TEORIAS DA ARTE MODERNA

H. B. CHIPP

Martins Fontes

COLEÇÃO a

Próximos lançamentos

O pensamento visual — R. Arnheim
Pedagogia da Bauhaus — R. Wick

TEORIAS DA ARTE MODERNA

HERSCHEL B. CHIPP

com a colaboração de

PETER SELZ e JOSHUA C. TAYLOR

Martins Fontes

Título original
THEORIES OF MODERN ART
© 1968 by The Regents of the University of California

1.ª edição brasileira: julho de 1988

Os textos citados nesta obra foram traduzidos da língua original em que foram redigidos, a partir de cópias dos originais fornecidas, sempre que possível, pelo autor.

Tradução — Originais ingleses e texto de H. B. Chipp: Waltensir Dutra
Originais alemães: João Azenha Jr.
Originais italianos: Waltensir Dutra
Originais espanhóis: Antonio de Padua Danesi
Originais franceses: Antonio de Padua Danesi, Monica Stahel M. da Silva
Originais holandeses: Paula Rotermund
Revisão da tradução: Antonio de Padua Danesi, Gilson Cesar Cardoso de Souza, Monica Stahel M. da Silva

Revisão tipográfica: Coordenação de Maurício Balthazar Leal

Produção gráfica: Geraldo Alves
Composição: Artel — Artes Gráficas
Arte-final: Moacir K. Matsusaki

Capa — Projeto: Alexandre Martins Fontes
Ilustração: Pablo Picasso, *Os dois saltimbancos*, Paris, 1901

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

C468t

Chipp, Herschel Browning.
Teorias da arte moderna / H.B. Chipp ; [tradução Waltensir Dutra. ... et al.]. — São Paulo : Martins Fontes, 1988.

Bibliografia.

1. Arte moderna — Século 19 — História 2. Arte Moderna — Século 20 — História I. Título.

88-1342

CDD-709.034
-709.04

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte moderna : Século 19 : História 709.034
2. Arte moderna : Século 20 : História 709.04
3. Século 19 : Arte moderna : História 709.034
4. Século 20 : Arte moderna : História 709.04

Todos os direitos para a língua portuguesa reservados à
LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — Tel.: 239-3677
01325 — São Paulo — SP — Brasil

ÍNDICE

PREFÁCIO XIII
INTRODUÇÃO GERAL 1

I. PÓS-IMPRESSIONISMO: caminhos individuais para a construção e a expressão

9 Introdução: as cartas de Cézanne

13 Paul Cézanne: excertos de cartas
Pintando a partir da natureza, 13 Trabalho antes da teoria, 14 O papel do artista, 14 "Trabalhemos", 14 Discutindo pintura, 15 Contato com a natureza, 15 Da concepção e da técnica, 15 "O cilindro, a esfera, o cone...", 15 O estudo da natureza, 16 Da autoconfiança, 17 Os velhos mestres, 18 Abstração, 18 Intensidade da natureza, 19 Sobre questões técnicas, 19 Museus, 19 Natureza, base de sua arte, 20

21 Introdução: as cartas de Van Gogh

25 Vincent van Gogh: excertos de cartas
Os comedores de batatas, 1885, 25 Cor tropical, 27 Imaginação, 28 Minha pincelada não tem sistema, 28 Preto e branco são cores, 28 Cor complementar, 29 A noite estrelada, 1888, 30 Contrastes simultâneos de cores, 30 Contrastes simultâneos de linhas e formas, 30 Cor expressiva, 30 Natureza e arte, 31 Retrato da alma, 31 O café noturno, 32 Cor do Sul, 33 Cor sugestiva, 34 Pintura com modelo, 34 Os artistas japoneses vivem na natureza, 35 A casa amarela, 1888, 36 Não posso trabalhar sem um modelo, 36 O quarto, 1888, 37 A forte cor meridional, 39 Trabalhar de memória, 39 Tratamento do motivo, 39 Motivos bíblicos, 40 Pinte seu jardim tal como é, 41 Sobre Monticelli, Gauguin, 42

II. SIMBOLISMO E OUTRAS TENDÊNCIAS SUBJETIVISTAS: a forma e a evocação do sentimento

45 Introdução

54 Paul Gauguin: teorias sintetistas
Sentimento e pensamento, 54 Abstração, 56 Sombras, 57 "Notes synthetiques", 57 Decoração, 61 Os impressionistas, 62 Memória, 62 Cor, 63 Puvis de Chavannes, 63

64 Gauguin: sobre suas pinturas
Auto-retrato, *Os miseráveis*, 1881, 64 *Manao Tupapau* (O espírito dos mortos em vigília) 1892, 64 *De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?*, 1898, 66 André Fontainas: exposição de Gauguin e *De onde viemos?...*, 69 Resposta de Gauguin ao artigo de Fontainas, Taiti, março de 1899, 71

74 Gauguin: sobre o Primitivismo
Buffalo Bill na Feira Mundial, 74 Cidade de Java na Feira Mundial, 75 Ansiando pelos trópicos, 75 Troca de cartas entre August Strindberg e Gauguin, 76 Primitivismo, 80 A arte das Marquesas, 80 Vida de Selvagem, 82

83 Teorias simbolistas
G.-ALBERT AURIER, "Essai sur une nouvelle méthode de critique", 83 "Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin", 85 "Les peintres symbolistes", 89
MAURICE DENIS, "Definition du néo-traditionnisme", 90 "L'influence de Paul Gauguin", 97 Sintetismo, 101 Deformação subjetiva e objetiva, 101
FERDINAND HODLER, "Paralelismo", 103
JAMES ENSOR, A praia de Ostende, 106 Do prefácio de seus "Escritos coligidos", 107 De um discurso pronunciado num banquete..., 108 De um discurso pronunciado em sua exposição...,109
EDVARD MUNCH, Arte e natureza, 111
ODILON REDON, Arte sugestiva, 113 "Introdução a um catálogo", 116
HENRY VAN DE VELDE, "Memórias: 1891-1901", 117

III. FAUVISMO E EXPRESSIONISMO: a intuição criadora

121 Introdução, por Peter Selz

125 Fauvismo

HENRI ROUSSEAU, Carta ao crítico de arte André Dupont explicando *O sonho*, 125 Inscrição para *O sonho*, 125

HENRI MATISSE, "Notas de um pintor", 126 "A exatidão não é a verdade", 133 A facilidade de pintar, 136 "Testemunho", 138

MAURICE DE VLAMINCK, "Carta-prefácio", 140

143 Expressionismo

EMIL NOLDE, Anos de luta, 143

WASSILY KANDINSKY, "O efeito da cor", 150 Sobre a questão da forma, 154

OSKAR KOKOSCHKA, "Da natureza das visões", 170

ERNST LUDWIG KIRCHNER, "Chronik der Brücke", 174

FRANZ MARC, Como um cavalo vê o mundo?, 178 Aforismos 1914-1915, 180 Carta, 182

PAUL KLEE, Credo criativo, 183

MAX BECKMANN, "Sobre minha pintura", 188

IV. CUBISMO: a forma como expressão

195 Introdução

ANDRÉ SALMON, "História anedótica do Cubismo", 200

ALBER GLEIZES e JEAN METZINGER, "Cubismo", 208

GUILLAUME APOLLINAIRE, "Os começos do Cubismo", 218 "Os pintores cubistas", 222

DANIEL-HENRY KAHNWEILER, "A ascensão do Cubismo", 251

GEORGES BRAQUE, Declaração, 263 "Pensamentos e reflexões sobre a arte", 264 Observações sobre seu método, 265

PABLO PICASSO, Declaração, 266 Sobre "Les demoiselles d'Avignon", 270 Conversação, 270 Uma idéia é um ponto de partida e nada mais..., 277 Objetos encontrados, 278

JUAN GRIS, Resposta a um questionário sobre sua arte, 278 Resposta a um questionário sobre o Cubismo, 279

FERNAND LÉGER, "A estética da máquina", 281 "Um novo realismo — o objeto", 283

V. FUTURISMO: o dinamismo como expressão do mundo moderno

285 Introdução, por Joshua C. Taylor

F.T. MARINETTI, "Fundação e manifesto do futurismo", 288 "Pintura futurista: manifesto técnico", 293 "Os expositores ao público", 297

UMBERTO BOCCIONI, "Manifesto técnico da escultura futurista", 302

CARLO CARRÀ, "De Cézanne a nós, os futuristas", 308

VI. NEOPLASTICISMO E CONSTRUTIVISMO: arte abstrata e não-objetiva

313 Introdução

ROBERT DELAUNAY, Carta a August Macke, 320 Carta a Wassily Kandinsky, 321 Luz, 322

STANTON MACDONALD WRIGHT, Declaração sobre o sincronismo, 323

PIET MONDRIAN, "Realidade natural e realidade abstrata", 324

THEO VAN DOESBURG, Introdução ao volume II de "De Stijl", 327

NAUM GABO, "O manifesto realista", 329 "Escultura, a talha e a construção no espaço", 333

KASIMIR MALEVICH, "Introdução à teoria do elemento adicional na pintura", 341 "Suprematismo", 345

WASSILY KANDINSKY, "A arte concreta", 351

PIET MONDRIAN, "Arte plástica e arte plástica pura" ("arte figurativa e arte não-figurativa"), 353 Declaração, 366

CONSTANTIN BRANCUSI, Aforismos, 368

VII. DADA, SURREALISMO E SCUOLA METAFISICA: o irracional e o sonho

371 Introdução: Dada e Surrealismo

380 Dada

Slogans Dada, Berlim, 380
RICHARD HUELSENBECK, "En avant Dada, história do Dadaísmo", 381
KURT SCHWITTERS, Merz, 387
TRISTAN TZARA, "Conferência sobre o Dada", 389
JEAN ARP, "Arte abstrata, arte concreta", 394
MARCEL DUCHAMP, "Pintura... a serviço da mente", 396
HANNAH HOCH, "Dada photo montage", 401

402 Surrealismo

GIORGIO DE CHIRICO, "Meditações de um pintor", 402 "Mistério e criação", 406
ANDRÉ BRETON, "Surrealismo e pintura", 407 Que é Surrealismo?, 414
SALVADOR DALÍ, "O objeto revelado na experiência surrealista", 422
MAX ERNST, "Qual é o mecanismo da colagem?", 432 "Sobre o frottage", 433
JOAN MIRÓ, De uma entrevista com Georges Duthuit, 436 De uma entrevista com James Johnson Sweeney, 436
ANDRÉ MASSON, "A pintura é uma aposta", 441 "Uma crise do imaginário", 443
MARC CHAGALL, De uma entrevista com James Johnson Sweeney, 446
MATTA ECHAURREN, "Sobre a emoção", 449

445 Scuola Metafisica

445 Introdução, por Joshua C. Taylor

GIORGIO DE CHIRICO, "Zeus, o explorador", 452 "Sobre a arte metafísica", 453
CARLO CARRÀ, "O quadrante do espírito", 459

VIII. ARTE E POLÍTICA: o artista e a ordem social

463 Introdução, por Peter Selz

Manifesto do sindicato de trabalhadores técnicos, pintores e escultores, Cidade do México, 1922, 468
LEON TROTSKI, "Literatura e revolução", 468

STUART DAVIS, "O artista hoje", 473

HOLGER CAHILL, "O projeto federal de arte", 477

ADOLF HITLER, Discurso de inauguração da "Grande Exposição de Arte Alemã, 1937", 481

ANDRÉ BRETON e LEON TROTSKI, "Manifesto: por uma arte revolucionária livre", 490

PABLO PICASSO, Declaração sobre o artista como ser político, 494 Conversa sobre *Guernica*, registrada por Jerome Seckler, 494

ROBERT MOTHERWELL e HAROLD ROSENBERG, "A questão do que surgirá fica em aberto", 496

VLADIMIR KEMENOV, "Aspectos de duas culturas", 497

DEPUTADO GEORGE A. DONDERO, "A arte moderna acorrentada ao comunismo", 504

GIULIO CAROL ARGAN, "As razões do grupo", 505

IX. ARTE CONTEMPORÂNEA: a autonomia da obra de arte

509 Introdução: os americanos

ROBERT HENRI, "Sobre a individualidade das idéias e a liberdade de expressão", 526

STUART DAVIS, "Há uma arte americana?", 528 Sobre o cenário americano, 530 A escola de Robert Henri, 531 O Armory Show, 532 Sobre a natureza e o abstracionismo, 532

MARSDEN HARTLEY, "A arte — e a vida privada", 533 Notas, 1919-1936, 536

JOHN MARIN, Conversa com Dorothy Norman, 538

ARSHILE GORKY, Cubismo e espaço, 540 Descrição de seu mural "Aviação": as limitações aerodinâmicas e a evolução das formas, 540 Notas sobre a sua série "Garden in Sochi", 543

HANS HOFMANN, Excertos de suas aulas, 544

ADOLPH GOTTLIEB e MARK ROTHKO, Depoimento, 553

ROBERT MOTHERWELL, Declaração, 554

JACKSON POLLOCK, Três declarações, 554

MARK ROTHKO, "Os românticos foram instigados", 556

BARNETT NEWMAN, "O quadro ideográfico", 558 "O primeiro homem era um artista", 559 "O sublime é agora", 561

HERBERT FERBER, "Sobre a escultura", 562
WILLEM DE KOONING, "O renascimento e a ordem", 564
Simpósio: "Que significa a arte abstrata para mim" (Willem de Kooning, Alexander Calder, Robert Motherwell), 565
Sessão dos artistas, Nova York, 1951, 573
SAUL BAIZERMAN, Declaração, 577
THEODORE ROSZAK, Declaração, 577
HAROLD ROSENBERG, "Os pintores americanos de ação", 578
ELAINE DE KOONING, "O quê, como ou quem?", 580
LOUIS FINKELSTEIN, "New look: impressionismo abstrato", 581
JOHN FERREN, "Epitáfio para uma vanguarda", 582
CLIFFORD STILL, Declaração, 583
RICHARD STANKIEWICZ, Declaração, 586
DAVID SMITH, "Notas sobre meu trabalho", 586
CLEMENT GREENBERG, "Abstrato, representacional e assim por diante", 588
SIDNEY GEIST, "O mito privado", 591 "Escultura e outro problema", 592
HILTON KRAMER, "O desenho como um cadinho do estilo", 593 "Estilo e sensibilidade", 594
CLAES OLDENBURG, Discussão, 596
GEORGE RICKEY, "Observações e reflexões", 598

600 Introdução: os europeus
HENRY MOORE, "O escultor fala", 604
ALBERTO GIACOMETTI, Carta a Pierre Matisse, 609
CONSTANT, "Nosso desejo é que faz a revolução", 612
MICHEL TAPIÉ, "Um novo além", 614
ETIENNE HADJU, Sobre o baixo-relevo, 617
HANS UHLMANN, Declaração, 617
JEAN DUBUFFET, "Empreintes", 618
EDUARDO PAOLOZZI, A metamorfose das coisas comuns, 628 Entrevista, 630
FRANCIS BACON, Declarações, 1952-1955, 633 Entrevista, 634
DAVIDE BORIANI, Declaração, 636
PHILLIP KING, Declaração sobre sua escultura, 636

APÊNDICE 639
BIBLIOGRAFIA SELETA 643
CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES 669

PREFÁCIO

Este livro nasceu em resposta a uma necessidade, manifestada por historiadores e estudantes de arte, de acesso aos documentos teóricos fundamentais da arte do século XX. A maioria dos textos importantes apareceu originalmente em publicações hoje obscuras: pequenas revistas efêmeras, jornais ou edições limitadas de livros. Por isso, é extremamente difícil, e por vezes impossível, encontrá-los. Embora muitos fragmentos tenham sido traduzidos em graus variáveis de fidelidade, foram poucos os que tiveram traduções completas e fidedignas em outras línguas.

Dos textos existentes, poucos foram estudados exaustivamente, e por isso seu valor como documentos teóricos significativos não foi utilizado em toda a sua plenitude. É muito fácil a um autor citar os escritos de um artista para confirmar alguma observação sua, sem uma análise e avaliação cuidadosas dos significados mais profundos pretendidos pelo texto original. Em contraste com o uso freqüente e conveniente das citações de textos valiosos, no que se refere a outros materiais os historiadores da arte moderna dispõem de uma metodologia cuidadosa e rigorosa, e geralmente a utilizam. Esperamos que o método sugerido nestas páginas mostre as possibilidades de uma análise e interpretação mais cuidadosas desses documentos.

Os textos deste livro foram escolhidos pelo seu valor explicativo das teorias e conceitos básicos da arte moderna. Podem focalizar o envolvimento individual de um artista com um problema específico ou tratar da ideologia ampla de um manifesto grupal. Ocupam-se tanto da forma como do tema, com idéias sociais e culturais, com o ato de pintar e com muitas outras idéias, algumas das quais básicas para o desenvolvimento dos conceitos de arte abstrata. Por essas razões, uma história das teorias não é idêntica a uma história da pintura, embora o objetivo final do estudo da teoria seja, naturalmente, o de esclarecer a arte. Por exemplo, foi reservado mais espaço aos extensos escritos de Maurice Denis do que se faria normalmente com sua pintura numa história da arte, ao passo que apenas duas breves citações compreendem o melhor das raras declarações de Georges Braque.

Há várias omissões importantes, aqui, que deveriam ser tratadas em volumes à parte. Toda a teoria da arquitetura é essencialmente diferente da teoria da pintura e da escultura. A arte americana antes da Exposição Armory é

basicamente antiteórica e deve ser estudada de um ponto de vista mais amplo, que inclua o ambiente social, político e cultural. A arte contemporânea desde 1945, nos Estados Unidos e na Europa, merece um volume especial, organizado de maneira diferente deste, onde são indicadas apenas umas poucas direções claras. Outras omissões podem ser notadas, mas as principais áreas cobertas pelos textos estão bastante de acordo com a opinião de grande número de historiadores americanos de arte sobre qual seria o âmbito mais útil para este livro.

Os textos começam com os mestres do Pós-Impressionismo, Cézanne, Van Gogh e Gauguin, cujas idéias constituem bases importantes para os movimentos posteriores. O Impressionismo e o Neo-Impressionismo situam-se na fase de evolução anterior, que o organizador deste livro espera cobrir num outro volume, dedicado ao século XIX. Para maior clareza, os textos estão agrupados por movimentos, mas os leitores devem ter cautela em não querer impor ideologias de grupo a artistas individuais. Com poucas exceções (por exemplo, parte dos escritos de Kandinsky foi colocada no Expressionismo alemão, e parte na Arte Abstrata), os escritos de um artista são colocados no movimento correspondente ao seu período mais criativo. Partimos da suposição de que os seus pensamentos desse período são os de maior valor como documentos, embora escritos posteriores possam ser mais abrangentes em seus juízos. Ao focalizar o período das maiores inovações artísticas e ideológicas, não podemos, obviamente, sugerir a influência sutil de outros estilos e ideologias eventualmente surgidos durante toda uma longa carreira. Uma história da arte seria o local adequado para o exame dos vários períodos da carreira de um artista, e este livro deve ser suplementado por um estudo detalhado dessa história.

Os textos são dispostos, em geral, em ordem cronológica, mas esse sistema é ocasionalmente modificado, como ocorre com os escritos de Gauguin, onde certos temas parecem ter importância suficiente para ficar juntos. Os artistas contemporâneos são relacionados individualmente, em separado, de acordo com a natureza de suas idéias. Em todos os casos, a data do escrito é considerada de importância primordial e, portanto, é sempre mencionada, quando conhecida.

Esperamos que, divulgando esses documentos teóricos e delineando um método para a sua abordagem, o estudo da arte moderna possa ser colocado em bases ideológicas mais sólidas do que até agora. Acreditamos que o estudo cuidadoso de teorias e ideologias esclarecerá as fontes e tradições da arte moderna, e mostrará como estas se enraízam na cultura, de maneira semelhante às tradições artísticas anteriores. Isso poderá ajudar a dissipar as crenças demasiado populares de que a arte moderna é extremamente individualista, caprichosa e irresponsável, ou apenas experimental e problemática, demonstrando que a liberdade, diversidade e ambigüidade da arte são também as características dos elementos mais reais da vida moderna como um todo. O primeiro passo nesse estudo consiste no entendimento, o mais profundo possível, dos conceitos subjacentes à arte.

Pelos seus valiosos conselhos e críticas tenho uma dívida especial para com o interesse bondoso de Meyer Schapiro. Bernard Karpel e Lucy Lippard prestaram uma valiosa assistência na localização da fonte original do material. Também pelo seu interesse e assistência, desejo agradecer a: James S. Ackerman, Klaus Berger, Charles Chassé, Mme. Sonia Delaunay, Robert J. Goldwater, William I. Homer, H. W. Janson, D.-H. Kahnweiler, Thomas Munro, Alfred Neumeyer, Stephen C. Pepper, H. R. Rookmaaker e Vincent W. van Gogh.

George Wittenborn colocou gentilmente à disposição certas traduções inglesas de documentos publicados pela primeira vez por ele, em sua valiosa série *Documents of Modern Art*.

A idéia deste livro foi originalmente sugerida em 1958 por Peter H. Selz, e os planos anteriores contaram com quatro especialistas, Selz, Joshua H. Taylor, Joseph C. Sloane e eu mesmo. Cada um de nós devia preparar o material em seu campo de especialização. Todos os outros colaboradores merecem crédito pela formulação da orientação básica, desenvolvida e aplicada pelo autor. A organização do volume é do autor. Todas as traduções para o inglês que não tragam o nome do tradutor foram feitas pelo autor.[1]

Opiniões valiosas sobre o preparo do livro foram dadas por Walter W. Horn, diretor dos "California Studies in the History of Art", e o pessoal da University of California Press nos ofereceu sugestões e prestou sua assistência especializada.

Uma substancial ajuda financeira para as pesquisas deste projeto foi proporcionada, de maneira generosa, pela Comissão de Pesquisas da Universidade da Califórnia, em Berkeley, e desejo agradecer-lhe pela sua ajuda valiosa.

Uma assistência particularmente útil na seleção e preparo do original foi prestada pela participação inteligente e dedicada de Anita Ventura (Anita Ventura Mozley).

HERSCHEL B. CHIPP

Paris, maio de 1968

1. Na edição brasileira, as cartas e demais documentos foram traduzidos diretamente do idioma original, sempre que foi possível o acesso às fontes. (N. do Ed. bras.)

