

## Arte moderna: vanguarda e emancipação

*Marcos Fabris\**

### RESUMO

Este artigo pretende discutir o papel emancipatório, de caráter estético, social e político, desempenhado pela arte moderna europeia no início do século XX. Tomaremos como exemplar a produção artística de uma das vanguardas do período, o surrealismo “provinciano” do pintor belga René Magritte, como exemplo elucidativo de uma arte verdadeiramente comprometida com a articulação formal de modos alternativos de representação de determinada realidade sócio-histórica. A partir do diálogo informado que estabelece com a tradição artística internacional que a precede, a estética magrittiana revelar-se-á modelar, no que tange a ambição do projeto modernista como um todo, e didática, como referência às futuras poéticas artísticas que se pretendem igualmente instrumentos crítico-avaliativos.

### PALAVRAS-CHAVE

Modernismo; Vanguardas; Surrealismo; René Magritte

### ABSTRACT

This article intends to discuss the emancipatory role, both in aesthetic, social and political terms, played by modern European art at the beginning of the 20<sup>th</sup> Century. We will consider the production of one of its vanguards, René Magritte’s “provincial” surrealism, as a clarifying example of an art form truly engaged with the formal articulation of alternative modes of representation of a certain socio-historical reality. Considering the informed dialogue established with the precedent international tradition, the Magrittian aesthetics will prove to be paradigmatic, in what concerns the modernist ambition as a whole, and didactic, as a reference to future artistic poetics that intend to be equally critical of their historical hour.

### KEYWORDS

Modernism; Vanguardas; Surrealism; René Magritte

---

\* Doutor em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo FFLCH - USP; pós-doutorado pela Universidade de Columbia, Nova York, Estados Unidos; pós-doutorado pela Université de Paris Ouest Nanterre, Paris, França e pós-doutorado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC-USP, São Paulo, SP, Brasil; [marcosfabris@usp.br](mailto:marcosfabris@usp.br)

## I

Nada de novo sob o sol na afirmação de que a arte moderna europeia pretendeu contestar *esteticamente* certas formulações artísticas que a precederam, por séculos consolidadas tanto no fazer artístico como na recepção das obras. Gostaríamos, no entanto, de desenvolver, aprofundar e relacionar, inicialmente, duas ideias centrais para a compreensão do papel *político* desempenhado pela estética modernista europeia no campo das artes visuais, bem como algumas das lições que nesse sentido nos ensina esta arte – (ainda!) bastante úteis para a consumação de um projeto verdadeiramente revolucionário, interrompido, e que deve ser levado a cabo. São elas: 1. certas culturas foram “educadas” e “dominadas” em grande parte pelo sentido da visão, num processo que poderíamos chamar de “centrismo ocular”, disseminado e naturalizado em formas tão artísticas quanto sociais; 2. a produção mais interessante da arte moderna, digamos, sua “moeda forte”, se bateu precisamente contra tais formas naturalizadas no/pelo ato de ver, pretendendo, assim, no âmbito da pintura, do desenho, da escultura e das artes fotográficas e cinematográficas negar todo realismo como sinônimo de mimese e recusar a função de reproduzir ou copiar a realidade epidérmica do mundo visível ou, se preferirmos, sua *aparência*, em favor da articulação de técnicas e formas historicamente eloquentes, que buscam averiguar a *essência* da matéria social investigada – e com ponto de vista marcado.

O que designamos por primazia da visão sobre os outros sentidos (o tato, o olfato, o paladar e a audição) resulta, certamente, de determinadas configurações sociais, próprias de certos locais e hora histórica, respondendo, ao mesmo tempo, a tais configurações. Admitamos, logo, a improdutividade de postular uma “universalidade uniformizada” da experiência visual, nos termos em que todos, independentemente de suas nacionalidades, culturas e experiências societárias nos mais diversos espaços e temporalidades veriam (ou consumiriam visualmente) o mundo do mesmo modo, simplesmente porque partilham o órgão da visão, estruturalmente semelhante em todos os seres humanos considerados normais. Reconhecer que vemos *com* os olhos, mas também *através* deles, significa admitir a existência de diferentes “modos de ver”, ligados a certos “regimes escópicos”, que estão relacionados à biologia e à morfologia humanas, mas que não são menos *articulados* em termos artísticos – e certamente sociais e históricos. A vantagem epistemológica de pensar o olho como um órgão tão

físico como histórico nos permite concebê-lo nos termos de um “órgão cognitivo”, capaz de ver e, ao mesmo tempo, de se observar criticamente *durante* o ato da visão. Este seria, então, um órgão formado por múltiplas unidades de detecção, que são físicas, químicas, biológicas e intelectuais. Seria, se preferirmos, um “órgão dialético”, porque alia a *observação* – com os olhos físicos – à *especulação* – com olhos “mentais” –, buscando atingir a percepção racional do mundo com visão desanuviada.

