

## O Sacerdote da Traição

No verão de 1937, o crítico de arte de *The Spectator*, de Londres, então um jovem de vinte e nove anos, ia a Paris ver a recém-exposta *Guernica* de Picasso. Tratava-se de um grito de humana indignação acolhido por aclamações tumultuosas. A apreciação do crítico de *The Spectator*, publicada no dia 6 de agosto, foi extremamente negativa. O quadro era «uma explosão da mente inteiramente pessoal, que em nada prova que Picasso se tenha apercebido da importância política de *Guernica*». Na sua coluna de 8 de outubro, o mesmo crítico, Anthony Blunt, referia-se à feroz série de gravuras de Picasso, *Sueño y mentira de Franco*. A sua avaliação é uma vez mais negativa, pois obras assim «não podem atingir mais do que um círculo restrito de estetas». Picasso mostra-se incapaz de aceder à consciência superior de que a Guerra Civil de Espanha é «apenas uma parte trágica de um grande movimento de avanço», na direção da derrota do fascismo e da libertação definitiva do homem comum. O futuro pertence a artistas como William Coldstream — declarava ainda, a 25 de março de 1938, o crítico de *The Spectator*; «Picasso pertence ao passado.»

O professor Anthony Blunt retomou o exame de *Guernica* num ciclo de conferências que fez em 1966. Admitia desta feita a dimensão da obra e a sua composição genial. Identificava nela motivos da *Matança dos Inocentes*, de Matteo di Giovanni, de Guido Reni, das pinturas alegóricas de Poussin, e tornara-se entretanto a primeira autoridade mundial no estudo deste último artista. Em termos surpreendentes, Blunt parecia capaz de mostrar que o terror apocalíptico de *Guernica* remetia para certos aspetos da marmórea composição

de Ingres *Jupiter et Thetis*. Se na mais célebre das telas de Picasso quase não havia rasto de compromisso direto e espontâneo, se todos os seus temas fundamentais apareciam já na água-forte da *Minotauromaquia*, de 1935, isso devia-se simplesmente a razões de economia estética. A referida água-forte ilustrara em termos dramáticos «a verdade e a inocência a cortar o passo ao mal e à violência» precisamente da mesma maneira que faria *Guernica* — embora a uma escala menor e mais humorística. A atitude implícita no trabalho do artista perante a Guerra Civil de Espanha não era, ao contrário do que sugerira o jovem Blunt, a indiferença ou a recusa de tomar partido. E Picasso declarara em 1945, poucos meses antes de aderir ao Partido Comunista Francês: «Não, a pintura não serve para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra e um meio de ofensiva e de defesa frente ao inimigo.»

O crítico de arte de *The Spectator* nunca teria escrito tais palavras. A sua estética, a sua conceção da relação entre a arte e a sociedade eram mais subtis. O alvo a combater era Matisse, cuja perceção, dir-se-ia, «já não era a do mundo real» — e também Bonnard, que optara pela experimentação formal e pelo equilíbrio cromático em detrimento dos «valores humanos». A arte, nos termos em que Blunt a considerava nas suas crónicas, entre 1932 e os princípios de 1939, tinha uma tarefa exigente e essencial: descobrir maneira de sair da abstração. A solução surrealista era espúria. Ao analisar Max Ernst na sua crónica de 25 de junho de 1937, Blunt interrogava-se: «Teremos de nos contentar com sonhos?» Não — e a resposta encontrava-se num conceito a que Blunt dava o nome de «honestidade», comportando esta última uma grande multiplicidade de aceções. Daumier é manifestamente honesto ao satirizar as classes dominantes; mas é-o ainda mais quando mostra aos trabalhadores que «as suas vidas poderiam tornar-se tema da grande pintura». No entanto, Ingres, o mais puro dos artesãos e o mais burguês dos retratistas, não é menos honesto. O seu rigor técnico concentrado, o «realismo decidido» se bem que delicado da sua visão são, com efeito, «revolucionários». A comparação com Gainsborough torna-se assim interessante. Este último era também um retratista desapaixonado de gente abastada. Mas é justamente a falta de esmero técnico que faz com que os estudos de Gainsborough nos surjam desprovidos da «condescendên-

cia», da honestidade que podemos encontrar em Ingres e nos seus antecessores setecentistas: Fragonard, Watteau e Lancret. No caso de Rembrandt, Blunt fala (a 7 de janeiro de 1938) de «uma honestidade tão evidente que nos impressiona como uma qualidade moral». A via de saída «honesta» do embuste teórico e pragmático da abstração não poderia deixar de passar pelo regresso a um ou outro género de realismo, mas um regresso sem concessões do ponto de vista do rigor técnico. O realismo de Matisse não é senão «vácuo», uma vacuidade «elegante», do mesmo modo que as últimas telas de Manet.

Mas, enquanto Blunt fazia as suas crónicas de exposições e visitava as galerias, despontavam também sinais de uma viragem positiva. Esses sinais transpareciam latentes, por assim dizer, no formalismo de Juan Gris; eram claramente visíveis nas composições de uma série de artistas ingleses, em particular Coldstream e Margaret Fitton, cujo *Ironing and Airing* era a única obra digna de nota na desastrosa mostra da Royal Academy na primavera de 1937. E a verdade é que havia sobretudo o novo realismo dos mestres mexicanos Rivera e Orozco. Era para o trabalho destes últimos que Blunt olhava com um entusiasmo crescente. Ali, sem margem para dúvidas, existia um *corpus* artístico capaz de lidar com as realidades da condição humana sem fraquejar em termos de responsabilidade estética, e capaz, ao mesmo tempo, de tocar em profundidade as emoções do homem comum. A experiência mexicana desempenha um papel fundamental no capítulo «A Arte sob o Capitalismo e o Socialismo», com o qual Anthony Blunt, crítico de arte e diretor editorial das publicações do Warburg Institute, de Londres, colabora num livro intitulado *The Mind in Chains*, coordenado pelo poeta C. Day Lewis e dado à estampa em 1937.