INTRODUÇÃO GERAL

Este livro baseia-se na convicção de que os escritos e as declarações dos pintores e escultores, bem como dos críticos e poetas, são fontes válidas de material para um estudo das idéias e doutrinas da arte moderna. Os artistas são considerados comentaristas legítimos de sua própria arte, mergulhados como estão nas idéias e atitudes de seu ambiente, e os únicos participantes e testemunhas do ato pelo qual a obra de arte é criada. Na verdade, o propósito primordial deste livro é complementar os estudos existentes de história e crítica, indo além deles no tempo e considerando como sua área o ambiente ideológico real das obras de arte específicas. Os problemas de definição e desenvolvimento dos estilos de arte ficam para outros autores; aqui, procuramos apresentar e estudar as idéias e condições correntes quando a obra de arte foi produzida. Mas neste livro podemos apenas sugerir a complexidade dos vários níveis nos quais essas idéias e condições podem influenciar o início e o desenvolvimento de determinada obra de arte.

O método proposto, que pode parecer indevidamente minucioso, constitui mais um guia do que um sistema de investigação, é claro. Ele deve ser aplicado, naturalmente, com o objetivo de compreender da melhor maneira as intenções do autor, tanto ditas como implícitas. Deve também ser aplicado com um espírito de simpatia para com o problema de um pintor ou escultor, que pode estar se expressando por meio de um instrumento do qual talvez não tenha muita experiência. Mesmo que o estudo dos documentos teóricos em termos de seus contextos, como propomos aqui, resulte apenas num êxito parcial, ainda assim o uso indevido de citações fora de contexto pode ser corrigido.

O problema central surge imediatamente ao se iniciar o estudo de documentos de outra época e de um ambiente diferente: como deveremos começar a avaliar essas idéias, considerando que surgiram de um contexto cultural diferente do nosso, foram condicionadas por complexas atitudes pessoais e influenciadas pela situação precisa e pelo veículo através do qual foram expressas?[1]

---

1. Um guia útil para o estudioso, na análise de textos como os focalizados aqui, foi preparado por Thomas Munro, *College Art Journal* (Nova York), XVII, inverno de 1958, 197-198. Seu esboço formula questões objetivas que, embora destinadas a serem aplicadas à crítica, são

Os fatores gerais relacionados com os documentos teóricos desse tipo podem ser resumidos em quatro pontos:

(1) O contexto cultural geral da época e, em particular, as idéias e teorias de maior interesse para o artista, quer venham da ciência, história, literatura, da teoria política ou social, ou de outros períodos de arte.

Por exemplo: as teorias de Henry Van de Velde sobre a arte nova, fundamentais para o movimento Art Nouveau, sofreram profunda influência das teorias sociais anteriores de William Morris, e a adesão de Mondrian à teosofia enquanto pintava num estilo influenciado pelo Art Nouveau e anterior ao desenvolvimento de sua arte abstrata característica, baseada num equilíbrio de contrários, é uma circunstância de significação inegável. Também a interpretação que André Breton deu a Freud, e seu interesse pelo automatismo revelado na arte, são fundamentais a uma compreensão da teoria surrealista. Nenhum desses exemplos da influência do contexto cultural sobre uma determinada ideologia foi suficientemente estudado.

(2) O ambiente ideológico específico no qual o autor formulou e submeteu à prova suas idéias e reflexões, como o seu círculo de amigos e conhecidos, e seus contatos com críticos, poetas e escritores.

Guillaume Apollinaire, por exemplo, foi amigo íntimo de muitos artistas, inclusive Robert Delaunay; escreveu um poema sobre as pinturas de Delaunay e costumava discutir com este as possibilidades da expressão exclusivamente por meio da cor. Alguns dos escritos de Apollinaire sobre o Orfismo são o resultado dessas conversas, e as declarações de Delaunay também foram influenciadas por elas.

(3) O veículo pelo qual as idéias foram transmitidas, na medida em que condicionou a atitude intelectual e emocional adotada pelo autor ao se dirigir a um público específico: a linguagem escolhida, a lógica ou ausência de lógica, e talvez até mesmo o tipo de idéias escolhidas.

Por exemplo, um pensamento seria inevitavelmente expresso com conotações emocionais e formulações intelectuais bastante diferentes se o artista estivesse empenhado numa livre discussão, aberta a todos, com outros artistas, num café, do que se estivesse colaborando com um historiador de arte numa monografia sobre seu trabalho. Se a primeira situação ocorreu quando ele era desconhecido, exceto de uns poucos artistas, e a segunda depois de se ter tornado uma figura internacional, então as próprias idéias poderiam ter sido influenciadas pelo público diferente e pela relação diferente que o artista tinha com ele. Além disso, a situação que provocou uma determinada declaração pode ter sido um fator importante na determinação da maneira pela qual ela foi feita, e do que foi dito. Pode ter sido uma resposta a um ataque, ou o desejo de explicar alguma coisa ao público. Nos últimos anos, muitos

---

também relevantes para textos teóricos como estes. Quando respondidas podem ajudar numa recriação do ambiente ideológico, importante para uma compreensão do significado do texto. (Ver Apêndice.)

artistas não hesitaram em tomar a pena, a pedido de diretores de museus e galerias, e muitos compareceram perante o público em debates e entrevistas no cinema, rádio e televisão. Esses veículos, e outros ainda, são como agentes que transformam as idéias surgidas na mente, dando-lhes outras formas, com diferentes possibilidades e limitações. Tais fatores devem ser considerados quando procuramos o significado das idéias.

(4) As qualificações pessoais do autor enquanto teórico, que podem ser condicionadas tanto pela sua educação como pela sua experiência, e sua atitude de presente para com a palavra escrita ou falada como meio de transmitir intenções.

Uma formação acadêmica pode proporcionar uma base útil ao desenvolvimento individual, como ocorreu com Henri Matisse, ou impor cadeias rígidas, só rompidas num ato de força. As idéias escritas e faladas podem ser uma fonte fértil de imagens plásticas, como acontece com Odilon Redon, ou parecer ao artista a ameaça de "idéias literárias", à qual é preciso resistir a qualquer preço.

Em oposição à nossa convicção da validade das declarações de um artista como fonte para o estudo do significado de sua arte, alguns críticos, e até mesmo alguns artistas, não as vêem dessa maneira. C. J. Ducasse acredita que "a tarefa do artista é praticar a arte e não falar dela" e que as idéias estéticas são área de exclusiva competência dos filósofos[2]. Ele desconfia até mesmo do que os críticos dizem, recomendando ao amador da arte que considere o artista e o crítico meros desvios do que seria a atitude adequada do observador: simplesmente "estar atento para sentir o impacto". Alguns artistas, por motivos diferentes, partilham da desconfiança de Ducasse quanto ao papel de teórico desempenhado pelo artista. Cézanne advertiu Émile Bernard, quando o jovem completava um artigo sobre a pintura dele: "Não seja um crítico de arte, mas pinte, é nisso que está a salvação."

Alguns artistas contemporâneos (embora seu número esteja diminuindo) acreditam que as fontes de sua arte estão numa área de sentimentos tão pessoais que nenhuma palavra pode alcançá-la, ou então que aquilo que fazem é tão diferente de qualquer coisa feita no passado que nenhum pensamento é capaz de expressá-lo. Alguns são como Houdon, que modestamente negava qualquer conhecimento daquilo que chamava "termos de arte" usados pelos críticos, e explicava que não "usava o novo dicionário e compreendia muito pouco essas palavras novas, por mais engenhosas que fossem"[3]. Por isso, continuava ele, "deixo essa questão aos Doutos, procurando apenas fazer bem, sem aspirar a falar bem".

---

2. C.J. Ducasse, *The Philosophy of Art* (Nova York, Dial, 1929), p. 2. Citado com uma observação por Charles E. Gauss, *The Aesthetic Theories of French Artists* (Baltimore, Johns Hopkins, 1949), pp. 5-6.

3. Citado em *Letters of the Great Artists*, vol. I, *Ghiberti to Gainsborough*, organizado por Richard Friedenthal (Londres, Thames and Hudson, 1963), p. 240.

Observemos também que a objeção mais comum levantada por alguns artistas à discussão de suas idéias sobre a arte é que eles "as pintam e não falam sobre elas". É notável, porém, a raridade com que os artistas falam das chamadas "idéias artísticas" (se é que, a rigor, tais idéias existem) e com que se ocupam de convicções, atitudes e intenções, como fazem as outras pessoas informadas e conscientes que falam dos interesses de suas vidas.

Charles E. Gauss demonstrou sua grande fé nos escritos dos artistas ao basear neles todo um livro, e respondeu com firmeza às desconfianças de Ducasse lembrando-nos que o artista tem um interesse primordial no processo criativo, e não na estética[4]. Mostrou a falha principal das objeções de Ducasse: "Não vamos às teorias dos artistas para encontrar a resposta aos problemas estéticos, mas para usá-las como material de estudo filosófico."

Provavelmente, a maior expressão de confiança no valor das idéias dos artistas tenha sido expressa por Charles Baudelaire. Ao defender Richard Wagner como crítico, escreveu estas palavras apaixonadas:

> Ouvi muitas pessoas considerarem até mesmo a grande amplitude de suas faculdades e sua elevada inteligência crítica como um motivo de desconfiança do seu gênio musical, e acho que esta é a ocasião adequada para refutar um erro muito comum, cuja principal raiz talvez seja o mais miserável dos sentimentos humanos, a inveja. "Um homem que pensa tanto sobre a sua arte não é capaz de produzir naturalmente belas obras", dizem os que querem privar o gênio de sua inteligência e atribuir-lhe uma função puramente instintiva, em suma, vegetal... Tenho pena daqueles poetas guiados apenas pelos instintos; parecem-me incompletos. Na vida espiritual dos criadores surge inevitavelmente uma crise quando desejam racionalizar a sua arte, descobrir aquelas obscuras leis em virtude das quais produziram, e obter desse estudo uma série de preceitos cujo fim divino é a infalibilidade na produção poética... É impossível que no poeta não exista um crítico. O leitor não deve, portanto, ficar surpreso se eu considerar o poeta como o melhor de todos os críticos.[5]

A disposição da maioria dos artistas modernos de expressar suas idéias (e a relevância e qualidade de muitas delas) justifica o juízo de Baudelaire sobre Wagner, de modo que, embora possamos não tratar as suas declarações como um sistema estético, devemos procurar nelas idéias valiosas que tenham influência sobre seu pensamento e, em última análise, sobre a sua arte.

Mas a prova mais conclusiva do valor desse tipo de material está na utilidade que têm para os historiadores de arte as várias coletâneas de documentos, todas publicadas a partir de 1945. Entre elas destaca-se *Artists on Art*, de Robert J. Goldwater e Marco Treves[6]. Embora cubra o amplo período que

4. Gauss, *The Aesthetic Theories of French Artists*, pp. 5-6. Para uma outra defesa dos artistas como teóricos, baseada principalmente nos escritos de Delacroix, Gauguin e Van Gogh, ver Alfred Werner, "Artists Who Write", *Art Journal* (Nova York), XXIV, verão de 1965, 342-347.

5. Charles Baudelaire, "Fragments sur le Beau, la Poésie et la Morale", *Varietés Critiques*, II (Paris, Crès, 1924), pp. 189-190.

6. *Artists on Art*, orgs. Robert J. Goldwater e Marco Treves (Nova York, Pantheon, 1945).

decorre desde o princípio do Renascimento e seja limitada a trechos bastante curtos, a criteriosa seleção de material significativo e útil ao historiador e ao estudante de arte feita pelos autores transformou esse livro numa obra clássica de referência. O professor Goldwater expressa claramente o grande valor que atribui às declarações dos artistas, na Introdução:

> Quando essas opiniões foram apresentadas não como críticas objetivas e profissionais, mas em relação à própria criação do artista, foram incluídas aqui; com freqüência, são mais reveladoras do que as palavras abstratas e as frases convencionais de uma estética generalizada.[7]

O livro *Literary Sources of Art History*, de Elizabeth G. Holt[8], tem um menor número de seleções, mas estas são mais longas e ocupam-se não apenas da teoria da arte, como também de outros materiais literários e documentais. A primeira edição inclui material até o século XVIII inclusive; foi reproduzida em dois volumes brochados, e um terceiro volume, que inclui o século XIX, foi acrescentado. O material desse terceiro volume é mais téorico do que o dos dois primeiros, e como a maior parte dele é de artistas, torna-se mais relevante para a nossa discussão. A *Aesthetic Theories of French Artists*, de Gauss, é uma análise, do ponto de vista da estética, de trechos escolhidos de artistas dos principais movimentos, desde Courbet até o Surrealismo. As idéias dos artistas são examinadas à luz das teorias estéticas contemporâneas. Outros livros demarcam como sua área uma ampla gama de pensamento, abarcando a literatura e a teoria social durante certas épocas. *Paths to the Present*, de Eugen Weber[9], consiste de documentos escolhidos que focalizam o pensamento europeu, bem como a arte, do Romantismo ao Existencialismo. Há várias outras compilações, das quais as mais amplas e antigas foram publicadas na Alemanha.

Dessa forma, estão ao alcance dos interessados, nessas e outras coleções, muitos documentos teóricos de real valor potencial. Infelizmente, em geral apenas pequenos trechos da maioria desses documentos foram publicados, e portanto sua riqueza potencial de idéias não pôde ser plenamente compreendida[10]. E somente em uns poucos casos os documentos foram escolhidos, estudados e comparados com o objetivo de proporcionar ao leitor um melhor entendimento da ideologia de todo um movimento.[11]

---

7. *Artists on Art*, orgs. Goldwater e Treves, p. 11.

8. *Literary Sources of Art History*, org. Elizabeth G. Holt (Princeton, N.J., Princeton University, 1947). Ampliado e revisto sob o título de *A Documentary History of Art*, 3 vols. (Nova York, Doubleday Anchor, 1957, 1966).

9. *Paths to the Present: Aspects of European Thought from Romanticism to Existencialism*, org. Eugen Weber (Nova York, Dodd, Mead, 1960).

10. Uma exceção notável é a excelente série de documentos publicados, integralmente, por George Wittenborn, Inc., Nova York, sob o título geral de *The Documents of Modern Art*, org. Robert Motherwell. E também *Modern Artists on Art*, org. Robert L. Herbert (Nova York, Prentice-Hall, 1964), inclui dez documentos escolhidos, em sua totalidade.

11. Os escritos de Guillaume Apollinaire sobre a arte foram reunidos, organizados e anota-

Os pontos de estudo delineados acima procuram definir um contexto ideológico para os documentos, ampliando assim os seus significados, e sendo de esperar que eles acabem levando a uma compreensão mais profunda da arte. De acordo com este método, um documento não é visto apenas como uma visão teórica de um problema artístico, mas também como o produto de amplas condições ambientais.

Essa abordagem — contextualista, na qual o objeto de estudo foi contemplado em relação a seu ambiente ideológico — já teve precursores tanto na história como na estética. Ela segue o método desenvolvido pela escola vienense de história da arte, surgida em fins do século XIX no Instituto Austríaco de Pesquisa Histórica, da Universidade de Viena. Esses historiadores de arte — principalmente Alois Riegl, Franz Wickhoff e Max Dvorak — consideravam a arte, e as teorias da arte, como parte do todo maior que é a história cultural, e achavam que ambas podiam ser, com freqüência, influenciadas e até mesmo determinadas por acontecimentos totalmente não-artísticos. Seu trabalho, e o de seus discípulos, projetou a arte num plano mais amplo do que até então se julgava relevante, enriqueceu e vitalizou seu estudo, pondo-a em relação com um contexto social e cultural[12]. Além disso, o seu trabalho preparou o caminho para o estudo das artes não-ocidentais e exóticas, como a africana, a da Oceania, a arte folclórica, infantil e até mesmo as artes decorativas, que por meios diretos ou indiretos enriqueceram e influíram nos conceitos das principais correntes da arte moderna.

Essa atitude e essas influências específicas foram consideradas, dentro de um campo de estudos do estilo mais amplo, por Meyer Schapiro, que esclareceu, de maneira profunda, todos esses problemas e outros correlatos[13]. Schapiro considera os estilos de arte como capazes de formular, no sentido mais profundo, a emoção de grupo e os pensamentos da cultura. Ele acredita que as características do estilo são determinadas em vários níveis diferentes: pelas emoções e pensamentos do indivíduo, e pelas opiniões do grupo, da

---

dos num volume valioso, *Chroniques d'Art*, org. L.-C. Breunig (Paris, Gallimard, 1960). "Miroirs de l'Art", dirigido por Pierre Berès e André Chastel, e publicado por Hermann, Paris, é uma série de documentos anotados de acordo com o ponto de vista discutido neste artigo. Neste momento, publicam-se os seguintes trabalhos sobre arte moderna: Apollinaire, *Les peintres cubistes;* Denis, *Du symbolisme au classicisme: Théories;* e Signac, *D'Eugène Delacroix au Néoimpressionisme.*

12. Para um esboço recente, claro e conciso, do método, ver Friedrich Antal, "Remarks on the Method of Art History", I, Burlington Magazine (Londres) XCI, fevereiro de 1949, 49-52.

Hippolyte Taine também formulou, ao mesmo tempo que os vienenses, uma filosofia da arte à base de sua convicção da interação de classe entre arte e cultura. Escreveu ele: "A obra de arte é determinada por um conjunto que é o estado de espírito geral e os costumes que a cercam." *Philosophie de l'art* (Paris, Hachette, 1903, p. 101).

13. Meyer Schapiro, "Style", *Anthropology Today*, org. Sol Tax (Chicago, University of Chicago, 1952), pp. 287-312. Nesse artigo o professor Schapiro investiga, de maneira profunda, muitos outros aspectos fundamentais do problema da metodologia, a ponto de ter o seu artigo se transformado num incomparável estudo básico na literatura teórica artístico-histórica.

nação e até mesmo do mundo. Com isso, abre a possibilidade de uma complexa interação da cultura com a obra de arte, pela qual a arte ganha em realidade por ter suas fontes na cultura viva.

Contextualismo é o termo empregado por Stephen C. Pepper para uma das principais hipóteses da teoria estética[14]. Ele a vê como um processo antes sintético que analítico, tendo suas origens no evento histórico. Esse processo procura recriar o evento histórico no presente vivo, vendo-o assim em toda a sua realidade como um fenômeno tanto experimentado como intelectualmente concebido.

Erwin Panofsky, em sua busca dos significados mais profundos nas obras de arte, ampliou de tal maneira os limites da história da arte que esta já não se satisfaz com a história enquanto disciplina fatual apenas. Seu artigo sobre a iconologia descreve um método para revelar os significados mais profundos possíveis dos fatos históricos. Delineia três níveis principais de significado no motivo de uma obra de arte[15]. Seu objetivo é penetrar, a partir dos significados evidentes (o nível mais inferior), até os significados intrínsecos ou simbólicos (nível mais elevado), que no sentido mais profundo constituem o "conteúdo" da obra de arte.

O primeiro nível, ou o mais inferior, "o motivo primário ou natural", pode ser transposto para ser usado no estudo, num texto escrito, como o significado primário, ou evidente, literal, das idéias apresentadas. Compreende os fatos, tal como apresentados, e suas inter-relações.

O segundo nível de significado consiste de "motivos secundários ou convencionais", e nele os significados evidentes, literais, na forma simples do primeiro nível, estão ligados aos temas e conceitos mais amplos que são parte de nosso conhecimento cultural e histórico geral. No caso de um texto escrito poderíamos parafrasear Panofsky dizendo que, nesse nível, relacionamos as idéias específicas em discussão com as "idéias secundárias ou convencionais" amplas.

O terceiro nível de significado envolve uma síntese das idéias evidentes do primeiro nível, o contexto cultural e ideológico geral do segundo nível e as idéias relevantes de outras disciplinas humanistas. Nesse nível elevado, o conhecimento e o saber dos estudiosos e as evidências apresentadas por outros campos correlatos passam a influir sobre as idéias em questão. Nele, podemos ter uma percepção do significado intrínseco ou "conteúdo" do motivo.

O método que predominou nos dois níveis inferiores, chamado de *iconografia,* ou descrição das imagens, é transformado no terceiro nível numa *iconologia,* ou ciência do estudo do significado das imagens. Da mesma forma,

14. Stephen C. Pepper, *World Hypotheses* (Berkeley, University of California, 1942), cap. X.

15. Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", *Studies in Iconology* (Nova York e Londres, Oxford University Press, 1939). Reproduzido em *Meaning and the Visual Arts* (Nova York, Doubleday Anchor, 1955).

no estudo das idéias podemos, por meio de uma apreciação detalhada dos contextos e pela referência ao estudo das idéias correlatas em outras disciplinas, ser capazes de penetrar, a partir dos significados evidentes ou literais das idéias, até seus significados intrínsecos, ou, no sentido mais profundo, seu "conteúdo".

Algumas reflexões penetrantes sobre o valor que o estudo do contexto de uma obra de arte tem para o seu entendimento foram feitas por James S. Ackerman[16]. Em primeiro lugar, ele condena a excessiva preocupação dos historiadores de arte com os acontecimentos históricos, que supõe forceje por mergulhar tanto o artista como a obra de arte numa "tendência" evolucionária. Acredita que só estudando a arte em termos de seu contexto ela pode ser liberada das classificações arbitrárias a ponto de permitir que suas qualidades intrínsecas se revelem. O professor Ackerman considera a própria atividade criativa como um valor primário, cujo peso ultrapassa o das construções abstratas convencionais, como o mito do "desenvolvimento" e o dogma de uma "vanguarda" na arte. Escreve ele:

> Partindo da premissa da autonomia da obra individual, buscamos a intenção e as experiências de que o artista se serviu para produzi-la. Por autonomia não quero dizer isolamento, porque as experiências do artista o colocam inevitavelmente em contato com seu ambiente e tradições; ele não pode trabalhar num vácuo histórico. Portanto, precisamos saber o que o artista viu e fez antes, o que ele vê e faz agora pela primeira vez, o que ele ou seu patrono desejam realizar e como suas intenções e soluções amadurecem no curso da produção. Todas as ferramentas da história devem estar à mão para a compreensão de tudo isso, e também algumas ferramentas novas, como as da psicologia e das outras ciências sociais. Em suma, formulamos a história da arte principalmente em termos de contextos e não de desenvolvimentos.[17]

Quando as atitudes e métodos sugeridos aqui são aplicados de maneira coerente e relevante, as declarações dos artistas e outros documentos semelhantes da arte moderna tornam-se mais significativos e, portanto, mais úteis para o historiador de arte. Ao recriar as condições, fatos e idéias que contribuíram para o aparecimento do documento, ele pode partir da declaração meramente fatual, com seu significado evidente, e ir até o significado intrínseco mais profundo. Essa compreensão dos documentos pode ajudar a evitar o erro comum do uso cômodo do texto fora do contexto, para fins que não os pretendidos pelo autor original. E o que é mais importante: proporcionando um contexto ideológico para um documento teórico e depois analisando as idéias segundo um método relevante, podemos conseguir valiosas informações adicionais sobre as concepções subjacentes à arte e, finalmente, um entendimento mais profundo da própria arte.

