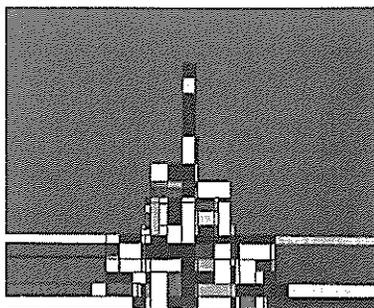


# Milton Dacosta: vinte anos de pintura

Mário Pedrosa



Nesses vinte anos de pintura de Milton Dacosta ora apresentados pelo MAM se concentra toda a evolução da pintura desse artista: não me refiro ao seu próprio passado, mas ao seu futuro.

Dacosta ainda tem muito que nos dizer, muito mais mesmo do que já nos disse, e de modo tão primoroso. Ele avança lentamente, não dando pulos. Ao contrário, por vezes parece voltar atrás.

A lógica da evolução interna de sua arte coincide, porém, com a lógica das atitudes externas. E assim é que se verá a uma "fase" de abstração pura que lhe veio ao regressar pela segunda vez da Europa, e com a qual ganhou o prêmio de pintura da terceira Bienal paulista, suceder toda uma série de quadros com "figura": **Cabeça com Chapéu**. Incoerência? Ecletismo? Nada disso.

Folheiem-se seus álbuns ou pastas de croquis e desenhos. São exercícios de mão quase sobre um tema só, como os dos pintores chineses e japoneses tradicionais que treinam o punho, a mão, o pincel indefinidamente sobre um esquema só: pássaro, nuvens, montanhas, vagas, etc. O treino de Dacosta é sobre a figura, ou melhor o tronco ou a cabeça. Descobre-se neles uma inconcebível vontade de achar e esgotar todas as variantes; as mais fantasistas e absurdas, de contornos disso que chamam de "cabeça" ou "rostro". E o curioso é notar até as volutas e arabescos acabarem tomando uma direção de linha que fecha contornos, enquanto a linha que guia e ao mesmo tempo marca os eixos fundamentais se desgarrá para encerrar um perfil. Só o puro traço, quando aparece aqui e acolá, de raro em raro, é que interrompe a linha

mestra, quebrando o contorno, momentaneamente. Vem dele, no entanto, escasso sombreado que ali aparece.

O virtuose apresenta seu concerto às grandes platéias, sem mostrar as dificuldades, ou tropeços, as hesitações que teve de vencer, e por isso recebe delas aplausos arrebatados e surpresos, já que não viram e nem imaginam o prodígio de exercícios manuais em que se empenhou até poder aparecer em público. Nesses exercícios é que o virtuose triunfa sobre os próprios nervos e a timidez. Há algo de virtuose em Dacosta. Nesse estado de preparação o pintor não aparece, mas apenas o desenhista, o virtuose da linha.

\* \* \*

Nos ensaios figurativos atuais, o artista, como um clássico, parte do esquema da articulação do corpo humano para a geometria, para o símbolo geométrico. No início de sua obra, porém, o processo era o inverso, precisamente. Antes da imagem visual perceptiva, lhe povoava a cabeça uma geometrização disciplinadora. Eis porque se pode dizer que esses ensaios iniciais do pintor são, no fundo, tempero das cordas antes da audição. A sua personalidade ainda mal saía do botão, apesar de boas qualidades pictóricas em muitas de suas obras de então.

Aqueles álbuns são muito reveladores do processo criador de Milton Dacosta. É neles que se nota a constância com que o artista encerra ou inscreve seus temas de rostos ou cabeças, mesmo os de forma mais inusitada e caprichosa, em estruturas ortogônicas regulares ou em curvas parabólicas. Não se pode, contudo, deixar de admirar naquelas improvisações os arabescos que a linha faz, ou o seu prosseguimento livre, independente da vontade do artista. Ela não pára, entretanto, por cansaço do braço ou exaustão de si mesma, quando chega ao fim do desnovelo,

e a figura está concluída. Antes desse ponto, parte-se em vários momentos, principalmente nas junções funcionais da articulação corpórea, o que denota serem os seus movimentos no fundo controlados pelo desenhista.

