ELZA MARIA AJZENBERG

VICENTE DO REGO MONTEIRO
UM MERGULHO NO PASSADO

(Volume I)

Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofía, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Orientadora: Profa. Dra. Otília Beatriz Fiori Arantes

Homenagem aos índios e nordestinos

A Marcos e Tatiana

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração e o apoio de todos os que me ajudaram no levantamento de dados e facilitaram o acesso às obras de Vicente, bem como daqueles que me prestaram depoimentos e forneceram material de pesquisa.

Agradeço em especial à minha orientadora, Profa. Dra. Otília Beatriz Fiori Arantes, pelo estímulo permanente, desde a elaboração do projeto até a leitura crítica da redação final. Sou grata também a: Alaide César Barbosa, Albino Gonçalves Fernandes, Alice Brill, Ana Mae Tavares Bastos Barbosa, Carlos Ranulpho, Cildo Oliveira, Dilma de Melo Silva, Janilda Melo Moran, Jenny Aizenberg, João Câmara Filho, Joaquim Inojosa, Jorge Carneiro Cunha, Josel Lejb Ajzenberg, Lisbeth Ruth Rebolo Gonçalves, Maria de Pompeia Fernandes C. Campos, Martha Rossetti Batista, Milton Guper, Nancy Conde Zuardi, Santina Maria Correa, Sura Ajzenberg, Telê Porto Ancona Lopez e Teresa Soares Claro.

Aos diretores, assistentes, pesquisadores do Arquivo Público do Recife, Galeria Metropolitana do Recife, Museu do Estado de Pernambuco, Biblioteca Municipal do Recife, Instituto de Estudos Brasileiros/USP, Museu de Arte Contemporânea/USP, Galeria Tableau Artes Plásticas.

ÍNDICE

pág.

INTRODUÇÃO..... 12

Notas..... 28

PARTE I - PRIMEIROS ANOS. TEMÁTICA INDÍGENA..... 31

Influências iniciais. "Deuses da floresta"..... 32

Antropofagia/Indianismo?..... 64

"O antigo lar" - um convite de Gauguin..... 77

Notas..... 87

PARTE II - ANOS 20..... 102

Entre duas cidades: Recife - Paris. A "École"..... 103

Roteiro de obras. Régua e compasso. Novas obras: movimento, ritmo..... 138

Reflexões sobre as obras: "Um torneio plástico"..... 208

Notas..... 233

PARTE III - PARTICIPAÇÃO ARTÍSTICA, OU "ENGAGEMENT". NOVAS IDAS E VINDAS..... 250

Substituição da pintura pelo verbo..... 251

O poeta, o diálogo com a terra e os objetos..... 278

"Refazer" obras..... 309

Notas..... 346

CONCLUSÃO..... 360

Notas..... 370

BIBLIOGRAFIA..... 371

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

pág.

INTRODUÇÃO

1. Cabeças de negras, óleo, 1920..... 19
2. Mãe do artista, óleo, 1920..... 19
3. Joaquim do Rego Monteiro, óleo, 1920..... 20
4. Ronald de Carvalho, óleo, 1921..... 21

PARTE I

5. Movimento de dança, desenhos..... 38
6. Dança indígena, aquarela, 1920..... 38
7. Kurupira, ilustração..... 41
8. A rêde do amor culpado (Bailado da lua),aquarela, 1920 44
9. Urna funerária antropomórfica (figura feminina), fase Maracá..... 45
10. Cerâmica de Santarém..... 46
11. Virgem e o Menino, óleo, 1924..... 46
12. Índias com tangas - ilustração do livro Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone,1923 48
13. Antropófago, desenho, 1921..... 50
14. Mani Oca (o nascimento de Mani), aquarela, 1921..... 51
15. A Cobra Grande manda para a sua filha a nóz de Tucumã, aquarela, 1920..... 53
16. Caçador de cabeças, aquarela, 1921..... 53
17. Jóvem Tchaua e sua esposa, aquarela, 1921..... 55
18. Dança com máscaras, aquarela, 1920..... 56
19. Tatu açu (Tatú grande), aquarela, 1921..... 59
20. Índio dançando, desenho, 1921..... 61
21. Índia cantando, desenho, 1921..... 63

22. Aldeia indígena, aquarela, 1920..... 78

23. Paul Gauguin. Te Tamari No Atua (Natividade), óleo , 1896..... 84

PARTE II

24. Recife anos 10-20..... 104

25. Fédora, Recife, óleo, s/d..... 104

26. Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares, Recife, séc. XVIII..... 106

27. Igreja Madre de Deus, Recife, séc.XVIII..... 107

28. A Batalha dos Guararapes - pintura atribuida a João de Deus Sepúlveda, Recife, Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares..... 108

29. Vaqueiro, barro policromado, Caruaru; Aguadeiro, barro policromado, Caruaru; Mealheiro, barro simples cozido, Goiana - Pernambuco..... 109

30. Cerâmica popular pernambucana..... 110

31. Igreja Nossa Senhora das Neves, séc. XVI - XVII, Olinda..... 112

32. Santo Antonio, São Francisco de Assis, Paliteiros - Tracunhaém, Pernambuco..... 114

33. Vitalino - Carro de boi..... 115

34. Ilustração - Malkovsky, capa de programa, 1925..... 119

35. Ilustração - Malkovsky..... 119

36. Vista de Paris, óleo, 1923..... 124

37. Cenário para o Bailado da Lua, aquarela (estudo),1921 124

38. Quelques visages de Paris, capa, 1925..... 126

39. Trocadéro..... 126

40, 41, 42, 43. Ilustrações de Quelques visages de Paris 128

44. Joaquim. Arco do Triunfo, óleo, 1928..... 130

45. Joaquim. Atelier do artista, óleo, 1923..... 130

46. A Crucificação, óleo, 1922..... 142
47. A Fuga para o Egito, óleo, 1923..... 142
48. A Flagelação, óleo, 1923..... 146
49. Pietá, óleo, 1924..... 149
50. Adoração dos reis magos, óleo, 1925..... 153
51. O Menino Jesús, óleo, 1925..... 156
52. Criança e animal, óleo, 1925..... 157
53. Santa Ceia, óleo, 1925..... 160
54. A caça, óleo, 1923..... 163
55. Ídolo tapajônico, Departamento de Etnologia da Universidade do Pará..... 165
56. Os calceteiros, óleo, 1924..... 169
57. Cabeça de operário, óleo, 1924..... 173
58. Atirador de arco, óleo, 1925..... 174
59. Debret. Caboclo ou índio civilizado (A viagem pitoresca e histórica ao Brasil), ilustração, 1834.... 175
60. A mulher e o galgo, óleo, 1925..... 178
61. Diana, óleo, 1927..... 181
62. Índio, desenho, 1921..... 182
63. Paul Claudel, ilustração, 1937..... 184
64. Joaquim, óleo, 1923..... 185
65. Retrato de pai e filha, óleo, 1927..... 186
66, 67. Albino Gonçalves Fernandes, óleo, 1969 e detalhe 187
68. Diana (Mulher e a corça), óleo, 1927..... 188
69. A mulher e a bola vermelha, óleo, 1927..... 190
70. As nadadoras, óleo, 1924..... 191
71. Um copo de vinho, óleo, 1925..... 193
72. O combate, óleo, 1927..... 198
73. Tênis, óleo, 1928..... 199

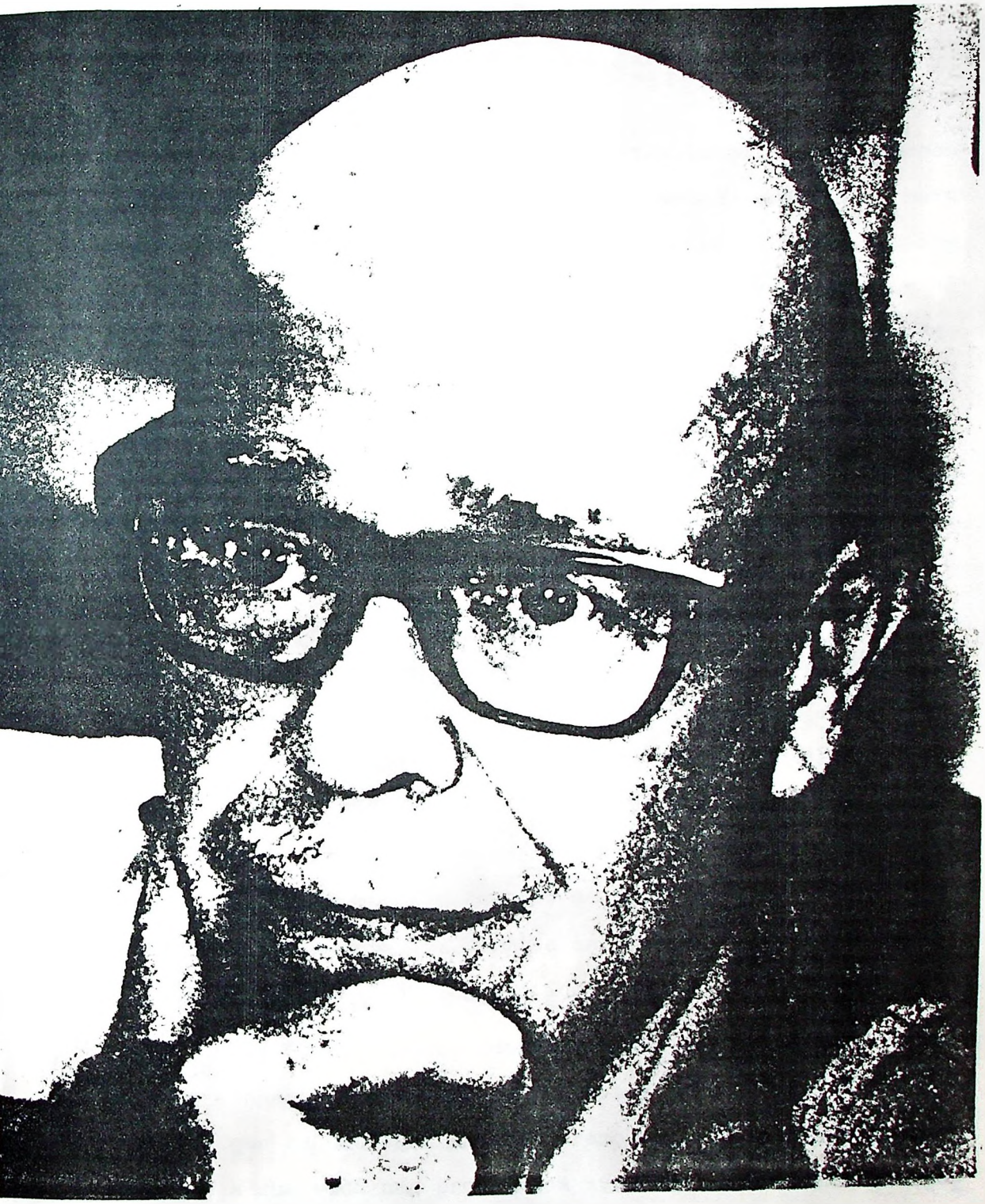
74. Tênis, óleo, 1927..... 201
75. Arlequim e bandolim, óleo, 1928..... 203
76. Moderna degolação de São João Batista, óleo, 1929... 205
77. Uma bela na noite, óleo, 1929..... 205
78. Amadée Ozenfant "Still life", óleo, 1920..... 210
79. Fernand Léger - Mulher segurando um vaso, óleo, 1927 214
80. Anunciação, óleo, 1923..... 216
81. Descida na lua, óleo, 1969..... 218
82. Gol 1000 de Pelé, óleo, 1970..... 218
83. Mulher com galinhas, óleo, 1925..... 223
84. Mulher sentada, óleo, 1923..... 230
85. A Virgem e o Menino, óleo, 1926..... 231
86. O duelo, óleo, 1929..... 232

PARTE III

87. Géo-Charles, ilustração, 1937..... 252
88. Revista Montparnasse..... 253
89. Caninha Cristal, rótulo..... 253
90. Serafim Leite, ilustração, 1933..... 255
91. Sra. Luciènne Géo-Charles, óleo, 1933..... 256
92. Aguardenteiro, óleo, 1936 (1936?)..... 257
93. Nossa Senhora de Lourdes, 1937..... 259
94. Revista Renovação..... 260
95. Ilustração, Revista Renovação..... 260
96. O poeta, óleo, 1944..... 279
97. Vitalino: Cangaceiro, Vendedor, Mulher examinando ovos, barro cozido, Caruaru..... 280
98. Poemas de bolso, capa, 1941..... 284
99. La Presse à Bras..... 284

100. Fronteiras, ilustração, 1937..... 287
101. Edson Regis, óleo, 1969..... 289
102. O sonhador (ou O pensador?), óleo, 1929..... 293
103. O transportador de cana, desenho, 1936..... 294
104. O transportador, óleo, 1945..... 295
105. A cafeteira, óleo, 1942 (série)..... 296
106. Natureza morta, óleo, 1942..... 297
107. Nstureza morta, óleo, 1942..... 299
108. Natureza morta, óleo, 1942..... 300
109. Homenagem a Picasso, ilustração, 1941..... 301
110. Natureza morta, óleo, 1942..... 302
111. Natureza morta, óleo, 1942..... 304
112. Natureza morta "Violon d'Ingres", óleo, 1969..... 305
113. Natureza morta, óleo, 1969..... 306
114. Cerâmica antropomórfica..... 306
115. Natureza morta com violão, óleo, 1929..... 308
116. O garrafão, monotipia, 1962..... 312
117. A vida, monotipia, 1962..... 313
118. O carreteiro, óleo, 1925..... 319
119. O carreteiro, óleo, versão - déc.60)..... 320
120. Descida da Cruz, óleo, 1924..... 321
121. Descida da Cruz, esquema..... 322
122. A caça, esquema..... 323
123. Atirador de arco, óleo (versão - déc.60)..... 325
124. Pietá, óleo (versão 1966)..... 327
125. Santa Ceia, óleo (versão - déc. 60)..... 328
126. Adoração dos magos - tríplico, óleo, 1970..... 329
127. As religiosas, óleo, 1924..... 331
128. Santo Antonio, óleo, 1929..... 333

129. Santo Antonio, óleo, 1970..... 334
130. Figura sentada, óleo, déc. 60..... 335
131. Multiplicação, óleo, déc. 60..... 335
132. Cortador de côco, óleo, déc. 60..... 336
133. Vaqueiro, óleo, 1969 ou 1970..... 336
134. Moisés recebendo as Tábuas da lei, óleo, déc.60..... 337
135. Sansão, óleo, déc.60..... 338
136. Sansão e Dalila, óleo, déc.60..... 339
137. Assunção, óleo, 1944..... 341
138. Assunção, óleo, 1941..... 342
139. São Francisco e os pássaros, 1970..... 345
140. Santo Antonio falando aos peixes, 1970..... 346



INTRODUÇÃO

Raras vezes a pintura foi tão longe, utilizando imagens estranhas e que se opõem, emergindo do passado mais remoto ou saltando do presente às culturas primitivas. São imagens aparentemente antagônicas de um artista que se propõe à atualização, em suas várias passagens pela Europa, vivendo anos em Paris. Procurando explicar as suas imagens, Vicente do Rêgo Monteiro declara-se influenciado pela Escola de Paris, particularmente pelo Cubismo. Afirma ter recebido, ainda, influências da arte marajoara, da arte mantida nos museus, ao mesmo tempo que admira Paul Gauguin.

Mantém contatos com as vanguardas de seu tempo e com a obra de arte vista não mais como representação direta da natureza, mas como objeto autônomo e de qualidades específicas. Não fica apenas no desmantelamento da estética tradicional; procura uma nova visão e novas soluções da obra. Para o pintor a arte é um desafio. Aplica-se mais em vivê-la do que em explicá-la, apesar de exercer funções de escritor e de crítico. Interessa-se pela arte que permita enfrentar o estado caótico da vida e de extrair desta um sentido.

Suas pinturas constituem uma das principais fontes para o conhecimento de sua produção artística. Porém, não é um artista que se dedica a um único ramo (1). É um homem imprevisível e a sua vida uma prodigiosa aventura. É um homem que gosta de viver, participante, um verdadeiro animador de arte. Abrange o conhecimento e a prática de várias artes, sendo de

uma curiosidade intelectual e artesanal incessante, aberto a todas as experiências, a exemplo do que acontece com os mestres renascentistas. E o conjunto de sua obra é importante e complexo. Seus interesses são amplos, vão da pintura à poesia, da dança ao esporte, da prensa manual ao alambique. São constantes as referências indicando um artista de múltiplas atividades; a respeito, o professor Walter Zanini declara "... a tudo isso se junta a atividade do fotógrafo, do jornalista, do tradutor de poemas, do crítico e do professor de arte, funções a que se aplica nos incríveis altos e baixos de sua vida, dominada, entretanto, por dois polos de preocupações maiores: o do poeta (mas em certo nível, a poesia é um outro de seus 'violons d'Ingres') e sobretudo do artista plástico" (2).

Como é um pintor preocupado com várias dimensões artísticas, um dos caminhos naturais é o de pensar a sua obra diluida na diversidade de sua produção. Entretanto, mesmo entrevendo tantas possibilidades no seu fazer artístico, dividido em atividades díspares, e no ímpeto de saborear-lhe a profusão, uma sistematização se faz necessária, na medida em que garante o encontro de alguns eixos indicadores de sentido e coerência.

Se o caminho for o de encontrar coerência entre o momento histórico difícil vivido por Vicente, envolvendo duas grandes guerras, e a sua obra, fica-se com mais dúvidas do que com certezas: a resposta dada a seu tempo não é linear, como também a resposta ao seu espaço, dividido entre Recife e Paris. Muitas vezes a sua obra parece estar num recuo de tempo-espaço; e quando aqui se tenta entendê-la, percebe-se que ela avança

e se adianta.

Para se aproximar do alcance e dos limites da pintura deste artista, algumas questões se colocam: em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador das linguagens que capta na "École"? O que propõe com obras das quais emanam imagens tão incomuns? Quais as implicações da renovação de sua pintura com o seu contexto?

Decorre destas questões, e da procura de sentido, que realizar uma reflexão sobre a pintura de Vicente envolve, entre os possíveis caminhos, um que pode ser dividido em duas faces: o artista desenvolvendo um projeto estético, diretamente ligado às modificações ocorridas na expressão artística, e o artista desenvolvendo um modo de pensar, diretamente ligado à visão-de-mundo, à crítica que faz ao seu contexto. Essa distinção é útil porque operatória. Entretanto, não se pode correr o risco de torná-la mecânica. Na verdade, o projeto estético, aqui lembrado, que contém a quebra da velha linguagem pela confrontação com uma nova, já contém em si o seu modo de pensar, um projeto teórico ou ideológico. O ataque à maneira de dizer se identifica, na prática, ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; investir contra o expressar de um tempo, será investir contra o ser desse tempo. A despeito de sua artificialidade, a distinção entre estético/modo de pensar é importante como instrumento de análise. Este estudo da pintura de Vicente busca a complementariedade desses dois aspectos, não deixando de enfocar alguns pontos de atrito e tensão existentes.

Este trabalho visa à análise da obra de Vicente que indique as principais transformações de sua pintura, de sua maneira de realizá-la e de pensá-la. Procura enfatizar os laços que revelam o compromisso com o seu tempo e com a sua região. Ao lado desse objetivo, vem uma homenagem a Vicente e aos nordestinos. O artista que passa metade de sua vida em Paris não se esquece de sua terra, não a abandonaria nunca: "... para mim só existem duas cidades - Paris e Recife" (3). A cultura européia motiva-lhe a descoberta não só das vanguardas, mas ainda das raízes. Nessas descobertas, deixa transparecer a cor de sua região, "... sou terráqueo, essencialmente terrestre" (4), e a forma e o efeito da matéria que acompanham a arte tradicional nordestina. Manuel Bandeira chama a atenção para as suas figuras magras e alongadas de "... recursos plásticos pernambucanos" (5).

O peso das origens em Vicente não pode ser esquecido, assim como outros indicadores ditados pelas obras e pelo pensamento do próprio pintor. Depoimentos de pessoas que com ele convivem e observam as suas obras, trechos críticos que comentam e debatem as suas etapas e estudos estéticos que esclareçam a sua trajetória são dados relevantes para o presente estudo.

Na sequência deste estudo, no primeiro momento, a atenção está voltada para o ponto de partida do artista - os contatos iniciais feitos com as vanguardas. Vicente chega a Paris levando em sua bagagem motivações de uma terra exuberante, bons recursos econômicos e a aprovação familiar pa

ra a sua formação artística. Desde a infância, em Recife, convive com o ambiente artístico. Sua mãe, D. Elisa, prima do pintor Pedro Américo, é a principal responsável pelo clima artístico vivido pela família. Os irmãos de Vicente: José torna-se arquiteto, Joaquim pintor, Fédora pintora e Débora escritora. As primeiras lições de pintura, Vicente recebe de sua irmã mais velha, Fédora. Sem dúvida, lições acadêmicas, como revelam as obras da irmã (6).

Aos nove anos de idade, vem com a família ao Rio de Janeiro e dois anos depois, em 1911, embarca para a França. Descendente de portugueses e da tradicional e opulenta herança rural nordestina, a família de Vicente não foge a um costume da época, o de oferecer aperfeiçoamentos artísticos na Europa. Este aspecto será mais tarde enfatizado por Mário de Andrade, quando chama a atenção para aspectos econômicos que envolvem o Modernismo. Em várias partes de sua conferência "O Movimento Modernista", afirma com humor: "Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores de bom-senso nacional que os Prados e Penteados..." (7). E não há nada de espantoso em que uma fração de burguesia rural assuma a arte moderna contra a estética "passadista", "oficializada" nos jornais do governo e na Academia. Educada na Europa, culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos estilos da vida moderna, não apenas pode aceitar a nova arte como, na verdade, necessita dela (8).

A primeira experiência parisiense está ligada a cursos que frequenta na Academia Julian (9) e a cursos que

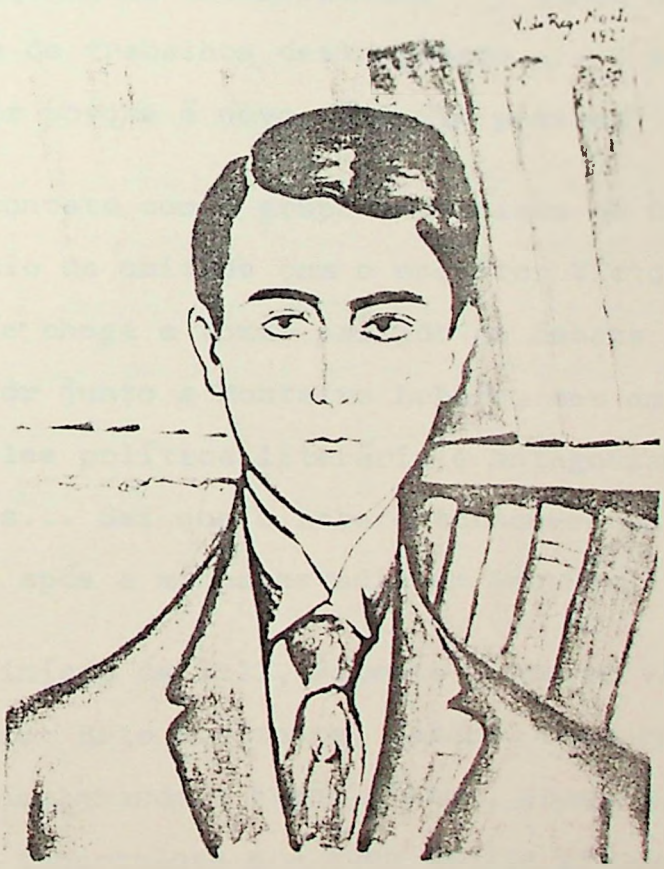
frequenta, simultaneamente, na Academia de Ensino Livre Calarose. A Academia Julian tem contatos com artistas do grupo Nabis; é frequentada por Matisse, Léger, Marcel Duchamp. Este adquire aversão em relação às estéticas dessa academia que, entre outras experiências, lhe inspiram a revolta de Dadá. A Academia Julian mantém por muito tempo hostilidade a inovações; e é por causa desse clima que é fundada a Academia Rason, influenciada pelas idéias de Gauguin. Neste início, Vicente está imerso nas indefinições próprias do começo de carreira e da idade. Frequenta tanto as aulas de escultura, quanto as de desenho e pintura. Provavelmente, esta abertura às várias opções tenha lhe favorecido maior suporte nas soluções das obras. Além de frequentar ateliers, a sua vida é subdividida com visitas a museus e com acompanhamento do desenrolar das vanguardas. É o momento de grandes assimilações. Parte delas afloram nos primeiros anos imediatos ao seu retorno ao Brasil, através das tendências impressionista e pós-impressionista - valorizando em particular a intensificação cromática e alguns elementos expressionistas.

Uma das primeiras influências que vêm à tona é a impressionista. Não se trata de uma visão impressionista a rigor ou dedicada ao estudo da evolução da luz sobre o motivo e à captação do transitório. Em Cabeças de Negras - 1920, por exemplo, ocupa-se mais com o resultado técnico (fig.1). Pinceladas azuladas diluem as duas cabeças. Ensaios como este são passageiros, ao lado deles desenvolve-se a tendência expressionista. Uma pequena coleção de retratos exemplifica esta experiência: Mãe do artista - 1920; Joaquim do Rêgo Monteiro -

1920; Ronald de Carvalho - 1921 (figs.2, 3 e 4), todos caracterizados pelo alongamento do pescoço à maneira de Modigliani e da arte africana. Sobressai a intensidade cromática vinda do pós-impressionismo. As paisagens ao fundo, dos dois primeiros retratos, recolhem recantos do nordeste com a presença de coqueiros, lembram recantos de Olinda. Há nestes retratos o início de um fio condutor de obras posteriores: a estilização e a busca de estruturas básicas da composição. Este aspecto é mais evidente no retrato de Ronald de Carvalho: especialmente no fundo, procura linhas básicas e deixa de lado o sensualismo das paisagens. O cromatismo dessa obra também será retomado como o preto e o carmim. E uma outra interferência deste período é a do Cubismo - como é anunciada em algumas obras que participam da Semana de Arte Moderna.

Até a Coletiva da Semana de Arte Moderna, participa de várias outras exposições. Em 1920, as suas obras são apresentadas em São Paulo, no Rio de Janeiro e Recife. A mostra, de desenhos e aquarelas, tem maior repercussão em São Paulo, inaugurada a 15 de maio na Livraria Moderna da Editora O Livro de São Paulo. Na ocasião conhece Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Pedro Alexandrino. Os jornais não poupam severas críticas ao artista. É comentada a "... a incompatibilidade existente entre os temas mitológicos brasileiros e o estilo futurístico das figurações" (10). Enquanto um outro jornal declara que os assuntos das 43 obras"... são todos extraídos das nossas ingênuas lendas indígenas, trabalhadas como uma tendência mais do que pronunciada para o descabido futurismo - eterno foco das coisas ridículas" (11). O jornal "O Estado de São Pau

1. Cabeças de negras, óleo, 1920. Coleção particular
2. Mãe do artista, óleo, 1920. Coleção particular



3. Joaquim do Rego Monteiro, óleo, 1920. Coleção particular
4. Ronald de Carvalho, óleo, 1921. Col. Gilberto Chateaubriand

lo" enfatiza o fato de não "... cair nos exageros do futurismo ou do cubismo...". Chama a atenção para o caráter nacional dos desenhos e aquarelas, ressaltando sua "... forma individual e a apreciável independência de espírito e qualidade de inventiva" (12). Nesta ocasião o termo "futurismo" é indiscriminadamente usado e se fixa, desde logo, numa espécie de combustível indispensável, talvez, às tentativas de atualização cultural do país, acompanhando a atuação modernista. Sob os olhos admirados dos modernistas, tendo ainda presente a crítica desatinada à talentosa Anita Malfatti, é de Monteiro Lobato que Vicente recebe o elogio mais decidido: "... talentosíssimo artista ... um esteta de requintada sensibilidade ... nunca houve em São Paulo exposição de trabalhos deste gênero ... O seu gênero é difícil de definir porque é novo, é muito pessoal" (13).

O contato com o grupo modernista em São Paulo é marcado pelo início da amizade com o escultor Victor Brecheret, de quem Vicente chega a tomar partido no debate artístico: "Fui seu defensor junto a Monteiro Lobato, meu amigo, que o combatia por simples política literária e antagonismos jornalísticos paulistanos... Sei que o Lobato tornou-se um defensor de Victor Brecheret após a minha estadia em São Paulo" (14).

No início de 1921, Vicente percorre várias cidades de Minas Gerais: Belo Horizonte, Sabará, Ouro Preto, Congonhas do Campo, acompanhando o irmão pintor, Joaquim, já enfêrmo, acometido de tuberculose e a quem dedica grande carinho. As cidades visitadas o impressionam bastante:"... o contato com o barroco mineiro me marcou" (15). Não só este barroco,

mas também o pernambucano - mais tarde ambos associados às suas soluções plásticas.

Em seguida, está de volta ao Rio de Janeiro, onde realiza uma exposição com 70 trabalhos, no Teatro Trianon, apresentada por Ronald de Carvalho : "Na sua exposição, o que mais interessa é a contribuição do pintor para os efeitos de uma grande arte cênica, de caráter profundamente nacional. A série de bailados que sugeriram as fábulas selvagens, como a do Curupira e o Caçador, a de Pathy e Tumaré e a das bailarinas Ikamiakas, mereceria ser aproveitada por um dos nossos musicistas, como Villa Lobos. Com aqueles cenários e a curiosíssima indumentária que desenhou Rêgo Monteiro, poderíamos ter alguns bailados admiráveis" (16). A proposta do escritor não chega a vingar. Entretanto, o evento no Trianon atrai o interesse do marchand catalão Togores: "Veio à minha exposição no Trianon (1921) um senhor Togores, comerciante no Rio, que se lançara ao comércio de quadros. Todavia sua tentativa foi de curta duração. O Sr. Togores perguntou-me se não gostaria de pintar para ele uns quadros a óleo de maior formato que os expostos. Aceitei a proposta e pus-me ao trabalho..." (17). Algum tempo depois, com os quadros prontos, Vicente fica desapontado porque o seu marchand de tableaux não lhe pode pagar pela encomenda: está de malas prontas devido ao fracasso nos negócios. Frustrado, confia os seus quadros a Ronald de Carvalho, antes de partir rumo a Paris, em 1921. No ano seguinte, o escritor coloca essas obras na Coletiva da Semana de Arte Moderna (18). A presença de Vicente não é destacada. A sua ausência do Brasil, na época, talvez tenha contribuido para tal.

Avaliando as tendências do pintor neste perío

do, Walter Zanini assinala a atmosfera de cores vibrantes, com uma temática variada, todavia mais ocupada com a indígena. Toda essa iconografia mítica, de eventos lendários ou ainda recortes do cotidiano, desenvolvida em ilustrações de livros e revistas, é tributária de fontes assimiladas em Paris. Coloca clara a influência de Gauguin: a arbitrariedade das cores, a preocupação com o sintetismo formal, o interesse primitivista. Somadas também propostas vindas do feérico tonalismo dos simbolistas, gravura japonesa dos séculos XVIII e XIX, linearismo Art nouveau, contribuições dos museus. Ficam ainda notórios os elementos de origem marajoara e a criação de algumas situações ambientais. Neste período, a "... linguagem do artista de Pernambuco reune desde logo inflexões que desabrocharão plena e definitivamente no estilo geométrico inconfundível dos anos 20. Buscando assimilar e adaptar os muitos ensinamentos trazidos do Velho Mundo às induções da realidade autóctone..."(19).

Neste período está atento ao estudo da temática indígena. "Em vez de se dedicar comodamente à caligrafia acadêmica, Rêgo Monteiro repudiou a tradição latina que sufoca geralmente os artistas de seu país, para ressuscitar a influência da tradição indígena que devia ser a primeira a provocar e inspirar todo o artista brasileiro" (20). É o momento em que Vicente passa a estar sob a interferência das propostas de Gauguin. E coincide com os contatos que realiza com os modernistas. A dedicação à temática indígena desencadeia, em 1930, uma polêmica, quando recebe o convite para participar do Movimento Antropofágico e é interrogado se é um Antropofágico ou um Indianista, diante de sua recusa ao convite de Oswald de Andrade.

Durante a sua segunda fixação em Paris, entre 1921 e 1930, é possível observar uma polarização de interesses ligados ao Brasil e à Europa, ou entre Recife e Paris, ou entre o peso de elementos que intervêm nas suas obras, inspirados na tradição pernambucana, no barroco, na arte marajoara e a influência da Escola de Paris.

A "École" constitui uma injeção de seiva estimulante para todos os que chegam de todas as partes. O mundo envia-lhe não apenas alunos, mas virtuais mestres, personalidades originais que fazem já o ato pessoal ao desligar-se do seu meio e ao partir em busca daquele que é o mais favorável e fecundo exercício de sua vocação. Esta migração constitui já uma seleção. Pode-se assegurar que homens como Picasso, Gris, Modigliani, Soutine, o próprio Vicente, entre outros, são criadores, e que têm necessidade do lugar, dos contatos e das condições capazes de assegurar o desenvolvimento de suas criações. Cada um desses homens leva consigo recordações, maneiras de ser e de sentir, toda uma mensagem nativa e específica com a qual, no ambiente francês, são coloridas as suas produções. É impossível esquecer tudo quanto a obra de Picasso conserva de espanhol, a de Modigliani de italiano, a de Vicente de brasileiro.

Do contato com a "École" decorre a poderosa influência do Cubismo sobre as suas obras. É o período de suas obras mais elaboradas. Há o reaparecimento de motivos anteriores. E do contato com outras culturas, feito principalmente através dos museus, surge a elaboração de figuras estranhas, eloquentes, fazendo alusões às artes diversificadas, como a

egípcia, a mesopotâmica e a renascentista. É o instante em que as interrogações crescem, na medida em que se verifica, na elaboração dessas imagens, as soluções estéticas vindas de Léger, Juan Gris, de Ozenfant. Esse pintor, ao lado de Le Corbusier, elabora na revista L'Esprit nouveau idéias que esclarecem motivações plásticas de Vicente e a sua diversificação em várias atividades: "Uma grande época acaba de aparecer, porque todas as formas de atividades humanas se organizam enfim segundo o mesmo princípio (...) é preciso que um contato possível e indispensável se estabeleça entre o mundo das artes, das letras, por um lado, e, por outro, o mundo das ciências e da indústria (ciências aplicadas). O 'Espírito novo' faz dessa aproximação um dos artigos mais importantes de seu programa" (21). As reflexões de Ozenfant e de Le Corbusier nascem da necessidade de rever as idéias estéticas da Europa que sai da Primeira Guerra e sofre transformações político-sociais. Propõem uma arte de tendências mais "construtivas" em oposição a inúmeras tendências "destrutivas" que se expandem, incluindo o Dadaismo.

O terceiro momento corresponde às atividades de Vicente ligadas à imprensa, à poesia, tornando-se um animador de arte divulgando poetas e encontros literários. Surge o artista "engagé", substituindo os pincéis pelo verbo.

Os últimos anos da segunda experiência parisiense de Vicente acompanham profunda e rápida transformação na sua vida. Parece viver exclusivamente da pintura. Chega a conseguir uma pequena fortuna. Porém, descobre a aventura das

competições automobilísticas. A dispersão se precipita quando, num acesso de nostalgia, retoma o caminho de volta. Em 1930, acompanhado por Geo-Charles, traz obras de artistas da Escola de Paris para expor em algumas cidades (22). O público brasileiro, em 1924, tivera ocasião de ver obras da "École", durante a conferência do escritor Blaise Cendrars, em São Paulo; todavia essa mostra não pode ser comparada com a promovida por Vicente, de quase uma centena de obras, de artistas como Braque, Dufy, Léger, Lhote, Marcoussis, Masson, Picasso, Severini, Vlaminck; o próprio Vicente tem obras expostas. Em São Paulo, a mostra tem a participação de Tarsila. Coincide com a abertura da casa modernista de Warchavchik, sendo ambas as manifestações consideradas grandes acontecimentos.

Entre os anos 30 e 40, dedica-se à publicação de pequenos livros de poesias e de revistas. A revista Renovação toma grande parte de sua atenção. Passa a defender maior participação do artista, conforme a tônica ufanista de artigos e editoriais desta revista: "RENOVAÇÃO é movimento cristalizador dos valores nacionais trabalhando a grandeza da Pátria(..) RENOVAÇÃO é ação cultural, artística e ideológica..." (23). Enquanto nos momentos anteriores procura resolver a sua visão estética no fazer artístico, neste último, a questão parece tomar um novo rumo. A tônica de seus textos é conclamatória e orientada para uma atividade cultural-artística mais ligada às circunstâncias histórico-políticas. Essa mudança na vida do pintor ativa novas dúvidas: porque o uso do verbo em lugar das formas plásticas? É uma deserção? Ou quer ser mais consequente e propõe um fazer artístico mais engajado?

É o período de maior permanência no Brasil. Sem dúvida, a Segunda Guerra responde por este aspecto (ou responde em parte). Todavia, o seu mundo plástico não se desfaz totalmente, as ilustrações de textos motivam-no à execução de xilogravuras e desenhos; algumas experiências pictóricas são feitas: naturezas mortas, exercícios abstratos. Nos últimos anos de vida, retoma a temática e as composições de obras conhecidas dos anos 20, o que desencadeia celeuma entre os críticos.

NOTAS

(1) Sem dúvida, a produção artística de Vicente envolve pelo menos três grandes áreas para pesquisa: pintura, poesia e artes gráficas.

(2) ZANINI, Walter. Catálogo Vicente do Rêgo Monteiro. São Paulo, MAC, 1971. (Retrospectiva).

(3) AYALA, Walmir. Vicente-inventor. Rio de Janeiro, Record-FUNARTE, 1980. p.63.

(4) Idem, p. 63.

(5) ZANINI, Walter. Op. cit.

(6) A formação artística da irmã passa pelas aulas de Eliseu Visconte, Zeferino da Costa e Modesto Brocos.

(7) ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins, s.d., p.241.

(8) Parece hoje confirmado que, além das relações de produção, particularmente no campo paulista, já terem caráter nitidamente capitalista por essa época, uma importante fração da burguesia industrial provém da burguesia rural, bem como grande parte dos capitais que permitem o processo de industrialização. Aspectos enfatizados nos textos de: CARONE, Edgard. A primeira república e República velha. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969 e 1970; FAUSTO, Boris. A revolução de 1930. São Paulo, Brasiliense, 1970 ;

PRADO JR., Caio. A revolução brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1966; FURTADO, Celso. Formação econômica do Brasil. Brasilia, Ed. da Universidade de Brasilia, 1963.

(9) Fundada em 1860 por Rodolfo Julian, é a primeira academia que funciona à margem da escola oficial. Desde o início é um atelier preparatório para a entrada na Escola de Belas Artes. Muda várias vezes de endereço, passando do bairro de Montmatre para Saint-Denis, dos Champs-Elysées para Montparnasse, antes de chegar à rua Dragão nº 31. Matisse frequenta essa academia e as críticas que recebe não são nada animadoras.

(10) Fanfulla, 16 de maio, 1920.

(11) Jornal do Comércio, ed. de São Paulo, 16 de maio, 1920.

(12) O Estado de São Paulo, 21 de maio de 1920.

(13) LOBATO, Monteiro. O Estado de São Paulo, ed. da noite, 2 de junho de 1920.

(14) Carta de Vicente a Aracy Amaral, Brasilia, 6 de setembro de 1968. In: AMARAL, Aracy A. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981). São Paulo, Nobel, 1983, p. 34.

(15) AYALA, Walmir. Op. cit., p. 19.

(16) CARVALHO, Ronald. O Jornal, Rio de Janeiro, julho de 1921.

(17) Crônica publicada no Jornal Popular do Recife; 30.12.1962 a 5.1.1963.

(18) Vicente participa da mostra da Semana com os seguintes trabalhos: três retratos - sendo um de Ronald de Carvalho; Cabeças Negras; Cabeça Verde; Baile Assyrio; Lendas Brasileiras (duas telas) e duas pinturas cubistas, sendo uma delas uma mulher nua.

(19) ZANINI, Walter. Op. cit.

(20) RAYNAL, Maurice. Notas sobre a pintura de Monteiro. Paris, Galeria Fabre, 1925. In: Catálogo Vicente do Rêgo Monteiro, Recife, Secretaria do Interior do Estado de Pernambuco, 1944.

(21) Editorial do primeiro número da revista L'Esprit nouveau, 1920. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1982. p.167-169. Ozenfant e Le Corbusier retomam as idéias estéticas de Guillaume Apollinaire, sistematizadas na conferência O Espírito novo e os poetas, pronunciada em 1917 e revista em 1918 - publicada no Mercure de France, dezembro de 1918.

(22) A mostra é feita primeiramente em Recife no Teatro Santa Izabel; depois no Rio de Janeiro no Palace Hotel e em São Paulo, no Palacete Glória, respectivamente em março-abril, maio e junho.

(23) Editorial assinado por Edgar Fernandes e Vicente do Rêgo Monteiro, Renovação, ano I, nº 1, julho de 1939.

PARTE I - PRIMEIROS ANOS. TEMÁTICA INDÍGENA

"Uma vez fui seduzido por essa terra virgem e pela sua raça primitiva e simples. Lá voltei e tornarei a voltar. Para fazermos algo novo, é preciso regressar às origens, à humanidade na infância" (1).

Influências iniciais

Em Paris, a partir de 1911, vive três anos anos inesquecíveis, durante os quais imagens e emoções embaralham-se. Faz os primeiros contatos com as vanguardas, é ainda quase um garoto e consegue participar do "Salon des Indépendants" com um quadro e uma escultura. Em 1913, vem a marca deixada pelas idas aos espetáculos dos bailados russos da companhia de Sergui Diaghilev, no teatro des Champs-Elysées. Esse extraordinário corpo de baile apresenta artistas como Nijinsky, Karsavina e Pavlova; Vicente fica atraído pelo "ballet" moderno com suas acrobacias maravilhosas.

Com a guerra de 1914, a vibração artística parisiense se dispersa. Alguns artistas, por serem franceses, substituem o pincel pela metralhadora, Vicente volta ao Brasil. No Rio de Janeiro continua os estudos de escultura e executa um busto de Rui Barbosa (2). Depois, em Recife, por ocasião da comemoração do centenário da Revolução Pernambucana de 1817, elabora uma maquete para um monumento comemorativo, concorrendo com outros escultores. Recebe o ataque da crítica acadêmica e ganha voto da crítica mais avançada. Mas a obra é vetada. A primeira impressão é a de que a opção de Vicente é pela escultura. Impressão reforçada pelo fato de passar a lecionar escultura, logo após a sua chegada a Recife. Mais tarde esta inclinação continua patente, na medida em que se interessa por manter contato com Gargallo - e o autor de seu retrato em ferro - e pela admiração e amizade que passa a dedicar a Brecheret, desde a

sua ida a São Paulo, em 1920, e que se prolonga em Paris. Como escultor, alguns de seus trabalhos aproximam-se das formas de Léger, enquanto procura transmitir a sensação de movimento, através de peças de madeira articuladas (3).

Aos poucos vão surgindo outros interesses: o desenho, a pintura, a dança, a poesia. Todavia, a base escultórica é indelével e constitui um dos eixos principais de sua pintura.

A dança constitui um outro eixo (4). É um universo à parte: movimento, ritmo, ação, domínio, alegria. Possibilita a criação de um mundo onde a magia, que envolve tudo, pode colocar os homens, as mulheres, as crianças e os animais em harmonia. Em 1918, os seis espetáculos de Ana Pavlova, que assiste no Recife, intensificam um desejo anterior: o de criar um bailado brasileiro. E, a partir desse momento, falar de um artista preocupado em ilustrar aspectos de danças e rituais é falar de Vicente. Junto desponta o hábil desenhista, capaz de movimentar as suas figuras, chegando ao efeito da sequência cinematográfica.

"... Nada é mais difícil do que manejar um lápis, e nada mais medíocre do que o desenhista que não sabe desenhar" (5).

O jovem artista entende o desenho como um dos atos criadores mais imediatos e legíveis. É o primeiro ao qual se deve recorrer para esboçar a forma futura daquilo que se limita a sentir. É aquele em que espontânea e diretamente se inscreve o sistema nervoso e muscular. É um gesto, mesmo quando

pretende ser uma idéia. O desenho passa a registrar os ritmos da dança, tal como um aparelho registrador insere as variações de uma curva, sem que, no entanto, possa captá-la. Nesse momento, o traço não visa a representar, mas a evocar, sugerir. Desse primeiro impulso, Vicente passa a ficar mais atento às lições de Henri Matisse.

Para Matisse a arte deve ser dinâmica, não estática, e não o mero registro de uma sensação passageira (6). Depois de observar a arte egípcia, a grega e a oriental, particularmente a escultura, conclui que abandonando a representação literal do movimento é impossível atingir a beleza. Esta é encontrada na serenidade e na harmonia procurada pelos gregos; o atleta lançando o disco é mostrado no momento em que tem o domínio de suas forças antes do esforço final, o escritor resume e condensa elementos sugerindo um sentimento de duração. O movimento em si mesmo é instável e não se ajusta a algo durável como uma estátua, a menos que o artista tenha conscientemente percebido toda a ação de que ele representa apenas um momento (7). É significativo que Matisse tenha escolhido a escultura para ilustrar o desenho - durante algum tempo está sob a influência de Rodin. Para Vicente também a escultura é básica para a sua arte (assim como será cada vez mais a observação das culturas clássicas), e fácil se torna a ponte entre elas; trabalhando o desenho, buscam o volume ou equivalências do que pode estar contido nele.

A observação das várias culturas, principalmente da oriental, leva Matisse à procura de elementos que traduzam a "equivalência" dos aspectos observáveis, chegando ao "arabes

co". Vicente acompanha essa lição. Ela vem também do Art nouveau; porém, é mais Matisse. Segue o curso do arabesco, descobre e persegue a sua intenção, quando é preciso, quando quer. Aprende com Matisse que o traço resume todos os elementos que constituem a presença do objeto: o contorno contém significação.

Com esses exercícios, Vicente procura registrar os movimentos de Pavlova (fig.5). Passa a pertencer à família dos pintores que valorizam o desenho. O traço puro, sem o auxílio da sombra, pretende "dar" a maior "quantidade" possível de realidade. No termo dessa experiência, o traço se declara pronto a assumir o volume e a expressão.

A associação do traço aos movimentos da dança leva o artista a contribuir com o estudo da "pontuação da dança". "Os bailarinos não possuem uma notação técnica à maneira dos músicos, ou uma forma simbólica de fixação de movimento, um alfabeto do ritmo - na música esse problema há muito já foi resolvido. A dança continua sendo forma plástica unida à terra, o espaço dissipando-se no tempo ou a matéria querendo se transfigurar no tempo. Entretanto, essa arte, que certamente não é mais intangível do que a música, até hoje resiste à notação simbólica" (8). Pode-se pensar que o instrumento da dança, por estar ligado à própria vida (ao corpo, à pele, à sensibilidade do bailarino), não se deixa reduzir a nenhuma fórmula; ao contrário do instrumento da música, que supõe uma criação mecânica. Por estes motivos, a função do desenhista de dança continua útil e não perde a sua atualização. A arte do desenho, co

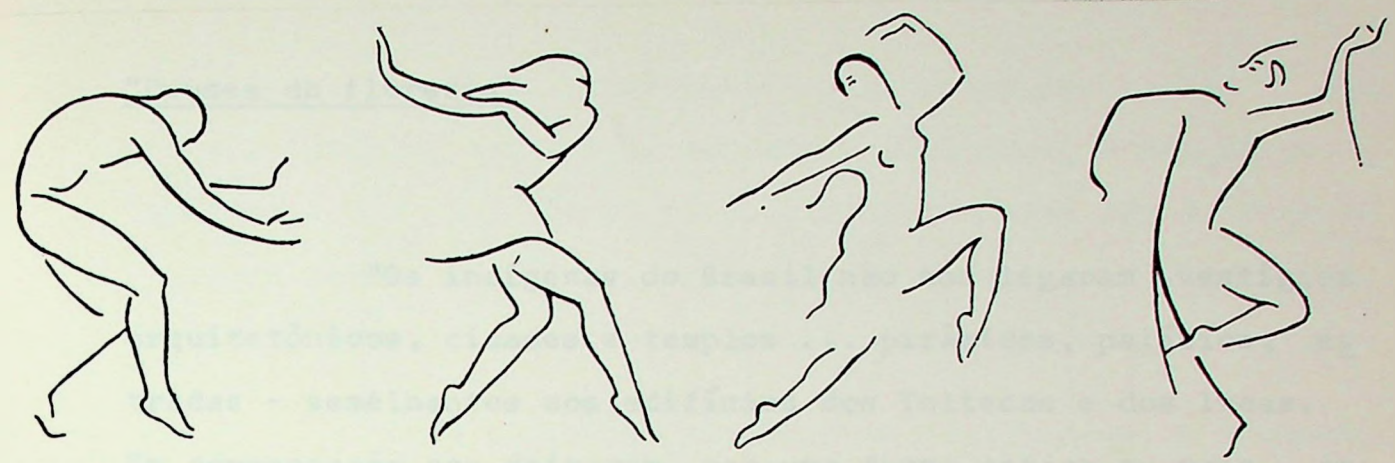
mo criação de linhas na composição do corpo humano, dificilmente é superada pelas figuras dos vasos gregos ou pelas linhas de composição da dança em Degas e Toulouse-Lautrec.

Inegavelmente, a contribuição do desenhista jamais, na sua forma estática, reproduz um aspecto essencial na dança: a transposição no tempo. Fixar o movimento é "matá-lo". Mas, ainda assim, é possível por meio de um desenho, como o de Vicente, que usa as lições de Matisse, fornecer pontos de referência para reconstruí-lo. É um artista que consegue imprimir acuidade, persuasão, obrigando o traço a transmitir tudo o que ele não é: o relevo, os volumes, até a matéria de um tecido esvoaçando ou colado a um corpo.

Aos poucos, aparece o desenho do "geógrafo" que estabelece fronteiras no mapa. O contorno passa a "pensar" a forma para clarificar e ordenar a visão. Passa a delimitar fronteiras entre os aspectos vividos pelo homem urbano e o homem selvagem. Diante da temática indígena, a que passa a se dedicar, não é o antropólogo que desenha. É um desenhista que enxerga aspectos humanos sob o crivo de estéticas em oposição: a arcaica de um lado e a contemporânea do outro. Debaixo da ponta de seu lápis, procura diminuir os limites entre a gravação das coisas ou dos signos, entre os índios de diferentes nações, entre diferentes culturas e ambientes.

Esse início constitui um outro eixo preparatório dos anos 20, quando a linha deixa de delimitar fronteiras e passa a definir ao mesmo tempo a figura, o espaço e as próprias formas com os seus significados.

Entre 1914 e 1921, anos que precedem a sua segunda ida a Paris, a sequência de desenhos é acompanhada da cor vibrante das aquarelas. Ao lado da tentativa de sugerir o movimento e a coreografia, procura resgatar aspectos de uma cultura bastante rechaçada, a do indígena brasileiro (fig.6).



5. Movimento de dança, desenhos

6. Dança indígena, aquarela, 1920

"Deuses da floresta"

"Os indígenas do Brasil não nos legaram vestígios arquitetônicos, cidades e templos ... pirâmides, palácios, estradas - semelhantes aos edifícios dos Toltecas e dos Incas. Em compensação nos deixaram, sob uma forma antiga ou mais recente, uma arte escultural (pedra, madeira, argila), uma arte religiosa e funerária da cerâmica, da máscara e do costume,uma organização decorativa e os adornos os mais ricos que existem... Classifico essa arte entre as maravilhas plásticas mais puras que os meus olhos já depararam" (9).

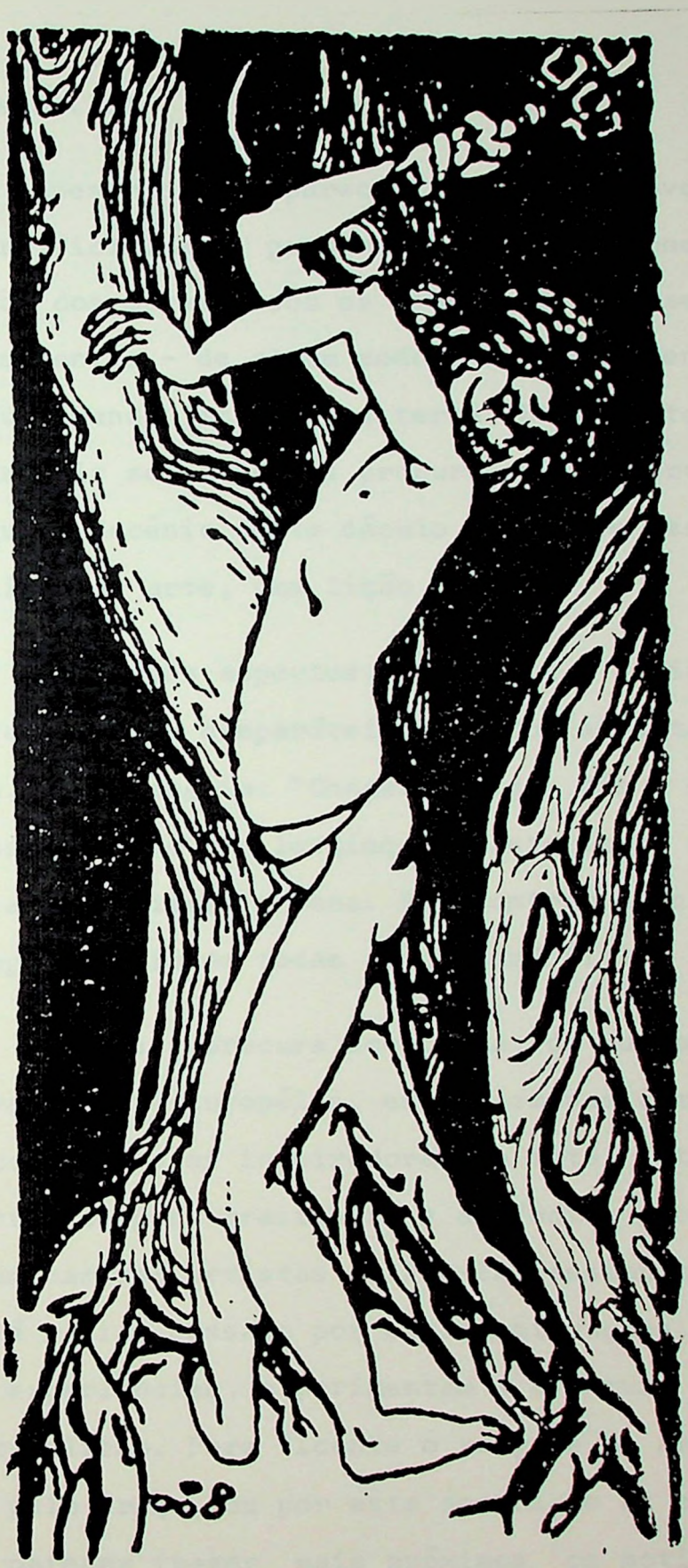
Vários desenhos e aquarelas do artista são aproveitados em ilustrações de periódicos, entre os anos de 1914 a 1921. Acompanham algumas revisões históricas a respeito da situação e do desaparecimento dos índios: "agora que o Brasil possui um serviço bem organizado de proteção aos índios, dirigido pelo infatigável general Rondon, é interessante estudar como esses povoadores das virgens terras brasileiras foram tratados desde o dia do descobrimento até hoje. As velhas Crônicas e os velhos documentos não dizem que o selvagem tenha acolhido mal os descobridores. Com espanto sim. Até ouviu, respeitosamente, a primeira missa que foi dita em nossas plagas por Frei Henrique de Coimbra" (10).