---

16. James S. Ackerman, "Art History and the Problem of Criticism", Daedalus (Cambridge, Mass.) LXXXIX, inverno de 1960, 253-263.

17. *Ibid.*, p. 261.

I

PÓS-IMPRESSIONISMO
Caminhos individuais para a construção e a expressão

INTRODUÇÃO. As cartas de Cézanne

As opiniões de Cézanne sobre a arte nos vêm quase que exclusivamente através de um número relativamente pequeno de cartas a amigos pessoais. Ele era um prodigioso missivista e muitas de suas cartas foram preservadas, mas em geral falava menos de arte do que de assuntos familiares, de amigos e problemas gerais. Mesmo em sua volumosa correspondência com seu amigo de juventude, Émile Zola, que atuava com destaque nos círculos intelectuais e artísticos de Paris, fala principalmente de assuntos pessoais, dos romances de Zola e de quase tudo, exceto da sua pintura. Ao escrever para seu íntimo amigo e mentor, Camille Pissarro, detém-se demoradamente em numerosos problemas familiares do amigo mais velho, e mesmo nos seus, mas raramente se ocupa de questões teóricas de arte.

Seus poucos escritos sobre a arte ocorrem em circunstâncias especiais e por motivos que parecem bastante claros. A maior parte deles provém dos seus três últimos anos de vida, quando estava com mais de sessenta anos, e é endereçada a três rapazes, os quais tinham tido um trabalho considerável para encontrar o solitário pintor. Os três tornaram-se, embora em diferentes ocasiões, amigos pessoais de Cézanne e chegaram a ter um conhecimento detalhado de suas opiniões, suas muitas dúvidas e temores, e seu ressentimento dos críticos e do mundo artístico oficial de Paris. Joachin Gasquet (1873-1921), poeta, tinha 23 anos em 1896, quando procurou Cézanne cheio de admiração pelos seus quadros, que vira no Père Tanguy, em Paris. Embora o jovem fosse filho de um dos amigos de infância de Cézanne, esse encontro inesperado confundiu o homem idoso e fê-lo repreender Gasquet por zombar dele. Finalmente, porém, a insistência gentil e o tato do jovem Gasquet permitiram o desenvolvimento de uma calorosa relação. Charles Camoin era estudante de arte e tinha 22 anos em 1901, quando, ao fazer seu serviço militar em Aix, procurou Cézanne para orientação e companhia. Também nesse caso desenvolveu-se uma estreita amizade que continuou mais tarde, na correspondência que contém algumas das observações de Cézanne sobre a arte. Émile Bernard (1868-1941) conhecia Cézanne desde 1890, quando o jovem, então com 22 anos, publicou um artigo elogioso sobre sua pintura, que havia visto

em Paris, na série *Les Hommes d'Aujourd'hui*. Mas só se encontraram em 1904, quando Bernard o procurou em Aix. Mais uma vez um jovem era recebido com confiança pelo homem mais velho, e provavelmente foi ele quem mais se aproximou daquilo que poderíamos chamar de discípulo do mestre. Bernard era um moço excepcionalmente ativo, muito curioso intelectualmente e dotado de espírito teórico. Afastara-se de Gauguin e dos Nabis em busca de uma arte de maior força formal, que esperava tivesse implicações religiosas. Suas perguntas sinceras e penetrantes sem dúvida estimularam Cézanne a expressar as suas próprias idéias sobre a arte, muitas das quais tinham o objetivo de corrigir o intelectualismo manifestado por Bernard ao fazer as perguntas. O mês que os dois artistas passaram juntos, em conversas e excursões para pintar, resultou mais tarde numa série de cartas nas quais Cézanne expressou suas idéias com muita clareza. O encontro e a correspondência que se seguiu formaram a base de vários artigos de Bernard, nos quais essas idéias foram descritas.

Em "Une conversation avec Cézanne", publicado no *Mercure de France*, em 1921, Bernard escreve:

Em 1904, durante um de nossos passeios nas proximidades de Aix, perguntei a Cézanne:

— O que acha dos Mestres?

— São bons. Eu ia ao Louvre todas as manhãs quando estava em Paris. Mas acabei apegando-me mais à natureza do que eles. É preciso aprender a ver por si mesmo.

— O que quer dizer com isso?

— Devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém a viu antes...

— Não resultará isso numa visão demasiado pessoal, incompreensível aos outros? Afinal de contas, não é a pintura como a fala? Quando falo, uso a mesma língua que você. Será que me compreenderia se eu tivesse criado uma língua nova, desconhecida? É com essa língua comum que devemos expressar as novas idéias. Talvez este seja o único meio de torná-las válidas e aceitáveis.

— Por ótica quero dizer uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo.

— Mas em que baseia a sua ótica, Mestre?

— Na natureza.

— O que quer dizer com essa palavra? Trata-se da nossa natureza ou da natureza em si?

— Trata-se de ambas.

— Portanto, o senhor concebe a arte como uma união do universo com o indivíduo?

— Concebo-a como uma percepção pessoal. Coloco essa percepção na sensação e peço que a inteligência a organize numa obra.

— Mas de que sensações o senhor fala? Daquelas que estão em seus sentimentos ou daquelas que provêm da sua retina?

— Acho que não pode haver uma separação entre elas. Além disso, sendo pintor, apego-me primeiro a uma sensação visual.[1]

Embora Cézanne tivesse sido sempre profundamente contra o ensino da arte e todos os outros aspectos de sua institucionalização, as razões pelas quais tinha tanto interesse pessoal em instruir os jovens parecem claras. Eles o procuravam como discípulos que, emocionados pela obra do mestre, buscavam compreender o homem e, em conseqüência, aperfeiçoar a sua própria arte. Tornou-se um sábio solitário e grande, cujas obras e gestos eram, todos, preciosos. Essa posição singular contrasta com o constrangimento e até mesmo o sofrimento em presença dos sofisticados conversadores do Café Guerbois (os impressionistas), e com o seu ressentimento furioso pelos comentários críticos hostis que com freqüência se faziam à sua obra. Queixou-se, na velhice, de que até sua geração estava contra ele, convicção fortalecida por uma longa série de obstáculos que, desde a juventude, havia limitado em quase todas as ocasiões o seu desejo de tornar-se um artista. Isso começou em sua própria casa, onde só a sua grande teimosia lograra superar as objeções paternas, e continuou em Paris, onde foi sempre rejeitado pelos salões, negociantes de quadros e colecionadores. Ao mesmo tempo, seus amigos impressionistas se viam reconhecidos um por um, de modo que em 1880, aproximadamente, todos eles, com exceção de Cézanne, tinham sido aceitos no salão oficial.

A escassez de suas observações teóricas sobre a arte não é de surpreender. Embora reiterasse a sua máxima favorita — trabalhar e evitar a teorização —, ele não era um antiintelectual. Saiu-se bem na escola, ganhando sempre prêmios, especialmente em latim e matemática, e quando jovem havia escrito poesia para Zola. Leu os grandes romancistas e dramaturgos, e era capaz de comentar, com inteligência, os romances que lhe eram oferecidos pelos amigos. Não tolerava, porém, a conversação alegre e espirituosa dos seus amigos impressionistas e dos escritores que começaram a reunir-se no Café Guerbois por volta de 1866. Ficava geralmente sombrio e calado quando se juntava a eles, e, se falava, acabava discutindo com veemência e afastando-se, irritado. Só parecia capaz de tratar de assuntos sérios a sós com outra pessoa, e assim mesmo quando se sentia perfeitamente à vontade em sua presença. Sua mais influente amizade artística foi com o delicado e culto Camille Pissarro, iniciada provavelmente em 1861, mas intensificada em 1872, quando Cézanne transferiu-se para Auvers. Pissarro ensinou-o, por exemplo, a dar mais importância ao estudo do objeto na natureza e a permitir que as idéias e teorias só se seguissem depois disso.

O estilo literário de Cézanne é desajeitado, enigmático e com freqüência

1. *Mercure de France* (Paris), CXLVIII, 551 (1º de junho de 1921), 372-397.

Paul Cézanne, Auto-retrato, *c. 1898, litografia.*

falho gramaticalmente; quase sempre só se expressa com grande esforço. Nesse ponto, sua maneira de escrever é semelhante aos seus primeiros quadros.

A bondade de Cézanne e sua disposição de falar de arte com os jovens artistas que o procuravam — qualidade que desmente o mito do mestre como um misantropo intolerável — pode ser facilmente resumida. Sentia-se satisfeito com a admiração sincera que esses jovens artistas lhe manifestavam. O quadro de Maurice Denis, *Hommage à Cézanne* (1900), que atraiu grande atenção ao aparecer na *La Libre Esthétique,* em Bruxelas, em 1901, mostrava um grupo de importantes artistas mais jovens (Redon, Vuillard, Denis, Sérusier, Ranson, Roussel, Bonnard) reunido na galeria de Vollard, numa admiração respeitosa de uma natureza-morta de Cézanne. Só em 1895, quando tinha 56 anos, é que sua obra foi finalmente exibida naquela galeria, em Paris, seguindo-se exposições em 1900 no Centenário de Paris e em 1905 no Salão de Outono. Somente no isolamento de seus últimos anos, aproveitando o que provavelmente era seu único estímulo intelectual, bem como o seu estreito contato com o mundo da arte, ele foi finalmente capaz de falar a esses jovens das suas atitudes artísticas.

PAUL CÉZANNE
Excertos de cartas[2]

PINTANDO A PARTIR DA NATUREZA

A Émile Zola, Aix, c. 19 de outubro de 1866 (XXI, pp. 98-99)

Mas, veja, todos os quadros feitos no interior, dentro do ateliê, nunca serão tão bons quanto as coisas feitas ao ar livre. Representando cenas do exterior, os contrastes das figuras no espaço são espantosos, e a paisagem é magnífica. Vejo coisas maravilhosas, e é preciso que eu me determine a só fazer coisas ao ar livre[3].

Já lhe falei de uma tela que vou tentar, representando Marion e Valabrègue partindo em direção ao motivo (a paisagem, é claro). — O esboço que Guillemet achou bom e que fiz a partir do natural supera e faz parecer ruim todo o resto[4]. Acredito que todos os quadros dos velhos mestres que representam coisas ao ar livre tenham sido feitos de imaginação, pois não me parecem ter o aspecto verdadeiro, e sobretudo original, que a natureza oferece.

---

2. Extraídos de *Paul Cézanne, Correspondance*, John Rewald, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1937. As referências entre parênteses indicam o número da carta e as páginas em que está localizado o excerto citado. Os títulos dos excertos são do autor deste livro.
[A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Monica Stahel M. da Silva. (N. do Ed. bras.)]

3. Zola (1840-1902) e Cézanne eram amigos desde a juventude em Aix-en-Provence, e mantinham o que Zola chamou de "afinidades secretas" em suas vidas profissionais. Zola havia ido para Paris em 1858 e sua insistência para que Cézanne fosse juntar-se a ele foi a principal razão da viagem deste à capital, em 1861. Eles partilhavam de muitos gostos artísticos e, embora mais tarde se separassem, esta carta mostra o calor e a proximidade de suas relações, como rapazes. Em princípios daquele ano Zola havia dedicado uma coleção de seus comentários sobre arte, *Mes salons*, a Cézanne, embora não mencionasse, no texto, os quadros do amigo. Cézanne, que tinha apenas 26 anos quando escreveu esta carta, ao que tudo indica pensava então apenas na pintura ao ar livre, embora seus quadros não encerrem muitas indicações de que ele tenha realmente feito isso.

4. Só o esboço desse quadro é conhecido (Catálogo Venturi nº 96). De acordo com as cartas escritas por Marion a Morstatt, Cézanne, nesse período, estaria preparando outros retratos de seus amigos (Nota de John Rewald, *Paul Cézanne*, Nova York, Simon and Schuster, 1948).

TRABALHO ANTES DA TEORIA

A Octave Maus, Paris, 27 de novembro de 1889 (CXV, p. 214)[5]

Quanto a isso, tenho a dizer-lhe que, como os estudos a que me dediquei só deram resultados negativos, e temendo críticas por demais justificadas, eu havia resolvido trabalhar em silêncio, até o dia em que me sentisse capaz de defender teoricamente o resultado de minhas experiências.

O PAPEL DO ARTISTA

A Joachin Gasquet, Aix, 30 de abril de 1896 (CXXIV, pp. 222-223)[6]

O senhor não estaria [aborrecido comigo] se pudesse me ver por dentro, o homem de dentro. Não vê, pois, a que triste estado estou reduzido? Não sou dono de mim, o homem que não existe, e é o senhor que pretende ser filósofo, que pretende acabar comigo? Maldigo porém os X... e os patifes que, para fazerem um artigo de cinqüenta francos, chamaram a atenção do público sobre mim. Minha vida inteira trabalhei para conseguir ganhar a vida, mas achava que alguém pudesse fazer pintura bem feita sem chamar a atenção para sua vida privada. Por certo, um artista deseja elevar-se intelectualmente o mais possível, mas o homem deve permanecer obscuro. O prazer deve residir no estudo. Se me tivesse sido dado realizar, eu é que teria ficado no meu canto com os poucos colegas de ateliê com quem íamos beber uns tragos. Ainda tenho um bom amigo daquele tempo; pois bem, não teve sucesso, o que não impede que fosse muitíssimo mais pintor do que todos os vagabundos que têm medalhas e condecorações, o que é irritante; e o senhor quer que na minha idade eu ainda acredite em alguma coisa? Aliás, estou como morto.

"TRABALHEMOS..."

A Joachin Gasquet e um jovem amigo, s/ data (CXXIX, p. 227)

Estou ficando velho. Não terei tempo para expressar o que desejo. Trabalhemos...

...A leitura do modelo e sua realização às vezes vêm muito lentamente.

---

5. Madeleine-Octave Maus era a líder do *Les Vingt*, de Bruxelas, um grupo dos mais avançados artistas da Bélgica e Holanda. Sob a direção de Maus, os artistas promoviam uma exposição anual de seus trabalhos, incluindo também trabalhos de outros artistas novos. O gosto de Maus inclinava-se para a arte mais avançada, e seu julgamento era em geral muito bom: ele expôs os trabalhos dos Impressionistas em 1886, de Seurat em 1887, de Ensor em 1888 e de Gauguin em 1889. A carta de Cézanne é uma resposta ao convite de Maus para expor três quadros na próxima exposição, a ser realizada na primavera de 1890.

6. Esta carta foi escrita mais tarde, no mesmo dia em que Cézanne havia encontrado o jovem Gasquet caminhando pela *Cours Mirabeau*, a avenida central de Aix. Cézanne havia imaginado que Gasquet estivesse com raiva dele e apressou-se a escrever esta carta, onde revelava

DISCUTINDO PINTURA

A Charles Camoin, Aix, 28 de janeiro de 1902 (CXLVIII, p. 244)[7]

Tenho pouca coisa a lhe dizer; de fato, falamos mais em pintura, e talvez melhor sobre os seus motivos do que sobre teorias puramente especulativas — nas quais muitas vezes nos perdemos.

CONTATO COM A NATUREZA

A Charles Camoin, Aix, 22 de fevereiro de 1903 (CLX, p. 253)

Mas preciso trabalhar. Principalmente na arte, tudo é teoria desenvolvida e aplicada em contato com a natureza.

A Charles Camoin, Aix, 13 de setembro de 1903 (CLXIII, p. 255)

Couture dizia a seus alunos: *Freqüentem bons lugares,* ou seja: *Freqüentem o Louvre.* Mas, depois de ver os grandes mestres que lá repousam, é preciso sair depressa e vivificar em si mesmo, em contato com a natureza, os instintos, as sensações de arte que residem em nós.

DA CONCEPÇÃO E DA TÉCNICA

A Louis Aurenche, Aix, 25 de janeiro de 1904 (CLXV, p. 257)

O senhor me fala em sua carta de minha realização na arte. Creio alcançá-la cada dia mais, embora um tanto penosamente. Pois se a sensação forte da natureza — e, certamente, eu a tenho viva — é a base necessária de qualquer concepção de arte, e sobre a qual repousa a grandeza e a beleza da obra futura, o conhecimento dos meios de exprimir nossa emoção não é menos essencial, e só se adquire por uma experiência muito longa.

A aprovação dos outros é um estimulante, do qual às vezes é bom desconfiar. A consciência de sua força nos torna modestos.

"O CILINDRO, A ESFERA, O CONE..."

A Émile Bernard, Aix, 15 de abril de 1904 (CLXVII, p. 259)

Permita-me repetir aqui o que eu lhe dizia: abordar a natureza através do

---

suas frustrações e timidez. Gasquet, de 23 anos, era escritor e poeta, filho de um dos amigos de infância de Cézanne. Apesar desse começo desastrado, acabaram tornando-se bons amigos.

7. Camoin (nascido em 1879) procurou Cézanne quando prestava serviço militar em Aix, e os dois tornaram-se amigos. Ele havia sido aluno de Gustave Moreau, juntamente com Matisse e Marquet, na École des Beaux-Arts, e mesmo durante o serviço militar expôs em Paris com pintores jovens que se tornariam os Fauves. Transmitiu a Cézanne a admiração que Matisse e os outros pintores jovens tinham por ele.

cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de forma que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que o *Pater Omnipotens Aeterne Deus* expõe diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade. Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para se fazer sentir o ar.

Permita-me dizer que revi seu estudo do andar térreo do ateliê, ele está bom. Creio que o senhor deve prosseguir nesse caminho, o senhor tem a inteligência do que é preciso fazer e chegará logo a virar as costas aos Gauguin e aos Van Gogh!

O ESTUDO DA NATUREZA

A Émile Bernard, Aix, 12 de maio de 1904 (CLXVIII, pp. 260-261)

A assiduidade no trabalho e a idade avançada serão suficientes para explicar minha demora em lhe responder.

Por outro lado, na sua última carta você diz coisas tão variadas, todas no entanto ligadas à arte, que não posso segui-la em toda a sua extensão.

...

Procedo muito lentamente, uma vez que a natureza se oferece a mim muito complexa; e os progressos a serem feitos são incessantes. É preciso ver bem o modelo e sentir com muita precisão; e também se exprimir com muita nitidez e força.

O gosto é o melhor juiz. Ele é raro. A arte se dirige apenas a um número excessivamente restrito de indivíduos.

O artista deve desprezar a opinião que não se baseie na observação inteligente do caráter. Deve rejeitar o literatismo, que com tanta freqüência leva o pintor a se afastar do seu verdadeiro caminho — o estudo concreto da natureza — para perder um tempo longo demais em especulações intangíveis.

O Louvre é um bom livro a ser consultado, mas também não deve ser mais do que um intermediário. O estudo real e prodigioso a ser empreendido é a diversidade do quadro da natureza.

A Émile Bernard, Aix, 26 de maio de 1904 (CLXIX, p. 262)

Aprovo em grande parte as idéias que você irá desenvolver no seu próximo artigo para o *Occident*. Mas insisto sempre no seguinte: o pintor deve dedicar-se inteiramente ao estudo da natureza, e se esforçar para produzir quadros que sejam lições. As conversas sobre arte são quase inúteis. O trabalho que leva à realização de um progresso do nosso ofício é uma compensação suficiente por não sermos reconhecidos pelos imbecis.

O literato exprime-se com abstrações, ao passo que o pintor concreto o faz por meio do desenho e da cor, suas sensações, suas percepções. Não somos nem escrupulosos demais, nem sinceros demais, nem submissos demais à natureza; mas somos mais ou menos senhores do nosso modelo, e sobretudo dos nossos meios de expressão. Penetrar o que se tem diante de si e perseverar em se exprimir o mais logicamente possível.

A Émile Bernard, Aix, 25 de julho de 1904 (CLXXI, pp. 264-265)

Recebi a *Revue Occidentale*. Só posso lhe agradecer o que você escreveu a meu respeito[8].

Lamento que não possamos estar lado a lado, porque não quero ter razão na teoria, mas na prática. Ingres, apesar do seu *estyle* (pronúncia de Aix) e seus admiradores, não passa de um pintor muito pequeno. Os maiores, você os conhece melhor do que eu: os Venezianos e os Espanhóis.

Para fazer progressos, só através da natureza, e o olho se educa no contato com ela. Torna-se concêntrico à custa de observar e trabalhar. Quero dizer que, em uma laranja, uma maçã, uma bola, uma cabeça, há um ponto culminante; e esse ponto — apesar do efeito terrível: luz e sombra, sensações colorantes — é o mais próximo do nosso olho. As bordas dos objetos fogem em direção a um centro localizado no nosso horizonte. Com um pouco de temperamento é possível ser muito pintor. É possível fazer coisas boas sem ser muito harmonista ou colorista. Basta ter senso de arte — e esse senso é, sem dúvida, o horror do burguês. Portanto, os institutos, as bolsas, as honras só podem ser feitos para os cretinos, os farsantes e os patifes. Não seja crítico de arte, faça pintura. Essa é a salvação.

DA AUTOCONFIANÇA

A Charles Camoin, Aix, 9 de dezembro de 1904 (CLXXIV, pp. 267-268)

Para o artista, às vezes a leitura do modelo e sua realização chegam muito lentamente. Seja qual for seu mestre preferido, deve ser para você apenas uma orientação. Sem isso, você seria apenas um imitador. Com um sentimento da natureza, qualquer que seja ele, e alguns dons favoráveis — e você os tem —, conseguirá se desprender; os conselhos, o método de outra pessoa não devem fazer com que mude sua maneira de sentir. Mesmo que momentaneamente sofra a influência de alguém mais velho, acredite que, assim que você o sentir, sua própria emoção acabará sempre por emergir e conquistar

8. O artigo de Bernard (*L'Occident*, Paris, julho de 1904), no qual descreveu sua primeira visita a Cézanne, em Aix. Theodore Reff acredita que esse artigo, aprovado por Cézanne, é mais fidedigno do que os outros, como expressão das idéias do pintor: "Cézanne and Poussin", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (Londres), XXIII (janeiro-junho de 1960), 150-174. Reff também avalia a fidelidade de Bernard e de outros comentaristas das idéias de Cézanne, que com ele tiveram contato direto.

seu lugar ao sol: *passar por cima*, confiança é um bom método de construção que você deverá conseguir alcançar. O desenho é apenas a configuração daquilo que você vê.

