavam soberana e desdenhosamente que a história e a arte fosse uma sucessão de técnicas que se superam linear e continuamente.

É forçoso lembrar, neste ano de 2009, quando o futurismo de Marinetti completa cem anos de vida, que uma das falácias do futurismo e da modernidade foi acreditar na “máquina” como substituta do “homem”. Chegou-se até a propugnar, como Corbusier, que as casas fossem “máquinas de morar”. A produção em série de automóveis da Ford, surgida naquela época, introduziu como padrão simbólico e ideológico o que chamo de “efeito metonímico”. Ou seja, a troca da parte pelo todo e do homem pela máquina, da quantidade em vez da qualidade. E a arte que sempre foi predominantemente metafórica passou a correr o risco de ser apenas metonímica; ou seja, produto de uma linha de montagem, simples objeto sem sujeito, objeto que substitui outro objeto. Enfim, objeto sem sujeito, mesmo porque a sofisticação da modernidade levaria certo pensamento ocidental a propalar a “morte do homem”, a morte do “autor” e a morte da “história”. Coincidência reveladora é que isto surge congeminado com a vulgata que decretou a “morte da arte”. Disto tratei em *O enigma vazio* (Ed. Rocco, 2008) ao falar da mórbida tanatologia do século XX, que saiu dizimando pessoas e raças, mitos e conceitos e chegou enfim aos gêneros artísticos.

Mas aqui me interessa destacar outro aspecto. O “homem modernista e futurista” jubilosamente mecanizado, aspirou ser um autômato conferindo esteticidade ao complexo industrial militar. E esse “homem” era um personagem tão totalitário e machista, que decretou que a mulher, esse “outro” ameaçador para o macho futurista, se convertesse num “mesmo” metonímico ou numa máquina. Este é um dos equívocos mais retrógrados e elucidativos da modernidade. A rigor não foi ainda estudado devidamente esse item: a conversão (que o imaginário artístico dos machos fez) das mulheres em máquinas. Estaria ocorrendo apenas a atualização de um comportamento arcaico de dominação. São muitos os exemplos. E se quisermos mencionar, ainda que de passagem, uma obra emblemática, tomemos o “Grande Vidro” de Marcel Duchamp, obra “definitivamente inacabada” entre 1912 e 1922. Diga-se de passagem que o crítico inglês Robert Hughes é dos poucos que indiciam esse tema, ou seja, de como o amor à máquina foi um quesito ideológico e erótico que predominou na arte do princípio do século XX, dentro daquela ideologia guerreira que forneceu exemplares como Marinetti e outros.

Assim foi preciso esperar muitas décadas no século passado para que se começasse a falar não mais de “homem” (incluindo passivamente as mulheres), mas a substituir “homem” por “pessoa humana”. Igualmente tivemos que “desautomatizar” o discurso e deixar de, “maquinal” e “metonimicamente”, falar do homem como se mulher fosse um apêndice.

As alterações discursivas são sintomas de processos de transformação histórica. Pois foi em torno dos anos 60 que o discurso dos “gêneros” começou a se desautomatizar, a perder sua mecânica totalitária e machista louvada “naturalmente” pelo futurismo e pelo modernismo. Mas foi também a

partir dos anos 60 que se tornaram mais visíveis as reações contra o capitalismo selvagem e contra a sociedade afluyente que havia colocado a quantidade e o consumo como objetivo final. Iniciou-se (e não é preciso me alongar sobre isto, pois já pertence ao acervo de nossa cultura) a redescoberta da natureza e dentro dela uma revalorização não mais escamoteada e pejorativa do “feminino”. Alguns críticos de arte, como Susan Gablick ⁶¹, estudam a emergência do aspecto “feminino” na arte pós-anos 60.

Adicionemos, porém, um outro raciocínio capaz de complementar o que estamos indiciando. A ecologia parece que tem algo a nos dizer sobre a questão da arte e do “*métier* perdido”. E aqui vemos ressurgir, de novo, a questão da interdisciplinaridade como enfoque indispensável ao esclarecimento do “enigma” contemporâneo. A ecologia, e não apenas a psicanálise, a sociologia, a economia, a teoria literária, tem algo a nos dizer. Já nos acostumamos a ver na imprensa movimentos para salvar, proteger certas espécies em extinção: no caso brasileiro, a tartaruga, a baleia, a ararinha azul, o mico leão dourado. Enfim, cada país começou a descobrir em seu espaço algumas espécie ameaçadas de extinção. Simples cidadãos, ONGs e políticas governamentais indicaram uma redescoberta da natureza como forma não apenas de sustentabilidade, mas como ultimato para salvar também a humanidade. Isto decorreu não apenas de um idealismo, mas impôs-se pela percepção objetiva de que a vida no planeta está organizada em forma de sistema e que a deterioração de parte do sistema afeta a todos. Daí as tentativas de acordos internacionais, a urgência de combater a extermínio da camada de ozônio, de deter o derretimento das geleiras na Groenlândia ou na Antártica.