A narrativa recolhe dados históricos sobre a escravização e o extermínio dos índios na região do Jaguaribe. Na época, alguns dados, ainda uma novidade, atordoam o leitor:"Em 1693, a população indígena da capitania é dizimada pela varío

la e pelas contínuas guerras que os bandeirantes faziam aos Icós e Cariris, nas terras férteis e cobiçadas, à margem do Jaguaribe (...) A 20 de abril de 1708, uma carta régia ordenou 'guerra geral' aos índios do corso, em todas as capitanias do norte do Brasil, a fim de exterminá-los completamente..."(11).

Esta narrativa contém duas ilustrações de Vicente: Agourento do Silêncio e uma outra do Kurupira - "Há nas matas um barulho que ecoa, como se grande árvore caisse... Dizia-se outrora, que era o Kurupira, com o seu machado..." Esta ilustração mais tarde é adaptada e como outras passa a fazer parte do livro Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone (12) (fig.7). São desenhos anteriores ao artigo de Joataenne e que não acompanham os dados históricos arrolados e estão defasados quanto ao debate que se estabelece em relação à situação do índio naquele momento. O artista não acompanha a complexidade de tais levantamentos. Tem uma certa idéia da grave situação do indígena e a sua intenção é a de resgatá-lo através do lápis e da cor. A visão daquele extermínio não passa pelo modo cruento com que ocorre; mas pelo modo incruento com que a notícia de tais culturas chega, através de peças artísticas ou das lendas e costumes estudados nas narrativas literárias.

Quando passa a estudar a arte indígena, percebe que pouca coisa resta. Dos Tapajós, poderosa nação da região de Santarém, restam apenas os muiraquitãs - pequenas rãs de pedra verde, preta, vermelha ou cinzenta; machados polidos, uma cerâmica extraordinária. A cultura Amazônica, especialmente a Marajoara, vizinha da Tapajônica, é a que mais lhe provo



7. Kurupira, ilustração

ca entusiasmo (13).

Apesar do desaparecimento destes povos, a notícia continua artificialmente preservada pelo silicone e pelo ar condicionado dos museus, sob os olhos muitas vezes indiferentes dos visitantes - de algum modo a arte indígena está mais morta do que quando jazia sob a terra. Entretanto, antes que as técnicas mais sofisticadas procurassem preservá-la, Vicente, no segundo decênio deste século, descobre nesta herança, mais que lição de arte, uma lição de vida.

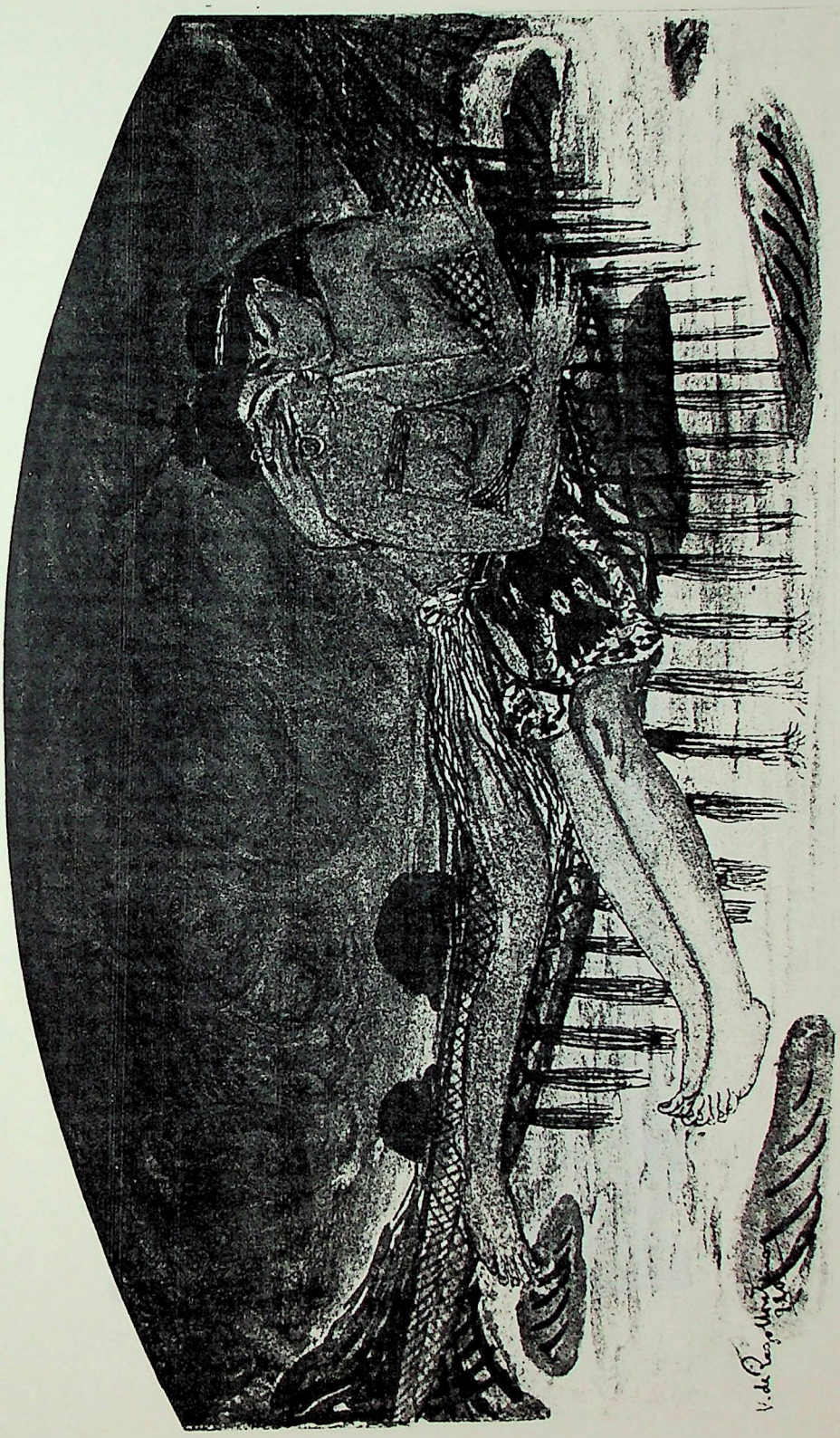
Em alguns aspectos, a procura e as indagações que passa a realizar são comparáveis a um dos artistas que mais o influencia, Paul Gauguin: "Chegarei algum dia e encontrar vestígios desse passado tão longínquo, misterioso? O presente nada me dizia que valesse a pena. Reencontrar o antigo lar, reavivar o fogo no meio de todas as cinzas" (14).

Com esta procura acompanha, de outro lado, as lições das vanguardas européias, entusiasmadas com as fontes primitivas, como as novas inspiradoras de arte. Estabelece um elo entre a arte indígena brasileira e as fontes procuradas por aquelas vanguardas; artistas do Pós-impressionismo e do Expressionismo já haviam passado por estas motivações. E, mais próximo a suas experiências, experimentam a aventura o Cubismo, depois o Surrealismo. Para Vicente o resgate da arte indígena às vezes vem pelo traço, ou por este associado às cores. As cores vibrantes parecem trazer mais próximos os motivos que passa a observar.

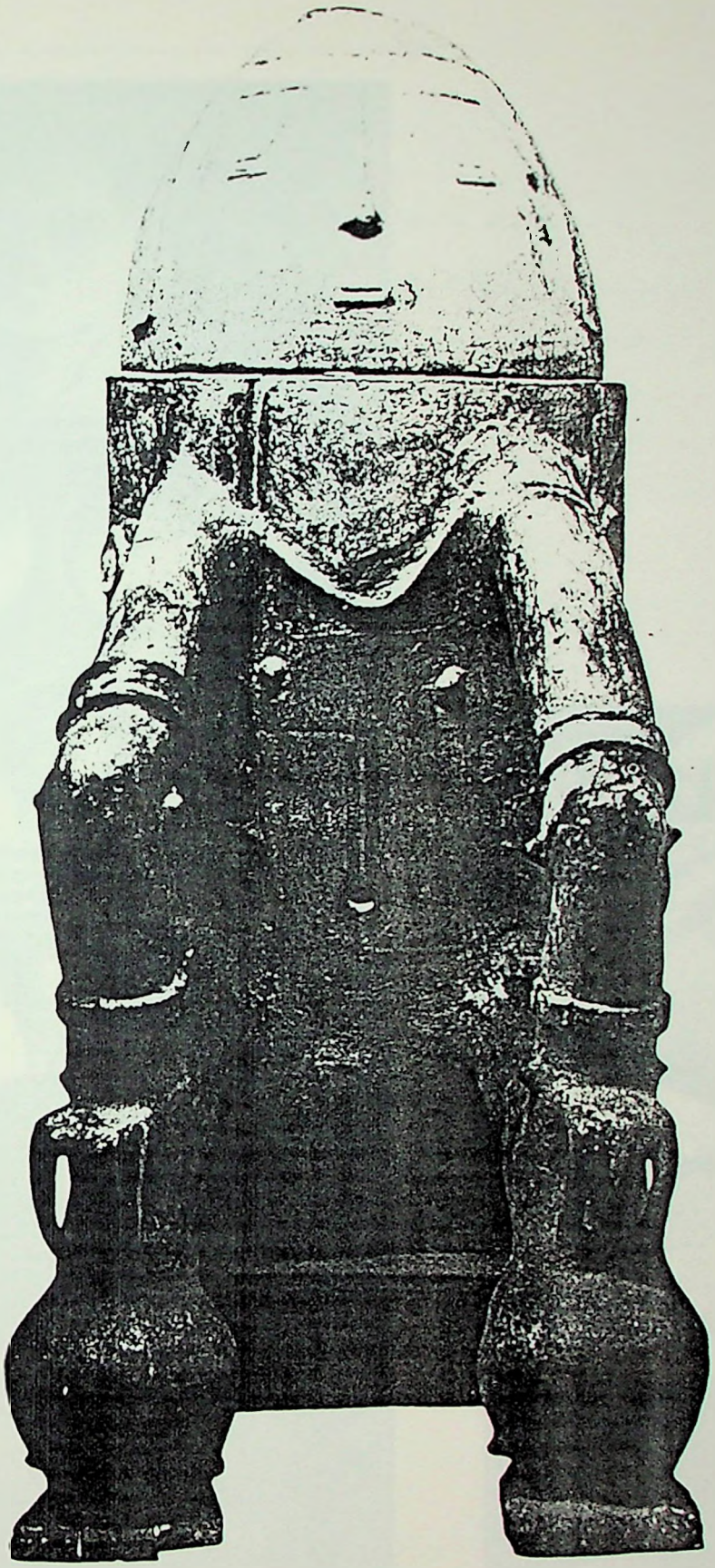
Passa a se ocupar mais dos aspectos que são comuns

à cultura dos índios, do que aos estudos específicos de cada nação. Há uma normatividade genérica na obra indígena, ao mesmo tempo que cada índio é capaz de singularizar as suas criações. Além da tipicidade tribal e da personalização individual, a arte índia ainda encontra espaço para a criatividade estética - nunca no sentido de retirá-la do uso para guardar ou colecionar; porém, convivendo com as necessidades, alegrias e costumes da tribo. Não há uma arte comum ou geral dos índios, mas tantas quantas são os inúmeros grupos em que se diferenciam. E guardam uma certa familiaridade em suas criações. Vicente, sem datar ou retratá-los, traduz estes aspectos comuns através de uma certa fisionomia genérica dos índios; nos seus desenhos e aquarelas eles guardam traços orientalizantes (fig. 8).

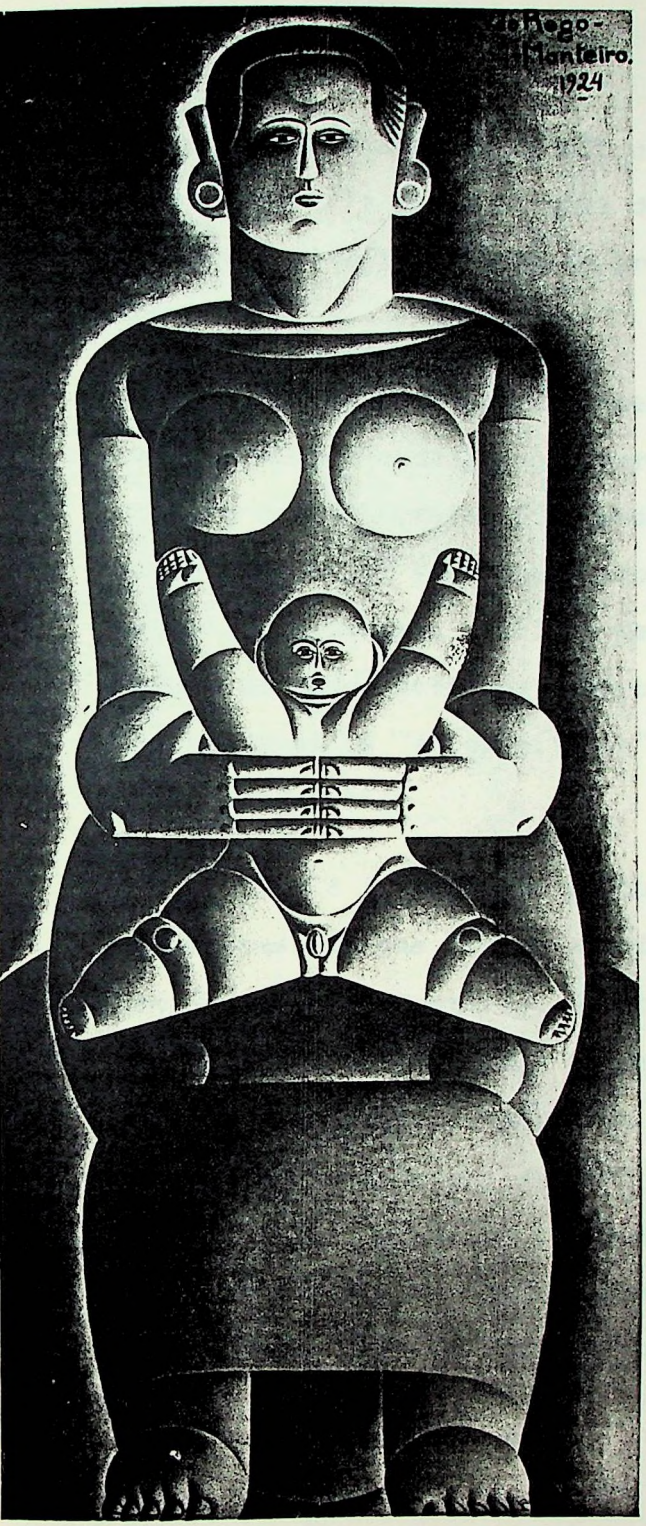
Observa que um dos limites da arte indígena é a perecibilidade de suas criações. Apesar de frágil, a cerâmica é uma das possibilidades de testemunhar as centenas de povos ao longo dos milênios (15). Elementos que estão nas igaçabas são apropriados por Vicente no decorrer de várias de suas fases. As estilizações que aparecem nos desenhos e nas pinturas mantêm características próximas das cerâmicas antropomórficas: os olhos, o nariz, a boca apenas assinalados com traços; a configuração das orelhas é um detalhe curioso e recuperado dos anos 20 (figs.9, 10 e 11). São frequentes as associações entre as suas formas e as estatuetas marajoaras que lembram as "grandes mães" da Pré-história e que têm como parentes os "licocós", as "bonecas carajás". Algumas ilustrações valorizam uma cerâmica muito particular, a "tanga" - especialmente usada pelas mulhe



8. A rede do amor culpado (Bailado da lua), aquarela, 1920



9. Urna funerária antropomórfica (figura feminina), fase Maracá, Museu Goeldi



10. Cerâmica de Santarém, MAE/USP

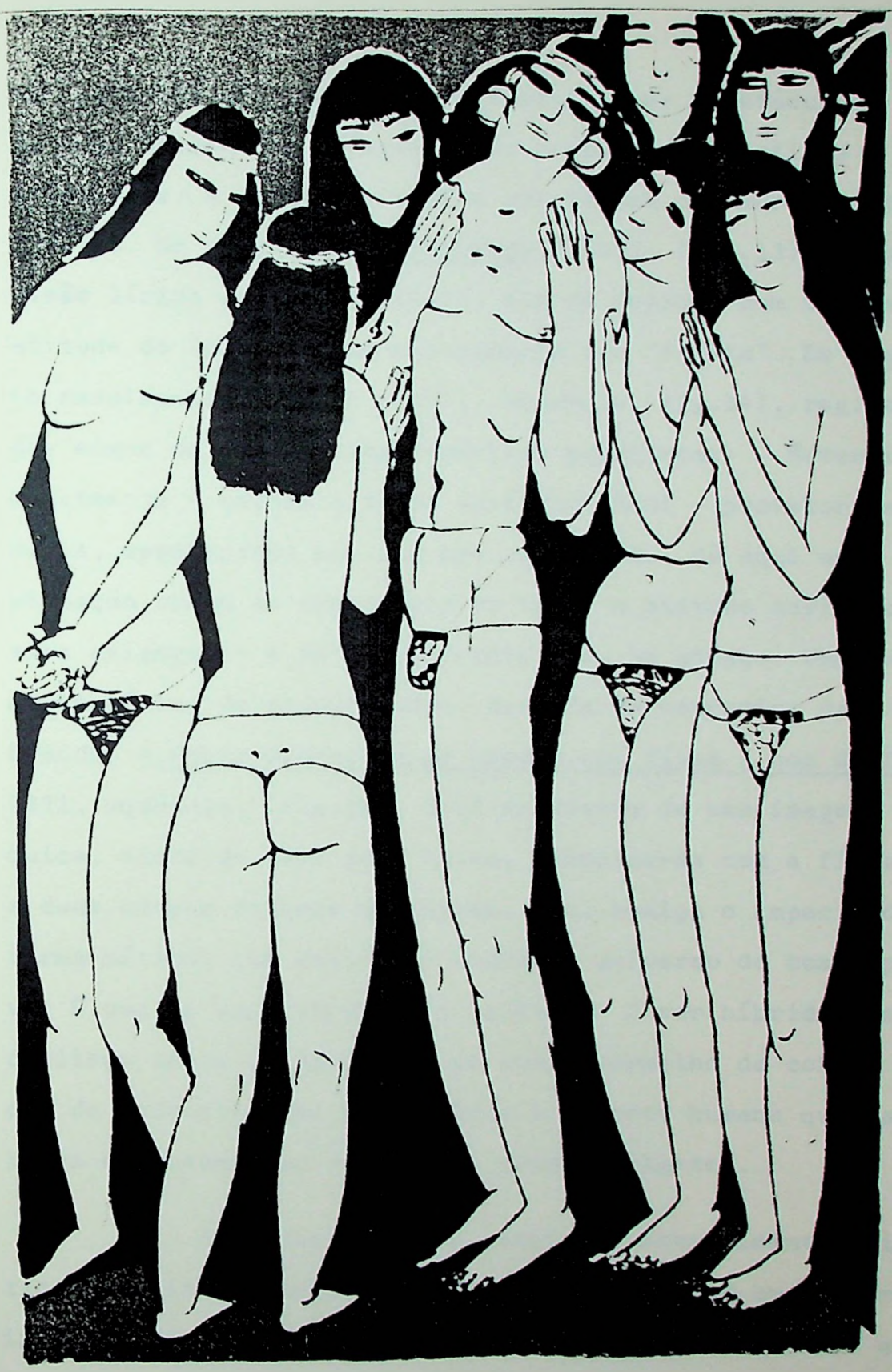
11. Virgem e o Menino, óleo, 1924. Coleção particular

res marajoaras nas festas míticas e funerárias realizadas nos tesos (fig.12): peças rituais de fundo branco ou avermelhado, decoradas geometricamente em preto, com elementos muito variados.

O único passado que o indígena conhece é o mítico, reconstruído a cada geração para atender às necessidades da cultura que o inventa. É um passado sem registros concretos e históricos e que serve para explicar fenômenos naturais e as proibições (tabus), nascidos de necessidades reais da distribuição do poder entre os membros da tribo. Mergulhados nessas necessidades os "fatos míticos" ao mesmo tempo ocultam e explicam o mundo (16).

A incursão do pintor neste "passado", recolhendo narrativas míticas, não é aprofundada, nem é antropológica. Recolhe essas narrativas, de modo genérico, através da divulgação literária, ainda como consequência do romantismo-indianista. Contudo, tange a narrativa indígena pelo lado do mito, na medida em que se sente atraído pelos relacionamentos dos seres nos fatos que "ocultam" e "explicam" o mundo. Essa dualidade leva-o a desenvolver formas que acabarão desembocando nas "formas-símbolos", aperfeiçoadas nos anos 20.

Na medida em que invade tal mundo mítico e recolhe o passado, faz emergir imagens do espetáculo ritual. Fascina-o o fato de que desse espetáculo participe a tribo inteira - cada um com o seu papel distribuído segundo o sexo, a idade, a atividade, a situação social - e que integra desde a música, dança, pintura corporal, até a magia e a comilança. A expres



12. Índias com Tangas - ilustração do livro Légendes, croyanees et Talismans des indiens de l'Amazone, 1923

são plástica de Vicente dá notícias desses espetáculos. Vários de seus desenhos e aquarelas são verdadeiros desfiles dessas atividades. A dança e a música constituem os seus recortes prediletos. No desenho O Antropófago - 1921, (fig.13), associa à visão lírica do índio deitado, que se delicia com um fêmur, à atitude do "músico" que experimenta uma "flauta". Em Mani Oca (o nascimento de Mani) - 1921, aquarela (fig.14), registra um dos eixos de uma de suas temáticas prediletas: Maternidade - Nascimento - coloca a tribo acolhendo Mani - protetor da mandioca, apresentado por sua mãe, numa rede. Há aqui uma outra situação comum ao tratamento do tema: a atitude carinhosa de suas crianças - a de estar pronta para um abraço. Uma outra imagem mítica de grande poder, baseada na narrativa da Cobra Grande: A Cobra Grande manda para a sua filha a noz de Tucumã- 1921, aquarela, (fig.15). Está-se diante de uma imagem hierárquica, vista de cima para baixo, comunica-se com a filha junto a duas outras figuras diminutas. Aqui realça o impacto de uma forma mítica, que envolve e oculta o universo do homem primitivo. É uma de suas obras mais exóticas. O ser híbrido mostra o dualismo deste universo com um corpo vermelho da cobra enrolada, de incrustrações geométricas e a parte humana que ganha volumes e sensualismo com toques orientalizantes.

Às vezes a figura escapa ao envolvimento ritualístico e mágico e lembra os índios solitários de um dos artistas integrantes da comitiva de Nassau, Albert Eckhut. Nos estudos do pintor holandês predominam elementos verticais, em oposição a um horizonte baixo, com as figuras de pé fitando o espectador. Como esse pintor, Vicente realiza o seu Caçador de cabe

FFLCH - USP

13. Antropõfago, desenho, 1921. Coleção particular

14. Mani Oca (o nascimento de Mani), aquarela, 1921

ças - 1921, aquarela, (fig.16), ocupando-se mais com aspectos descritivos; uma outra aquarela de 1921, Jovem Tuchua e sua esposa (fig.17), é feita com a mesma intenção.

Mas a maior parte de suas imagens indígenas nasce da tentativa de aproximar-se do ritual mágico. É um apaixonado por esses maravilhosos deuses da floresta. Revaloriza-os nas suas lendas e crenças; o estudo que faz ao lado de Louis Duchartre, em 1923, em Paris: Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazone (17), é uma das grandes provas desta dedicação. Revaloriza a gloriosa nudez original e reconhece nesses corpos o suporte de uma outra arte, o da pintura do corpo - que já chegou a ser considerada "uma brincadeira de povos infantis"; entretanto, estudos realizados por antropólogos modificaram tal atitude, mostrando que quando o índio enfeita o corpo com pinturas ou com plumas de variadas cores, preparando-se para rituais e magias, além de uma forma de embelezamento, indica a sua situação social na tribo (18).

O corpo humano é a base física frequentemente ressaltada em sua beleza e em seu gozo de viver. Ao revesti-lo de atributos que o diferenciam dos animais, o índio esforça-se para apresentar-se com a imagem de seus heróis míticos. E Vicente procura penetrar nesses seres no momento em que eles se consideram "resplandecentes", "divindades viventes". No momento em que essa gente, orgulhosa de sua dignidade, coloca a máscara ritual e transforma-se, por instantes, no ser sobrenatural - ameaçador para todos, inclusive para quem o domina no momento de transe. Não pode demorar muito o momento dessa investidura, em que mundos opostos se interpenetram. O sagrado meti

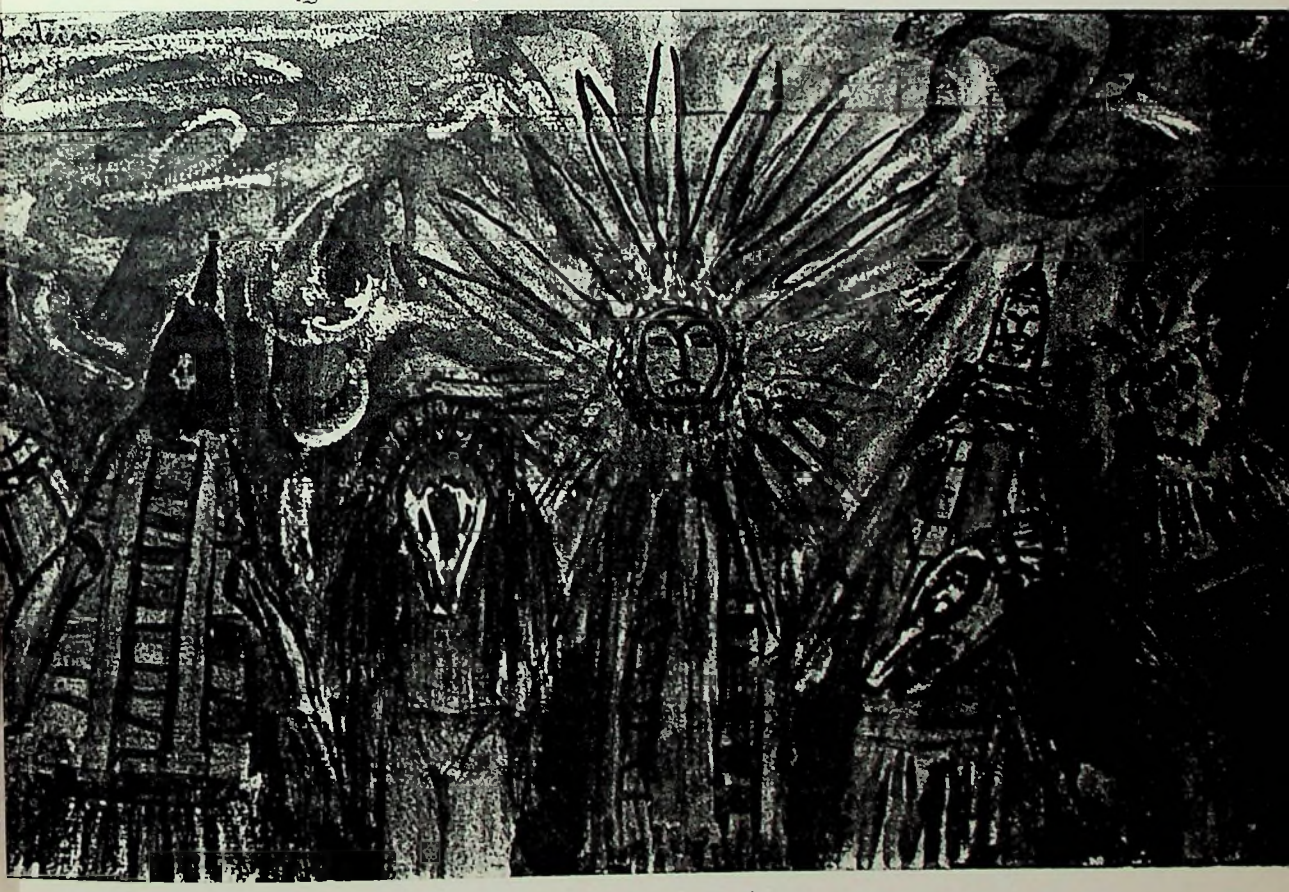
15. A Cobra Grande manda para a sua filha a nõz de Tucumã, aquarela, 1920

16. Caçador de cabeças, aquarela, 1921

do na pele do profano, contaminado da malignidade do sagrado e correndo risco de quem ousa apropriar-se da potência dos espíritos (19). Para o artista é o momento fascinante para os registros e apropriações artísticas (fig. 18).

Vicente tem consciência de que é impraticável viver todo esse encantamento; mas tem paixão eficaz que o permite realizar apropriações artísticas e, através delas, estar diante de uma arte que envolve a tudo e a todos - o importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter o artista ali fazendo e refazendo a beleza hoje, como ontem, amanhã e sempre. "... Ao contrário do homem 'civilizado' e atrelado a uma economia de mercado, que trabalha mais tempo para os outros que para si próprio... o nosso selvagem vive uma vida farta e está seguro de que ele próprio é uma nobre criatura (...) vivem como se fossem criaturas de um deus dionisíaco que lhes deu espíritos fantasiosos e mãos capazes de recriar o mundo, vivificando a matéria em forma de beleza exemplar" (20).

A literatura oral indígena retrata com grande vivacidade os seus mitos, lendas e contos. Através deles são passadas as idéias que possuem de sua origem e de seu destino, dramatizados pela ação dos heróis, que revigoram o passado mítico da tribo; fixa-se e perpetua-se; ao mesmo tempo que comunica sentimentos, reafirma sua mentalidade guerreira e estreita os laços de solidariedade tribal (21). Os sons da literatura indígena não soam estranhos a Vicente: a sua cidade natal, Recife, é envolvida por nomes e situações que recordam o indígena (22); os seus textos recortam parte dessas lendas. Algumas persona



17. Jovem Tchaua e sua esposa, aquarela, 1921

18. Dança com máscaras, aquarela, 1920

gens dessa mitologia são apropriadas plasticamente, como a adaptação do herói Tupã - herói de intervenção jesuítica para representar a divindade Cristã. Substitui Maíra - herói civilizador dos povos Tupi, criador e transformador do mundo.

Vicente procura transmitir, através de seus vários exemplares, ainda que sem datação, um paraíso perdido. Com o seu trabalho plástico, fixa alguns parâmetros para que se perceba a diferença do que é e do que foi o indígena no Brasil: sai do seu modo de vida próprio, da sua autonomia, para ser transformado em marginal da civilização. Na medida em que valoriza o primeiro aspecto, procura reforçar o que foi a perda do índio neste trânsito: deixa de ser o índio específico, revestido dos atributos da sua cultura, para se reduzir ao "índio genérico", sem a abundância cultural e econômica original; cada vez mais aculturado, como sobrevive nas figuras maltrapilhas (23).

Na elegia do Pequeno Teru que virou estrela, feita anos depois, demonstra maior agudeza e elementos para polêmica, no tratamento da temática indígena. Com respeito e melancolia diante da incompreensão do homem branco, adapta a lenda do índio Teru ao desenho e a versos. Num tom crítico e ético, denuncia o conflito do índio tragado pela cultura do branco. No recorte do "dedo cortado", coloca a amputação do membro como um símbolo, representando o índio "cortado" de sua cultura através da "escolarização" proposta pelo homem branco; ou a perda da identidade, na medida em que o indígena é aculturado e perseguido:

"O pequeno Teru cortou o dedo, subiu para o céu e virou estrela
O pequeno Teru na escola não gostava de fazer deveres.
Agora, nas noites claras, é o dedo dele que risca no horizonte,
os deveres que os professores estudam erguendo a fronte

O pequeno Teru ficou muito triste.
Teru não gostava de ir à escola
O professor branco passava muitos deveres
E o pequeno Teru gostava mais de ouvir o canto dos passarinhos,
(...)" (24)

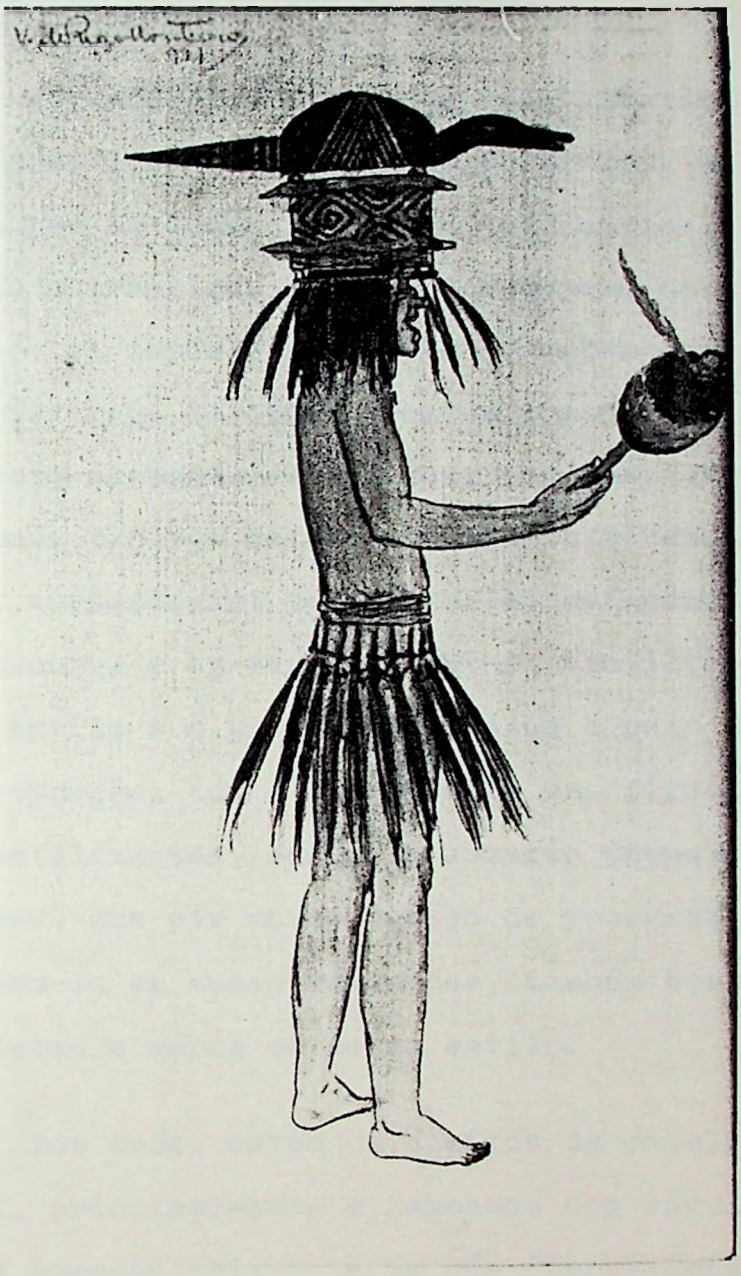
Os ensaios voltados à temática indígena facilitam-lhe o trânsito à estética vanguardista ocupada com povos primitivos, geradores de novas fontes de inspiração. É um prelúdio à renovação de sua linguagem plástica e ao mergulho, mais adiante, em outras culturas do passado.

Fica-lhe cada vez mais clara a idéia de que as culturas ou povos chamados primitivos são desse modo denominados, não porque sejam mais simples do que os povos atuais ou antigos - mas por estarem mais próximos do estado de onde, em um dado momento, emergiu toda a humanidade. Depois de haver estudado a arte e os costumes dos indígenas brasileiros, torna-se fácil entender que, entre esses povos, não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade. Suas cabanas existem para abrigá-los da chuva, sol e vento, e para os espíritos que geram tais eventos. As imagens são feitas para protegê-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza. Pinturas e estatuetas, em outras palavras, são usadas para realizar trabalhos de magia. É impossível entender esses estranhos começos se não se procurar penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual o

gênero de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser usado e não como algo bonito para se contemplar.

Vicente verifica também que, para os indígenas, assim como para os primitivos, a maior parte da produção artística está estreitamente vinculada a idéias análogas sobre o poder da imagem. Ainda existem povos primitivos usando ferramentas de pedra e que raspam suas imagens rupestres de animais para fins mágicos. Há outras tribos que celebram festividades regulares, quando se vestem como animais e se movimentam como tais em danças solenes e rituais, para que isso lhes dê poderes sobre suas presas. Acreditam que certos animais estão relacionados com elas de algum modo fabuloso, e que toda tribo é uma tribo de lobo, da cobra ou do jaboti. É profunda a seriedade com que os homens tribais encaram as suas relações com o totem, como chamam aos seus parentes animais. De fato, eles parecem, às vezes, viver num mundo onírico em que podem ser homem e animal simultaneamente (fig.19). Esse universo de tensões, fusões e harmonias é comemorado por Vicente em vários outros trabalhos, inclusive nos que escapam a uma temática tipicamente indígena, como as suas figuras mitológicas e as imagens de crianças e animais.

Para Vicente o primitivismo é no começo uma motivação nascida do contato com a arte parisiense; depois, o indígena encontrado na sua terra passa a ser a passagem imediata para chegar ao encontro da fonte primitivista. Em seguida, o primitivismo torna-se mais genérico, como o pensado pelos moder

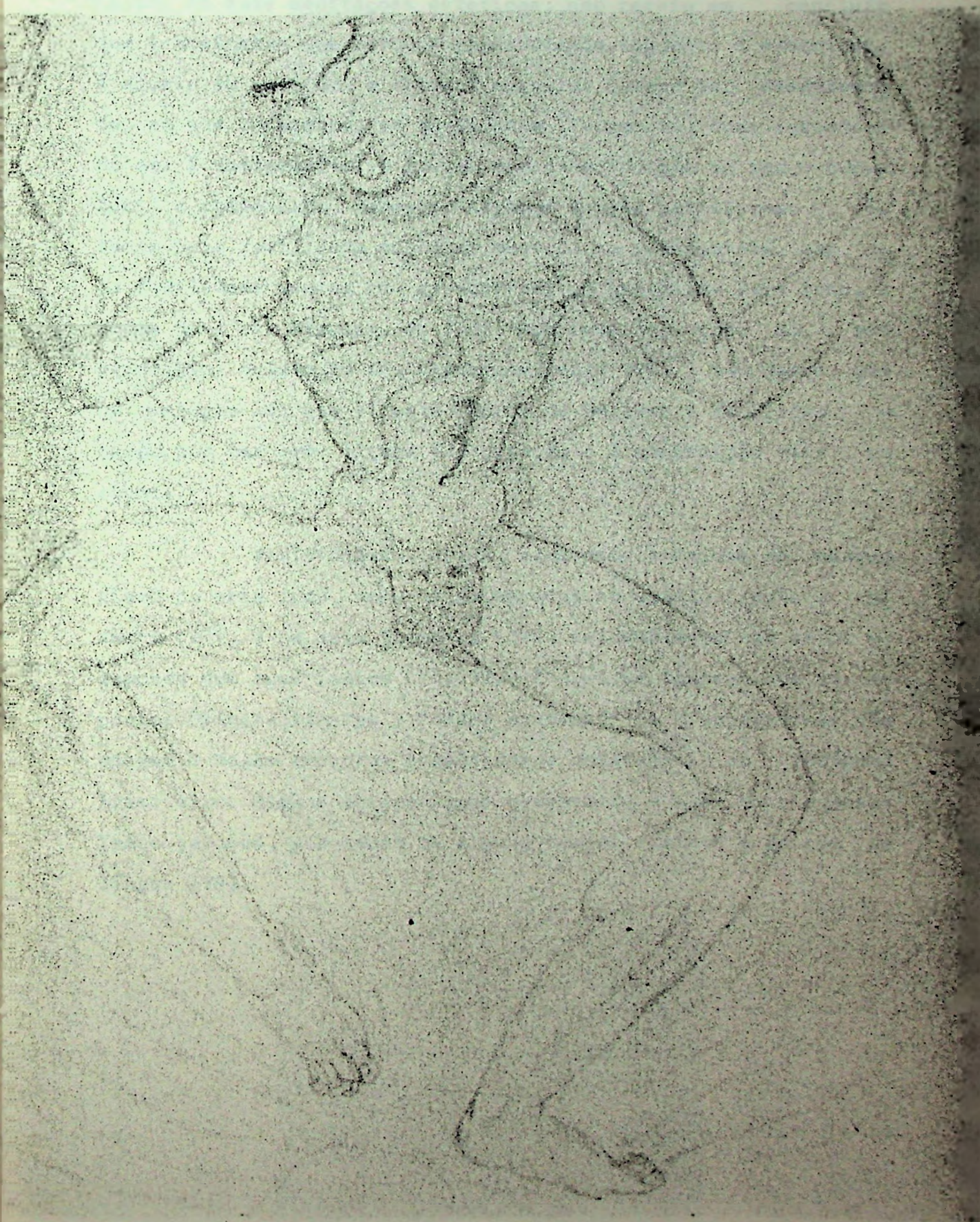


19. Tatu açu (Tatú grande), aquarela, 1921

nistas, abrangendo o caboclo, o popular. Em todas as situações, Vicente segue os apelos de Gauguin, em busca de elementos que indiquem o maior significado do objeto.

Ao lado da preferência pela temática indígena, envolvida pela motivação da busca do primitivo, as suas composições passam por um leque grande de influências, inclusive as soluções desta temática. Uma das marcas vem do estilo Art nouveau, que per si supõe várias outras tendências (25); altera as composições indo da linha seca ou traço (igual), dando sempre um aspecto alongado às figuras, sem muita solidez até as variações mais típicas do Art nouveau, alterando a espessura das linhas, enriquecendo o desenho. A preferência pelos ritmos baseados na curva e em suas variantes, facilita-lhe o trânsito entre este estilo e o gosto pela música e pela dança. O afastamento da proporção, com o alongamento das figuras e mais os traços orientalizantes, enfatiza a marca daquele estilo (fig. 20). As cores, que por vezes deixam de procurar os volumes, transformando-se em zonas coloridas, também propostas por Gauguin, completam a marca do mesmo estilo.

Por trás, estão os efeitos da divulgação da gravura oriental, principalmente a japonesa dos séculos XVIII e XIX. Os artistas impressionistas e os pós-impressionistas foram envolvidos por esta gravura, e a aproximação de Vicente desses últimos facilita a retomada da reflexão estética proposta pela meditação japonesa, particularmente da linha curva. O gravador japonês tira o essencial dos efeitos das curvas e contracurvas que se vão sucedendo com a liberdade de um chicote ondulando



20. Índio dançando, desenho, 1921. Coleçao particular

no ar. Em suas meditações estéticas, não receia em concluir que o movimento que fornece graciosidade, enquanto é executado, é aquele em que todo o esforço muscular parece ter desaparecido, em que os membros se movimentam livremente, como suspensos no ar. É indiscutível o prazer desconhecido que um traço curvo, fácil e compensado, fornece. Algumas formas satisfazem, não tanto pela facilidade muscular sentida ao persegui-la, mas pela facilidade mental que se verifica ao pensá-la. Para isso, a forma deve ser simples, de fácil compreensão, tanto no seu princípio, quanto no seu desenvolvimento (26). São dados que se conjugam aos que Vicente recebe de Matisse e facilitam a opção por uma arte ligada à meditação e à composição mais racional.

Verificam-se, ainda, elementos contidos no sensualismo da arte indú, como os celebrados no estilo Ajanta e Mithuna (27), e da arte japonesa (28), evidenciados nos seios volumosos das suas índias (fig.21). É curioso lembrar que os aspectos orientalizantes - "olhos puxados" - e o sensualismo não chegam a negar aspectos associados e observáveis no indígena brasileiro. Alguns antropólogos referem-se a eles como o nosso irmão japonês, por causa de alguns traços físicos e do som da língua (29).

21. Índia cantando, desenho, 1921. Coleção particular

Antropofagia / Indianismo ?

"Contra todos os importadores de consciência enlatada (...)
Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem" (30).

"A sua brasilidade? Eis aí, o saber traçar a universalidade de uma visão orgânica dos trópicos sem o suicídio burlesco do antropofagismo ..."(31).

Não se pode pensar num vínculo muito grande entre Vicente e a Semana de Arte Moderna ou entre Vicente e o Modernismo. Próximo aos momentos que desembocam na Semana, está cerceado e sem a necessária concentração no tempo e no espaço para situar-se. Mais tarde, avaliando o momento, afirma: "A doença do meu irmão me obrigou a acompanhá-lo como enfermeiro, por uma temporada em Minas Gerais..." (32). A sua participação na Semana é acidental, dependendo da iniciativa de Ronald de Carvalho. Os trabalhos expostos são notáveis, resumindo a pluralidade de interesses estéticos vividos nos anos que antecedem ao evento (33). O que é importante também ressaltar, é que as telas que participam da coletiva estavam com um outro endereço, a venda ao marchand Togores, e não propriamente ao acompanhamento do grito inovador estourado entre o Rio e São Paulo. O fato de ter participado de mostras nestas duas cidades facilita-lhe o contato, mas não uma inserção no grupo modernista. E, o que é mais relevante, não acompanha o Modernismo nos anos que seguem à Semana, anos de amadurecimento do Movimento, da formação de grupos e dos Manifestos.

A ausência prolongada do artista, durante toda a década de 20, interrompe o que poderia ter sido uma verdadeira participação modernista - na única época em que se poderia dar. De Vicente não fica senão a lembrança. O campo artístico é ocupado por Tarsila, Di Cavalcanti, que se demoram pouco nas viagens ao estrangeiro; por Lasar Segall, Brecheret (fixado na Europa, porém, vez ou outra fazendo-se presente através de exposições). Não se desliga completamente em Paris, continua mantendo contato com os modernistas que procuram a França. Entretanto, como em qualquer movimento, a presença e a atuação constantes caracterizam uma real inserção; como são as atuações de Mário de Andrade, Tarsila e Oswald de Andrade, elaborando obras durante o aprofundamento da crítica e dos debates acirrados. Não se coloca aqui uma aglutinação de grupo em torno de uma idéia única; mas, como sintetiza Antonio Cândido: "Os modernistas de 1922 nunca se consideraram componentes de uma escola, nem afirmaram ter postulados rigorosos em comum. O que os unificava era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do País. Por isso, não cansaram de afirmar (sobretudo Mário de Andrade) que sua contribuição maior foi a liberdade de criação e expressão... Este conceito é relativo, pois em arte não há originalidade absoluta. No Brasil ele significou principalmente libertação dos modelos acadêmicos, que se haviam consolidado entre 1890 e 1920. ... Em relação a eles, os modernistas afirmaram a sua libertação..." (34). Enquanto significa "libertação dos modelos acadêmicos", Vicente participa do objetivo modernista, mas não como um artista presente e atuante.

Vários artistas sentem a sua falta. Anita Malfatti chega a perguntar: "O que é feito do Vicente do Rêgo Monteiro, aquele fabuloso artista que estilizava as nossas lendas indígenas?" (35). Não só uma delicadeza da parte da sensível artista, mas um indicador de um lugar vazio. Quando volta, em 1930, de sua segunda ida a Paris, o "estilizador dos nossos índios" é envolvido por uma celeuma: Antropofagia ou Indianismo?

Na medida em que se interessa pelos mitos e danças dos silvícolas, é, às vezes, apontado como um dos primeiros inspiradores do Movimento Antropofágico, criado em 1928, em São Paulo, e lançado através de manifesto por Oswald de Andrade. Walter Zanini refere-se a essa contribuição do artista pernambucano, no prefácio que faz para o catálogo de sua retrospectiva apresentada em dezembro de 1971, no MAC/USP (36).

Antonio Bento, no artigo Vicente em primeiro plano, confirma a proposição do professor Zanini: "... a sugestão é procedente, pois o artista ocupa-se, durante vários anos, de estudos plásticos, dos adornos e da coreografia dos nossos aborígenes. A idéia de organizar bailados artísticos brasileiros inspirados nessa temática data de 1913, em Paris. Retomaria em 1918, quando o pintor assistira, no Recife,às exibições da incomparável Pavlova (...) Mas a tarefa era de difícil execução na época (...) Voltando a Paris, Vicente do Rêgo Monteiro continua a ocupar-se com a temática dos índios brasileiros, fato registrado pela própria crítica francesa. Se não o fazia em obediência a uma atitude ortodoxamente antropofágica, pelo menos obedecia à tendência conhecida da Escola de Paris, que

começara, desde o cubismo, a incorporar as contribuições, então consideradas exóticas, das artes da África, Ásia, Oceania e da própria América pré-colombiana. De qualquer forma, pelo menos em face do critério analógico*, Vicente do Rêgo Monteiro deve ser hoje apontado como precursor da antropofagia nas artes visuais do Brasil em nosso século. Se era admitida, na Escola de Paris, qualquer influência das artes primitivas ou arcaicas vindas de países de outros continentes, por quê então recusar a contribuição inspirada na arte brasileira pré-cabralina ou contemporânea ?" (37).

Por outro lado, quando convidado por Oswald para incorporar-se ao Movimento Antropofágico, Vicente recusa, inconformado de não ver reconhecidas as diretrizes nacionais, que supõe ser um dos primeiros a indicar para a arte moderna brasileira.

Indagado sobre a opção que realmente faria, se indianista ou antropofágica, responde:

"____ Não faço questão de ser considerado um dos antropofágicos. Se me chamam indianista, aceito plenamente. Pois antropofagia só pode ter vindo do indianismo. Quem fez questão de me incluir no Movimento Antropofágico foi Oswald de Andrade, quando, em 1930, me convidou a participar do movimento do qual eu era na verdade um precursor (...) A Antropofagia foi, com certeza, um movimento mais violento. Mas não vejo violência maior do que fazer muitos anos antes uma arte brasileira, com temas nacionais" (38).

---

* grifo do autor

E Walmir Ayala reforça a visão do artista como um "precursor", reafirmando o interesse pela arte dos indígenas, anterior à Antropofagia: "... se antecipou a todos, interpretando e pesquisando sobre os valores do indigenismo nacional, o que era uma forma de protestar contra o Academismo, acarinhado pelos artistas brasileiros ainda no princípio do século XX" (39).

Há momentos em que os caminhos de Vicente e Oswald parecem cruzar-se, quanto ao mergulho que ambos fazem nas fontes de inspiração brasileira. Em 1915, Oswald condena os artistas que buscam perceber de nossas paisagens apenas o "... tropical e virgem, que exprime luta, força desordenada...". Denuncia os que, de volta ao Brasil, vindos de período formativo na Europa, continuam excessivamente atraídos "...pela arte de lá, pelo meio de lá, pela vida de lá". Quase numa conclamação, pede aos artistas das gerações recentes que "...incorporados ao nosso meio, à nossa vida, tirem ... dos recursos imensos do país, dos tesouros da cor, de luz, dos bastidores que os circundam, a arte nossa, que afirma ao lado de nosso intenso trabalho de construção de cidades e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade" (40).

Oswald prevê, de certa forma, que serão estes os artistas que se incorporarão ao meio, os mesmos promotores de uma atualização das artes e, também, artistas do Modernismo. Nesta conclamação, inclui elementos que se desenvolverão no Antropofagismo. De um lado, a descoberta na Europa, tanto das vanguardas, quanto da volta às fontes primitivas; do outro, o "mergulho" em território pátrio. Até aqui pode-se pensar em

inserir Vicente. E mais, como confirma Mário Pedrosa: "... os modernistas brasileiros não precisavam ir, como seus êmulos europeus supercivilizados, às latitudes exóticas da África e da Oceania para revigorar as forças em fontes mais puras e vitalizadas de certas culturas primitivas". E referindo-se a Oswald: "... foi mesmo o teórico e criador consciente do primitivo brasileiro. E como era natural, esse primitivismo, esse brasileirismo de bodoque e beiço furado, Oswald teve dele a revelação em Paris" (41).

Até neste ponto, pode-se pensar em idéias que confluem. A atualização alcançada através das vanguardas européias, a volta ao primitivo que aqui, no Brasil, pode ser encontrada nas fontes indígenas. São motivações que envolvem os modernistas, que a Antropofagia retoma e que estão incluidas na arte de Vicente. Todavia, este artista não está atento às diferenças entre o que possa ser Indianismo e Antropofagia. Enquanto pesquisa a temática indígena, chega a ser envolvido pelo indianismo que mantém aspectos de um romantismo diluído, vindo do final do século passado. Tal romantismo, bastante adocicado, possui um ecletismo estilístico europeu e visa a agradar o gosto conformista do público burguês. O tema que passa pelo indígena é recolhido pela literatura, música, artes plásticas (42). São vestígios da arte acadêmica brasileira sacudidos pelos modernistas. Porém, o "indianismo" de Vicente, apesar de manter o tema, já é um ataque a estes vestígios, na medida em que resolve seus trabalhos com uma visão estética mais avançada. A Antropofagia, com o Manifesto de Oswald, defende o primitivismo nativo, prega a independência cultural do país, com o retorno à terra (43). Vicente, quando do segundo retorno de Pa

ris e após haver passado por uma de suas principais experiências artísticas, está distante das sutilezas que tais termos - Indianismo / Antropofagia - possam especificar.

Preocupa-o (e discute o fato) ser considerado um "seguidor" e não um "precursor" da Antropofagia. Discussão que começa quando deste seu retorno, e que é retomada mais tarde, quando Aracy Amaral divulga um estudo sobre a pintora Tarsila do Amaral. A respeito, Aracy comenta:"A fase de inspiração indígena o levaria, principalmente em 1923, a estudar os motivos figurativos, bem como os abstratos da ornamentação da cerâmica marajoara. Talvez fosse essa a preocupação que o enfureceria por eu não tê-lo mencionado no estudo sobre Tarsila, como um 'precursor' da Antropofagia. Não compreendeu Rêgo Monteiro que o que inspirou Oswald de Andrade em seu movimento antropofágico, não foi apenas o autóctone, mas a colocação do indígena como centro de uma rejeição contra a cultura européia" (44).

Aracy toma a visão antropofágica no sentido específico, isto é, como um movimento localizado no desenvolvimento do Modernismo, como um "divisor de águas" - tendo como base idéias de Oswald, que coloca o indígena não só como centro,mas como rejeição da cultura européia. É importante lembrar que a Antropofagia ocorre no momento em que as artes se politizam cada vez mais. Acirra-se o debate entre direita e esquerda. De um lado, a Anta e o Verdeamarelo; de outro, o Pau-Brasil e o Antropofágico. O próprio Oswald reavalia este aspecto: "É preciso compreender o modernismo (...) com o seu lancinante divisor de águas que foi a Antropofagia, nos prenúncios do abalo mundial de Wall Street.

O modernismo é um diagrama de alta do café, da quebra e da revolução brasileira. Quando o Sr. José Américo de Almeida mostrou a senda nova do romance social, se tinham já dividido em vendavais políticos os grupos literários saídos da Semana. A Semana dera ganga expressional em que se envolveriam as bandeiras mais opostas. Dela sairia o Pau-Brasil, indicando uma poesia de exportação contra a velha poesia de importação que amarrava a nossa língua. E de Pau-Brasil sairia na direção do nosso primitivismo, do 'bom canibal' de Montaigne e Rousseau (...). A Antropofagia foi, na primeira década do modernismo, o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido futuro" (45).