OS VELHOS MESTRES

A Émile Bernard, Aix, 23 de dezembro de 1904 (CLXXV, pp. 268-269)

Não me estenderei com você em considerações estéticas. Sim, aprovo sua admiração pelo mais valoroso dos Venezianos; nós exaltamos Tintoretto. A necessidade que você tem de encontrar um ponto de apoio moral, intelectual, em obras que certamente não serão superadas coloca-o em perpétuo alerta, procurando incessantemente vislumbrar meios que o conduzam com segurança a sentir na prática seus meios de expressão; e no dia em que você os obtiver, esteja certo de que reencontrará sem esforço, e na prática, os meios empregados pelos quatro ou cinco grandes de Veneza.

Aqui está, sem contestação possível — tenho toda a certeza: — no nosso órgão visual produz-se uma sensação óptica que nos faz classificar como luz, meio tom ou um quarto de tom os planos representados por sensações colorantes. (A luz, portanto, não existe para o pintor.) Enquanto, forçosamente, você vai do preto ao branco, sendo a primeira dessas abstrações como que um ponto de apoio tanto para o olho como para o cérebro, nós escorregamos, não chegamos a adquirir domínio, a nos possuir. Neste período (repito-me um pouco forçosamente), voltamo-nos para as obras admiráveis que nos foram transmitidas pelos tempos, onde encontramos conforto, apoio, tal como o nadador o encontra na prancha. — Tudo o que você me diz em sua carta é bem verdade.

A Émile Bernard, Aix, s/ data [1905] (CLXXXIII, p. 275)

O Louvre é o livro em que aprendemos a ler. No entanto, não nos devemos contentar em reter as belas fórmulas de nossos ilustres predecessores. Saiamos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão.

ABSTRAÇÃO

A Émile Bernard, Aix, 23 de outubro de 1905 (CLXXXIV, pp. 276-277)

Suas cartas são valiosas para mim por duas razões — a primeira puramente egoísta, pois, ao chegarem, tiram-me da monotonia causada pela busca incessante e constante de um objetivo único, o que produz, em momentos de cansaço físico, uma espécie de exaustão intelectual. Em segundo lugar, posso mais uma vez descrever para você — embora com medo de estar me excedendo

— a obstinação com que busco a realização daquela parte da natureza que, entrando na nossa linha de visão, nos dá o quadro. O tema a ser desenvolvido agora é que — seja qual for nossa sensibilidade ou força diante da natureza — temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós. Acredito que isso permite necessariamente ao artista dar sua personalidade inteira, seja ela grande ou pequena.

Agora que estou velho, com quase 70 anos, as sensações de cor, que dão luminosidade, são a razão das abstrações que me impedem seja de cobrir minha tela, seja de continuar a delimitação dos objetos quando seus pontos de contato são sutis e delicados; disso resulta que a minha imagem ou quadro seja incompleto. Por outro lado, os planos são colocados um acima do outro, de onde emerge o neo-impressionismo, que delineia os contornos com um traço preto, falha que se deve combater a todo custo. Bem, ao ser consultada, a natureza nos dá os meios para atingir esse fim.

INTENSIDADE DA NATUREZA

Ao filho Paul, Aix, 8 de setembro de 1906 (CXCIII, p. 288)

...— Finalmente eu lhe direi que, como pintor, torno-me mais lúcido diante da natureza, mas que, em casa, a realização de minhas sensações é sempre muito penosa. Não posso chegar à intensidade que se desdobra ante meus sentidos, não tenho a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza. Aqui, à beira do rio, os motivos se multiplicam, o mesmo tema visto sob um ângulo diferente oferece um objeto de estudo do mais vivo interesse — e tão variado, que acho que poderia me ocupar durante meses, sem mudar de lugar, inclinando-me ora um pouco à direita, ora um pouco à esquerda.

SOBRE QUESTÕES TÉCNICAS

A Émile Bernard, Aix, 21 de setembro de 1906 (CXCV, p. 291)

Desculpe-me por voltar sempre ao mesmo ponto; mas acredito no desenvolvimento lógico do que vemos e sentimos através do estudo direto da natureza, sob pena de ter de me preocupar depois com os procedimentos; os procedimentos, para nós, nada mais são do que simples meios de levar o público a sentir o que nós mesmos sentimos e para fazer com que nos admirem. Isso é o que devem ter feito também os grandes que admiramos.

MUSEUS

Ao filho Paul, Aix, 26 de setembro de 1906 (CXCVII, p. 293)

Ele [Charles Camoin] me mostrou uma fotografia de um retrato do infeliz Émile Bernard. Concordamos que é um intelectual, congestionado pelas lembranças dos museus, mas que não enxerga muito na natureza, e o ponto fundamental é sair da escola, e de todas as escolas. — Pissarro, portanto, não

estava enganado, embora tenha ido um pouco longe demais, ao dizer que era preciso queimar as necrópoles da arte.

NATUREZA, BASE DE SUA ARTE

A Paul, Aix, 13 de outubro de 1906 (CC, p. 297)

É preciso prosseguir. Devo, pois, produzir a partir da natureza. — Os esboços, as telas, se eu os fizesse, não seriam mais do que construções copiadas [da natureza], baseadas nos meios, sensações e desenvolvimentos sugeridos pelo modelo, mas eu digo sempre a mesma coisa.

INTRODUÇÃO. As cartas de Van Gogh

As afirmações de Van Gogh relacionadas especificamente com suas idéias e teorias sobre arte não são numerosas, e em sua maioria muito simples e diretas. Ocorrem quase que exclusivamente durante um período muito breve, os primeiros poucos meses frutíferos e idílicos quando, tendo deixado Paris aos 35 anos, fixou-se em Arles para uma permanência que durou de fevereiro de 1888 até maio de 1889. Há várias razões pelas quais essas idéias e teorias apareceram em suas cartas, naquele momento específico e por um tempo tão curto.

Gozou em Arles, pela primeira vez em dois anos, a solidão de que tanto

Vincent van Gogh, Auto-retratos de uma carta de março de 1886.

precisava, e que fora incapaz de conseguir em Paris, onde viveu com o irmão Theo e conheceu artistas nos estúdios e cafés de Montmartre. Seu elevado conceito moral do que significava ser artista, com raízes num espírito profundamente religioso, não lhe permitia tolerar por muito tempo a boêmia alegre da maioria de seus colegas. Quando finalmente fixou seu estúdio na Casa Amarela de Arles, desligara-se das muitas personalidades e forças artísticas de Paris, que tanto o haviam envenenado, e foi capaz, por fim, de considerar-se um artista independente. Agora dispunha de tempo e lazer para especular sobre as muitas idéias e teorias da arte que ouvira, e que ele próprio discutira em Paris. E em sua própria casa, podia fazer planos para a organização da fraternidade dos artistas com que havia sonhado por tanto tempo.

Em Paris, Van Gogh tornou-se amigo do jovem Émile Bernard que, mesmo aos 18 anos, tinha uma inteligência extraordinariamente ativa, dedicada à teorização. Bernard parecia saber sempre o que havia de novo em matéria de idéias, especialmente as teorias dos artistas do Pont-Aven, e discutia-as com seus amigos. Van Gogh era também amigo e companheiro de pinturas de Paul Signac, teórico do Neo-impressionismo, e, quando em Paris, falou muitas vezes, e com grande veemência, sobre esse movimento, o mais controverso dos movimentos de vanguarda. Como vivia em Paris em íntimo contato pessoal com o irmão e os amigos artistas de Theo, não havia maior necessidade de anotar as várias idéias sobre a arte que lhe percorriam a mente. Assim, em Arles, descobriu um ambiente natural perfeitamente adequado à meditação sobre as teorias discutidas em Paris. Para o holandês habituado aos tons pálidos do Norte, o sol brilhante, o céu azul e as cores ricas e quentes da flora e da terra da Provença lembravam a cor das gravuras japonesas e ofereciam também uma oportunidade de colocar em prática algumas das lições aprendidas dos impressionistas e neo-impressionistas.

Por todas essas razões, as cartas escritas durante os primeiros meses de Arles, enquanto assimilava as influências dos movimentos artísticos parisienses ao seu estilo individual e forte, estão cheias de pensamentos dos seus amigos e de reflexões sobre a arte. Com a chegada de Gauguin, em outubro, Van Gogh a princípio sentiu-se outra vez estimulado, mas a violência de suas inúmeras discordâncias e conflitos criou logo uma crise emocional para ele, que pôs fim a esse período idílico.

A maioria das afirmações sobre a arte são dirigidas, tal como as cartas, ao irmão mais novo, Theo, que o substituíra no cargo na casa dos comerciantes de arte Goupil e Cia., em Paris. A dedicação de Theo ao irmão, e a compreensão de seus problemas, é bem conhecida dos leitores das cartas. Quando Vincent deixou a galeria de arte em 1875, Theo insistiu imediatamente com ele para que se tornasse artista. Isso aconteceu cinco anos antes que o próprio Vincent compreendesse perfeitamente tal possibilidade. Theo o ajudou fielmente, com a sua modesta renda, durante toda a luta, e foi uma fonte infalível de encorajamento quando Vincent dele precisou tão desesperadamente. Como Theo conseguiu, em 1888, uma posição influente na galeria, foi também para Vincent um contato importante com o mundo da arte em Paris.

Vincent van Gogh, assinatura de uma carta, sem data (c. setembro de 1888).

Em sua decisão anterior de tornar-se comerciante de quadros, Vincent ingressava numa profissão já consolidada em sua família. Dos cinco irmãos de seu pai, havia três comerciantes de arte, todos eles bem-sucedidos, um dos quais se tornara sócio principal de Groupil & Cia., uma das principais casas da Europa. Esse tio de Vincent interessou-se especialmente pelo seu jovem sobrinho e xará, e em 1869, quando ele tinha 16 anos, contratou-o para a filial que a casa mantinha em Haia. O jovem Vincent foi muito bem-sucedido e muito apreciado durante os três anos que ali passou. Foi promovido para a casa de Londres, onde ficou dois anos, e em seguida, em 1874, para a sede, em Paris. Durante esses seis anos como comerciante de arte, Vincent familiarizou-se com as obras dos mestres do passado, que mais tarde se tornariam importantes para ele como artista. Admirava particularmente aqueles que, como os pintores de Barbizon, Rousseau, Millet, Diaz e Breton, simpatizavam com os camponeses simples. Em 1874, pouco depois de sua chegada a Paris, passou a preocupar-se de maneira intensiva, emocional, com o estudo da Bíblia. Isso o levou a um descontentamento crescente com os negócios e, no ano seguinte, ao seu afastamento da Goupil.

Os cinco anos seguintes, de 1875 a 1880, foram passados numa luta desesperada para tornar-se pastor, período que não só lhe trouxe as maiores dificuldades, como também resultou no fracasso de todas as suas tentativas de ser sacerdote. Também nessa tendência ele tinha um precedente na família, pois tanto seu pai como seu avô (também chamado Vincent) eram pastores, tendo o segundo conseguido considerável destaque devido ao seu brilho como erudito e sua nobreza de caráter. Embora Vincent lutasse com denodo a fim de dominar as difíceis exigências para preparar-se para o ingresso no seminário, descobriu logo depois que sua verdadeira vocação estava muito distante da abordagem acadêmica das escolas. Duas tentativas de satisfazer sua poderosa necessidade emocional de divulgar o Evangelho, primeiro como um pregador leigo e depois como missionário voluntário numa aldeia de mineiros no Borinage, no sul da Bélgica, foram dois fracassos.

Quando Van Gogh finalmente voltou-se para a arte, estava com 27 anos, e, embora tivesse um nome de família de projeção e sucesso, rejeitara o ofício de seus tios e fracassara totalmente, apesar de grandes sacrifícios pessoais, na profissão de seu pai e seu avô. A decisão de tornar-se artista foi tomada finalmente em 1880, depois de um prolongado período de auto-exame, en-

quanto estava isolado no Borinage. Seu intenso desejo de ser artista, fortalecido pela experiência anterior com a arte e impregnado de um sentimento religioso, era anterior até mesmo ao conhecimento das técnicas de pintura. Como observou Meyer Schapiro, ele se lançou na arte com toda a intensidade de um convertido em religião. Numa longa carta a Theo[9] — um manifesto de sua nova vocação — fala de suas lutas:

> Sou um homem de paixões, capaz de fazer coisas mais ou menos tolas, e delas dependente, e das quais mais ou menos me arrependo depois... deverei considerar-me um homem perigoso, incapaz de qualquer coisa?
>
> ... minha única preocupação é: como posso ser útil no mundo? Não poderei servir a algum propósito e ser de alguma utilidade?
>
> E então sente-se um vazio onde devia haver amizade e afeições sérias e fortes, e um desânimo terrível que corrói a própria energia moral, e o destino parece colocar uma barreira aos instintos de afeição, e uma sufocante onda de nojo nos envolve. E exclama-se: "Por quanto tempo, meu Deus!"

Ele fala de sua saudade dos quadros, pelos quais tivera tanta paixão durante os anos passados na galeria de arte, e exclama:

> Sirvo para alguma coisa, minha vida tem um propósito afinal de contas, sei que eu poderia ser um homem bem diferente! Como posso ser útil, como posso prestar serviço? Há alguma coisa dentro de mim, o que pode ser?

Escreve agora sobre a arte tal como antes escrevera sobre sua religião, vendo a arte como um meio de cultuar a Deus:

> Procurar compreender a significação real daquilo que os grandes artistas, os mestres sérios, nos dizem em suas obras-primas, *isso* leva a Deus...

Assim, tornar-se um artista não só satisfazia a sua paixão pela própria arte, como também os seus fortes sentimentos religiosos, cuja frustração o havia abalado seriamente nos cinco anos anteriores. Havia encontrado um objetivo na vida, que absorvia as suas paixões violentas e o dirigia a uma profissão que ele acreditava ser socialmente útil. Por essas razões, podemos falar de Van Gogh como um convertido à arte. Estava tão preocupado com a finalidade social da arte quanto com as suas teorias, e essas preocupações refletiam-se, ambas, nas afirmações que sobre a arte fez em suas cartas. Durante toda a vida adulta havia projetado nelas tanto as idéias mais nobres quanto as dúvidas e receios sobre si mesmo. Elas foram o meio principal para a realização e manutenção de um contato estreito com o próximo, contato que raramente desfrutou por muito tempo nas relações pessoais. Revelam tanta coisa sobre ele que retratam, em detalhe, tanto a descoberta de um eu como a criação de um artista.

---

9. Carta nº 133, julho de 1880, vol. I, *The Complete Letters of Vincent van Gogh*. (Ver nota 11 deste capítulo para a referência bibliográfica completa.)

VINCENT VAN GOGH
Excertos de cartas

OS COMEDORES DE BATATAS, 1885[10]

Ao irmão Theo, Neunen, 30 de abril de 1885 (404, vol. II, 369-370)[11]

Quanto aos comedores de batatas, é um quadro que se destacará bem em dourado, tenho certeza, mas também se destacaria bem numa parede, forrada com a cor intensa do trigo maduro.

Simplesmente não pode ser visto sem esse fundo.

Ele não se destaca bem sobre um fundo escuro, sobretudo sobre um fundo morto, pois se trata de uma cena de um interior muito cinza. Na realidade, a cena se passa numa espécie de *cadre doré,* pois do lado do espectador deveria encontrar-se o fogareiro (*foyer*) e o reflexo do fogo sobre a parede branca, elementos que, aqui, saem fora do quadro, mas que, ao natural, colocam toda a coisa em perspectiva.

Repito, deve ser envolvido por uma cor num tom de dourado, ou cor de bronze escuro.

Se você o quiser ver como deve ser visto, não se esqueça disso, por favor. Sua colocação junto de tons dourados projeta, além disso, luz em *lugares que não se poderia esperar,* e afasta o aspecto jaspeado que adquiriria se infelizmente fosse colocado sobre um fundo opaco ou preto. Como as sombras foram pintadas em azul, a cor dourada lhes dá vida...

---

10. Coleção V.W. van Gogh, Laren, Holanda.

Em 1883, com 30 anos de idade, Van Gogh abandonou sua luta de dois anos como estudante de pintura nas academias de Bruxelas e Haia e voltou para a casa do pai, em Neunen. Ali dedicou-se totalmente à pintura, percorrendo os campos pintando os camponeses, pelos quais tinha profunda simpatia. Esse quadro é o maior que fez, outra indicação da importância que lhe dava (tamanho 50, ou cerca de 32" x 45").

11. As referências entre parênteses, logo depois da citação da carta, indicam, à falta de outra informação, as cartas do Volume III, *The Complete Letters of Vincent van Gogh,* 3 vols. (Greenwich, Connecticut, publicados pela New York Graphic Society), de onde essas seleções foram extraídas. Os títulos dos excertos são do organizador deste volume.

[A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês citado, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Vincent van Gogh, Auto-retrato diante do cavalete, *1888, óleo sobre tela.*

Tentei ressaltar que aquelas pessoas, comendo as suas batatas à luz da lâmpada, cavaram a terra com as próprias mãos que colocam no prato, e por isso o quadro fala de *trabalho manual* e da maneira pela qual ganharam honestamente o seu alimento.

Quis dar a impressão de um modo de vida totalmente diferente do nosso modo de vida de civilizados. Portanto, não estou ansioso para que todos gostem dele, ou o admirem.

Durante todo o inverno tive em minhas mãos os fios desse tecido e busquei o padrão final; e embora ele se tenha tornado um tecido de aspecto grosseiro, áspero, ainda assim os fios foram escolhidos cuidadosamente e de acordo com certas regras. É bem possível que venha a ser uma verdadeira *pintura de camponeses. Sei que é.* Mas aqueles que preferem ver os camponeses em suas roupas domingueiras podem fazer o que quiserem. Eu, pessoalmente, estou convencido de que obtenho melhores resultados pintando-os em toda a sua aspereza do que lhes dando um encanto convencional.

Acho a moça camponesa mais bonita do que uma dama, com sua saia empoeirada e remendada, e seu corpete que adquire os tons mais delicados graças ao tempo, ao vento e ao sol. Mas se ela vestir uma roupa de dama perderá seu encanto autêntico. Um camponês é mais real em suas roupas de fustão nos campos, do que quando vai à igreja no domingo numa espécie de casaco de cavalheiro.

Da mesma maneira, seria um erro, creio, dar a um quadro de camponês um certo brilho convencional. Se um quadro sobre camponeses cheira a toucinho, fumaça, vapor de batatas — então está bem, isso nada tem de insalubre. Se um estábulo cheira a bosta — está bem, é a isso que deve cheirar; se o campo tem o cheiro de trigo maduro ou de batatas, ou de guano ou esterco — isso é saudável, especialmente para os citadinos.

COR TROPICAL[12]

À irmã Wilhelmina, Arles, 30 de março de 1888 (W3, p. 431)

Mas intensificando *todas* as cores chegamos mais uma vez à quietude e harmonia. Ocorre na natureza alguma coisa semelhante ao que acontece na música de Wagner, que, embora tocada por uma grande orquestra, é intimista. Só que, ao fazer uma escolha, preferimos efeitos ensolarados e coloridos, e não há nada que me impeça de pensar que no futuro muitos pintores irão trabalhar nos países tropicais. Você poderá ter uma idéia da evolução na pintura se pensar, por exemplo, nas estampas japonesas de um colorido brilhante, que vemos por toda parte, paisagens e figuras. Theo e eu temos centenas de gravuras japonesas.

12. A viagem de Vincent a Arles, onde chegou a 20 de fevereiro de 1888, foi motivada em grande parte pela busca das cores ricas que havia visto nas gravuras japonesas.

IMAGINAÇÃO

A Émile Bernard, Arles, abril de 1888 (B3, p. 478)

A imaginação é certamente uma faculdade que devemos desenvolver, e só ela nos pode levar à criação de uma natureza mais exaltadora e consoladora do que o rápido olhar para a realidade — que em nossa visão está sempre mudando, passando como um relâmpago — nos deixa perceber.

Um céu estrelado, por exemplo — olhe, é alguma coisa que eu gostaria de tentar fazer, tal como de dia tentarei pintar um prado verde estrelado de dentes-de-leão. Isso basta como crítica de mim mesmo e como elogio de você.

MINHA PINCELADA NÃO TEM SISTEMA

A Émile Bernard, Arles, abril de 1888 (B3, p. 478)

No momento, estou absorvido pela floração das árvores frutíferas, róseos pessegueiros, pereiras amarelo e branco. Minha pincelada não tem qualquer sistema. Eu ataco a tela com toques irregulares do pincel, que deixo como saem. Empastes, pontos da tela que ficam descobertos, aqui e ali pedaços absolutamente inacabados, repetições, brutalidades; em suma, estou inclinado a pensar que o resultado é demasiado intranqüilizante e irritante para que isso não faça a felicidade dessas pessoas que têm idéias preconcebidas fixas sobre a técnica. Aliás, eis aqui um desenho, a entrada de um pomar provençal com suas cercas amarelas, com sua proteção (contra o mistral) de ciprestes negros, seus legumes característicos de variados tons de verde: alfaces amarelas, cebolas, alho, alho-poró cor de esmeralda.

Trabalhando diretamente no local, procuro fixar no desenho o que é essencial — mais tarde, encho os espaços delimitados pelos contornos — expressos ou não, mas de qualquer modo, *sentidos* — com tons que também são simplificados, no sentido de que tudo o que vai ser solo terá o mesmo tom parecido com violeta, que todo o céu terá um tom azul, que a vegetação verde será verde-azulada, ou verde-amarelada, exagerando deliberadamente os amarelos e azuis nesse caso.

Em suma, meu querido camarada, nada de ilusões de ótica.

PRETO E BRANCO SÃO CORES

A Émile Bernard, Arles, segunda metade de junho de 1888 (B6, p. 490)

Uma questão técnica. Dê-me a sua opinião sobre ela na próxima carta. Vou colocar o *preto* e o *branco*, tal como o vendedor de tintas os entrega, ousadamente, na minha palheta, e usá-los tal como são. Quando — e observe que estou falando da simplificação da cor à maneira japonesa — quando num parque verde com aléias rosadas vejo um cavalheiro vestido de preto, cuja profissão é de juiz de paz (o judeu árabe no *Tartarin* de Daudet chama esse

honrado funcionário de *zouge de paix*) que está lendo *L'Intransigeant*... Sobre ele e o parque, um céu de simples cobalto.

Então, por que não pintar o dito *zouge de paix* com o simples preto animal, ou preto de osso, e o *Intransigeant* com o simples branco, puro? O artista japonês ignorava as cores refletidas, e colocava os tons puros, lado a lado, com linhas características separando os movimentos e as formas.

