
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

SÉRGIO MILLIET E ALEXANDER CALDER: A SEDUÇÃO DA ARTE ABSTRATA

Laura Brandini' (UEL)

RESUMO: A proposta primeira deste artigo é revisitar o pensamento crítico de Sérgio Milliet, um dos protagonistas do Modernismo paulista e que tem sido pouco lembrado desde que cessaram suas atividades como cronista e crítico de jornais, em 9 de novembro de 1966, dia de sua morte. Grande parte de sua obra crítica, escrita de 1940 a 1956 para o jornal *O Estado de S. Paulo*, foi publicada nos dez volumes que compõem o *Diário Crítico* (1981-1982) e que se constitui como *corpus* de meu trabalho. Mais especificamente, apresentarei as reflexões de Milliet ligadas às artes visuais, nas quais ele, primeiro, defende uma arte humana e, portanto, em sua compreensão, figurativa, em uma acepção contrária e crítica à arte abstrata. Num segundo momento, ligado à descoberta da obra de Alexander Calder, Milliet passa a fazer o elogio da abstração, chegando até mesmo a se tornar o diretor da II, III e IV Bienal Internacional de São Paulo, de 1953 a 1957, eventos que contaram com numerosas obras abstratas e repercutiram na produção de artistas brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Milliet; Alexander Calder; Crítica; Arte.

SÉRGIO MILLIET AND ALEXANDER CALDER: THE SEDUCTION OF ABSTRACT ART

ABSTRACT: The most important proposal of this article is to put in to the light the critical thinking of Sérgio Milliet, one of the protagonists of São Paulo Modernism and who has been little remembered since his activities as a critic ceased in November 9th 1966, the day of his death. A big part of his critical work, written from 1940 to 1956 for *O Estado de S. Paulo*, was published in the ten books that composes the *Diário Crítico* (1981-1982) and which is the *corpus* of my work. More specifically, I will study Milliet's reflections on the visual arts, in which he first defends a human art and, therefore, in his understanding, figurative art, in an opposite and critical sense of abstract art. In a second moment, associated to the discovery of Alexander Calder's work, Milliet starts to praise abstraction, even becoming the director of the II, III and IV Bienal Internacional de São Paulo, from 1953 to 1957, events with lots of abstract works and which had repercussions on the production of Brazilian artists.

KEYWORDS: Sérgio Milliet; Alexander Calder; Criticism; Art.

Recebido em 29 de abril de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

¹ laurabrandini2016@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-9041-8723>

DOI: <https://doi.org/10.5433/1678-2054.2022vol42n2p65>

V. 42, n.2 (dez. 2022) – 1-90 – ISSN 1678-2054
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>

As celebrações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 têm engendrado não só revisões fecundas do Modernismo paulista, como expandido suas reflexões para os modernismos de outras regiões do país e para a vastidão que a noção de modernidade comporta. Nesses movimentos, novos olhares percebem figuras pouco estudadas e que merecem lugar de destaque por sua relevância dentro da história da literatura e das artes no Brasil. Nesse quadro de (re)descobertas, situo Sérgio Milliet (1898-1966), nome esquecido, porém fundamental do modernismo paulista, tanto como pensador da cultura e da literatura, como crítico literário e de arte. É das suas relações com a arte que tratarei neste artigo, procurando evidenciar os movimentos de seu pensamento crítico, num primeiro momento contrário à Abstração em nome de uma concepção humanista das artes que desaguava na defesa da Figuração, para, posteriormente, passar à defesa e promoção da Abstração por meio de sua atividade enquanto diretor da II, III e IV Bienais de São Paulo, realizadas em 1953, 1955 e 1957, respectivamente.