Zanini, Ayala e Bento estão preocupados com o vanguardismo de Vicente propondo o estudo da arte indígena como uma busca de valores nativos, indo contra o ranço do academismo. Contudo, o "movimento como divisor de águas", proposto por Oswald, e a questão da "especificidade" não chegam a discutir.

Além destes aspectos levantados, é interessante lembrar outras circunstâncias que envolvem o Movimento. Está preso a alguns acidentes. Durante um jantar, num restaurante paulista, Oswald, Tarsila, Raul Bopp, entre outros, degustam um prato de rãs. O primeiro levanta-se e faz o elogio da rã, a partir da evolução das espécies, o que leva Tarsila a comentar que, diante disso, então eles, naquele momento, estão agindo como antropófagos. Dias depois, Tarsila conclui o seu quadro o Abaporu (Antropófago, comedor de gente). Daí ao movimento, ao manifesto, é um pulo.

O clima dadaísta do lançamento do Movimento, o caráter anarquista do autor, apesar do fascínio pessoal e de sua criatividade, dão uma conotação sensacionalista. O Movimento não consegue confiança irrestrita de seus contemporâneos. A recusa de Mário de Andrade é um sintoma. Joaquim Inojosa, que divulga nos seus textos e revistas as idéias modernistas no nordeste, não se deixa entusiasmar muito com as conclamações entusiásticas de Raul Bopp e depois de Clovis Gusmões, do Rio de Janeiro. O primeiro chega a indagar: "Qual pode ser o órgão oficial da Antropofagia no Recife para essas coisas?" (46).

Para Oswald,ser antropófago é ser tupi, é voltar às origens do homem primitivo, devorando e assimilando sua cultura. Por isso a antropofagia é um ritual que deve ser entendido no nível da valorização que lhe dava o índio, no sentido de comer para assimilar as qualidades do guerreiro ou da pessoa morta. Na paródia de Hamlet (Tupi or not Tupi that is the question) portanto, não se coloca a dúvida, mas uma justificativa de escolha pois, em ser ou não ser (tupi), a opção é pelo primeiro. O não ser implica a aceitação da cultura importada.

As propostas do manifesto oswaldiano são bem definidas, na medida em que há uma nítida separação entre o que se quer ser e o que se é contra. Ridiculariza o mundo das aparências, da sociedade que veste o índio e a si mesma para mascarar a verdade, usando um invólucro hipócrita - "... o que atropelava a verdade era a roupa" (47) afirma. Por isso, ser tupi é reagir contra o homem vestido, apelando para uma busca do aprofundamento do homem, que começa com a eliminação das "cou

raças".

Os "preguiçosos do mapa-mundi" do Brasil desconhecem a propriedade privada, o limite das "fronteiras". Os dominadores impõem a cultura da posse. Com propostas benevolentes, os europeus escravizam o índio, ou melhor, aculturam-no. Há assim no manifesto um confronto entre a opressão européia e os importadores de "consciência enlatada", de um lado, e o primitivismo do índio, do outro.

Definidas as bases, Oswald propõe a ruptura do sistema e a revolução americana (Caraíba). Uma revolução que supõe a unificação de todas as revoltas. Anuncia a idade do ouro e tem por objetivo não só a volta ao primitivismo, mas também a adequação à época, "a idade do ouro e todas as girls (...)". Faz-se necessária a adequação ao espírito brasileiro" (48).

Lembra que,antes da descoberta pelos portugueses, havia felicidade; houve uma destruição dos valores culturais de um povo, com a substituição, sem questionamento, por outra cultura. Prega a volta dessa felicidade: "a alegria da prova dos nove" (49).

O Manifesto Antropofágico propõe uma mudança radical, a devoração da cultura anterior à descoberta. Para Oswald a Pindorama (nome que os índios davam ao Brasil) de seu tempo é uma terra formada por um povo de contradições chocantes: a mistura do religioso com o profano, do carnaval, da magia e da ciência, o casebre convivendo com o progresso, a modernidade, a floresta e a máquina. As propostas do Manifesto acompanham

a agilidade da linguagem irônica, inventiva, parodística, nesta síntese de reflexão:"Tupi or not Tupi". Na avaliação feita em O Caminho percorrido, declara: "Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre as duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22 (...). A Antropofagia,foi na primeira década do modernismo, o ápice ideológico, o primeiro contato com a nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro" (50).

A atitude de Vicente em relação ao índio é diferente da atitude oswaldiana. Vicente está no despertar crítico dessa preocupação enquanto valoriza o indígena como tema de suas obras. Mais tarde, esta temática continua no centro de suas atenções (51). Oswald vive o fervilhar crítico da opção; claramente coloca o índio como rejeição da cultura européia. Vicente não rechaça esta última; a estilização que orienta a elaboração de seus índios num primeiro momento, e as notícias que dá nas fases seguintes, estão sob a influência das tendências e vivências européias. As imagens indígenas de Vicente não defendem a aculturação imposta pelos brancos; mas usam a versatilidade da arte divulgada por brancos, para sair das fronteiras brasileiras.

A absorção pensada por Oswald, colocada depois da eclosão do Modernismo, propõe a rejeição da cultura européia; entretanto, isto não significa que tenha ido às últimas conseqüências. O momento em que é formulado o Manifesto, as idéias radicais de Oswald, marcadas pelo Dadaísmo, levam-no a agir dessa forma. É mais uma vez a Europa influenciando-o: como capaz de atualizá-lo e motivá-lo à descoberta do primitivismo

nativo e, como mola, através das idéias rebeldes do Dadaísmo, capaz de dar o grito de independência à colonização. Pensando na atualização de Oswald e de Vicente, ocorrido do outro lado do Atlântico, tem-se novamente caminhos se encontrando.

Vicente, ausente no momento desencadeador e marcado pelas preocupações com o primitivo vindas da Europa, não aquilata a extensão da proposta oswaldiana; porque Antropofagia é também "... palavra-guia que conduz à caça das idéias". É necessário "... considerar na leitura do Manifesto Antropófago, a ocorrência simultanea de múltiplos significados..."(52). Vicente distancia-se ainda das implicações imediatas do "homem que come" - preso à terra e às suas forças desconhecidas. Oswald aponta Tarsila: "Foi ela quem deu, afinal, as primeiras medidas do nosso sonho bárbaro na Antropofagia de suas telas da segunda fase, a Negra, Abaporu..." (53). Sob o ângulo de visão de Vicente, particularmente, nos anos 20, está o "homem que pensa" acima de forças desconhecidas. As obras iniciais constituem um preâmbulo. Aos seus olhos, o que interessa, não é a relação corpórea do homem com a terra e que vive mais do presente. O seu ser está mais atado ao passado e com suas permanências. Não realiza um homem para ser seguido, mas para ser meditado. Não realiza uma visão direta do que poderia ser um homem tropical parente de Macunaíma. Porém um homem mais universal e reconhecível nas suas permanências e não nas suas características imediatas e específicas.

As imagens que elabora através dessa proposição deixam-se envolver pela "magia", de onde retira não "forças desconhecidas", porém lições de sabedoria. Se a questão fosse a de simples opção por uma nomenclatura - Indianismo/Antropofagia - provavelmente seria mais coerente denominá-lo de "Antropomágico" - mesmo porque o envolvimento mágico passa por todas as fases de sua obra e para Vicente significa poesia:

> "(...)
> Magia, logo poesia.
> O etnólogo e o sociólogo que discutam!
> Que importa a perspectiva. Viva o mistério!
> Um belo esforço de poesia de aposento tinha nascido
> (...) (54)

Todavia, não se trata de uma questão de nomenclatura. Há, de fato, na atitude do pintor um pioneirismo e uma mágoa duradoura. Anos depois mantém a reclamação: "A minha exposição tinha o índio brasileiro como personagem e se a palavra antropofagia vem de índio com todas as conotações possíveis, eu antecipei este registro em 1920, em São Paulo, e em 1921, no Rio de Janeiro" (55). Mas, na prática, por trás de todas as reflexões de Vicente, pesam sempre as culturas passadas, a "École". Está mais atento ao homem concebido sob a influência de Gauguin do que ao de Oswald - o que parece ser mais coerente com a sua proposta artística.

O antigo lar - um convite de Gauguin

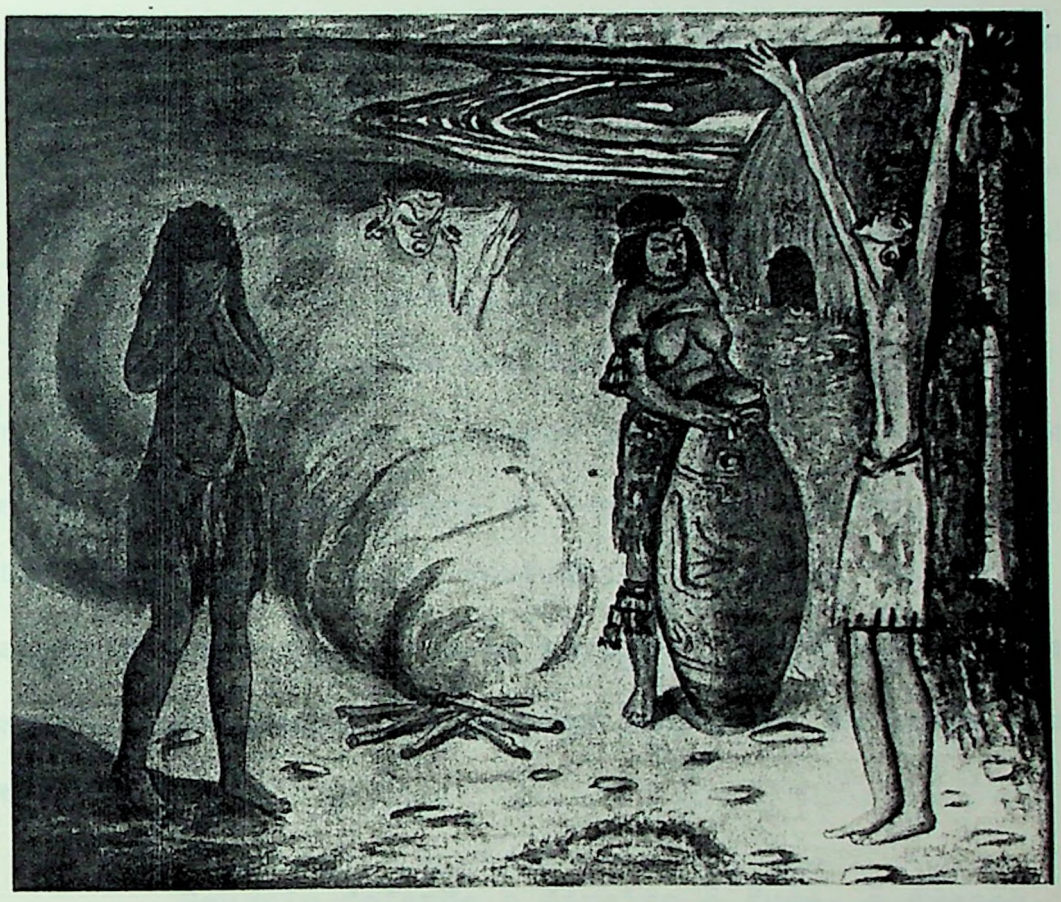
"Canção dos lascivos de Pago-Pago
O' Moana bela! Menina da natureza!
Ser um vagalume em teus grandes cabelos negros,
Iluminando com fogos teus cabelos contornos as noites
Sem lua em Samoa, onde o amor se aventura.

Gauguin te pintou de dia, ela por sua estrutura,
A noite, teus corpos desenha e todos podemos te ver
Neste cenário profano e livres quando a esperança
Jasmim faz florir a noite, de enlaçar tua curvatura.

O bela Moana! este mundo que se conclui
Em tua perda: amando, o fresco pé de jasmim
Se gasta em perfumes, mas bem primaveril
E parecido com teu corpo fica no adorno" (56).

As influências que Vicente recebe de Paul Gauguin alastram-se num campo mais amplo. Quando o artista francês parte ao encontro do "estado de graça" e ao encontro do "antigo lar", nas ilhas do Pacífico Sul, à procura de uma cultura mais autêntica, está pretendendo achar as razões para a elaboração de uma arte mais significativa. Preocupação similar leva o artista pernambucano a procurar estas fontes no próprio país, nos seus índios (fig.22).

Para que este encontro se realize, Gauguin tenta viver como um nativo: "(...) Todos os dias me fazia mais selva



22. Aldeia indígena, aquarela, 1920

gem e os meus vizinhos já eram quase meus amigos, vestido como eles, alimentado como eles..." (57). Leva na sua bagagem a vontade de encontrar respostas às indagações; mas leva junto as vivências européias e as bases teóricas do estudo "simbolismo-sintetismo" feito por Émile Bernard e de cujos desenvolvimentos e implicações práticas ele se encarrega. A procura de Vicente se dá num nível de "pesquisa arqueológica", na vastidão das coleções dos museus. No Brasil, o primitivo é estudado através dos artefatos, principalmente nas peças indígenas do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, que se junta às atrações pelas culturas primitivas, descobertas na Europa. E apesar da defasagem do tempo e do espaço, os dois artistas comungam uma mesma vontade: a de obter respostas às indagações através da "volta ao paraíso". Há semelhança nas preocupações; entretanto, as soluções plásticas de ambos são bastantes distintas.

Gauguin defende o direito à fuga, à evasão. Longe da civilização, de suas prisões políticas, econômicas, ideológicas. Procura a meditação despojada, a renúncia ao desejo de influir e atrair. Para Gauguin é a procura de contraste entre os próprios homens, e objetos de civilizações as mais diversas, que deixaram lições e sentido de vida e arte, é o que importa. Um procura,na Polinésia, o "paraíso perdido"; este procura no estudo dos museus atar elos perdidos, a perenidade das coisas. Gauguin se despe e evita sempre Paris. Daqui leva todas as possibilidades técnicas - assimila tudo, porém, como ar

tista, prefere renunciar ao naturalismo: "não" à cópia, aconselha - a arte é "uma abstração"; sonhem diante da natureza - a criação plástica é uma idealização e não imitação. Vicente procura sempre Paris e acompanha esta lição. A conquista do olhar distanciado da natureza passa a ser um modo mais eficaz de reduzir o mundo externo, transitório, em formas estáveis.

Com o mestre aprende o uso da cor como combinação de tons, na solução de formas estáveis: "Examine os japoneses que, no entanto, desenham admiravelmente, e verá a vida ao ar livre e ao sol sem sombras. Servem-se da cor apenas como combinação de tons, harmonias diversas, dando a impressão de calor, etc... Assim sendo, afastar-me-ei tanto quanto possível do que dá a ilusão duma coisa e, sendo a sombra trompe-l'oeil do sol, sou levado a suprí-la. Se na composição a sombra entra como forma necessária, então é diferente" (58). Aprende a admirar não só o primitivo, mas também Ingres. Gauguin insiste nas diferenças entre ele e Van Gogh: "Vicente e eu estamos bem pouco de acordo em geral, e sobretudo em pintura. Ele admira Daudet, Daubigny, Ziem e o grande Rousseau, tudo gente que eu não posso suportar. E em compensação detesta Ingres, Rafael, Degas, que eu admiro. Para viver sossegado, eu respondo: 'Tem razão, cabo!.Gosta muito dos meus quadros, mas, quando eu estou a fazê-los, tem sempre que dizer disto ou daquilo. É romântico, e eu tendo mais para um estado primitivo" (59).

O artista pernambucano acompanha outras preocupações do artista francês, como a transformação da investigação em ação, na superação das tradições nacionais, na ampliação do horizonte histórico da arte, nas quais expressões artísti

cas dos primitivos se integram, quando menos com igualdade de valor, às culturas clássicas. Vicente persegue não só a temática indígena, como também um comprometimento artístico, como dará mostra nos anos 30 e 40. Deixa transparecer elementos de "seu nativo" nas várias fases seguintes de sua produção. Assim como Gauguin, não pode trabalhar sobre um terreno já explorado; nas novas fontes procuram a profundidade do tempo. Não é o existente, determinado como o de Manet, ou mesmo de Degas ou Toulouse; é um tempo remoto e profundo. É sobre ele que a imagem do presente descansa e se dilata como um nenúfar na água quieta. Esta concepção de imagem é melhor tratada, por Vicente, durante os anos 20.

Baudelaire considera o realismo como uma espécie de "guerra da imaginação" e a imaginação a liberação da banalidade do real. Gauguin e Vicente estão próximos desta proposição. Para ambos, as imagens formadas diante dos objetos não são distantes das que surgem das profundidades da memória; nem estas menos "percebidas" que aquela. Sustentam que se deve trabalhar de memória, não do natural (60) e que na chamada "barbarie" dos primitivos encontra a juventude, o tempo perdido: "... Regressei tranquilo, sentindo-me agora outro homem, um maori (...) uma vitória e um rejuvenescimento" (61).

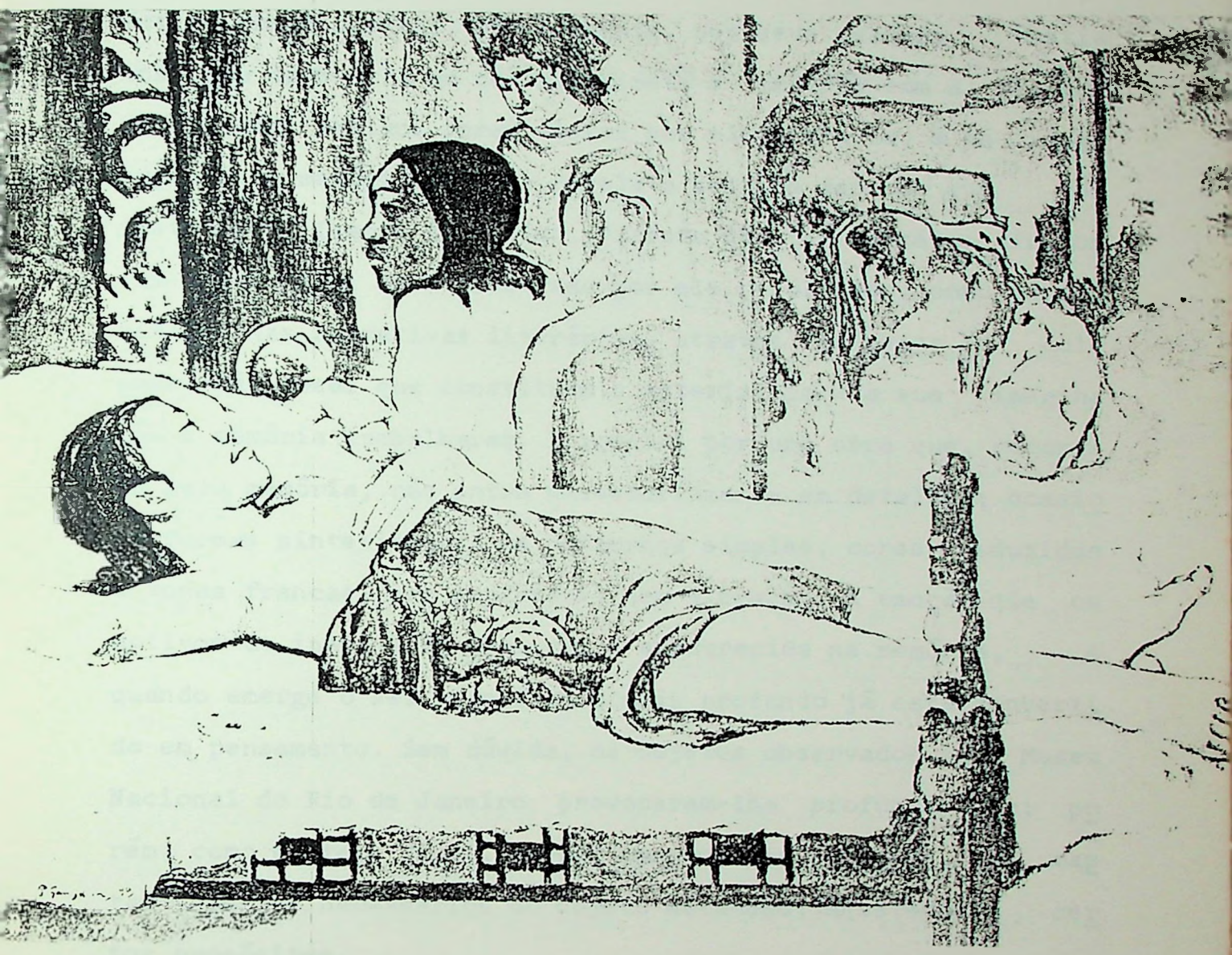
Na ação artística dos dois artistas, destaca-se - uma forte exigência ética que os leva a uma intervenção mais ou menos direta nas situações, como demonstram vários episódios do artista francês nas ilhas Marquesas ou, como exemplo desta atitude, a carta enviada ao governador Petit: "Tal um turis

ta apressado em fazer volta ao mundo em 80 dias, visitastes as Marquesas (...) No que se respeita à criminalidade insignificante nestas ilhas em que o indígena é o mais tímido que existe, não há necessidade de força armada" (62). Vicente, ainda que não intervindo tão diretamente, chega a deixar de lado o artista plástico, por algum tempo, para ser mais participante; na sua elegia a Teru, deixa transparecer uma visão mais crítica em relação à situação do índio. A divulgação de poetas através de sua prensa manual é para agilizar mais a ação artística. Com a revista Renovação torna-se mais direto nas campanhas sócio-culturais: "Construir é renovar. A campanha em prol da extinção do mocambo, pela construção de casas higiênicas populares, oferece ao operário pernambucano um mínimo de beleza e conforto. A emulação benéfica que o fará encontrar alegria de viver" (63).

Gauguin, para dar mais coerência à função da imaginação, separa-se da sociedade moderna. Vicente não realiza tal separação; porém, não encontra nesta sociedade os elementos suficientes para completar a sua mensagem artística e fomentar a sua imaginação. Para ambos o desejo de "rejuvenescer" no mergulho ao passado, ou em uma "barbárie" mítica, é um golpe ao mundo "civilizado" contemporâneo para que mude o sentido de sua marcha. E a sugestão é especialmente oportuna no momento em que o "mundo civilizado" baseia o seu próprio progresso no escândalo do colonialismo - atacado por Gauguin - e no escândalo da aculturação-dizimação, particularmente do indígena brasileiro, combatido por Vicente e por ele resgatado nas suas obras.

O acompanhamento das atitudes e da visão artística de Gauguin facilita as descobertas teóricas e práticas de Vicente. Facilita-lhe o desenvolvimento de uma verdadeira poética; a visão artística passa a exigir mair interação com o "fazer". Vencida a sua primeira fase artística, na qual as várias influências não indicam um caminho claro, passa, na fase seguinte, a transformar a obra em mensagem mais sintetizadora. O problema já não está na coisa que se percebe, nem no modo de perceber (como queriam os impressionistas); mas na comunicação de um pensamento, mediante a percepção dos signos da composição. E esta é mais uma lição de Gauguin. Os dois não recusam os resultados das soluções artísticas que lhes são contemporâneas; entretanto, utilizam-nas para oferecerem um campo perceptivo no qual está contido um pensamento. Quer dizer, transformam as soluções artísticas em uma estrutura de comunicação na qual o antigo/primitivo, o moderno e a visão muito pessoal se conjugam. É comum encontrar nos dois, por exemplo, imagens de seus "homens primitivos" evocando símbolos da civilização cristã ao lado de símbolos do paganismo, como na obra Te Tamari NoAtua ou Natividade, 1896 (fig.23) de Gauguin. Na aquarela de Vicente O nascimento de Mani Oca, a apresentação do pequeno índio pode evocar a apresentação do Menino Jesus. Ou como mais claramente, nos anos 20, o Menino Jesus, apresentado aos reis magos, é uma figura indígena; na Fuga para o Egito, 1923, as imagens cristãs lembram o mundo pagão.

Os dois artistas trabalham equivalências revividas na memória. Gauguin enfatiza para que se veja nos seus quadros elementos que deveriam estimular a imaginação, como se



23. Paul Gauguin. Te Tamari No Atua (Natividade), óleo, 1896

faz no campo musical. Efetivamente, nos seus quadros taitianos, não demonstra um contato direto e imediato com a realidade. Os seus nativos foram vistos por ele; todavia, é na imaginação e na memória onde se revela o sentido dado ao que foi visto (64). Como é conhecido, Vicente não tem contatos diretos com o selvagem; os motivos são por ele recolhidos, como já foi citado, nas narrativas literárias, através das peças de coleções. São esses que constituem o material para a sua imaginação e memória trabalharem. E conclui por uma obra que, recortada pela memória, não entra necessariamente em detalhes; ocasiona formas sintetizadas: de contornos simples, cores reduzidas a zonas francas, sem esplendor, nem vibração. A emoção que os motivos de inspiração provocam é amadurecida na memória, e quando emerge o seu significado mais profundo já está convertido em pensamento. Sem dúvida, os objetos observados no Museu Nacional do Rio de Janeiro provocaram-lhe profundamente; porém, como síntese final, surgem imagens bem pensadas, que captam aspectos necessários do objeto estudado, ajustados a certos propósitos.

Nestas sínteses há propósitos básicos, e que são mais comuns nos anos 20. Procura fundir mundos aparentemente antagônicos, como o sacro e o profano, ou fundir mundo pagão e cristão, ou primitivo e cristão. Consegue uma imagem visual que pode dar simultaneamente a realidade física e a realidade imaginária. Em várias de suas obras de temática religiosa,tem-se imagens que são igaçabas, baixos-relevos egípcios e ao mesmo tempo são presépios e "pietás". Ou são motivos indígenas descritos sob aspectos japoneses. São imagens que comemoram,

como Gauguin em Ta Matete (1892), a exuberância e a nobreza dos taitianos com ressaibos dos gestos e cânones da frontalidade egípcia.

Vicente não contrapõe a poética da imaginação ao prosaico da sensação visual; em seu pensamento a imaginação não está contra a consciência da realidade nem fora dela, senão que é uma extensão da consciência que, desta forma, compreende também a vida "vivida", o passado. Indaga o problema do passado; das raízes que fundam a consciência como consciência do presente. Às vezes procura uma solução mais histórica; buscando na arte do passado as premissas necessárias ao presente. Todavia não busca no passado razões lógicas, senão os profundos motivos do ser presente. Se a claridade da história é causa, a verdade do mito é motivo; e esse motivo se traduz num impulso, em energia vital. São passos dados ao correr dos anos, e não perdem de vista a obra e o empenho de Gauguin: "Antes de morrer, nela empreguei toda minha energia, uma tal paixão dolorosa e em circunstâncias tão terríveis, uma visão de tal forma nítida e sem correções, que o apressado se anula e a vida surge" (65).

NOTAS

(1) De uma entrevista de Paul Gauguin, em 13 de maio de 1895. In: GAUGUIN, Paul. Noa, Noa. Tradução de Anibal Fernandes. Lisboa, Max Limonad, 1982. p. 9.

(2) Vicente apareceu ao lado dessa escultura numa fotografia publicada pela Época, edição de 26.11.1914.

(3) Estas esculturas são citadas em depoimentos de amigos que o conhecem de perto. Entretanto, o destino de tais obras, assim como a maquete do monumento à Revolução Pernambucana, permanecem uma incógnita.

(4) A dança sempre encontra um veio, em Vicente. Desde a sua volta ao Brasil, em fins de 1914, revela admiração pela dança e pela música popular brasileira. Admira especialmente Pixinguinha. Além de imaginar espetáculos de dança, ele próprio é um espetáculo à parte nas pistas de dança, no Brasil e na Europa, superando o seu físico ingrato - é baixo e de pescoço atarracado.

(5) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: AYALA, Walmir, op. cit. , p. 61.

(6) A atitude de Henri Matisse fica clara nas suas Notes d'un peintre publicadas em La Grande Revue, Paris, 25 de dezembro de 1908 e no texto de BARR, Alfred H. Jr. Matisse, his art and his public. New York, Wittenborn, 1951. p.40, 119 e 561.

(7) As tentativas para uma notação homogênea e universal da dança tem sido numerosas mas geralmente incompletas. As tentativas estão à mercê da "personalização" da arte e das dificuldades para se conseguir uma transcrição simbólico-semântica, que leve em conta ao mesmo tempo a dimensão temporal e a dimensão espacial e os movimentos simultâneos da arte e do corpo. Entre as notações mais elementares, podem incluir-se as que se valem de um simples gráfico indicativo dos "percursos" da dançarina no palco cênico. Um modelo mais complexo de notação, que não só indica o percurso no espaço e no tempo, como se vale também de uma contramedida para assinalar o emprego das diversas artes foi delineado por Rudolf Von Laban In: HUTCHINSON, Ann. Labano tation. New York, New Directions, 1954.

(8) NAVARRA, Rubens. Desenho e dança, Diário de Notícias, Domingo, 8 de março de 1942 (Acervo Mário de Andrade - Recortes - Rádio, Cinema, Dança, Teatro; R/70; IEB).

(9) CHARLES, Geo. Arte e poesia dos índios do Brasil; Recife, Renovação, ano I, nº 4, dezembro de 1939; p. 7. Fotos ilustrativas do artigo tiradas por Vicente do Rêgo Monteiro, p. 8 e 9.

(10) JOATAENNE. Destruição dos índios. Rio de Janeiro, Illustração Brazileira, ano 3, nº 7, março de 1921; sem numeração de páginas; contém duas ilustrações de Vicente do Rêgo Monteiro.

(11) "Apesar disso, a crueldade oficial não se satisfaz. Em

março de 1715, uma ordem régia mandava continuar a matança até seu completo extermínio (...) O índio não compreendeu o invasor e este não entendeu o índio. Recordo - me que uma feita perguntei ao General Rondon qual a idéia que os selvagens faziam de nós brasileiros atuais, seus irmãos. Ele disse-me o que lhe declarara uma vez um chefe Kain-Gangs, nas selvas de Mato-Grosso: 'Filhos duma gente muito forte que veio do outro lado do mar e contra a qual é inútil guerrear, porque sabe malefícios de toda sorte e ninguém pode com ela' ". JOATAENNE, idem.

(12) Texto com adaptação de P.L. Duchartre, ilustrações de Vicente do Rêgo Monteiro. Paris, Editions Tolmer, 1923/24.

(13) Próximo ao primeiro milênio a.C. instalam-se grupos provavelmente de filiação andina na boca do Amazonas, na ilha de Marajó. A ocupação termina após a chegada dos colonizadores. São cinco fases arqueológicas: Ananatuba (980 aC/ 200 aC); Mangueiras, contemporânea de Ananatuba (AD 100); Formiga (AD 100/400); Marajoara (AD 400/1350) e Aruã, desfeita em 1820, por ação dos portugueses. De todas estas fases, a que se torna mais divulgada é a Marajoara. Corresponde a uma ocupação no norte da ilha, caracterizada por aterros artificiais (tesos), em terrenos alagados, para fins funerais ou habitacionais, de grande dimensão. O principal material fornecido por esses tesos é a cerâmica, em particular as urnas funerárias (igaçabas) de grande porte e elaboradíssima decoração pintada ou exciva (desenhos em relevo). MENEZES, Ulpiano Bezerra de. A ocupação do território brasileiro, Anexo 1. In:

ZANINI, Walter (coordenação). História geral da arte no Brasil. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v.1, p. 34 e 35.

(14) GAUGUIN, Paul. Noa, Noa, op. cit., p. 16.

(15) Algumas culturas indígenas procuram desenvolver técnicas que tornam a cerâmica menos frágil. Trabalham a tabatinga, geralmente misturada com cinza de casca de caraupe, peneirada e misturada ao barro úmido, ou então com escamas de pirarucu. As peças assim elaboradas têm maior duração. Alisadas, secadas ao sol, depois colocadas junto ao fogo - sem ser tocadas por ele - ganham desse modo mais consistência. Após verificada a resistência, são levadas diretamente ao fogo, em covas e cosidas lentamente. Usam para as tintas o urucu, o carajú, o carvão vegetal. Alguns grupos adicionam o leite de sova para dar brilho à peça. Fazem desenhos geométricos por excisão (linhas salientes) ou por incisão com espinho de tucumã. MENEZES, Ulpiano Bezerra de. A cerâmica e arqueologia amazônica; e RIBEIRO, Darcy. Cerâmica. In: ZANINI, Walter, op. cit., p. 23-25 e p. 60-62, respectivamente. RIBEIRO, Darcy. Kadiwéu. Petrópolis, Vozes, 1980.

(16) Como a natureza, as necessidades sociais e a distribuição do poder podem mudar com o tempo, esse passado também muda, num constante processo de mitopoiese - a criação da narração mítica - que se faz pela rearticulação dos mitemas, ou elementos desta narração. Assim, os "fatos míticos" ao mesmo tempo ocultam e explicam o mundo. RIBEIRO,

Darcy. Arte índia - literatura. In: ZANINI, Walter, op. cit., p. 64-65. CADOGAN, León. Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá - Guarani del Guairá. Boletim nº 227 da USP. Antropologia, 5. São Paulo, 1959. SCHADEN, Egon. A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil; ensaio etno-sociológico. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do MEC, 1959.

(17) DUCHARTRE, Louis P. (adaptação) e MONTEIRO, Vicente do Rêgo (ilustração), op. cit.

(18) RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: ZANINI, Walter, op.cit. p. 67-84.

(19) No alto Amazonas, os Tukanos montam desde tempos imemoriais enormes cerimonias de máscaras em que se apresentam trinta e até cinquenta figurantes vestidos de entretela colorida, encarnando bichos da floresta, ou as potências do sexo, para livrar os homens dos riscos do azar. Periodicamente, no Araguaia, mascarados Karajá, na dança de máscaras do Aruanã, encarnam seus heróis míticos para manter a ordem do mundo. Textos básicos: RIBEIRO, Darcy. op. cit. DUCHARTRE, Louis P. e MONTEIRO, Vicente do Rêgo. op. cit. VILLAS-BOAS, Orlando e VILLAS-BOAS, Cláudio. Xingú - os índios, seus mitos. Rio de Janeiro, Zahar, 1970.

(20) RIBEIRO, Darcy. op. cit., p. 53.

(21) Na "...literatura indígena se podem distinguir alguns gêneros bem diferenciados tais como o mito propriamente

dito ... relato impregnado de fé, sobre as ações de personagens que criaram ou transformaram o mundo, a vida e a cultura... Lenda ou conto é a narração de gosto puramente literário sobre ação de personagens humanos ou animais em episódios edificantes ou meramente engraçados... Poesia - consiste essencialmente em versos improvisados pelas anciãs e por elas imediatamente contados numa linguagem formalizada..." idem p. 64.

(22) A nomenclatura indígena está presente em vários pontos importantes de Recife: A memória dos índios Gê e Cariri, que habitavam a planície do Recife e foram expulsos pelos Tupis. Nomes que estão no cotidiano pernambucano: Beberibe (no rio das arraias), Capibaribe (no rio das capivaras), Jiquiá (covo de apanhar peixe), Parnamirim (rio pequeno), Iputinga (fonte clara)... ROCHA, Tadeu. Roteiros do Recife (Olinda e Guararapes). Recife, Gráfica de Ipanema, 1972. p. 19-20.

(23) "O impacto da civilização sobre as sociedades tribais tudo corrói e degrada. Apodrece os corpos com as pestes do homem branco, que reduzem drasticamente a população e convertem os sobreviventes, por longo tempo, em mulambos ambulantes. Desintegra a comunidade solidária para atrelar homens e mulheres à economia de mercado, e com ela, à existência famélica dos brasileiros pobres. Desacredita suas crenças e desmoraliza seus valores ao demonstrar que seus deuses são impotentes; suas verdades, ilusões; suas virtudes, fanfarronadas; porque o único fato incontestável é o poderio, a sabedoria e a perversidade dos

homens brancos". RIBEIRO, Darcy, op. cit., p. 85.

(24) "(...)

De pescar surubim e de montar no casco do jabuti-assú.
O pequeno Teru fugiu para a mata e comeu imbú.
Correu, correu muito porque o homem mau queria pegá-lo.
A noite Teru parou cansado.
A lua teve medo e escondeu-se por detrás das nuvens,
Para que a sua luz não denunciasse a presença de Teru,
(O homem mau trama com os investigadores a captura de Teru).

Teru pensa na liberdade perdida.
Lembra-se da onça pintada e da suçuarana,
Que o seu dedo no arco a todos vencia.
Teru de calças vira caipora
Teru para libertar-se da angustia de escrever, corta o dedo.
Teru perde muito sangue e adormece
O dedo de Teru sai rolando.

O cabo do eito denuncia aos policiais
A passagem pela estrada de um dedo sem corpo.

A dona da casa grande, na capela do engenho, reza pela liberdade de Teru
O velho coronel com peixeira na mão, pica fumo e maldiz a busca da autoridade
O dedo de Teru bate à porta da casa de seu tio e pede ajuda.
A porta fica fechada porque os moradores tiveram medo do ser malassombrado
E corre às molocas vizinhas
Ninguém responde

Teru pensa: O que é que vou fazer ?
O meu dedo sozinho não pode comer nem falar
Teru pede então ao gavião que o leve para o céu
O gavião obedeceu.
O homem mau morreu de raiva.
O investigador nada compreendeu.
O dedo de Teru virou estrela
E o pequeno Teru riu-se, riu-se, adormeceu".

MONTEIRO, Vicente do Rêgo. "Teru Iacitatá Porandub Irumo": elegia do pequeno Teru que virou estrela. Renovação, março de 1941; acompanha desenho; xerox.

(25) Art nouveau, Modern style, Arte nova e outras designações, configura boa parte da atividade artística dos fins do século passado à Primeira Grande Guerra. Tem implicações antiacadêmicas ou modernistas entrelaçando-se com o Romantismo, o Simbolismo, o Expressionismo e o Ecletismo. Junto às formas "serpentivas" de l'Art nouveau, aparecem elementos formais retilíneos, pressupostos de tradição clássica e neoclássica. Desenvolve-se este estilo durante o período denominado Belle Époque, que possui como uma de suas preocupações fundamentais uma visão dualista no conflito de forma e conteúdo. ARGAN, Giulio Carlo. El arte moderno: 1770-1970. Valencia, Fernando Torres, 1977. p. 244-255.

(26) TERUKAZU, Akiyama. Peinture japonaise (Les trésors de l'Asie). Genève, Skira - Flammarion, 1977. p. 159-180.

(27) A arte indiana chega a fazer fusão de elementos sensualistas com espirituais, como o estilo encontrado nas grutas de Ajanta no século VII D.C. A respeito Barrett e Gray comentam: "o estilo aí (nas grutas) Ajanta passa da calma dignidade vâ kâ ta ka a um barroco em êxtase. A figura modelada sem reticência pela linha e pela cor exprime tanto a flama de um estado espiritual quanto o langor sensual". BARRETT, Douglas et GRAY, Basil. La peinture indienne (Les trésors de l'Asie). Genève, Skira - Flamma

rion, 1978. p. 31-32.

Mithuna faz parte das figuras indianas com as características: estilização das feições, nariz grosso, olhos grandes e saltados, puxados para as têmporas, lábios sensuais; são figuras estáticas e intensas - são os pares amorosos. Fazem parte do repertório artístico desde o século I da Era Cristã. De acordo com as informações dos textos que fazem alusão às mesmas, seu simbolismo é o de boa sorte. AUBOYER, Jeannine. Índia e Sudeste Asiático. In: AUBOYER, Jeannine e GOEPPER. Mundo Oriental, Rio de Janeiro, José Olympio, Expressão e Cultura, 1966. p. 67.

(28) TERUKAZU, Akiyama. op. cit., p. 170-179.

(29) Paralelo ocorrido durante debates no curso de Antropologia (Pós graduação) ministrado pela professora Carmem Junqueira - Pontifícia Universidade Católica - SP, 1984.

(30) ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: Revista de Antropofagia, São Paulo, nº 1, 1º de maio de 1928. E In: ANDRADE, Oswald de. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias - Obras Completas VI. Introdução de Benedito Nunes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. p. 13-19.

(31) CÂMARA FILHO, João. Vicente. Recife, Diário Pernambucano, 27 de julho de 1969.

(32) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: AYALA, Walmir, op. cit. , p. 9.

(33) Sérgio Milliet comenta esta versatilidade: "Rêgo Monteiro apresenta no Rio algumas obras divididas em dois grupos: telas impressionistas e mesmo pontilistas, entre elas se fazendo notar: 'O Baile no Assyrio' que interpreta o movimento de máscaras, serpentinas e confetes. E telas cubistas que marcam a evolução de uma pintura verista à pintura intelectual". MILLIET, Sérgio. Une semaine d'art moderne à São Paulo. Antuérpia, Lumière, 15 de abril de 1922. In: ZANINI, Walter. Vicente do Rêgo Monteiro, op. cit.

(34) CANDIDO, Antonio e CASTELLO, Abelardo J. Presença da literatura brasileira - Modernismo. São Paulo, Difel, 1975. v.3, p. 13-14.

(35) MALFATTI, Anita. Trecho da conferência na Biblioteca Pública de São Paulo, 1939. In: Catálogo Vicente do Rêgo Monteiro. Recife, Galeria Ranulfo, 1970.

(36) ZANINI, Walter, op. cit.

(37) BENTO, Antonio. Vicente em primeiro plano. In: Revista Cultura, Brasilia, MEC, ano 3, nº 9, janeiro-março 1973. p. 10.

(38) AYALA, Walmir. Um precursor do modernismo. In: GULLAR, Ferreira (coordenação). Arte brasileira hoje: situação e perspectiva. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. p. 202.

(39) AYALA, Walmir. Um precursor do modernismo. In: FERREIRA, Gullar. Idem, p. 195 e 204. AYALA, Walmir, op. cit., p. 14, 16-17.

(40) ANDRADE, Oswald de. "Em prol de uma pintura nacional". In: BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro. I. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. p. 33-35. (Texto original: O Pirralho, nº 168, ano IV, 2-1-1915.

(41) PEDROSA, Mário. A Semana de Arte Moderna, conferência realizada no Ministério de Educação, comemorativa do 30º aniversário da Semana de Arte Moderna. In: PEDROSA, Mário. Dimensões da Arte (xerox). p. 136.

(42) Entre os vários artistas que acompanham tais influências, há, por exemplo, Rodolfo Amoedo em O último Tamoio, 1883 - obra feita em Paris e que demonstra o seu apego à expressão literária indianista. ZANINI, Walter. História Geral da Arte, op. cit., p. 420, 426, 438, 443, v.1.

(43) A Antropofagia nasce do impacto da obra de Tarsila, O Abaporu, 1928. Logo é lançada a Revista de Antropofagia, de início dirigida por Antonio Alcantara Machado (maio de 1928 - agosto de 1929), contendo em primeiro número, o manifesto de Oswald. ZANINI, Walter, idem p. 559, v.2.

(44) "Segundo textos e declaração de Oswald, parece ser bem claro que nisso estava implícito não apenas o interesse pela cultura indígena, mas também a sua situação geográfica, o nosso caráter equatorialista, que rejeitava o Ocidente como o Oriente e assinalava como elemento positivo o nosso distanciamento de ambos e a nossa fidelidade a toda a cultura do selvagem não-contaminada por branco ou negro". AMARAL, Aracy A. Resposta tardia: Vicente

do Rêgo Monteiro. In: AMARAL, Aracy A. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981). São Paulo, Nobel, 1983, op. cit., p. 16-17.

(45) ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido. In: ANDRADE, Oswald de. Ponta de lança. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. p. 95-96.

(46) Inojosa é solicitado por Raul Bopp, em telegrama de 6 de abril de 1929, para representar no nordeste a 2a. fase da Revista de Antropofagia. In: LARA, Cecília de. Joaquim Inojosa, arauto da renovação. João Pessoa, Correio das Artes, nº 157, 11 de outubro de 1981. p. 6.

(47) ANDRADE, Oswal de. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, op. cit.,p. 14.

(48) Daí a valorização do instinto Caraíba e o repúdio ao índio aculturado, ridicularizado pelo europeu. O índio adaptado aos valores do colonizador é,segundo Oswald, o do grupo Anta. Este grupo é oriundo do "verdeamarelismo", dissidência conservadora do Pau-brasil e da Antropofagia. A escola da Anta tem Plinio Salgado como seu principal representante e se coloca no ataque frontal aos "antropófagos".

(49) ANDRADE, Oswald de. idem p. 18.

(50) ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido, op.cit., p. 96.

(51) Em 1923, por exemplo, contribui com ilustrações para o livro Legendes, croyances et talismans des indians de

l'Amazone. Nesse mesmo ano, desenha figurinos destinados ao recital de danças dado por Malkowsky, Theâtre Femina, de 5 a 12 de maio. É a única realização de bailado erudito de temática brasileira levado à cena sob a orientação do pintor; repete o espetáculo no Theâtre des Champs-Elysées. Em 1928 prepara costumes para o coro La Musique Indigène de Malkowsky, apresentado também no Champs-Elysées a 23 de março. Durante a sua fixação em Paris mantém, no seu atelier,uma coleção de obras marajoara. Mesmo depois dos anos 20, quer através de textos ou de telas, a intenção se repete.

(52) "... e ter em mente que o uso da palavra 'antropófago' , ora emocional, ora exortativo, ora referencial, faz-se nesses três modos da linguagem e em duas pautas semânticas, uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas, particularmente aos tupis de antes da descoberta do Brasil; outra histórica, da sociedade brasileira, à qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interdictos e tabus, o rito antropofágico da primeira.

Nenhuma exposição do conteúdo do Manifesto Antropófago, que é o avesso do discurso lógico, pode compensar a falta de imagens e dos trocadilhos que nos dá o seu texto, cheio de intuições penetrantes. Respeitando-lhe a flexibilidade, o tom apologético, a alusividade e o caráter doutrinário, distinguimos nele, para efeito de análise, os três planos seguintes: o da simbólica da repressão ou da crítica da cultura; o histórico-político da revolução

caraíba, e o filosófico, das idéias metafísicas".

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, op. cit., p. LII-LIII.

(53) ANDRADE, Oswald de. Ponta de lança, op. cit., p. 109.

(54) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Mobiliário interior da história da poesia através de seu mobiliário, da prehistória aos nossos dias. Recife, Renovação, setembro, 1941. p.10.

(55) AYALA, Walmir. Véspera da Semana. In: GULLAR, Ferreira , op. cit., p. 197.

(56) "Chanson des Lascifs de Pago-Pago
O Moana la belle! Enfant de la nature!
Être une luciole à tes grands cheveux noirs.
Éclairant de ses feux tes beaux contours les soirs
Sans lune à Samoa, dant l'amour s'aventure.

Gauguin t'a peint le jour, elle par sa structure,
Le soir, ton corps dessine et tous pouvons te voir
Dans ce décor profane et libres quand l'espoir
Jasmin fleurit la nuit, d'enlacer ta cambrure.

O belle Moana! ce monde d'en conclure
A ta perte: en aimant, le frais jasminier
Se dépense en parfums, mains bien printanier
Et pareil à ton corps il rest en sa parure".

MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: A chacun sa marotte. Recife, Renovação, 1943.

(57) GAUGUIN, Paul, op. cit., p. 22.

(58) GAUGUIN, Paul. Lettres de Gauguin a Émile Bernard. Genè

ve, Pierre Cailler. In: CASSOU, Jean. Panorama das artes plásticas contemporâneas. Lisboa, Estúdios Cor, 1962. p. 31.

(59) GAUGUIN, Paul, idem p. 31.

(60) Textos consultados: JANSON, H. et D. La peinture dans le monde de la préhistoire a nos jours. Paris, Flammarion, 1968. p. 218-219. ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 155-156. SIMON, Michel (prefácio) e RAYNAL, Maurice ; OZENFANT; CHARLES, Geo; GROS, G-C (notas). Vicente do Rêgo Monteiro. Recife, Secretaria do Interior Pernambucano, 1944.

(61) GAUGUIN, Paul. Noa, Noa, op. cit., p. 26-27.

(62) GAUGUIN, Paul. idem

(63) MONTEIRO, Vicente do Rêgo e FERNANDES, Edgar (editorial). Renovação, ano 1, nº 2, outubro de 1939. p. 2.

(64) READ, Herbert. A filosofia da arte moderna. Lisboa, Ulisséia, s.d. p. 172-173. FRANCASTEL, Pierre. Pintura y Sociedad. Buenos Aires, Emecé, 1960. p. 222-224.

(65) GAUGUIN, Paul. Noa, Noa, op. cit., p. 66-67.

PARTE II - ANOS 20

"Para mim só existem duas cidades: Recife e Paris" (1).

"... Pode dizer-se que em geral ninguém vai para Paris com bagagens feitas. Vai-se alijado, para estudar, e ao partir de lá é que se traz bagagem... É verdade que podia exprimir-me na minha cidade distante, na roda dos meus amigos. Mas eu ansiava por ver com os meus próprios olhos aquilo de que ouvira falar de tão longe: essa revolução do olhar (...) . Em Paris, não visitei nem academias, nem professores. Encontrei-os na própria cidade, a cada passo, em tudo. Eram comerciantes do mercado, os criados do café, os porteiros, os camponeses, os operários. Em volta deles planava essa extraordinária "luz-liberdade" que nunca vi noutro lado..." (2).

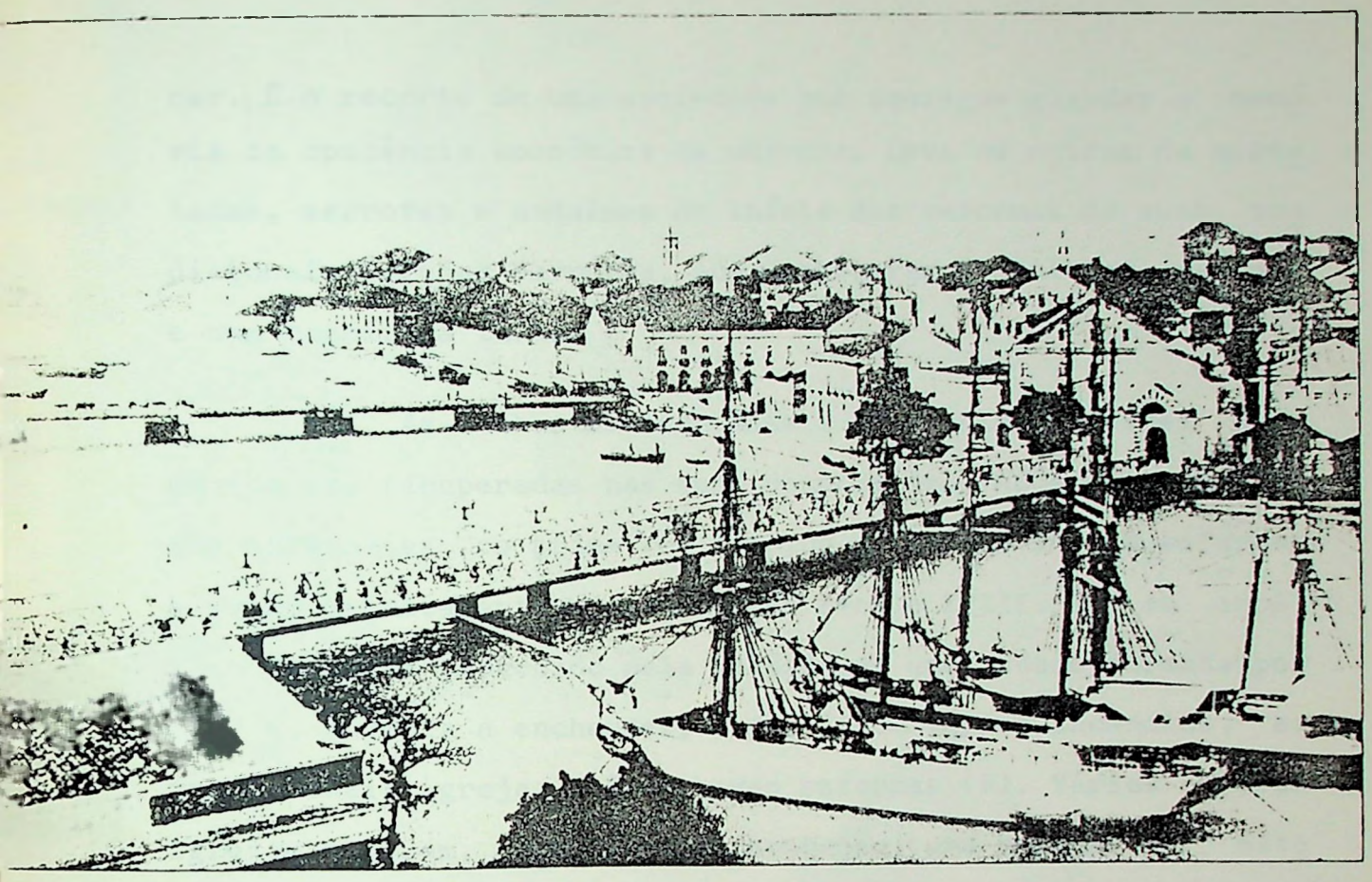
Entre duas cidades: Recife e Paris

(influências do nordeste, "École", museus)

"Recife screen

Recife - Grande espelho re-
fletor de fabuloso cineasta.
Na luz que ofusca e cega o
transeunte é um figurante
que passa.
Ao nascer do teu dia saudá-
vel e tranquilo nenhum pro-
blema a resolver
os figurantes retomam as ati-
vidades plásticas do ganha-pão
quotidiano.
Somente as estrelas e os ga-
lantes usam lunetas de cores.
À noite tua sala de projeção
é um vasto cenário para con-
templação
Capibaribe
Beberibe
Oceâno Atlântico " (3).