Numa outra categoria de idéias — quando compomos um motivo de cores representando, por exemplo, um céu de tarde amarela, o branco puro e duro de uma parede branca contra o céu pode ser expresso se necessário, e de uma maneira estranha, pelo branco puro, amaciado por um tom neutro, pois o próprio céu o colore de uma delicada tonalidade lilás. Ainda nessa paisagem tão ingênua, imaginemos uma casinha toda caiada de branco (o telhado também) em meio a um campo alaranjado — certamente alaranjado, pois o céu meridional e o Mediterrâneo azul provocam esse tom de forma ainda mais intensa porque a escala de cores azuis adquire um tom mais vigoroso. A nota preta da porta, das vidraças, da pequena cruz na beirada do telhado produz um contraste simultâneo de preto e branco tão agradável ao olhar quanto o do azul e alaranjado.

Ou tomemos um motivo mais divertido: imaginemos uma mulher num vestido xadrez branco e preto, na mesma paisagem primitiva, com um céu azul e um chão alaranjado — isso seria bastante engraçado, acho. Em Arles, usam com freqüência o xadrez preto e branco.

Basta que o preto e o branco também sejam cores, pois em muitos casos podem ser vistos como cores, seu contraste simultâneo sendo tão provocante quanto o do verde e vermelho, por exemplo.

Os japoneses o utilizam, aliás. Expressam o tom mate e pálido de uma jovem e o contraste provocante do cabelo preto maravilhosamente bem por meio do papel branco e quatro traços de pena. Para não falarmos de espinheiros negros estrelados de milhares de flores brancas.

COR COMPLEMENTAR

A Émile Bernard, Arles, segunda metade de junho de 1888 (B6, p. 491)

O que eu gostaria de descobrir é o efeito de um azul mais intenso no céu. Fromentin e Gérôme vêem o solo do Sul como sem cores, e muita gente o vê também assim. Meu Deus, sim, se pegamos um punhado de areia seca, se a examinamos de perto, a água também e o ar, vistos dessa maneira são todos incolores. *Não há azul sem amarelo e sem alaranjado,* e se colocamos o azul, então temos de colocar o amarelo, e o alaranjado também, não é? Ah bem, você dirá que eu só lhe escrevo banalidades.

A Émile Bernard, Arles, segunda metade de junho de 1888 (B7, p. 492)

Há muitas sugestões de amarelo no solo, tons neutros resultantes da mistura de violeta e amarelo; mas pouco me importa a veracidade das cores.

A NOITE ESTRELADA, 1888[13]

A Émile Bernard, Arles, segunda metade de junho de 1888 (B7, p. 492)

Mas quando pintarei meu *céu estrelado,* esse quadro que me preocupa constantemente? Ai de mim! Ai de mim! É exatamente como o excelente Cyprien diz no *En Ménage* de J. K. Huysmans: "Os quadros mais bonitos são aqueles com que sonhamos quando fumamos cachimbo na cama, mas que jamais pintamos."

Mesmo assim, devemos atacá-los, por mais incompetentes que nos possamos sentir ante a perfeição indescritível, os gloriosos esplendores da natureza.

CONTRASTES SIMULTÂNEOS DE CORES

A Émile Bernard, Arles, segunda metade de junho de 1888 (B7, p. 493)

Eis o que eu quis dizer sobre o preto e o branco. Tomemos "O Semeador". O quadro é dividido no meio; uma metade, a superior, é amarela; a inferior é violeta. Bem, as calças brancas descansam o olhar e o distraem no momento em que o excessivo contraste simultâneo do amarelo e violeta poderiam irritá-lo.

CONTRASTES SIMULTÂNEOS DE LINHAS E FORMAS

A Émile Bernard, Arles, começo de agosto de 1888 (B14, p. 508)

Quando você voltará a mostrar-nos estudos de uma solidez tão vigorosa? Insisto nisso, embora certamente não despreze as suas pesquisas relacionadas com a propriedade das linhas em movimento oposto — não sendo indiferente, espero, aos contrastes simultâneos de linhas, de formas. O problema é — você vê, meu caro amigo Bernard — que Giotto e Cimabue, bem como Holbein e Van Dyck, viviam numa sociedade obeliscal — perdoe-me a palavra — solidamente estruturada, arquiteturalmente construída, na qual cada indivíduo era uma pedra, e todas as pedras se encaixavam, formando uma sociedade monumental. Quando os socialistas construírem logicamente o seu edifício social — o que estão muito longe de fazer, ainda —, tenho a certeza de que veremos uma encarnação dessa sociedade. Mas, você sabe, estamos em pleno *laisser-aller* e anarquia. Nós, artistas, que amamos a ordem e a simetria, isolamo-nos e trabalhamos para definir *uma única coisa.*

COR EXPRESSIVA

A Theo, Arles, s/data [c. agosto 1888] (520, p. 6)

Que erro cometem os parisienses, não tendo gosto para as coisas rudes, para os Monticellis, para a cerâmica comum! Mas não devemos desanimar porque

13. Museu de Arte Moderna, Nova York.

a utopia não se transforma em realidade. Mas é que as coisas aprendidas em Paris *me estão deixando,* e estou voltando às idéias que tinha no campo, antes de conhecer os impressionistas. E não me surpreenderia se dentro em pouco os impressionistas criticassem a minha maneira de trabalhar, pois foi fertilizada antes pelas idéias de Delacroix do que pelas suas. Porque em lugar de tentar reproduzir exatamente o que tenho ante os olhos, uso a cor mais arbitrariamente, para me expressar com força. Bem, deixemos tranqüila a teoria, vou dar-lhe um exemplo do que quero dizer.

Gostaria de pintar o retrato de um amigo artista, um homem que sonha grandes sonhos, que trabalha como o rouxinol canta, porque é essa a sua natureza. Ele será louro. Quero colocar no quadro a minha apreciação, o amor que tenho por ele. Por isso, eu o pintaria como ele é, tão fielmente quanto possível, para começar.

Mas o quadro não termina assim. Para terminá-lo, vou passar a ser um colorista arbitrário. Exagero a cor do cabelo, chego a colocar tons laranja, amarelo-cromo, e amarelo-limão pálido.

Atrás da cabeça, em lugar de pintar a parede comum da sala medíocre, pinto o infinito, um fundo simples do mais rico e intenso azul que posso conseguir, e com essa combinação simples, a cabeça brilhante contra o rico fundo azul, obtenho um efeito misterioso como uma estrela no azul profundo do céu.

Também no retrato do camponês trabalhei dessa maneira, mas neste caso sem desejar produzir o brilho misterioso de uma estrela pálida no infinito. Em lugar disso, imagino o homem que tenho de pintar, terrível na fornalha do auge da colheita, cercado por todo o Meio-dia. Daí as cores alaranjadas flamejando como o ferro em brasa, e daí os tons luminosos de ouro velho nas sombras.

NATUREZA E ARTE

A Theo, Arles, s/data [c. agosto de 1888] (522, p.10)

De qualquer modo, colocando de lado o direito e a justiça, uma mulher bonita é uma maravilha viva, ao passo que os quadros de Da Vinci ou Correggio só existem por outras razões. Por que sou tão pouco artista que sempre lamento a estátua e o quadro que não estejam vivos? Por que compreendo melhor o músico, por que vejo melhor a razão de ser de suas abstrações?

RETRATO DA ALMA

A Theo, Arles, s/data [agosto de 1888] (531, p. 25)

Ah, meu caro irmão, por vezes eu sei tão bem o que quero! Posso passar muito bem sem Deus, na minha vida e na minha pintura, mas não posso, doente como estou, passar sem alguma coisa maior do que eu, que é a minha vida — o poder de criar.

E se, frustrado nesse poder fisicamente, o homem tenta criar pensamentos em lugar de filhos, ainda assim ele é parte da humanidade.

É num quadro que quero dizer alguma coisa reconfortante, como a música. Quero pintar homens ou mulheres com aquele algo de eterno que outrora o halo costumava simbolizar, e que buscamos transmitir pela irradiação e vibração de nosso colorido.

O retrato, assim compreendido, não se torna um Ary Scheffer, porque há um céu azul no fundo, como no "Saint Augustine". Pois Ary Scheffer é pouco colorista.

Estaria, porém, mais de acordo com o que Eug. Delacroix tentou e conseguiu em seu "Tasso na prisão", e muitos outros quadros, representando um homem *real*. Ah!, o retrato, o retrato com o pensamento, a alma do modelo, é isso o que acho que deve haver.

O CAFÉ NOTURNO, 1888[14]

A Theo, Arles, 8 de setembro de 1888 (533, pp. 28-29)

Então, para grande alegria do senhorio, do carteiro que eu já pintei, dos visitantes noturnos vagabundos e de mim mesmo, passei três noites consecutivas pintando, e dormi durante o dia. Penso, com freqüência, que a noite é bem mais viva e tem um colorido mais rico do que o dia.

Agora, quanto a receber de volta o dinheiro que paguei ao senhorio por meio da minha pintura, não insisto nisso, pois o quadro é dos mais feios que já fiz. É equivalente, embora diferente dele, aos "Comedores de Batatas".

Tentei expressar as terríveis paixões humanas com o vermelho e o verde.

A sala é de um vermelho sangrento e de um amarelo escuro, com uma mesa de bilhar verde no meio; há quatro lâmpadas amarelo-limão com um brilho alaranjado e verde. Em toda parte há choque e contraste dos vermelhos e verdes mais díspares nas pequenas figuras dos vagabundos adormecidos, na sala vazia e triste, no violeta e no azul. O vermelho-sangue e o verde amarelado da mesa de bilhar, por exemplo, contrastam com o suave verde Luís XV do balcão, sobre o qual há um buquê rosado. A roupa branca do dono do bar, de pé num canto dessa fornalha, transforma-se num amarelo-limão, ou num luminoso verde pálido.

A Theo, Arles, s/data [c. setembro de 1888] (534, p. 31)

Em meu quadro *Café Noturno* procurei expressar a idéia de que o café é um lugar onde uma pessoa pode arruinar-se, enlouquecer ou cometer um crime. Por isso tentei expressar, por assim dizer, os poderes em uma taverna, com os contrastes de rosa suave, vermelho-sangue, cor de vinho e do verde suave à Luís XV e Veronese, contrastando os verdes amarelados e os verdes

14. Coleção V.W. van Gogh, Laren, Holanda.

Vincent van Gogh, O café noturno, *1888, óleo sobre tela.*

azulados duros, tudo isso numa atmosfera de fornalha infernal, de um amarelo-enxofre.

E, não obstante, com uma aparência de alegria japonesa e o bom humor de Tartarin.

COR DO SUL

A Theo, Arles, s/data [c. setembro de 1888] (538, p. 39)

Mas de minha parte prevejo que outros artistas desejarão ver a cor sob um céu mais forte, e numa limpidez mais japonesa.

Ora, se eu instalar um estúdio-refúgio às portas do Sul, não será um plano tão louco assim. E isso significa que podemos trabalhar serenamente. E se outras pessoas disserem que é longe demais de Paris, etc., que o façam, pior para elas. Por que o maior de todos os coloristas, Eugène Delacroix, considerou indispensável ir para o Sul, e até para a África? Evidentemente porque, não só na África, mas mesmo a partir de Arles, encontramos belos contrastes de vermelhos e verdes, de azuis e laranjas, de amarelo-enxofre e lilás.

E todos os verdadeiros coloristas devem chegar a isso, devem admitir a existência de uma outra cor diferente da que se vê no Norte. Tenho certeza de que se Gauguin viesse, gostaria daqui; se não vier, é porque já conhece terras mais coloridas, e ele será sempre um amigo, e estará de acordo em princípio. E alguma outra pessoa virá em seu lugar.

Se aquilo que fazemos se volta para o infinito, se vemos que o nosso trabalho tem sua razão de ser e continua no futuro, então trabalhamos com mais serenidade.

A Theo, Arles, s/data [c. setembro de 1888] (539, p. 42)

Porque nunca tive tal oportunidade, a natureza aqui é tão extraordinariamente bela. Em toda parte, a arcada do céu é um azul maravilhoso, e o sol tem uma radiação de amarelo-enxofre pálido, é tão suave e adorável quanto a combinação dos azuis celestes e amarelos num Van der Meer de Delft. Não posso pintar tão belamente assim, mas me absorvo tanto que me deixo levar, sem pensar em nenhuma regra.

Com isso, são três quadros dos jardins em frente à minha casa. Mais os dois cafés, e os girassóis. E o retrato de Boch e o meu. E o sol vermelho sobre a fábrica, e os homens descarregando areia, e o velho moinho. Sem falar dos outros estudos, você vê que já tenho algum trabalho feito. Mas minhas tintas, minha tela e minha bolsa esgotaram-se completamente, hoje. O último quadro, feito com os últimos tubos de tinta na última tela, de um jardim verde, é claro, foi pintado em verde propriamente dito, apenas com o azul-da-prússia e o amarelo-cromo.

COR SUGESTIVA

A Theo, Arles, s/ data [c. setembro de 1888] (539, pp. 44-45)

Penso freqüentemente em seu [de Seurat] método, embora não o siga, absolutamente. Mas ele é um colorista original, e Signac também, embora em grau diferente. Os pontilhistas descobriram algo novo, e de qualquer modo gosto muito deles. Mas eu — digo-lhe francamente — estou voltando cada vez mais para o que procurava antes de ir para Paris, e não sei se alguém antes de mim falou de cor sugestiva, mas Delacroix e Monticelli, sem falar dela, a realizaram.

Mas estou ainda no ponto em que estava em Nuenen, quando fiz uma tentativa inútil de aprender música, tanto já sentia a relação entre a nossa cor e a música de Wagner.

PINTURA COM MODELO

A Theo, Arles, s/ data [c. setembro de 1888] (541, p. 48)

E para chegar àquele caráter mais verdadeiro e mais fundamental, já por três vezes pintei o mesmo lugar.

Ora, ali está o jardim, que fica bem em frente de minha casa. Mas esse canto do jardim é um bom exemplo daquilo que eu lhe estava dizendo, que para chegar ao verdadeiro caráter das coisas, aqui, é preciso contemplá-las e pintá-las por muito tempo.

A Theo, Arles, s/ data [c. setembro de 1888] (542, p. 52)

Este inverno, pretendo desenhar muito. Se pudesse pelo menos desenhar rostos de memória, teria sempre alguma coisa para fazer. Mas tome um rosto do mais hábil de todos os artistas que desenham ao vivo, Hokusai, Daumier: em minha opinião essa figura jamais se poderá comparar com a figura pintada com o modelo por esses mesmos mestres, ou outros mestres retratistas.

E finalmente, se o modelo, especialmente o modelo inteligente, fatalmente nos falta com demasiada freqüência, não nos devemos desesperar por isso, ou nos cansarmos da luta.

OS ARTISTAS JAPONESES VIVEM NA NATUREZA

A Theo, Arles, s/ data [c. setembro de 1888] (542, p. 55)

Se estudarmos a arte japonesa, veremos um homem que é indubitavelmente sábio, filósofo e inteligente, que passa seu tempo fazendo o quê? Estudando a distância entre a Terra e a Lua? Não. Estudando a política de Bismarck? Não. Estudando uma única folha de grama.

Mas essa folha de grama leva-o a desenhar todas as plantas, depois as estações, os amplos aspectos das paisagens, depois os animais e então o rosto humano. Assim passa ele a sua vida, e a vida é demasiado curta para fazer tudo.

Ora vejamos, não é quase uma verdadeira religião o que nos ensinam esses japoneses simples, que vivem na natureza como se eles próprios fossem flores?

E não podemos estudar a arte japonesa, parece-me, sem ficarmos mais alegres e mais felizes; ela nos faz voltar à natureza apesar de nossa educação e de nosso trabalho num mundo de convenções.

Não é triste o fato de que os Monticellis não foram ainda reproduzidos em boas litografias, ou águas-fortes vibrantes? Eu gostaria muito de saber o que diriam os artistas se um gravador como o que gravou os Velásquez fizesse também uma bela água-forte deles. Não importa, acredito que é mais dever nosso tentar admirar e conhecer as coisas por nós mesmos do que ensiná-las às outras pessoas. Mas as duas coisas podem coexistir.

Invejo aos japoneses a extrema clareza que tudo tem em seu trabalho. Ela não é nunca tediosa, nunca parece feita às pressas. Seu trabalho é tão simples quanto a respiração, e eles fazem um rosto com uns poucos traços seguros, com a mesma facilidade como se estivessem abotoando uma roupa.

N°	Figure	Paysage	Marine	
1	22x16	22x14	22x12	
2	24x19	24x16	24x14	
3	27x22	27x19	27x16	
4	33x24	33x22	33x19	
5	35x27	35x24	35x22	
6	41x33	41x27	41x24	
8	46x38	46x33	46x27	
10	55x46	55x38	55x33	
12	61x50	61x46	61x38	
15	65x54	65x50	65x46	
20	73x60	73x54	73x50	
25	81x65	81x60	81x54	
30	92x73	92x65	92x60	
40	100x81	100x73	100x65	
50	116x89	116x81	116x73	
60	130x97	130x89	130x81	
80	146x114	146x97	146x89	
100	162x130	162x114	162x97	
120	195x130	195x114	195x97	

Tabela de tamanhos de telas (em centímetros).

A CASA AMARELA, 1888[15]

A Theo, Arles, s/ data [setembro de 1888] (543, p. 56)

Também um esboço de uma tela tamanho 30[16] representando a casa e o terreno à sua volta, sob um sol amarelo-enxofre, sob um céu que é puro cobalto. O motivo é terrivelmente difícil, mas é exatamente por isso que desejo dominá-lo. Coisa formidável, essas casas, amarelas ao sol, e o incomparável frescor do azul. E todo o chão também é amarelo. Mais tarde, vou mandar-lhe um esboço melhor do que este desenho tosco e improvisado, feito de memória. A casa da esquerda é rosada com janelas verdes, quer dizer, a que está à sombra da árvore. É ali o restaurante onde vou jantar todos os dias. Meu amigo, o carteiro, vive no fim da rua da esquerda, entre as duas pontes ferroviárias. O café noturno que pintei não aparece no quadro, está à esquerda do restaurante.

NÃO POSSO TRABALHAR SEM UM MODELO

A Émile Bernard, Arles, primeira quinzena de outubro de 1888 (B19, pp. 517-518)

Não assinarei este estudo, pois nunca trabalho de memória. Há nele certa cor que lhe agradará, mas mais uma vez fiz para você um estudo que teria preferido não fazer.

Destruí impiedosamente uma tela importante — um "Cristo com o anjo em Getsêmani" — e outro, representando o "poeta contra um céu estrelado"

15. Coleção V.W. van Gogh, Laren, Holanda.
16. Ver a tabela de tamanhos de telas, acima.

— embora a cor estivesse certa — porque a forma não havia sido estudada antecipadamente a partir do modelo, o que é necessário nesses casos.

[...] E eu não posso trabalhar sem modelo. Não direi que não volto as costas impiedosamente à natureza, a fim de transformar um estudo num quadro, arranjando as cores, ampliando e simplificando; mas, quanto à forma, tenho muito medo de me afastar do que é possível e verdadeiro.

Não quero dizer que não farei isso mais tarde, depois de mais dez anos de estudos; mas, para dizer sinceramente a verdade, minha curiosidade está tão fixada no que é possível e realmente existe, que eu mal tenho vontade e coragem de buscar o ideal que poderia resultar de meus estudos abstratos.

Outros podem ter mais lucidez do que eu na questão dos estudos abstratos, sendo certamente possível que você esteja entre eles, Gauguin também... e talvez eu mesmo, quando for velho.

Mas, enquanto isso, observo sempre a natureza. Exagero, por vezes faço modificações num motivo; mas apesar de tudo, não invento todo o quadro; pelo contrário, encontro-o pronto na natureza, ele precisa ser apenas extraído dela.

O QUARTO, 1888[17]

A Theo, Arles, segunda quinzena de outubro de 1888 (554, p. 86)

Desta vez, é simplesmente o meu quarto, apenas aqui a cor deve fazer tudo, e dar, pela sua simplificação, um estilo maior às coisas, ser sugestiva aqui do repouso ou do sono em geral. Numa palavra, a contemplação do quadro deve repousar a cabeça, ou melhor, a imaginação.

As paredes são violeta pálido. O chão é de ladrilhos vermelhos.

A madeira da cama e das cadeiras é o amarelo da manteiga fresca, o lençol e travesseiros são de um verde-limão muito claro.

A colcha é vermelho-escarlate. A janela, verde.

A mesa de cabeceira, laranja; a bacia, azul.

As portas, lilás.

E é tudo — não há nada neste quarto de janelas fechadas.

As amplas linhas dos móveis devem, novamente, expressar o repouso imperturbável. Retratos nas paredes, um espelho e uma toalha, algumas roupas.

A moldura — como não há branco no quadro — será branca.

Isso é uma forma de vingança do repouso forçado que fui obrigado a fazer. Vou trabalhar nele ainda todo o dia de amanhã, mas você vê como é simples a concepção. As sombras e as sombras projetadas são eliminadas; o quadro é pintado com tintas puras e diretas como as gravuras japonesas. Vai ser um contraste com, por exemplo, a diligência de Tarascon e o café noturno.

17. Coleção V.W. van Gogh, Laren, Holanda.

Vincent van Gogh, esboço para O quarto em Arles, *numa carta para Gauguin, sem data (c. outubro de 1888). Vincent escreve que era "de uma simplicidade semelhante à de Seraut; com cores planas, mas pinceladas rusticamente, com um empaste grosso..."*

A Paul Gauguin, Arles, s/ data [c. outubro de 1888] (B22, p. 257)

Fiz, também para minha decoração, um quadro tamanho 30 do meu quarto, com o mobiliário de madeira branca que você conhece. Bem, gostei muito de fazer esse interior onde não há nada, de uma simplicidade semelhante a Seurat; com cores puras, mas uma pincelada grosseira, um empaste espesso, as paredes de um lilás pálido, o chão de um vermelho desbotado e misturado, as cadeiras e a cama amarelo-cromo, os travesseiros e o lençol de um verde-limão muito pálido, a colcha vermelho-sangue, a mesa da bacia laranja, a bacia azul, a janela verde. Por meio de todos esses tons muito diversos, quis expressar um repouso absoluto, como você vê, e onde não há branco, exceto a pequena nota produzida pelo espelho com a sua moldura preta (a fim de colocar nele o quarto par de cores complementares).

Bem, você o verá juntamente com as outras coisas, e conversaremos

sobre ele, pois não sei, com freqüência, o que estou fazendo, já que trabalho quase como um sonâmbulo.