Uma única obra trata da atuação de Milliet junto às artes, *Sérgio Milliet, crítico de arte* (1992), de Lisbeth Rebollo Gonçalves: de cunho biográfico, o livro se constitui como o primeiro trabalho de fôlego dedicado ao escritor e traça um importante panorama do campo artístico paulista da primeira metade do século XX, com ênfase para a criação do Museu de Arte Moderna (julho de 1948), onde foram realizadas as bienais. Complementa esse estudo a coletânea de artigos *Sérgio Milliet – 100 anos. Trajetória, crítica de arte e ação cultural* (2005), organizada também por Lisbeth Rebollo Gonçalves, com três textos dedicados à crítica de arte do escritor: o primeiro centrado na relação entre a etnografia alemã e a tese de Milliet sobre a marginalidade da arte moderna, de autoria de Jacques Leenhardt; o segundo, assinado pela organizadora do volume, analisa a prática crítica de Milliet, fortemente ancorada em uma ética humanista; o terceiro, de Naum Simão de Santana, debruça-se sobre a postura dubitativa, sobre as pausas reflexivas como parte do método crítico de Milliet. Também integra o rol de obras importantes para todo estudo sobre o escritor o livro *De Anita ao Museu* (1976), de Paulo Mendes de Almeida, estudo histórico dedicado às artes paulistas do Modernismo à década de 1950, em que Milliet teve ampla participação.

As obras e os artigos que têm por foco as relações entre Milliet e as artes visuais são, portanto, poucos e bastante centrados ora na sua participação na história das artes paulistas dos anos 1920-1960 (Almeida 1976), ora em características mais gerais de seu método crítico. Neste artigo, diferentemente, a proposta é observar em detalhes o movimento do pensamento do escritor sobre as artes figurativa e abstrata, inserido em uma discussão mais ampla sobre a função social da arte (Gonçalves 1992).

Esse percurso intelectual, que vai da recusa à não só aceitação, mas promoção da arte abstrata, pode ser observado no grande mapa do pensamento crítico de Milliet, seu *Diário Crítico*, que reúne os escritos que publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* de 1940 a 1956, segundo seleção do próprio autor, em dez volumes, com primeira edição datada de 1944-1959 (editoras Brasiliense e Martins) e a segunda, que utilizamos neste artigo, de 1981-1982 (editoras Martins e EDUSP). Nele encontramos duas críticas que nos dão uma amostra de seus argumentos, primeiro analisando a obra de

Candido Portinari (1903-1962) e, posteriormente, com foco nos móveis de Alexander Calder (1898-1976).

A recusa inicial da Abstração e defesa da Figuração, em Milliet, tem suas bases na tese desenvolvida no ensaio *Marginalidade da pintura moderna* (1942), em que, em linhas gerais, ele analisa o retorno gradual da pintura a o que considera sua finalidade primeira, a saber, a comunicação, defendendo sua importância num mundo em reconstrução. Ele identifica seu contexto, as décadas de 1930 e 1940, como um desses momentos de transição em que, gradativamente, em uma visada estética, abandonam-se as experimentações artísticas tantas vezes herméticas das vanguardas do final do século XIX e do modernismo para a criação de obras murais de apelo popular e, portanto, mais aptas a comunicar com aqueles que as vêem, como as executadas pelos mexicanos Rivera, Orozco e Siqueiros e, no Brasil, por Candido Portinari.

Para Milliet, os painéis pintados em espaços públicos preconizam a nova ordem do mundo ocidental, onde a arte estaria disponível a todos, tanto em sua materialidade visual, quanto em sua compreensão estética. Trata-se da ruptura da arte com o ciclo de produção voltado para as elites e de sua reconciliação com as massas. A nova pintura se apresenta, aos olhos de Milliet, reinvestida de sua função social primeira, a comunicação, uma vez livre dos “salões mundanos” e a serviço de todas as classes sociais, enquanto ferramenta de reconstrução dos valores do mundo moderno (Milliet 2004).

A preocupação de Milliet, teorizada em *Marginalidade da pintura moderna*, reflete o que Aracy Amaral, em *Arte para quê?*, pondera sobre a questão que perpassou toda reflexão sobre a arte no Brasil do século XX, até pelo menos a década de 1970: “No fundo, é o divórcio decretado a partir do século XIX entre os artistas e a sociedade, a partir da Revolução Industrial, é a arte gradativamente despojada de uma função. E enquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detém o poder econômico e, portanto, político” (1987: 03)

O artista, no século XIX, dentro da postura romântica que privilegiava a subjetividade, a individualidade, a originalidade e o diálogo apenas entre os pares, em cenáculos, desliga-se de sua função de artífice, ou seja, aquele que produzia arte com uma finalidade: uma encomenda e/ou a venda de sua obra ou de seu saber artístico como forma de garantir sua subsistência. Deixando de ser artífice, o artista passa, então, a direcionar seu olhar e seu comprometimento unicamente para a técnica e para a expressão de sua própria subjetividade. Seu vínculo com o espectador é desfeito e sua arte se torna cada vez mais votada ao monólogo.