Quando chega a Paris, em 1921, traz na bagagem lembranças de uma cidade, Recife, que ainda conserva as marcas do traçado dos antigos holandeses, em parte apagadas pelos portugueses (4) (figs. 24 e 25). Leva viva a imagem de uma cidade onde a notícia da luz elétrica é recente, onde as pessoas têm tempo para bate-papos distraídos, deitadas nas redes penduradas nos alpendres ou debaixo de árvores que não param de cres



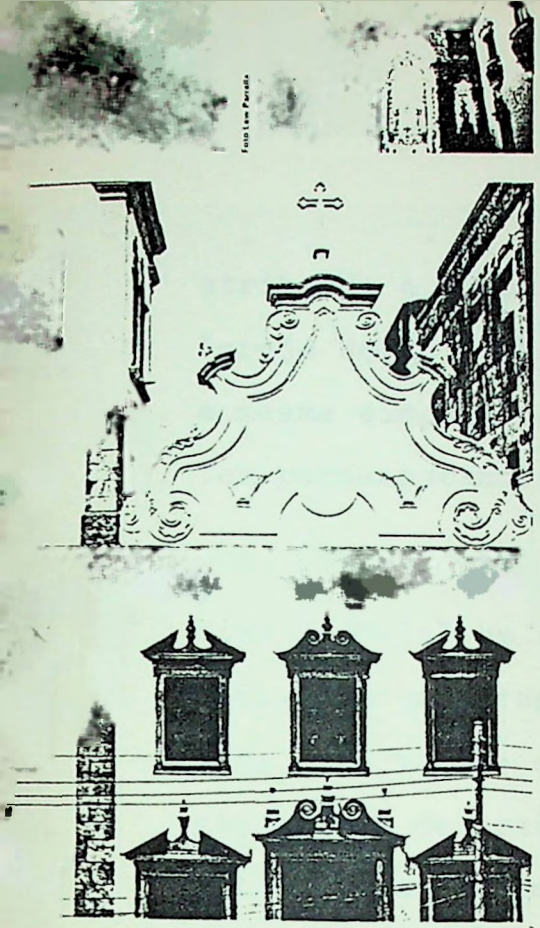
24. Recife, anos 10-20

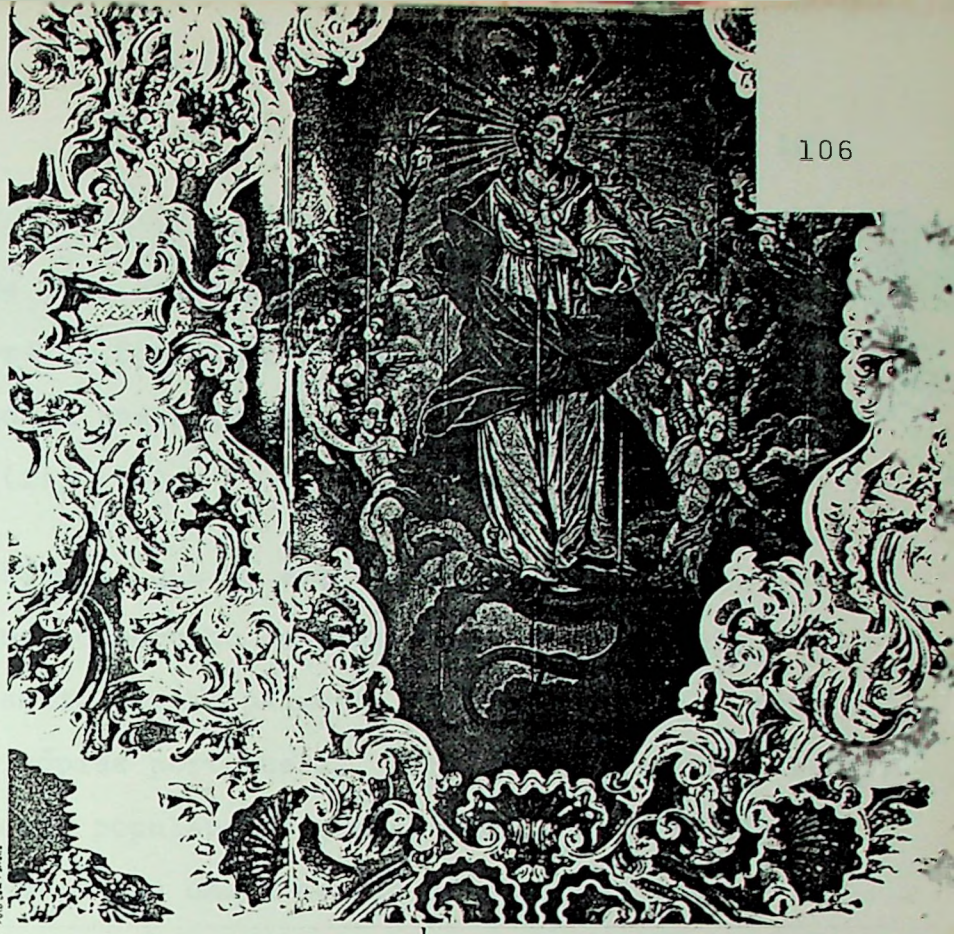
25. Fédora, Recife, óleo, s/d. Coleção particular

cer. É o recorte de uma sociedade que consegue guardar a memória da opulência econômica de outrora. Leva os ruídos de marteladas, serrotes e andaimes do início das reformas de suas tradicionais igrejas barrocas, que conheceram arquitetos famosos e uma magnífica talha.

As linhas movimentadas e a solenidade destes monumentos são recuperadas nas suas composições. Após a expulsão dos holandeses, os primeiros templos do Recife sofrem reformas e estão praticamente concluidos no século XVIII. Com os anos, há o desgaste provocado pela umidade de uma cidade formada por canais, sujeita a enchentes; e depois de vários incêndios, as tradicionais igrejas sofrem novas reformas (5). Várias destas igrejas possuem, além de rica decoração, uma coleção de estatuária notória, caracterizada pela sobriedade, como a coleção da Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares e Madre de Deus (figs. 26 e 27). São obras inesquecíveis.

Junto com a lembrança das requintadas obras barrocas coexistem outras obras mais simples e observadas com frequência: estatuetas de barro cozido, ex-votos de madeira da capelinha das Jaqueiras - que mantêm a simplificação e a ingenuidade de artistas anônimos. São obras que estão espalhadas em repartições públicas, igrejas ou coleções particulares, antes da fundação do Museu Histórico e de Arte Antiga de Pernambuco. Este museu receberá também a coleção do pesquisador de várias nações indígenas, Carlos Estevão,(6) sem dúvida uma outra fonte para os estudos do pintor. Assim como pode ser considerada também uma das obras mais admiráveis a Batalha dos Guararapes,





26. Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares, Recife, séc. XVIII

27. Igreja Madre de Deus, Recife, séc. XVIII

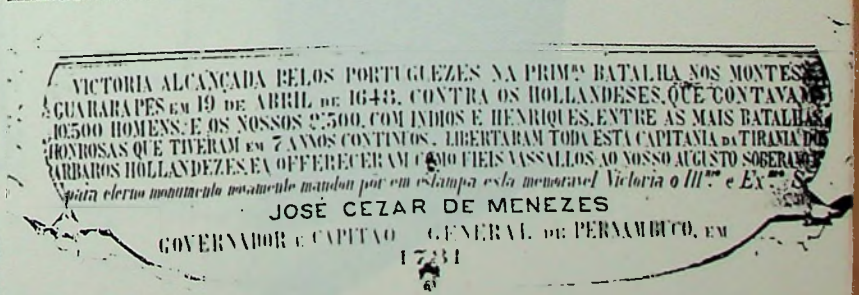
atribuida a João de Deus Sepúlveda (7), pintada no forro da Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares, resolvida com a mesma simplicidade e ingenuidade típicas dos antigos artistas pernambucanos (fig. 28).

Deixa Recife, que já era (como ainda o é até os dias de hoje) um imenso mercado de frutas coloridas, inigualáveis, com um artesanato, principalmente de oleiros, que transita, das lições e cópias portuguesas, para um artesanato regionalista de artistas populares e quase todos anônimos (fig.29). Este artesanato personaliza uma tradição espontânea, sem o alicerce da técnica sofisticada. É por Vicente gravado e valorizado na estilização e na tonalidade de suas novas obras. Este artesanato será apenas "descoberto" mais tarde, em 1947, por Augusto Rodrigues e fará parte da famosa coleção de Abelardo Rodrigues (fig. 30). Na cidade-mercado há um local especial e que inspira vários de seus versos: o Mercado de São José, no qual se ouve cantadores de viola, os improvisos, os desafios. Vendedores ambulantes passam rápido apregoando seus produtos: munguzá, cuscuz, mel de furo, tapioca, mangaba, rolete de cana. Há espetáculos à parte de frevo. Recife, como Paris, "é uma festa". Mas há mocambos e lama, lá para os lados da estrada de Motocolombó.

Recife começa a crescer rapidamente a partir de fins do século passado. O perímetro urbano, que antes abrangia apenas uma parte da ilha de Santo Antonio e o bairro de Recife, dilata-se absorvendo os pequenos núcleos de população das proximidades. Torre, Madalena, Dois Irmãos, Casa Forte, Caxangá,

Foto Lew Parrella

Foto Lew Parrella



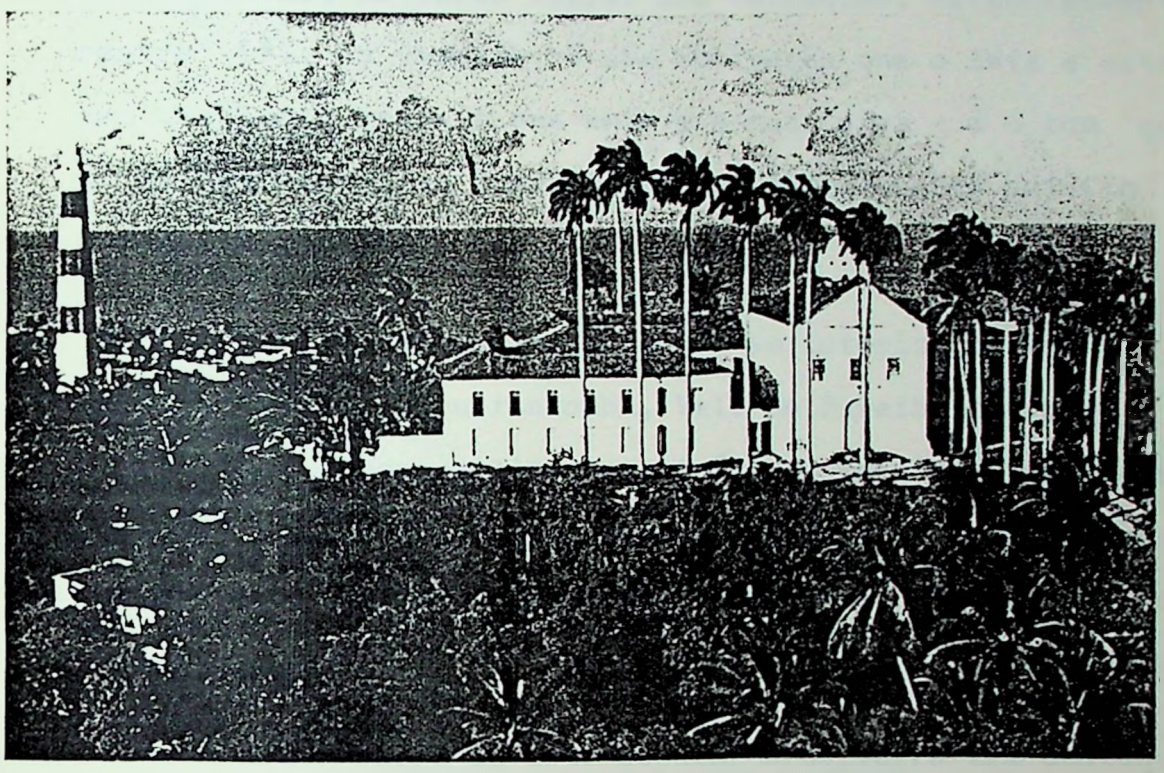
28. A Batalha dos Guararapes - pintura atribuída a João de Deus Sepúlveda, Recife, Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares

29. Vaqueiro, barro policromado, Caruaru; Aguadeiro, barro policromado, Caruaru; Mealheiro, barro simples cozido, Goiana - Pernambuco

30. Cerâmica popular pernambucana. Col. Abelardo Rodrigues

antigos engenhos de açúcar da várzea do Capibaribe e do Beberibe, transformam-se em arrabaldes da capital de Pernambuco. Quando Vicente parte pela segunda vez, é a quarta cidade brasileira em população. Ferrovias ligam-na aos Estados de Alagoas e Paraiba e ao sertão pernambucano. Porém, a pobreza das populações rurais não favorece condições de mercado para a industrialização, que não acompanha o ritmo do crescimento demográfico. Num esforço para superar os limites do mercado local, o grupo industrial mais poderoso do Estado, as Casas Paulistas, dos irmãos Lundgren, estende-se para outras regiões. Surge assim a rede das Casas Pernambucanas que, em 1920, possui cerca de duzentas lojas em todo o Nordeste. É uma esperança para a solução de alguns problemas econômicos locais; todavia, distante de atingir o campo e o mercado artístico cogitado por Vicente. Nem Recife, nem a cidade do Rio de Janeiro, onde às vezes insiste nas exposições e na expectativa da venda de quadros, são favoráveis. É uma lembrança amarga, que é obrigado a carregar até Paris.

Vão ainda muito bem gravadas as imagens de uma cidade que é apenas uma "esticada" do Recife: Olinda - mais colorida, acidentada, de recantos e igrejas panorâmicas; para o pintor uma verdadeira orgia de arte (fig. 31). A Olinda de cores quentes, com os seus coqueiros, já havia sido o fundo de alguns retratos da primeira fase, associada a um cromatismo intenso. Outras imagens gravadas vêm das pequenas excursões feitas no interior de Pernambuco, e fornecem elementos para mais um ponto enfatizado por ele: a terra queimada pelo sol. Esta não é retomada em aspectos naturalísticos, mas constitui um

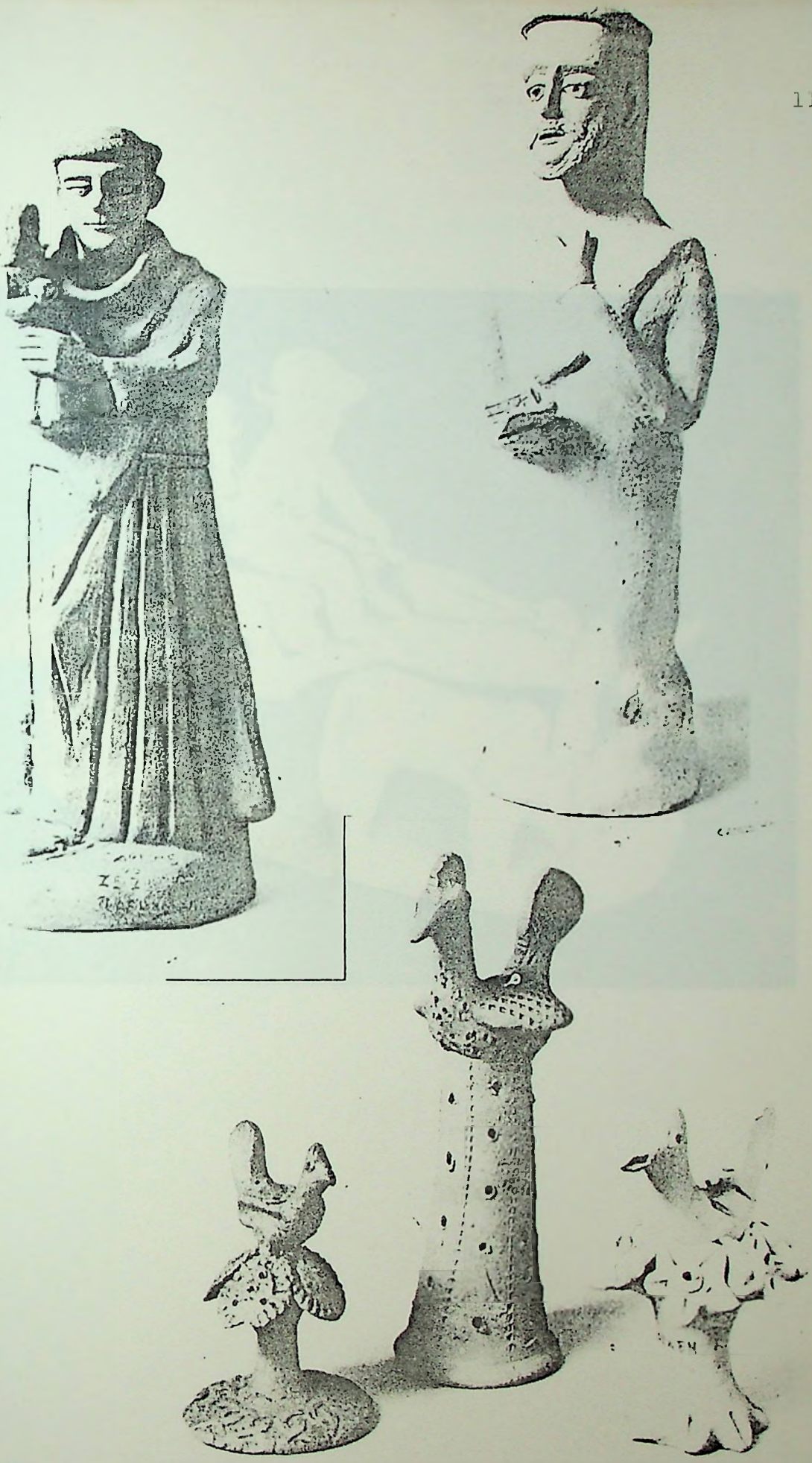


31. Igreja Nossa Senhora das Neves, séc. XVI-XVII, Olinda

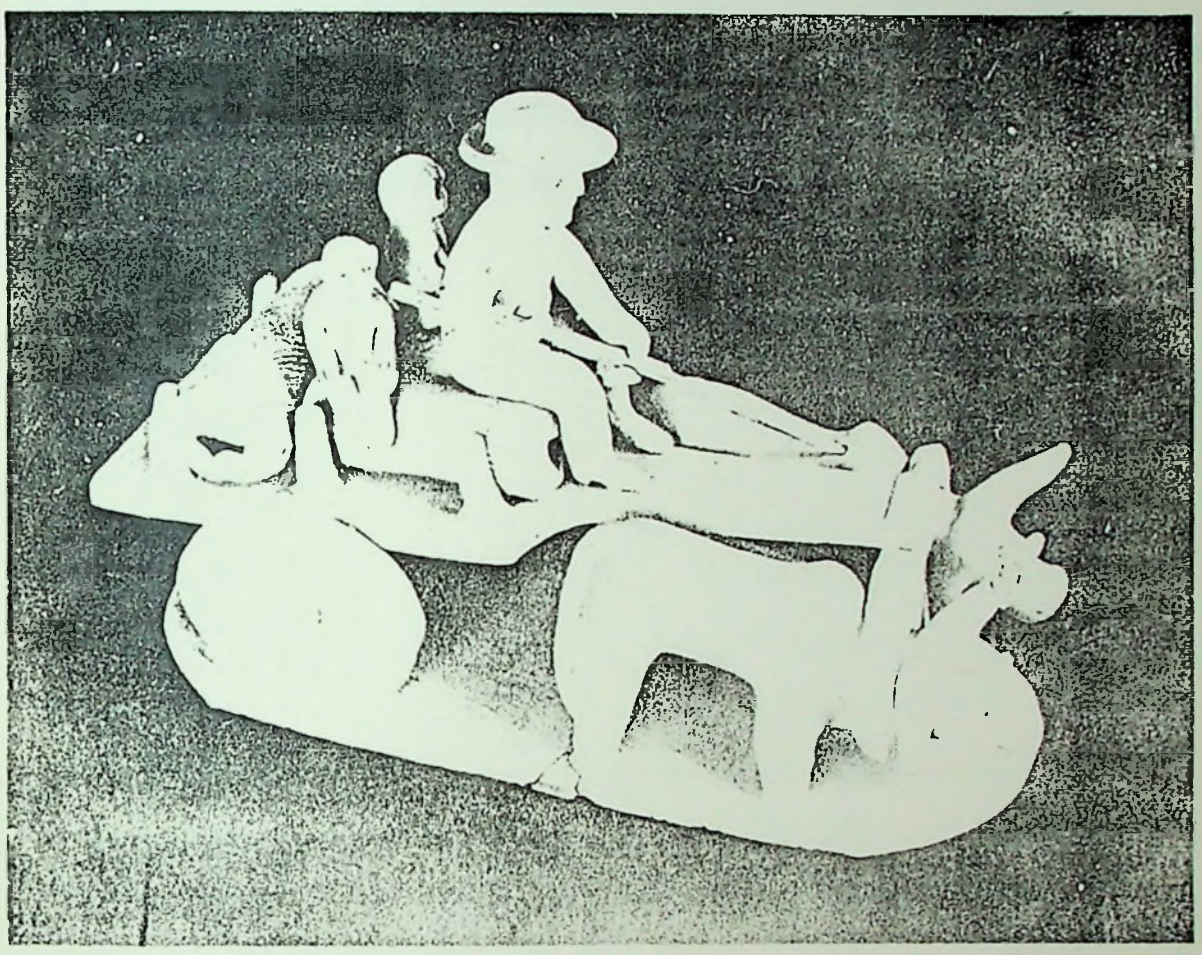
outro dado importante para a solução cromática. Ajuda a dar origem às suas cores "construtivas": "(...) Prefiro as cores construtivas, às cores terra: Sou terráqueo, essencialmente terrestre" (8). Na verdade, é uma motivação que o leva a estabelecer uma ponte entre a sua arte e a sua terra - é o tom queimado de sua terra, com o seu interior ciclicamente sujeito a grandes secas (9).

Das pequenas excursões ao interior ficam as imagens do Vale do Jequitinhonha, Vale do Paraiba, Caruaru, onde oleiras e oleiros realizam sua frágil estatuária. Ao redor, a natureza indescritível, às vezes tragicamente seca; o casario quase sempre colorido das pequenas cidades, a magnanimidade de belas igrejas.

O barro da arte popular brasileira tem destaque através das pequenas figuras,dos tipos populares,dos fatos do dia a dia. São frágeis na sua estrutura, mas de uma enorme força artística, admiráveis no seu resultado: elaboradas por pessoas sem nenhuma escola e que, no entanto, sabem dosar suas figuras com ingenuidade e encantamento. Os oleiros conseguem, ao lado da rudeza dos traços, transmitir sensações do mundo animado. São figuras que retratam os homens tristes, vencidos pelas inúmeras secas nordestinas; o homem sem esperanças, após o trabalho nos canaviais, o tocador de viola, o santo da predilecção (figs. 32 e 33). Ao lado da tentativa de retratar, a imaginação corre solta. Temas banalizados, como,por exemplo, Adão e Eva, ou a tradição vinda dos portugueses, ou de um sermão numa festa religiosa, são tratados de tal forma que ganham expres



32. Santo Antonio, São Francisco de Assis, Paliteiros - Tracunhaém, Pernambuco



33. Vitalino - Carro de boi. Col. Abelardo Rodrigues

sões originais. São resultados surpreendentes retirados de pequenos fornos de barro cavados na terra. Essa tradição dos oleiros é uma herança dos indígenas, na qual é possível reconhecer paciência e ternura similares. E constitui uma fusão oportuna às motivações de Vicente.

"(...) podemos reivindicá-lo também como artista de l'École de Paris" (10).

Na primeira ida a Paris, Vicente é muito jovem e não tem muita clareza de todo o universo do qual passa a participar. As influências chegam e nele se fixam. Guarda as transformações artísticas mais próximas do início do século: o aparecimento do Fauvismo (1905), do Cubismo (1907).

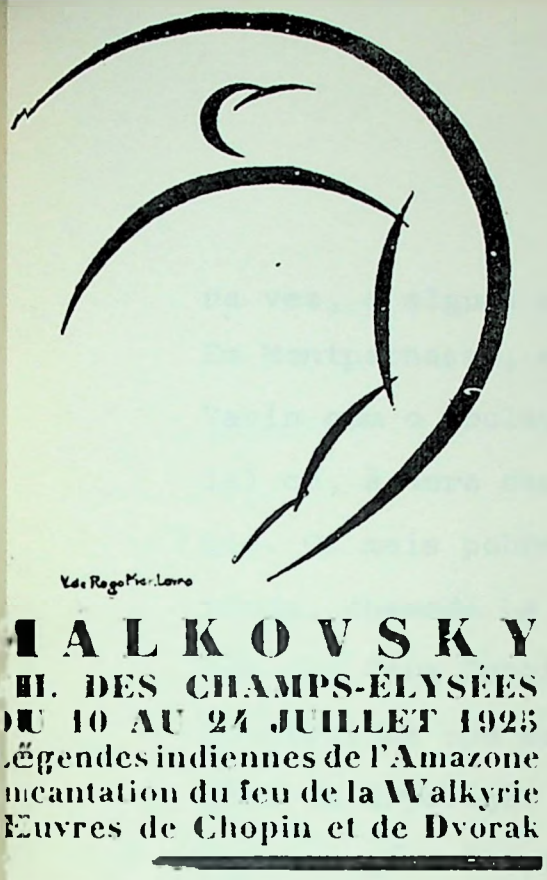
O ambiente é excepcional, o clima é propício a toda espécie de experiência, só refreado pela Primeira Guerra, embora não sofra uma interrupção total. Quando o conflito termina, todo esse meio ganha vida nova, com redobrado vigor e uma turbulência um tanto desordenada. Mas aqueles anos de luta nos campos de batalha provocam efeitos em todas as esferas. Vicente volta ao Brasil. A maior parte dos artistas estrangeiros que fica, incluindo os que se alistam no exército francês, prossegue com as suas audaciosas tentativas de renovação, ao lado dos companheiros franceses. Procuram com avidez descobrir outros caminhos e expressões, para um mundo ferido, confuso e perturbado, de rumo diverso. São dados os primeiros passos da arte abstrata, a exploração e desdobramentos do Cubismo, do Futurismo, do Expressionismo.

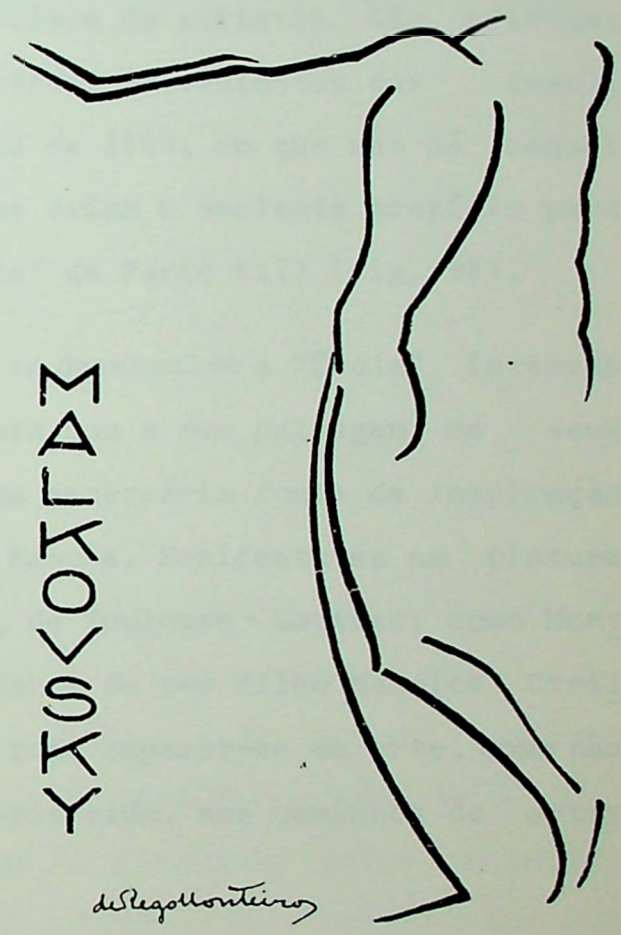
Na primeira viagem, Vicente fica impressionado com a suntuosidade dos Bailados Russos, que se prolonga nos espetáculos das Soirées. No seu retorno, esses espetáculos estão reforçados com a participação de vários gênios: os Bailados de

Diaghilev, os Bailados Suecos, cujo empresário é Rolf de Maré e cujo coreógrafo é Jean Börlin que, a partir de 1920, os consagra; o gênio musical Manuel de Falla logo dá a sua contribuição. A incessante fertilidade do momento suscita, cada vez mais, novas iniciativas, não há uma força nova que não seja imediatamente convocada para a empresa. Picasso, Matisse, Juan Gris, Sonia Delaunay, Gabo, Pevsner e tantos outros garantem a participação das artes plásticas na apresentação dos espetáculos (11). É neste ambiente que Vicente é convocado para desenhar os costumes e máscaras de Légendes indiennes de l'Amazonie, em 1923, para o recital de Malkowsky (figs. 34 e 35).

Aos olhos de Vicente o tempo é de festa, do jazz, das noitadas nas quais os amigos o aplaudem enquanto dança as músicas modernas. É a época do Boeuf sur le Toit, época Poiret, época Chanel; época como antes da guerra, "feliz e belle-époque". Pensa-se nela com certa nostalgia, como época em que a vida se aproximou, aparentemente, da perfeição: na qual, como é raro encontrar-se, toda uma profusão de criações se achou reunida pela glória. Costureiros, barmen, esnobes, ricos amadores, cineastas, pessoas de espírito e pessoas de sociedade conspiram, com impulso frenético, para trazer à luz e por no pináculo as audácias estéticas do momento.

As audácias estéticas estão relacionadas não só com o momento, mas também com o sítio geográfico. Os artistas responsáveis pelas grandes transformações aglomeram-se, principalmente, em dois bairros: Montmartre e Montparnasse. Em Montmartre, a maioria instala-se num estranho edifício conhecido por Le Bateau Lavoir - aquele onde Picasso mostra pela primei





34. Ilustração - Malkovsky, capa de programa, 1925

35. Ilustração - Malkovsky

ra vez, a alguns amigos, o quadro Les Demoiselles D'Avignon. Em Montparnasse, encontram-se nos cafés do cruzamento da Rue Vavin com o Boulevard Raspail (Le Dôme, La Rotonde, La Coupole) ou, à hora das refeições, no modesto restaurante de Rosalie. Os mais pobres albergam-se numa construção em forma de rotunda, chamada La Ruche, mandada edificar por um velho escultor (Le Père Dubois), para ateliers de artistas. São oficinas construidas com materiais ligeiros, provenientes das demolições da Exposição Internacional de 1900, em que não há sequer água ou gás. Estes dois bairros criam o ambiente propício para o desenvolver da chamada "École" de Paris (12) (fig. 36).

Os arredores onde se desenvolve a "École" intervêm na aventura, aparecem na pintura com a sua paisagem, os seus costumes, os seus rostos. É uma necessária fonte de inspiração, como o puderam ser os céus da Mancha. Manifesta-se na pintura dos impressionistas, de Degas, de Toulouse - Lautrec; como Montmartre na arte de Suzanne Valadon e de seu filho Maurice Utrillo. Nestes casos, o sítio não pode separar-se da arte, como não se pode separar o peso da própria vida, nos caminhos do artista.

Cada um dos protagonistas deste lugar conhece o que quer e fez o seu predecessor e conhece ele próprio o seu caminho. Nos episódios das vidas destes artistas tão vivos e profundos, não se pode deixar de lado o debate teórico, assim como não pode ser abandonada ao esquecimento uma outra fonte desta produção: os acontecimentos espontâneos e populares que os envolvem. Se um sítio geográfico é capaz de produzir com

suas canções de rua, de café-concerto, um fascinante "folclore", é porque há fatores em que a emoção não pode resistir à pressão do real, não pode negar a força mágica, envolvente do real.

Em meio a uma boemia despreocupada, artistas naturais dos paises da Europa Central ou da Rússia, quase todos judeus, dão uma nota atormentada, muitos deles fugidos por receio de perseguições ou atraidos pela miragem de independência e pelo sítio geográfico. Inquietos e melancólicos, dão às suas pinturas um cunho muito especial, uma atmosfera de vida ardente e de trágico dramatismo. Entre eles está Marc Chagall. A sua inquietação e dramatismo exprimem-se por sorrisos e uma enorme ternura que conciliam pessoas e coisas, graças a um modo peculiar de se mover entre o real e o irreal (13).

Os judeus trazem para a miscelânia montparnassiana costumes que não deixam de contrastar com o caráter rural, enraizado, da velha sociedade francesa, que não conhece outra diversidade que a das suas origens provincianas, moderada e harmoniosamente fundida. Esta fusão é assegurada pelas instituições que, desde a monarquia até a democracia, centralizam e administram a França e asseguram a solidez de sua estrutura. O sopro das existências e vocabulários estranhos, o conhecimento dos itinerários mais longínquos, misturam-se no fervilhar de Montparnasse, a despeito do seu aspecto estável e convencional, para uma dessas formidáveis renovações da sensibilidade humana de que o gênio da França é fértil.

Há artistas emigrados que contribuem com o seu

gênio para o desenvolvimento da pintura francesa e, ao mesmo tempo, mantêm caracteres que lhes advêm das origens étnicas. Não são caracteres aparentes ao primeiro contato, mas nem por isso deixam de existir: por exemplo, a austeridade zurbanesca de Juan Gris. Através de todas as transformações de Picasso, há sempre algo de espanhol (14).

Muitos dos artistas estrangeiros da Escola de Paris desenvolvem-se e afirmam-se independentemente dos movimentos, e são esses, talvez, os que dão a inflexão e o relevo particulares da "École". Estes só podem ser estudados em função de sua individualidade, não se deve incluí-los categoricamente em movimentos. Nem por isso fazem menos parte integrante da arte francesa - asseguram-lhe a variedade e a extensão. É porque eles existem que não se deve dizer somente "Escola Francesa", mas Escola de Paris; que se deve considerar, na história da arte francesa, um momento extraordinário e magnífico de arte internacional e levá-lo a crédito da escola francesa (15).

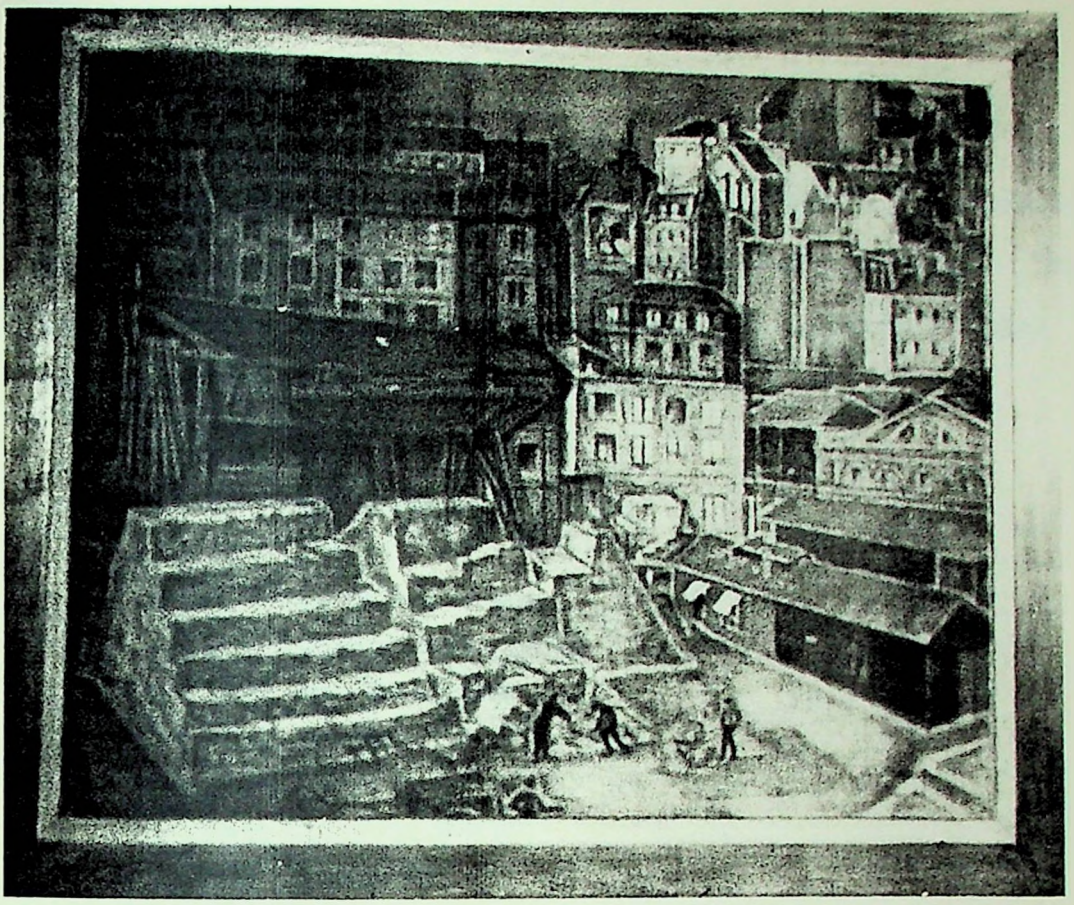
A Escola de Paris não determina diretrizes. Não segue nenhuma linha política. É condição fundamental da arte sua independência de toda diretriz política ou religiosa, assim como de toda tradição nacional. Apesar disso, assume um acento político quando toda forma de liberdade - e não só da arte - é suprimida em alguns paises, como na Espanha e Alemanha. Então o artista da Escola de Paris se converte no defensor da liberdade e não só da liberdade da arte.

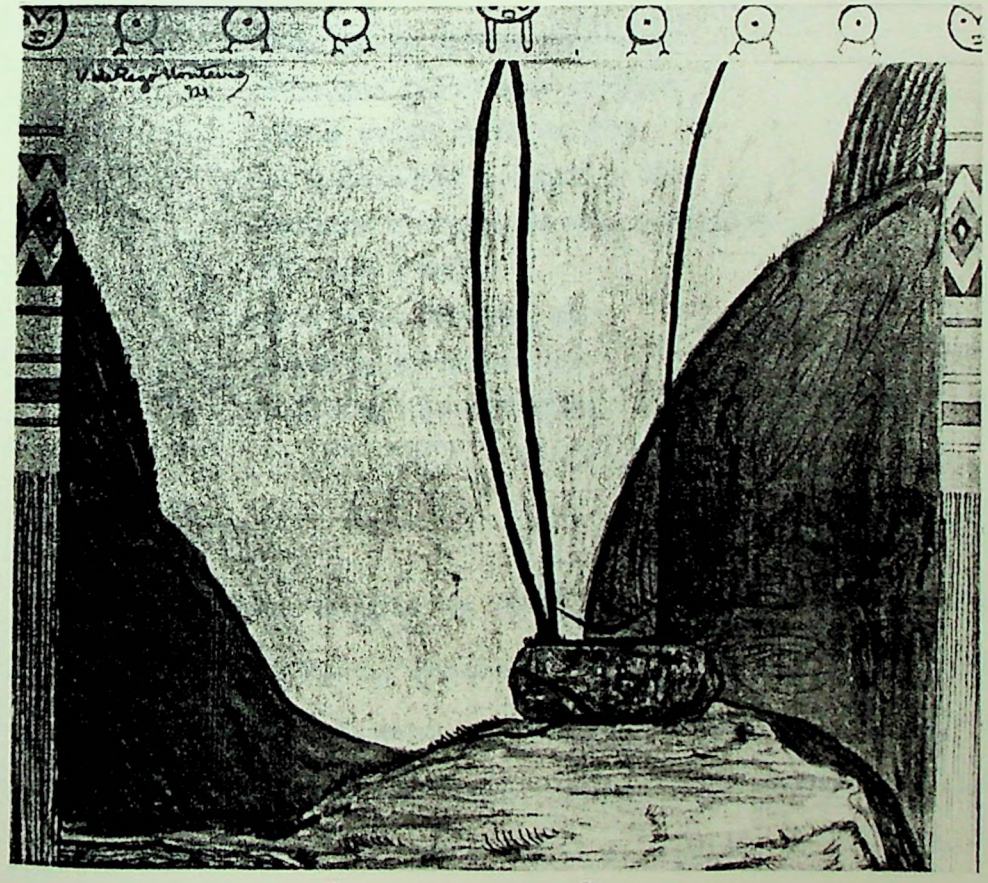
Se a "École" é inicialmente constituída por um grupo de artistas ligados por tendências estéticas, após a Primei

ra Guerra a designação coletiva toma um sentido mais lato, o que cria algumas confusões pela diversidade de correntes apresentadas. É impossível enumerar todos os artistas, franceses ou não, que, durante vários anos, desempenham um papel ativo e eficaz no meio parisiense; tal como é extremamente difícil fazer um resumo de quantas teorias aí são elaboradas ou quantas fórmulas de arte se tenta exprimentar. Tal profusão explica a diversidade artística assimilada por Vicente. Ele próprio, repetidamente, enumera as influências: "... minhas influências: o Cubismo, o Futurismo, a estampa japonesa, a arte negra, a Escola de Paris" (16).

Aos olhos do pernambucano, assim como aos olhos de todos, tudo parece excitante nesse ambiente em fermentação. O desejo de mudar, de ir mais além, descobrir, forçosamente acaba por levar os artistas a outros campos. Passam a cultivar diferentes ofícios. Muitos tornam-se gravadores, ilustradores de livros, decoradores de teatro, desenhistas de tapeçarias, de tecidos (para vestuário ou decoração),de vitrais ou de mobiliário, ceramistas. É quase uma espécie de nova "Renascença". Vicente está atento a tudo. Em meio a esta efervescência, não é de se estranhar encontrá-lo como gravador, ilustrador renomado, cenógrafo (fig. 37), corredor de carros de corrida e até fazendo demonstrações de dança.

Quando chega, o bairro escolhido é Montparnasse. Às vezes chega a ser tranquilo, a vida chega a ser barata e os ateliers - numerosos - estão aglomerados em "verdadeiras cidades". Esta região, assim ocupada, estende-se entre a Closerie





36. Vista de Paris, óleo, 1923. Coleção particular

37. Cenário para o bailado da Lua, aquarela (estudo), 1921

des Lilas, último posto avançado da literatura pós-simbolista, o Quartier Latin e o bairro da estação Montparnasse. Mas os seus olhos avançam por toda Paris e, em Quelques Visages de Paris, dedica-lhe versos de amor:

"NOTRE DAME

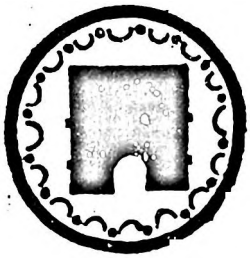
os velhos dizem:
diante desta igreja
uma bela jovem
dançava.
(...)

TROCADÉRO

casa de um grande guerreiro
a julgar pelos seus troféus,
ele é muito forte na arte
de embalsamar e empalhar as
cabeças e corpos de seus inimigos.
foi com o maior
aperto no coração, que
vi meus ancestrais em
posturas tão estranhas.
(...)" (17). (figs. 38 e 39)

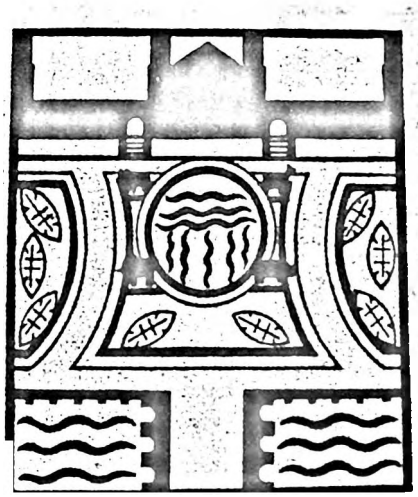
Seu ângulo de visão é do alto, topograficamente. Às vezes em círculo, inscrevendo as imagens selecionadas. É a visão do vôo de pássaro que consegue parar atento, em cima do alvo. Alheio à rotina visual, olha, com curiosidade de um viajante apaixonado, os recantos e monumentos mais conhecidos de Paris: Notre Dame, Tour Eiffel, Trocadéro, Viaduc D'Austerlitz, Pont de Passy, Sacre-Coeur, Concorde, Louvre, Jardin des Plan

QUELQUES VISAGES DE PARIS



IMPRIMERIE JUAN DURA
54, AVENUE DU MAINE, 54
PARIS
MCMXXV

PRIX 20 FRANCS



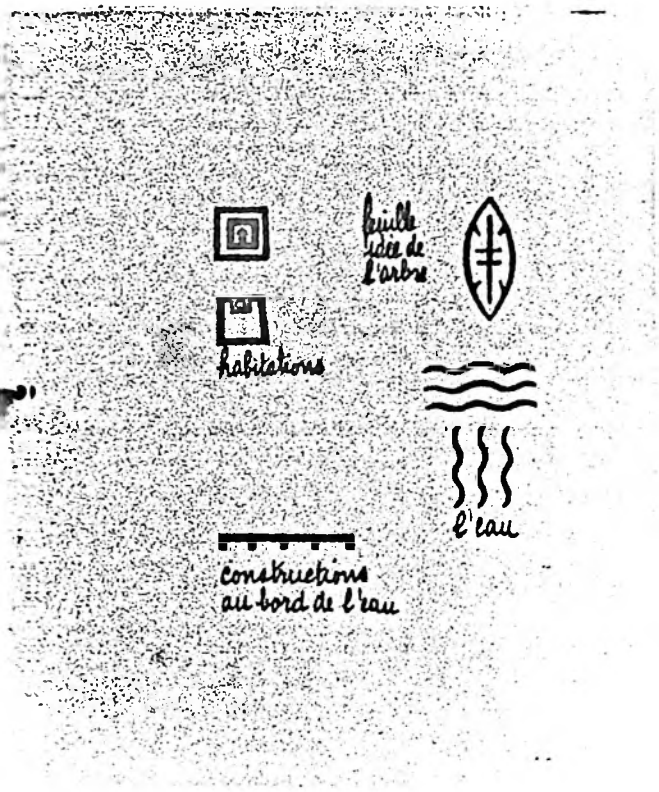
38. Quelques visages de Paris, capa, 1925
39. Trocadéro

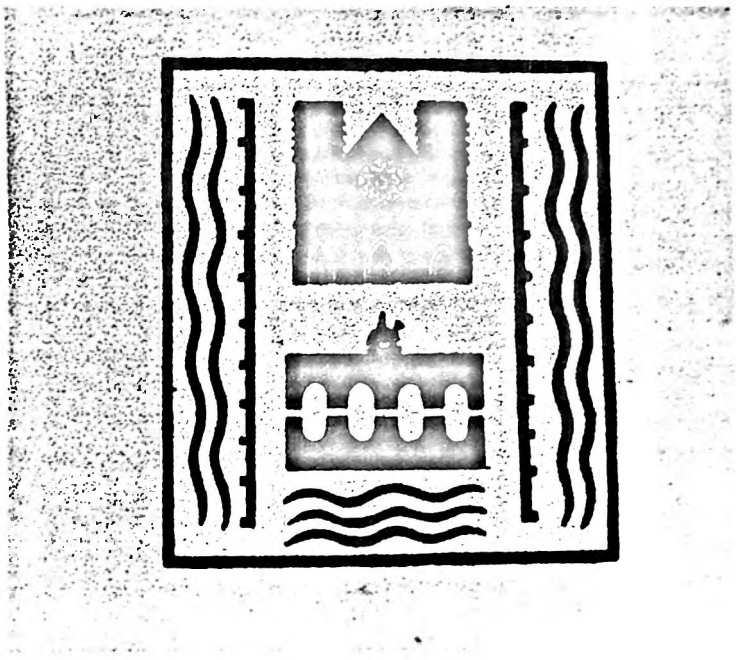
tes, Arc du Triomphe. Entretanto, não olha apenas a "bela vista" do turista. Há mais do que turismo nas suas ilustrações: há a necessidade de fixar elementos, sob forma poética, que sintetizam o verdadeiro universo que é a "sua Paris".

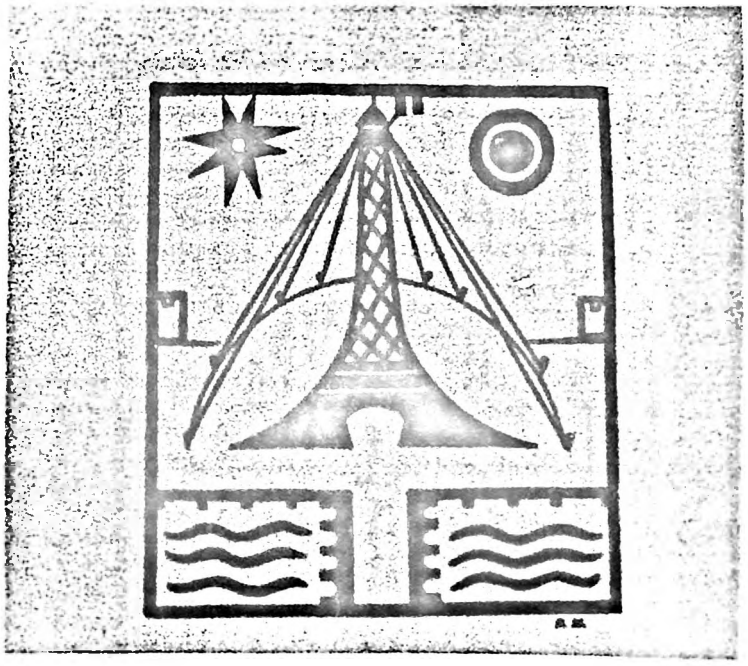
Cada lugar é visto como um micro-universo - onde estão esquemas dos elementos mais conhecidos. É uma "ortografia" que lembra as sínteses, os ideogramas feitos por culturas primitivas e por culturas antigas. Constrói, através de signos e símbolos, as parcelas do mundo aparente e, em seguida, reconstrói segundo a sua fantasia. Aproveita todas as coisas que encontra e recria tudo: relêvos de placas assírios, pedaços de cerâmica, ideogramas imaginários, grafites desgastados pelo tempo. Como nas suas telas deste momento, Quelques visages é um recorte do passado longínquo e do presente que se fundem (figs. 40, 41, 42 e 43).

O ambiente frequentado pelo artista facilita a passagem entre o artista plástico e a poesia. Vários de seus contemporâneos fazem esta passagem: Georges Braque e Joaquim Torres Garcia, entre vários outros. Nem sempre o interesse vem da poesia em si mesma. É antes suscitado pelo impacto de diferentes, inesperadas, às vezes chocantes, inovações. A poesia traduz, em palavras e em emoções estéticas, parte dessas transmutações.

Paris, além de todos estes aspectos, proporciona momentos mais propícios à carreira do artista. O fracasso comercial de suas exposições no Brasil é fator decisivo na sua opção pela Europa, à procura de meio mais favorável à sobrevi





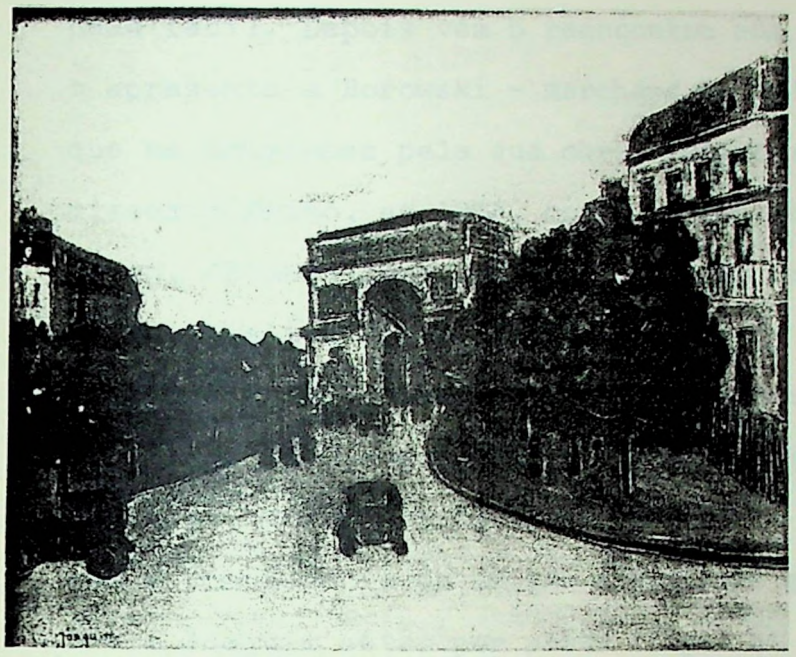


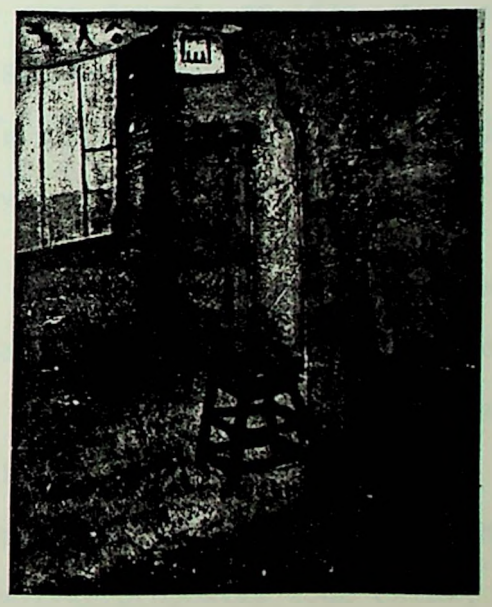
40; 41; 42; 43. Ilustrações de Quelques visages de Paris

vência. O mercado de arte, que até os dias de hoje é feito de altos e baixos, na época,determina grande competição, os colecionadores são raros, o número de compradores bastante reduzido e o número de artistas, bem elevado. É uma época que não depende mais do mecenato da Igreja e do Estado.

Tempos idos, Van Gogh deixa a Holanda e procura Paris porque é a "escola do mundo". Na realidade não é a escola senão (ou especialmente) o mercado artístico do mundo. A escola é a Bauhaus, com seus professores e estudantes, seus programas e métodos, com seus cursos e seus equipamentos. "Mas numa sociedade mercantil, o mercado é mais importante que o ensino e, em certo sentido, é também ensino, se levarmos em conta que a sociedade burguesa se baseia na lei da oferta e da procura, da produção e do consumo" (18). Talvez este aspecto explique porque a "École" tem de certa forma maior irradiação da arte moderna do que a própria Bauhaus, onde trabalham e ensinam artistas da magnitude de Kandinsky e Klee. Não se deve subestimar a função do mercado; no século XX tem sido determinante. Os comerciantes lutam para descobrir e lançar artistas de talento; o patriarca dos marchands parisiense, Vollard, compreende Cézanne, quando críticos e artistas o consideram um fracasso. O sistema mercado-colecionador organiza a atividade dos artistas; mas não necessariamente limita a sua liberdade de criação. A arte é considerada uma das únicas atividades não programáveis, dentro de uma sociedade de atividades programadas.

Na luta pela sobrevivência, Vicente chega a trabalhar como copista e ilustrador; seu trabalho como pintor não é





44. Joaquim. Arco do Triunfo, óleo, 1928. Col. Galeria Metropolitana de Arte do Recife

45. Joaquim. Atelier do artista, óleo, 1923. Col. Galeria Metropolitana de Arte do Recife

nada fácil. Depois vem o reencontro com o marchand Togores, que o apresenta a Borowski - marchand de Modigliani, de Fugita, e que se interessa pela sua obra. Entretanto, o contato mais promissor é feito, em 1923, com o milionário colecionador Felipe Lemon, durante anos seu mecenas . No mesmo ano, sente-se otimista, realiza uma produção excelente e é elogiado por Oswald de Andrade numa conferência, na Sorbonne. É apresentado a Tarsila, que lhe compra a tela Fim de Combate (obra mais tarde queimada, por superstição de Oswald). O otimismo é reforçado com a convivência de amigos e artistas geniais. Victor Brecheret e Joaquim estão por perto (figs. 44 e 45). O círculo de amigos inclui o cineasta Alberto Cavalcanti, que lhe desperta o entusiasmo pelo cinema - anos depois, em 1934, ele estará no interior pernambucano com Silvagni, assistente de Karl Dreyer, rodando documentário. O círculo de amizade envolve o pintor Antonio Gomide e Alberto Freyre.

Ao mesmo tempo que mantém vínculos com os artistas da terra, dedica-se aos debates artísticos que Paris oferece; passa a pertencer ao grupo da "Galerie L'Effort Moderne" de Leonce Rosenberg, que divulga propostas vanguardistas, como o texto sobre o Neo-plasticismo, em 1920, e as obras de Mondrian, em 1923. Não chega a desenvolver propostas como estas, mas pelo grupo passam os demais debates estéticos do período, como as questões cubistas do após guerra.

Neste momento monta o seu atelier, na rue Gros 19, decorando-o com cerâmica marajoara, indicando que esta influência permanece. Decoração que confirma, ainda, o testemunho de

que Paris e a "École" não estão recebendo contribuições apenas de europeus. Vicente vem acompanhado dos traços de sua terra, raça e da criatividade de artistas que, como ele, vêm de outras partes do mundo.

De fato, não é só a Europa que enriquece a "École" de Paris com artistas originais. Aí está o japonês Fugita, desenhista de requintes preciosistas. Sua arte é uma fusão de tradição japonesa e do espírito ocidental, realizada com um grafismo firme e preciso, valorizado pelo acabamento brilhante como se fosse laca (eis aqui mais um bom exemplo de artista que valoriza as sínteses culturais, para ser observado pelo artista pernambucano). Os mexicanos Diego Rivera e David Álfaro Siqueiros confirmam também as suas fontes e inovações. Do Uruguai chega Torres Garcia, impregnado de um sentido muito peculiar, com as construções e combinações de formas e signos.