Depois de manuseá-los, a pergunta se levanta: quando é que chega a vez da cor, isto é, da pintura? Quando provavelmente, o desenhista está saturado. A exuberância linear é então contida, e a cor tem permissão para aparecer. Esta, com efeito, só aparece quando a mão do artista parou exausta, ou o espírito saturado a faz parar. Dir-se-ia haver um assentamento espiritual, preliminar, como a calma que volta ao homem agitado, e condições de serenidade se fazem então propícias a que o artista largue o lápis das anotações lineares caprichosas e pegue do pincel. O processo de elaboração pictórica é o oposto do desenho – lento, tranqüilo, paciente, uma faina algo parecida à do pedreiro que, um a um, põe tijolo sobre tijolo até levantar o muro.

Desenhar para ele é uma coisa; pintar é outra. No desenho se afirma, na pintura se esconde. Pela linha extraordinária precisão estilística, virtuosismo, audácia e vai, por vezes, até a elegância, mesmo mundana; pela cor, ele se retrai e silencia. Veja-se o pintor na fase que se segue à dos *Cafés* e a dos primeiros grupos (*Ciclistas*, *Piscina*). Referimo-nos à fase dos auto-retratos, quando tirou, aliás, o prêmio de viagem ao estrangeiro pelo salão moderno. É a primeira manifestação já mais franca, embora ainda ingênua, da personalidade do artista, com um desenho castigado, de plano, embora ainda no uso do modelado, e matéria de boa substância. O pintor apresenta-se a si mesmo numa elegância petulante, quase exibicionista.

Milton Dacosta foi o primeiro artista, hoje consagrado, que no Brasil partiu do Cubismo, ou melhor, das repercussões da revolução cubista até as nossas praias provincianas. Foi também o primeiro ingenuamente formado, quer dizer, inevitavelmente, num ambiente à la mode da "escola de Paris", a despeito de só ter saído do país bem depois. Alguns dos nossos

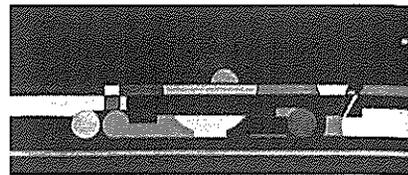
modernistas mais velhos largaram-se, com efeito, do Brasil, já conscientes de que precisavam "modernizar-se" em Paris nos ateliês de Montparnasse e Montmartre, e seus botequins também.

Dacosta, muito mais moço, "foi" para a "escola de Paris"... freqüentando os arredores da Escola de Belas-Artes e uns restos de cafés da Avenida Rio Branco.

Dessa fase, entre 1939 e 40, nos deu algumas telas que ainda hoje interessam pela essencialização dos valores plásticos, o desprezo dos detalhes anedóticos para só guardar os que definem o ambiente, e, sobretudo, marcam a atmosfera, principal tema delas. Note-se uma fatura que já sabe marcar os pontos importantes da composição, e negligencia as outras partes com pequenos toques apenas sobre fundo de *grisaille*. A esquematização das formas, sobretudo, o ovóide das cabeças sem pormenores fisionômicos, lembra Modigliani. Realmente, o ar que se respira nessas telas é o ar da "escola de Paris".

Traço muito típico do pintor é que nunca foi chegado aos derrames naturalistas.

Mesmo seus temas iniciais sempre foram desligados do ecológico, dos ambientes sentimentais envolventes, das nostalgias da infância, tão visíveis, por exemplo, num *Portinari*, que, aliás, exerceu durante algum tempo (entre 1942-43) evidente influência sobre ele: detalhes de nuvens e morros no fundo dos quadros, acidentes do solo, truques de perspectiva linear, como em *Roda* ou em *Composição*. Este último assinala nova fase na evolução do artista. Com ele Milton descobre a poesia da pintura metafísica, embora não saiba ainda, realmente, onde ela se encontra, e procure, por isso, exteriormente apenas, a ânsia dos espaços perspectívicos de *Chirico*, com seus objetos estranhamente isolados, numa espécie de plataforma que parece ainda maior e cheia de sugestões pelas sombras projetadas artificialmente; com seus manequins vivos, etc. De qualquer modo, o



espírito da poesia metafísica acabou impregnando Dacosta, e é dos tributos que mais têm pesado sobre sua imaginação visual.