A FORTE COR MERIDIONAL

A Theo, Arles, outubro de 1888 (555, p. 88)

Escreva-me, portanto, dando detalhes sobre a pintura dos novos amigos, sem demora, e, se eles são realmente pintores que estão tentando fazer progresso em campos virgens, recomendo-lhes enfaticamente o Sul. Acredito que uma nova escola *colorista* deitará raízes no Sul, pois vejo, cada vez, que os do Norte valem-se sobretudo de sua habilidade com o pincel, e do chamado "pitoresco", e não do desejo de expressar alguma coisa pela própria cor. Suas notícias deram-me grande prazer, mas surpreende-me muito não saber o que havia dentro daquela moldura.

Aqui, sob um sol mais forte, encontrei confirmação do que dizia Pissarro, e também do que Gauguin me escreveu, a simplicidade, o desbotamento das cores, a gravidade dos efeitos da grande luz solar.

TRABALHAR DE MEMÓRIA[18]

A Theo, Arles, s/ data [c. 23 de outubro de 1888] (561, p. 103)

Vou procurar trabalhar de memória, com freqüência, e as telas de memória são sempre menos desajeitadas, tendo um ar mais artístico do que os estudos feitos ao natural, especialmente quando trabalhamos com o tempo de mistral.

A Theo, Arles, dezembro de 1888 (563, p. 106)

Gauguin, apesar dele mesmo e de mim, provou-me mais ou menos que já é tempo de eu variar um pouco. Estou começando a compor de memória e todos os meus estudos ainda serão úteis para esse tipo de trabalho, recordando-me coisas que vi.

TRATAMENTO DO MOTIVO

A Theo, St. Rémy, 9 de junho de 1889 (594, p. 179)

Quando a coisa representada está, no seu estilo, absolutamente de acordo e idêntica com a maneira de representá-la, não é exatamente isso que dá a uma obra de arte a sua qualidade?

---

18. Estas duas cartas, escritas durante a breve permanência de Gauguin em Arles, mostram claramente a sua influência sobre o pensamento de Vincent. Comparem-se as cartas com as idéias de Vincent sobre a memória, antes desse acontecimento (B19 a Émile Bernard, primeira metade de outubro de 1888) e um ano depois (B21, a Bernard, princípio de dezembro de 1889). As reflexões de Gauguin sobre o papel da memória foram bem expressas em seu ensaio "Diverses Choses" (ver trechos adiante).

MOTIVOS BÍBLICOS

A Theo, St. Rémy, novembro de 1889 (614, pp. 228-229)

Se eu continuar, certamente concordo com você que talvez seja melhor atacar as coisas com simplicidade, e não buscar abstrações.

E não sou admirador do "Cristo no jardim das Oliveiras" de Gauguin, por exemplo, do qual ele me mandou um desenho. E quanto ao quadro de Bernard, prometeu-me uma fotografia. Não sei, mas temo que suas composições bíblicas me façam querer alguma coisa diferente. Vi ultimamente as mulheres colhendo e reunindo azeitonas, mas como não havia possibilidade de conseguir um modelo, nada fiz com isso. Agora, porém, não é o momento de me pedir para admirar a composição de nosso amigo Gauguin, e nosso amigo Bernard provavelmente nunca viu uma oliveira. Ora, ele está evitando ter a menor idéia do possível, ou da realidade das coisas, e não é essa a maneira de sintetizar — não, nunca me interessei pelas suas interpretações bíblicas.

A Theo, St. Rémy, s/ data [c. novembro de 1889] (615, p. 233)

Este mês estive trabalhando nos olivais, porque me irritaram com os seus Cristos no Jardim, onde nada é observado. É claro que, para mim, não há possibilidade de fazer nada da Bíblia — e escrevi a Bernard e Gauguin também que considerava ser o nosso dever pensar, não sonhar, de modo que ao examinar o trabalho deles fiquei surpreso pela maneira com que se deixaram levar a isso. Pois Bernard mandou-me fotografias de suas telas. O problema com

Vincent van Gogh, esboço para O Semeador, *numa carta a Theo, do final de outubro de 1888.*

elas é que são uma espécie de sonho ou pesadelo — são bastante eruditas —, podemos ver que é alguém que adora os primitivos — mas, francamente, os pré-rafaelistas ingleses faziam isso muito melhor, e Puvis e Delacroix, de maneira muito mais saudável do que os pré-rafaelistas.

Não é que isso me deixe indiferente, mas dá-me uma penosa sensação de colapso, em lugar de progresso. Bem, para afastar isso, as manhãs e noites são luminosas e frias, mas com um sol muito bom, claro, e tenho andado pelos bosques; o resultado são cinco telas tamanho 30, que, juntamente com os três estudos de olivais que você tem, pelo menos constituem um ataque ao problema. A oliveira é tão variável quanto o nosso salgueiro do Norte; você sabe que os salgueiros são surpreendentes, apesar de sua aparente monotonia, são as árvores características da região. A oliveira e o cipreste têm aqui exatamente a significação do salgueiro em nossa terra. O que fiz é um pouco de realismo duro e grosseiro, ao lado de suas abstrações, mas terá uma qualidade rústica, e cheiro da terra. Gostaria muito de ver os estudos que Gauguin e Bernard fizeram da natureza, este último me fala de retratos — que sem dúvida me agradariam mais.

PINTE SEU JARDIM TAL COMO É

A Émile Bernard, St. Rémy, início de dezembro de 1889 (B21, pp. 522-525)

Como você sabe, uma ou duas vezes, enquanto Gauguin estava em Arles, dei livre rédea às abstrações, por exemplo em "Mulher na cadeira de balanço", ou "Leitora de romance", preto numa biblioteca amarela; e naquela época a abstração parecia-me um caminho encantador. Mas é um caminho encantado, meu velho, e a gente logo se vê contra um muro de pedra.

Não diria que não se possa aventurar por ela depois de toda uma vida viril de pesquisas, de uma luta direta com a natureza, mas não quero quebrar a cabeça com tais coisas. Passei todo o ano convivendo com a natureza, sem pensar no Impressionismo ou nisto ou naquilo. Não obstante, mais uma vez deixei-me ir à procura de estrelas demasiado grandes — um novo fracasso — e estou farto.

Por isso, estou trabalhando no momento entre as oliveiras, buscando os efeitos variados de um céu cinzento contra um chão amarelo, com uma nota verde-escuro da folhagem; em outra ocasião, o chão e a folhagem são de um tom violeta contra um céu amarelo; em outra ainda, um vermelho-ocre no chão e um verde-rosa no céu. Sim, certamente isso me interessa muito mais do que as abstrações acima mencionadas.

Se há muito não lhe escrevo é porque, como tive de lutar com a minha doença, e acalmar minha cabeça, não me sentia inclinado a entrar em discussões, e essas abstrações me pareciam perigosas. Se eu trabalhar muito calmamente, os belos motivos surgirão por si mesmos; realmente, acima de tudo é preciso retemperar-se na realidade, sem qualquer plano preconcebido, sem preconceito parisiense.

Falo-lhe dessas duas telas, especialmente da primeira, para lembrar-lhe

que podemos tentar dar uma impressão de angústia sem visar diretamente ao histórico Jardim de Getsêmani; que não é necessário retratar os personagens do Sermão da Montanha para produzir um motivo consolador e suave.

Ah!, sem dúvida é bom e justo ser comovido pela Bíblia, mas a realidade moderna tem sobre nós tal domínio que, mesmo se tentarmos reconstituir abstratamente os dias antigos em nossos pensamentos, os pequenos acontecimentos nos arrastam dessas meditações e nossas próprias aventuras nos lançam de novo nas sensações pessoais — alegria, tédio, sofrimento, cólera, ou sorriso.

Por vezes, errando encontramos o caminho certo. Compense isso pintando o seu jardim exatamente como é, ou qualquer outra coisa que você queira. Em todo caso, é uma boa coisa buscar a distinção, a nobreza nas feições, e os estudos representam um esforço real e, em conseqüência, alguma coisa bem diferente da perda de tempo. Saber dividir uma tela em grandes planos que se fundem, encontrar linhas, formas que contrastam, isso é técnica, truques se você quiser, cozinha, mas ainda assim um indício de que você se aprofunda na sua arte, o que é um bom sinal.

Por mais odiosa que a pintura possa ser, por mais onerosa que seja nos tempos que vivemos, se quem escolheu esse ofício o pratica zelosamente, será um homem do dever, sólido e fiel. A sociedade torna nossa existência bem penosa, por vezes, e daí também a nossa impotência e a imperfeição de nossos trabalhos. Acredito que até mesmo Gauguin sofre muito com isso, e não pode desenvolver-se, como tem capacidade para fazer. Sofro com uma falta absoluta de modelos. Mas, por outro lado, há aqui belos lugares. Acabei de fazer cinco telas tamanho 30, oliveiras. E a razão de minha permanência aqui é que minha saúde está melhorando muito. O que estou fazendo é duro, seco, mas isso porque estou tentando adquirir forças novas através de um trabalho um pouco rude, e tenho medo de que as abstrações me debilitem.

SOBRE MONTICELLI, GAUGUIN

A G.-Albert Aurier, Saint Rémy, 12 de fevereiro de 1890 (626a, pp. 256-257)

Muito obrigado pelo seu artigo no *Mercure de France*[19], que muito me surpreendeu. Gosto muito dele como uma obra de arte em si mesmo; em minha opinião, as suas palavras produzem cor; em suma, redescubro minhas telas em seu artigo, mas melhores do que são na realidade, mais ricas, mais significativas. Sinto-me, porém, pouco à vontade quando penso que aquilo que o Senhor diz refere-se antes a outros do que a mim mesmo. Monticelli[20] em

19. G.-Albert Aurier, "Les Isolés: Vincent van Gogh", *Mercure de France* I, 1 (janeiro de 1890), 24-29.

20. Adolphe Monticelli (1824-1886) foi pintor do fim do Romantismo, de cenas de parques vagamente definidas. Seu rico colorido foi herdado de Delacroix, mas era bastante escuro, com cores brilhantes, luminosas, jogando sobre a superfície. Sua pincelada um tanto teatral e o grosso empaste também impressionaram Van Gogh.

particular, por exemplo. Ao dizer, como o Senhor faz, "Ele é, ao que eu saiba, o único pintor a perceber o cromatismo das coisas com tal intensidade, com essa qualidade metálica, esse brilho de pedra preciosa", se o Senhor fizer o favor de ir ver, na casa de meu irmão, um certo arranjo de flores de Monticelli — um arranjo em branco, miosótis azuis e laranja — então sentirá aquilo que quero dizer. Mas os melhores, os mais surpreendentes Monticellis estão há muito na Escócia e Inglaterra. Num museu no Norte — em Lisle, acredito — deve haver ainda uma maravilha dele, com uma outra riqueza, e certamente tão francês quanto a "Partida para Citera", de Watteau. Neste momento, o sr. Lauzet está empenhado na reprodução de cerca de trinta obras de Monticelli.

Aí está, pelo que sei, não há colorista que descenda tão diretamente, em linha reta, de Delacroix; e não obstante sou de opinião que Monticelli provavelmente só conhecia as teorias da cor de Delacroix indiretamente, isto é, ele as recebeu mais particularmente de Diaz e Ziem. Parece-me que o temperamento artístico de Monticelli é exatamente o mesmo do autor do *Decameron* — Boccaccio —, um homem melancólico, um infeliz bastante resignado, que viu passar a festa de casamento pintando e analisando os amantes de sua época — ele, o que foi posto de lado. Ah, ele não imitou Boccaccio mais do que Henri Leys[21] imitou os primitivos. O que quero dizer é que parece que coisas ditas em relação ao meu nome teriam sido melhor ditas em relação a Monticelli, a quem tanto devo. E, além disso, devo muito a Paul Gauguin, com quem trabalhei em Arles durante alguns meses, e a quem já conhecia de Paris.

Gauguin, aquele artista curioso, aquele estranho de quem o ar e os olhos lembram o "Retrato de um homem", de Rembrandt, que está na Galeria Lacaze — esse amigo gosta de nos fazer sentir que um bom quadro deve equivaler a um bom ato; não que ele diga isso, mas é difícil ter intimidade com ele sem pensar numa certa responsabilidade moral. Poucos dias antes de nos separarmos, quando minha doença me obrigou a ir para um hospício, tentei pintar o "seu lugar vazio"[22].

É um estudo de sua cadeira de braços, de uma madeira marrom-vermelho escuro, o assento de palha esverdeada, e no lugar do ausente, uma luz acesa e romances modernos.

Se tiver oportunidade, tenha a gentileza de ver esse estudo, como uma recordação dele; é feito totalmente em tons misturados de verde e vermelho. O senhor talvez compreenda então que o seu artigo teria sido mais justo, e em conseqüência mais vigoroso, parece-me, se, ao discutir a questão do futuro da "pintura tropical" e das cores, tivesse feito justiça a Gauguin e a Monticelli, antes de falar de mim. *Isso porque a parte que me toca, ou que me será creditada, será, asseguro-lhe, muito secundária.*

---

21. Henry Leys (1815-1869), pintor belga que explorava cenas históricas.
22. *A cadeira de Gauguin* (dezembro de 1888), coleção V.W. van Gogh, Laren, Holanda.

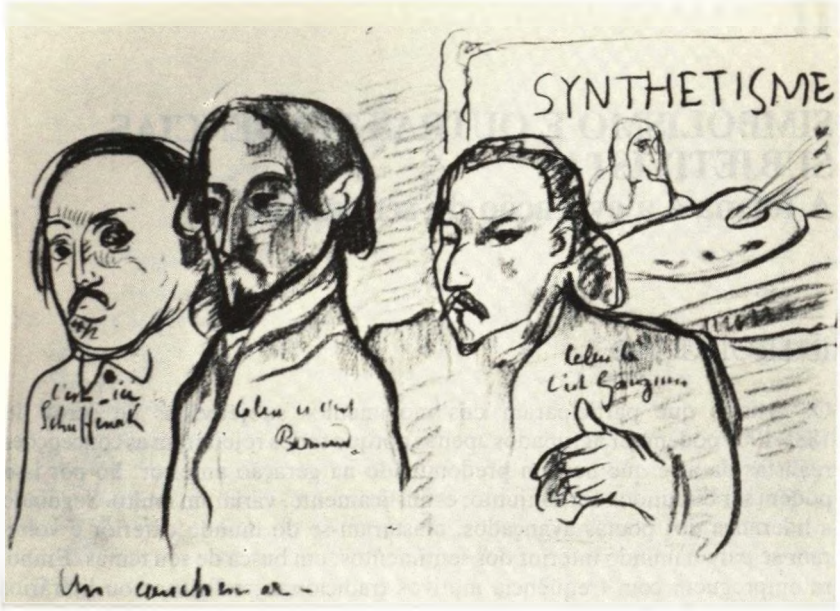
II

SIMBOLISMO E OUTRAS TENDÊNCIAS SUBJETIVISTAS
A forma e a evocação do sentimento

INTRODUÇÃO

Os artistas que participaram dos movimentos subjetivistas de cerca de 1885-1900 podem ser agrupados apenas porque todos rejeitaram as concepções realistas da arte que haviam predominado na geração anterior. Só por isso podem ser discutidos em conjunto; estilisticamente, variaram muito. Seguindo a liderança dos poetas avançados, afastaram-se do mundo exterior e voltaram-se para o mundo interior dos sentimentos, em busca de seu temas. Embora empreguem com freqüência motivos tradicionais, religiosos ou literários em sua pintura, declararam que as qualidades emotivas vinham mais das cores e formas do que do motivo escolhido. O movimento foi, portanto, resultado de novas liberdades, possibilitadas pela rejeição da obrigação de "representar" o mundo concreto, e dos novos estímulos proporcionados pela exploração do mundo subjetivo. A nova liberdade e os novos estímulos também permitiram a grande expansão das idéias sobre o que constituía o motivo adequado da pintura. Estimularam alguns dos pintores mais vigorosos a criar novas características formais, ou até mesmo um novo estilo, a transmitir melhor as qualidades mais abstratas dos novos temas subjetivistas da pintura.

O movimento foi anunciado pela primeira vez pelos poetas do Manifesto Simbolista (1886) de Jean Moréas (1856-1910). Rejeitando o naturalismo de Émile Zola e dos escritores da geração anterior, Moréas proclamou que, em "oposição ao 'ensinamento, declamação, falsa sensibilidade, descrição objetiva', a poesia simbólica busca revestir a Idéia de uma forma perceptível..." Os poetas simbolistas, agrupados em torno de Stéphane Mallarmé (1842-1898), desenvolveram teorias da arte que proporcionariam um pano de fundo ideológico para os pensamentos de muitos artistas. Suas teorias centraram-se na rejeição do mundo das pessoas comuns de classe média, meticulosamente descrito nos romances de investigação "científica" de Zola. Eles acreditavam que a maior realidade estava no reino da imaginação e da fantasia. Essas atitudes do novo movimento subjetivo foram expressas um pouco antes por Paul Verlaine (1844-1896) em sua *Art poétique* (1882) e por J.-K. Huysmans (1848-1907) em *A Rebours* (1884). Inspirando-se no Romantismo e em particular no poeta Charles Baudelaire, esses escritores só toleravam a vida



Paul Gauguin ou Émile Bernard, Um Pesadelo *(retratos de Émile Schuffenecker, Bernard e Gauguin), c. 1888, crayon.*

em função do cultivo de seus próprios sentimentos e sensações. O *Culte de moi*, de Baudelaire, foi revivido; sua preocupação com a individualidade de expressão foi transformada numa preocupação obsessiva com o mundo íntimo, privado, do eu, que levou a uma rejeição do mundo exterior. Os poetas inspiraram-se na convicção de Baudelaire de que "todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e signos, a que a imaginação atribui um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação tem de digerir e transformar". A teoria da "correspondência" de Baudelaire, exposta no poema "Correspondences" de 1857, exerceu também profunda influência sobre os poetas e pintores. Ela dizia, em suma, que uma obra de arte devia ser tão expressiva dos sentimentos básicos e tão evocativa de idéias e emoções a ponto de se elevar a um nível onde todas as artes estavam interligadas; os sons sugeririam cores, as cores sugeririam sons, e até mesmo idéias seriam evocadas pelos sons ou cores.

O poeta simbolista Gustave Kahn, ao definir os seus objetivos, foi mais além, invertendo a relação convencional entre o artista e seu motivo. Em lugar de começar com o mundo concreto e em seguida subjetivizá-lo de acordo com o sentimento, tomava o sentimento ou idéia como ponto de partida de uma obra de arte, que era então objetivada na forma concreta do poema

ou do quadro. Ele escreveu, em *L'Evénement*, 1886, que "o objetivo essencial de nossa arte é objetivar o subjetivo (a externalização da Idéia) em lugar de subjetivar o objetivo (a natureza vista pelos olhos de um temperamento). Assim, levamos ao extremo a análise do Eu, deixamos a multiplicidade e a interligação do ritmo se harmonizarem com a medida da Idéia..."

Invertendo assim a ordem tradicional, Kahn eleva o eu a um nível superior ao da natureza, no sentido compreendido pela geração anterior. Enquanto Baudelaire louvava Delacroix porque suas cores e formas expressavam tão bem o estado de espírito dos motivos de seus quadros, Kahn via as qualidades subjetivas, expressivas, das cores e formas como equivalentes, ou mesmo superiores, ao motivo representado. O fato de os poetas louvarem o poder das cores e formas de uma obra de arte, e de expressarem isso na terminologia da visão, era naturalmente muito estimulante para os pintores. Isso fica apenas a um passo da teoria do século XX de que as cores e formas da pintura podem transmitir o estado de espírito e a idéia de um motivo, sem sequer representar, ou mesmo sugerir, esse motivo, concretamente. Mas enquanto os pintores podiam conceber os poderes evocativos das formas e cores como dotados de existência independente do motivo, não estavam de modo algum preparados para colocar em prática, em seu trabalho, todas as implicações dessas teorias. Somente na segunda década do século XX, e por artistas de convicções bastante diferentes, é que os primeiros quadros realmente abstratos puderam ser realizados.

Os artistas desse movimento também escreveram ensaios sobre a sua arte, por vezes com grande percepção. Ainda mais notável é o fato de que suas teorias não eram apenas contemplações *a priori*, ou explicações, daquilo que já tinham feito, como ocorre freqüentemente com as afirmações de artistas, mas sim que os seus escritos muitas vezes antecipavam idéias formais que iriam aparecer mais tarde em sua arte. Podemos supor, a partir disso, que as teorias provavelmente foram expostas pela primeira vez pelos poetas, e desenvolvidas interiormente pelos artistas, ao lutarem com seus problemas próprios. Os pintores estavam, quase que sem exceção, ligados em graus variados aos principais poetas avançados da época, e alguns deles foram também poetas e até mesmo dramaturgos, críticos ou ensaístas. Vários deles eram críticos de arte. Em sua maioria, foram missivistas prolíficos, descrevendo suas lutas artísticas na forma de extensa correspondência com os amigos. Poucas vezes, depois daquele período, e talvez nunca antes, pintores e poetas estiveram tão ligados, tanto em sua associação pessoal como em sua luta com problemas artísticos comuns. Esse tipo de associação já tinha sido proposto por Richard Wagner, em seu conceito da "arte total", segundo o qual as artes, principalmente música, poesia e pintura, se fundiriam numa união sagrada. Wagner, quando em Paris, havia sido atraído pelo círculo de Mallarmé, onde era muito respeitado pelos poetas franceses. O fato de que artistas como Gauguin, Maurice Denis e Odilon Redon fossem altamente receptivos às idéias literárias dos poetas comprova-se pela presença dos conceitos simbolistas em seus escritos, e também em seus quadros. Algumas desses idéias,

como o Sintetismo, surgem nos escritos de Gauguin antes que aspectos formais equivalentes surgissem em seus quadros.

