

O CUBISMO E A VIDA QUOTIDIANA

CLAUDE LEVI-STRAUSS
Da Universidade de São Paulo

O que é necessário, dizia Baudelaire, é criar uma rotina. O cubismo pôde reivindicar para si essa definição de sucesso. Aceitai-a e reconheceréis que a sua aventura terminou pelo mais esplêndido dos triunfos. O cubismo está morto, sem dúvida; mas, não morreu como um vencido. Os que, dentre os seus promotores, ainda vivem, não abandonaram as fórmulas de 1920, não para se entregarem a novas tentativas, igualmente ardentes e imprevisas. O cubismo morreu porque julgou finda a sua missão. Extinguiu-se no auge da sua carreira cumulada de glória, certo de se haver feito sentir até às mais longínquas ressonâncias da criação artística, conscio de haver modificado tanto a visão do esteta como o do tendeiro, ou do passageiro diário do "metro".

Sabemos hoje que, das pequenas oficinas de Montparnasse, partiu, entre 1910 e 1925, a secreta palavra de ordem destinada a

transtornar o nosso modo de representar o mundo; e cada cartaz diariamente visto, cada vitrine em revista de relance, cada um desses objetos fabricados em série e prodigamente fornecidos pelos armazens "uniprix" aí estão para atestar que a revolução triunfou.

Que cesse, pois, de se regozijar o amador médio com o espetáculo, felizmente cada vez mais tranquilizador, dos salões de pintura, onde outróra o burguês rugia ante as telas dos fauves. (1) O burguês foi vencido, posto à mercê dos que lhe eram um pesadelo. E, sómente com o fáto de pedir à mesa do seu café parisiense — ornado de tubos cromados e vidros fôscos — uma cerveja de Meuse ou um Verminot, comprando a sua garrafa dominical nos armazens Nicolas, deixando-se tentar por um terno exibido num manequim Siegel, desconfiará de que está confessando a sua fé inconsciente em Picasso, Lipchitz ou Fernand Léger!

(1) Sob a denominação de "fauves" — em português selvagens — são conhecidos os pintores derivados do Impressionismo, através de Gaughn e Van Gogh, e que constituem uma escola expressionista em que as qualidades temperamentais predominavam sobre as intelectuais. O nome lhes foi dado pela aparente brutalidade dos sentimentos, oriunda dessa mesma supremacia do temperamento. No numero 2 da REVISTA CONTEMPORANEA publicámos um artigo sobre pintura moderna, em que se encontram maiores detalhes.

Sem duvida é preciso distinguir. Ha muitos cubismos, do mesmo modo que ha diferenca entre a pesquisa tenaz, metódica, quasi ascetica do nordico Fernand Léger e os artificios dos lampejos imprevisivos do malaguenho Picasso. Não obstante, ha principalmente duas influencias do cubismo, uma autentica e fiel, outra que se reduz a um enorme contra-senso.

Isso porque a lição cubista não foi compreendida imediatamente. Acreditou-se, de inicio, acharem-se nele novos temas decorativos, chamados a substituir os de antes da guerra. Os cubos, os triangulos, as esferas, sucedem, assim, ao "volubilis" e ás pinhas. (1). Foi um erro desastroso, ao qual a catastrophe da Exposição Internacional de Artes Decorativas veio trazer, em 1925, uma consagração definitiva. Ela continúa hoje na montagem dos cafés "novos" onde se sobresaem pode dizer-se que elevadas ao quadrado as molduras que deveriam ser postas abaixo, e perpetua-se, tambem, nessa falsa arquitetura moderna, que toma assimetria das janelas e as irregularidades da fachada por outros tantos elementos dignos de substituir as cariátides.

Mas, a verdadeira arquitetura moderna coisa alguma deve ao cubismo, somente se inspirando em considerações tecnicas. Limita-se a corresponder ás exigencias intrinsecas do material e a obedecer ás necessidades do urbanismo atual. Quando o rigorismo das empresas de construções de casas baratas e a credito deixam ao arquiteto a livre escolha entre uma sala de banho e "macarons" de azulejo (2), e este escolhe a primeira, esse desprezo pelo ornamento coincide com as mais essenciais reivindicações do cubismo, mas dele em absoluto não procede, uma vez, que o construtor só respondeu como urbanista e higienista ao problema técnico com que deparou. Ide, ao contrario, passar em determinada rua do 15. "arrondissement": pequenos edificios, já anacronicos, agonizam nas mesmas contorsões caretafrag de formas, nas quais se tornam a encontrar, sob roupa de emprestimo, o espirito de 1900, o amor do inutil.