## II

Para ilustrar a formulação acima, pensemos em um exemplo visual bastante elucidativo extraído da arte surrealista de vanguarda europeia, não raro compreendida (ou engessada!) como “canônica” – na pior acepção encerrada pelo termo “museológico”: interessantíssima, *mas* histórica e artisticamente superada, de resto como as outras vanguardas ditas “históricas”<sup>1</sup>. Consideremos, para o exercício, a tela *O falso espelho* (*Le faux miroir*) de 1929, de René Magritte (fig. 1)<sup>2</sup>. A pintura parece insistir na ideia e, sobretudo, na *necessidade* de um “olho-sujeito-pensante” que, em suas constantes tentativas de se desembotar, continuamente aperfeiçoaria e educaria suas múltiplas funções para funcionamento *em conjunto* – e sem as quais suas faculdades da razão, narcotizadas, operariam precariamente. Passemos à obra.

<sup>1</sup>Vale lembrar que a avaliação do contínuo papel político e histórico que as vanguardas artísticas europeias deveriam desenvolver e desempenhar já havia sido apontado em 1929 por Walter Benjamin em seu clássico ensaio sobre o surrealismo francês: O surrealismo – o último instantâneo da inteligência europeia. In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas* – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

<sup>2</sup>O belga René Magritte, incontestemente expoente do movimento surrealista europeu, ganhou inúmeras exposições retrospectivas nas últimas décadas que “atestam” categoricamente sua posição canônica, nos termos anteriormente mencionados, no âmbito da produção artística moderna. A mais recente, produto da união de esforços de gigantes das artes norte-americanas como o MoMA, de Nova York, a Coleção Menil, de Houston e o Instituto de Arte, de Chicago, intitula-se “Magritte – The Mystery of the Ordinary” [Magritte – o mistério do comum]. Ao fim e ao cabo, a lição repisada pelo evento: o “mistério” Magritte é indecifrável. Para as devidas referências, ver UMLAND, A. *Magritte – The Mystery of the Ordinary*. Nova York: Museum of Modern Art, 2013.



FIG. 1: René Magritte. O falso espelho (*Le faux miroir*). 1929. Óleo sobre tela. Nova York, Museum of Modern Art.

O quadro é um olho em close. Mas, a quem pertence este órgão? Ao observador da tela? Ao artista? Ao observador projetado no artista? Seria, assim, uma “fusão” ou síntese de ambos? Este olho “sólido” e improvável nos termos da descrição realista (não possui sequer cílios!) é representado como uma estrutura arquitetônica que lembra uma abertura, um vão ou uma janela. Ele se olha, observando-o e também seu olhar, ambos refletidos no espelho anunciado no título. Mas, qual espelho? O falso? Se há um espelho “falso”, poderíamos pressupor que haveria, então, um “verdadeiro”? Qual a distinção entre um e outro e como poderia, afinal, um espelho ser ou refletir o “falso”?

Magritte retoma, explícita e problematiza a relação impessoal, fria e “abstrata” da arte que se pretende “espelhamento” mimético, pondo em xeque toda representação que se apresenta como cópia “fotograficamente” fiel da realidade (ou seja, toda narrativa supostamente autonomizada e universalizada), que dissimula o ponto de vista a partir do qual enuncia seu discurso. No mesmo comprimento de onda, questiona todo olhar incauto e irrefletido, que compra tal representação pelo seu valor de face. Há certamente aqui a (re)valorização e a referência cifrada à função da arte politicamente mais consequente, a saber, aquela que em seu caráter *modelar* evidencia *processos* (por oposição a estados imutáveis) e incita o “consumidor de cultura” ao abandono do papel

tradicional imposto pela Indústria: da recepção passiva e consumista à reflexão crítica e, porque não?, à esfera da própria produção – nestes termos, evidentemente<sup>3</sup>.