O conceito de “alienação” que o pensamento marxista fez circular, advertia para a fratura entre o indivíduo e o mundo, ponderava que era preciso aproximar o ser humano de si mesmo para que ele não se transformasse em puro objeto entre outros objetos. É nesta acepção que as noções de esquizofrenia e de “*double bind*” (laço duplo/ambíguo), externadas por Bateson podem ser aplicadas num sentido histórico e social. A dualidade clássica entre “natureza” e “cultura”, da qual a antropologia se aproveitou para formular alguns modelos, deve ser operacionalizada como um ponto de partida e não como ponto de chegada. A melhor e mais produtiva análise antropológica não deve pressupor a superioridade da cultura sobre a natureza, mas um outro patamar de observação. Os dois conjuntos -

natureza e cultura - deveriam manter um diálogo de auto-regulação, não mais entendidas, colonizadamente, como se a cultura e natureza fossem inimigas.

Esta noção colonizadora foi a que predominou no pensamento branco ocidental até que o século XX, inclusive com Lévi-Strauss, começou a ter uma nova visão dessa dualidade. Anteriormente, nossa sociedade ao escolher o modelo do “capitalismo selvagem”, ao decretar que a natureza era para ser “subjugada” e até “destruída”, criou problemas que nos levaram a patéticos impasses na passagem do século XX para o XXI. Daí muitos prognósticos científicos trazerem já para a nossa geração o apocalipse, caso persistamos serrando o próprio galho em que estamos sentados ou envenenando a própria água que tomamos e o alimento que comemos.

Procurando aproximar estética e ecologia Bateson estava combatendo a esquizofrenia de nossa cultura machista e autodestrutiva. Ele chega a falar de “epidemiologia da esquizofrenia”. Nisto aproximava-se tanto de um pensador como Aldous Huxley quanto de um poeta como Walt Whitman, os quais procuravam a unidade ou a “graça”. Evidentemente esse termo “graça”, por mais que

Bateson tenha tentado tirar dele toda a carga religiosa, insistindo num *religare* ^[7] não místico, mas vinculado aos “processos primários” de nossa natureza, esse termo está por demais carregado de significados religiosos ^[8].

Para Bateson, a arte é um modo de nos conectar com a natureza. A natureza externa e nossa natureza interna. Neste sentido, o nosso inconsciente não seria somente a sede da repressão, como viu Freud, mas algo muito mais poderoso e complexo. Em suma, Bateson, que tanto valorizava a metáfora como algo capaz de dizer mais objetivamente aquilo que a objetividade racional não conseguia, considerava que essa força natural é como a poesia, e “a poesia não é a prosa torcida. É o contrário disto: prosa é poesia que foi submetida à lógica”^[9].

O que isto tem a ver com a arte de nosso tempo e com o pensamento de Lévi-Strauss?

Quando se fala de “*métier* perdido”, corre-se o risco de se pensar em algo morto, empalhado. Penso, ilustrativamente, no magnífico Museu de Artes e Ofícios (de Belo Horizonte), onde estão objetos, instrumentos, saberes antigos de séculos passados, que foram “arquivados” e não encontram mais uso na sociedade tecnológica de hoje. Ir a esse precioso museu é evidentemente visitar o passado, admirando-o, mas não com o desejo necessário de voltar ao século XVIII e ter a extração de dentes feita por um boticão de farmacêutico, como o era ao tempo de Tiradentes.

Pode-se pensar também, ao falar de “*métier* perdido”, em algo como taxidermia, coleções onde borboletas, pássaros, peixes, toda série de insetos e animais aparecem mortos, empalhados, espetados ou em repouso nos vidros com formol e álcool. Esses seres estão parados no espaço e no tempo. Vê-los, deste modo, é como achar um pedaço de cerâmica numa escavação: pura memória de ontem.