Por outro lado, nesse mesmo século XIX observa-se o desenvolvimento da consciência de classe por parte dos artistas e, com isso, o desejo de atuar junto à sociedade, em nome do fomento de uma consciência política por meio da arte e da cultura. Transformar a sociedade por meio da arte, eis o ideal de tantos artistas que, no século XX, inspiraram projetos artísticos voltados para o povo, como a arte soviética, o já

referido muralismo mexicano que tanto impressionou Milliet ou, no Brasil, as atividades dos clubes de gravura, na metade do século XX (Amaral 1987).

Milliet, tanto como crítico literário, quanto como crítico de artes visuais, mostra-se herdeiro dessa dicotomia irremediável entre forma e fundo, preocupação formal e interesse temático ou, em outros termos, esmero técnico e consequente hermetismo versus arte engajada politicamente e, portanto, menos atenta a questões formais do que aos temas retratados. No termo que Milliet emprega em toda a sua obra, comunicação, a distinção se dá, para ele, entre uma arte que se comunica e uma arte que não se comunica com o público.

Sua atuação como crítico, embora se pretenda não judicativa, realiza uma hierarquização entre as obras que ele avalia como herméticas e as obras consideradas de caráter social, capazes de se comunicar com o público. Por essa prática, direcionada por suas convicções humanistas, Milliet se aproxima do que será nomeado, a partir dos anos 1960, de crítica sociológica, para a qual o meio de produção interfere na concepção e recepção das obras (Roger 2007). O crítico compreende as obras de arte e literárias como objetos construídos numa relação dialética entre o artista/ autor e o público/ leitor. No centro dessa concepção ele situa a comunicação, que se torna um critério de valor dentro de sua prática crítica. Tal critério é reforçado pelo papel formador que Milliet confere às artes, tanto estética, quando politicamente. Como outros importantes pensadores, tal qual Walter Benjamin (Roger 2007), Milliet aponta para as relações entre a obra e o meio em que ela circula, avançando problemas que serão tratados por Jauss e Iser na década de 1970, dentro do rol de textos teóricos que compõem o que se convencionou chamar Estética da Recepção.

A concepção millietiana que situa no centro das artes – visuais e literárias – a comunicação e lhes confere uma função formadora, em certa medida até mesmo educativa, tem, portanto, pontos em comum com teorias críticas de base sociológica e fundamentam seu ensaio *Marginalidade da pintura moderna*, baliza para as críticas que analisaremos a seguir.

A ALMA NACIONAL NAS OBRAS DE PORTINARI

Munido de sua tese, Milliet faz o elogio da obra de Portinari na crítica de 17 de outubro de 1945, cujo ponto de partida se encontra em um comentário do pintor estadunidense Hilaire Hiler em resposta à pergunta que dá título a seu livro: *Why abstract?* [Por que a Abstração?]. Aos desejos de liberdade e de evasão expressos pelo pintor e evocados pelas limitações da arte figurativa e pelo mundo em crise, Milliet, impaciente, opõe seu ponto de vista: o gênio só pode se mostrar quando ultrapassa os limites existentes – de onde se lê a importância de sua inserção em um meio social. O escritor argumenta que, contrariamente a o que Hiler sugere, o desenvolvimento de soluções artísticas inovadoras não depende do espaço, pois o artista de talento é sempre capaz de criar o seu.