Paul Gauguin (1848-1903) cresceu num ambiente familiar dominado por escritores; seu pai era jornalista e sua avó materna havia sido feminista, escritora e conferencista. Gauguin manteve uma correspondência regular com os amigos, especialmente Van Gogh e Émile Bernard, que encerra prolongadas discussões das principais idéias e questões de interesse tanto dos poetas como dos pintores. Gauguin estava convencido de que procurava fazer uma pintura sem precedentes, e que ela, portanto, tinha de ser desenvolvida tanto nas idéias quanto no trabalho prático. O fato de considerar-se um "selvagem" acima da influência da civilização não inibe essa teorização sofisticada, e nem mesmo o impede de discutir com os críticos que haviam comentado o seu trabalho. Também escreveu, ao ligar-se ao grupo de poetas, artigos de crítica de arte para a revista de vanguarda de Albert Aurier, *Le Moderniste*, e na Oceania compôs vários ensaios longos sobre suas idéias a respeito da arte e problemas sociais e religiosos. Tinha lido os autores clássicos, não sendo portanto de surpreender que, quando "fugiu" da civilização européia e foi para a Polinésia, recebesse regularmente, e preservasse até sua morte, a principal revista literária, o *Mercure de France*. E quando estava doente num hospital do Taiti, leu o extenso estudo de J. A. Moerenhout sobre a vida e os costumes no Pacífico sul, *Voyages aux îles du Grande Océan* (1835), do qual extraiu a maior parte do folclore nativo incluído em seu *Noa-Noa* como histórias que lhe haviam sido contadas por Tehura. Até mesmo organizou e publicou, mimeografado, seu jornalzinho de críticas e comentários, especialmente sobre a administração colonial local.

Podia-se esperar, portanto, o interesse de Gauguin, e até mesmo a sua participação, nas novas idéias vitais dos poetas. Mas escrever lhe era, com freqüência, difícil, e sua conversação também era tão dominada pelo egoísmo apaixonado que em geral brigava logo com seus companheiros. Teve em Émile Bernard (1868-1941) e Paul Sérusier (1863-1927), ambos muito mais jovens do que ele, o estímulo intelectual necessário. Ambos eram de uma inteligência e uma formação superiores. Bernard teve especial importância para Gauguin, pois possuía um talento notável para descobrir, compreender e transmitir novas idéias. Além disso, conhecia e correspondia-se com muitos dos principais artistas, e escreveu artigos sobre eles, inclusive sobre Van Gogh e Cézanne. Era amigo de Albert Aurier, brilhante escritor simbolista e crítico de arte mais ou menos de sua idade, a quem estimulou a escrever artigos sobre Gauguin e o movimento simbolista. Aurier introduziu Gauguin no círculo

de Mallarmé, onde, considerado como o "Pintor simbolista", expôs suas idéias, com freqüência e com grande vigor. Na verdade, Gauguin era tão considerado que os poetas lhe ofereceram um banquete de despedida quando ele foi para o Taiti pela primeira vez, em 1891. Já havia incluído as palavras "Simbolismo" e "Sintetismo" em retratos (um deles de Jean Moréas); havia usado inscrições simbolistas em esculturas de cerâmica e xilogravuras; e quando, em 1896-1897, escreveu o ensaio "Diverses Choses", muito influenciado por Edgar Allan Poe, deu-lhe um subtítulo simbolista:

Notes éparses sans suit comme les Rêves
comme la vie tout faite de morceau.

Embora negasse mais tarde qualquer influência dos literatos, é evidente, tanto em seus escritos como nos motivos de alguns de seus quadros, como "De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?" (1898), que estava profundamente mergulhado nas idéias simbolistas, que partilhava com os poetas.

G.-Albert Aurier (1865-1892) foi o mais informado e mais simpático dos críticos simbolistas. Tinha estudado pintura e era amigo de muitos artistas, assumindo com zelo a causa de sua arte. Sua amizade de juventude com Bernard, que começou quando ele tinha 23 anos, levou-o a aceitar as sugestões do amigo e escrever vários artigos, muito sensíveis, sobre os jovens pintores. Entre estes destaca-se o primeiro artigo escrito sobre Van Gogh (1890), publicado no primeiro número do *Mercure de France*. Já havia publicado artigos de Bernard e Gauguin em sua revista de crítica, *Le Moderniste* (1889), e divulgara, bem como comentara, a exposição do Café Volpini, em 1889, onde Gauguin e seus seguidores exibiram seus trabalhos. Em seu amplo artigo sobre Gauguin (1891), elogiou-o como líder dos artistas simbolistas, termo que preferia a Sintetismo, e num longo artigo sobre o Simbolismo (1892) definiu a estética do movimento, distinguindo-o do Sintetismo. Como considerava o movimento muito próximo do Simbolismo na literatura, achou que a estética da arte simbolista estava baseada nas teorias já desenvolvidas pelo movimento literário. Sua morte precoce aos 27 anos pôs fim a uma carreira de crítico de arte, especialmente nas páginas do *Mercure de France*, e que certamente teria sido muito influente. A seção de arte daquela revista foi entregue então a Camille Mauclair, o arquiinimigo dos simbolistas, bem como de Cézanne, Lautrec e outros artistas novos. Com isso, perdeu-se muito do ímpeto criado por Aurier.

As idéias de Gauguin, expressas com tanto vigor, mas por vezes de maneira tão inábil, foram desenvolvidas e tiveram ampla disseminação por um grupo de pintores jovens que o reverenciavam como seu mestre. Dentro em pouco, as condições essenciais de uma "escola" estavam criadas: uma poderosa e colorida personalidade como a do mestre, vários discípulos intelectualmente alertas e dedicados, um grupo organizado para formular a teoria e uma escola de arte onde as idéias e o estilo eram difundidos com os ensinamentos.

Os principais discípulos foram Paul Sérusier e Maurice Denis (1870-1943).

O primeiro grupo foi composto em 1888 por alunos da Académie Julian. Sérusier, o líder reconhecido do grupo dessa academia, havia lançado o movimento ao trazer de Pont-Aven, em 1888, o respeitado pronunciamento de Gauguin que dera aos estudantes jovens a chave para a nova arte:

> Como você vê esta árvore?
> É realmente verde? Use o verde, então, o verde mais bonito de sua paleta. E aquela sombra, bastante azul? Não tenha medo de pintá-la o mais azul possível.

Vários artistas organizaram em 1891 o grupo chamado "os Nabis", que também incluía Paul Ranson, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard e K.-X. Roussel. A escola era a Académie Ranson, fundada em 1908, onde a maioria deles lecionava.

Só muitos anos depois Sérusier desenvolveu sua teoria, mas Maurice Denis, que começou aos 19 anos com seu importante ensaio "Définition du Néo-traditionisme" (1890), participou ativamente no desenvolvimento das idéias de Gauguin que lhe foram transmitidas por Sérusier. Durante alguns anos, até transformar-se em ultraconservador como outros Nabis e começar a aplicar as interpretações religiosas aos princípios idealistas do Simbolismo, escreveu

Moradores da Pension Gloanec, Pont-Aven, c. 1888, inclusive Gauguin, Émile Bernard, Charles Laval, Meyer de Haan e Charles Filiger. O homem de boina, sentado na sarjeta, provavelmente é Gauguin.

alguns dos mais esclarecedores artigos sobre a ideologia, história e características formais do movimento subjetivista. A projeção de Denis durante sua longa vida como o mais influente muralista desde Puvis de Chavannes, e sua atividade com as organizações de artistas, inclusive seu Estúdio de Arte Sacra, deram-lhe uma autoridade que tendia a propagar, na nova geração, as idéias e teorias que vinham de Gauguin e dos poetas.

Outros pintores extraíam diretamente suas idéias e imagens dos escritos dos poetas e romancistas. Homens como Gustave Moreau e Rodolphe Bresdin, numa geração, e Edvard Munch e Odilon Redon em outra, pintaram cenas altamente imaginativas e irreais, freqüentemente inspiradas em fontes literárias. De acordo com as opiniões de H. R. Rookmaaker, eles são a contrapartida, na esfera plástica, dos poetas simbolistas na literária, e portanto podem ser chamados de pintores simbolistas.

Muito embora Redon (1840-1916), em particular, tivesse enriquecido sua arte em proporção muito superior às necessidades básicas de representação do motivo, tanto ele como os outros artistas de sua geração empregaram meios formais que, em sua maior parte, eram convencionais. Redon inclinava-se para a literatura fantástica, tendo estudado especialmente Baudelaire e Poe, bem como a botânica, assuntos esses que se tornaram importantes em sua obra. Observou certa vez que admirava a beleza humana "com o prestígio do pensamento". Havia sido durante algum tempo crítico de arte em Bordéus, e tornou-se logo membro do grupo dos poetas simbolistas em Paris, onde fez amizade com Mallarmé, Gide e Valéry. Suas muitas cartas e seu diário constituem substanciais documentos literários, bem escritos, ricos em idéias e imagens.

Embora James Ensor, Edvard Munch e Ferdinand Hodler se tivessem desenvolvido num ambiente bastante diferente da Paris do fim do século, também tiveram grande ligação com os literatos, participando todos eles, na época, do meio dos simbolistas franceses em Paris. Ensor (1860-1949) também havia estudado os escritores fantásticos, e era um prolífico autor de cartas, ensaios, crítica de arte e discursos, muitos dos quais apareceram nas principais revistas de vanguarda. Críticos posteriores louvaram sua prosa colorida e muito expressiva, que tem as deformações e as características anti-sintáticas da escrita expressionista. Ensor se munia de material para seus ensaios freqüentemente cáusticos empenhando-se em acerbas batalhas artísticas entre as facções do progresso e conservantismo, na Bélgica, batalhas essas fomentadas pelas novas declarações feitas pelos movimentos artísticos avançados de Paris. Seus artigos apareciam na publicação simbolista *La Plume*, que em 1899 promoveu a sua primeira exposição em Paris e, ao mesmo tempo, publicou um número especial dedicado à sua pintura. Como esta, a escrita de Ensor é fortemente impregnada de sua situação e gostos pessoais: ele era um solteirão mais ou menos misantropo, que vivia com a mãe no andar sobre a sua loja de curiosidades, na pequena cidade balneária flamenga de Ostende, e interessava-se muito pelo folclore camponês, em particular o que se via nos carnavais regionais.

Munch (1863-1944) estava obcecado pelos motivos de crise emocional em seus quadros. Isso resultou, em parte, das tragédias de infância na Noruega. Testemunhou, muito criança, a morte de sua mãe e irmã, provocada pela tuberculose, e a preocupação e os sérios ataques nervosos sofridos pelo pai. Em 1886, aos 23 anos, era, juntamente com o romancista Hans Jaeger, um dos boêmios artísticos e literários que atacaram os rígidos hábitos conservadores e sociais de seus conterrâneos. Pouco depois, foi para Paris estudar, mas, embora tivesse visto a pintura mais avançada da época, pouca influência dela se nota em suas obras. Berlim pareceu-lhe mais agradável; o clima intelectual tinha uma orientação mais psicológica, e havia mais artistas e poetas da Europa Central e Escandinávia, principalmente Stanislas Przybyszewsky e August Strindberg. A primeira exposição de Munch em Berlim, em 1892, foi fechada à força pelas autoridades; em conseqüência, ele adquiriu fama repentina e foi convidado a enviar exposições itinerantes por todo o país. Uma estada mais tarde em Paris, quando entrou em contato com os poetas simbolistas, resultou no preparo dos cenários para a encenação do *Peer Gynt* de Ibsen no Théâtre de l'Oeuvre, com o qual já haviam colaborado outros pintores e dramaturgos. O restante da vida de Munch foi passado no Norte da Europa, parte na Alemanha, mas principalmente no solitário litoral da Noruega. Significativamente, suas cartas e escritos relacionam-se mais com a sua vida pessoal do que com a teoria da arte, exceto por uns poucos e breves aforismos.

Hodler (1853-1918) era, por natureza, inclinado à teoria da arte. Estudou profundamente os escritos de Dürer e Leonardo, em sua juventude na Suíça. Era também um estudioso da religião e das ciências naturais, e mais tarde fez conferências de tom místico e idealista sobre o tema "A Missão do Artista". Sua teoria do paralelismo mostra as influências desses interesses mais antigos, combinada com um simbolismo individual baseado na visão metafísica da unidade da natureza. Quando Hodler fez uma exposição em Paris em 1892, foi patrocinado pela Rosa-Cruz, um grupo artístico ainda mais idealista e antinaturalista em suas convicções do que os simbolistas.

Henry van de Velde (1863-1957) foi o espírito mais influente na formulação da ideologia do Art Nouveau, a contrapartida, nas artes aplicadas, do Simbolismo na pintura. Baseando seu pensamento no idealismo de William Morris, ainda assim, em contraste com este, aceitava totalmente a realidade do industrialismo e da produção mecanizada, com as suas implicações estéticas. Viu o novo movimento (embora evitasse a expressão Art Nouveau) como uma revolução necessária contra conceitos tradicionais, e considerou seu desejo de criar um ambiente de harmonia total, que por sua vez tornasse a vida mais harmoniosa, como a base do futuro. Ligou-se aos poetas simbolistas franceses quando estudante em Paris; estudou as teorias de Morris e foi membro do *Les XX*, o grupo de artistas de vanguarda em Bruxelas.

Suas atividades abrangeram todos os caminhos da disseminação das idéias: foi autor prolífico e conferencista persuasivo, e em 1901 formulou um currículo e um método de ensino na Dessau Kunstgewerbeschule que

viriam a ser a base da Bauhaus, quando Van de Velde se viu obrigado a deixar a Alemanha, durante a Primeira Guerra Mundial. O âmbito de suas atividades de projetista foi igualmente amplo: em 1895 projetou sua nova casa em todos os detalhes, inclusive as roupas usadas por sua mulher; projetou museus, casas, interiores, móveis, cartazes, bordados, desenhos decorativos, continuando a fazer desenhos e litografias.

Paul Gauguin, projeto da capa de Cahier pour Aline, *Taiti, 1893.*

PAUL GAUGUIN
Teorias sintetistas

SENTIMENTO E PENSAMENTO

De uma carta a Émile Schuffenecker, Copenhague, 14 de janeiro de 1885[1]

Quanto a mim, às vezes parece que sou louco; e, no entanto, quanto mais reflito à noite, no meu leito, mais acredito ter razão. Há muito tempo os filósofos discutem os fenômenos que nos parecem sobrenaturais e dos quais, contudo, tem-se a *sensação*. Tudo está nessa palavra. Os Rafael e outros, pessoas em quem a sensação era formulada bem antes do pensamento, permitindo-lhes que, embora estudando, jamais destruíssem essa sensação, e continuassem artistas. E, para mim, o grande artista é a fórmula da maior inteligência; a ele chegam os sentimentos, as traduções mais delicadas e, portanto, mais invisíveis do cérebro.

Observe na imensa criação da natureza e você verá se não há leis para criar, com aspectos completamente diferentes e contudo semelhantes quanto a seus efeitos, todos os sentimentos humanos. Veja, por exemplo, uma grande aranha e um tronco de árvore numa floresta: sem nos darmos conta, ambos

---

1. De *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, org. Maurice Malingue, Paris, Grasset, 1949 (XI, pp. 44-47). [A tradução brasileira destas cartas de Gauguin foi feita, a partir do texto francês, por Monica Stahel M. da Silva. (N. do Ed. bras.)]

Schuffenecker (1851-1934) foi o amigo mais íntimo de Gauguin, e na época desta carta a única pessoa que discutia arte com ele. Trabalharam no mesmo banco até que, primeiro ele e em seguida Gauguin, demitiram-se para se dedicarem à pintura. Depois disso, ajudou Gauguin com freqüência, oferecendo-lhe abrigo ou dinheiro.

O inverno de 1884-1885 foi extremamente difícil para Gauguin. Os parentes de sua mulher, com quem estava morando, pressionavam-no constantemente para que abandonasse a carreira de artista e voltasse aos negócios; havia também falhado em suas várias tentativas de trabalhar como representante de uma firma comercial de Paris. Esta carta é um dos seus poucos contatos com os amigos em Paris e com o mundo da arte.

As idéias expressas estão de acordo com as teorias mais avançadas da época. A avaliação da mente, bem como dos sentidos, e a admiração pelo efeito ordenador da ciência e matemática haviam sido estabelecidas por David Sutter em seus ensaios "Phenomena of Vision", em 1880, embora fossem conhecidas de pintores anteriores e dos teóricos acadêmicos. Seurat também estava formulando suas teorias, que seriam desenvolvidas três anos depois à base da estética científica de Charles Henry, Ogdon N. Rood e Michel E. Chevreul.

Paul Gauguin, Auto-retrato, *desenho de 1891-1892.*

produzem em nós uma sensação terrível. Por que temos nojo de tocar num rato e em tantas outras coisas parecidas: não há raciocínio que se mantenha diante de todos esses sentimentos. Todos os nossos cinco sentidos chegam *diretamente ao cérebro* impressionados por uma infinidade de coisas, o que nenhuma educação pode destruir. Isso me faz concluir que há linhas nobres, mentirosas, etc.; a linha reta indica o infinito, a curva limita a criação, sem contar a fatalidade contida nos números. Terão sido os algarismos 3 e 7 suficientemente discutidos? As cores são ainda mais explicativas, embora menos múltiplas que as linhas, devido ao seu poder sobre os olhos. Há tons nobres, tons comuns, harmonias tranqüilas, consoladoras, outras que nos excitam por sua ousadia. Em suma, observamos, na grafologia, traços de homens francos, outros de mentirosos; por que um amador, as linhas e as cores não nos dariam também o caráter mais ou menos grandioso do artista? Veja Cézanne, o incompreendido, a natureza essencialmente mística do Oriente (seu rosto parece o de um ancião do Levante); ele preza na forma um mistério e uma tranqüilidade pesada do homem adormecido para sonhar, sua cor é grave como o caráter dos orientais; homem do Sul, passa dias inteiros no cume das montanhas, lendo Virgílio e olhando o céu. Também seus horizontes são elevados, seus azuis muito intensos, e o vermelho, nele, é de uma vibração espantosa.

O Virgílio com muitos sentidos e que se pode interpretar à vontade, a literatura de seus quadros tem um sentido parabólico com dois fins; seus fundos são tão imaginativos quanto reais. Resumindo: quando vemos um quadro dele, exclamamos: "Estranho!" Mas é um místico, e o *desenho* também.

Quanto mais avanço, mais me apego às traduções do pensamento por meios completamente outros que não a literatura; veremos quem tem razão. Se estou errado, por que sua Academia, que conhece todos os meios empregados pelos antigos mestres, não produz quadros de Mestre? Porque uma natureza, uma inteligência, um coração, não se compõem, porque o jovem Rafael tinha essa intuição e nos seus quadros há conivências de linhas das quais não nos damos conta, pois é a parte mais íntima do homem que se reproduz completamente velada. Veja nos próprios acessórios, a paisagem de um quadro de Rafael: encontraremos o mesmo sentimento que num rosto. Tudo é puro. Uma paisagem de Carolus Durand é tão *bordel* quanto um retrato. (Não consigo explicar, mas tenho esse sentimento.)

Estou aqui, mais do que nunca, atormentado pela arte, e meus tormentos por dinheiro assim como minha busca de negócios não podem me desviar. Você me diz que eu deveria entrar na sua Société d'Indépendants; quer que lhe diga o que acontecerá? Vocês são uma centena, amanhã serão duzentos. Os comerciantes artistas constituem os dois terços intrigantes; em pouco tempo vocês verão crescer a importância dos Gervex e outros; que faremos nós, os sonhadores, os incompreendidos? Este ano vocês tiveram *maré favorável*, no ano que vem os marinheiros/aprendizes (em todos os lugares há Rafaéis) os cobrirão de lama para parecerem limpos.

Trabalhem *livre e loucamente*, vocês farão progresso e cedo ou tarde se reconhecerá seu valor, se vocês o tiverem. Principalmente, não transpirem em cima de um quadro; um grande sentimento pode ser traduzido imediatamente, meditem sobre ele e procurem sua forma mais simples.

O triângulo eqüilátero é a forma mais sólida e mais perfeita de um triângulo. Um triângulo longo é mais elegante. Na verdade pura não existe lado; tal como sentimos nós, as linhas à direita avançam, as que estão à esquerda recuam. A mão direita bate, a mão esquerda defende. Um pescoço longo é gracioso, mas as cabeças enfiadas nos ombros são mais pensativas. Um canário que olha para o ar escuta, sei lá, estou lhe dizendo um monte de bobagens; seu amigo Courtois é mais razoável, mas sua pintura é muito estúpida. Por que os salgueiros com os galhos pendentes são chamados de chorões? Será porque as linhas descendentes são tristes? E o sicômoro será triste porque é encontrado nos cemitérios? Não, é a cor que é triste.

ABSTRAÇÃO

De uma carta a Émile Schuffenecker, Pont-Aven, 14 de agosto de 1888[2]

Um conselho, não pinte excessivamente de acordo com a natureza. A arte é uma abstração; extraia-a da natureza meditando diante dela e pense mais na criação que resultará. É o único meio de subir em direção a Deus fazendo como nosso Divino Mestre, criar.

2. Malingue, *Lettres de Gauguin* (LXVII, p. 134).

SOMBRAS

De uma carta a Émile Bernard, Arles, novembro de 1888[3]

Você discute com Laval sobre as sombras e me pergunta se não lhes dou atenção. Na medida em que se referem à explicação da luz, sim. Examine os japoneses, que desenham admiravelmente, e você verá a vida ao ar livre e ao sol, sem sombras, servindo-se da cor apenas enquanto combinação de tons, harmonias diversas, dando a impressão de calor, etc... Além disso, considero o impressionismo como uma busca totalmente nova, afastando-se obrigatoriamente de tudo o que é mecânico, tal como a fotografia, etc... daí eu me afastaria o mais possível de tudo o que dá a ilusão de alguma coisa; e sendo a sombra o *trompe l'oeil* do sol, sou levado a suprimi-la. Se na sua composição a sombra entra como uma forma necessária, é completamente diferente. Assim, no lugar de uma figura, você só põe a sombra de um personagem; é um ponto de partida original, cuja estranheza você calculou. É como o corvo colocado na cabeça de Palas, ao invés do papagaio, por escolha do artista, escolha calculada. Assim então, meu caro Bernard, coloque sombras se julgar útil, ou não as coloque, é sempre a mesma coisa se você se considerar (não o escravo da sombra). De certa forma, é a sombra que está a seu serviço. Exprimo meu pensamento muito *grosso modo*, cabe a você ler nas entrelinhas.

"NOTES SYNTHETIQUES"

Do manuscrito, c. 1888 [4]

A pintura é a mais bela de todas as artes. Nela, as sensações são condensadas; contemplando-a, todos podem criar uma história ao sabor de sua imaginação e — com um simples olhar — ter a alma invadida pelas mais profundas lembranças; sem nenhum esforço da memória, tudo é lembrado num instante. — Uma arte completa que resume todas as outras e as completa. — Como

3. Malingue, *Lettres de Gauguin* (LXXV, pp. 149-150).

Gauguin conheceu Bernard em Pont-Aven em 1886. Embora na época Bernard tivesse apenas 18 anos e fosse vinte anos mais jovem do que Gauguin, ocorreu entre eles uma animada troca de idéias. Os dois haviam estado juntos no verão de 1888, que antecedeu a visita de Gauguin a Van Gogh, em Arles, e esta carta mostra a necessidade que ele tinha da discussão intelectual racional, que se estava tornando cada vez mais difícil com Van Gogh. O tema da carta — evitar as sombras — despertava grande interesse tanto em Gauguin como em Bernard, pois estava se tornando a base de seus estilos "*cloisonistas*"; mais tarde seria um dos pontos sobre os quais discordariam.

