

Considerações finais

A proposta de uma “história da arte a contrapelo” sugere a análise de determinadas poéticas escolhidas pelo sentido de modernidade implícito às obras, ainda que na maioria dos casos de caráter incipiente, no lugar de pensar obras consagradas como o “modernismo brasileiro”. A definição de “modernismo” implica uma busca deliberada e programática do moderno na arte, contradição cara à possibilidade da arte moderna no Brasil. Essa contradição decorre de um aspecto crucial para a definição da modernidade na arte: a conquista da autonomia estética. Como considerar o alcance moderno de obras marcadamente comprometidas com um discurso sobre o social, caso do “modernismo brasileiro”? Se essa tentativa de construir uma linguagem moderna na arte pressupõe um programa de modernidade, isso já não significaria um obstáculo à experiência da autonomia? A questão que se impõe é pensar o moderno na arte realizada no Brasil a partir da interrogação de obras intrinsecamente modernas. Obras que não estão comprometidas com essa modernidade programática e, por isso mesmo, contêm em si uma expressão muito mais significativa do que é moderno em arte. Importa, nessa perspectiva, definir os pressupostos fundamentais de uma arte moderna e considerar as contradições e soluções dessa modernidade no Brasil.

A conquista da autonomia, sentido pleno da obra moderna, está ligada à pesquisa e à poética livre do artista. Conquistar autonomia é libertar-se do movimento mimético da obra de arte, e fazer dessa obra um campo de possibilidades criativas descoladas de um comprometimento com o real. A interrogação da obra de arte supõe o próprio conceito de obra como um problema plástico e instaura a tensão profícua entre o artista e o mundo.

No Brasil, a ausência de uma dinâmica consideravelmente moderna aponta problemas que devem ser observados na construção de um pensamento sobre arte. E devem ser observados, e sugeridos, pelas poéticas próprias de artistas que se aventuraram no “espaço moderno” desse país. O silêncio eloquente de Goeldi, o

distanciamento e a proximidade de Segall e o “lirismo ingênuo” de Guignard são contribuições de uma autonomia incipiente para a conformação de um campo moderno na arte aqui realizada. Um certo sentimento de inadequação repercute em grande parte das obras significativas para a perspectiva de uma história da arte moderna no Brasil. O sentido de deslocamento parece comum à experiência brasileira na arte. E essa inadequação pode ser interessante se pensada as singularidades de artistas como Volpi, com sua cor e geometrismo específicos, e Milton Dacosta que se lançam à conquista moderna da autonomia da obra, em um exercício implícito de universalidade.

A potência de uma linguagem como a de Milton Dacosta, por exemplo, coloca uma questão importante para essa “história da arte a contrapelo” que é a chegada à abstração geométrica e a conquista da autonomia da obra através de um pensamento estritamente plástico. Não há um discurso externo à obra e parece também não haver uma consciência teórica e histórica dessa geometrização. Essa questão, que pode ser trabalhada também no caso de Volpi, impõe o desafio e o exercício de pensar o moderno na arte “de dentro pra fora”.

A busca de uma linguagem moderna na arte feita no Brasil confunde-se, em determinado momento, com a consagração de uma estética construtiva. A “vontade de ordem”, da qual falou Mário Pedrosa, opõe-se às soluções fáceis ou estéreis de obras ancoradas em uma brasilidade caricata. Pensar a realização de uma geometria concreta no Brasil implica considerar a natureza dessa “escolha”, e qualquer que seja o motivo dela, só possuirá significado em um horizonte de questões pertencentes somente à arte.

A arte concreta como um imperativo no Brasil presume a geometria como um “jogo de possibilidades”. E nesse jogo, “a incapacidade criativa de copiar” deve ser observada. A singularidade de poéticas geométricas como a de Amilcar de Castro, frente aos postulados de uma arte concreta, é significativa de uma ordem livre de pensamento, possível dentro do espaço incerto – e errante – da arte moderna no Brasil. O existencialismo fenomenológico e o exercício experimental em Hélio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo, são elementos concebidos dentro de uma ética construtiva, por mais contraditório que possa parecer. São essas soluções e

contradições que caracterizam a arte moderna no Brasil. E às vezes, é na contra-mão do imperativo ou do “tom” de uma época que se conquista a modernidade plena de uma obra de arte.

Pensar o processo de construção de uma obra moderna no Brasil significa entrar em contato, de modo inevitável, com o caráter precário de nossa modernidade. Integrar a cultura ocidental moderna e ocupar nela um lugar periférico é uma velha questão para uma história em curso. Confrontar a experiência da arte moderna no Brasil com a experiência da arte na Europa, o ocidente por excelência, poderia supor uma interpretação da história delimitada pelo sentido de ausência ou de incompletude contidos no ensaio de uma modernidade na arte. Mas, ao contrário, esse confronto faz pensar o contraditório e as soluções “modernas” dessa arte dos trópicos – tristes – como contribuição importante e necessária ao fluxo de uma arte mais universal e diversa. Romper essa frágil dualidade do local e do universal é questão com que se defronta todo pensamento sobre experiências estéticas de países como o nosso – imerso em um sentimento colonial próprio das culturas periféricas. E o pensamento sobre arte se inscreve no mesmo terreno precário e tortuoso em que se tentou realizar uma modernidade na arte. Desintegrar o problema da originalidade da arte nesse Brasil país do passado, decerto um problema inócuo, é o início para interpretações sóbrias sobre a história da arte moderna aqui realizada.