Nele não se encontra jamais folclore (passado ou futuro). Não pintou nunca, que se saiba, cenas populares, da roça ou mesmo da cidade, como, por exemplo, partidas de futebol, que, entretanto, muito aprecia. Mesmo seus ciclistas ou, principalmente, a fauna das piscinas, tema de uma de suas telas de maior ambição na época, são reduzidos a isolados planos colorísticos, em que se percebe, sobretudo, o empenho do artista em desenhar posições formalmente ousadas para as figuras. Nada de "naturalismos" ou "realismos", mesmo quando, de certo modo, o quadro comportava assunto anedótico. Os únicos toques naturalistas que se pode encontrar mais francamente em sua obra se traduziram em certos elementos de ordem sentimental: na preocupação dos olhos negros tristes de algumas figurinhas de sua fase logo após a do cafés ou, ainda bem depois, no famoso *Alexandre*, na época das cabeças geminadas, das cabeças poliédricas, das cabeças bolas de "rúgbi".

E, com efeito, nascido em Niterói, onde aos 14 anos se decide a estudar desenho com um alemão que então ensinava fazer retratos em quadriculado das estrelas de cinema em voga (e ele ganhou seus primeiros foros de "artista", ao conseguir fazer os retratos, por aquele engenhoso processo, de Glória Swanson e Buster Keaton) dali nada trouxe. Nunca foi um suburbano ou regional como Volpi, Portinari ou Tarsila. Cedo, muito cedo mesmo, atravessou a baía e veio para a capital. E bordejando a Escola de Belas-Artes, para a qual, porém mal se inscreveu como aluno, fez seu aprendizado em vários cursos e subcursos que então por ali apareciam. Os temas que o prendem ou são modernos ou são "acadêmicos" (por força de sua incoercível vocação clássica), ou impressionistas, a mil léguas dos sentimentalismos sociais ou regionais, das brasilidades que começavam, do anedotário, do pitoresco suburbano. Teve assim formação de autêntico garoto cidadão,

sensível, esperto, atilado, voraz assimilador da "civilização" das ruas e dos cafés, essa autêntica incubadeira natural de todo artista, "escola de Paris", cujos eflúvios ali absorveu.

\*\*\*

Pode-se dizer que Milton começou a ser ele mesmo pela maior ou menor assimilação do cubismo. Se se pode, com efeito, definir o cubismo (e se pode sob certos aspectos) como o emprego de um simulacro de objetos a que falta a tridimensionalidade, mas ligados ao espaço envolvente numa unidade integral, os quadros do jovem Milton das figuras em grupos são só uma espécie de paracubismo. É que as figuras isoladas, o espaço ralo, o chão neutro (*Ciclistas*), mera representação inábil do plano terreno, não há neles unidade integral das partes compositivas. Mas, na verdade, toda essa fase no fundo não veio do cubismo diretamente, mas de fonte indireta, muito mais literária que plástica, a que já nos referimos, quer dizer, da pintura metafísica de Chirico e que tão grande voga teve no Brasil entre intelectuais modernistas e pintores a esta ligada, como Portinari, Guignard, Tarsila e outros.

Milton foi dentre os pintores mais jovens aqueles sobre o qual a sugestão metafísica exerceu maior sedução; só mais tarde vai ele conseguir unir, prender um ao outro, objeto e espaço, fundindo-os num só acontecimento plástico.