Mas é de outra coisa que se fala e outra coisa que se pode pensar quando retomamos a relação entre arte e antropologia, a partir da advertência de Lévi-Strauss. E para esclarecer ainda mais o que tenho a dizer, vou reinserir um texto do crítico Jean Clair que de algum modo ilustra essa problemática, ainda que sem resolvê-la. Dizia ele: “A pintura neste fim de século está mal. Para quem ama a pátria dos quadros não restará em breve mais que o interior dos museus, como para quem ama a natureza só restarão reservas de praças, para aí cultivar a nostalgia daquilo que não existe mais” ^[10].

Então nos perguntamos: será que devemos olhar as obras de “ontem” como um taxidermista desconsolado ou como um melancólico antropólogo? Será que estamos mesmo num “museu de artes e ofícios” repassando a história à distância? Ou será que é possível uma outra visão, exatamente a partir da mudança de perspectiva que a ecologia propiciou desde os anos 60? Ora, o que os movimentos de preservação da natureza trouxeram, a grande novidade, é que não nos devíamos conformar com a idéia de ir aos museus de história natural para ver o mundo de ontem, mas transformar a natureza, ainda que tardiamente, num museu vivo, ou seja, num antimuseu, numa “negação” do museu, posto que seria a reintegração do espaço da vida na própria vida, e não mais friamente armazenada, condensada, segregada, empalhada atrás de uma vitrina.

A ecologia é um passo adiante da taxidermia. Ela é realmente “contemporânea”, pois coloca a natureza no mesmo tempo & espaço do observador.

Com efeito, duas anomalias ocorrem no espaço das artes hoje. Primeiro, alguns artistas e teóricos

que se julgam pós-modernos pretendem que a história da arte seja uma repetição da taxidermia, ou seja, julgam que os museus de arte são uma espécie de “museus de história natural” onde só existem coisas mortas, paralisadas no tempo e no espaço. Ali estariam alojados espécimes que não têm mais função. Neste sentido, chegam a olhar o museu pejorativamente, como se fossem um entrave ao “progresso” da “cultura”. Esta posição ecoa uma das frases mais patéticas, infelizes e danosas de Marcel Duchamp: “É preciso acabar com a arte enquanto é tempo”.

Tal frase parece dizer: temos que acabar com os dinossauros, os elefantes, os inimigos do homem enquanto é tempo. Alguém poderia alegar que era uma *boutade*. Não era. E isto está demonstrado na análise que fiz de sua obra e de seus textos em “O enigma vazio”. Seria a arte, então, como quer esse pensamento duchampiano, uma inimiga do homem e da cultura? Este é o conceito implícito quando se fala de “*métier* perdido” em termos de arte e quando a encaramos como um ramo da taxidermia

É incontornável lembrar que os futuristas, comandados por Marinetti, propunham a queima dos museus (como outros ainda incendiam florestas). Mas existe um paradoxo que é necessário desentranhar dentro da esquizofrenia de nossa época, pois as pessoas continuam indo aos museus para sentirem “no passado” o que não mais sentem diante das obras de seu tempo.

Alguém erroneamente poderia dizer que essas pessoas estão indo ao cemitério. (Duchamp dizia que um quadro morria depois de cinquenta anos). Que estariam indo depositar flores nos túmulos de Da Vinci, Matisse, Van Gogh, Lucas Cranach. Seria isto verdade? Os museus são um espaço de necrofilia ou o espaço onde a cultura retoma os elos, constrói a totalidade da compreensão do fenômeno humano através do mistério da arte e de seus “processos primários”?

Mas nos museus contemporâneos ocorre algo sintomático que tem tudo a ver com a esquizofrenia entre o indivíduo e a cultura dominante. Algumas salas, por sinal as que vão da Renascença até o princípio do século XX, estão sempre cheias de visitantes, por oposição ao constrangedor vazio que existe nas salas mais “contemporâneas”. Será então que certas obras de ontem são mais contemporâneas que algumas obras de hoje?

A essa questão, viciosa e precariamente, alguns respondem dizendo que o artista vem sempre à frente do seu tempo. Este é um mito da modernidade. Mito romântico e vanguardista. Mais um mito da modernidade que tem de ser revisto por uma nova epistemologia; pois de tanto querer vir “à frente” e anunciar o “futuro”, muitos acabam não anunciando nada, afastando-se de si mesmos e da temporalidade de seu tempo.