Entre os brasileiros, Vicente é um dos artistas de maior destaque e que permanece por mais tempo. Ao lado de sua pesquisa pictórica, mantém laços com diversos artistas; desenvolve atividades editoriais e a poesia. Ligado a Vicente, outra personagem de destaque é Amedée Ozenfant - dedica-se ao rigor e à austeridade da forma. Ozenfant e Jeanneret (ou Le Corbusier) criam, em 1920, o movimento Purismo e a revista L'Esprit Nouveau. O manifesto "Après le Cubisme", publicado em 1918 pelos dois, é o sinal de "chamada geral à ordem" (19), naturalmente à ordem clássica, à realidade inalienável do objeto, de sua forma particular à forma universal do espaço. Do Cubismo, conservam mais o sintetismo formal de Gris e a herál

dica industrial de Léger, do que o momento analítico de Picasso e Braque. Os fundadores do Purismo entendem que: "A qualidade da obra de arte está na qualidade da concepção e na justeza da transmissão". Afirmam que "existe um espírito novo" e que já não é hora de revoluções. A hora é a de alcançar uma linguagem artística universal, comunicável a todos e capaz de comover (20).

Na França, "o espírito novo" tem caráter análogo à Bauhaus na Alemanha. As realizações do "espírito novo" conseguem introduzir um elemento poético em estruturas de aparência sistematizadas. Na revista, Ozenfant organiza tudo sobre Ingres, Poussin, David e outros artistas do passado, procurando encontrar uma sequência de contribuições ao longo da tradição francesa. Ao lado dos artistas do passado, outros mais recentes, como Seurat, são divulgados. Esses estudos não escapam aos olhos aguçados de Vicente, que os recolhe em suas composições; particularmente o sintetismo formal e Ingres.

Várias outras aquisições vão se acumulando e propiciam base sólida à sua obra. A visão estética cubista é uma das principais interferências que recebe; especialmente as reflexões de Léger. Acrescentam-se, ainda, elementos procedentes da arte antiga, estudados nos museus, e o resultado não é uma simples somatória, porém uma originalidade que o destaca entre os artistas da Escola de Paris. É claro que não se pode perder de vista que outros elementos, reconhecidos pelo próprio artista, já fazem parte de sua visão artística. Alguns se diluem nesse novo período; fica sempre a fonte bebida em Gauguin: alterações

cromáticas, espaciais; interesse primitivista e arcaizante da forma.

A linguagem plástica do artista reune, desde logo, elementos que desembocam no estilo geométrico característico dos anos 20. Roberto Pontual, retomando este aspecto geométrico, comenta que se pode encontrar em Vicente uma disposição construtivista na arte brasileira, anterior aos anos 50. Começa citando Anita Malfatti na elaboração do Nu Cubista de 1915-1916, e o segundo nome a mencionar é o de Vicente do Rêgo Monteiro: "Ainda que motivos indígenas brasileiros o tivessem levado a realizar uma sugestiva série de aquarelas por volta de 1920, as figuras que as povoam receberam o tratamento afrancesado do qual Vicente nunca se livraria (nem quereria livra-se) de todo: um pouco de decorativismo 'art nouveau', outro tanto de implicações simbolistas, um resto de simplificações orientalizantes no desenho e nada do 'estilo futurístico' que neles, curiosamente, encontrariam alguns assustados comentaristas brasileiros do momento. Mas o cubismo, este sim, logo em seguida teria participação razoável na mesclagem estilística de que se faz a obra do pernambucano parisiense. Sem falar nas duas pinturas com título explícito de 'Cubismo', apresentadas na exposição da Semana de Arte Moderna de 1922 e de cujo paradeiro hoje não se tem notícia, a carreira de Vicente do Rêgo Monteiro reuniria vários exemplos mais, sobretudo na década de 1920... Longe de apoiarem-se num cubismo puro e franco - preferindo fundir a monumentalidade quase escultórica de Léger com a linearidade despojada do 'art déco' - não há como negar que as obras em causa, especialmente as pinturas de temas religiosos, se or

ganizam a partir de uma nítida estrutura geométrica, precisa, determinante" (21).

Nesse sentido, tendo usado palavras semelhantes, Walter Zanini já enfatizara, em 1971, uma atitude muralística, descoberta nas antigas raizes, que assume uma "... figuração despojada, regida pela articulação geométrica metódica em que a expressão cede à finalidade fundamental da construção. Impulsionada pela necessidade do rigor estrutural da forma, almejando à escola monumental, cujas leis descobrira nas vastidões figurais assirias e egipcias..." (22).

São pensamentos calcados na evidência dessa influência, repetidamente reconhecida pelo próprio Vicente: "Minha pintura não poderia existir antes do Cubismo, que me legou as noções de construção, luz e forma" (23). Porém, a qual Cubismo se refere Vicente? Como ele o encontra nesta segunda fase? E quais as outras interferências recebidas?

Não se pode deixar de sentir espanto quando se verifica, passada a Guerra de 1914, como é grande a alteração entre os numerosos membros da "École". Como em outros campos da cultura, o conflito provoca, com efeito, uma nítida desarticulação artística. La Fresnaye, Marcoussis alistam-se; Braque, Léger, Metzinger, Gleizes, Villon, Lhote são mobilizados. Alguns deles são reformados e voltam ao trabalho antes do termo do conflito. Mas nada volta a ser como antes. Os artistas transformam-se muito nesses anos e com eles toda a arte. Em 1917, o próprio Picasso dá exemplo de infidelidade ao Cubismo, ao

pintar o pano de boca de Parade. Vários são os que enveredam por outras direções: Duchamp e Picabia evoluem para o Dadaísmo; Mondrian para a Abstração; Léger, Marcoussis, Gleizes, Le Fauconnier e Villon para modos de expressão do mais nítido cunho pessoal.

Esta vontade de mudança e de independência não significa que se tenha dado um abandono brusco e definitivo do Cubismo pelos seus próprios criadores. Picasso e Braque produzem, ainda, durante anos seguidos, obras inegavelmente marcadas pelo Cubismo, mesmo quando a confecção é modificada; e Léger só muito lentamente se afasta das suas posições originais. Juan Gris, por sua parte, respeita até a morte, em 1927, a linguagem cubista da mais pura ortodoxia. Fica definitivamente comprometida qualquer possibilidade de elaboração de um estilo comum. Cada qual readquire, à letra, a própria liberdade, recusando-se a sujeitar-se a uma disciplina que pode vir a ser mais ou menos inibidora.

Curiosamente, não é pelas obras dos seus primeiros criadores que o Cubismo se revela ao grande público, mas pelas obras de uma segunda vaga de jovens pintores influenciados sem dúvida por Picasso e Braque, mas que invocam de preferência Cézanne e que não se sentem intimidados em expor nos salons (24). E Daniel-Henry Kahnweiler, de origem alemã, radicado em Paris desde 1907, jovem comerciante de quadros, contribui eficazmente para a sua difusão no estrangeiro, em especial na Alemanha e na Europa Central. Efetua contratos de exclusividade com Picasso, Braque e, um pouco mais tarde, com Fernand Léger

e Juan Gris. É na sua galeria na Rue Vignon que os primeiros amantes destes artistas admiram e eventualmente adquirem as suas obras. É ainda um início tímido (ligado à venda de quadros de artistas vanguardistas). Mas é um início capaz de quebrar, em parte, o gelo com relação à comercialização destas obras. Aos poucos, é um dos responsáveis pelo fato dos chamados artistas modernos se sentirem um pouco mais à vontade em sua situação econômica. Inclusive Vicente, que tem obras suas adquiridas por colecionadores e museus. O momento é promissor à divulgação e à comercialização.

Roteiro de obras

"Poema cilíndrico em espiral

Alguns círculos cortados pelo diâmetro
elevaram perpendiculares até o corte da esfera
Esses pontos prolongados atingiram a elípse
e produziram os raios vetores 'p s e'
No plano vertical ao eixo R.A.
as verticais baixas 'b c' e 'a f' o círculo máximo
A hipérbole representada pela curva
tomou a sua verdadeira grandeza
quando pelo seu eixo determinado nos pontos X A
atingiu em espiral o longínquo horizonte
ponto de precipitação das superfícies planas
saturadas de profundidade abandonou as aparências
retomando sua verdadeira forma,
forma real sem conformidade com a posição
distância ou substância"

(25)

Régua e compasso

Nos primeiros anos da década de 20, realiza uma série de obras de temática quase sempre religiosa, de fundamental importância. São obras que permitem detectar os principais eixos de influências e as intenções plásticas de Vicente.

A Crucificação (26), 1922 (fig. 46). Coloca em estado bruto vários elementos que serão aperfeiçoados. Resolve com severos cuidados artesanais uma composição cuja lógica e harmonia ultrapassam a pateticidade do tema. Uma simetria, estruturada nos poucos planos ortogonais, une a figura centrada de Cristo e as duas santas mulheres, simetricamente colocadas, à maneira pré-renascentista. Cristo e a cruz fundem-se num único elemento. Insinua o baixo-relevo gravado em pedra, associado a uma aparência egípcia. O baixo-relevo egípcio denota uma submissão total ao convencionalismo formal: é imutável, celebrando os grandes feitos do defunto ou da coletividade. Como o artista antigo, Vicente alcança o efeito do trabalho feito com o material duro, provocando a experiência visual e manual, determinando formas claras, dotadas sempre de monumentalidade majestosa e petrificada.

Arma as partes anatômicas em arcos, formas quadrantes e círculos. Elementos repetitivos, como os que compõem um friso - como os verificáveis ao longo dos braços do Cristo, no seu corpo; a zona das costelas indica um outro friso. Se a composição for observada distanciando o tema, fica reduzida a um

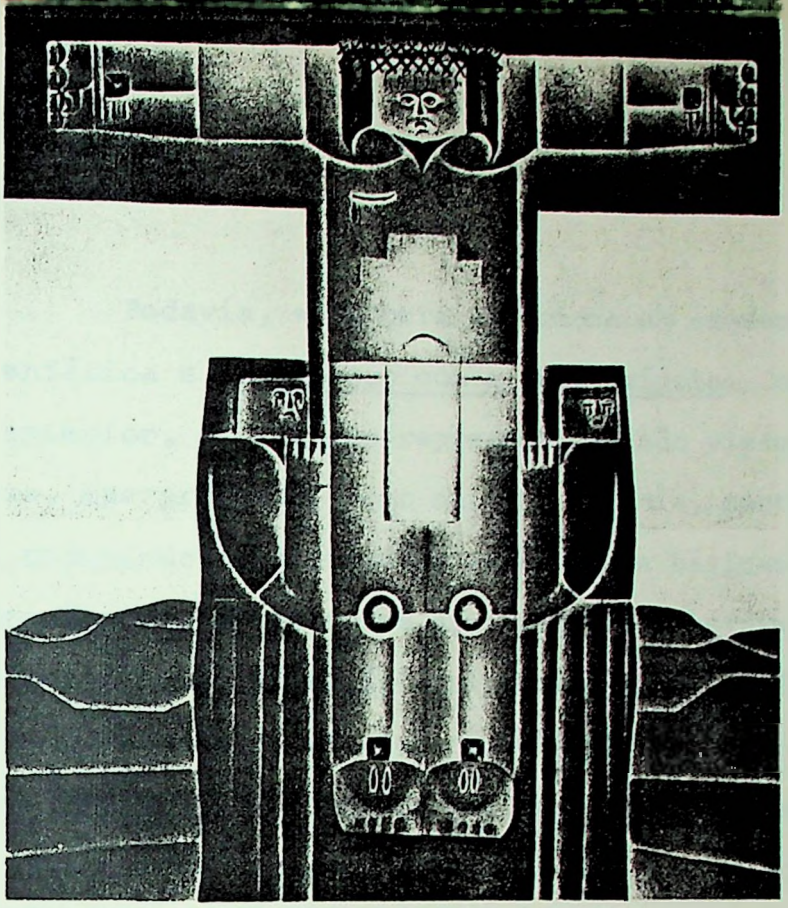
verdadeiro ornato, sobressaindo a cruz marro , plana; (na verdade apenas uma zona escura que ocupa toda a largura superior do quadro; de seu centro cai o outro braço, até a parte inferior). Dois retângulos ocre pálido, esbranquiçado, de cada lado do eixo central, são recortados na parte inferior por zonas sépias, indicando montanhas. Prefere as zonas planimétricas, coloridas à maneira de Gauguin. Os últimos elementos formam o fundo, sem entretanto sugerir profundidade.

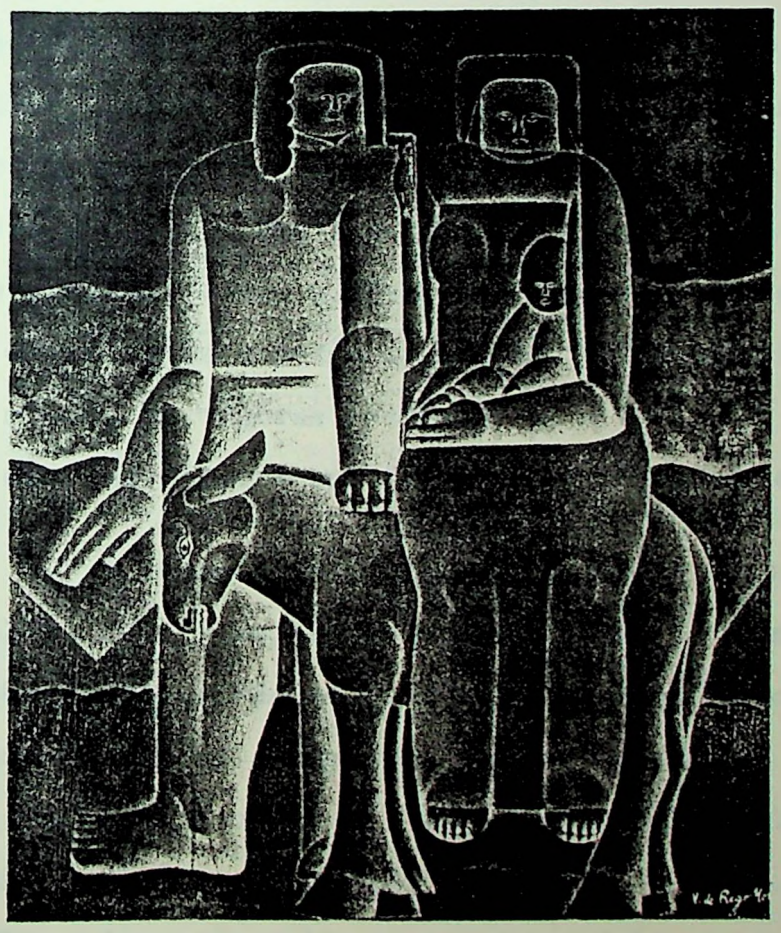
Esta obra tem precário volume, resolvido pelo contido degradê dos corpos e das túnicas cinzas das mulheres. Algumas "marcas registradas" de Vicente começam a se definir: as rótulas reduzidas a círculos bem marcados, as cabeças assinaladas com pequenos traços, como são traçadas as faces nas igaçabas. Outros pequenos traços e formas completam os elementos típicos de uma crucificação: a coroa de espinhos esticada em "xis", gotas de sangue, lágrimas, o corte. Mas em nenhum momento, o patético da Cruz chega a provocar um clima de dramaticidade. É um calvário para ser pensado, contemplado plasticamente. Permeabiliza do passado a estaticidade, que pode levar o espectador a associá-la a idéias que entrelaçam cânones religiosos às regras plásticas, tais como: eternidade, perfeição, beleza (27). Associação que aproxima a composição da temática, ou da figura de Cristo morto representando sacrifício e resgate do homem para a vida eterna. O peso do passado está também na hierarquização na montagem das figuras, remetendo ao tratamento religioso próprio dos ícones antigos e medievais.

O ano seguinte é de grandes atuações: prepara as

ilustrações para o livro "Légendes, croyances e talismans des indiens de l'Amazonie"; desenha os costumes e máscaras de "Légendes indiennes de l'Amazonie" para o recital de dança de Malkowsky, encenado no Teatro Femina; expõe no "Salon des Independants" e no Salon des Tuilleries; pinta obras de grande importância. É difícil separar, neste momento, o fazer do pensar artístico; demonstra com maior clareza a sua visão estética numa obra como a Fuga para o Egito (28), 1923 (fig. 47). As motivações que vive com as conquistas da Galerie "L'Effort Moderne" e a síntese do antigo, ao lado do novo, provocada pelo "espírito novo", estão nesta obra. Assim como permite reconhecer os elementos embrionariamente colocados na tela anterior. A Fuga para o Egito provoca maior empatia, na medida em que apara as arestas, diminuindo a rigidez e tornando as figuras mais articuladas. Privilegia mais as cores, coloca a sua Nossa Senhora numa túnica carmim, sem ombros, lembrando a roupa inteiriça das antigas egípcias - o efeito é o do modelado, o vestido é construido a partir de um jogo suave de curvas, que dão beleza plácida e o caráter fechado e maciço de uma escultura. Entretanto, apesar da associação com a figura egípcia, prefere insinuar o corpo das arcaicas e robustas "deusas mães". É uma nota agradável que joga com outros tons mais sisudos da composição.

O título - Fuga para o Egito - bastante importante, funciona como o próprio "eixo central" da composição. O São José, com um pano branco abaixo da cintura, pode estar usando um tipo de indumentária própria dos trabalhadores egípcios. O Menino Jesus, Maria, José, o burrinho são as mesmas figuras que a iconografia cristã tradicionalmente usa, ou que Giotto compõe.





46. A Crucificação, óleo, 1922. Col. Gilberto Chateaubriand

47. A Fuga para o Egito, óleo, 1923. Col. Gilberto Chateaubriand

Todavia, esta obra seleciona um esquema mais arcaico, é enfática a associação com a arte egípcia. Como na composição anterior, as figuras representadas não visam a copiar a natureza, mas procuram, como na arte egípcia, mostrar um conceito, reduzindo as figuras às suas formas básicas. Os princípios geométricos apoderam-se da plástica: simetria, repetição de elementos, simplificação e sistematização. As formas assim reduzidas produzem grande impacto visual. Como na arte egípcia, as cores que utiliza, segundo uma gama restrita, parecem ter apenas por missão designar melhor os setores de superfície que a forma recorta e justapõe. O espaço e o volume triunfam. O tempo parece exilado; mesmo quando tenta apreender o gesto, é para fixá-lo para sempre. É, com frequência, a maneira de tratar o tempo em várias de suas telas. Está separado daquilo que o precede e daquilo que o segue: imobiliza-se como a planta seca, tão precisa, entre as folhas de um herbário. Semelhantes à múmia, extraída da existência animada para a sua viagem imutável na morte, as figuras entram no cerne da forma, como nas faixas que lhes impõem uma fisionomia de eternidade.

A composição é resolvida a partir de um esquema triangular, cuja base são os pés e as patas do animal, apontando ao vértice (que não se encontra no espaço físico do quadro), na medida em que se acompanha a altura dos corpos. Há triângulos (ou pirâmides) ocres no fundo, sobre zonas horizontais cinzas, unindo-se à identificação geográfica do Egito. A forma triangular adequa-se muito a esta composição, na medida em que se parte da idéia de que o triângulo, ou a "pirâmide", avança para o céu dentro de um ritmo e harmonia, e mantém o encontro

simbólico de Deus com o homem. Seu vértice representa, para os antigos, o ponto em que os deuses descem para se unir aos homens e o lugar ao qual os homens ascendem para chegar aos deuses. É o que Vicente se propõe nesta obra - mostrar o encontro dos deuses antigos com o Deus cristão - e o tema reforça essa idéia: Deus Menino na terra de Hórus. Encontro celebrado não somente no vértice da "pirâmide" - mesmo porque o vértice está truncado; mas no encontro de dois mundos, o cristão e o pagão. Propositadamente, o episódio cristão está colocado numa estrutura pagã arcaica, onde os elementos já citados, e em especial a massa e o volume, básicos da pirâmide, organizam esses corpos como os celebrados pelos artistas na época dos faraós: simples, geométricos, solenes; acrescidos de clareza e exatidão.

Eliminando o enfeite, o supérfluo, estas lições são as que acompanham Vicente; entretanto, suas formas imitam mais o volume da escultura do que a planimetria da pintura egípcia. O fundo em zonas destacadas evoca Gauguin; assim como as adaptações do mundo arcaico feitas pelo artista francês, como em Ta Matete. Vicente guarda a sua independência, enquanto as figuras passam a ser concebidas com uma marca toda sua, como figuras-protótipo. Novamente as mesmas faces, os mesmos tons ocres, cabelos que podem ser os próprios, véus escuros ou uma espécie de "klaft" faraônico, achatando as cabeças. O lançamento de uma figura de criança que aparecerá em outras obras, inclusive nesta situação de aconchego, protegida em ângulo. A frontalidade, que quase sempre lembra a egípcia, aqui está. O tórax de frente, de São José, os membros de perfil, retomam a

simbólico de Deus com o homem. Seu vértice representa, para os antigos, o ponto em que os deuses descem para se unir aos homens e o lugar ao qual os homens ascendem para chegar aos deuses. É o que Vicente se propõe nesta obra - mostrar o encontro dos deuses antigos com o Deus cristão - e o tema reforça essa idéia: Deus Menino na terra de Hórus. Encontro celebrado não somente no vértice da "pirâmide" - mesmo porque o vértice está truncado; mas no encontro de dois mundos, o cristão e o pagão. Propositadamente, o episódio cristão está colocado numa estrutura pagã arcaica, onde os elementos já citados, e em especial a massa e o volume, básicos da pirâmide, organizam esses corpos como os celebrados pelos artistas na época dos faraós: simples, geométricos, solenes; acrescidos de clareza e exatidão.

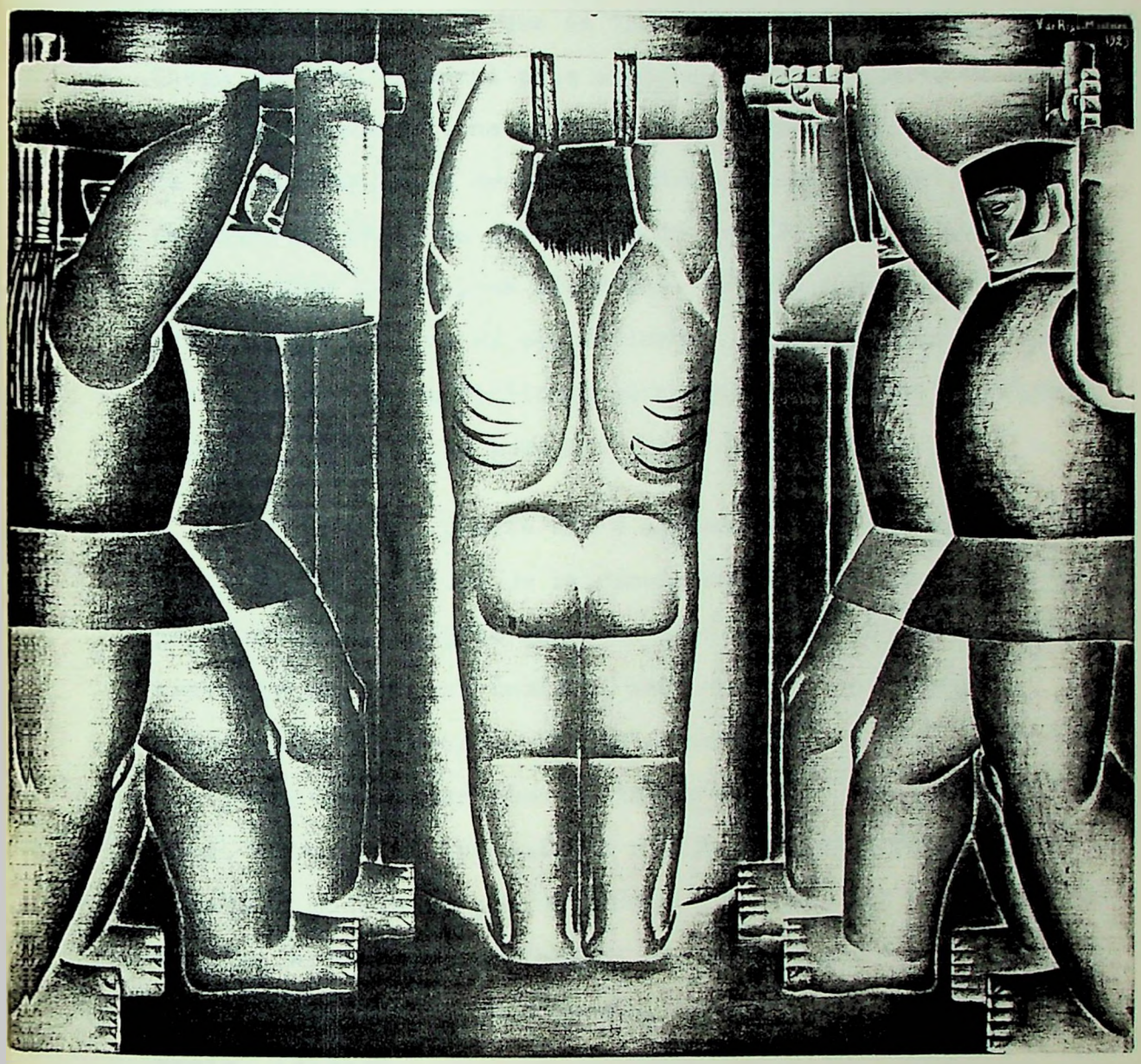
Eliminando o enfeite, o supérfluo, estas lições são as que acompanham Vicente; entretanto, suas formas imitam mais o volume da escultura do que a planimetria da pintura egípcia. O fundo em zonas destacadas evoca Gauguin; assim como as adaptações do mundo arcaico feitas pelo artista francês, como em Ta Matete. Vicente guarda a sua independência, enquanto as figuras passam a ser concebidas com uma marca toda sua, como figuras-protótipo. Novamente as mesmas faces, os mesmos tons ocres, cabelos que podem ser os próprios, véus escuros ou uma espécie de "klaft" faraônico, achatando as cabeças. O lançamento de uma figura de criança que aparecerá em outras obras, inclusive nesta situação de aconchego, protegida em ângulo. A frontalidade, que quase sempre lembra a egípcia, aqui está. O tórax de frente, de São José, os membros de perfil, retomam a

solução plástica pelas partes do corpo de maior expressividade. Ou repete o processo de representação axial, que oferece a mais ampla visão do corpo humano, apresentando a visão mais clara e menos complicada, a fim de evitar qualquer mal entendido, confusão ou omissão dos diversos elementos da figura. Ao lado da representação frontal associada à egípcia, coloca uma idéia mais abrangente, como a observada na figura da Virgem: a figura humana vista de frente e que traduz a expressão de um sistema de correlações, definido e direto, em função do observador. Deste modo, define uma arte que simultaneamente pede e testemunha respeito pelo público. A sua atitude perante o espectador constitui um ato de reverência, de cortesia e etiqueta.

Na obra Flagelação (29), 1923, (fig. 48), coloca na parte central um corpo coluna, um troncudo Cristo nu, de costas e de cabelos escorridos, lembrando aspectos indígenas e a concepção geometrizante da cerâmica marajoara. Distancia-se do efeito egípcio da obra anterior e busca a simplificação e os volumes resolvidos pelas cerâmicas antropomórficas indígenas. São figuras mais rudimentares e roliças.

Na composição axial-central duplica as figuras dos açoitadores e a repetição de gestos. São figuras pesadas, vestindo uma espécie de armadura escura, azul-esverdeada. Tangenciam o mecanismo de Léger, o que impede o domínio dos aspectos mais simples e rústicos das igaçabas. A cor dos corpos, entretanto, é mais da cerâmica.

É uma das telas que oferece volume dos mais roliços



48. A Flagelação, óleo, 1923. Coleção particular

e maciços, revelando que se trata de um projeto para o muro. Chega ao efeito mural pela própria evolução interna de sua arte, organicamente, na medida em que amadurecem os problemas de órdem técnica e de órdem estética. Todavia, não chega a ter oportunidade de ficar além de suas telas, que crescem na necessidade de maiores dimensões. Não chega ao muro e ao afresco, por falta de oportunidade. Sob tal aspecto, Vicente antecede o que um Portinari conseguirá mais tarde em algumas paredes públicas: o muro a serviço da comunidade.

Este limite não é imposto apenas a Vicente. Tal evolução da estética de tendência monumental ocorre, na Europa, dentro do próprio quadro a óleo. Na impossibilidade de extravasar para outro domínio, como no muro, nas fachadas dos edifícios, o pintor da "École" desenvolve efeitos plásticos que permitam romper com os limites da tela. Picasso, entre outros, procura na antiguidade clássica a corporeidade maciça, pesada e modelada, por um processo anti-naturalista que encontra, na arte primitiva negra, elementos e efeitos plásticos para fazer arrebentar o quadro, como na obra: Figuras na praia, 1929-30.

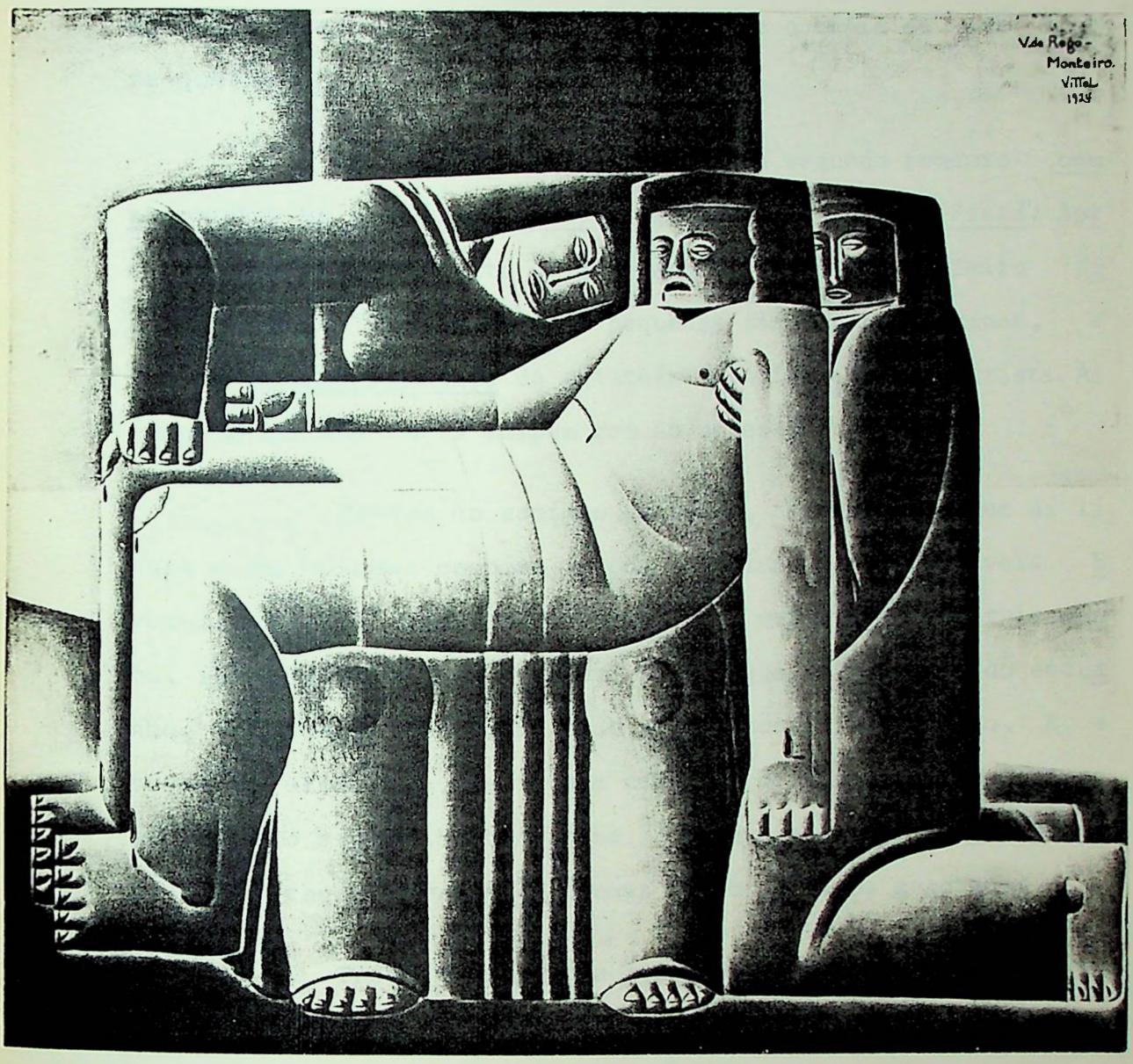
Em Vicente, esta tendência econtra recursos férteis. Realiza uma experiência audaciosa, dotada de grande força sintética - uma das características do mural. Coopera na recolocação do objeto no quadro, desmantelado pelas tendências cubistas mais analíticas, da anti-arte mais demolidora. Ao mesmo tempo restaura a dignidade artística do tema, acompanhando a recuperação promovida pelos cubistas da segunda

geração.

Como nas outras composições de tema religioso e dramático, o efeito plástico contorna o desencadear das emoções. Mantém, como elementos que compõem as suas figuras-protótipo, os pés resolvidos segundo a frontalidade, com uma marca muito pessoal - os dedos paralelos e aparados por igual.

A obra Pietá (30), 1924 (fig. 49), sem dúvida é baseada nos episódios vistos várias vezes nas igrejas barrocas de Recife, nas coleções renascentistas e barrocas. Aqui as exigências da plástica passam a absorvê-lo ainda mais. É a apreensão da matéria plástica que lhe continua interessando. Resolve o problema por um poderoso volume, passando pela adaptação do modelado em barro. As formas roliças parecem as alcançadas com os dedos e não com o cinzel ou a gravação em baixo-relevo. As pregas da roupa da Virgem, por exemplo, caem como no frisado em argila. Recolhe o inventário da singeleza do barroco pernambucano, ajustado e simplificado pelos oleiros na execução de seus santos.

À procura da densidade dos corpos, o pintor passa a tratar a tinta e a cor cada vez mais distanciadas da técnica e da visão dos primeiros anos. O que propõe é sobretudo a integração da composição e da massa - preocupação visível já nas obras Fuga para o Egito e Flagelação. Nas obras do primeiro momento, adapta a linha e a cor pesquisadas pelo Pós-impressionismo. Agora, esses elementos indicam os volumes de uma estátua ou o modelado da cerâmica, ficando entre os estudos da estatuária antiga ou a "pintura-escultura" renascentista e a modelagem



49. Pietá, óleo, 1924. Col. Gilberto Chateaubriand

do artista anônimo nordestino, inclusive o sépia de sua "terra-queimada".

As figuras monumentais deste segundo momento ocupam todos os primeiros planos, particularmente esta Pietá. Apesar de lembrar o efeito do modelado da cerâmica, o efeito final não é da fragilidade das pequenas figuras nordestinas, e sim da monumentalidade da estatuária antiga e renascentista. As imagens de sua Pietá rompem com as dimensões da tela.

Cresce no caminho plástico, na medida em que as linhas e os volumes compõem corpos definidos, inconfundíveis. Evolui enquanto constrói uma composição repartida geometricamente, integrando planos, figura, fundo, que formam um todo estranho, teimosamente conquistando a permanência do passado. E a busca de elementos que tornam cada traço ou cor correspondente ao próprio significado do tema. Inscreve a conquista num convite à meditação através de ícones introspectivos e solenes.

Troca o acesso da iconografia adaptável às figuras dos santeiros nordestinos, por uma iconografia mais universal, evitando o regionalismo, ainda que passando por suas lembranças. Neste momento de maturação, mostra pleno domínio de sínteses. Manipula poderosos recursos que estão entre os motivados pela Escola de Paris e o peso do passado que pode ler e debater com os artistas vindos de culturas tão diferentes e observar na vastidão dos museus. Porém, nem por isso deixa de dar asas às próprias inclinações e obsessões, como as que emergem nos temas que envolvem mitologia-religião; pagão-cristão; passado-presente. O mestre pernambucano não carece de truques pa

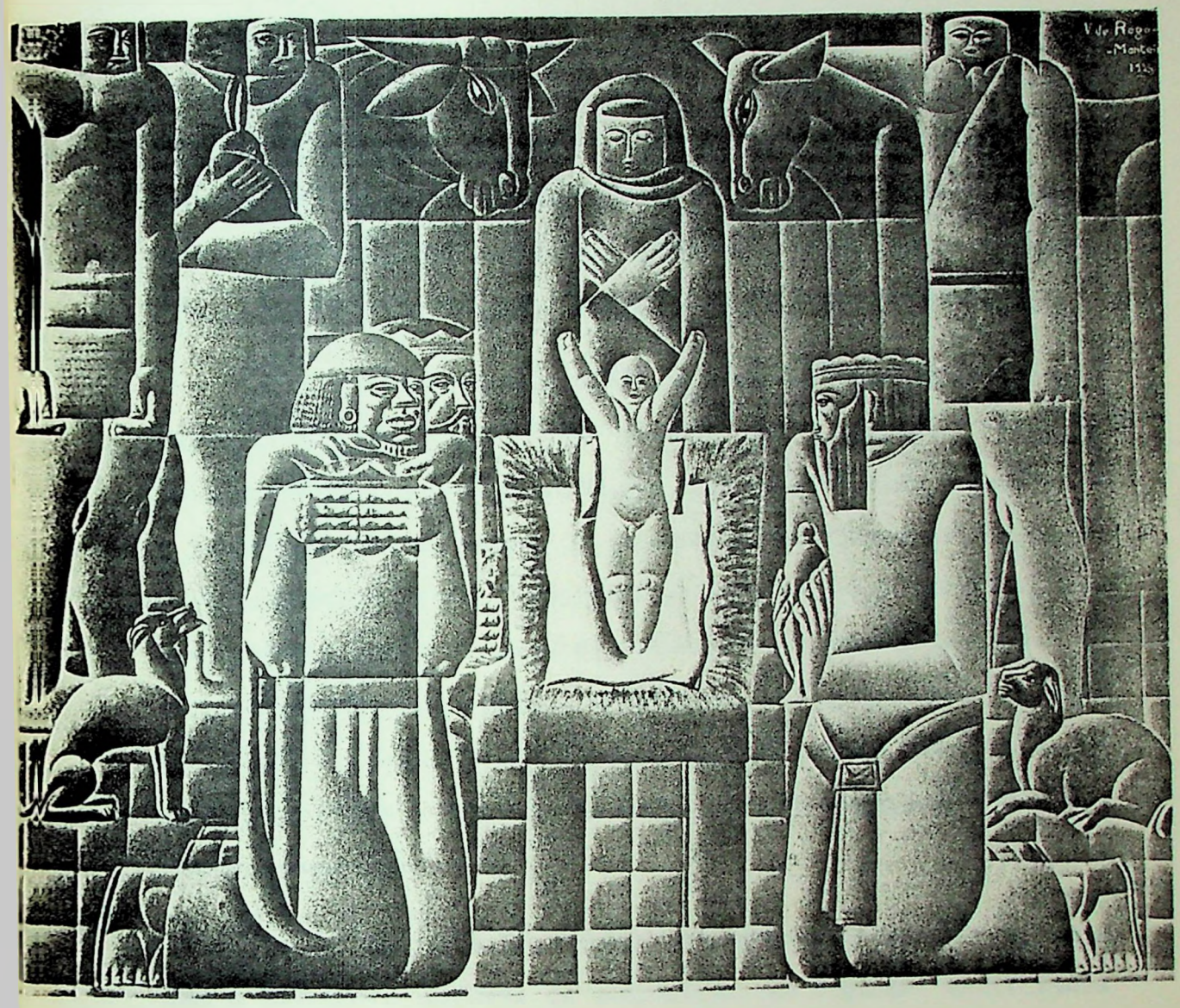
ra impor-se e ser compreendido. O seu pincel, em telas de temática religiosa e tão estruturada como esta Pietá, parece contradizer o pintor que ama a boemia, disperso em tantas atuações e afazeres. Nesta Pietá, vence o pintor que deseja captar a forma definitiva que contenha a permanência do homem (e isso também é uma obsessão em Vicente). Do "espírito novo", recebe a disciplina da qual necessita para fazer brotar as fontes artísticas nas quais mata a sua sêde. Da tendência vinda de Ozenfant, colhe o rigor formal e a economia de elementos, que lhe garantem o resultado procurado.

Através destes elementos, manifesta uma evolução nas soluções plásticas. Novamente, não importa a leitura apenas do tema. Este é importante; porém, mais importante é a transposição eidética e engenhosa de suas imagens, que propõem formas emblemáticas. Em parte, recebe essa indicação de Léger, que proporciona ao Cubismo uma solução simbólica, com uma iconografia heráldica, ornamental; para o artista francês, os elementos da civilização moderna. Vicente aprende a qualificar figurativamente não os símbolos imediatos do progresso industrial, mas os definitivos, universais, ou ligados a valores de várias culturas. O conjunto de imagens que formam esta sua Pietá, nascidos das várias oficinas, mantém a meditação da "dormorte", fundamental nas várias culturas, ou a reflexão em torno do sofrimento de Maria, acompanhado pelo mundo cristão. Como nesta obra e em outras, o seu objeto simbólico - emblemático é classificado pela história e tradição, mas revisado por ele com as suas sínteses pessoais e magistrais. A imagem de Maria

cresce na medida em que é mãe e sofre a maior dor possível, preenche a tela, velando o Filho e mantendo o clima ritualístico e introspectivo. A figura materna retoma as marcas anteriores: seio e rótulas em evidência, o panejamento que permite mostrar a estrutura do corpo. A sua face, como as demais, é resolvida com os traços pequenos das igaçabas. O Cristo morto e a outra santa repetem os traços das figuras-protótipo e concluem o circuito das formas feitas para meditar.

A obra Adoração dos reis magos (31), 1925 (fig. 50), valoriza as formas graníticas e o efeito do baixo-relevo. O quadriculado do fundo lembra o ladrilho de culturas antigas, como a mesopotâmica e a persa. Novamente tons ocre e sépia, quebrados pelo tom cinzento das figuras, que formam um triângulo: na base, ajoelhados, os reis magos; no vértice, a Virgem. Esta, recolhida, de braços cruzados no peito, contempla o Menino Jesus na manjedoura. O Menino é a figura típica, protótipo de suas crianças-bebês - nesta obra, com os braços erguidos, anima a parte central do quadro, alvo de todas as atenções. Está colocado numa manjedoura, cujo ponto de vista, colocado atrás do espectador, obedece à solução determinada pela estética oriental (32).

Os recursos da frontalidade estão novamente aqui, resolvendo a posição das mãos e dos pés. A rigidez dos corpos passa pelo crivo da análise das estatuárias greco-arcaica e egípcia. O aspecto de baixo-relevo assírio está nas faces dos reis magos, principalmente nos cabelos e nas barbas frisadas. São faces destacadas por traços marcados, retirando parte



50. Adoração dos reis magos, óleo, 1925. Col. Gilberto Chateaubriand

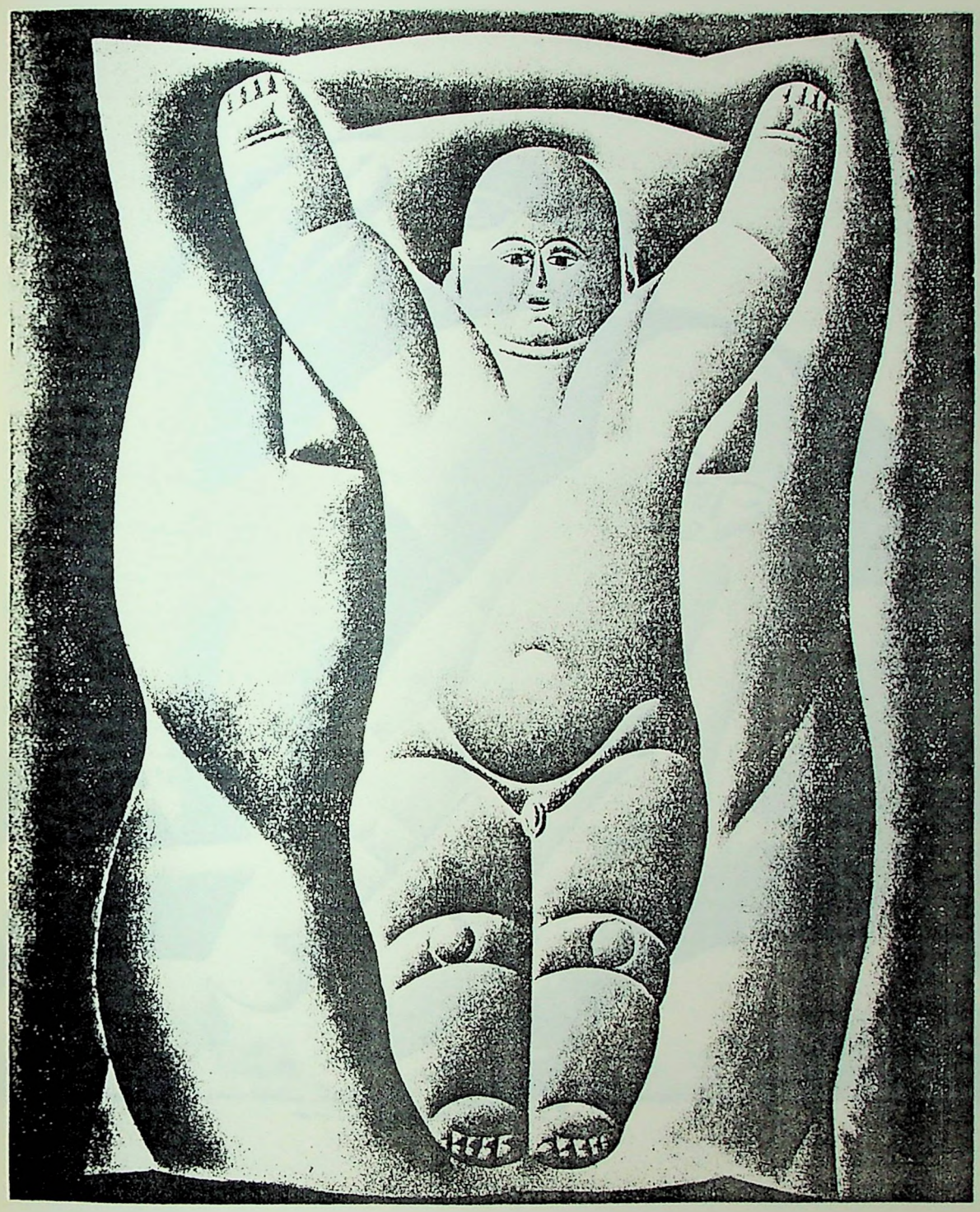
daquelas faces sempre iguais de suas cenas religiosas, e que na verdade são as dos pastores. Os rostos dos reis passam por uma análise mais complexa - o que não significa evitar as constantes de suas figuras-protótipo, como o formato deixado pelas orelhas, que continuam sendo estilizadas como nas igaçabas, visível nos dois primeiros reis do primeiro plano.

A assimetria continua sendo um dado relevante. Comemora, de novo, aquisições tradicionais como, por exemplo, as adquiridas pela Mesopotâmia, cujo modo de vida condiciona a invenção de tal forma. A exploração dos rítmos de repetição e de simetria pelos mesopotâmicos deve-se, provavelmente, ao uso generalizado em sinetes cilíndricos. Estes escalonam, infindavelmente, na argila, sequências de figuras idênticas, que, no curso do trabalho de impressão, multiplicam combinações simétricas entre a gravura da matriz e a sua impressão forçosamente invertida (33).

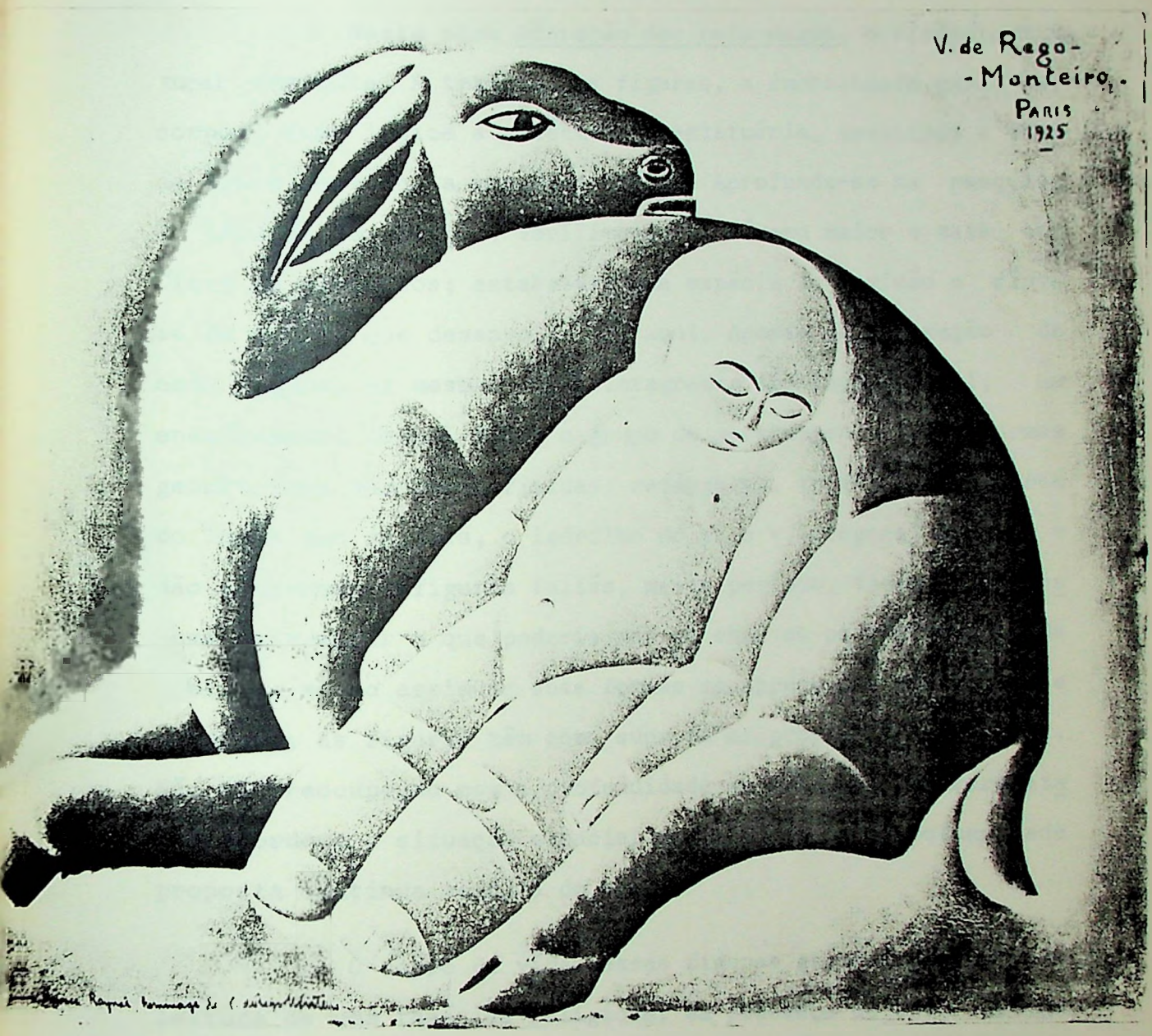
Os animais, também colocados simetricamente, ajudam a manter a unidade da composição. As figuras estilizadas do boi e do burro continuam a procura das linhas ornamentais, que terminam em harmonia com os outros animais, o cachorro e ovelhas - comuns nas suas obras e resolvidos da mesma maneira. Os tons são tratados numa sutil graduação dos mais escuros aos mais claros, garantindo a luz que emana das próprias formas. Corpos e indumentárias ganham volumes acetinados no degradê, sem contudo quebrar o efeito geral da "composição granítica". As figuras são montadas numa pirâmide centralizada. Cada peça está compartimentada e evidenciada, passando-se da rigidez e

estilização típicas dos egípcios, na solução dos pastores, ao exotismo dos reis, que vem do oriente. O clima de um cerimonial religioso envolve todas as imagens; a posição das mãos pontua o gesto e o ritual de cada componente. Como nas demais obras de temática religiosa, emana da obra a concentração e a solenidade. Há um convite explícito para a aproximação da cena, motivado pela figura do Menino de braços abertos.

No mesmo ano, Vicente amplia esta figura do Menino Jesus. Coloca despojada e frontalmente a criança saudável, robusta, como as figuras arcaicas (fig. 51). Mais claramente, estabelece uma estilização que se encontra entre as formas indígenas, ou, quanto ao aspecto roliço, do que pode ser uma figura esquimó. Este aspecto de corpo armado em curvas, cabeça careca, enfaticamente esférica, é sempre o do protótipo de seus bebês. Protótipo curioso que permite que a imaginação do espectador complete, em espaço e tempo, o que falta a esse ser em estágio "anfíbio". Deve evoluir, crescer, modificar-se diante dos observadores, que podem lhe acrescentar novos elementos. Quando aparecem as crianças nas suas obras, são sempre bebês de alguns meses ou de quase um ano. Às vezes estendem os braços para um amplexo. Ou dormem, sonham ou choram (fig. 52). São talvez passagens ou reminiscências da vida do pintor; ou mesmo a memória dos bebês-índios, das bonecas carajás. Trata-se de amálgama. Chegam a perder-se numa ininterrupta contemplação criativa de filhos e paternidade. Beira à contemplação da divindade: o Menino-Deus, "batizado" pelas formas dos gentios. A criança símbolo da paz.



51. O Menino Jesus, óleo, 1925. Coleção particular



52. Criança e animal, óleo, 1925. Col. Gilberto Chateaubriand

Nesta obra Adoração dos reis magos, o elemento escultural ressalta. A textura das figuras, a imobilidade geral dos corpos, tudo indica a estética da estatuária, associada à tônica deste período, a monumentalidade. Aprofunda-se na pesquisa da unidade estrutural. Verifica-se um número maior e mais complexo de elementos; estabelece uma espécie de revisão e síntese de tudo o que desenvolve até aqui. Apesar da separação de cada figura, as mesmas estão integradas num espaço mural; um encadeamento formal funde o grupo de personagens. As formas geométricas são bem definidas: retângulos, triângulos; a cerca do local dos animais, o ladrilho do piso - ortogonal à tela e não sustentando as figuras (aliás, neste período, Vicente não costuma determinar o que poderia ser um chão ou plataforma de apoio, e mesmo assim as suas formas se apresentam estáveis e seguras); as figuras têm como suporte as próprias estruturas. Não há preocupação com a profundidade espacial; a hierarquização coordena a situação espacial das figuras, e a profundidade proposta continua sendo a do tempo.