Milliet passa, então, a tratar da arte abstrata, a fim de oferecer uma resposta à pergunta de Hiler. Contudo, sua argumentação nos conduz a uma justificativa à pergunta “Por que não a Abstração?”: “Evidentemente o abstracionismo pode ter um valor estético e atender a determinados estados de alma. Mas que não sirva de pretexto ao jogo estéril das combinações geométricas, vazias de sentido humano” (Milliet 1981-1982, v. IV: 219). A concessão ao possível valor estético da arte abstrata – “pode ter” –, introduz a desconfiança do crítico e a exposição de seus pontos negativos pontua o desenvolvimento do texto. Todas as restrições de Milliet convergem para a perda do valor humano, isto é, do poder comunicativo e para a consequente transformação das obras de arte em meros exercícios formais, esvaziados de conteúdo. Para ele, “(...) a arte é coisa mais séria. Se ela não arrancar de dentro das limitações do espaço e das leis uma verdade essencial, uma revelação, ou uma euforia, não terá razão de ser” (1981-1982, v. IV: 219). O olhar do crítico sobre a obra de arte procura uma informação original, ao mesmo tempo nova e fecunda, capaz de suscitar uma reação no espectador e, assim, comunicar com o outro, no sentido da transmissão de uma ideia, de um sentimento, de uma experiência. Tal compreensão da crítica, essencialista, era bastante comum à época e evidencia os resquícios de uma concepção romântica da literatura.

Diante desses argumentos que colocam o conteúdo em evidência, Milliet tenta ainda se distanciar de qualquer impressão de defesa da primazia do conteúdo sobre a forma, e evoca a importância do domínio da técnica para atingir plenamente a expressão artística. Entretanto, sua tentativa de estabelecer uma relação equilibrada tropeça em um obstáculo, quando se trata da arte abstrata: naquele momento (1945), ele acredita que, assim como o cubismo, a arte abstrata não passa de um estágio de aprendizado da forma e que, portanto, ela não encontra um fim em si mesma. Enfim, o crítico volta novamente a uma formulação pretensamente harmoniosa, na qual a solidez é vista como uma qualidade trazida pela forma e a alma, a vida e a comunicação são colocadas do lado do conteúdo: “Em verdade, sem esse formalismo não há arte sólida, mas sem o mistério emotivo o formalismo não se anima, não vive, não se comunica com ninguém” (1981-1982 v. IV: 220). Para Milliet, a forma remete à exterioridade, à aparência, ao passo que o conteúdo corresponde à interioridade, à essência. A forma solidifica a emoção, que confere alma à obra e é a garantidora da comunicação com o outro. Ora, por mais que o crítico mantenha um discurso conciliador, a balança sempre pende para o lado do conteúdo pois, a seu ver, os valores transcendentais, preservados no interior da obra, em seu conteúdo, são mais importantes do que os valores efêmeros, representados pelo exterior da obra, por sua forma e, portanto, passíveis de serem afetados pelo tempo.

Esta visão que divide os valores estéticos e éticos de acordo com um critério temporal estabelecido sobre dois polos, o efêmero e o perene, encontra eco em *Le Mythe du moderne et propos connexes* [O Mito do moderno e ideias relacionadas] (1946), de Charles Baudouin. Este foi amigo de Milliet dos tempos em que viveu em Genebra (1912-1919), tendo frequentado o mesmo grupo de intelectuais na década de 1910, em torno da revista *Le Carmel*, que publicou os primeiros poemas de Milliet e de que Baudouin era editor. A revista também tinha um braço editorial que publica a primeira co-

letânea de poemas de Milliet, *Par le sentier* [Seguindo pela trilha] (1917). Tais relações permitem imaginar que, embora publicado um ano depois da crônica do brasileiro, as ideias expressas no livro de Baudouin já tivessem sido de conhecimento de Milliet.

Dito isto, encontramos na crítica de Milliet a mesma polarização: uma obra, para ser julgada de forma positiva, deve reunir as três características valorizadas em qualquer momento histórico, isto é, a construção, a imaginação e a sensibilidade. Esses três elementos, elevados à categoria de valores, não são definidos pelo crítico no texto, mas apresentados por meio da citação de alguns pintores a título de exemplos. Desse modo, as obras artísticas maiores possuem os três elementos e são consideradas eternamente modelos a serem seguidos, por um valor ou pelo outro, segundo os imperativos socioculturais do momento. Inversamente, as obras de menor alcance repousam sobre uma única característica, tendo seu valor atrelado a um único momento histórico.