No caso de *O falso espelho*, Magritte referencia este observador às constantes tentativas da arte moderna de subverter certos modos hegemônicos de ver. Como pretendemos demonstrar, o artista os articula no conjunto de sua própria obra para, em seguida, os “arguir”. Inclui no exame tanto a pintura clássica renascentista do *Cinquecento* italiano como a produção ulterior que a combateu como forma autonomizada, normatizada ou, se preferirmos, como excrescência maneirista petrificada. Vejamos, então, como a caducidade destas formas e procedimentos é posta em xeque, considerando, para efeito da demonstração do argumento, dois componentes centrais presentes em *O falso espelho*, a íris e a pupila, pois são eles quem apontarão diretamente para a tradição mencionada, com a qual este “olho dialético” visualmente articulado por Magritte busca, cremos, estabelecer o diálogo acima sugerido. A envergadura e a produtividade das reflexões suscitadas pelo artista se evidenciarão ainda mais ao atinarmos com a ambição do projeto em curso: propor, simultaneamente, a reavaliação do conceito de cânone e da natureza das obras que o integram, examinando, nestes termos, os usos e funções do fazer artístico e dos objetos de cultura que não dissociam a estética da política; o pintor almeja apreender a realidade em termos totalizantes.

A íris é um céu coberto de nuvens, aparentemente plácido, certamente misterioso, e um tema comum na obra do artista, que se explicita, por exemplo, nas telas *O império das luzes* (*L’empire des lumières*), de 1952 e *A maldição* (*La malédiction*), de 1937 – os títulos, sempre muito sugestivos, dialogam em pé de igualdade com seus correspondentes visuais e não devem ser negligenciados. Em *O falso espelho*, as nuvens encontram-se *organizadas*: as massas foram dispostas de modo a sugerir, inclusive no arranjo cromático, profundidade de campo, com maior quantidade (ou densidade) na parte superior e menor na parte inferior. O procedimento tende a “conduzir” o olhar do observador para um suposto centro ou “ponto de fuga”. Entretanto, qualquer visão em “profundidade” é imediatamente sabotada: a *bidimensionalidade* do plano pictórico – a tela que se revela “tela”, não “janela para o mundo” – é reiterada na utilização de pelo menos dois recursos. O primeiro deles é o modo como este céu azul foi pintado: ele

---

<sup>3</sup>O didatismo refletido – e por isso não-prescritivo – das formulações artísticas aqui descritas encontram ecos de interesse inclusive nas reflexões crítico-filosóficas de Walter Benjamin. A esse respeito ver, por exemplo: BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. In *Obras escolhidas* – magia e técnica, arte e política. op. cit.

difere radicalmente do resto do olho, que entre um tom metálico e outro amadeirado, revela sua armação reificada, ou seja, é órgão coisificado ao mesmo tempo em que é coisa humanizada. Essa estrutura é vista de frente e desigualmente iluminada; a luz que incide sobre ela é conspícua e altamente “irreal” nos termos da prescrição acadêmica. Toda essa *estrutura* revela-se, assim, uma “moldura” para a íris, que é “tela dentro da tela” – como, aliás, em *No limiar da liberdade (Auseuil de laliberté)*, de 1930. O segundo recurso utilizado diz respeito ao modo como o olhar *conduzido*, que “naturalmente” buscaria um ponto no infinito guiado por (“naturais”) linhas de força ou tensão (tal qual aquelas encontradas na constituição da íris humana) se depara com a insólita estrutura negra no interior do quadro. Ela *desloca* fisicamente o suposto *ponto de fuga* sugerido pelas nuvens, um pouco abaixo de si, e nos impõe perguntas. O que é esta massa opaca e que papel desempenharia na composição do quadro? Que significa, afinal, esta “pupila” no desenvolvimento do “teorema” magrittiano?

Ela é uniformemente negra, sólida e sem matizes, novamente “improvável” nos termos da descrição realista porque não reflete “nada” da *superfície* do mundo exterior; “bloqueia” o olhar e, ao mesmo tempo, como um buraco negro, convida ao mergulho especulativo na tentativa de estabelecer paralelos entre os diversos fragmentos presentes na imagem e um possível “todo”, ou seja, o restante deste olho “desencarnado” e o universo no qual está imerso. Notemos que o enquadramento “fotográfico” decepa a figura (que, por tal motivo, ensaia uma lágrima vitrificada?), remete à continuidade da cena no extraquadro e reforça a solicitação para relacionarmos fragmento(s) e todo. Consideremos então dois aspectos desta pupila, dilatada, sedenta de *ver*.