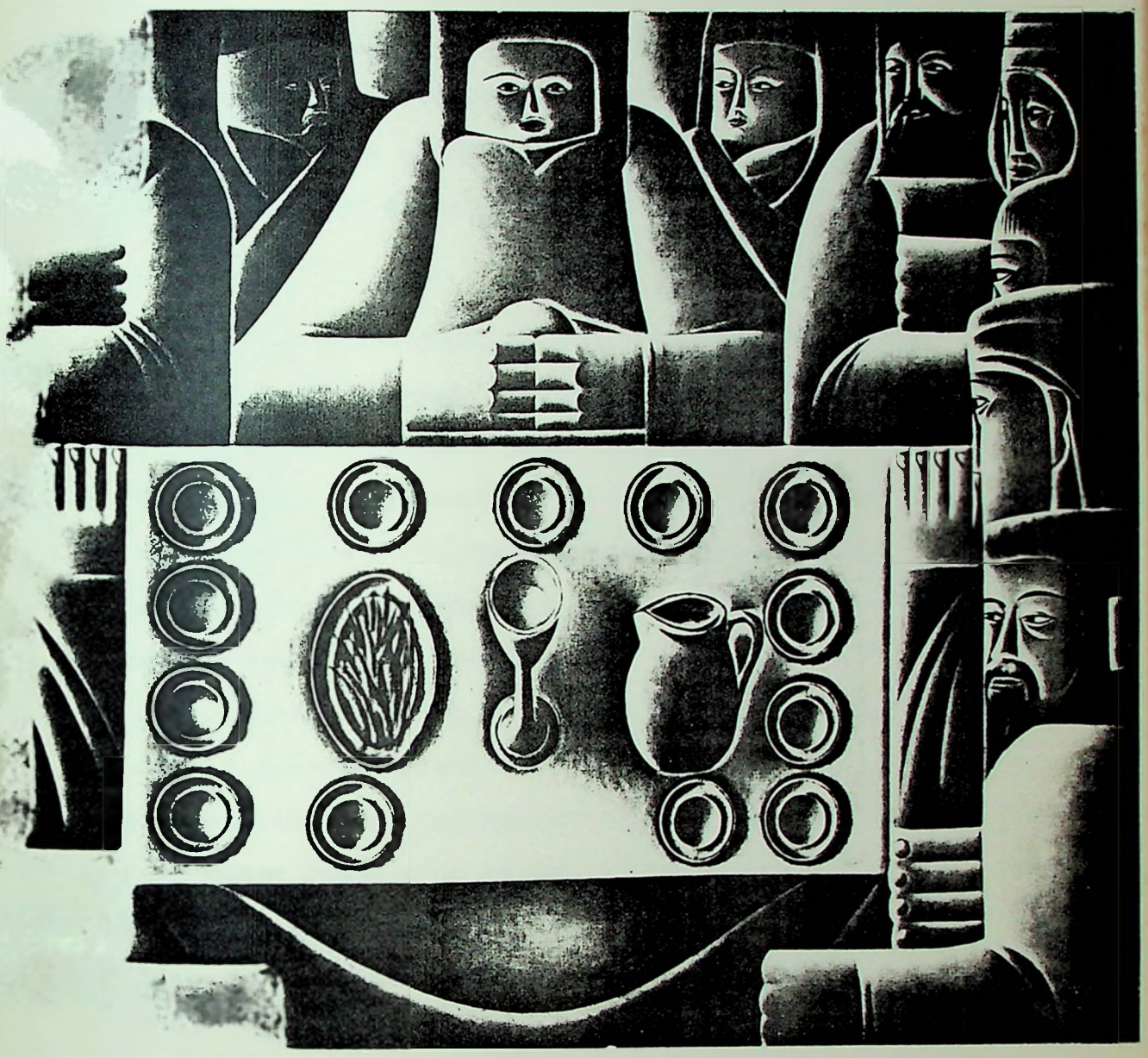
O sopro de vida dessas figuras graníticas vem da leitura de uma temática religiosa; da presença do ser divino que se faz homem e entra em contato com todas as raças e reis vindos de terras distantes. A oposição e a simultaneidade de mensagens religiosa e social, acentuadas pelos recursos plásticos contrastantes, geram um clima estranho. A oposição e a estranheza são superadas através da temática que funde as formas plásticas das diferentes oficinas, de um lado. E ao mesmo tempo estabelece uma unidade na passagem da Epifania ou na apresentação pública do Menino-Deus, reunindo pessoas distantes

nos espaços, camadas sociais e cultura.

A obra Santa Ceia (34), 1925 (fig. 53), retoma o estudo da relação e fusão das formas plásticas com a temática. A figura de Cristo na parte superior e central do quadro domina a cena. No centro um retângulo indica a mesa posta para os doze. Apesar da proposta ser planimétrica, a mesa resenha contribuições de uma "perspectiva" em que os vários pontos de vista são colocados. Ao mesmo tempo em que se pode dar volta em torno dos objetos, como que observando-os sob a visão cubista, estes estão contidos pelas linhas claras e definidas da isometria arcaica ou oriental (35).

Ombros e cabeças dos apóstolos são encaixados em formas em esquadro. Toda a cena aproxima as figuras e é acompanhada por uma montagem simplificada, orgânica, com base construtivista. Pode-se pensar, como já existe nas obras anteriores, que Vicente estuda uma estrutura que se assemelha mais à que é proposta por Joaquim Torres Garcia do que à defendida por Gabo e Pevsner. No seu "Construtivismo Universal" (36), o pintor-poeta uruguaio sugere a procura do ritmo, proporção, equilíbrio e unidade. Esses elementos são a base para evocar as pictografias pré-cartesianas; principalmente a unidade (o "molinete") (37), que sintetiza uma forma grega ou uma cruz equilátera com braços dobrados em ângulos retos, todos na mesma direção, com um claro sentido rotatório.

Nesta Santa Ceia, Vicente recorta cabeças, ombros e mãos dos apóstolos inseridos em formas quadrangulares, reduzindo-os a linhas que podem ser elementos de um ornamento, ou



53. Santa Ceia, óleo, 1925. Col. Géo-Charles, Paris

fazem parte da cruz equilátera que força as dobras dos ombros em ângulos retos. O sentido rotatório da cruz desenvolve-se em torno de um centro retangular, a mesa, cujos elementos constituem uma natureza morta, participando da composição do "molinete".

A preocupação específica do pintor continua sendo a da procura de unidade dos elementos plásticos com o encontro do significado do próprio tema: a união alcançada pela alimentação sagrada. Assim como Torres Garcia coroa com as suas pesquisas plásticas o resgate das raízes mesoamericanas, o artista pernambucano empreende missão semelhante. Deste modo encontrando um meio de reaproximar mais a sua pesquisa de oposições; no caso, fundir o arcabouço de uma estrutura plástica e arcaica como a pré-colombiana com o sentido de uma cena religiosa. Com a estrutura da cruz equilátera, todos os discípulos são braços da mesma cruz, e no sentido rotatório são reavivados ou alimentados pela vida que emana do alimento divino. O desenvolvimento desta visão ocorre com uma certa antecedência em relação às propostas de Torres Garcia. O pintor uruguaio passa de fato a desenvolver o seu "Construtivismo Universal" um ano depois de Vicente ter desenvolvido esta pesquisa.

Neste período, além das obras de temas religiosos, surgem outras de temática variada, mas que conservam semelhança na concepção plástica. Uma das obras que alcança maiores dimensões é a Caça (38), 1923 (fig. 54). Nesta obra, de grande efeito mural, as oposições são acentuadas. Ressaltam a polarização antigo/moderno, o arcaico/contemporâneo e a diversidade

54. A caça, óleo, 1923. Col. Musée National d'Art Moderne, Paris

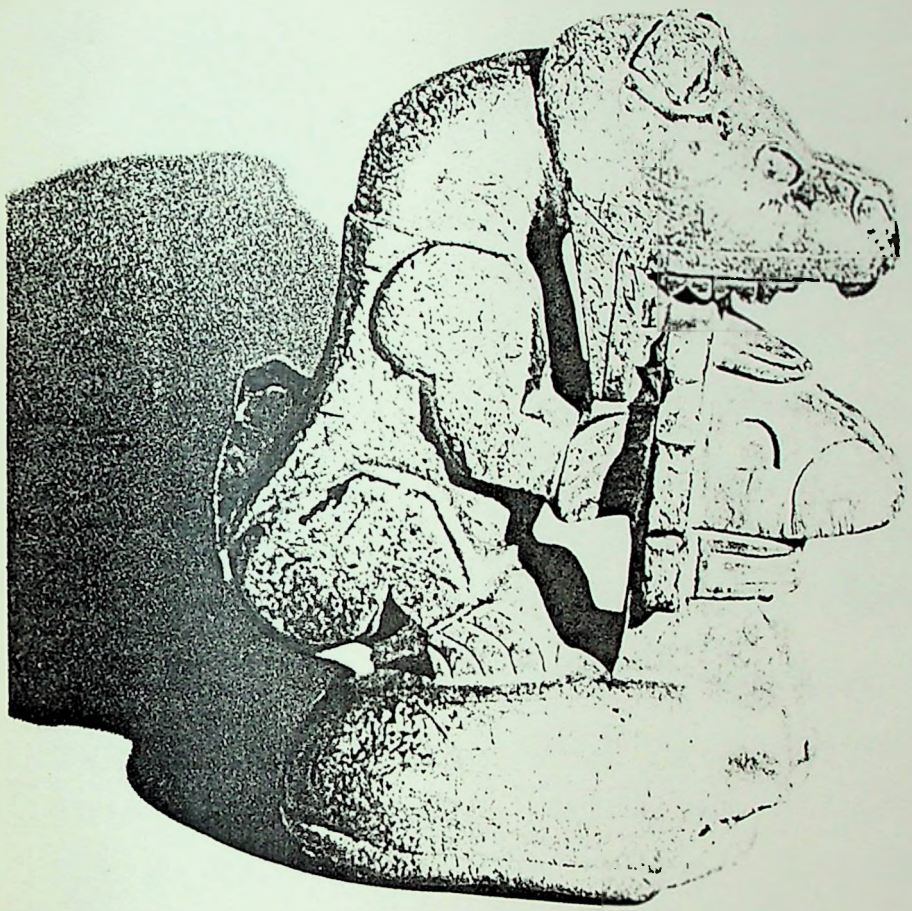
das culturas resenhadas.

A pirâmide, como esquema básico, é nítida. Gera um sistema de forças ascendente, que parte dos pés apoiados numa horizontal, desenvolve-se através dos corpos até o encontro das cabeças que formam o vértice. Os membros tensos, com a musculatura redesenhada e estilizada como os corpos em ornato bizantino, constituem os condutores daquela energia. No combate travado entre caçadores - caça, a ação é deflagrada pelos caçadores, que estão com um companheiro abatido. São corpos que expressam elementos conhecidos nas figuras-protótipo, corpos extremamente geometrizados, sépias, as rótulas salientes, os pés resolvidos segundo a frontalidade anterior. Porém, há novidades; nessa cabeças quadrangulares, quase calvas, o pouco cabelo ondula na altura da cabeça. É um traço curioso, talvez até uma projeção. Vicente, como um "bom" nordestino, de cabeça atarracada ao pescoço curto, fica calvo muito cedo e aumenta a sua careca, raspando o restante dos cabelos; esse traço fica mais marcante. Esses caçadores são também econômicos nesta matéria. E é justamente na cabeça que se pode detectar um dos traços anatômicos típicos das figuras do pintor: as orelhas formando a letra "de" ou um "cachimbo" estilizado. É um enxerto do mesmo modelo de orelha recolhido da cerâmica dos índios brasileiros.

Não se pode dizer que esses caçadores sejam índios ou nativos. Apesar de toda a nudez, lembram mais os guerreiros antigos que com destreza combatem; um deles atravessa com pesada espada a goela do animal. Seus corpos são os mais ten

sos, são pétreos, mas moldados com a forma que parece ser da oficina mecânica "de Léger" - daí o fato do conjunto lembrar figuras robôs. O traçado mecanicista, inclusive a articulação dos membros, associado à maquina, é responsável pela avocação de Vicente, como recebendo também influência do Futurismo; "Minhas influências: o Futurismo, o Cubismo..." (39). Entretanto, não chega a acompanhar propriamente o Movimento Futurista. Aproxima-se, em parte, da intenção futurista enquanto capta o movimento e a ação da vida moderna, tendo como equivalentes esses corpos possuidos de energia e mecanicidade. A homogeneidade desses corpos parece vir de um único corpo, aberto em leque; como o proposto pela estética de Balla desdobrando-se em sucessivas imagens. Com esses caçadores da oficina tradicional, Vicente deseja expressar o "vórtice" da vida de aço, energia e ação (40).

O animal é uma figura marrom, pesada, e uma das mais estranhas na obra do pintor; funciona como uma força contrária à direção dos corpos em pirâmide. Está no ataque com a boca pronta para abocanhar. Nele expressa mais uma figura sinistra, totêmica, do que propriamente uma fera identificável. Condensa mais atributos encontrados em animais ligados ao antepassado e cerimônias primitivas, no qual são projetados os valores e as proibições de um povo. O aspecto passa por um nível de estilização e deformação típicas das figuras de povos como os pré-colombianos. A semelhança maior com os elementos dessas culturas está principalmente no tipo de geometrização e decoração (41) à qual está reduzida a fera. Semelhante solução pode surgir, ainda, na cultura tapajônica pré-colombiana (fig. 55).



55. Ídolo tapajônico, Depatamento de Etnologia da Universidade do Pará

O conjunto com as suas massas chega a um nível tal de poder de forças e volumes, que o projeto do quadro não é propriamente de um mural e sim de um monumento escultórico. Nessa Caça os homens lutam não apenas para abater o animal, mas para manterem-se vivos. Comemora-se a luta pela sobrevivência. Antigos ou modernos, estão todos os homens dependendo dela. A ponte entre o passado e o presente é feita com esses seres apresentados como "organismos" quase mecânicos, como robôs cibernéticos, desumanizados. E o trânsito é restabelecido na tensão da luta, quando os personagens são fundidos, estabelecendo uma unidade de composição com o fôlego do épico.

No momento em que Vicente elabora este quadro, começam a chegar vários painéis de baixos relevos mesopotâmicos nos museus europeus. Pode-se observar ou estudar, através desses documentos que narram o modo de vida mesopotâmico, por exemplo imagens assírias acompanhadas da escrita cuneiforme, as questões relativas à caça, que por sua vez é uma preparação à guerra e à luta pela sobrevivência. Assurbanípal vangloria-se de bom preparo bélico através da caça ao leão: "...os filhotes de leão eram incontáveis... cresciam ferozes ao devorar rebanhos, manadas e gente... No meu desporto eu segurei...pelas orelhas um leão bravio da campina. Com ajuda de Assur e Ishtar ... Atravessei-lhe o corpo com a minha lança" (42).

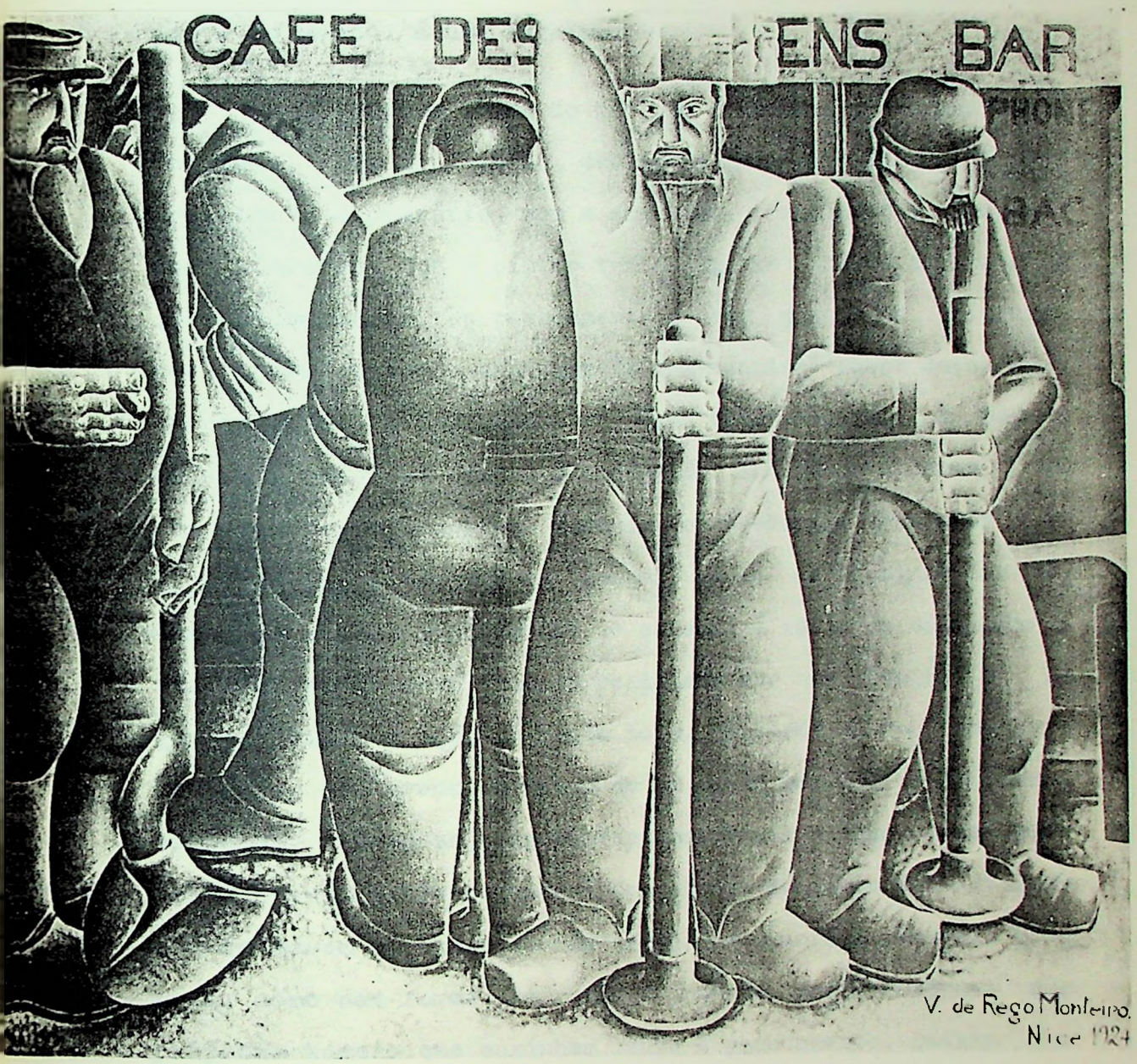
Ao lado das notícias dos mesopotâmicos, Vicente está atento a outras. O recolhimento do potencial, que proporcionamos museus com os documentos e os artefatos, aumenta-lhe os parâmetros culturais. Acompanha o rastro deixado por elementos

e obras de arte diversificadas, estabelecendo sínteses, não apenas plásticas, mas também históricas e culturais. Deste modo, nesta obra, pode-se passar de um momento cultural ao outro, dos pré-colombianos aos mesopotâmicos, ou de ambos aos brasileiros, encontrando sintonias em sua luta pela sobrevivência, através da "caça". Pode-se associá-la aos povos pré-colombianos como os astecas que, confinados como foram pelos toltecas a um pedaço de terra deserta e cheio de serpentes, dominaram esses animais, alimentaram-se dos mesmos e transformaram-nos em símbolos, em emblema de sua raça (43). Pode-se associar esta pintura a várias passagens das tribos caçadoras que viveram em território brasileiro e conseguiram sobreviver alimentando-se de seus abates. Tornando a associação mais elástica e livre,poder-se-ia vir aos dias de hoje, lembrar que o nordestino na sua "vida severina", na luta pela sobrevivência, é obrigado a comer cobra e lagarto, a caçar calango.

Nesta obra, Vicente comemora a luta monumental dos homens, nos vários momentos, em relação à própria sobrevivência. Pode-se ler nesta magnífica obra uma campanha onde vários homens de culturas diferentes se reunem e comemoram em uníssono. Apesar de abatido um primeiro homem, os demais se mantêm de pé, enfrentam e continuam a luta com a fera, que pode representar o desconhecido ou qualquer agressão à vida. O título traz, adjacentemente, a idéia de vida - representada nesses corpos não datados, nem individualizados, e, por isso mesmo, passíveis de maior abrangência.

A obra Os calceteiros (44), 1924 (fig. 56), recebe de Géo-Charles uma crítica bastante favorável: "(...) o tema operário, realizado numa obra que é uma das que mais me sensibilizou na arte de hoje, porque ela realiza tanto as minhas aspirações: Os calceteiros. É um painel onde os sentimentos diversos da plástica e da cor entremeiam-se unidos à realidade e ao símbolo operários, numa expressão extremamente poderosa. Ela é feita para vivificar os muros das casas do povo e também dos muros invisíveis da fé de tantos entre nós"(45).

O quadro todo é tomado pelos corpos, dos pés às cabeças. Quando entra em perigo tal integridade física, curva o corpo (como o do último operário à esquerda), para que não se perca o corpo inteiro. Domina a matéria, enfatiza o volume, que é alcançado, como nas outras obras, através de uma sutil graduação de tons sépias e cinzas. O modelado preciso torna as figuras soberbas. É um dos poucos quadros onde deixa mais caracterizado o chão, no qual as pessoas estão plantadas. Os planos são organizados pelos corpos e as hastes dos instrumentos são os indicadores da profundidade da composição. A extensão é determinada por uma faixa horizontal superior, no fundo, acima do que podem ser vidros ou vitrine de um café, com letreiro aliás muito sugestivo: "Café des Homens (?) Bar". Provavelmente, um ajustamento das letras, como nas obras cubistas. Como o tema, nas obras de Vicente, sempre tem importância quase tão grande quanto a organização da própria composição, pode-se concluir que o letreiro encerra o tema e o quadro como um todo, ou que o trabalho desses homens é ação transformadora do mundo, o campo de domínio do homem, e esse bar faz



56. Os calceteiros, óleo, 1924. Col. Palais des Congrès, Liège

parte do mundo, é uma extensão.

Outras obras do período valorizam a monumentalidade. Essa, além de fazê-lo, destaca a monumentalidade "homem-trabalho". O operário, com a sua ação, transforma a cidade - ação poderosa, que o pintor tenta sugerir através dos corpos que calcam quase tão pesadamente o chão quanto os instrumentos. A tentativa de unificar "homem-máquina" emana dessa ação de compactar. A influência de Léger está presente, na medida em que a paisagem urbana é comentada, incluindo o homem na sua ação transformadora. Todavia, os operários lembrados em Os calceteiros não são os "membros peças de máquina" das sínteses de Léger. Vicente não se estende à idéia de dinamismo de uma ação em desenvolvimento realizada por uma máquina. Em Léger há sempre a ação do mundo hoje, exaltado no seu instante novidade, acelerado em ritmo de um mundo máquina. Suas formas estouram, reúnem-se, separam-se, movem-se. A ação realizada pelos operários de Vicente é congelada; ao invés das forças que se movem ao sabor de uma energia extraordinariamente poderosa, como nas formas do artista francês, prefere formas que projetam homens que caminham lenta e pesadamente. Deixam a marca de sua ação, como de uma máquina niveladora que se locomove com dificuldade sobre o chão áspero.

Apesar de não acompanhar o dinamismo intenso proposto por Léger, enquanto aproxima-se da unificação "homem-máquina", Vicente não se afasta do mestre francês e confirma as propostas ligadas à "forma-função" do grupo de Ozenfant-Le Corbusier, derivadas do Funcionalismo. Várias correntes ten

tam definir a relação entre o funcionamento interior e a função social da obra de arte. Um dos pontos de partida vem da reflexão sobre a "máquina": a função de uma máquina é o trabalho que produz; seu funcionamento é o movimento coordenado de seus mecanismos internos. E o que o artista pode transpor para o seu campo em relação a esse condicionamento da máquina ? É uma questão que passa a ser acompanhada e respondida por Vicente (46). Entende que o artista deve estabelecer um modelo de trabalho criativo que implica na experiência da realidade que se renova. Demonstra qual pode ser no campo social o valor do indivíduo e de sua atividade. Acompanha, neste período, a transformação da visão artística que, ao invés de ser representativa, passa a ser "funcional", e Os calceteiros é um bom exemplo.

Há nesta obra singularidades em relação às demais do período. Além do tema mais urbano, o aspecto plástico procura corpos inflados por macacões desses homens de movimentação difícil, que operam pesados equipamentos; não são mais os corpos gravados. Um recorte um tanto quanto prosaico também é introduzido. Faz alusão a uma cidade do litoral francês, Nice, de doces lembranças, lazer e trabalho, amada por Vicente e pelo seu irmão Joaquim.

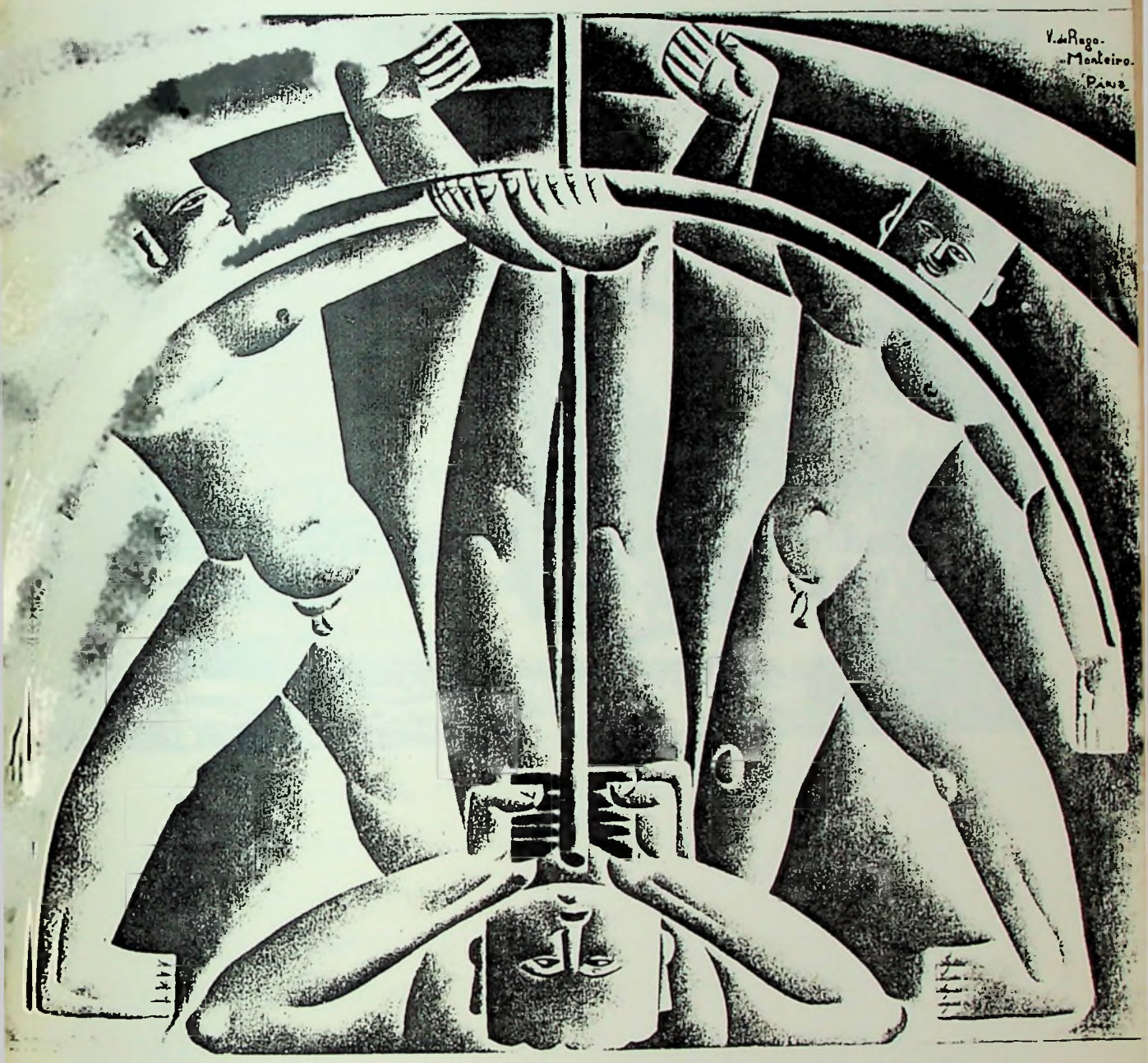
O "café-bar", que provavelmente possuia diante de sua porta a pedra de velhos tempos, começa a mostrar a argamassa indicadora de um novo tempo. A substituição não é feita em rítmo frenético, há tempo para assistir e pensar em tal passagem. O operário barrigudo, de colete, que segura a pá,

tem tempo para saborear um charuto. Todavia, não é do aspecto prosaico que se ocupa a cena, e sim da homenagem a esses homens, que podem estar em Nice como em qualquer outra cidade que passe pela transformação dos "tempos-modernos". Novamente, a intenção não é individualizar os calceteiros; porém, no caso, chamar atenção sobre um valor. Nesta obra, abre uma brecha maior e mais clara para a entrada do homem de seu tempo, num aspecto mais social. Inventaria um pouco do que vê na rua. No mesmo ano, ainda em Nice, destaca numa pequena tela a cabeça do operário central, (fig. 57). Amplia a face, sem intenção retratista; simplificando-a com poucas linhas, traz para perto do espectador um artífice dos "tempos-modernos".

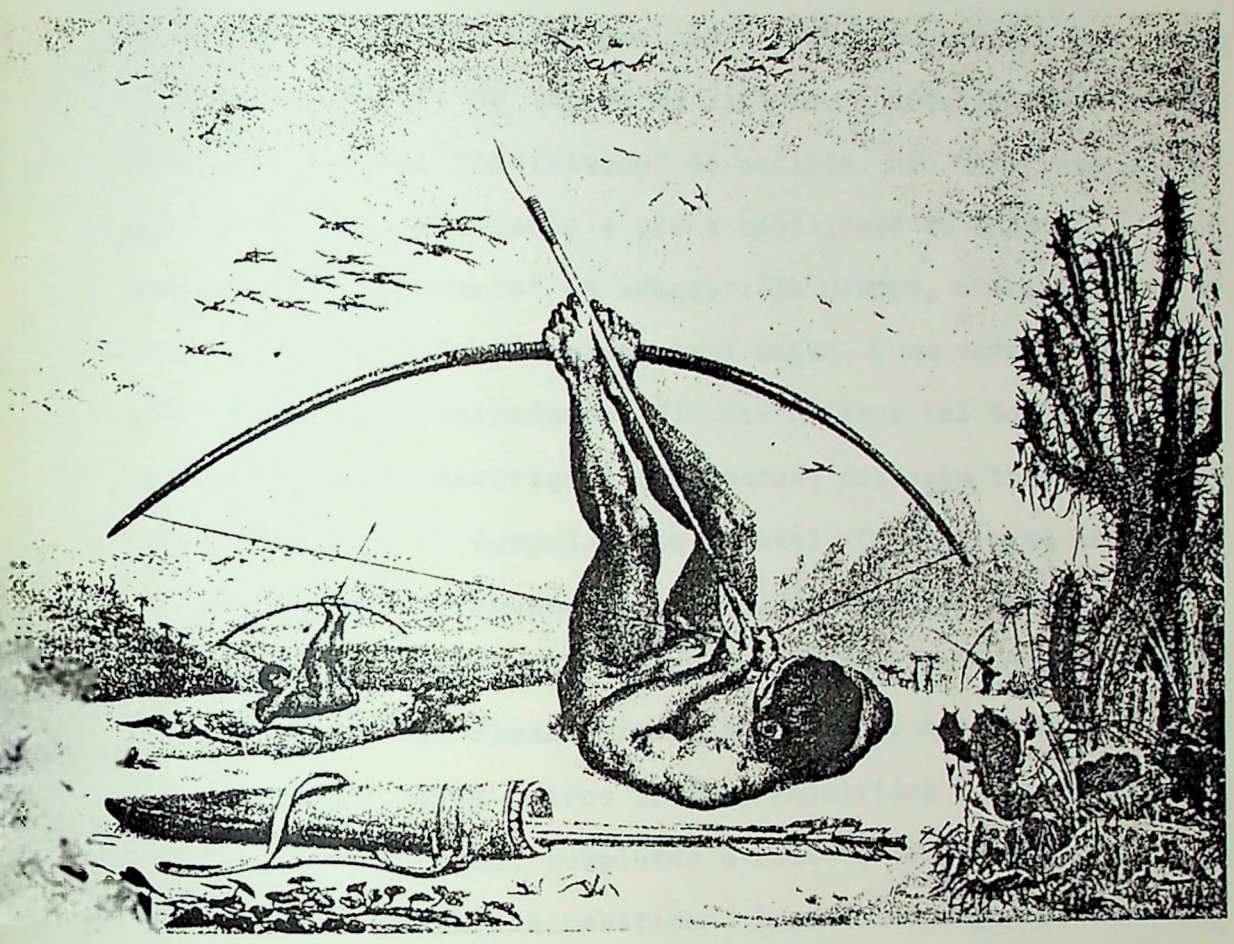
O quadro "Atirador de arco"(47), 1925 (fig.58), pode ser pensado ao lado de uma obra bastante conhecida na história das ilustrações dos índios brasileiros: O arqueiro, ou melhor Caboclo (índio civilizado), (fig. 59), elaborada por Jean Baptiste Debret. Conforme a explicação de Debret, dá-se o nome de "caboclo" a todos os índios "civilizados", ou seja, aos batizados. Por sua destreza no uso do arco, são disputados pelos naturalistas como companheiros e guias ideais nas suas expedições; pois além de proverem a alimentação das caravanas, capturam com facilidade os animais selvagens e contentam-se com um pouco de aguardente (48).

A versão de Debret é de tendência acadêmica - naturalista, subordinada à visão e às descrições etnográficas de seu tempo, preocupadas com certos detalhes subsidiários à colonização. O índio batizado ou "civilizado", hábil provedor das

57. Cabeça de operário, óleo, 1924. Coleção particular, Paris



58. Atirador de arco, óleo, 1925. Col. Galeria Metropolitana de Arte do Recife



59. Debret. Caboclo ou Índio civilizado (A viagem pitoresca e histórica ao Brasil), ilustração, 1834

excursões dos colonizadores não é apenas o caçador, mas também presa fácil. Na versão de Vicente, o arqueiro é "batizado" pelo pincel "civilizado" do artista. Não interessa a fácil presa da aguardente e sim a habilidade do índio na sua posição "sui-generis" de armador. Em Debret, o arqueiro ao ar livre, na posição de cabeça para baixo, é uma verdadeira atração para os colonizadores. Vicente celebra tal destreza. Não vêm ao caso as descrições pitorescas, paisagem tropical, adereços nativos. O despojamento é total. Concentra-se na atitude do arqueiro. Enquadra a composição a partir de um eixo central dado pelo corpo, de cabeça para baixo, do índio que estica o arco; corpo-flexa forma corpo-coluna. Assimetricamente, nas laterais, dois outros índios, resolvidos com a contribuição da frontalidade, completam a cena. O desenho, como um todo, encerra as formas rebatidas. Desenho em ângulos, em curvas, formando os corpos que também acabam em ângulos, quebrados em novos ângulos, provocando tensão nos membros. Repete, em parte, a abertura em leque e a tensão dos corpos da obra A caça. O artista deixa-se entusiasmar pelas linhas e provoca uma certa cadência rítmica, sem quebrar a estabilidade e o equilíbrio da cena. As figuras-protótipo retomam os traços já conquistados. O volume é grande, insistindo na plástica escultórica. E o tom continua sendo uma homenagem à terra, ao barro, aos artefatos dos museus. Corpos ocre; fundo cinza e marrom, misturado ao carmim.

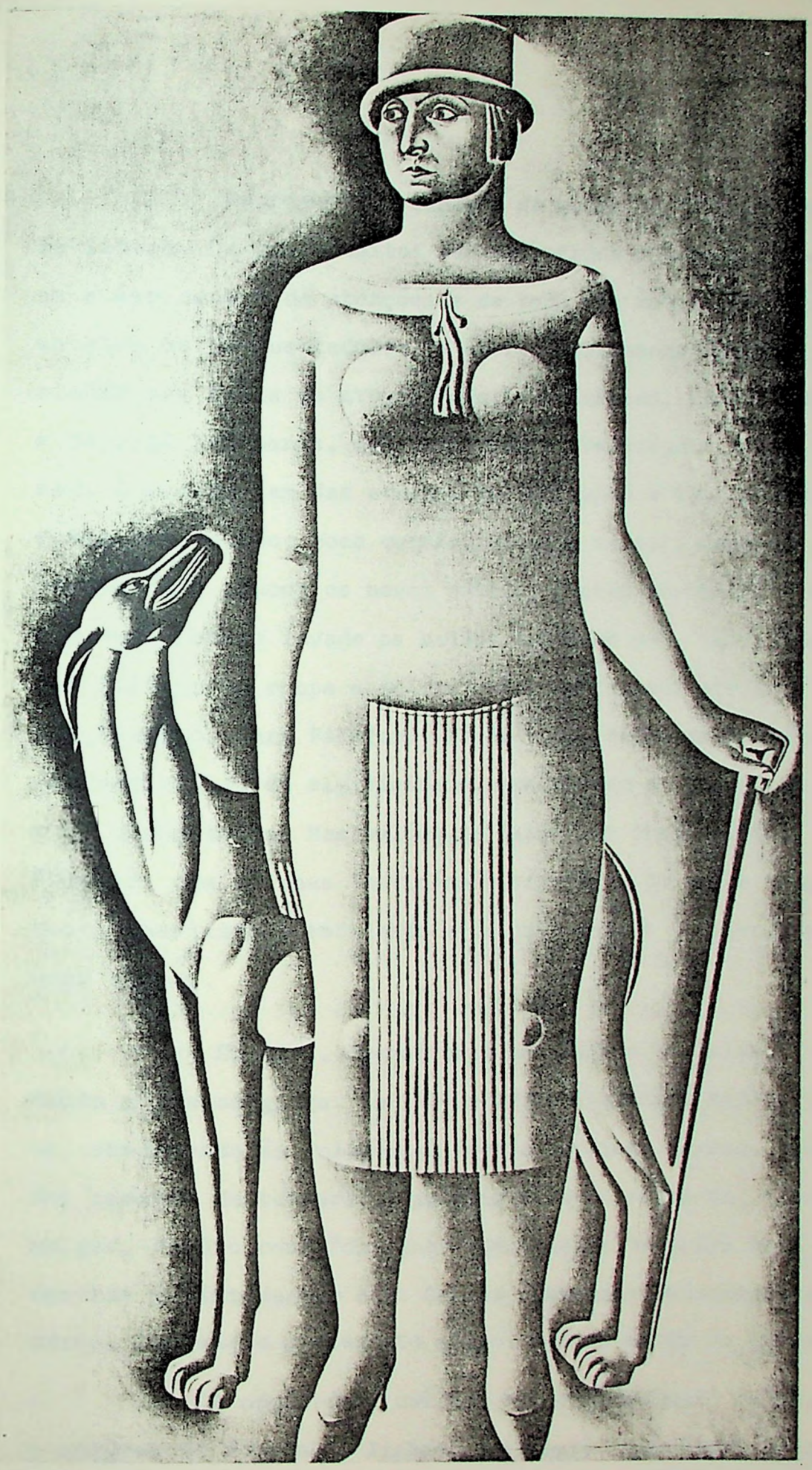
Esta obra surge num momento em que, aparentemente, o artista deixa de lado a temática indígena de sua pintura e dedica-se mais a assuntos religiosos e urbanos. O rastro é

com frequência deixado na cor, na deformação das demais telas, há sempre uma espécie de atavismo em relação à conquista da arte indígena dos primeiros anos. Todavia, a temática indígena não é esquecida em vários trabalhos, textos, ilustrações, cenários. Nesta obra, o índio, além de tema, é envolvido por uma pintura que vai além da motivação e desce às profundezas. O seu pincel é usado agora como uma espécie de cinzel, para gravar esses corpos mais decididamente, sem a cor variada dos primeiros anos. Abstém-se de uma superficialidade na busca temática e deixa clara a possibilidade de comparar esses deuses da floresta com a arte das culturas poderosas, arcaicas e clássicas. O convite de Gauguin se mantém de pé. E a sua incursão pelo território indígena continua no sentido contrário ao dos colonizadores e de seus ilustradores; não é a fácil captura e as descrições etnográficas, que podem facilitá-la, que interessam a Vicente, e sim dignificar esses homens tão belos, saudáveis, sagazes como os de outras culturas usadas aqui para resolvê-los.

A mulher e o galgo (49), 1925 (fig. 60), é um novo ponto de reflexão. Traz adjacentemente um momento importante na vida de Vicente. É pintor considerado entre os seus colegas, consegue viver de sua obra, casa-se com Marcelle Louis Villard, considerada a sua musa inspiradora.

Fica-se diante de Marcelle, que pousa de pé para uma "fotografia". Elegante, típica melindrosa dos anos 20:

> "Mimosa, mimosa
> tão delicada e melindrosa" (50)



60. A mulher e o galgo, óleo, 1925. Coleção particular, Paris

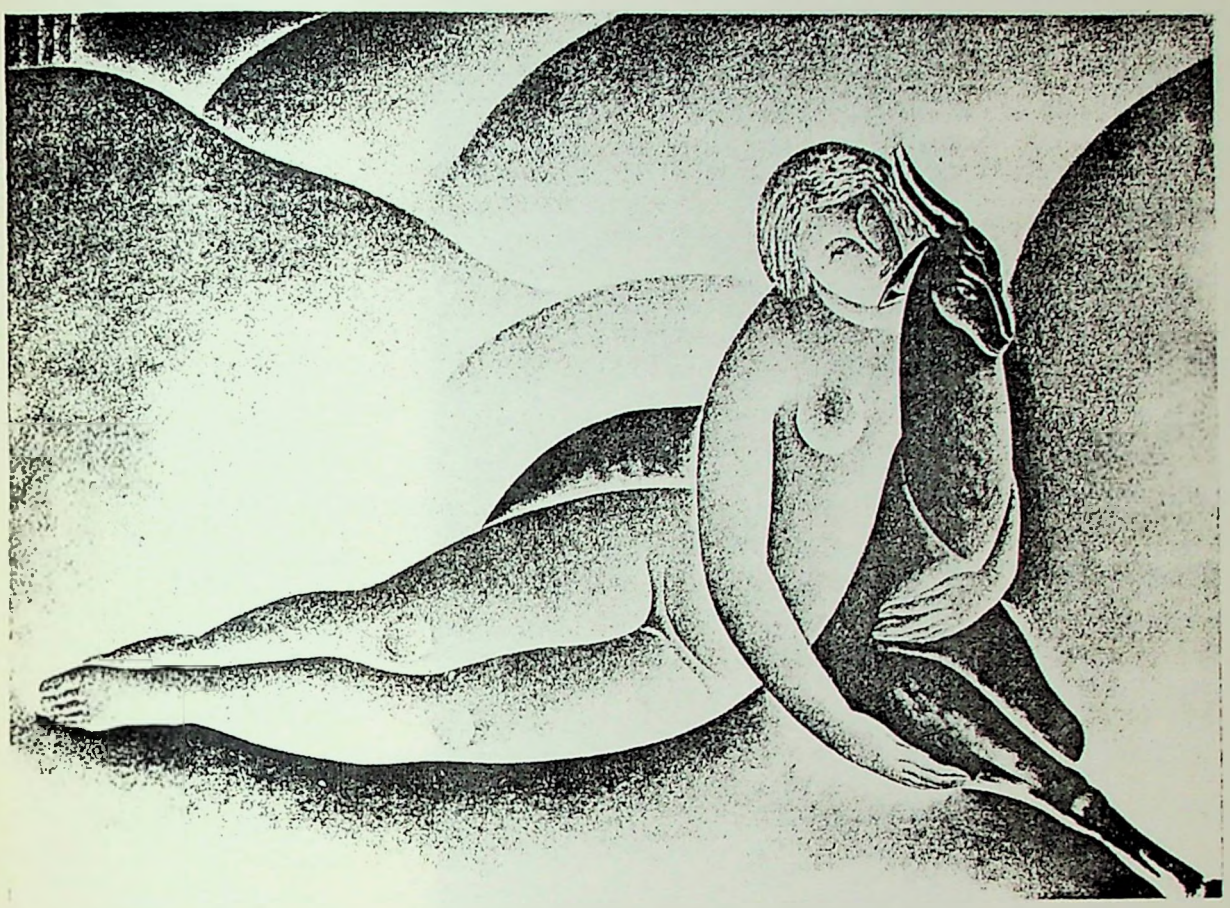
Representa a síntese da mulher de novos tempos que se libera. Os preconceitos são combatidos e a nova mulher passa a ser centro de atenções e de toda uma moda. É a moda que envolve os frequentadores da ópera, dos cinematógrafos apreciando nas telas os atores Rodolfo Valentino, Ramon Novarro e Douglas Fairbanks, que despertam a preferência das melindrosas. O modelo vem das atrizes de Hollywood e toma conta de quase todo mundo: boca carmim, cabelos curtos, decotes, saias curtas. Aos poucos os novos hábitos ganham terreno; o charme das melindrosas invade os salões animados por "jazz-bands". São imitados a roupa e os trejeitos de famosas atrizes: Glória Swanson, Mary Pickford, Theda Bara. Vitrolas e discos - novas maravilhas da eletricidade, conquistam as pistas de dança e as competições. Nos salões de baile tão frequentados por Vicente, com as suas "matinées e soirées", dança-se tango, fox trot, charleston, embalando esta nova moda e a esperança de bons tempos.

Em 1922, Premet cria um vestido de baile, recordando a túnica grega. Em 1924 e 1925, a cintura desce bastante, obedecendo às criações Poiret e Martinal Armand, inspirados mestres da tesoura. O próprio Vicente torna-se, entre os amigos, famoso como "designer" de moda; e Marcelle está aqui vestida e pintada por ele. Com os complementos: chapéu de aba curta, bengala e o elegante galgo, bem ao gosto da época.

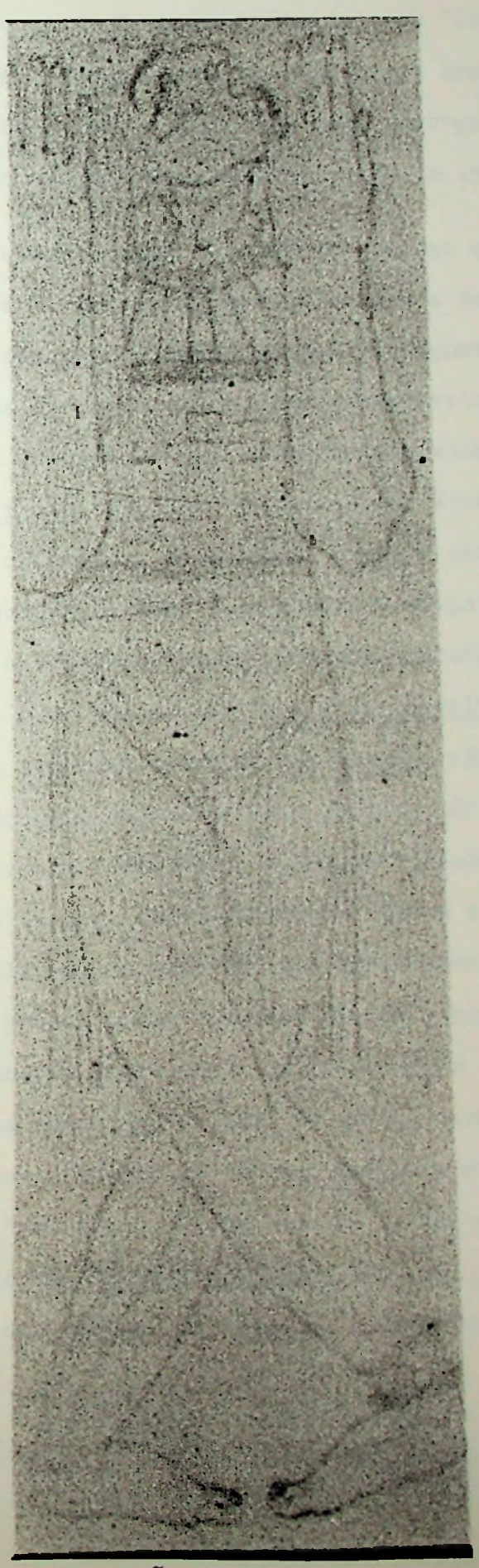
A opção pela unidade plástica exclui, mais uma vez, o exagero de figuras e linhas. A começar pela inexistência de um piso. Nada o indica, a não ser a estabilidade das duas figuras. A ilusão é de uma tela que ganha em altura, com as

duas figuras de pé. Como sempre a temática e a composição constituem uma unidade. A penetração das figuras, além da homogeneidade plástica, é sugerida pelo "olhar" do galgo que contempla a sua dona. Há no "olhar" animal uma certa tenacidade humana, talvez uma projeção do artista. O animal, tema muito comum nos trabalhos de Vicente (51) (fig. 61), é um bom motivo para a exploração plástica, pois possui linhas facilmente estilizáveis e que ressaltam qualidades como leveza e agilidade. É alvo das atenções do "Art-déco", que associa essas qualidades à preocupação de transformar formas de objetos e de seres em formas aerodinâmicas (52). Lançando mão dos recursos desse estilo, o artista garante a sensação de modernidade, mesmo quando se volta ao passado, observável na imobilidade e no efeito de baixo-relevo da composição.

Com A mulher e o galgo, Marcelle é transformada em ícone moderno, vestido por um costureiro que comemora uma época. A montagem desse estilista expressa as curvas de uma roupa acompanhando as linhas do próprio corpo; na realidade despido. Corpo cheio, típico de suas várias figuras femininas. Destaca, como sempre, os círculos dos seios e das rótulas. Há um detalhe que pode servir de paralelo com outros trabalhos, o franzido do vestido (ou franja?!), que serve para dar movimento à roupa dos anos 20. Pode ser associado às pregas encontradas na indumentária da Pietá, de 1923, essa roupagem mais modelada e, mais curiosamente, à tanga indígena dos trabalhos dos anos 20 a 21, como por exemplo o Desenho de índio, de 1921 (fig. 62). Marcelle está logo no primeiro plano, centralizada, frontal. Entre ela e o



61. Diana, óleo, 1927. Coleção particular, Tchecoslováquia

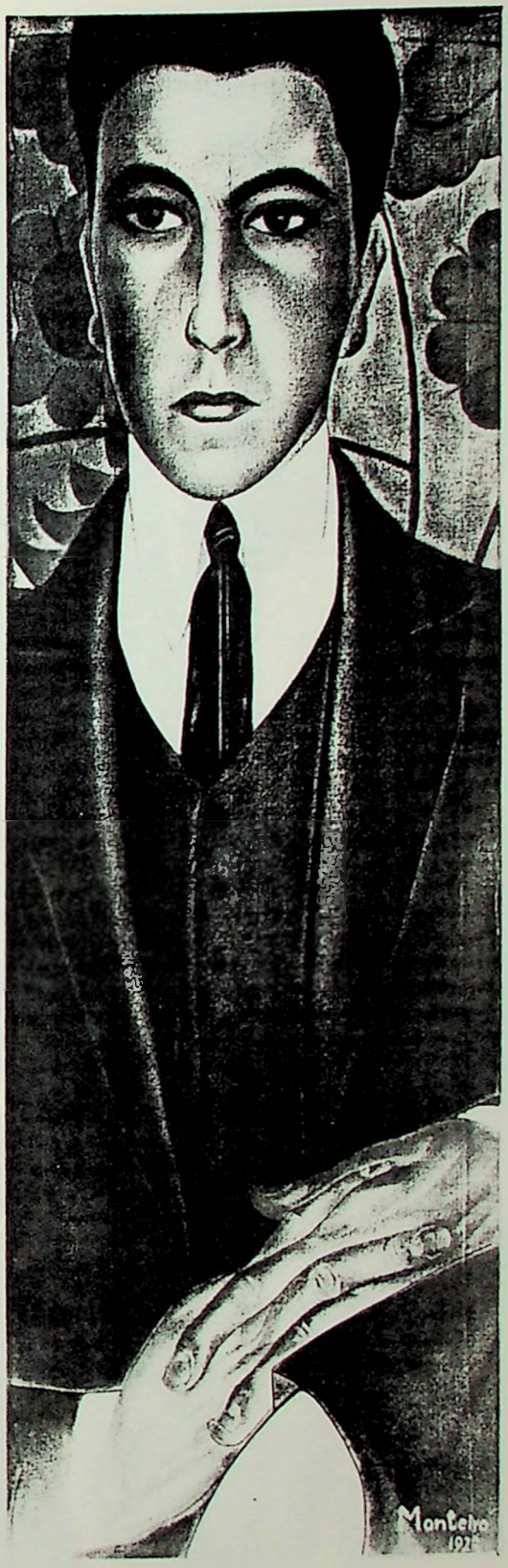


62. Índio, desenho, 1921. Coleção particular

galgo há um pequeno deslocamento espacial, ou "intervalo" dado pela bengala. As linhas inclinadas que formam braço e bengala, de um lado, e, do outro, o giro dado pelo pescoço e a cabeça-animal, num jogo assimétrico, quebram parte do imobilismo.