A visada sociológica do crítico condiciona o reconhecimento do valor de uma obra ao contexto cultural no qual ela se insere, concentrando todo o poder do julgamento estético a uma instância definida: o público. Todavia, o crítico admite que a subjetividade pode interferir na recepção de uma obra, pois “Sentimos mais fortemente aquilo que mais perto se encontra de nosso cotidiano” (1981-1982, v. IV: 221), o que pode colocar em suspensão a autoridade do julgamento do público e, conseqüentemente, dificultar seu reconhecimento das características essenciais à obra de arte. Milliet não o diz, mas, nesse contexto, conclui que, graças a seus conhecimentos especializados, o crítico seria o único capaz de se subtrair ao contexto e, portanto, enxergar com clareza os valores obnubilados pelo momento histórico que conduz o julgamento do público. De onde nasce a distância frequentemente observada entre o julgamento da crítica e o do público, o que justificaria o diálogo entre essas duas instâncias diante de uma obra de arte.

Depois desses questionamentos introdutórios, Milliet parte para a análise do mural *São Francisco se despojando das vestes*, mural pintado em 1945 na igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais. A modernidade da obra pictórica, aliada ao projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, provocaram uma reação indignada de uma parte da opinião pública da época; as autoridades eclesiásticas se recusaram sistematicamente a consagrar a igreja durante 15 anos ([http:// www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)). Para Milliet, em seus termos, “[e]mbora aparentemente preso à moda do dia, e à primeira vista influenciado por Picasso, o painel de Portinari transcende o imediato, e introduz na inteligência do mestre espanhol uma nota nova, bem brasileira, de humanização do cubismo” (1981-1982, v. IV: 221). Este comentário expõe claramente o pensamento de Milliet, organizado em função da oposição entre o que a obra parece ser e o que ela é de fato, isto é, entre a aparência e a essência. Em acordo com a aparência, os valores efêmeros, a moda. Do lado da essência, os valores perenes, a transcendência do imediato, a presença do homem. Em aparência, é Picasso. Em essência, é Portinari. Para Milliet, o pintor brasileiro se apropriou da técnica formal de Picasso para preenchê-la com um conteúdo próprio e, desse modo, conferir-lhe uma nova alma, que traz sua marca pessoal, confundida com sua nacionalidade.

Com isso, a assimilação crítica do elemento estrangeiro e sua adaptação ao contexto brasileiro se constituem como um processo único de caráter político-espacial e estético ao mesmo tempo. Milliet elimina a relação inicialmente hierárquica entre o pintor europeu e o pintor brasileiro e instaura uma relação de fusão da forma estrangeira com o conteúdo que exprime uma realidade local por meio do estilo do pintor. Essa inversão hierárquica operada pelo crítico, aliás muito frequentemente empregada pelos artistas modernistas brasileiros nos anos de 1920, mostrava-se necessária pois, naquela época, as obras de Portinari eram constantemente comparadas às do pintor espanhol no sentido de desvalorizá-las.

No Brasil dos anos de 1930 e 1940, arte e política não se separavam. A ditadura Vargas buscava emblemas representativos do homem brasileiro para forjar uma imagem vigorosa internamente e internacionalmente e, assim, justificar seus métodos totalitários de coação dos intelectuais por meio da censura e da limitação das liberdades individuais. Artistas de diferentes áreas foram mobilizados para executar obras de arte para o governo, notadamente Portinari. Uma grande parte dos intelectuais contrários à ditadura não hesitou em atacar o pintor, tentando diminuir a importância de sua produção artística com a comparação redutora com Picasso, como se Portinari se restringisse a copiar o mestre (Fabris 1996). Nesse contexto, Milliet busca extrair o valor plástico das obras do pintor brasileiro, bem como esclarecer a natureza da relação com Picasso: trata-se da apropriação crítica de algumas soluções cubistas, próprias ao pintor espanhol sem que, por isso, a pintura de Portinari perca seu valor pessoal. Ao contrário, ela se alimenta e se fortalece com as estéticas das vanguardas europeias exprimindo realidades brasileiras de seu tempo.

Além de mostrar a presença da construção, da imaginação e da sensibilidade em *São Francisco...*, a fim de justificar sua classificação ao lado das obras de arte perenes, a análise do mural de Portinari coloca em relevo seu caráter humano no sentido de Milliet: a obra consegue estabelecer um diálogo com aquele que a vê, ela comunica ao espectador uma experiência de ordem estética, como ele explicita: “Sua intenção não é afastar o homem comum da torre de marfim, mas fazê-lo entrar na torre e participar do gozo estético” (1981-1982, v. IV: 222). Para o crítico, este convite à comunhão por meio da arte indica o caminho da reconstrução do mundo moderno, pois oferece ao público a possibilidade de acesso a um nível cultural inatingível até aquele momento; em outras palavras, a obra se constitui como uma ponte que leva o homem aos valores perenes, então perdidos.