Se a nossa pupila de observador do quadro se depara diretamente com a pupila pintada por Magritte (este “centro do centro”), numa reta imaginária que ligaria os dois “centros”, então, poderíamos afirmar que ela é, artisticamente, uma referência e um correspondente ou “duplo” do ponto de fuga presente nas telas produzidas durante a alta Renascença italiana, ou seja, o ponto que concentra e aglutina todas as linhas de força presentes na obra, estruturando-a rigorosamente nestes termos. Aqui, o ponto de fuga, que está para o ponto de vista, aponta para si, ao contrário do que acontece nas pinturas renascentistas.

Esta ideia de “duplo”, formalmente articulada, inclui o observador e resvala inclusive para a figura humana do próprio artista, expandindo seu raio de ação. Como já vimos primeiramente na representação do olho refletido num suposto espelho. Mas não apenas assim. Há uma alusão direta ao universo do artista: neste caso, especificamente,

o chapéu-coco que Magritte costumava usar. Justifiquemos a alusão ao chapéu perante as possíveis acusações de delírio crítico-interpretativo: nossa sugestão não parece implausível porque, de fato, o artista pintou inúmeros quadros retratando sua intimidade, direta e indiretamente. Seguem alguns exemplos: *O parque do urubu* (*Le parc du vautour*), de 1926, local onde Magritte passou parte da infância e *A eterna evidência* (*L'évidence éternelle*), de 1930, um conjunto de telas cujos fragmentos remetem tanto ao extraquadro quanto a um todo, o corpo “esquartejado” de sua esposa Georgette; especificamente aqui, cabe ao observador a tarefa de (re)articular as relações entre parte e todo a partir da decupagem nada clássica proposta pelo artista nos termos da colagem (notemos as afinidades com *O falso espelho*). Mas é com *O sentido da noite* (*Le sens de la nuit*), de 1927, que o artista explicita duplicidades, representando a si mesmo e seu “duplo” (ou um “duplo espelhado”, no limite um “duplo do duplo”). Em *O sentido...* Magritte acusa seus laços com a linhagem artística e científica que pretendeu expor e combater modos hegemônicos e/ou naturalizados de ver, investigando processos invisíveis ao olho físico. Exemplos nos mais diversos campos não nos faltam: na fotografia, o fotógrafo francês Eugène Atget e a representação do duplo humano nos manequins das nascentes lojas de departamento de Paris no século XIX, no desenho, o caricaturista francês Honoré Daumier e a representação cifrada (no âmbito do jornalismo ilustrado) dos embates sociais também na Paris do século XIX, na lírica, o Baudelaire de “Os sete velhos” (poema dedicado a V. Hugo na edição definitiva publicada em 1868), na prosa, o Dostoiévski de “O duplo”, de 1847, que identifica o elemento no universo do Trabalho, na música clássica, o Schubert de “O Duplo” (*Der Doppelgänger*, de 1828), que numa canção sobre um poema de Heine trata do tema e, evidentemente, na ciência, a psicanálise Freudiana.

Justificada a alusão ao chapéu do pintor, elemento fundamental no quadro, retornemos a *O falso espelho*. Ao uso *convencional* do chapéu, como proteção para a cabeça, Magritte adicionou um outro, não menos útil. Refuncionalizado, é este o *objet trouvé* que promove no observador um quantum substancial de estranhamento. Representando-o de cima, um ponto de vista radicalmente distinto da cena que o contém (pois todo o olho é visto de frente e à altura do olho sujeito do espectador), o artista curto-circuita o olhar tradicional (embotado?), resguardando ou “protegendo” a possibilidade de expressão de outros modos de ver, capazes de abarcar inclusive a opinião e o comentário (neste caso, sobre o próprio ato de ver) para descrever certas experiências, artísticas e históricas, de grupos sociais que não mais partilham a