As teorias da “evolução” e do “progresso” vindas de outros séculos dominaram subreptícia e arrogantemente o século XX. A arte não escapou dessa jubilosa ideologia que trabalha com a exclusão. Certos artistas e teóricos, exercitando uma utopia perversa, alardearam uma alucinada autonomia da arte, como se ela não tivesse nada a ver com a comunidade, com a história, com o contexto e com os indivíduos. Assim, perdeu-se até a lição daqueles artistas que, no princípio da arte moderna, foram buscar na arte primitiva e na tradição novos elementos de trabalho.

A história é um constante reprocessar de técnicas, fazeres e saberes.

Não há *métier* perdido. Há artistas perdidos, e pior, sem *métier*.

Affonso Romano de Sant'Anna é poeta, escritor e ensaísta. Autor de mais de 50 livros sendo o último *Perdidos na Toscana* (L&PM Editores, 2009).

^[1] Em 2002 a propósito de uma série de artigos publicado em *O Globo*, e que depois reuni em *Desconstruir Duchamp* (Ed. Vieira & Lent, Rio, 2003), fui acusado de “forasteiro” pelos que não tinha argumentos para rebater minhas formulações críticas sobre a arte de nosso tempo. Na ocasião, respondi com o artigo “O forasteiro e a cidadela”, também incluído no mencionado livro.

^[2] *Idem*, p. 73.

^[3] Charlton, Noel G. *Understanding Gregory Bateson* (State University of New York Press, New York, 2008, p. 100).

^[4] *Ibidem*.

^[5] Bateson, Gregory. *Steps to an ecology of mind* (The University Chicago Press, 1972, p. 491).

^[6] Ver da autora *The Reenchantment of Art e Modernism*, ambos da Thames and Hudson.

^[7] Edgar Morin também trabalhou sobre esse tema. Ver: *A religação dos saberes-desafio do século XXI* (Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2002).

^[8] Eu preferiria usar a idéia estética e psicológica de “epifania”, de percepção, como acontece em alguns autores que já estudei (Clarice Lispector e Carlos Drummond) e que embrionariamente estava também em James Joyce.

^[9] *Understanding Gregory Bateson, ob. cit.*, p 106.

^[10] Clair, Jean. *Considérations sur l'état des beaux arts* (Gallimard. Paris, 1983, p 11).

Texto publicado na revista-livro do Instituto de Formação e Educação, *Dicta&Contradicta*, Edição 4, Dezembro/2009. Disponível no link <<http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/o-metier-perdid-e-a-arte/>>.

[A beleza da música](#)

O mundo em que vivemos tem necessidade do belo para não cair no desespero. A beleza, como a verdade e a bondade, traz alegria ao coração dos homens. Esse é o fruto precioso que resiste ao passar do tempo, que une as gerações e gerações e as faz comungar na admiração das ideias do eterno, do absoluto e do perfeito.

A beleza, como a verdade e a bondade, invade nossa alma e nos resgata de nossa própria miséria,

porque nos abre à transcendência, ainda que se resuma ao outro num primeiro momento. Porém, já é um ótimo começo.

E a beleza da música é um excelente meio para nos lembrar de que os contratempos da vida corrente são como algumas notas hesitantemente lançadas numa partitura em construção: acabam sendo apagadas mais tarde, porque realmente não tinham valor para o conjunto da obra. Mas, para se concluir isso, alguma reflexão foi necessária.

O leitor mais cético afirmará não ter tempo para filosofia ou para diletantismos artísticos. Estamos sempre ocupados. Em casa, no trabalho, no lazer, a toda hora. Às vezes, conseguimos a involuntária façanha de marcar dois compromissos ao mesmo tempo, o que não é sinal de ocupação, mas de pura desordem.

Arranjar uma ocupação é, muitas vezes, uma boa desculpa para não se pensar e deixar para depois. E, mais adiante, surgem as férias, onde o clima de ócio físico acaba por se transformar também em ócio espiritual, já que a dura galé de nosso trabalho logo vai deixar o cais do porto e retomar seu percurso a um rumo ignorado.

Não peço ao mesmo leitor que saia por prados e bosques verdejantes em ritmo de dança e cantoria em voz alta, como a noviça rebelde. Nem que se encerre na torre de marfim da música diante do desencantamento do mundo, como fez Adorno. Se esse ceticismo é bem compreensível por um lado, por outro, não serve de desculpa.