CALDER E A SEDUÇÃO DA ARTE ABSTRATA

Calder expôs um móvel em São Paulo em 1939, no III Salão de maio, sem ter chamado atenção da crítica. Em razão da primeira exposição individual de móveis de Calder no Brasil, em 1948, inicialmente no Rio de Janeiro e depois no MASP (Saraiva 2006), Milliet reviu seu ponto de vista em relação à arte abstrata. O crítico se tornou menos intransigente aceitando que uma obra abstrata possa ser capaz de transmitir

um conteúdo humano ao espectador. E, quando da I Bienal, em 1951, ele até mesmo afirmou: “Não sou contra o abstracionismo, como não sou contra nenhuma escola contemporânea, mas que não seja a atitude de nosso pintor a exploração de uma fórmula. Que procure exprimir-se com autenticidade” (Milliet 1981-1982, v. VIII: 102). A adoção de tal compreensão, mais flexível em relação à arte abstrata, bem como à arte contemporânea, pode ser explicada por seu engajamento no MAM e na Bienal, difusores da estética abstrata no Brasil. Mas sua atuação junto ao museu não é a única razão da mudança de seu pensamento: a nova atitude de Milliet já pode ser observada em 1948, pelo entusiasmo presente em sua crítica sobre Calder, escrita por ocasião da exposição.

O paralelo entre as instâncias divina e humana é o fio condutor da crítica, que se inicia pela evocação do sonho do artista de desafiar Deus pela criação de uma obra que não fosse imitativa. Calder, para Milliet, venceu o desafio e, por essa razão, conduz o crítico a reconhecer em sua arte uma revolução estética: “Esse homem simples e modesto que não sabe se é escultor e faz arte ou se se diverte em construir brinquedos geniais, de uma gratuidade sedutora, operou sem dúvida a maior das revoluções plásticas de que se tem memória (1981-1982, v. VI: 196).

A caracterização do artista como “homem”, acompanhada dos adjetivos que falam de simplicidade, aproximam-no dos espectadores. Este efeito é reforçado pela dificuldade de Milliet em classificá-lo, bem como a suas obras. A aparente flexibilidade conceitual de Calder é colocada em evidência pela analogia que vê no artista e sua obra uma criança com seus brinquedos. A combinação desses elementos compõe uma imagem pretensamente leve e lúdica, pura e inocente, que seduz o crítico, sempre à procura da depuração no seio do fenômeno artístico, o que denota sua concepção essencialista da crítica. Pela busca da simplicidade essencial, Calder realiza a grande revolução na História da arte, para o crítico, bem como no crítico, no que concerne a sua compreensão da arte abstrata.

A transformação da arte abstrata em arte comunicativa, pois vista como a expressão de uma experiência de sensibilidade e, conseqüentemente, em arte humana, acontece, e Milliet não se sente capaz de falar de outra forma senão pela imprecisão de uma linguagem carregada de lirismo, livre dos conceitos, das definições e de toda e qualquer explicação racional:

Explicar um móbile é tão difícil quanto explicar uma flor, a erva do prado ou a constelação do Cruzeiro do Sul. Nada disso se explica: tudo isso é, e é porque é, como é, sem que se possa dizer por que nem para que. E tudo isso é sem intenção de reproduzir o que quer que seja, copiar ou imitar alguma coisa anterior ou presente. Tudo isso aconteceu. Pois um móbile também acontece. (Milliet 1981-1982, v. VI: 196)

Quando Milliet compara um móbile a um elemento da natureza, indiretamente ele retoma a comparação entre Deus e o artista, o primeiro criador da natureza, o segundo, criador dos móveis, da arte. Este caminho lhe permite se abster de falar

diretamente das obras de Calder, pois ele estabelece uma relação de paralelismo entre elas e a natureza: como ninguém tenta explicar uma flor a fim de entendê-la, o mesmo deve ocorrer com os móveis; o mesmo subterfúgio foi utilizado por Picasso sobre a arte cubista, durante a década de 1920, segundo Tarsila do Amaral, na crônica “Cubismo místico”: “Todos querem compreender a pintura. Por que não se experimenta compreender o canto dos pássaros? Por que se admira uma noite, por que se gosta de uma flor, de todas as coisas que cercam o homem, sem procurar compreendê-las?” (Brandini 2008: 69).