Na fase anterior as figuras eram ambiguamente situadas entre contornos fortes e nítidos e acentos de luz, com tímido processo de claro-escuro nas áreas internas. Objeto e espaço em suas telas se antagonizavam abertamente. Nas composições da época, esse antagonismo é claro. Faltava-lhes a contigüidade necessária para o arranjo formal único, íntegro. Mas de si mesmo ia ele encontrar a solução cubista realmente assimilada. Esta se encontra na fase dita dos namorados ou de *Alexandre*, de importância tão grande na sua obra, pois é dentro dela que quase todos os elementos importantes de sua pintura se vão desenvolver ou germinar. Ele vence o antagonismo espaço-objeto, projetando os

limites deste no espaço envolvente. Nesta fase, com efeito, os contornos de suas figuras, de natural tão nítidos e continuados, ou vão, umedecidos, exsudar sombras, ou romper-se, por vezes, como romãs que se abrem ao calor do amadurecimento (Alexandre, 1949; *Mulher de Verde*, 1951; *Natureza Morta*, 1949) para deixar passarem, tímidas, algumas manchas ou, com o tempo, planos unitariamente coloridos.

\*\*\*

Já na época da admiração por Modigliani se sentia que em Milton a consciência perceptiva é dependente ou secundária. Quer dizer, entre ela e a realidade externa se inseria uma formalização geométrica. Para as suas composições de grupos ou de cenas das primeiras épocas essa esquematização geométrica parecia indispensável. É o que lhe dava estrutura às composições, mormente no sentido de fixar as figuras no seu isolamento inicial, equilibrá-las, marcando-lhes o espaço local e criando os planos secundários que iam ser cobertos de cores, geralmente por aplats, ora cantantes ora recessivas, entre amarelos brilhantes e azuis sentimentais. Com o tempo, o pintor vai abandonando o a priori geométrico, e à medida que a maestria linear se apura, entrega-se a esquemas de articulação do corpo humano de sua invenção. A lição do cubismo e da deformação picassiana lhe é, então, muito preciosa. Partindo agora desses esquemas corpóreos arbitrários, sem os módulos apriorísticos da geometria clássica, vai concluir suas composições figurativas em sínteses ou sugestões geométricas de forte potência generalizadora. O figurativismo nele verifica-se agora, olhando-se para trás – sempre foi, se assim se pode falar, uma prefiguração, isto é, um julgamento da vida reflexiva. Armado com os seus esquemas corpóreos livres nos deu ele toda a rica série de figuras humanas, isolados ou a dois, moças, sobretudo, e o misterioso (e protético) menino Alexandre, (cuja imagem encontrou um dia na rua, e lhe ficou fixada à mente como uma obsessão). Foi essa a fase que, pela segurança da composição por planos, pela beleza aristocrática da linha e o extremo lirismo e requinte do esquema de cores, lhe

consagrou em definitivo a fama de pintor:

Ao esquecer a esquematização geométrica preperceptiva inicial (seu aprendizado "acadêmico") para adotar aquela articulação corpórea humana, fruto dos achados virtuosísticos da linha, o que esteticamente procurava era dar a sua fabulação figurativa valor abstrato, quer dizer, universal. Mas a segunda esquematização, apesar de livre e, por assim dizer, espontânea, termina por saturar-se também. Então vem a fase de pura abstração, que já não está condicionada a esquemas prévios, mas talvez a um solilóquio, do artista consigo mesmo, ou melhor, um diálogo entre ele e o seu duplo, o outro (que pode ser um espectador imaginário), num estado de plenitude não sensorial. Para variar do esquema corpóreo humano, o artista, aprofundando a experiência do cubismo, entra a decompor os objetos em suas partes puramente formais, arrumando-as no plano para que alcancem a sucessão rítmica. E constrói, então, as naturezas-mortas mais puras da pintura brasileira. Suas garrafas, vasos, bules, xícaras são achatados à superfície da tela e deles restam os planos, maravilhosamente delineados e entrelaçados, e mais do que isso – uma relação dimensional de fascinantes proporções, pura especulação plástica – que atinge o apogeu na *Natureza Morta* sobre trilhos, em marrom e creme, obra-prima de nossa pintura.