Os verdadeiros músicos, mesmo engajados em outros campos de atuação, sabem recuperar o sentido da música, porque jamais o perderam. Por isso, sabem encarar as peripécias da vida com outro olhar e com outro tato. Não se aposentaram da reflexão, mas a retomaram desde outro patamar.

Por exemplo, a dita noviça rebelde, como governanta, soube, com muita cantoria, refletir e quebrar o rigor militar da educação dos filhos do capitão-viúvo, trazendo a alegria transcendente da música para um lar que, antes, mais se parecia com um mausoléu. Ou melhor, com um quartel.

Sob a direção de uma batuta esclarecida, fruto de muita meditação, marcando o compasso e o andamento do cotidiano, a música flui dos talentos que cada um é portador, sobrepõe-se às próprias limitações e faz renascer a convicção de se poder viver a vida moderna de cabeça ativa e de se contemplar os horizontes que ela descortina.

Sempre em estado de reflexão, ou seja, sempre com a partitura da vida concreta aberta diante de si, um verdadeiro convite ao encontro de si mesmo. Deixar o ceticismo de lado e buscar uma harmonia vital que possibilite a realização do ser, ainda que nossas circunstâncias pessoais e profissionais ecoem muito mais o barulho de uma britadeira do que o som melódico de uma sonata para piano. Parece um bom propósito que a música pode nos proporcionar.

Nas palavras profundas de Guimarães Rosa, “para cada dia e cada hora só há uma ação possível de ser a certa”. Agindo assim, nossa vida não será uma composição inacabada. Será uma obra de arte, digna de reconhecimento pelo outro.

Justamente o outro para o qual a música se encarregou de nos levar no início. Creio que essa prosa musical já passou dos limites. E, por falar nisso, o limite de toques é a minha espada de Dâmocles,

cujo fio sobre minha cabeça sempre desafio semanalmente. Com respeito à divergência, é o que penso.

André Gonçalves Fernandes. Ph.D., é juiz de direito, professor-pesquisador, coordenador acadêmico do IFE e membro da Academia Campinense de Letras

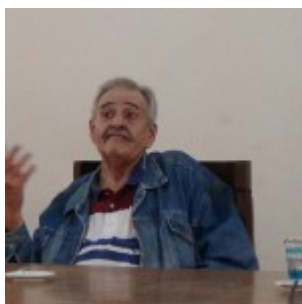
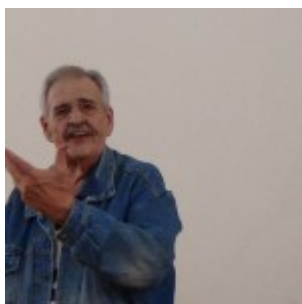
Artigo publicado no jornal Correio Popular, edição 08/11/2017, Página A-2, Opinião.

Fotos 2º Seminário IFE/ACL :: "Por que a imaginação importa?" (08/Nov/2014)

2º Seminário IFE/ACL | Tema: "Por que a imaginação importa?" (08/Nov/2014)

Fotos: IFE Campinas

Informações do evento [neste post](#).







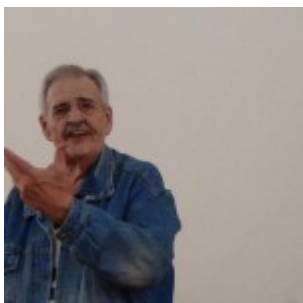


Fotos 2º Seminário IFE/ACL :: "Por que a imaginação importa?" (08/Nov/2014)

2º Seminário IFE/ACL | Tema: "Por que a imaginação importa?" (08/Nov/2014)

Fotos: IFE Campinas

Informações do evento [neste post](#).









O gênio de El Greco (por Renato José de Moraes)



Qualquer pessoa que tenha ido a Toledo, na Espanha, concordará que é uma cidade maravilhosa. Somente a Catedral seria suficiente para tornar o local obrigatório para qualquer turista, estudioso

da arte ou homem culto, e é inesquecível passar horas contemplando aquelas paredes, imagens, pinturas e soluções arquitetônicas que fazem do edifício algo - não apenas pela sua destinação - sobrenatural. O resto da cidade também é admirável, com as ruas estreitas da época medieval, os bairros dos judeus e dos muçulmanos, as várias igrejas, o Alcázar, os palácios...