Depois de sua tentativa de explicação dos móveis por meio da subjetividade, o crítico busca apoio na leitura de “Os móveis de Calder”, de Sartre, para encontrar uma definição capaz de dar conta dessa arte. Esse texto foi primeiramente publicado no catálogo da exposição Alexander Calder: mobiles, stables, constellations, realizada em Paris, na Galeria Louis Carré, de 25 de outubro a 16 de novembro de 1946; depois, em 1948, foi reproduzido na brochura elaborada para as exposições de Calder no Rio de Janeiro e em São Paulo (Sartre 1949: 307-311). A distinção entre os móveis e as esculturas, do ponto de vista do movimento, estabelecida pelo escritor francês, leva Milliet à conclusão que “O móvel é em verdade um *gestalt* que só pode ser compreendido e apreciado no seu todo, e não analisado em suas partes” (Milliet 1981-1982, v. VI: 196).

Em seu texto, Sartre se detém sobre a importância do movimento para a arte de Calder descrevendo movimentos do móvel *Peacock* [Pavão] (1941), que lhe fora dado pelo artista, bem como as imagens formadas pelo balé das placas de metal e fios de ferro de seus móveis, em uma visão geral das obras. Em acordo com a ideia de base do escritor, isto é, a caracterização de um móvel por sua faculdade de se recriar graças a seus movimentos, Milliet se mostra, contudo, bastante preocupado com a apreensão dessa arte. O crítico evidencia, na citação acima, quando encadeia à definição de móvel a maneira segundo a qual ele deve ser “entendido” e “apreciado”: em seu conjunto, sem que a separação entre a forma e o conteúdo seja levada em conta. Diferentemente dos leitores para quem Sartre escrevia, em 1948 o público brasileiro tinha seus primeiros contatos com a arte abstrata e era preciso informar sobre a nova perspectiva de abordagem que essa estética exigia.

Milliet continua a leitura do texto de Sartre e volta à ideia de que a obra de Calder nunca busca o fingimento, que se trata “da menos mentirosa das artes”. A associação de um epíteto de ordem ética – a Verdade – à estética de Calder oferece ao crítico a via a seguir em seu argumento: a arte de Calder, mesmo que seja abstrata, escapa ao exercício de técnica pois contém uma “essência”, base da distinção entre a imitação e a imagem, segundo Milliet:

[Os móveis n]ão são a imitação da natureza, imóvel e morta como todas as imitações, digo eu, mas o símbolo, isto é, a imagem da natureza, a transposição, portanto, para o plano da criação humana (da arte) daquilo que se nos afigura uma criação divina. Observe-se que a imagem difere da cópia pela sua força essencial. Ela sintetiza e realça, enquanto a cópia se perde na análise e se

atém ao exterior dos objetos. A imagem é sublimação de uma penetração em profundidade ao passo que a cópia é apenas a descoberta de uns poucos efeitos. (1981-1982, v. VI: 197)

A diferença entre a imitação e o símbolo, entre a cópia e a imagem, mais uma vez ultrapassa o plano estético e se coloca entre o homem e Deus. Criador e não imitador, Calder produz obras animadas porque elas são o resultado do mergulho do artista em sua interioridade. Sua arte é autônoma tal como a natureza, fruto da criação divina, sem, no entanto, perder seu caráter humano.

A analogia entre os móveis e a natureza é ilustrada por um curto episódio contado por Milliet: perto de um rio, um homem sensível encontra uma pedra e a admira. Em uma exposição de arte, esse homem vê uma escultura muito parecida com a pedra, intitulada “pedra” e fica indignado, sem ser capaz de admirá-la. Com essa anedota o crítico procura mostrar a incoerência do julgamento daqueles que teriam tido a mesma atitude do personagem do episódio. E conclui sua crítica com esta consideração: “Pois só se compreende realmente a arte na sua essência, nos seus princípios eternos, quando se esquece de fazer a diferença [entre a natureza e a escultura]. Quando se assume na apreciação de ambos os objetos a mesma atitude de inocência receptiva” (1981-1982, v. VI: 199).