universalidade de um projeto comum (expressa na suposta unidade integrativa da imagem). A combinação de múltiplas perspectivas incompatíveis entre si numa mesma arena também encontra ressonância na tradição artística, por exemplo: 1. Em *Os embaixadores (The Ambassadors)*, do jovem Hans Holbein, de 1533 (Galeria Nacional, Londres). A anamorfose proposta pelo artista, ou seja, o efeito de perspectiva utilizado para forçar o observador a considerar um determinado ponto de vista a partir do qual certo elemento recupera sua proporcionalidade e clareza é a lembrança da possibilidade de uma outra ordem visual. O crânio, tão tímido quanto espalhafatoso, que impõe ao observador o imperativo da redefinição perspectivica, olha para fora do quadro, tal qual os embaixadores, mas em sentido diametralmente oposto. Nem mesmo a solidez e suntuosidade das figuras são capazes de eclipsar a presença deste *memento mori* (“lembre-se da morte”, em latim – de quem ou de quê?); 2. No cubo-futurismo de e Picasso, por exemplo, em *Três mulheres (Troisfemmes)*, de 1907 – 1908, de Pablo Braque Picasso (Museu Hermitage, Moscou); 3. Na montagem intelectual proposta no cinema de Eisenstein; 4. No teatro épico de Brecht.

O “realismo fotográfico” de Magritte também revisita a tradição religiosa e simbólica do “espelho sem manchas” ou “sem mácula” (*speculum sine macula*), difundida a partir do século XII com o culto da Virgem, para reiterar que o reflexo pode inclusive macular e não “é” o objeto, mas seu reflexo (representação!). A tese de Magritte é sempre o “*Ceci n’est pas!*” (corroborada pela tela de título sugestivo, *A traição das imagens (La trahison des images)*, de 1935). Nas várias versões do quadro, Magritte insiste, a partir de uma formulação extraída de modelos tradicionais para a alfabetização infantil, que “isto não é um cachimbo”, mas a representação de um cachimbo! A relação de contradição dialética entre estado (ser), processo (estar/tornar-se) e imagem (parecer) é evidenciada inclusive pela ambiguidade linguística do verbo escolhido, tanto em inglês como em francês (*to be, être*). Contrário à separação consumada destes elementos, o artista lembra que “sem dúvida o nosso tempo prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” (DEBORD, 1992, p.13). Na “cartilha” de Magritte, todo “realismo fotográfico”, como quer que este se expresse artisticamente, é subvertido – e em seus próprios termos (o pintor costumava dizer que suas imagens eram interessantes, mas apenas para a inteligência do olho).

O artista belga foi aqui amplamente citado como exemplo do melhor que a pintura moderna europeia de vanguarda produziu – e disseminou – nos termos de

tentativas bem sucedidas de pôr em xeque modos hegemônicos de ver ou, se preferirmos, de “desrealizar” a representação, expressando dúvida sobre a visão de mundo que se desenvolveu e se consolidou a partir do Renascimento.

Gostaríamos, agora, de passar a um breve exame deste momento na História da Arte. Com sua hegemonia, uma *técnica* de representação se naturalizou e se consolidou como o equivalente ao próprio ato de ver, apresentando-se como “real” e “científico” nos termos da matemática e da morfologia humana e, portanto, como “único”, a- e/ou trans-histórico. Referimo-nos aos procedimentos técnicos e artísticos codificados na Europa dos séculos XV e XVI, que em seu conjunto são conhecidos como “*perspectiva artificialis*”.

### III

Sabemos que a “*perspectiva artificialis*” é um recurso artístico, com claros pressupostos sócio-históricos, característico de uma época em que se acentua a emancipação do indivíduo. Desde o final da Idade Média, o lugar do sistema feudal, da cavalaria e da Igreja, com sua cultura invariável, havia sido tomado por uma classe média ascendente, nacional e civicamente patriota, sobretudo na Itália – mas não apenas –, que prenunciará não somente o classicismo da Renascença, mas o desenvolvimento capitalista do Ocidente com seu racionalismo econômico. A “superação” da visão medieval e a sistematização do espaço moderno iniciam-se gradualmente, da passagem da apresentação da imagem para a representação de ações. A cultura bizantina, exaurida de suas possibilidades de desenvolvimento, buscava filões de renovação. Artisticamente, o objeto de contemplação cede lugar para o estímulo aos sentimentos dos fiéis: as figuras são liberadas da rítmica convencional, os contornos são reforçados, as cores intensificadas. Será, sobretudo, na Toscana que a figurabilidade bizantina encontrará sua expressão mais elevada, graças, e não por acaso!, à intensa vida monástica suscitada pela propaganda das diferentes ordens religiosas (pensemos nos franciscanos em Assis, Itália, por exemplo).