Numa sucessão por assim dizer inevitável, ele passa dessas naturezas-mortas a outra série feliz e que lhe deu a grande láurea da pintura nacional na terceira bienal. É a fase dos castelos e cidades, em que os planos das naturezas-mortas são reduzidos, aproximados uns aos outros, transformados em quadrados e retângulos acumulados ao centro da tela, numa viva variação cromática. Surge nesses quadros um elemento inédito na obra de Dacosta: o jogo ótico, que aqui é produzido pelos pequenos planos retangulares, ora a avançar, ora a recuar em face do espectador, enquanto o fundo singularmente cromatizado permanece num sereno encantamento; em algumas dessas telas esses elementos contraditórios rasgam

a unidade da superfície ou ameçam desmoronar. Como contradição interessante à maneira de proceder do pintor, assinala-se os guaches das "meias luas", intermezzo decorativo na marcha do pintor para as severas depurações posteriores. Vale, porém, que se registre sua existência, pois mostram uma pintura dacostiana quase que feita com a liberdade do desenho.

\*\*\*

No fundo, o ponto de partida do pintor foi sempre abstrato. Nesse sentido é bem filho do cubismo. Seu olhar não cai sobre uma percepção que o impele para o cavalete. Quando vai pintar é como se fosse colocar em frente a um longínquo panorama, banhado numa mesma claridade. O olhar imóvel sobre um objeto também imóvel. Se o olhar então funciona não é no sentido de perceber, mas talvez de evocar. Evocar, quem sabe, algo como um convite tímido, antes tácito, de extrema sutileza, a um fenômeno para lá ou para cá da visão, isto é, tátil. Em face do artista não há objeto ou objetos. Não haveria assim percepção visual, propriamente. Mas na falta do objeto, Malevitch não descobriu a "sensibilidade" da sua "ausência"? Onde, porém, poderá estar essa sensibilidade senão no espaço? Assim, é o espaço que, em última análise, roça com mão imperceptível a consciência existencial do artista, sua pele talvez, senão sua alma sensível. Nesse instante, é que lhe passa na mente a necessidade de marcar esse espaço ideal com uma linha também ideal: a linha básica abstrata, indefinidamente presente, do horizonte. Sobre ela o artista se apóia para não cambalear. Desse plano, a horizontal ideal passa a ter existência fenomênica.

Um tal acontecimento planimétrico ocorre, porém, no espaço vazio, ou no panorama homogêneo, dentro do qual a percepção se rarefaz de mais a mais, como a atmosfera nas viagens interplanetárias, para as quais, aliás, Dacosta está imaginando, com suas últimas figuras, os seres que vão palmilhar (mas entre estas também a ambivalência figural interfere para nos transformar algumas das cabeças parabólicas em cálice, em cruz, ou objeto ritual religioso).

Encontrada de novo a linha horizontal básica é quase inevitável que surja no céu o espírito longínquo de Mondrian para contrariá-la, fixando-a pela vertical. Dacosta corta-a então, criando-lhe acidentes, pequenas barras verticais sutilmente cadenciadas: é o tempo que desceu sobre o espaço.

É a fase dos grandes retângulos monocromáticos sobre os quais o espírito da proporção renascentista sopra com ingênua pureza. Contudo, os estímulos sensoriais não desapareceram desses vastos espaços: a pintura e não a geometria vela por eles. São planos de cor? Não, de matéria. Mas – e aqui está, creio, outro traço dos mais característicos do pintor e que o faz moderno e não "modernista" – nunca fez ele a passagem que os cubistas fizeram, da matéria ao textual. É que, nesse ponto, ao invés de se apegar à lição do cubismo, se prendeu ele ao exemplo de Morandi, e a matéria que coloca nesses grandes planos, com paciência de monge e paixão de solitário, é apenas sombras, pegadas, umidade de matéria. Eis porque a cor é substância, mas também um adjunto à forma, o que lhe dá o silêncio significativo e o convite à contemplação. Dacosta o que quer, sobretudo, é que o "outro", para quem faz o quadro, olhe-o com a insistência contemplativa com que se olham os longes do horizonte incomunicável.

*Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical 27/06/1959

Transcrição: Beatriz Lemos.