Esse esforço em substituir por formas geometricas as flores e os frutos de antes da guerra não é cubismo e, sim o estilo que antigamente se chamava "munichoís" (3), que lhe é bastante anterior e que, por obtusidade e ignorancia, os grandes fabricantes franceses, ou brasileiros de moveis em serie

(1) N. da R. "Volubilis" é o nome de um genero de plantas que, pela debilidade do caule, se enroscam a outros vegetais, ou a estacas, á medida que crescem. Nas molduras e colunas da arte do começo do século era caracteristica a presença de ornatos semelhantes a esses vegetais, subindo em helice pelas superficies cilindricas ou hemi-cilindricas que limitavam os objetos. Nas molduras de quadros, sobretudo, esse ornato poeiriflo predominou.

(2) N. da R. — "Macarons" não tem o seu correspondente em português. São ornamentos em formas redondas ou ovalares, semelhantes aos doces que se vendem em França com esse nome. O prof. Levi-Strauss antepoz esse elemento ridículo da arte passada ás modernas e severas salas de banho, no intuito de comparar a mentalidade que adorava o superfluo á que estima a simplicidade do util.

(3) N. da R. "Munichoís" em alemão "münchen" o mesmo que munichense ou proprio da cidade de München, é a palavra que adjetiva a arte bavara chamada moderna em fins do século passado. O professor Strauss refere-se aos motivos dessa arte morta, apesar dos bavaros, num a-fresco da fachada do pavilhão da Pinacoteca de München destinado ás obras modernas, representando-a vencendo todas as artes anteriores, gregas, classica ou romantica.

perpetuam, num acordo tocante Assim, de um modo geral, não se tem feito mais que substituir o "modern-style" por um suposto estilo moderno (ou, como se diz aqui, "futurista"), que nada tem de moderno e que desloca os erros, em lugar de suprimi-los

Muito outro é o verdadeiro ensinamento do cubismo. Ele ensina que a decoração deve ser feita, não por soma, mas por subtração. O artista não deve tornar o objeto belo, ornando-o. A beleza não é exterior mas própria da realidade. Portanto, o artista não mais substituiria essa realidade, pela perturbação afetiva que ela provoca como o fazia o Impressionismo. Precisa-se, ao contrario, de toda a colaboração da imaginação, do sentimento, da vida social, para atingir, depois dessa longo rodeio, a individualidade própria da coisa considerada. A arte classica supunha que apenas certos objetos, certas situações, eram dignos de representação. O Impressionismo, e mesmo Chardin, nos ensinaram que qualquer disposição pôde ser figurada pelo pintor: um caldeirão, um molho de aspargos, um limão num prato, são adequados para suscitar uma emoção estetica. O cubismo vai ainda mais longe: cada objeto, considerado individualmente, não é, por si mesmo, uma disposição complexa de elementos? Uma garrafa é uma coisa unica sómente do ponto de vista utilitario; para a percepção objetiva é uma juxtaposição de formas, de contornos, de superficies de sombra e luz, de manchas coloridas. O artista os disporá e até os transformará a seu gosto.

Um resto de queijo, um fragmento de osso, um pedaço qualquer de madeira são temas que, comumente, Fernand Léger transporta para suas telas, que o publico acha extravagantes. Elas são simplesmente literais. Sómente o artista soube vêr, não a imagem pratica e vulgar que tem a sua representação no mundo, mas o equilibrio interno de volumes e de formas, do qual a coisa mais infima pode ser insubstituivel detentora.

Compreende-se o auxilio que tal concepção devia trazer á tecnica do cartaz e da publicidade. Todos esses objetos humildes e uteis que se não ousava mostra- sem uma "moralidade" (1) dita artistica, fizeram subitamente descobrir que a beleza consiste numa disposição interna absolutamente indifferente ao objeto representado.

Vêde os primeiros efeitos dessa revolução: para reagir contra o Impressionismo, que dissolvia o objeto nas suas multiplas e fugidas apparencias, o cubismo procurou representar grandes formas, cuja estrutura é voluntariamente apoiada.

Alguns anos depois dele, os grandes "magazins" revelam ao publico os manequins simplificados, que visam unicamente corrigir a estrutura do corpo humano, e não seduzir os militares com sorrisos enganadores, cabelos postiços e formas excessivas. Ainda mais: o manequim será malva, verde, ou prateado, conforme convenha a cor para a valorização do tecido, porque só ele é que importa. As entradas das lojas já não esmagam o transeunte com as suas centenas de chapéus ou os seus

(1) N. da R. "Moralidade" é aqui empregado no sentido de fabulação "affabulation", no original francês do autor. E' a conclusão moral que se tira de uma obra qualquer, ou a conclusão a que pretendeu chegar o artista. Assim, a moralidade das fabulas de Esopo, de La Fontaine, etc. A "moralidade," de que abusaram os antigos, é a auto-confissão de que a obra produzida não bastava, por si só, para produzir no leitor, ou observador, todas as sugestões pretendidas, sendo então necessario juntar-lhe uma conclusão objetiva direta, essa que põe em duvida ou a inteligencia do criador ou a do espetador a moralidade, em suma.

milhares de garrafas. Um só chapéu duas ou tres garrafas, engenhosamente dispostos e iluminados, realçarão melhor o valor intrinseco do objeto. Mas, que um chapéu ou uma garrafa sejam depositarios de beleza, quem o mostrou sinão esse inesquecível Ballet Mechanique de Fernand Léger, ha tempos exhibido em Paris, e onde os utensilios de cozinha comoviam mais que dansarinas?