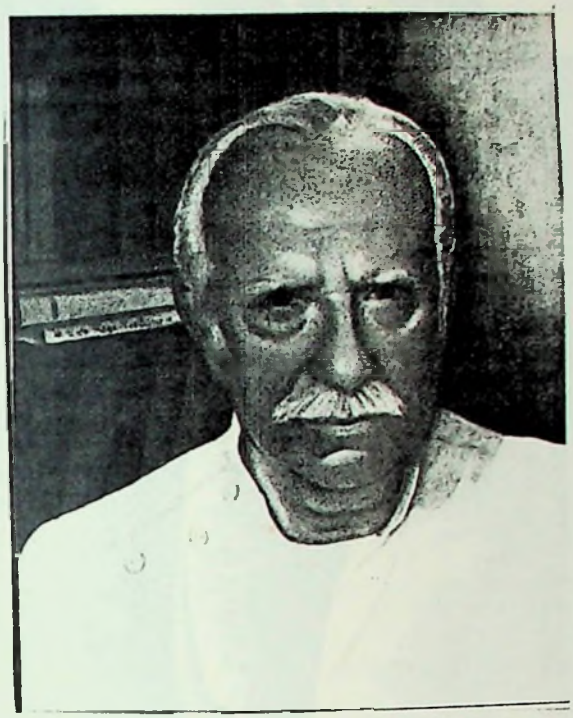
É um dos poucos quadros em que faz questão de individualizar o rosto. Em várias ocasiões chega a desenhar algumas personalidades com poucos traços (fig.63). Alguns retratos estão inscritos na época de sua tendência expressionista. Em 1923 retrata o irmão Joaquim (fig.64). No fim dos anos 20 compõe Retrato de pai e filha (fig.65). No início dos anos 30 retrata a Sra. Luciène Géo-Charles. Anos depois chega a fazer um retrato estranhamente acadêmico como de seu Albino Gonçalves Fernandes; 1969, (figs.66 e 67) tendo atrás um fundo estruturado, composto com livros como o do retrato de Ronald de Carvalho, 1921. Os trabalhos com a temática feminina são comuns, não são retratos; todavia, segundo depoimentos de seus amigos, são sempre inspirados em Marcelle. Ora são simples diálogos líricos compostos de linhas sépias e cinzas, corpos divididos entre a ternura da mulher e do animal: são as suas Dianas. Não coloca fronteiras entre caçadora e presa; porém expressa sempre seres acompanhados dos mesmos valores e que o mundo plástico eleva à categoria de poesia - como na sua Diana de 1926 (fig.68). Composição elegante, resolvida com o mínimo de linhas, basicamente curvas, sob a estilização do "Art-déco". Diana e a sua presa acariciada realizam não apenas uma harmonia-plástica mas uma harmonia-vida ; neutralizadora de todas as forças perturbadoras, entro

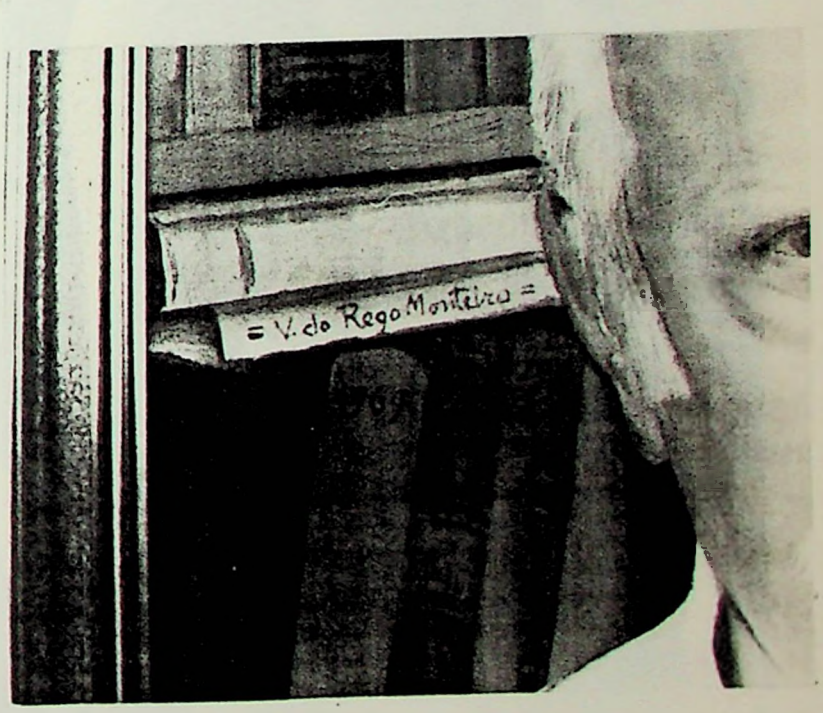
63. Paul Claudel, ilustração, 1937



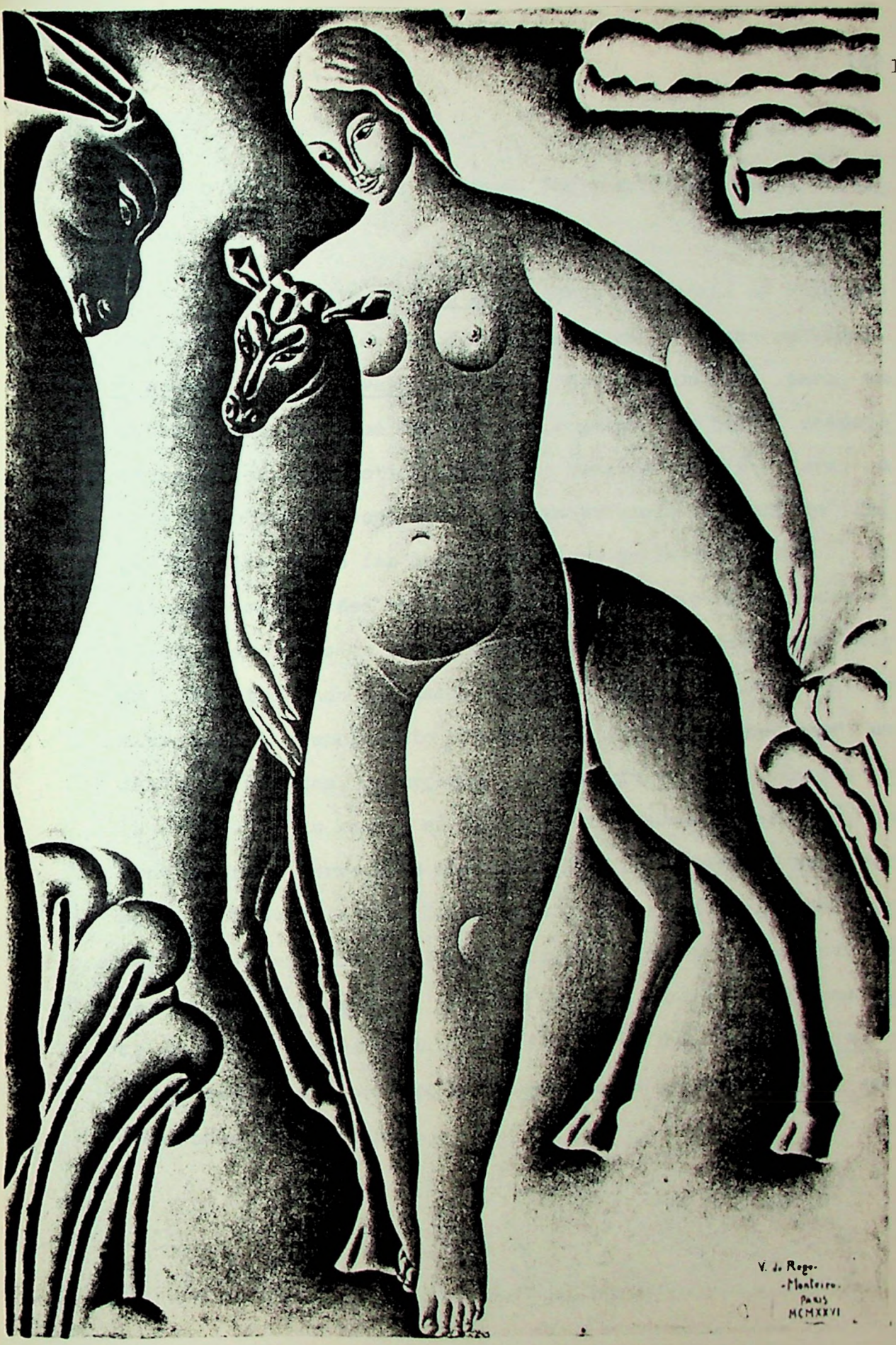
64. Joaquim, óleo, 1923. Coleção particular

65. Retrato de pai e filha, óleo, 1927. Col. Gilberto Chateaubriand





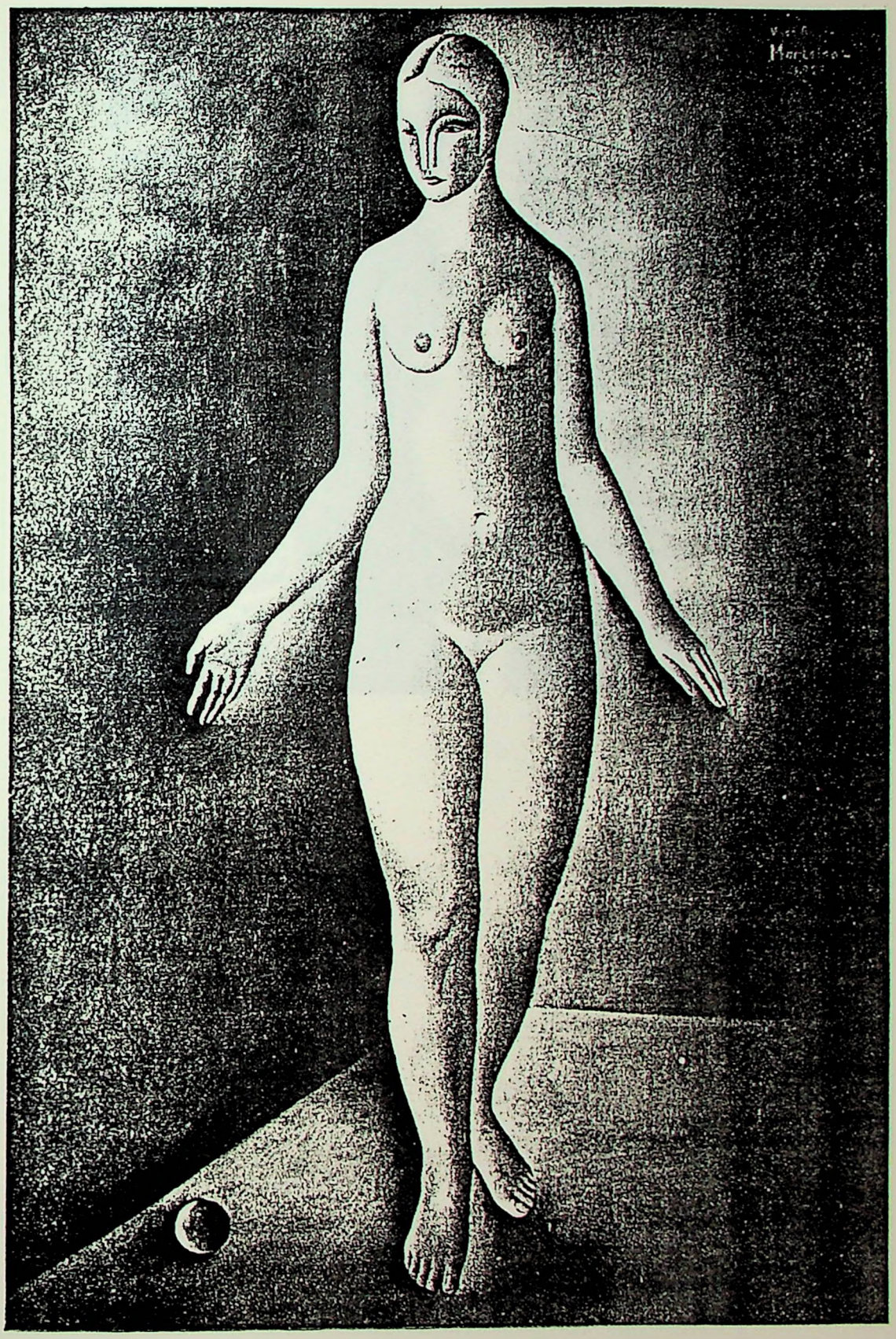
66; 67. Albino Gonçalves Fernandes, óleo, 1969 e detalhe



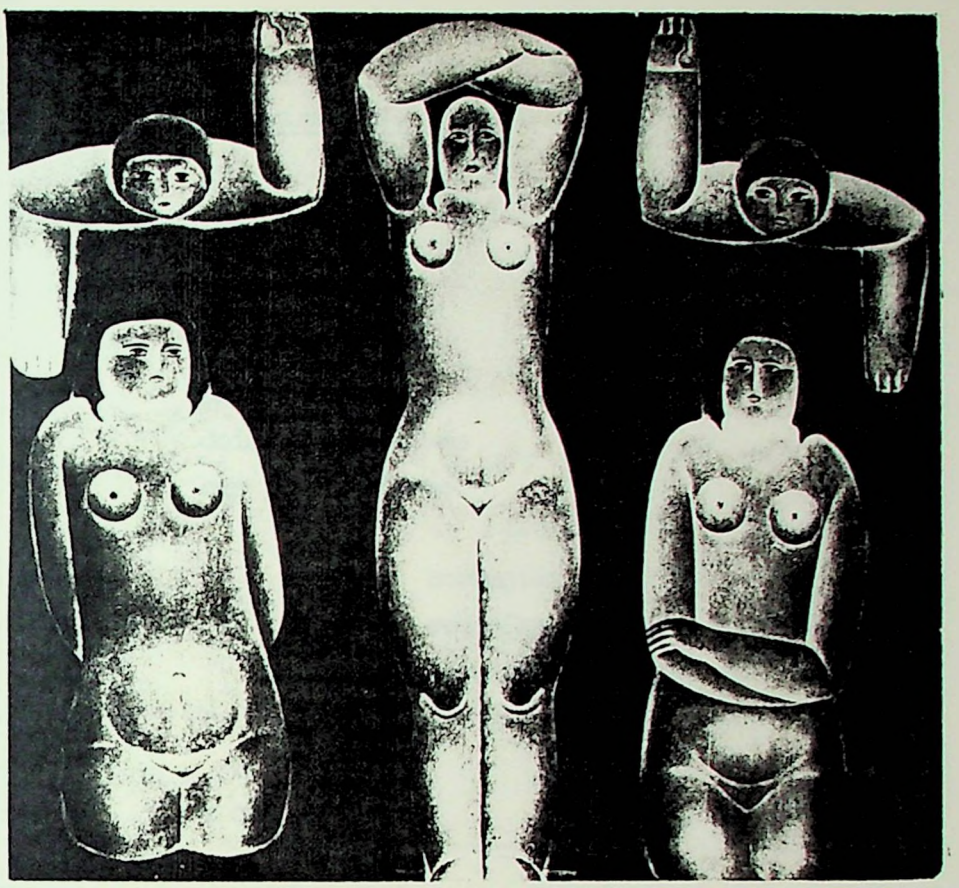
68. Diana (Mulher e a corça), óleo, 1927.

sando o mundo humano e o animal. Por trás, a motivação primitiva.

A mulher e o galgo forma uma cadeia de ícones com todas as suas outras deusas que podem ser Diana ou Vênus. A mulher e a bola vermelha, 1927 (fig.69), não posa para um retrato moderno como Marcelle com o galgo, ela nasce despojada como a Vênus de Boticelli. A base renascentista é clara, a beleza do corpo escultórica e a geometrização retirada do início da Renascença faz lembrar um Piero della Francesca. As marcas forçadas das rótulas desaparecem, assim como toda a rigidez dos corpos do início da década. É uma aparição que surge suave, trocando os passos estudados como num ballet. A iluminação e o despojamento do ambiente, indicado apenas por um canto de paredes, reforçam a impressão de visão. A pequena bola vermelha, no canto, não chega a ser indispensável, é um contraponto, serve para marcação plástica e descarta qualquer ação lúcida. Há outras Vênus escultóricas, com brilho de porcelana, resolvidas com as articulações dos membros segundo Léger, como As nadadoras, 1924, (fig. 70). Tanto aquela como esta obra não são datadas. O que não ocorre com A mulher e o galgo, que coloca o tempo e uma datação: é a Vênus moderna com o quinhão de seu tempo.



69. A mulher e a bola vermelha, óleo, 1927. Col. Palácio da Boa Vista de Campos do Jordão



70. As nadadoras, óleo, 1924. Col. Gilberto Chateaubriand

Novas obras: movimento, ritmo.

"Carnaval Frêvo

Um guarda-chuva
dois guarda-chuvas
cem guarda-chuvas

corrupiam
rodopiam
entrechocam-se
dançam

e os pés

gotas
gotejam
no chão" (53)

A partir de 1925 há grandes mudanças na vida do artista e nas suas obras. É o ano de seu casamento com Marcelle e, para seu desespero, um incêndio destrói o seu atelier da av. du Maine, 107, e nele perecem várias obras. O Petit Parisien de 4 de julho registra o acidente. Com esse incêndio inaugura-se na vida do pintor uma série de fatos que atentam contra a integridade de suas obras. Segundo amigos do pintor, parece que, nesta ocasião, Vicente procura fazer novas versões de suas obras (54). Fato este que se repetirá no fim de sua vida, provocando celeuma.

Propõe outras questões plásticas. Um copo de vinho (55), 1925, (fig.71) desencadeia novos eixos para obras futuras. É uma estranha composição, se comparada às anteriores. A observação parece ocorrer através de um espelho deformante, ou mesmo através de um copo. É uma variação curiosa de um problema da deformação. No caso, o processo ótico adotado, parece ser o da abrangência da câmara cinematográfica ou da máquina fotográfica, distorcendo o plano numa perspectiva curva de cento e oitenta graus. Desse modo, estabelece dimensões fantásticas de aproximação e distanciamento de elementos da mesma figura. Recursos, enfim, que denunciam preocupação com o efeito de trucagem fotográfica; avança o caminho para uma outra preocupação, que aparecerá ligada à experiência cinematográfica.

Num ambiente fechado, um homem sisudo serve um copo de vinho. O ambiente todo se movimenta. Parece embriagado. As linhas curvas da mesa contrastam com as inclinadas e em fuga dos contornos do teto e paredes que, por sua vez, enfatizam o desequilíbrio. Os braços e as mãos aumentados alcançam o primeiro plano, ao mesmo tempo que prolongam a profundidade. Essas deformações e desequilíbrios provocam indagações a respeito do por quê da instabilidade da obra. O que Vicente quer dizer com tal trucagem? Pretende demonstrar o universo interior? É uma ruptura? Surgem indagações que passam pelas questões provocadas por obras como as dos pintores metafísicos, com as suas perspectivas que desembocam em mundo estranho, solitário e envolto em presságio. Parece supor intenções como as de Giorgio de Chirico, para quem importa "... desembaraçar a arte de tudo quanto ela contém de conhecido até ao presente; todo o as

71. Um copo de vinho, óleo, 1925. Coleção particular, Paris

sunto, toda a idéia, todo o pensamento, todo o símbolo devem ser postos de lado" (56).

Por trás de imagens tão deformadas como desta composição está uma associação à experiência com o álcool ou drogas? Vicente recorre a alguma lembrança de antigas sessões do clube dos comedores de haxixe no palácio Lauzun, onde viveu Baudelaire e onde se tentou multiplicar as experiências do "eu"? Baudelaire transcreve algumas dessas experiências em "Do vinho e do haxixe como meios de multiplicação da individualidade, em 1851 (57). Experiências, associações, tentativas ou não, um fato parece proceder, o de que nesta tela Vicente questiona a visão estética mantida até aqui e retirada do clássico, detendo formas unificadas, estáveis. A visão clássica busca aprofundar o conhecimento. Parte da idéia de que há uma harmonia comum entre o homem e o universo e todo o seu trabalho consiste em melhor atingir o fulcro deste equilíbrio. Com esta tela, Vicente quer escapar, ir para o desconhecido, transbordar para além do círculo habitual da razão, onde o clássico se condensa. Através de que via, de que saída? Pela força que é a imaginação. Ela é a responsável pela quebra do domínio da estabilidade.

É uma atitude que corresponde mais ao modo de vida do próprio pintor, entusiasmado com a dança, a boemia, a corrida de carros (58). A partir daqui divide melhor o curso das águas. Sempre é e será um artista preocupado e ocupado com a herança clássica. Porém, a sua vida, dispersa em demasiados afazeres, não corresponde ao estado de equilíbrio almejado pelo homem clássico.

Em Um copo de vinho há alguns eixos que explicam obras futuras: a mobilidade e a ação que se opõem à fase anterior. A deformação proveniente da perspectiva estudada sob efeito de espelho deformante constitui, mais adiante, centro das atenções de suas naturezas mortas. Esta composição não deixa de indicar uma natureza morta com objetos triviais: mesa, pratos, garrafa, copo. A profundidade resultante da deformação, em linhas de fuga, também é um dado novo. Surge a necessidade de sair da planimetria e localizar objetos no espaço, estudar referências, um canto de parede, uma coluna, um referencial urbano e outros. Na fase anterior está mais ocupado com a profundidade do tempo do mergulho no passado. Com esta composição a profundidade abrange o espaço, localização física dos objetos. Envolve uma atenção especial: "tenho um grande respeito pelo espaço. O espaço para o artista é como o oceano para o marinheiro. Pode ser vida e morte" (59).

Entretanto esta composição não constitui uma ruptura definitiva. Vários elementos persistem e persistirão: os meios tons, principalmente ocre, sépia, cinza; o tratamento da cor em graduação - aqui ainda uma graduação em passagens suaves, sutis. Em obras seguintes, diminui os intermediários, a passagem dos tons é brusca e, externamente às figuras, surge um contorno forte como de vitral. Persistem, nesta obra, algumas marcas de sua "anatomia", como os círculos determinando as dobras dos dedos. Todavia diminui o rigor estrutural. A necessidade de procurar outras saídas está lançada.

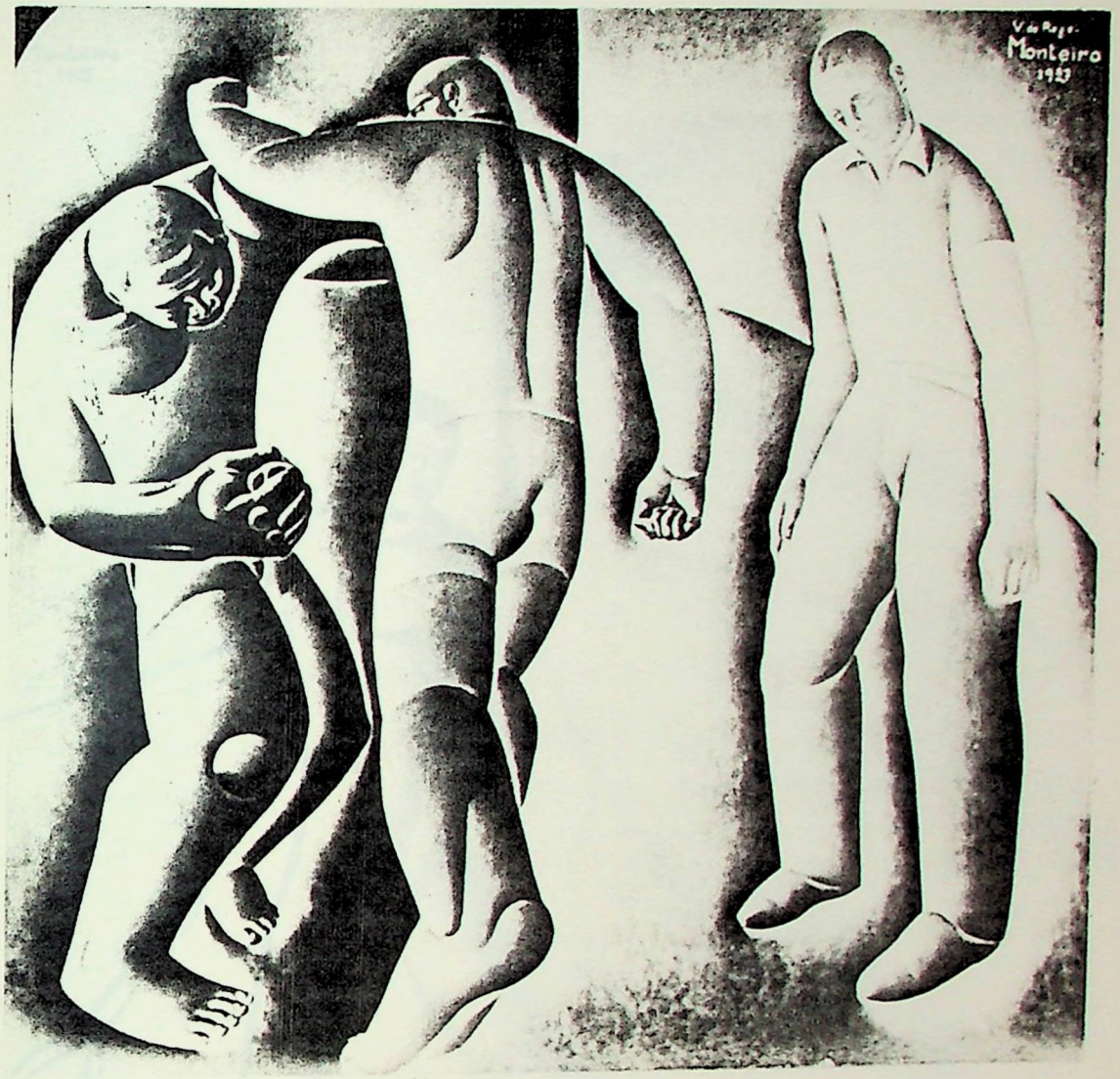
Nos anos imediatos e seguintes, as diretrizes con

tinuam. Na obra O combate, 1927 (fig.72), constrói corpos ágeis, alterados nas suas pernas e ombros, segundo elementos de uma perspectiva deformante. Não se ocupa tanto com o equilíbrio do quadro, a presença do juiz não chega a ser necessária, poderia ser substituida por um outro truque plástico. A graduação dos tons perde a sutileza passada. A frontalidade é descartada, assim como a assimetria. Distancia-se da reverência ao arcaico, das figuras gravadas ou modeladas na pedra. Prefere a solução mais solta.

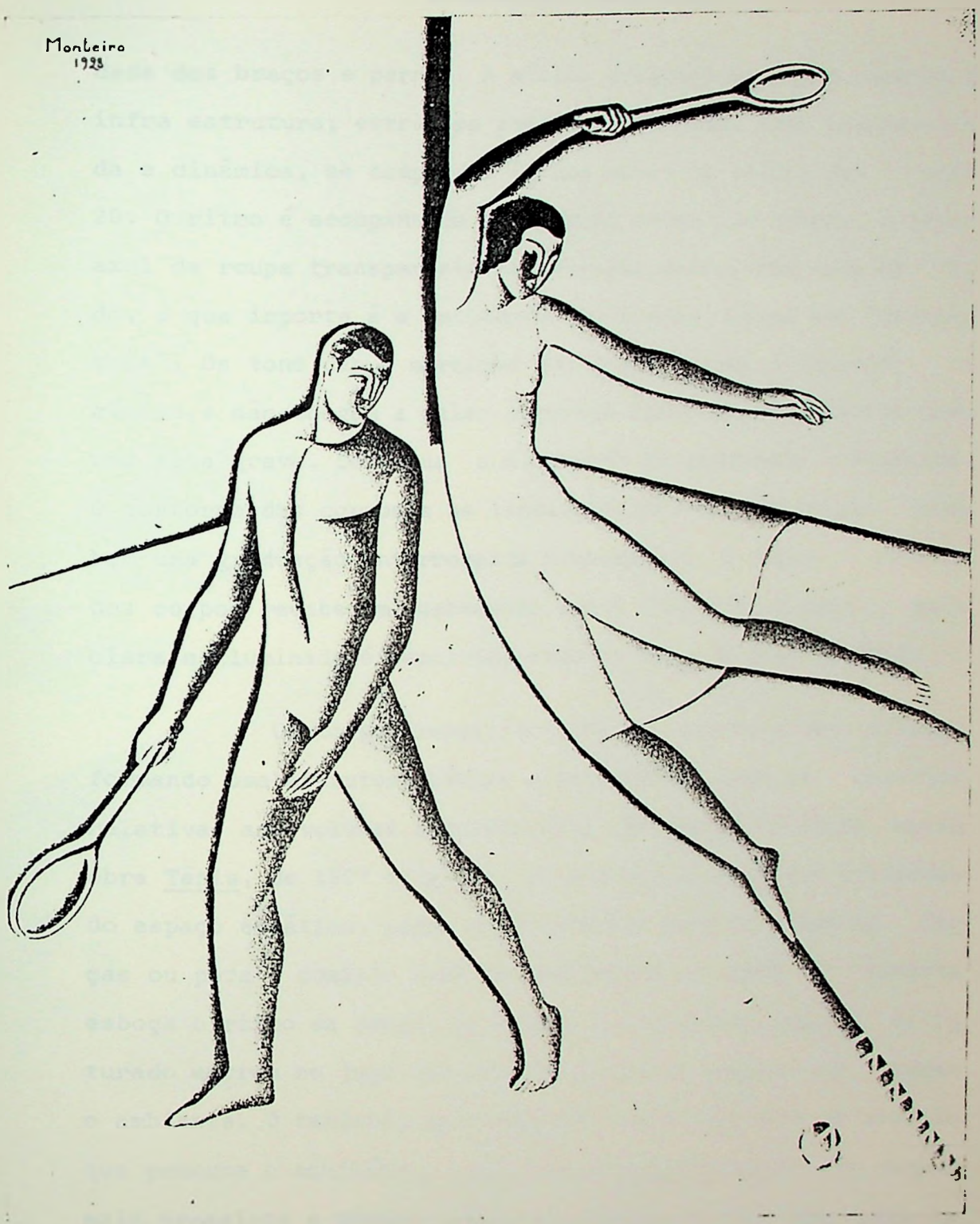
A obra Tênis (60), 1928 (fig.73), conclui elementos dessas transformações e retoma eixos dos anos 19 e 20. A proposta evidente é a de relacionar efeitos pictóricos com a dança. Na base uma inclinação pessoal e a lembrança do acrobático e maravilhoso ballet russo.

A tenista de corpo esguio, que sobe com a sua raquete, braços soltos equilibrando-se perfeitamente no ar, é inesquecível. É leve, agradável, uma "vênus" ou dançarina moderna. Vicente está mais ocupado aqui em relacionar os passos do esporte ao ritmo e à leveza do ballet, do que em descrever uma partida de tênis. Não interessa a competição, não interessa propriamente a quadra do esporte - lembrada aqui por um pedaço de rede e a bola no canto inferior do quadro; nem as torcidas; muito menos o combate com o parceiro. Este tem mais a função do bailarino num "pas-de-deux" - facilitar os passos da bailarina.

O efeito rítmico é a grande dominante e é inevitável associá-lo ao som. A angulação das linhas garantem a liber



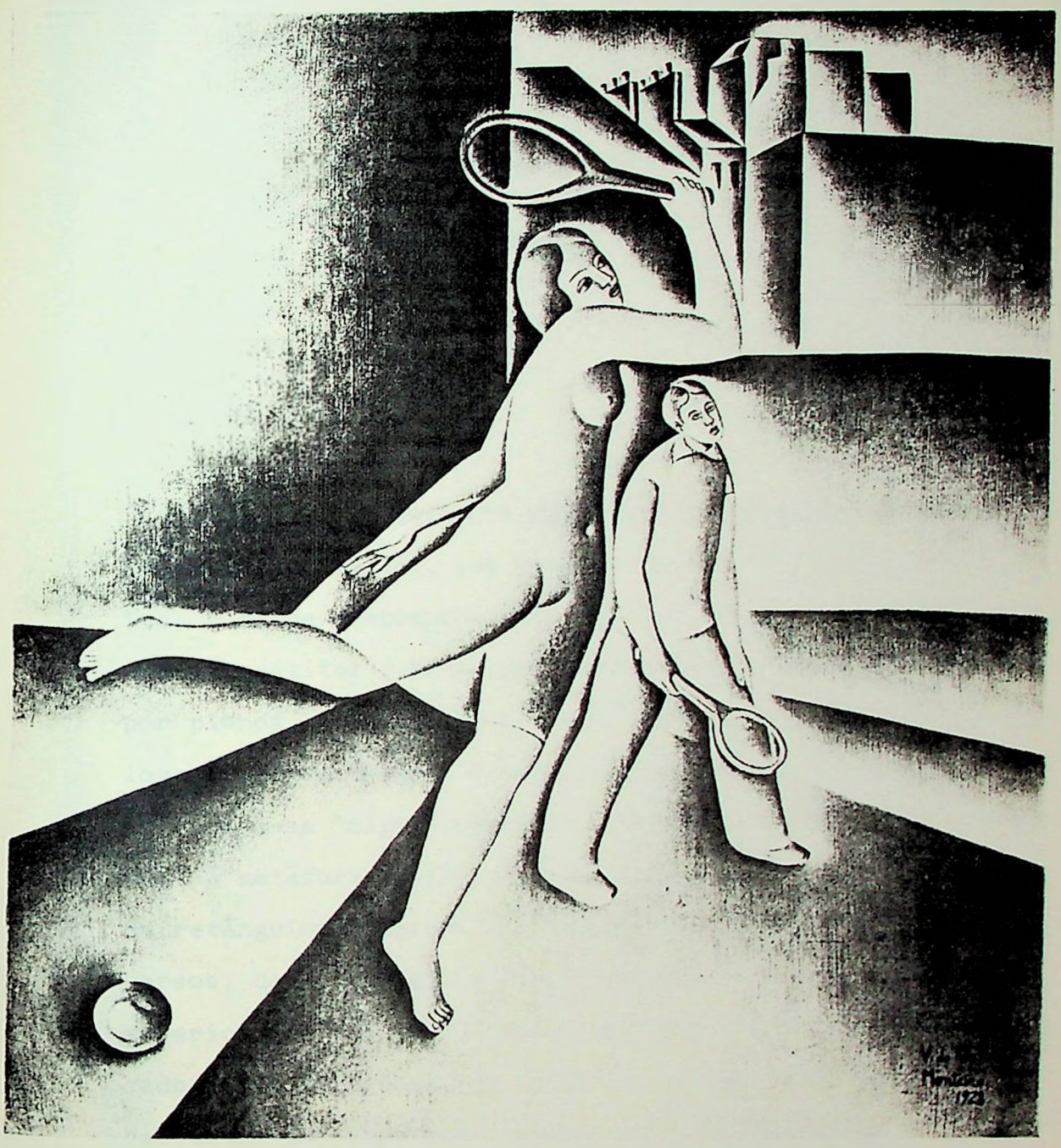
72. O combate, óleo, 1927. Col. Musée de Grenoble, França



73. Tênis, óleo, 1928. Col. Palácio Boa Vista de Campos do Jordão

dade dos braços e pernas. A nítida diagonal em curva suporta a infra estrutura; estrutura essa mais marcada, mais esquematizada e dinâmica, se comparada às das obras do início dos anos 20. O ritmo é acompanhado pelos tons ocres dos corpos, o tênue azul da roupa transparente da tenista; mais visto como um todo, o que importa é a "sinfonia" do branco. Quase uma "não-pintura". Os tons dão a marcação dos corpos, como o compasso na música, e não chegam a calar a grossa linha preta esticada como uma nota grave. Continua a alteração da graduação cromática. O contorno dos corpos e as linhas básicas da composição recebem uma graduação interrompida bruscamente. A parte interna dos corpos recebe um acabamento menos drástico; a parte mais clara e iluminada é resolvida como se apagada por borracha.

Os corpos resolvidos via uma economia das linhas, formando uma estrutura básica e deixando de lado as questões relativas aos volumes escultóricos, são previstos já na outra obra Tênis, de 1927 (fig.74). Da atenção voltada aos problemas do espaço estático, passa a orientar-se para o estudo de forças ou para o domínio onde se manifestam no tempo. A tenista esboça o ritmo da dança; as linhas que compõem o espaço estruturado entram no jogo dos ritmos, formando ângulos que abrem o ambiente. O tenista, mais passivo, está distante da solução que procura o equilíbrio plástico da segunda versão. Os corpos mais prosaicos e presos, atrás a paisagem urbana com casas cubistas, levam a uma composição menos econômica e mais pesada.



74. Tênis, óleo, 1927. Coleção particular, Londres

"ARLEQUINADE

VOIS-TU Dit Arlequin
Le terreau que l'on bine
Avec art l'art le quin
Tuple ô ma Colombine

(...)" (61)

Há envolvente poesia neste Arlequim e Bandolim (62), 1928 (fig.75), que pousa de cabeça inclinada, mão na cintura e exibe o acompanhamento de seus versos. Na fatura plástica, substitui a linha preta e espessa, contornando a figura, por planos. Multiplica os sinais geométricos estabelecendo diálogo entre os mesmos. O arlequim, reduzido em sua forma aparente, torna-se "signo plástico " livremente inventado, comparável à metáfora poética do cubismo sintético. Constrói através de retângulos, ângulos, triângulos a figura pronta para dizer versos; dois triângulos invertidos equilibram-na. Um triângulo superior formado pelo braço e um outro oposto, inferior, colocado entre as pernas e o bandolim; e, como toda a estilização calculada da composição, mantém as contribuições do "Art-déco". Tons sisudos, ocre, sépia e variações do negro ao branco, expressam melancolia. Não se está diante de ícones imbuídos de reminiscências religiosas ou mitológicas, mas diante de uma síntese plástica mais livre, de onde emana um convite ao lirismo, envolvendo o espectador. Antes de tudo, transfere visão de encantamento.

75. Arlequim e bandolim, óleo, 1928. Col. Galeria Metropolitana de Arte do Recife

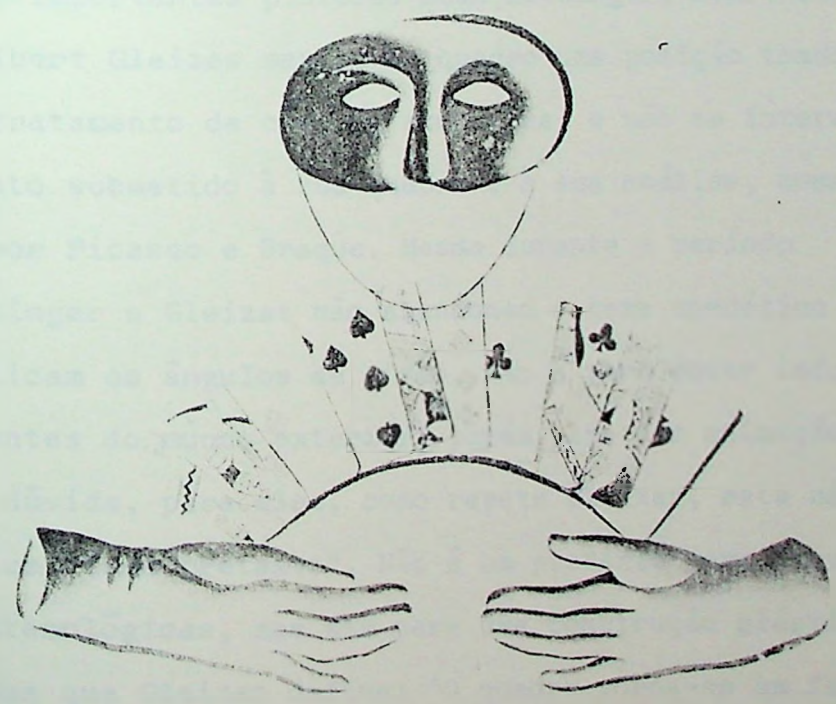
Enquanto na obra Tênis o efeito musical acompanha o ritmo das linhas, movimenta-se, aqui a "música" sofre uma espécie de "congelamento" pelo suporte do cubismo sintético e da estaticidade dominantes. Está ligada à perfeição e pureza alcançadas pela lógica que preside ao desenrolar da obra: silenciosa, segura de si e dos contornos que a si própria determina.

O tema apreciado por Picasso é aqui retomado. A solução passa por um jogo plástico a caminho de proposições abstratas. Não é ainda uma abstração e sim a interferência de Juan Gris, que se ocupa também do tema arlequim. Talvez essa obra possa até ser vista como uma homenagem ao artista espanhol que falece em 1927. Gris manifesta o desejo de realizar uma arte dedutiva, retomando Paul Cézanne: "Cézanne, de uma garrafa faz um cilindro; eu parto do cilindro para criar um indivíduo de um tipo especial, de um cilindro faço uma garrafa, uma certa garrafa. Cézanne caminha para a arquitetura, eu parto dela, e é por isso que componho com abstrações (cores) e disponho quando essas cores se tornam objeto..." (63). Seguindo o caminho aberto por Gris, Vicente planeja, como um arquiteto, primeiro a estrutura de seu quadro e depois define, impõe um tema a essa estrutura, aproximando-se da síntese cubista. O tema por sua vez confunde-se com o mundo poético o que é também proposto por Gris. Põe na base dessa tela uma espécie de desenho geral; isto é, lembranças, idéias recolhidas das várias tendências estéticas. Na redução e nas formas que se repetem procura passar sensação da rima e signos do mundo da poesia.

Com Arlequim e Bandolim, o espectador é colocado diante da poesia que domina tudo. A entrada é franqueada por uma singularidade de reflexões e o observador está diante de uma imagem que conta coisas semelhantes às que se passam no íntimo do homem; quando, no mais profundo silêncio, os mistérios do universo parecem revelar-se: os mistérios da fantasia, da infância, do lirismo. A partir daí as controvérsias teóricas apagam-se, parecem sem utilização, revelando um outro mundo e não aquele imposto pelo mundo aparente. O que importa saber se o arlequim é ainda uma fantasia, se constitui ou não um "assunto"? A querela do figurativo e do não-figurativo deve calar-se, inclusive a da realidade exterior, e todas as questões e todas as antinomias. Porque o que se apresenta é a unidade surgida do caos das disputas travadas até aqui. Diante dessa obra a meditação é o melhor meio de acompanhá-la.

Nesta obra, Vicente parece esquecer-se dos desvios provocados em Um copo de vinho. Nas composições que vêm a seguir surgem novas preocupações. Continuam as simplificações derivadas do cubismo sintético. Todavia são formas recortadas, a leitura distancia-se do proposto por Gris. Os anos já se passaram em relação às questões levantadas pelo artista espanhol; não há muito sentido em persegui-las, mesmo porque está atento às divulgações das idéias de Breton. Na obra Moderna degolação de João Batista, 1929 (fig.76), pinta figuras com aparência de recortes; é um jogo de figuras: uma cabeça azulada inscrita num círculo negro - semelhante às cópias da estatuária clássica feitas em gesso, mãos sépias (ou luvas?), uma navalha. Tres elementos aparentemente sem nexo, colocados num fundo violeta

pálido, cujo significado (ou mistério? ou inquietação?) parece ser dado pelo título. Provavelmente no mesmo ano, em Uma bela na noite, 1929 (?), (fig. 77), realiza uma montagem triangular, repetindo os recortes ou a aparente técnica de uma colagem. No vértice superior está indicada a face mascarada; no centro, cartas em leque são "apresentadas" por luvas; os elementos que preparam a leitura elíptica repetem-se, no caso as luvas e faces femininas. Vicente prepara um campo propício à associação, sugerindo a surpresa e um certo grau de humor, na medida em que os elementos, colocados como num quebra-cabeça, e o título transformam-se em pistas para a decifração de um enigma.



76. Moderna degolação de São João Batista, óleo, 1929. Col. Galeria Metropolitana de Arte do Recife

77. Uma bela na noite, óleo, 1929. Col. Galeria Metropolitana de Arte do Recife

Reflexões sobre as obras: um "torneio plástico"

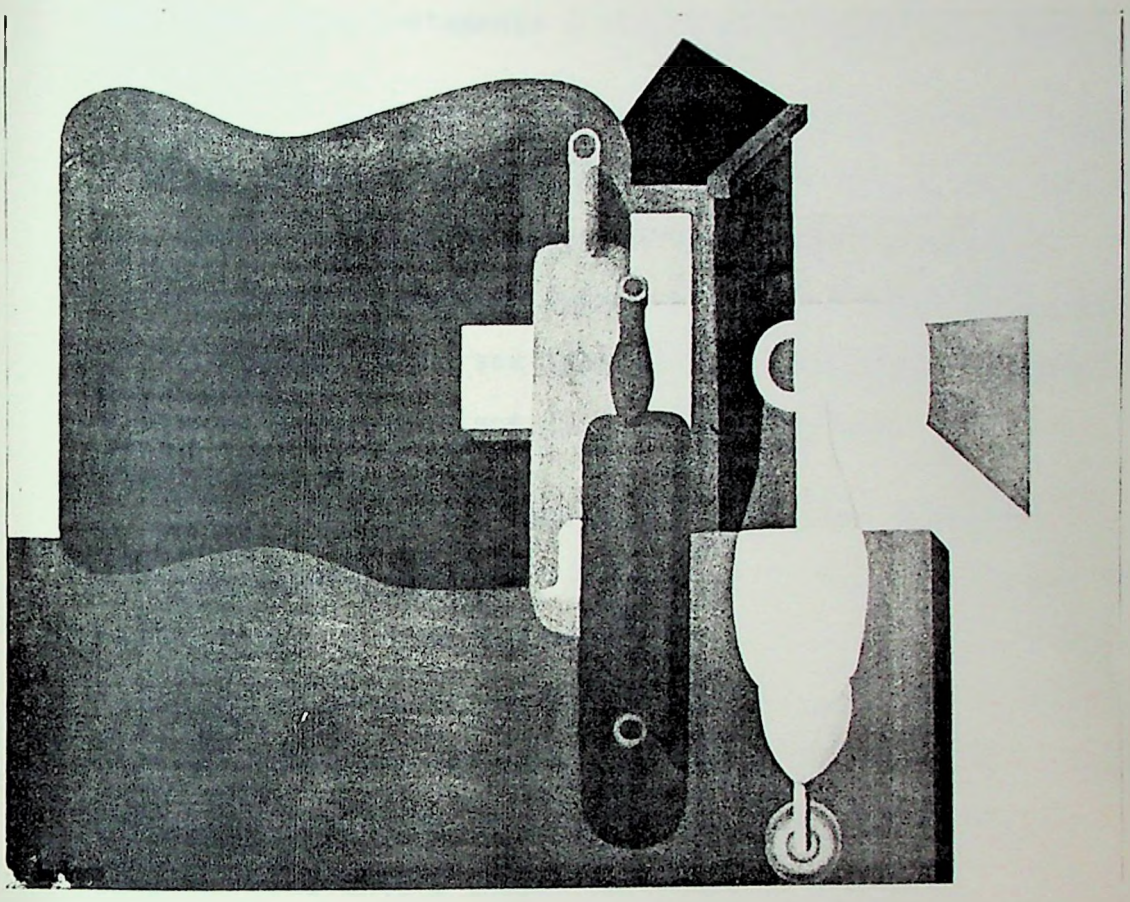
Neste retorno à França, passo a passo, Vicente entra em contato com novas propostas artísticas. Idéias vindas da difusão do "Après-Cubisme", ou do Cubismo da segunda vaga, a arte de vários povos observadas nos museus, unem-se às vivências e aos motivos de sua terra. Diante de experiências tão diferentes, quais as principais sínteses alcançadas? Aonde pretende chegar com as imagens resultantes?

A segunda vaga do Cubismo distingue-se essencialmente da primeira, de um lado, por sua atitude perante o tema e, de outro lado, por sua concepção do "quadro-objeto". Os três importantes pintores Jean Metzinger, Henri le Fauconnier e Albert Gleizes mantêm no quadro uma posição tradicionalista no tratamento da cor, da atmosfera, e não se interessam pelo objeto submetido à sua quebra e à sua análise, como o proposto por Picasso e Braque. Mesmo durante o período analítico, Metzinger e Gleizes não abandonam o tema anedótico e, se multiplicam os ângulos de visão, não é para obter informações diferentes do mundo exterior, porém para dar animação ao tema. Sem dúvida, para eles, como repete Gleizes, este não é mais que um "tema pretexto". Não é um pretexto para investigações epistemológicas, mas sim para uma construção plástica mais rigorosa que Gleizes define: "O quadro torna-se um fato, a sua realidade não é a do espelho, mas a do objeto. É um todo homogêneo, móvel e fechado, e não é um fragmento espetacular deixado aberto pelo quadro. A sua beleza não reside no que nele

se conta, mas é dele pelo que é" (64). Não se pode deixar de notar que tal concepção é menos revolucinária que a de Picasso e Braque. De fato, como Albert Gleizes não cessa de repetir, e que não deixa de ser um elogio, o Cubismo é para esses artistas sobretudo "... uma metódica revalorização de material plástico... " (65).

Para Vicente o tema é de capital importância. Encaminha as suas obras para a adequação entre o próprio tema e a concepção plástica. Todavia, não acompanha as afirmações da segunda vaga cubista ao pé da letra. Ao contrário de Gleizes, a obra para Vicente pode ser motivo para indagações, reflexões ou investigações epistemológicas e não simplesmente "metódica revalorização de material plástico". Na série de obras dos anos 20, procura justamente deixar pistas para uma adequação de mensagem às formas reinventadas.

O "Après-Cubisme" sopra numa diversidade de direções. Uma de suas consequências imediatas é o Purismo. Em pintura, os puristas, ainda que se declarando procedentes do Cubismo, protestam contra a destruição do objeto e restituem-no nos seus contornos de desenho acabado. Em Amedée Ozenfant, com o "seu espírito novo", o Purismo tem um decidido teórico, levando os artistas a manifestarem vontade de restaurarem "valores estáveis", "uma vontade de ordem" (fig.78). Essa vontade é encontrada nas preocupações de Gleizes, no classicismo de Roger de La Fresnaye, como no de Braque, em tantos traços esparsos que, reunidos, formam o mais claro intento. Um poeta que, no imediato pós-guerra, é um intérprete dessas intenções,



78. Amadée Ozenfant. "still life" , óleo, 1920

como seu encenador, é Jean Cocteau - exalta-as nos textos, um dos quais tem justamente o título de "Le Rappel à l'Ordre".

Em Vicente, tal vontade encontra eco nas composições de formas compactas, claras, que ditam sempre uma estrutura. Nunca se esquece, como bom construtor, de submeter as suas imagens a precisas equações de peso e equilíbrio. Apesar de seus sonhos e de seu lirismo, sabe coordenar as imagens e a fantasia sob precisos cálculos matemáticos.

Os seus elementos de composição obedecem a uma funcionalidade interna. O fundamento de suas telas parte dessa intenção: o "Cristo-coluna", com o seu corpo confundido com a forma da cruz, ou os operários na ação de compactar. Evita a aparência naturalista e propõe uma força mais orgânica; a elaboração de um ser que retém suas idéias básicas. A imagem resultante é sempre carregada de conceitos compostos por elementos culturais avocados. Evita o apelo ao anedótico e retém a estrutura de uma composição abstrata.

O que é Vicente neste momento: um pintor? Um escultor? Um arquiteto? É um construtor criador que pinta. É um planejador de um mundo de raízes arcaicas, ao mesmo tempo vanguardistas, e acima de tudo muito próprias. São constantes nas suas obras, principalmente até meados da década, a figura concentrada, recolhida, o rigor construtivo, a monumentalidade. É um devoto construtivo que, envolvido pelas massas da modelagem, da armação escultórica e da arquitetura, alia-se à pintura. A estaticidade, dominante no período, às vezes é quebrada, dando lugar a formas mais movimentadas. Ocorre princi

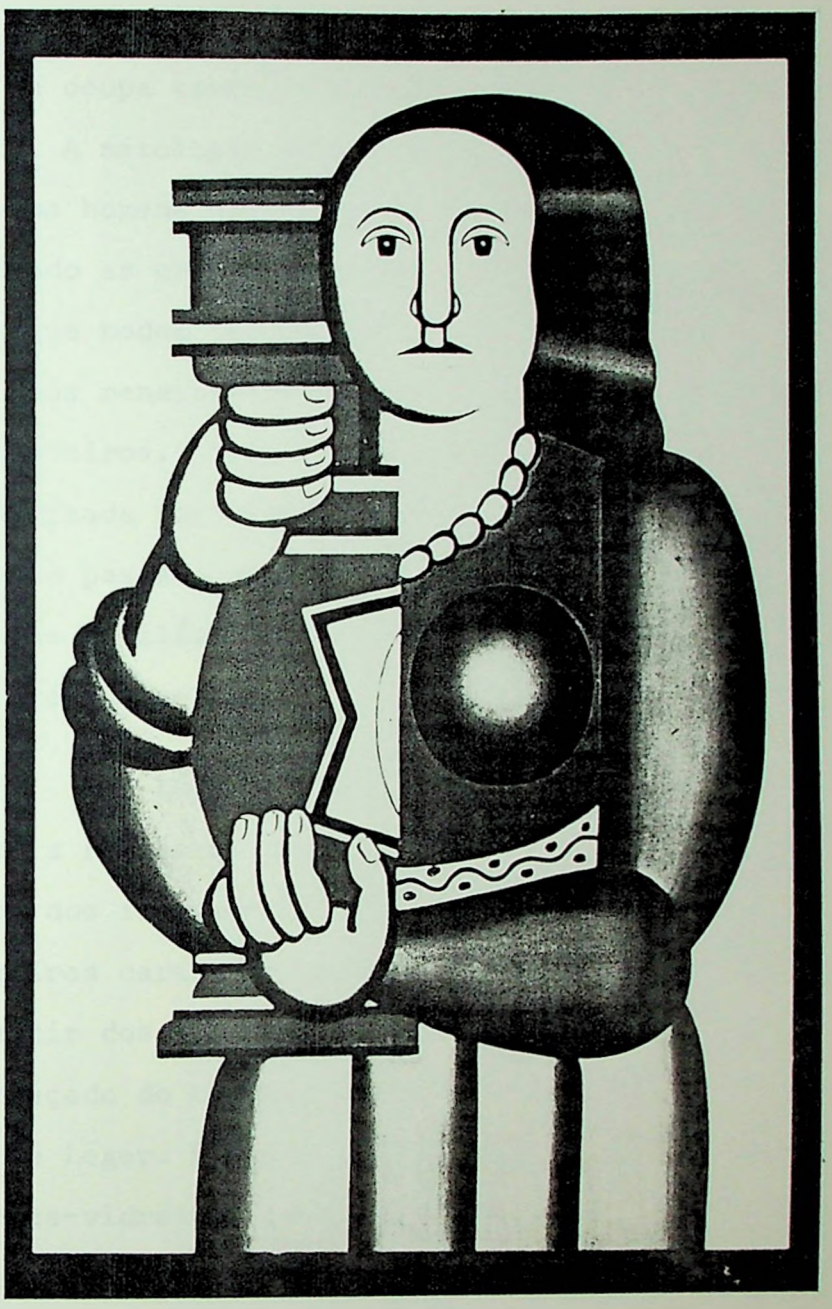
palmente a partir de 1925; Um copo de vinho, como já foi citado, é um exemplo. A preocupação com a base estruturada permanece, mesmo no caso de obras de maior movimento, como na obra Tênis, onde desenvolve o ritmo da dança.

Após o seu retorno a Paris, os trabalhos são dotados de rigor formal; os temas são importantes, todavia repetitivos: cenas religiosas conhecidas, cenas urbanas, crianças com animais. A firme procura da unidade estrutural faz com que não se dedique à realidade mais ponderável, cotidiana, ou à recuperação de lendas indígenas, como nos primeiros anos. A dedicação ao problema de construção formal mais elaborada corresponde ao desdobramento de problemas técnicos. A cor, a linha e o espaço são elementos com exigências próprias. É importante organizá-los e tirar-lhes o máximo proveito. A sutileza de seus volumes modelados e o equilíbrio das formas asseguram o acabamento que suporta a crítica.

Visa à unidade entre o domínio dos elementos plásticos e a composição. Unir corpos, os objetos, o homem e os animais na mesma trama material. Deseja descobrir a passagem de um ser a outro, de uma matéria à outra, de uma cultura à outra, via os elementos que constituem a composição, sem a destruição desses e daqueles. Procura falar daqueles através desses dentro dos limites da matéria plástica, que constitui um mundo próprio. Na série religiosa consegue bom êxito. Numa obra como Fuga para o Egito estabelece o diálogo dos mundos pagão e cristão; este indo ao encontro do outro, um confundindo-se com o outro. A sua arte é a própria ponte entre um mundo e o outro.

Outra ponte traçada é com a contemporaneidade. Por trás, estão as lições de Léger: "Vejamos como começou a pintura. Penso que se descobriu um céu azul e, depois, lá dentro, núvens brancas, e depois, por baixo árvores, e, a seguir, construíram-se casas, depois estradas com postes telegráficos, e tudo isto foi pintado, depois a indústria moderna criou máquinas; então, porque é que nesse momento da evolução humana nos vêm dizer: alto aí, não há o direito de pintar isso, de utilizar isso? É absurdo" (66). Léger ama a natureza, mas a natureza hoje. Diversos objetos nela ocupam lugar; sobre eles incide sucessivamente a meditação do pintor. A vida vegetal e a forma humana, folhas de árvores, serpentes entrelaçadas, mulheres de cabeleiras de chapas onduladas se defrontam com as formas mecânicas; o desenho de arquiteto, a escada, o disco, o molho de chaves. Estas novas naturezas mortas alternam com paisagens de troncos de árvores semelhantes a chaminés de fábricas ou a mastros de barcos e com a intimidade onde "vênus de mitologia metalúrgica" fazem a toilette, lêem, tomam chá ou apresentam flores parecidas com ferramentas (fig.79). Realiza obras que exaltam e justificam a época atual, a natureza povoada de objetos que não a contradizem - tão vivos e necessários como ela mesma, com suas árvores e suas flores.