Tudo isso de fato impressiona. Porém, além disso, Toledo foi o local onde se desenvolveu a parte mais importante da carreira de um gênio: El Greco. O pintor nascido em Candia, na ilha de Creta, provavelmente no ano 1541, é um desses artistas que trazem novos rumos para seu ofício, estando muitas vezes à frente do seu tempo. Não que El Greco não tenha sido admirado pelos seus contemporâneos; ele o foi. Tanto que seu estúdio era grande e movimentado, com uma carga extraordinária de trabalho entre 1600 e 1608.

Porém, não conseguiu ser o pintor do *Escorial*, o palácio que estava sendo construído por Filipe II. A pintura que El Greco apresentou para que o rei visse seu trabalho, *O martírio de São Maurício*, era demasiado distinta do que o próprio pintor havia feito antes com maestria; era menos um quadro para fomentar a devoção, e mais para admirar e refletir a respeito. Parece que Filipe II gostou do trabalho - pelo qual pagou uma boa quantia -, pois o manteve em sua coleção; no entanto, não o empregou para o retábulo do *Escorial*, conforme seria o desejo do artista.

É uma pena que El Greco não tenha sido o responsável pelas pinturas do palácio real. Contudo, talvez isso tenha sido um bem, porque os pintores da corte deveriam exercer concomitantemente uma série de outras tarefas burocráticas, que atrapalhavam a produção artística. Foi o que se deu com Velásquez. Além de evitar essa dificuldade, El Greco pôde participar de um círculo culto e refinado de cidadãos toledanos, que o valorizavam e admiravam. Vários desses cidadãos foram os que encomendaram as obras do pintor, e dessa forma o sustentaram e tornaram possível que ele se desenvolvesse.

El Greco é o exemplo de artista que bebeu das influências de muitos mestres, especialmente italianos - ele admirava especialmente Ticiano, para ele o maior pintor da época, e também reverenciava Michelangelo e Rafael -, que ele soube conjugar com seu berço grego, marcado pela pintura de ícones e pelo estilo bizantino. Posteriormente, sem rejeitar esses predecessores, ele alcançará um estilo muito próprio, que será considerado por alguns críticos como extravagante e ridículo, mas que na realidade representava uma abertura de horizontes que será devidamente valorizada por grandes nomes modernos, como Picasso e Rainer Maria Rilke.



No início de sua carreira em Toledo, por volta de 1577, El Greco recebeu duas encomendas: um retábulo para a igreja do mosteiro de São Domingos e um quadro para a sacristia da catedral, *O despojamento de Cristo*. Nessas obras, ele emprega um estilo romano, calcado em Michelangelo, que privilegia o desenho. Em certo sentido, ele muda da concepção que seria, até então, aparentemente a sua preferida: a de Ticiano, cuja marca distintiva seria primordialmente o uso das cores, que flutuam. O acerto dessas obras garantiu a entrada de El Greco no mundo de Toledo, e toda a Espanha passa a ver nele um pintor excepcional.

Nos anos seguintes, El Greco seguirá nessa trilha e produzirá obras inesquecíveis, especialmente para os que tenham a chance de vê-las ao vivo. Sua *Imaculada Conceição*, a *Anunciação*, as diversas representações dos apóstolos e dos santos, o *Pentecostes*, tudo isso modifica a arte europeia, em especial a religiosa. O fato de as pessoas pagarem para que o pintor as fizesse, e em muitos casos generosamente, mostra que a sociedade em que ele vivia não era especialmente fechada ou conservadora em termos artísticos, ao menos em comparação com os outros países do ocidente. Em 1614, o artista faleceu na cidade de que aprendeu a gostar.



(C) WahooArt.com

Toledo é uma cidade de sorte. Nos meus sonhos, parece um ótimo lugar para se morar. De manhã, ir à Catedral; trabalhar; no final da tarde, caminhar próximo do Tejo e comer em algum café ou

restaurante. Passear no dia a dia pelas vielas medievais. De vez em quando, tornar a contemplar algumas das inúmeras obras que El Greco deixou por lá. Realmente, nada mal...

Bibliografia: SCHOLZ-HÄNSEL, Michael. *El Greco*. Köln: Taschen, 2014. 96 p.

* **Renato José de Moraes** é advogado e doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Publicado originalmente em <<http://www.dicta.com.br/o-genio-de-el-greco/>>

.....
Gostou do artigo? Curta nossa página e encontre cultura e conhecimento: www.facebook.com/ifecampinas

Tags: Antropologia, Arte, Arte contemporânea, Artes plásticas, Pintura,

Fonte: IFE Campinas. Disponível em: <http://ife.org.br/metier-perdido-arte-affonso-romano-santanna/>