O novo estratagema na representação começava a permitir que a História fosse representada como se acontecesse “diante de nossos olhos.” A dramaticidade do evento que se desenrola no palco pré-renascentista contrasta com a antiga ideia de que para tecer uma narrativa com clareza todas as figuras deveriam estar completamente expostas. Pensemos no contraste entre *Majestade de Nossa Senhora, chamada Nossa*

*Senhora da Santa Trindade*, c. 1280, de Cimabue (Uffizi, Florença) e *Lamento sobre o Cristo morto (Descida da cruz ou Pietà)* de 1303 – 1305, de Giotto (capela dos Scrovegni, Pádua). Giotto revela duas figuras, sólidas como rochas, de costas para o espectador. Reintroduzirá um novo espaço cenográfico ou, se preferirmos, uma nova tipologia do espaço, na qual se configurará a diferenciação entre planos. Seu “São João de braços abertos”, curva-se sobre o Cristo, num movimento exaltado e apaixonado, insuflando *pathos* à cena ao mesmo tempo em que distingue os planos pictóricos.

A perspectiva é, em essência, a expressão de uma visão antropocêntrica do universo, que lhe impõe leis e óptica subjetivas correspondentes. Quais? O pintor tipicamente renascentista organiza o campo pictórico de modo a criar a ilusão de espaço tridimensional, ao projetar o mundo a partir de uma consciência individual, ou seja, a partir de um olho subjetivo, ausente da cena – mas presente no extraquadro! É ele quem imprime um ponto de vista à obra, estruturando a visão do espectador nestes termos. Esta consciência se projeta *neste* espaço e o sistematiza. Obviamente, o mundo é então relativizado, ou seja, visto em relação a esta consciência e construído/constituído a partir dela. Porém, na articulação artística cara ao *Cinquecento*, esta relatividade se traveste da ilusão do absoluto, ou seja, um mundo *relativo* é apresentado (ou representado) como se fosse absoluto.

Há, no entanto, uma significativa novidade da produção renascentista, por comparação à medieval: o naturalismo, que se iniciara na Idade Média (mais especificamente no século XIII com o ressurgimento das cidades e, nas artes visuais, com a produção artística de Cimabue), continuará a observação e a análise da realidade, porém agora com caráter cada vez mais científico, metódico, totalitário e com plena consciência dos critérios utilizados para registro dessa realidade. Noutras palavras, gostaríamos de sugerir que não houve propriamente uma “ruptura” entre o medievo e a renascença nos termos de uma “oposição binária” entre os modos de representação, mas, no limite, um processo de continuidade (a título de exemplo, pensemos no cristo de Cimabue, gravemente danificado durante a inundação de Florença em 1966, comumente conhecido por *Crucifixo*, anterior a 1271, Museodell’Operadi Santa Croce, Florença, não como oposição, mas como continuidade da *Madalena e oito histórias de sua vida*, pintado no século XIII, do Mestre da Madalena, Uffizi, Florença).

Em suma, a “perspectiva *artificialis*” insiste num tipo distinto de visão, monocular, na qual o olho é um ponto externo ao quadro que liga, por meio de retas convergentes, os pontos internos isolados do espaço a ser representado. Mais ainda que

o próprio objeto, é o espaço o astro da obra: um sistema ordenado e uniformizado, altamente abstrato com suas concretas coordenadas lineares. Trata-se da representação de sistemas e de relações harmônicas *internas* à obra – nada menos que o espelhamento do desejo divino – onde o microcosmo duplica o macrocosmo no suposto “espelho sem mancha ou mácula”. Aqui, não há, nem precisa haver, a reciprocidade do olhar, porque Deus não precisa se situar em relação ao mundo. Magnânimo, ele simplesmente “é”. “Ordem” significa “ordenação geométrica do espaço homogeneizado”. Este olho soberano destitui qualquer outro ponto de vista presente na arte medieval. O centro do universo é, no limite, este olho: desencarnado, adulto, branco, europeu, masculino – e burguês, eternizado acima de toda duração temporal.