Vicente ama a natureza de hoje como a de ontem. Julga importante ficar com aspectos que dão às suas obras a atualização; quase sempre traduzida na mecanicidade que imprime nas formas, auxiliadas pela geometrização legeriana. Entretanto, como coloca no outro prato da balança a perenidade,



79. Fernand Lēger. Mulher segurando um vaso, óleo, 1927

não se ocupa tanto da justificativa da época atual, não a exalta. A mitologia escolhida não é a da "vênus metalúrgica" e os seus homens não sobem em andaimes, nem têm como paisagem de fundo as chaminés. Prefere as Dianas, Vênus, Madonas; homens que podem ter habitado próximo às pirâmides, ou saído das mãos renascentistas, ou mesmo ter sido moldados por simples oleiros. Trabalha as oposições entre a época atual, caracterizada por linhas arrojadas e articuladas, e as aquisições do passado arcaico ou clássico, com a preservação de lembranças estilísticas como a frontalidade e a solenidade do ritual religioso.

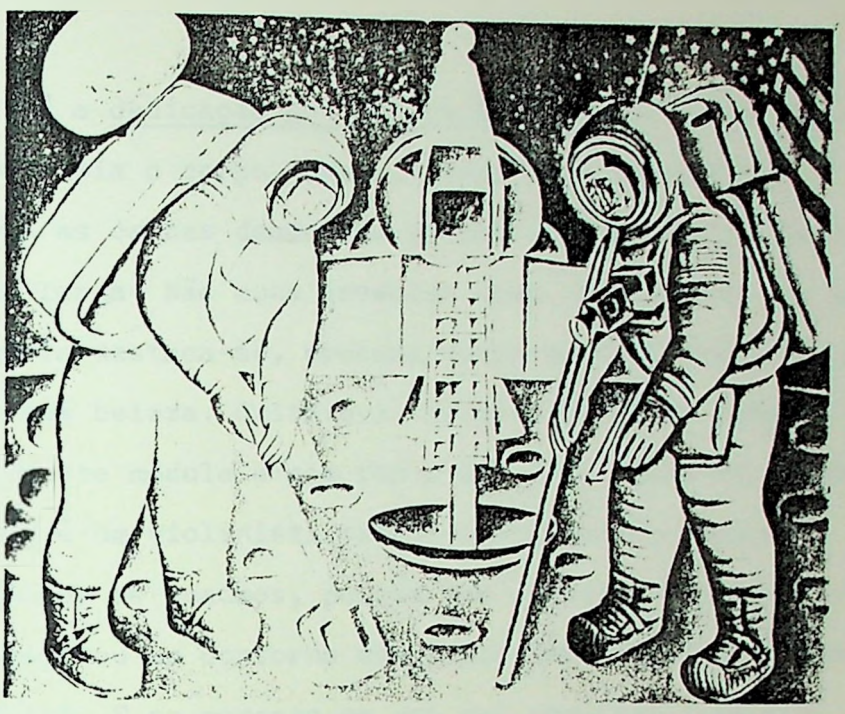
Léger justifica e exata a época atual, mas está preso a raízes do passado. Filho dos prados normandos, é herdeiro dos imaginários góticos, pintores de iluminuras e das primeiras cartas de jogar. Observe-se os rostos reproduzidos a partir dos vitrais: as suas grossas estruturas formadas pelo traçado do chumbo, com alegre surpresa, evocam a imaginária de Léger. É certo que a simplicidade foi calculada pelos mestres-vidreiros para ser atenuada pelos efeitos da luz e da distância. Léger leva também em conta as transformações de uma figura de grandes dimensões colocada no mais vasto dos edifícios. Vicente tem seu gesto criador semelhante ao dos mestres portugueses que assinaram o traçado e a imaginária nordestina do Brasil-Colônia. A gravidade e o peso dessa estatuária justificam, além de sua temática fervorosa, religiosa, uma certa rudeza e simplicidade que o traçado de artistas anônimos brasileiros realiza em suas adaptações (fig.80).

É um outro ponto de convergência com Léger a in

80. Anunciação, óleo, 1923. Coleção particular

tenção de realizar em boa parte de suas obras projetos murais. Motivo de realização para o mestre de origem normanda e motivo de frustração para o artista pernambucano. Se Vicente tivesse a oportunidade de realizar murais públicos, a partir de seus projetos pictóricos, o Brasil teria conhecido um muralista à altura dos mexicanos, internacionalmente consagrados. Talvez essa chance só chegasse no tempo em que os órgãos públicos se interessaram pela promoção da arte a nível comunitário, como no período de 1930-40, em que Portinari consegue tais muros, com propostas ligadas à arquitetura e ao espaço urbano. A França tampouco estimulou tais tendências. Pena, porque poucos artistas alcançam efeitos e formas tão poderosamente ajustadas à leitura do muro, como Vicente. Se a chance viesse, teria dado maior desdobramento social aos seus trabalhos. Talvez até uma melhor situação econômica, que com o tempo só piora. Durante estes anos vinte conhece a realização artística pictórica e certa abundância;depois viverá pobre, andarilho, com a obra atingida por circunstanciais agressões, carregando em dimensões portáteis seu grande e sufocado sonho. Nos últimos anos de sua vida, persegue temas e soluções que sugerem a dimensão mural, como Descida do homem à Lua e Gol 1000 de Pelé (figs. 81 e 82),mas a oportunidade de realizar murais está mais distante do que nunca.

Em obras como os ciclistas de subúrbio dominical dos seus Ócios, Léger domonstra fervorosa homenagem a David e ao clássico. Acompanhando esse caminho, Vicente homenageia o discípulo do famoso pintor de Napoleão, Dominique Ingres, no que este tem de ecletismo e refinamento no acabamento téc



81. Descida na lua, óleo, 1969. Coleção particular

82. Gool 100 de Pelé, óleo, 1970. Coleção particular

nico; é a dedicação ao "violon D'Ingres". Quando Ingres estuda ou copia o corpo humano, apesar das imperfeições, não omite nem as carnes demasiado gordas, nem o peso da bacia demasiado larga. Não ousa inventar nada. Mas quando uma linha necessária destaca-se, procura tirar partido dela. É apanhado pela sua beleza. Cultiva-a. Afina-a da mesma maneira que um violinista modula o som com o seu arco. Sabe-se, aliás, que Ingres é um violinista talentoso. Só então começa o quadro, ou melhor os quadros, porque lhe agradam réplicas sucessivas. Um traço ou um contorno escolhido desenvolve-se em uma curva perfeita. E no momento em que vai terminar o quadro, ainda tem um requinte de variação. Assim o quadro, que no início só procura mostrar um episódio ou um retrato, acaba por ser uma apoteose de um traço. Apesar do poder que a invenção da fotografia tem sobre a sua obra, a busca plástica domina a busca realista. Vicente parte deste violino afinado. As suas imagens chegam a posar para o "fotógrafo", como na tela A mulher e o galgo, porém está longe do realismo fotográfico e as suas linhas são mais simplificadas. Todavia, a sofisticação artesanal de Ingres repete-se. As linhas que estruturam as suas figuras caminham claras, precisas. As telas de textura bem fina facilitam o acabamento e a graduação impecável de seus tons. Os corpos são normalmente sacrificados em suas aparência e proporção, para facilitarem a descoberta de caminhos mais interessantes para as suas linhas e estilizações.

Em se tratando de um artista como Vicente e não perdendo de vista a sua paixão por Ingres, é oportuno lembrar que, de certo modo, os cubistas são descendentes de Ingres.

Para um artista como esse e para os de sua família, que é ainda a de Leonardo da Vinci, a pintura é "cosa mentale" (67). O mundo apresenta-se como fenômeno inteligível, que exige ser compreendido. Da mesma maneira, a obra de Vicente oferece-se ao intelecto, o qual deve estabelecer distinções, designá-los. Trata-se de objetos de conhecimento que podem ser elevados à altura de generalidades e de conceitos. As suas figuras humanas constituem a confidência de um artista que desce às profundezas de uma natureza orgânica analisada, classificada. Geralmente, as suas figuras humanas não constituem um indivíduo ou um retrato particular; são antes a idéia de ser humano, a sua generalidade, compostas de certos elementos, à maneira do que pode chamar peças ajustadas. São figuras dirigidas mais à ação intelectual do que à sensação ótica. A figura de sua Nossa Senhora, como na obra Fuga para o Egito, é composta a partir das várias oficinas, contendo tanto elementos que representam a Virgem venerada pelo cristão, quanto a forma de uma "deusa-mãe". Provoca uma certa empatia com as suas linhas agradáveis e a túnica carmim; porém é uma imagem para ser meditada, relacionada com várias culturas, pensada no seu modo de solução. Não é captada por inteiro, prontamente, no primeiro lance de olhar. Entre a percepção ótica e o entendimento há um tempo. Tempo esse que se alonga porque depende do relacionamento de uma forma de composição, com os demais elementos da composição. E esse relacionamento não se inscreve numa única obra, estende-se a outras. A idéia, por exemplo, de "vida-morte", que perpassa várias obras, tem na série religiosa várias pontes com os passos da Paixão. A figura de Cristo, na

luta pela vida eterna do homem, envolve a sua própria morte como garantia de resgate, que se estende a todos os homens. Vicente acompanha essa idéia religiosa no plano plástico. Coloca ao lado dessa idéia uma outra, a do historiador da arte, recolhendo e estudando os vários estilos das diversas culturas. E, nesse sentido, não perde de vista Ingres, pintor de assuntos clássicos e históricos.

Um outro aspecto a observar: a matemática ingresca, presa à admiração por Rafael e aos clássicos, é, na época do Cubismo, reforçada pela exaltante influência da idade mecânica e industrial. A pintura não é apenas uma representação na ardósia, segundo as regras da geometria descritiva, mas um objeto montado, combinado, ajustado, o análogo de uma máquina. O que explica imagens que, por vezes, espantam o público. Imagens onde se combinam com partes visíveis de um dado objeto as partes não visíveis, mas mentalmente conhecidas, como sejam uma face e um perfil simultaneamente vistos no quadro. Isso dá ao público das obras cubistas uma aparência de farsa, provocando risos. O Cubismo faz rir porque é essencialmente mecânico, armado sobre o vivo; ajusta elementos conhecidos no lugar de elementos percebidos - no fundo pesa o que Bergson considera a respeito do riso como podendo surgir diante de uma máquina reproduzindo o corpo humano (68). Ao espetáculo comum acerca do qual se pode chegar a um acordo, substitui-se por uma proposição mental e que exige uma certa "cumplicidade arbitrária" e secreta; e esta é concedida a pessoas prevenidas, avisadas, iniciadas. Nada prova de que não se trata de um "delito". Com efeito, falta prova de que é a realidade objeti

va, percebida pelos sentidos, visível aos olhos de todos. Não há prova do "delito". Ordinariamente, sabe-se o que se vê; mas não se sabe o que apenas se sabe.

Vicente realiza obras que tomam parte deste "delito". São obras repletas de oposição e montagem que nem sempre respondem claramente às suspeitas, às desconfianças. Às vezes, está-se diante de um artista entrincheirado, provocando indagações a respeito do significado de suas fantasias. E as indagações permanecem mesmo quando se está diante de um objeto mais verossímil. Pode-se, neste sentido, compará-los às indagações que são feitas diante de alguns problemas colocados por Ingres, como a questão das vértebras suplementares. Onde foi ele buscá-las? E para que? Na arte de Vicente, como encarar, em meio à sua necessidade de atualização, uma temática religiosa pré-rafaelesca associada a motivos arcaicos, por exemplo? Ou porque associa a frontalidade antiga a temas contemporâneos, como os operários? Porque a popularização sacro-profano? O quê quer dizer com isso? Por quê montar elementos díspares como a figura de gestos mecanizados alimentando aves prosaicas? - Mulher com galinhas, 1925 (fig.83).

Diante das obras de Vicente, fica-se no reino das indagações e do intelecto que também produz esfinges. As esfinges propõem enigmas ou questões que pedem explicações. Portanto, não se trata apenas de olhá-las, mas de desvendá-las e desenvolvê-las. De um modo geral, às obras de Vicente não basta a contemplação. Não é a múltipla e embriagadora riqueza dos coloristas, dos românticos, dos impressionistas, dos sen

83. Mulher com galinhas, óleo, 1925. Coleção particular, Paris

sualistas. A arte de Vicente é na sua aparência com frequência austera, monocroma, despojada de referências cósmicas diretas e de tudo quanto não é a sua própria vontade. No seu significado, encaminha à argumentação de uma arte que trabalha oposições entre o arcaico/moderno; sagrado/profano (às vezes, mais especificamente pagão/cristão); primitivo/contemporâneo. Em parte, essas oposições expressam a linguagem de predecessores, e algum tempo decorre antes que comece a expressar mais conscientemente a sua própria visão. Todavia não é um pastiche (69). Desde os primeiros anos Vicente procura um caminho próprio. Dele pode-se concluir que um quadro deve sempre muito mais a outros quadros seus e dos estudados através da história da arte, do que à observação da natureza. Entretanto, a natureza não é sua rival, ele conserva uma notícia dela, reconstruída através de um esquema mental. Não são diretamente os cones, cilindros e esferas vindos de Paul Cézanne; mas a influência do artista de Aix, recolhida através da segunda vaga cubista - o que reforça a idéia do pintor que ama mais a obra do que a sintonia direta com a natureza. Desse modo, a sua produção adquire um sentido de segurança, porque o anseio que vive nele é inspirado em milhares de outros.

Neste segundo momento, apresenta-se mais resoluto, sólido. Antes balbuciava, agora pode exprimir mais claramente o que pensa. Alcança comunicação original seguindo uma "pista" dada pelas suas sínteses; como um pensador desenvolve suas proposições concatenando-as e determinando modelos mais ou menos rígidos. Esses modelos aparecem como composições rigorosamente estruturadas, geométricas; na relação com a for

ma-função, nos seus seres protótipos. Quando a estabilidade é quebrada, como na tela Um copo de vinho, reconstrói a estrutura e adequa novas linhas e figuras, como na obra Tênis. Encaminha sempre uma visão estética que não separa forma de conteúdo, equilibrando assunto e composição. E o resultado leva, com frequência, a verdadeiras formas emblemas, isto é, representações de leitura elíptica, simbólica, organizadas nos seus seres protótipos e que condensam signos e soluções artísticas já citados. Os signos geralmente representando valores cristãos e pagãos, e a visão estética procurando harmonizar esses signos com elementos artísticos vindos dos primitivos, clássicos e cubistas.

Nestas formas emblemas, a sua arte apresenta-se com três faces simultâneas: a realidade exterior, a criação plástica, a realidade interior. A primeira é consequência das notícias que resenha de seu tempo e de seu espaço. Paris permite-lhe que se atualize. Os eventos que lhe são contemporâneos estão lembrados na sua alusão à era da máquina, aos operários, à moda dos anos 20. Recorta a sua Paris elegante que vive e comemora os "tempos modernos", ela confunde-se com a visão artística adotada. A sua terra natal é condensada nos motivos que passam pela lembrança do indígena, pela opção encontrada na série religiosa, onde estão a tradição familiar de origem portuguesa, as recordações das igrejas pernambucanas. Na criação plástica funde elementos provenientes da "École" e da resenha histórica estudada nas coleções e nos museus. A sua realidade interna, presa à vontade de realizar obra racional, organizada e despojada, parece entrar em contradição

com a vida inquieta, dispersa, à procura de prazeres sofisticados que acompanha a boemia parisiense. Na prática estas faces todas estão amalgamadas, e a dispersão virá à baila envolvendo mais o "fazer artístico", no momento seguinte.

Na criação de suas formas e de suas sínteses tem muito peso o estudo da arte de diversos povos. Nesta segunda viagem, percebe mais claramente que o europeu avança também nesse sentido. A Europa continua recolhendo os efeitos da expansão colonialista. Há maior aproximação dos povos estranhos, alheios ao ideal greco-romano. Abrem-se as fronteiras, por bem ou por mal. Está-se diante das riquezas nativas dos povos africanos, oceânicos, pré-colombianos. Museus etnográficos já estão montados ou ampliados em várias capitais. As missões culturais ainda se multiplicam. Da África e de outras partes como da Oceania, da Melanésia, chegam notícias confirmando a existência de uma respeitável produção artística (70). Esta difusão passa a desempenhar papel decisivo nas soluções vanguardistas. Próximo à conquista feita pela arte negra nas pesquisas de Matisse e Picasso, na Alemanha, Ernst Ludwig Kirchner, participante do grupo Die Brücke, entusiasma-se pelas qualidades plásticas das esculturas das Ilhas Palaos e da África.

Aos poucos, esses objetos são expostos nas galerias de arte em pé de igualdade com obras de outras culturas anteriormente consagradas. A investigação científica desses achados desenvolve-se, ao mesmo tempo que chama a atenção de antiquários e colecionadores de renome. E prende a atenção

dos artistas ocidentais, que percebem, nas estatuetas e máscaras primitivas, a presença de uma expressão contendo forças profundas da vida; é a revelação de uma mensagem nova. É envolvido também por esta motivação que Vicente realiza boa parte de obras anteriores aos anos 20. Porém, neste retorno, ao lado da preocupação primitivista, vem o desejo de explorar a expressividade da arte marcada pelo tempo. Depois de seu retorno à Europa, em 1922, viaja em companhia de Gilberto Freyre pela Bélgica e Alemanha. Com a viagem, mais descobertas, mais objetos antigos colocados nos museus germânicos e mais motivações para estender pesquisas às novas "investigações arqueológicas".

O objetivo fundamental da arqueologia é estabelecer a cronologia de um lugar. Para isso, os escavadores determinam onde começa e acaba cada uma das camadas estruturais que representam um período histórico. Uma vez estabelecida a época de um objeto, os arqueólogos podem geralmente presumir que outros objetos em tal camada foram feitos naquele tempo - e assim ficam aptos a ter um vislumbre da vida em certa era. As primeiras décadas do século XX são marcadas por descobertas definitivas e desenvolvimento da pesquisa arqueológica que permitem penetrar um pouco mais nas diversas épocas. Em 1922, o arqueólogo inglês Howard Carter encontra a porta do túmulo de Tutancâmon, depois de seis anos ininterruptos de escavações. Os arqueólogos não haviam achado até então uma única múmia real ainda encerrada no seu estado original (71).

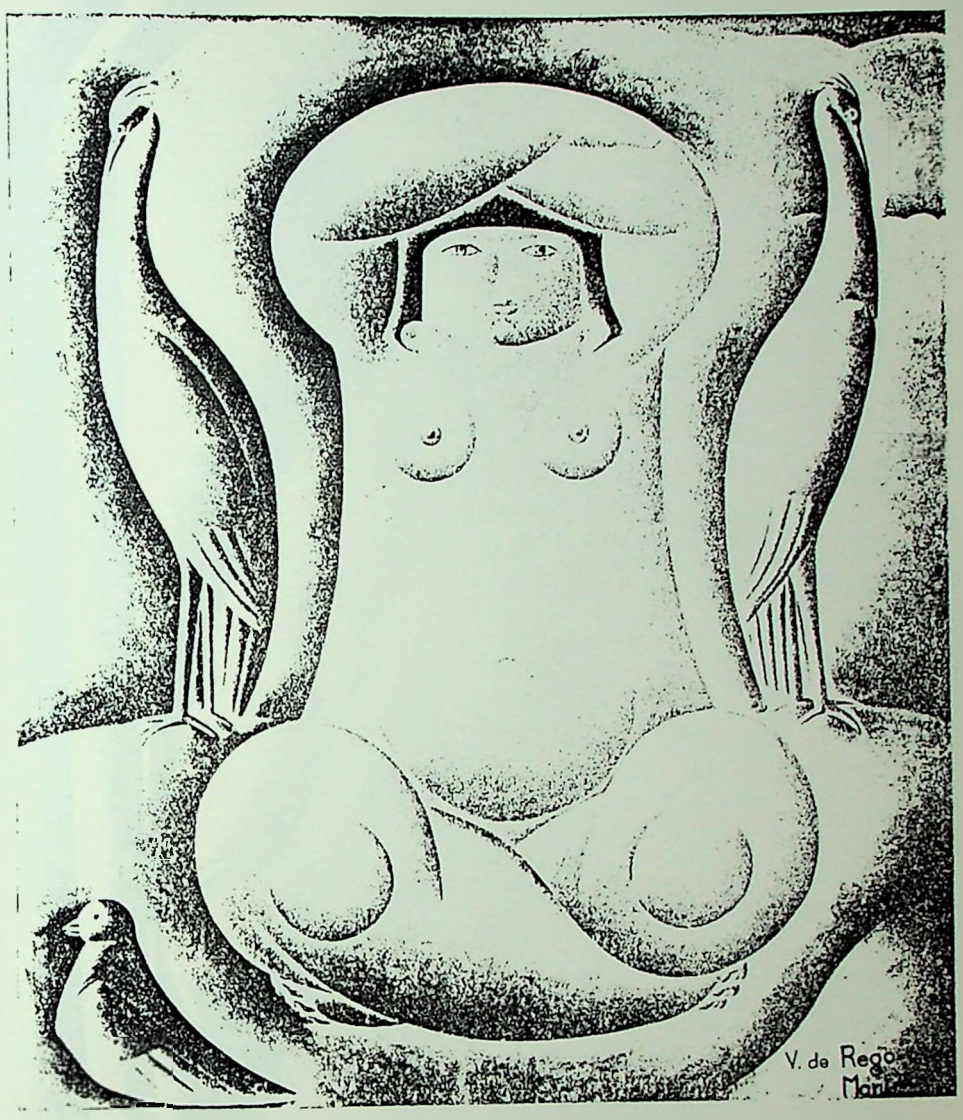
Vicente faz a "pesquisa de campo" nas vastidões

dos museus. As peças expostas, catalogadas, por si só constituem a testemunha da história. O próprio museu promove os parâmetros do que a humanidade legou, colocando uma época ao lado da outra. O olho do artista seleciona alguns tópicos, imitando a ação do arqueólogo ao eleger os artefatos mais significativos. Na triagem de Vicente, são eleitos alguns pontos como sendo significativos legados da história da humanidade, que afirmam e confirmam o homem nas suas passagens; formas que lembram os desejos de perfeição, permanência, intemporaneidade. São atributos que procura detectar nas várias civilizações, principalmente na egípcia, mesopotâmica, pré-grega, pré-colombiana, entre outras. Passando pela herança arqueológica depositada nos museus, ele recolhe para a sua pintura o crivo da própria história - o fato de ter recorrido ao "campus museu" é um indicativo de que pretende essa base. Nos primeiros anos, o estudo que realiza nos museus a respeito da arte indígena constitui um impulso inicial. Não vai muito além do recolhimento do tema e de algumas formas. É um preâmbulo. Agora pretende aprofundar-se.

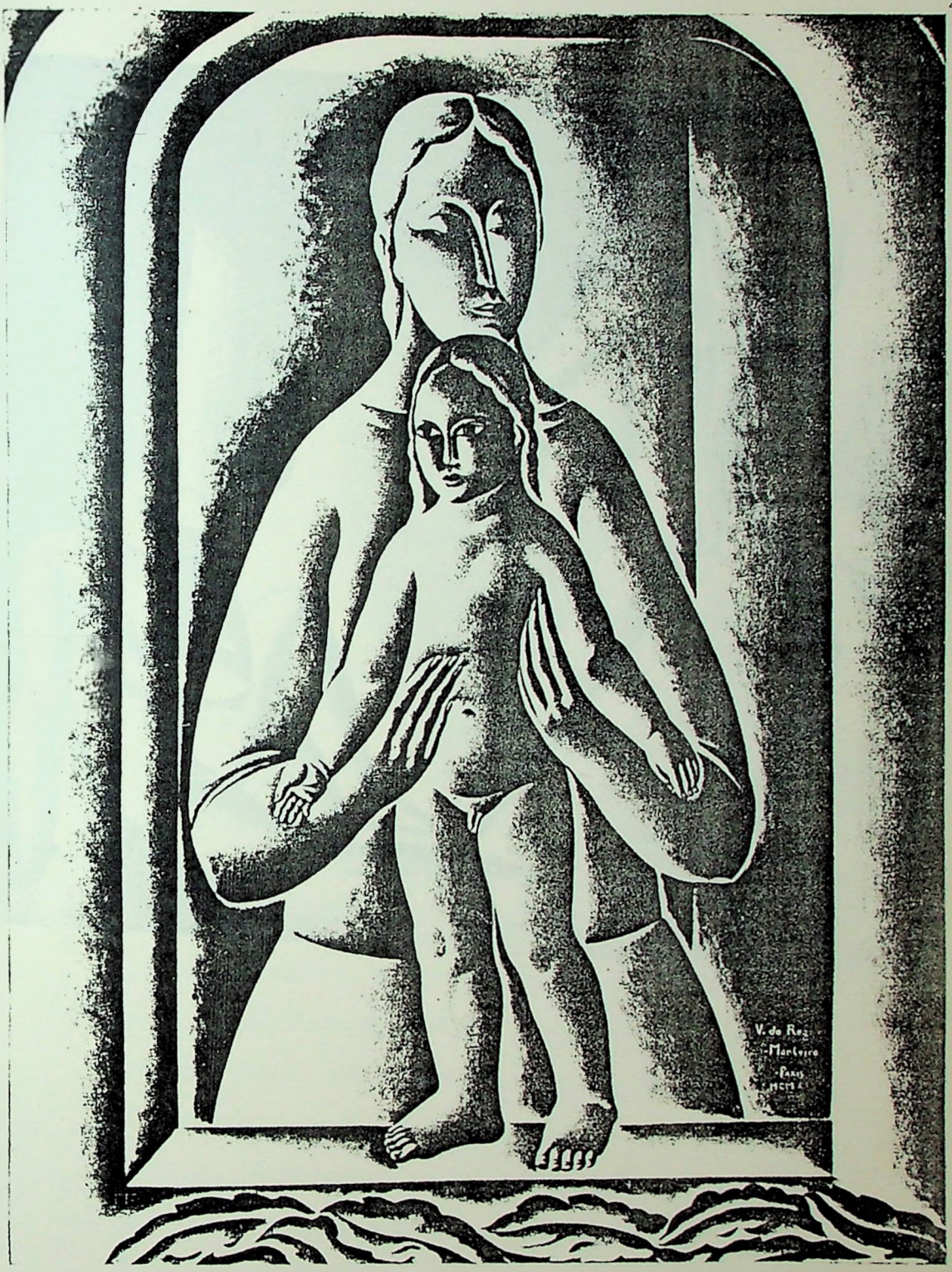
Na realidade, com tal atitude, imita vários outros artistas que percorrem os museus na busca de bases para as suas obras. Entretanto, o saldo de seus trabalhos não se assemelha ao de nenhum outro artista. A motivação sim é inspirada em outros: como já foi citado, em Gauguin, que procura também o passado, mas a confecção de suas imagens é singular. É próprio de Vicente a elaboração de imagens a partir da assídua observação de obras das culturas passadas, aproveitando a organização e a sistemática das coleções; inclusive os estu

dos a respeito das formas simbólicas (72). Elaboração que encaminha o exame, ao mesmo tempo, de contrastes, oposições, mas também se encarrega das sínteses, com os artefatos colocados uns ao lado dos outros, ou em salas conjugadas. Sem dúvida, não deixando de lado a lembrança de que esses artefatos são acompanhados de um inventário teórico. Vicente realiza a leitura dos artefatos evitando o aspecto puramente utilitário. Dá preferencia a traços que correspondam a certas aquisições ou valores, como a idéia de perfeição, dignidade, imortalidade. Recolhe, por exemplo, do primitivo a visão de um universo mais arcaico, próximo às suas origens, ligado à aparência despojada e austera de suas formas emblemas. Esta visão está ligada inclusive às suas esquematizações - não só de responsabilidade cubista.

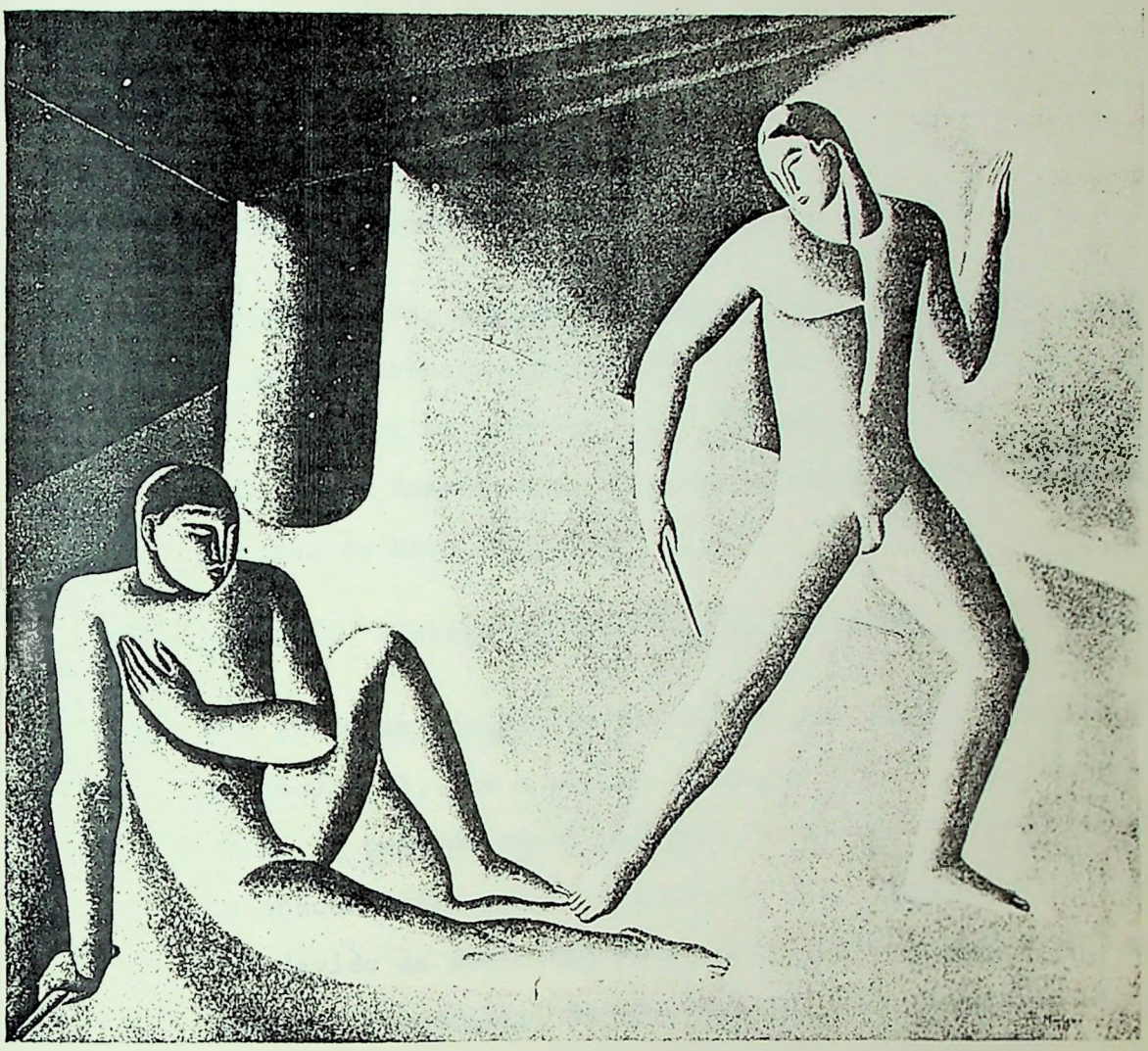
A integração de culturas é o que propõe afinal nas suas imagens. Os seus textos frequentemente estabelecem essas integrações, colocando habitantes de terras distantes uns ao lado dos outros, como no paralelo que estabelece entre as imagens de um "mobiliário histórico e o mobiliário do poeta": "Assim se comprimem, no espaço das ruas e das praças públicas, os heróis helênicos, cristãos e bíblicos, num torneio plástico vibrante de cor da poesia de interior. O Apocalipse, a História de Alexandre, o Magno, da Virgem Nossa Senhora, de Carlos Magno e os Nove Campeões do Santo Graal; a Dama de Licórnio, feitos e batalhas de Judas Macabeu; as Sete Artes, as Sete Ciências e os Sete Pecados; alegorias, moralidades; peças em verso, legendas ou rondós, máximas ou provérbios, o sentido simbólico explicado" (73). Esses habitantes todos são os mesmos de seus quadros, num verdadeiro "torneio plástico" (figs.84, 85 e 86).



84. Mulher sentada, óleo, 1923. Coleção particular



85. A Virgem e o Menino, óleo, 1926. Coleção particular, Nova York



86. O duelo, óleo, 1929. Coleção particular

NOTAS

(1) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: AYALA, op. cit., p. 61.

(2) CHAGALL, Marc. Quelques impressions sur la peinture française (Conferência pronunciada no Tontigny, franco-americano, em Mount'Holyoke College, em agosto de 1943, e publicada em La Renaissance, revista da Escola Livre dos Altos Estudos de Nova Yorque, v. II e III).

(3) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Poemas de bolso, op.cit., p.10.

(4) Boa parte do traçado de Recife que não chega até o início do século XX, vem a partir do século XVIII. No século XVIII, o período não é próspero; o comércio internacional do açúcar sofre baixas e a mão-de-obra escrava local diminui devido às solicitações do sul. Com a criação das "companhias" comerciais, Recife conhece certa abastança. A população aumenta, a cidade ganha novas construções, em suas conquistas aqui e ali por aterro e drenagem dos terrenos ilhados pelos meandros do Jaguaribe e do Capibaribe. É o tempo em que a antiga aldeia de pescadores, transformada em florescente centro comercial, suplanta Olinda, cidade aristocrata dos donos de engenho. Textos básicos: ROCHA, Tadeu. Roteiros do Recife (Olinda e Guararapes). Recife, Gráficas Ipanema, 1972. VALLADARES, Clarival do Prado. Aspectos da arte religiosa no Brasil. Rio de Janeiro, Norberto Odebrecht, 1981.

(5) Nessas igrejas predominam dois tipos de fachadas: um de

composição maneirista, guardando certa sobriedade; outro barroco, liberto de regras rígidas, exibindo frontões profusamente decorados e movimentados. Esse padrão prenuncia-se já no frontispício do Mosteiro de São Bento, em Olinda, projetado em 1761 por Francisco Nunes Soares e que será o mesmo padrão usado na Igreja Nossa Senhora do Carmo, Recife. A influência das artes decorativas evidencia-se no frontão da capela da Ordem Terceira do Carmo em Recife. A Igreja Madre de Deus, uma primitiva igreja construída por volta de 1680 e projetada por Antonio Fernandes Matos, foi retocada numerosas vezes, no século passado. Recentemente, o seu altar-mor foi incendiado durante um casamento. Texto básico: ZANINI, História geral da arte no Brasil, op. cit., p. 150. ROCHA, op. cit., p. 121.

(6) O Museu Histórico de Arte Antiga de Pernambuco é criado em 1928. Recebe várias coleções, sendo uma das mais importantes a de Carlos Estevão, contendo artefatos arqueológicos e a coleção etnográfica procedente de 54 tribos, pertencentes a várias nações indígenas do Brasil, e contém 2.002 peças.

(7) João de Deus Sepúlveda é o mais importante pintor pernambucano do século XVIII - e um dos raros com dados biográficos conhecidos; descende de uma linhagem de pintores. A obra Batalha dos Guararapes é encomendada, em 1781, pelo Governador José César Menezes.

(8) AYALA, op. cit., p. 63.

(9) A seca, que tem servido de tema constante para a poesia, o romance, as artes plásticas, o cordel e o cancioneiro popular, acompanha a vida do nordestino há alguns séculos. Não é um flagelo que se abate inesperadamente. Desde um dos primeiros registros feitos, em 1559, na Bahia, na "História da Companhia de Jesus no Brasil", o Nordeste já teve registradas mais de 70 secas. Somente neste século, acumulam-se 17, perfazendo uma média de duas estiagens a cada dez anos. Na verdade, o Nordeste está entre uma seca que vai e a outra que está a caminho. Textos consultados: RAMOS, Graciliano. Vidas sêcas. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955. p. 154.
COUTINHO, Nelson Carlos. Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos. In: Revista da Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, ano I, nº 5/6, março, 1966, p. 130-150.

(10) CASSOU, Jean. In: ZANINI. Vicente (Catálogo), op. cit.

(11) Léger decora Skating - Ring de Honegger e A criação do mundo de Darius Milhaud, sobre um tema de Cendrars; Picabia, a Relâche de Satie; ao mesmo tempo que Marie Laurencin, trabalhando com Diaghilev, interpreta Poulenc. Um outro famoso empreendimento surge, em 1924, na Cigale: as Soirées de Paris do conde Etienne de Beaumont, multiplicando, por sua vez as obras-primas, entre as quais Salade, música de Milhaud, cenário de Braque.

(12) Textos consultados: CASSOU, Jean. Panorama das artes plásticas contemporâneas. Lisboa, Estudios Cor, 1962. p. 116-

118. ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., tomo II, p.414 e seguintes. FRANCASTEL, Pierre. Histoire de la peinture française. Bruxelas, Elsévier, 1955. FRANCASTEL, Pierre. Pintura y sociedad - nascimiento y destrucción de un espacio plástico del Renascimiento al Cubismo. Buenos Aires, Emecé, 1960. terceira parte.

(13) CASSOU, Jean. Chagall. London, Thames and Hudson, 1965. p. 8 e 127-129.

(14) Textos consultados: CASSOU, Jean. Panorama, op. cit., p. 183. MORAVIA, Alberto e LE CALDANO, Paolo. Picasso blu e rosa. Milano, Rizzoli Editore, 1968. p. 12 e 13.

(15) CASSOU, Jean. Panorama, op. cit., p. 117 e 118.

(16) E acrescenta sempre "... nosso barroco Mineiro e sobretudo a arte do nosso ameríndio na Ilha de Marajó". AYALA, Walmir, op. cit., p. 63.

(17) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Quelques visages de Paris. Paris, Juan-Dura, 1925 (sem numeração de página). Na palavra ao leitor Vicente fornece a seguinte orientação: "Um dia um chefe selvagem deixando a floresta virgem vem a Paris. Incógnito, depois de curta estadia, entediado com tantas grandezas voltou à sua oca.

Em uma de minhas últimas viagens ao interior da Amazônia, tive a felicidade de conhecê-lo.

Ele me confiou as suas impressões sobre Paris, ao mesmo tempo que alguns croquis feitos no local, que reuni sob o título de: Alguns aspectos de Paris".

Nota: Para facilitar a leitura dos desenhos, acrescentei a explicação de certos símbolos

"NOTRE DAME

les vieux disent:
devant cette église
une belle fille
dansait.
(...)

TROCADÉRO

maison d'un grand guerrier
a juger par ses trophées
il est très fort dans l'art
d'embaumer et empailler les
têtes et corps de ses ennemis.
ce fut avec le plus grand
serrement de coeur, que je
vis mes ancêtres dans de
si drôles posture.
(...) "

(18) ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., tomo II, p. 415.

(19) Para Guillaume Apollinaire, em sua conferência pronunciada no final de 1917 "... O espírito novo que se anuncia pretende antes de tudo herdar dos clássicos um sólido bom-senso, um espírito crítico seguro, apreciação de conjunto do universo e da alma e o sentido e o dever que analisa os sentimentos e limita, ou antes, contém suas manifestações. Pretende ainda herdar dos românticos uma curiosidade que o leve a explorar todos os campos pró

prios para fornecer uma matéria literária que possibilite exaltar a vida sob qualquer forma em que ela se apresente. Buscar a verdade, encontrá-la, tanto no domínio étnico como, por exemplo, no da imaginação, eis os principais caracteres deste espírito novo". Estas propostas retomadas por Ozenfant e Le Corbusier, já haviam sido anunciadas, antes do próprio Apollinaire por Henri Clouard, no manifesto sobre o programa neoclássico, publicado em 1914: "Conciliação, eis o ponto que importa. É em conciliar que devem tender todos os esforços de hoje. Em arte, a conciliação deve-se fazer entre a arte propriamente clássica e a arte dita moderna". In: TELES, Gilberto Mendonça, op. cit., p. 153, 155. E Herbert Read comenta: "A escola do Cubismo 'Section d'or', representada por Gleizes e Metzinger tinha, ainda antes da guerra, se orientado para uma forma 'pura' de abstração. Imediatamente depois da guerra, Le Corbisier e Amédée Ozenfant publicaram um 'manifesto purista' Après le Cubisme. Este era um ataque às tendências decorativas do Cubismo, ao culto da sensibilidade e um apelo para uma arte tão pura e 'rigorosa' como a máquina. A palavra Purismo foi escolhida para expressar as características do espírito moderno. A obra de arte do futuro não deveria ser acidental, excepcional, impressionista, inorgânica... mas pelo contrário, geral, estática, expressando o fator constante na natureza. Clareza, precisão, fidelidade ao 'conceito' - estes deviam ser os ideais da nova arte". READ, Herbert. A Concise History of Modern Painting. London, Hudson, 1964. p. 214-15.

(20) OZENFANT e JEANNERET. Le Purisme - artigo publicado no nº 4 da revista L'Esprit Nouveau, p. 373. É também de ambos o artigo: Les idées d'Esprit Nouveau dans les livres et la presse, publicado no nº 15 da revista L'Esprit Nouveau, p. 1707 e 1708. (As revistas consultadas pertencem à biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros-IEB/USP e não possuem indicações completas). A respeito das idéias estéticas propagadas pela revista L'Esprit Nouveau Maria Helena Grembecki comenta: "De acordo com o manifesto publicado no primeiro número, de 1920, era a primeira revista verdadeiramente consagrada à estética viva, pretendendo informar de tudo o que se passava no mundo. Seu método: objetividade absoluta. E não se limitava a esse trabalho de informação sobre as atividades estéticas da época: fornecia ainda dados sobre as intenções dos artistas. O espírito que presidiria a revista seria científico. O método, o mesmo da psicologia experimental, com o fito de constituir uma 'estética experimental'. Seus objetivos: ajudar o desenvolvimento da arte e da literatura, contribuindo para manter a supremacia da idéia, da inteligência, sobre as tendências individuais; educar o público francês e mundial na compreensão da estética atual". GREMBECKI, Maria Helena. Mário de Andrade e l'Esprit Nouveau. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1969. p. 14

(21) PONTUAL, Roberto. América Latina geometria sensível - Brasil: as possíveis geometrias. Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil, 1978. p. 51-52.

(22) ZANINI, Walter. Vicente (Catálogo), op. cit.

(23) AYALA, Walmir, op. cit., p. 62.

(24) "Foi na exposição dos Independentes de Paris, em 1911", escreve mais tarde Albert Gleizes, "que, pela primeira vez, o público foi posto em presença de um conjunto de pintores que não tinham ainda etiqueta. Ao dizer isto, vou contra as lendas correntes, mas a verdade assim o exige (...). Desta saison data a designação de Cubista". GLEIZES, Albert. In: Cahier Special des Arts. Paris, Ed. Le Rouge et Le Noir, junho-julho de 1929. p. 62-63.
Esta afirmação de Gleizes é exagerada e até, talvez por desconhecimento, distancia-se da verdade. De fato, historicamente, a palavra "cubos", inspirada, ao que parece, num dito de Matisse, é empregada pela primeira vez, em 14 de novembro de 1908, por Louis Vauxcelles - o crítico de Gil Blas, no seu relatório acerca da exposição de Braque na Galeria Kahnweiler.

(25) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Poemas de bolso. op. cit., p. 28-29.

(26) Óleo sobre tela, 89,5 x 79,4, assinatura e data na parte superior à direita: V. de Rego Monteiro, 1922; Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.

(27) A pintura egípcia do Antigo Império, por exemplo, indica nos seus cânones a estaticidade, porque as suas imagens estão ligadas à eternidade. MEKHITARIAN, Arpag. La peinture égyptienne. Genève, Skira-Flammarion, 1978. p.11-12.

(28) Óleo sobre tela, 90 x 80; assinatura e data na parte inferior à direita: V. de Rego Monteiro, Paris, 1923; Coleção particular, São Paulo.

(29) Óleo sobre tela, 80 x 90; assinatura e data na parte superior à direita: V. de Rego Monteiro, 1923; Coleção particular, São Paulo.

(30) Óleo sobre tela, 80 x 89,6; assinatura e data na parte superior à direita: V. de Rego Monteiro, Vittel 1924. Coleção: Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.

(31) Óleo sobre tela, 81 x 101; assinatura e data na parte superior à direita: V. de Rego Monteiro, 1925; Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.

(32) AUBOYER, Jeannine. Conclusion: the aesthetics of India and China. In: Prehistoric and ancient art. Edit. g. René Huyghe (Larousse Encyclopedia), Paul Hamlyn. London , 1967. p. 398-399.

(33) KRAMER, Samuel Noah e redatores dos livros TIME-LIFE. Mesopotamia - o berço da civilização. Biblioteca da História Universal Life; Rio de Janeiro, José Olympio, 1972. p. 144-145.

(34) Óleo sobre tela, 70 x 92; assinatura e data na parte inferior à direita: V. de Rego Monteiro, 1925. Coleção particular, Paris.

(35) MEKHITARIAN, Arpag. op. cit., p. 11-12.

(36) Em 1917 Garcia já prevê elementos construtivos. A partir de 1926 está de volta a Paris, e passa de fato a desenvolver o seu Construtivismo Universal a partir da arte pré-colombiana e do Cubismo. Admira Ozenfant, Duchamp, Picabia. Tem simpatia pelos metafísicos e futuristas. Participa da fundação da revista Cercle et Carré. Joaquim Torres Garcia. Catálogo - MASP, 1979.

(37) Na sua forma o "molinete" é uma variante da suástica (em sânscrito: conducente ao bem estar). Se o molinete for convertido em séries horizontais, unidos em sucessão rítmica, obtém-se a grega escalonada, um ornamento encontrado nos monumentos astecas, maias. A grega é uma estrutura assimétrica; adquire relevância quando aparecem em séries. Essa serialidade confere-lhe um ritmo dinâmico, de direção ostensivamente sublinhada. KALENBERG, Angel. "O Universalismo Construtivo": Joaquim Torres García. In: Pontual, Roberto, op. cit., p. 40-41.

(38) Óleo sobre tela, 200 x 250; assinatura e data na parte superior à direita: V. de Rego Monteiro, Nice 1924; Coleção Musée National d'Art Moderne - Paris.

(39) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: AYALA, p. 63.

(40) RYE, Jane. Futurism. London, Studio Vista/Dutton Picture back, 1972. p. 17-19.

(41) SYLVANUS G. MORLEY. La civilizacion Maya. México D. F. , Fondo de Cultura Economica, 1982. p. 402, 407.

(42) O rei Assurbanípal tem sob o seu mando um império que se estende do Egito ao Irã. Conduz as suas tropas ao campo de batalha, edifica templos e constrói imensa biblioteca. Com auxílio de escribas, compõe numerosas citações sobre si mesmo. Estas, juntamente com baixo-relevo muito bem trabalhado , são desenhadas no seu palácio em Nínive. In: KRAMER, Samuel Noah, op. cit., p. 66.

(43) CERVANTES, Maria Antonieta. Los tesoros del Antiguo México - Museo Nacional de Antropología. México D.F., Geocolor, 1978. p. 31-33.

(44) Óleo sobre tela, 145 x 165; assinatura e data na parte inferior à direita: V. de Rego Monteiro, Nice 1924. Coleção Palais des Congrès-Liège.

(45) CHARLES, Géo. Monteiro; Montparnasse. Paris, nov. 1929. In: Catálogo, Vicente do Rego Monteiro. Recife, Secretaria do Interior de Pernambuco, 1944.

(46) Vicente acompanha o desenrolar da estética de Léger que, por sua vez chega a elaborar experiências murais com Le Corbusier: "Trabalhei nesse momento com Le Corbusier em grandes composições murais (...). Tivemos a idéia de que paredes coloridas (de amarelo, de vermelho) seriam uma espécie de vestuário sem esquecer o efeito visual de afastamento ou aproximação que a cor cria na parede. Chamei a isto 'destruição da parede' ou 'parede elástica'. Criou-se, portanto, um outro espaço". Vicente está atento principalmente à relação que Léger estabelece entre

a solução plástica e o elemento mecânico: "Fui violentamente atacado por ter encarado (em 1918) o elemento mecânico como possibilidade estética (...). O elemento mecânico, como tudo o mais, é apenas um meio, não um fim. Mas, se se deseja fazer obra de poder, de firmeza, de intensidade plástica, se se quer fazer obra orgânica, se se quer criar e obter a equivalência do 'belo objeto' que a indústria moderna produz, então é muito tentador utilizar esses materiais como matéria prima". LÉGER, Fernand. Funções da pintura. Lisboa, Livraria Bertrand, 1965. p. 31 e 50.

(47) Óleo sobre tela; 65,7 x 82; assinado e datado na parte superior à direita: V. de Rego Monteiro Paris 1925. Coleção: Museu Metropolitano de Recife.

(48) De todos os componentes da Missão Artística de 1816, Jean Baptiste Debret é o que consegue maior notoriedade, não só pelo fato de ter sido oficialmente pintor da história, mas também por ser o autor de A viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Na primeira parte deste texto, coloca a parte referente aos indígenas, estando de acordo com a resenha de estudos etnográficos e com a busca de exotismo, moda na época. Justifica as ilustrações a respeito dos indígenas com as seguintes palavras: "Eu me propus a seguir nesta obra o plano que me traçava a lógica; isto é, a marcha progressiva da civilização no Brasil". DEBRET, Jean Baptiste. A viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint, 1921. p. 18.

(49) Óleo sobre tela; 145 x 80; assinado e datado na parte superior à direita: V. de Rego Monteiro Paris 1925. Coleção particular, Paris.

(50) Refrão de uma canção de teatro de revista, de Leopoldo Fróis, cantado nas casas de diversão dos anos 20, popularizando o termo "melindrosa". In: Anos de Crise e Criação. São Paulo, Abril Cultural; Coleção Nosso Século - 1910-1930, 1981. p. 259.

(51) Esse aspecto é enfatizado na Dissertação de Mestrado de José Augusto Avancini - A pintura modernista e o problema da Identidade Cultural Brasileira: estudo comparativo da obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, 1911-33; apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1982. Como o próprio título indica, o centro das atenções de Avancini está voltado à questão da identidade cultural.

(52) Textos consultados: ARWAS, Victor. Art Déco. London, Academy Editions, 1980. MAENZ, P. Art Déco: 1920-1940. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.

(53) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Poemas de bolso, op.cit., p.13.

(54) Alguns desenhos e óleos baseados em quadros deste período indicam tal possibilidade.

(55) Óleo sobre tela; 85 x 85; assinado e datado na parte superior à direita: V. de Rego Monteiro 1925. Coleção particular.

(56) CHIRICO, Giorgio Di. O mistério da criação. London Bulletin, nº 6, outubro de 1938. In: CASSOU, Jean. Panorama das artes plásticas contemporâneas, op. cit., p. 362.

(57) Baudelaire confessa, ao escrever Do vinho e do haxixe como meios de multiplicação da individualidade, o objetivo de amplificar, diversificar o "eu"; ao passo que os clássicos procuram unificá-lo.
O haxixe e o ópio são dois produtos trazidos do Oriente (o haxixe é simplesmente o cânhamo indiano). A experiência com esses produtos mostra a tentação nova de negar a razão, a sua fiscalização e os seus limites. É através do alemão Hoffman que se difunde o hábito de pedir ao vinho e à embriaguez uma superação imaginária do eu. Edgard Poe segue na esteira. Thomaz de Quincey lança o gosto pelo ópio. In:HUYGHE, René. L'art et l'âme. Paris, Flammarion, 1960. p. 470-473.

(58) No Brasil, as experiências com as drogas nos anos vinte estão na moda: "Recife, carnaval de 1929. Um grupo de amigos se diverte, numa farra regada a éter e cocaina. Tudo gente de boa familia. Um dos foliões é Mário de Andrade. Mas, nesses loucos anos 20, não há preconceito contra a droga. Ela é cantada em prosa e verso - 'Uns tomam éter, outros cocaina./Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria' (Manuel Bandeira)...". In: Coleção Nosso Século-1910-1930; op. cit., p. 268.

(59) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: AYALA, Walmir, op. cit., p. 63.

(60) Óleo sobre tela, 100 x 82; assinado e datado na parte inferior à esquerda: Monteiro, 1928 Paris. Coleção: Palácio Boa Vista de Campos do Jordão.

(61) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: Le petit cirque. Paris, La Presse à Bras, 1948. p. 12.

(62) Óleo sobre tela, 93 x 64; assinado e datado, na parte inferior à direita: Monteiro, 1928 Paris. Coleção: Museu Metropolitano de Recife.

(63) GRIS, Juan. In: CASSOU, Jean. Panorama das artes plásticas..., op. cit., p. 166.

(64) GLEIZES, op. cit., p. 157. Gleizes, Metzinger, Fauconnier e demais artistas do "Après-Cubisme" estão ligados ao estudo da organização metódica da tela, apoiados nas idéias da "Section d'Or". O pintor e gravador Jacques Villon retoma idéias divulgadas por Leonardo da Vinci e passa a conceber o objeto como se fosse observado através de pirâmides. Vicente deixa-se envolver pela necessidade de dividir geometricamente a tela. Entretanto, não leva tais idéias às últimas consequências.

(65) Idem, p. 157.

(66) LÉGER, Fernand, op. cit., p. 47.

(67) POMILIO, Mario. Leonardo pittore. Milano, Rizzoli Editore, 1967. p. 5-6.

(68) Têm peso as propostas de Léger: A propósito do corpo hu

mano, considerado como objeto. In: Funções..., op. cit., p. 70 e seguintes.

Pesam, ainda, elementos que participam da disputa entre o velho Jorge de Burgos e Guilherme de Baskerville sobre o riso, em O nome da Rosa; a verdade sem o riso, torna-se dogmática, além de trazer a sua própria destruição: "As imagens marginais induzem frequentemente ao sorriso, para fins de edificação". ECO, Umberto. O nome da Rosa. São Paulo, Nova Fronteira, 1983. p. 99-101.

(69) MALRAUX, André. Les voix du silence. Paris, La Galerie de la Pléiade, 1951. p. 118, 279, 310 e 313.

(70) Em 1927 a obra de Franz Boas é publicada. Mas anos antes a notícia de seus achados já era conhecida. Enfatiza o potencial da arte primitiva, analisa os seus estilos e símbolos.

(71) Carter leva cerca de oito anos para remover, catalogar e restaurar cuidadosamente mais de 2.000 objetos encontrados no túmulo de Tutancâmon. Diante de seu achado declara: "Por um momento, o tempo, como fator na vida humana, perdeu o sentido... O próprio ar que se respira, sem mudança através dos séculos, é partilhado com aqueles que aqui puseram esta múmia para descansar". In: CASSON, Lionel. O antigo Egito. Rio de Janeiro, José Olympio (Time-Life), 1969. p. 178.

(72) Este período é contemporâneo a vários estudos simbólicos realizados nos campos psicanalítico e artístico. Por exemplo, Franz Boas reserva boa parte de sua pesquisa para

este campo, comentando: "Muito mais potente que as necessidades de ajustamento formal é a tendência simbólica que é capaz de conduzir a abreviações nas quais a representação é reduzida às indicações mais sutis (...) as urnas antropomórficas, as representações pré-históricas de figuras humanas em pedra, e mesmo nossos bustos e retratos podem ser considerados como continuação dessa prática, pois são fragmentários, tanto que mostram apenas a parte do corpo na qual encontramos o caráter do indivíduo expresso mais claramente..."
BOAS, Franz. Primitive art. New York, Dover Publications, 1955. p. 143.

(73) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Mobiliário da poesia, estilo e quadricromia - síntese da história da poesia através de seu mobiliário, da Paleolítica até os nossos dias. Renovação, setembro de 1941, p. 17.