Mas o cartaz, sobretudo, soube aproveitar as lições essenciaes do cubismo. Deixemos de lado o emprego sistematico do tom puro, que não foi inventado pelo cubismo, pois que as primeiras tentativas são de Capiello, mas que data, sob a sua fórmula actual, das télas de Léger.

Lembal-vos dos antigos anuncios das cervejarias: neles se via qualquer musa de peito descarnado prodigalizzando ao poeta de curta inspiração um "bock" reconstituinte. A publicidade parecia não passar de um vergonhoso carnaval de massa de papelão e de obscenidades. Admiral agora o belo cartaz que Cassandre fez para as industrias laticinias, e medi o caminho percorrido. O copo de leite se apresenta sozinho, monumental, comovendo apenas pela força da arquitetura interior de côres, de linhas, de reflexos, de contornos. Um copo para ovos quentes não precisa ser oferecido pelas Tres Graças, uma sôpa não deve se acompanhar do tocante quadro da paz das familias, para merecerem a nossa atenção. O cartaz moderno sabe captá-la em proveito do objeto em si. Quantos recursos assim nos são oferecidos pela apoteose picassiana da garrafa de "Porto", do jornal, e do baralho, pelos Lupot, pelos Cassandre, por todos os apologistas profissionais dos nossos utensilios domesticos!

Contudo, o papel mais importante do Cubismo é, indubitavelmente, o de emancipar a pintura da representação da perspectiva. Esta não é mais percebida directamente porém sómente sugerida pela vista; desaparece numa arte que se propõe, não o conhecimento do mundo exterior, mas a criação

duma realidade especificamente pictural. Do mesmo modo, a publicidade liberta-se das perspectivas autonomas do cartaz de antes da guerra, das suas letras perfiladas

que davam ao transeunte a impressão de uma ameaça suspensa em todos os muros, em equilibrio instavel. O cartaz foi feito para ser afixado. Será plano sobre um muro plano. O engenho na escolha dos angulos de visão exprime menos o desejo de descobrir perspetivamente novas, que a vontade de converter toda e qualquer perspetiva, por mais desprezada que ela seja, em uma analyse puramente linear.

Dessa maneira, em vez de aparecer como um intruso, o cartaz assume uma função ornamental na rua moderna. E' ele que beneficiará praticamente a cidade com a inovação do muro pintado, sucessor da taboleta suspensa.

Enfim, desde a campanha de publicidade da mobiliaria franceza "Le Bucheron", A. M. Cassandre poz em evidencia uma derradeira consequencia do cubismo. De vez que a beleza resulta exclusivamente da combinação de elementos plasticos, porque não reconhecer nas letras o mesmo valor decorativo que o do objeto representado? O cartaz deixa de ser uma imagem comentada por um texto. Letras e objeto reduzem-se a termos que a pintura comporá, colorirá, para censeguir um conjunto. A legenda desapareceu. O cartaz conquistou sua unidade.

Para medir a extensão da nossa dívida ao cubismo, basta reler a pagina em que Mirbeau deplorava os limites da estetica de 1907: "O livro... infinitamente inutil do sr. Paul Bourget, a estatueta se assim se pode dizer — do sr. Denys Puech, o quadro — enfemismo do sr. Detaille, seria admitido, seria honoravel, elegante, se eu os pudesse gabar quanto desejo, e todo mundo me louvaria de ter divulgado as tollices esteticas que, a respeito deles, fermentam dentro do craneo de um crítico de arte. Mas me será formalmente proibido descrever uma maquina que, como

o automovel, por exemplo, transforma, e transformará ainda mais, doravante, as condições da vida social". A reivindicação formulada nesse texto parece hoje um truismo. Ele sózinho permite medir o caminho percorrido. Se, entretanto um motor de automovel, uma locomotiva (vede os admiráveis cartazes de Cassandre para a Compagnie des Chemins de Fer du Nord), um copo de cerveja podem

suscitar pela sua exclusiva presença um motivo decorativo, deve-se ao Cubismo.

E o menor paradoxo desse movimento paradoxal é o de ter nascido, ter-se desenvolvido, sob o signo do divorcio entre a arte e o publico e, ao fim de tudo, ter conseguido dar á arte essa possibilidade nova de penetrar as formas mais pobres e as mais utilitarias da expressão.