A natureza-morta, nos termos em que a cultivaram os mestres do impressionismo tardio, encarna, segundo Blunt, a tendência para fugir às questões sérias da existência pessoal e social. Conduz às «diversas formas de arte esotérica e semiabstracta que floresceram no século presente». A arte é um fenómeno complexo e não podemos julgá-la segundo determinantes psicológicas e sociais desencarnadas. Apesar disso, o marxismo «fornece-nos pelo menos uma arma para a análise histórica das características do estilo ou de uma obra de arte concreta». E lembra-nos, o que não deixa de ser da maior utilidade, que as opiniões do crítico são por sua vez «factos» que

podem ser também objeto de explicação histórica. Servindo-nos dos instrumentos de diagnóstico marxistas acedemos a uma visão clara do dilema modernista. O impressionismo assinalou a cisão entre o grande artista e o mundo proletário. Daumier e Courbet mantinham a sua imaginação em contacto com as dolorosas realidades da condição social. Quanto ao surrealismo, apesar de namoriscar com o radicalismo político, *não é* em termos sociais uma arte revolucionária. O seu desprezo implícito pelo espectador comum tem como contrapartida o movimento reflexo por meio do qual, por seu turno, o espectador comum rejeita a obra surrealista — contrastando estas relações de oposição nitidamente com as interações criadoras entre pintor e público que se encontram na arte gótica e no primeiro Renascimento. O artista puramente abstrato e o seu círculo de espectadores separaram-se «de todas as atividades sérias da vida». Eis a conclusão categórica de Blunt: «No quadro atual do capitalismo, a posição do artista é desesperada.» Mas outros modelos de sociedade surgem do cadinho da revolução. Há «uma cultura dos trabalhadores» em construção na União Soviética. Trata-se de uma construção que não implica a eliminação do passado. Pelo contrário — nos termos em que Blunt caracteriza as lições de Lenine —, uma verdadeira cultura socialista «assumirá tudo o que teve de bom a cultura *burguesa*, fazendo-a cumprir os seus próprios fins». Sob o socialismo — e aqui é óbvio o desacordo entre Blunt e o célebre ensaio de Oscar Wilde sobre o mesmo tema —, o artista moderno, à semelhança dos seus antecessores medievais e renascentistas, mostrar-se-á capaz de desenvolver a sua personalidade de uma maneira muito mais rica do que é possível sob o domínio das mistificações e das banalidades da anarquia capitalista. «Ocupará, enquanto trabalhador intelectual, um lugar claramente definido na organização da sociedade, assegurando uma função específica.» É muito possível que, no Ocidente, «*não gostemos* da pintura que se faz na União Soviética, mas não se pode concluir daí que aquela não seja o tipo de arte que convém aos Russos no momento atual». Quanto à pintura mexicana, na sua fase revolucionária e didática, produz precisamente o tipo de murais e telas, significativos e dotados de uma carga persuasiva imediata, cuja falta se faz grandemente sentir em Londres, Paris e Nova Iorque. Rivera e Orozco são mestres que, embora membros da classe

média, e artistas antes de mais, «ajudam o proletariado a produzir a sua própria cultura». Em contrapartida, podem beneficiar do tipo de exame e apoio por parte do público dos quais o artista mais ou menos deliberadamente se isolou. As lições soviética e mexicana são claras. Blunt cita com aprovação o que Lenine escrevia a Clara Zetkin: «Nós, comunistas, não podemos ficar de braços cruzados, deixando que o caos evolua na direção que bem entender. Devemos guiar o processo segundo um plano e dar forma aos seus resultados.» A arte é um assunto demasiado sério para ser deixado apenas aos artistas — e muito menos aos seus ricos mecenas.

Ao longo do ano de 1938, estas esperanças seguras parecem dissipar-se. As possibilidades de escolha do artista tornam-se cada vez mais sombrias. Segundo escreve Blunt no seu artigo de *The Spectator* de 24 de junho, o artista pode disciplinar-se visando pintar o mundo tal como é, pintar outras coisas à laia de entretenimento frívolo ou suicidar-se. O exemplo mexicano estava a ser vergonhosamente abandonado. «Nos quartos de todos os jovens intelectuais da classe superior de Cambridge, que pertencem ao Partido Comunista», observava Blunt em setembro, «encontramos sempre uma reprodução de um quadro de Van Gogh», mas nada de Rivera, nada de Orozco. Tornava-se evidente que a exortação individual e o jogo da sensibilidade espontânea eram doravante insuficientes. A crónica datada de 8 de julho comporta um gesto quase desesperado: «Embora o método de regulamentação das artes adotado por Hitler seja absolutamente deplorável, nada há de intrinsecamente mau na organização das artes por parte do Estado.» O regime mexicano apontara o caminho, «e esperemos que em breve [esse caminho] seja seguido na Europa». Já não havia muito tempo.

A economia de guerra mobilizou os artistas e os historiadores de arte britânicos para tarefas de propaganda, de reportagem gráfica (pensemos nos célebres refúgios antiaéreos de Henry Moore) e diversos outros projetos artísticos. Tudo isto eram formas dessa colaboração planificada e militante entre o artista e a sociedade, que Blunt viera a reclamar durante os últimos anos da década de 1930. Contudo, foi neste momento que a produção de Anthony Blunt — que, em 1939, passa a ser professor de História da Arte na Universidade de Londres e subdiretor do altamente prestigiado Courtauld