Ora, pretendendo que a arte seja igual à natureza, o crítico não leva em conta sua diferença fundamental, a saber, a intencionalidade de que toda obra de arte se alimenta. Quando o espectador não é capaz de reconhecer a existência de uma intenção do autor, ele não pode reconhecer seus atributos artísticos. De onde se deduz a incompreensão do público face a certas obras de arte moderna. Mas essa explicação não ocorre a Milliet. Sempre preocupado com a recepção da obra, o crítico se interessa menos pelos princípios que definem uma obra de arte do que pela experiência estética experimentada pelo espectador, proporcionada tanto pela natureza quanto pela arte ou qualquer outro objeto.

Primeira crítica dedicada à tentativa de exegese de obras abstratas, o texto sobre a arte de Calder marca o início da flexibilização da atitude radical de Milliet em relação à Abstração. Diante dos móveis, e apesar de sua linguagem autorreferencial, o crítico fica tocado. A comunicação se dá e Milliet não encontra seus meios de expressão habituais para descrevê-la: o conteúdo, puramente subjetivo, não se apoia em uma forma acessível ao olhar tradicionalmente habituado à figuração. O crítico é, portanto, obrigado a abandonar seu discurso sobre a função comunicativa da arte e passa a tentar compreender os móveis tateando definições possíveis. As reflexões sobre a obra de Calder se dirigem ao conceito de arte e o questionamento sobre sua função mimética toma a frente. Só quando Milliet conclui sobre a primazia da recepção sobre a intenção é que ele volta a sua concepção primeira da arte. Entretanto, ele não o faz a partir dos móveis, mas pela via reflexiva que estes lhe oferecem, isto é, pelas reflexões sobre a recepção da experiência estética.

A descoberta da essência humana em obras de arte abstrata e, conseqüentemente, de sua capacidade comunicativa, obriga Milliet a rever sua posição radical contra

essa estética. Em um momento em que a arte abstrata era considerada por numerosos artistas e intelectuais modernistas como arte desumana pois tratar-se-ia de uma arte não-comunicativa e, portanto, não participativa de seu tempo, os móveis de Calder abrem caminho para uma compreensão mais ampla da arte em geral: a percepção que a Figuração não constitui o único meio pelo qual a comunicação com o público pode se dar.

A incapacidade de Milliet em aplicar seu discurso habitual à obra de Calder evidencia as limitações de sua concepção, bem como a coragem para dedicar uma crítica positiva à arte abstrata depois de anos de militância em favor da arte figurativa. Um gesto como esse acaba por expor menos uma convicção hesitante do que a coerência de seu pensamento crítico humanista, capaz de sacudir a poeira do engajamento em relação à estética figurativa em nome do reconhecimento da capacidade comunicativa de uma obra abstrata. Ao acolher, com sua crítica, o diferente, reconhecendo nele o humano, Milliet deu provas de uma abertura de espírito de que pouco se tem notícia no Brasil de hoje.

OBRAS CITADAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira – 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.

AMARAL, Tarsila do. “Cubismo místico”. Laura Taddei Brandini, org. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008. 69-71.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAUDOIN, Charles. *Le Mythe du modern et propos connexes*. Genebra : Les Éditions du Mont-Blanc, 1946.

BRANDINI, Laura Taddei, org. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1992.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, org. *Sérgio Milliet – 100 anos. Trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2005.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. 10 vol. São Paulo: Martins/Edusp, 1981-1982.

MILLIET, Sérgio. “Marginalidade da pintura moderna”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo Gonçalves, org. *Sérgio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2004. 193-245.

ROGER, Jérôme. *La Critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2007.

SARAIVA, Roberta, org. *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. “Les mobiles de Calder”. *Situations*, III. Paris : Gallimard, 1949. 307-311. Disponível on-line : <https://calder.org/bibliography/alexander-calder-mobiles-stables-constellations-1946/jean-paul-sartre-les-mobiles-de-calder/>.