#### IV

Como vimos, a pintura moderna rechaçará frontalmente este modo de ver. Deformando o espaço, o ser humano, a perspectiva ilusionista e a realidade dos fenômenos projetados por ela. Será a expressão de um sentimento de vida ou atitude espiritual que renega ou põe em xeque a visão de mundo que se desenvolveu a partir do renascimento. Assim, a negação do ilusionismo ou, se preferirmos, o processo de “desrealização” nas artes visuais modernas, terá como características essenciais:

1. O abandono das convenções tradicionais ditadas pelas academias, salões ou escolas de belas artes;
2. O abandono da representação nos moldes do “palco à italiana”, do espaço cenográfico teatralizado, da racionalização instrumentalizada, da uniformidade, da serialidade e da previsibilidade – em favor da representação destes fenômenos enquanto tais.

A arte moderna fará com que o teatro renascentista agora se confesse teatro, máscara, disfarce, jogo cênico. Como vimos com Magritte, a pintura moderna também se confessará “máscara”, ou seja, plano de tela coberta de cores, ao invés de simular o espaço tridimensional, os volumes e as figuras renascentistas, aparentemente “bem construídas”. Desaparecerá a ordem lógica instrumentalizada, a relação de causa e consequência e a coerência da estrutura que imprimia um narrador tradicional à obra. Noutros termos, esgarçam-se as formas de tempo, espaço e causalidade, ou seja, a base

da representação tradicional. A realidade deixa de ser um “mundo explicado”, exigindo adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo de insegurança dentro da própria estrutura da obra. Neste contexto, desaparece a certeza ingênua da verdade expressa na e pela superfície das aparências.

Pensemos, a título de exemplo, em *Ansiedade*, de 1894, de Edvard Munch (Munch-museet, Oslo). Aqui, as formas relativas da consciência, anteriormente manipuladas como absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. Trata-se, portanto, de um processo que pretende desmascarar o mundo epidérmico do senso comum, denunciando e expondo criticamente as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente. Ou, dito de outro modo: a arte moderna, explicitando seu ponto de vista, que não é menos de classe, explicita igualmente o ponto de vista dissimulado de toda arte que insiste em se apresentar como narrativa absoluta e naturalizada. Esta arte moderna “forte” (na pintura, na escultura, na fotografia e no cinema) assimilará novos pontos de vista e não apenas como “assunto”, mas nos termos da forma, ou seja, na própria estrutura da obra. Haverá aqui a tentativa de articular uma visão de realidade mais profunda, mais “real” do que a do “senso comum” por meio de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica de estar *neste* mundo – e não, como vimos, a superfície congelada das aparências visíveis (a morfologia cézanniana seria paradigmática deste processo de desmascaramento, envolvendo também a figura humana, deformada, fragmentada, decomposta ou simplesmente eliminada). A perspectiva, de início o recurso artístico por excelência para dominar o mundo terreno, torna-se agora símbolo do abismo entre homem e mundo. Os processos artísticos rumo à desrealização da qual falamos é, portanto, a tentativa de superação da realidade sensível para chegar, como articulado pelo pintor expressionista Franz Marc, “à essência absoluta que vive por trás da aparência do que vemos”. Neste contexto, o narrador não se encontrará fora da situação narrada, mas, ao contrário, mergulhado no mundo (e o mundo, mergulhado nele).

A grande arte moderna se pretende, finalmente, um antídoto: contra a visão perspectivista distanciada e seu olhar medúscico, contra o olhar barroco teatralizado, que pretendia convencer que Deus e o monarca, seu representante direto na terra, eram literalmente luz (pensemos em *Vocação de São Mateus*, de 1599 – 1600, de Caravaggio, na capela Contarelli da igreja San Luigi dei Francesi, Roma e o *Êxtase de Santa Teresa*, de 1645 – 52, de Gian Lorenzo Bernini na capela Cornaro na igreja

Santa Maria della Vittoria, Roma). Ou ainda contra o eficiente olhar holandês do século de ouro (XVII), princípio da descrição “fotográfica” do prazer tátil da mercadoria (um processo levado ao extremo pela anódina fotografia publicitária contemporânea), que ainda hoje persevera na tarefa de nos convencer, imagem após imagem, do *sex appeal* do inorgânico...

## REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century. In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres: Volume IX, 1946.

\_\_\_\_\_. *História da arte italiana* – volume II de Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas* – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CRARY, J. *Suspensions of perception* – attention, spectacle, and modern culture. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 2001.

DEBORD, G. *La société du spectacle*. Éditions Gallimard: Paris, 1992.

UMLAND, A. *Magritte* – the mystery of the ordinary. Nova York: Museum of Modern Art, 2013.

*Data de submissão: 27/01/2014*

*Data de aprovação: 13/03/2014*