4. Publicado originalmente em *Vers et Prose* (Paris), XXII (julho-agosto-setembro, 1910), 51-55. Publicado em tradução inglesa de Raymond Cogniat em *Paul Gauguin, a Sketchbook*, prefácio de John Rewald, 3 vols. (Nova York, Hammer Galleries, 1962), I, 57-64. Rewald data esse manuscrito de cerca de 1888, e nesse caso foi mais provavelmente escrito em Pont-Aven. Ele reflete as idéias simbolistas, como as relações entre pintura, música e literatura, embora Gauguin pareça particularmente hostil ao crítico de arte literário. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Paul Gauguin, 1888.

a música, a pintura age sobre a alma por intermédio dos sentidos: cores harmoniosas correspondem às harmonias dos sons. Mas na pintura consegue-se uma unidade que não é possível na música, onde os acordes se seguem uns aos outros, de modo que o julgamento sente um cansaço constante se quiser reunir o fim com o começo. O ouvido é, na realidade, um sentido inferior ao olho. A audição pode perceber apenas um som isolado de uma vez, ao passo que o olhar abrange tudo e simultaneamente simplifica-o à vontade.

Como a literatura, a arte da pintura diz o que quer, com a vantagem de que o observador fica conhecendo imediatamente o prelúdio, o ambiente e o fim. A literatura e a música exigem um esforço de memória, para a apreciação do todo; a segunda é a mais incompleta e a menos poderosa das artes.

Podemos sonhar livremente quando ouvimos música, bem como ao olharmos para um quadro. Ao lermos um livro, somos escravos do pensamento

do autor. Este é obrigado a dirigir-se à mente, antes de poder impressionar o coração, e Deus sabe como é pequena a força de uma sensação racional. Só a visão proporciona um impulso instantâneo. Mas só os homens de letras são críticos de arte; só eles se defendem perante o público. Suas introduções são sempre uma justificativa de seu trabalho, como se um trabalho realmente bom não se defendesse sozinho.

Esses senhores voam pelo mundo como morcegos que batem as asas no escurecer e cuja massa escura nos surge de todas as direções; animais intranqüilos pelo seu destino, pelos corpos demasiado pesados que lhes impedem subir. Atirem-lhes um lenço cheio de areia, e estupidamente se lançarão sobre ele.

Devemos ouvi-los julgar todas as obras humanas. Deus criou o homem segundo sua imagem, o que é obviamente lisonjeiro para o homem. "Essa obra me agrada e é feita exatamente da maneira pela qual eu a teria concebido." Toda crítica de arte é assim: concorda com o público, busca a obra segundo a própria imagem do crítico. Sim, senhores homens de letras, vocês são incapazes de criticar uma obra de arte, seja até mesmo um livro. Porque vocês já são juízes corruptos; vocês têm uma idéia pronta, antecipada — a de homens de letras — e uma opinião demasiado elevada de seus próprios pensamentos, ao examinar os pensamentos dos outros. Vocês não gostam do azul, por isso condenam todos os quadros azuis. Quando são poetas sensíveis e melancólicos, desejam que todas as composições sejam num tom menor. — Um outro gosta de graciosidade e quer tudo dessa maneira. Outro, ainda, gosta da alegria e não compreende uma sonata.

É preciso inteligência e conhecimento para julgar um livro. Para julgar a pintura e a música são necessárias sensações especiais da natureza, além da inteligência e da ciência artística; numa palavra, é preciso ter nascido artista, e poucos são os escolhidos entre os chamados. Qualquer idéia pode ser formulada, mas não a sensação do coração. Que esforços são necessários para dominar o medo, ou para um momento de entusiasmo! Não é o amor com freqüência instantâneo e quase sempre cego? E dizer que o pensamento é chamado espírito, ao passo que os instintos, os nervos e o coração são parte da matéria! Que ironia!

O mais vago, o mais indefinível, o mais variado é, precisamente, a matéria. O pensamento é um escravo das sensações. Sempre me perguntei por que se fala de "nobres instintos"...

Acima do homem está a natureza.

A literatura é o pensamento humano descrito em palavras.

Por mais talento que o autor tenha para me dizer como é o Otelo, seu coração devorado pelo ciúme ao matar Desdêmona, minha alma não ficará nunca tão impressionada como no momento em que vejo o Otelo com meus próprios olhos, ao entrar na sala, com a testa pressagiando a tempestade. É por isso que vocês precisam do palco para complementar a sua obra.

Vocês podem descrever uma tempestade com talento — mas nunca conseguirão transmitir-me a sensação dessa tempestade.

A música instrumental, bem como os números, baseia-se na unidade. Todo o sistema musical nasce desse princípio, e o ouvido acostumou-se a todas essas divisões. A unidade é estabelecida por meio de um instrumento, e ainda assim pode-se escolher alguma outra base e os tons, meios tons e quartos de tom se seguirão uns aos outros. Fora disso, será a dissonância. O olho está menos habituado do que o ouvido a perceber essas dissonâncias, mas nesse caso as divisões [de cor] são mais numerosas, e para maior complicação, há várias unidades.

Num instrumento, começamos de um tom. Na pintura, começamos de vários. Assim, começamos com o preto e o dividimos até o branco — a primeira unidade, a mais fácil e a mais usada, portanto a melhor compreendida. Tomemos, porém, tantas unidades quanto as cores do arco-íris, e as unidades formadas pelas cores compostas, e chegaremos a um respeitável número de unidades. Que acúmulo de números, um quebra-cabeças realmente chinês! Não é de surpreender, portanto, que a ciência do colorista tenha sido tão pouco investigada pelos pintores e seja tão pouco compreendida pelo público. Não obstante, que riqueza de meios para alcançar uma relação íntima com a natureza!

Eles reprovam nossas cores quando as colocamos [puras] lado a lado. Nesse domínio saímos forçosamente vitoriosos, já que contamos com a poderosa ajuda da natureza, que não procede de outra forma. Um verde ao lado de um vermelho não produz um marrom avermelhado, como a mistura [de pigmentos], mas dois tons vibrantes. Se colocarmos o amarelo-cromo junto deste vermelho, teremos três tons que se complementam e aumentam a intensidade do primeiro tom, o verde. Substitua-se o amarelo por um azul, e teremos três tons diferentes, embora ainda vibrando uns através dos outros. Se em lugar do azul aplicarmos o violeta, o resultado será um único tom, mas composto, pertencendo aos vermelhos.

As combinações são ilimitadas. A mistura das cores produz um tom sujo. Qualquer cor, sozinha, é crua, e não existe na natureza. As cores só existem num arco-íris, mas como a rica natureza cuidou bem de mostrá-las lado a lado, numa ordem estabelecida e inalterável, como se cada cor nascesse da outra!

Não obstante, temos menos meios do que a natureza, e nos condenamos a renunciar a todos os que ela coloca à nossa disposição. Teremos alguma vez mais luz do que na natureza, e tanto calor quanto o do sol? E vocês falam de exagero — mas como pode haver exagero, se permanecemos abaixo da natureza?

Ah! Se vocês classificam de exagerada qualquer obra mal equilibrada, então estão certos, sob esse aspecto. Mas devo chamar a sua atenção para o fato de que, embora um trabalho possa ser tímido e pálido, será considerado exagerado se houver um erro de harmonia nele. Haverá então uma ciência da harmonia? Sim.

A esse respeito, o sentimento do colorista é exatamente a harmonia natural. Como os cantores, os pintores por vezes são desafinados, seus olhos não

têm harmonia. Mais tarde haverá, pelo estudo, todo um método de harmonia, a menos que seja negligenciado, como se faz nas academias, e freqüentemente também nos estúdios. Realmente, o estudo da pintura foi dividido em duas categorias. Aprendemos primeiro a desenhar e depois a pintar, o que significa que aplicamos a cor dentro de um contorno preestabelecido, mais ou menos como uma estátua é pintada depois de terminada. Devo reconhecer que até agora só compreendi um aspecto dessa prática, ou seja, que a cor é apenas um acessório. "Senhor, é preciso desejar direito antes de pintar", é o que se diz de maneira pedante. Mas todas as grandes tolices são ditas dessa maneira.

Usamos sapatos em lugar de luvas? Vocês podem realmente me fazer acreditar que o desenho não vem da cor, e vice-versa? Para provar isso, empenho-me a reduzir ou ampliar o mesmo desenho, de acordo com a cor com que o encho. Tentem desenhar uma cabeça de Rembrandt em suas proporções exatas e em seguida coloquem nela as cores de Rubens — verão que produto informe é obtido, enquanto ao mesmo tempo as cores se tornarão desarmoniosas.

Durante os últimos cem anos muito se gastou na propagação do desenho e o número de pintores está aumentando, e, não obstante, não se realizou nenhum progresso real. Quais são os pintores que admiramos hoje? Todos os que as escolas reprovam, todos os que deduziram a sua ciência da observação pessoal da natureza. Nenhum... [manuscrito incompleto]

DECORAÇÃO

De uma carta a Daniel de Monfried, Taiti, agosto de 1892[5]

Vejo que você tem um ganha-pão na parte artística. Eu o felicito; isso só lhe pode fazer bem, forçando-o a decorar. Mas desconfie do *modelado*. O vitral simples, que atrai o olhar por suas divisões de cores e de formas, ainda é o que há de melhor. De certa forma é a música. E dizer que eu nasci para fazer uma indústria de arte e não consigo. Seja o vitral, seja a mobília, a faiança, etc... no fundo são essas as minhas aptidões, muito mais do que a pintura propriamente dita[6].

---

5. Malingue, *Lettres de Gauguin* (CXXXII, p. 232).

De Monfried (1856-1929) era o amigo mais íntimo e o melhor correspondente de Gauguin nos doze últimos anos de sua vida no Taiti e nas Marquesas. Pintor de modesto talento, tinha uma constante admiração por Gauguin. Dispunha de situação financeira cômoda, tendo sido capaz de emprestar a Gauguin seu estúdio em Paris e comprar vários de seus quadros no leilão que possibilitou a primeira viagem ao Taiti. Também cuidou dos negócios do pintor, tanto comerciais como pessoais, durante a sua longa ausência. Assim, muitas das cartas a De Monfried relacionam-se com problemas tanto teóricos quanto pessoais.

6. Poucos meses antes, Albert Aurier havia chamado Gauguin de o único grande decorador do século, acrescentando o nome de Puvis de Chavannes como um possível segundo colocado (*Revue Encyclopédique*, abril de 1892). (Ver a citação no ensaio de Maurice Denis de 1903, em homenagem a Gauguin, "A influência de Paul Gauguin", reproduzido mais adiante.) Como Gauguin havia trabalhado muito em cerâmica antes de partir para o Taiti e já havia realizado

OS IMPRESSIONISTAS

Três seleções do manuscrito "Diverses Choses, 1896-1897", Taiti[7]

Vieram os impressionistas. Estudaram a cor exclusivamente enquanto efeito decorativo, mas sem liberdade, mantendo os obstáculos da verossimilhança. Para eles a paisagem sonhada, criada peça por peça, não existe. Olham e vêem harmonicamente, mas sem objetivo algum. Seu edifício não foi construído sobre uma base séria, fundada na razão das sensações percebidas por intermédio da cor.

Procuraram em volta do olho e não no centro misterioso do pensamento, e de lá caíram em razões científicas... São os Oficiais de amanhã, mais terríveis que os Oficiais de ontem... Essa Arte (a Arte dos de ontem) foi até o fim, produziu e ainda produzirá obras-primas. Já os Oficiais de amanhã estão num barco vacilante, mal construído e inacabado... Quando falam de sua Arte, de que se trata? De uma arte puramente superficial, cheia de afetação, puramente material. O Pensamento não reside nela.

"Mas você tem uma técnica?", perguntarão.

Não, não a tenho. Ou melhor, tenho uma, mas vagabunda, elástica, conforme a disposição com que me levanto de manhã, técnica que utilizo a meu gosto para exprimir o pensamento, sem levar em conta a verdade da Natureza como exteriormente se apresenta.

MEMÓRIA

De "Diverses Choses"

Quem pinta não tem por tarefa, como o pedreiro, construir, de compasso na mão, uma casa cujo plano foi fornecido pelo arquiteto. É bom para os jovens terem um modelo, contanto que fechem a cortina sobre ele enquanto pintam.

O melhor é pintar de memória. Dessa forma sua obra será sua; sua sensação, sua inteligência e sua alma sobreviverão então ao olho de amador. Ele irá ao estábulo quando quiser contar os pêlos de seu asno e determinar o lugar de cada um.

---

um estilo "decorativo" em quadros como "A Visão depois do Sermão" (1888), o desespero expresso nesta carta é provavelmente resultado da pobreza. Ele se queixa a De Monfried de que não só seus quadros não encontravam compradores em Paris, como também amigos e negociantes de arte que lhe deviam dinheiro não pagavam. Finalmente, sua esperança de receber encomendas para pintar retratos de autoridades no Taiti não se realizara, e, não dispondo de meios para comprar telas, voltou-se para a escultura em madeira.

7. De "Diverses Choses, 1896-1897", manuscrito inédito, parte do qual foi publicado em Jean de Rotonchamp, *Paul Gauguin, 1848-1903* (Paris, Crès, 1925); os excertos são das pp. 210, 216, 211. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Gilson César Cardoso de Souza. (N. do Ed. bras.)]

COR

De "Diverses Choses"

Como a cor é em si mesma enigmática nas sensações que nos propicia, logicamente só podemos empregá-la enigmaticamente sempre que dela nos servirmos, não para desenhar, mas para dar as sensações musicais que dela decorrem, de sua própria natureza, de sua força interior, misteriosa, enigmática.

PUVIS DE CHAVANNES

De uma carta a Charles Morice, Taiti, julho de 1901[8]

Puvis explica sua idéia, sim, mas não a pinta. Ele é grego, ao passo que eu sou um selvagem, um lobo na floresta, sem coleira. Puvis dará a um quadro o título *Pureza* e, para explicá-lo, pintará uma jovem virgem com um lírio na mão — símbolo conhecido, portanto compreensível. Gauguin pintará, sob o título *Pureza*, uma paisagem com águas límpidas; nenhuma mancha do homem civilizado, talvez um personagem.

Sem entrar em detalhes, há todo um mundo entre Puvis e mim. Puvis enquanto pintor é um letrado, e não um homem de letras, ao passo que eu não sou um letrado, mas talvez um homem de letras.

Por que, diante de uma obra, o crítico deseja pontos de comparação com idéias antigas e outros autores? Não encontrando aquilo que ele acredita que deve ser, já não compreende e não se emociona. Emoção primeiro! Compreensão depois.

---

8. Malingue, *Lettres de Gauguin* (CLXXIV, pp. 300-301).

Charles Morice foi um importante simbolista. Poeta, crítico e diretor de revistas literárias, fez amizade com Gauguin quando o pintor freqüentava as reuniões de poetas e escritores. Escreveu vários artigos simpáticos sobre Gauguin desde a época da partida deste para o Taiti, em 1891. Mais tarde redigiu artigos para o *Mercure de France* e uma importante biografia. As observações feitas por Gauguin em sua carta parecem ser uma resposta à declaração de Morice, em seu primeiro artigo sobre ele em 1891, de que "Puvis de Chavannes, Carrière, Renoir, Redon, Degas, Gustave Moreau e Gauguin são, na pintura, os guias dos artistas jovens".

GAUGUIN
Sobre suas pinturas

AUTO-RETRATO, OS MISERÁVEIS, 1881[9]

De uma carta a Émile Schuffenecker, Quimperlé, 8 de outubro de 1888[10]

Este ano sacrifiquei tudo, a execução, a cor, pelo estilo, no desejo de me impor algo diferente do que sei fazer. Creio que é uma transformação que não deu ainda seus frutos, mas que os dará.

Fiz um retrato meu para Vincent, que me havia pedido. Acho que é uma das minhas melhores coisas: absolutamente incompreensível (por exemplo), de tão abstrato. À primeira vista, cara de bandido, de Jean Valjean *(Os Miseráveis)*, personificando também um pintor impressionista desconsiderado, carregando sempre uma cadeia para o mundo. O desenho é absolutamente especial, abstração completa. Os olhos, a boca, o nariz são como flores de tapete persa, personificando também o lado simbólico. A cor é uma cor distante da natureza; imagine uma vaga lembrança da cerâmica deformada pelo grande fogo! Todos os vermelhos, os violetas, riscados pelos clarões de fogo como uma fornalha brilhando nos olhos, sede das lutas do pensamento do pintor. Tudo isso sobre um fundo cromo salpicado de buquês infantis. Quarto de jovem pura. O impressionista é um puro, ainda não maculado pelo beijo podre da École des Beaux-Arts.

MANAO TUPAPAU (O ESPÍRITO DOS MORTOS EM VIGÍLIA) 1892[11]

Do manuscrito "Cahier pour Aline", Taiti, 1893[12]

---

9. Coleção V. W. van Gogh, Laren, Holanda.

10. Malingue, *Lettres de Gauguin* (LXXI, pp. 140-141).

Este quadro foi resultado de um pedido de Van Gogh, para que tanto Gauguin como Bernard, que estavam em Pont-Aven, pintassem seus respectivos retratos e os mandassem para Arles. Nenhum dos pintores foi capaz, por diferentes razões, de pintar o rosto do outro, e resolveram então fazer auto-retratos, que incluiriam um esboço do outro, no fundo. Gauguin fez uma observação adicional numa carta a Van Gogh, de que "ao pintá-lo [Jean Valjean] à minha semelhança, você tem uma imagem de mim mesmo, bem como um retrato de todos nós, pobres vítimas da sociedade, que só retaliamos fazendo o bem". (De uma carta inédita em poder de Ir. V. W. van Gogh.)

11. Coleção A. Conger Goodyear, Nova York.

12. Do manuscrito de Gauguin, "Cahier pour Aline" (sua filha). Taiti, 1893. Esta seleção

Paul Gauguin, página de Cahier pour Aline, *Taiti, 1893, com um esboço de* O espírito dos mortos em vigília (Manao Tupapau).

Uma jovem canaca está deitada de bruços, mostrando parte do rosto assustado. Repousa sobre um leito guarnecido por um pareô azul e um lençol amarelo-cromo claro. O fundo é de violeta-púrpura, semeado de flores parecendo fagulhas elétricas; uma figura estranha está ao lado do leito.

Seduzido por uma forma, um movimento, pinto-os sem nenhuma outra preocupação a não ser executar um nu. Tal como é, constitui um estudo de nu um tanto indecente, e, no entanto, o que quero é realizar um quadro casto dando-lhe o espírito canaca, seu caráter, sua tradição.

Como o pareô está intimamente ligado à existência de um canaca, faço dele o revestimento do leito. O lençol de fibra deve ser amarelo, porque essa

---

foi publicada por De Rotonchamp, *Paul Gauguin*, pp. 218-220. Excertos foram incluídos, em tradução inglesa, em Robert J. Goldwater, *Paul Gauguin* (Nova York, Abrams, 1957), p. 140. Malingue, *Lettres de Gauguin*, inclui a carta à sua mulher, datada de 8 de dezembro de 1892 (CXXXIV, pp. 235-238), na qual apareceu pela primeira vez uma explicação em linguagem levemente diferente. Foi escrita francamente, na esperança de estimular o interesse e a venda de sua obras — por exemplo, ele fixou para *Manao Tupapau* o preço de 1.500 francos, ou duas vezes o preço de qualquer outro de seus quadros, dizendo à mulher que desejava que os preços desses quadros fossem muito maiores do que os dos quadros feitos na França. E antecede a explicação com esta observação: "Para que você possa compreender [o significado dos quadros] e ser, como dizem, esperta, dou-lhe a explicação mais rigorosa, e além disso há um deles que espero guardar, ou vender muito bem: *Manao pupapau*" [sic]. Esse comentário é seguido da explicação: "É um pequeno texto que preparará você para os críticos, quando eles a bombardearem com as suas perguntas maliciosas... O que escrevi é muito tedioso, mas parece-me necessário, aí." [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Gilson César Cardoso de Souza. (N. do Ed. bras.)]

cor suscita no espectador algo de inesperado; como ele sugere o clarão de uma lâmpada, isso me induz a criar um efeito de lâmpada. Preciso de um fundo um pouco terrível. O violeta é o mais indicado. Aí está armada a parte musical do quadro.

Nessa posição um tanto ousada, que estará fazendo a jovem canaca toda nua no leito? Preparando-se para o amor? — Isso combina com seu caráter, mas é indecente e não o quero. Dormindo? — Então o ato amoroso acaba de se realizar, o que continua a ser indecente. Vejo apenas o medo. Que tipo de medo? — Certamente não o de uma Susana surpreendida pelos velhos. Tal coisa não existe na Oceania.

O *tupapau* (Espírito dos Mortos) é o indicado. Para os canacas, é o medo constante. À noite uma lâmpada permanece sempre acesa. Ninguém circula pelas estradas quando não há lua, a não ser que haja uma lanterna, e ainda assim em grupos.

Uma vez encontrado meu *tupapau*, apego-me a ele, e faço dele o motivo do quadro. O nu passa para segundo plano.

Que significará para uma canaca uma alma do outro mundo? Ela não conhece teatro, a leitura de romances, e, quando pensa num morto, pensa necessariamente em alguém que já viu. Minha alma do outro mundo só pode ser uma mulherzinha qualquer. Sua mão se adianta como que para apanhar a presa.

O senso decorativo me leva a salpicar o fundo de flores. Flores de *tupapau*, fosforescências, indício de que a alma do outro mundo se preocupa com você. Crenças do Taiti.

O título *Manao tupapau* tem duplo sentido: a canaca pensa na alma ou a alma pensa na canaca.

Recapitulemos. Parte musical: linhas horizontais ondulantes; combinações de laranja e azul ligadas por amarelos e violetas, seus derivados, iluminados por fagulhas esverdeadas. Parte literária: o Espírito de uma viva ligado ao Espírito dos mortos. A Noite e o Dia.

Essa gênese foi escrita para aqueles que estão sempre querendo saber os *por que* e os *porquê*.

Senão, é simplesmente um estudo de nu da Oceania.

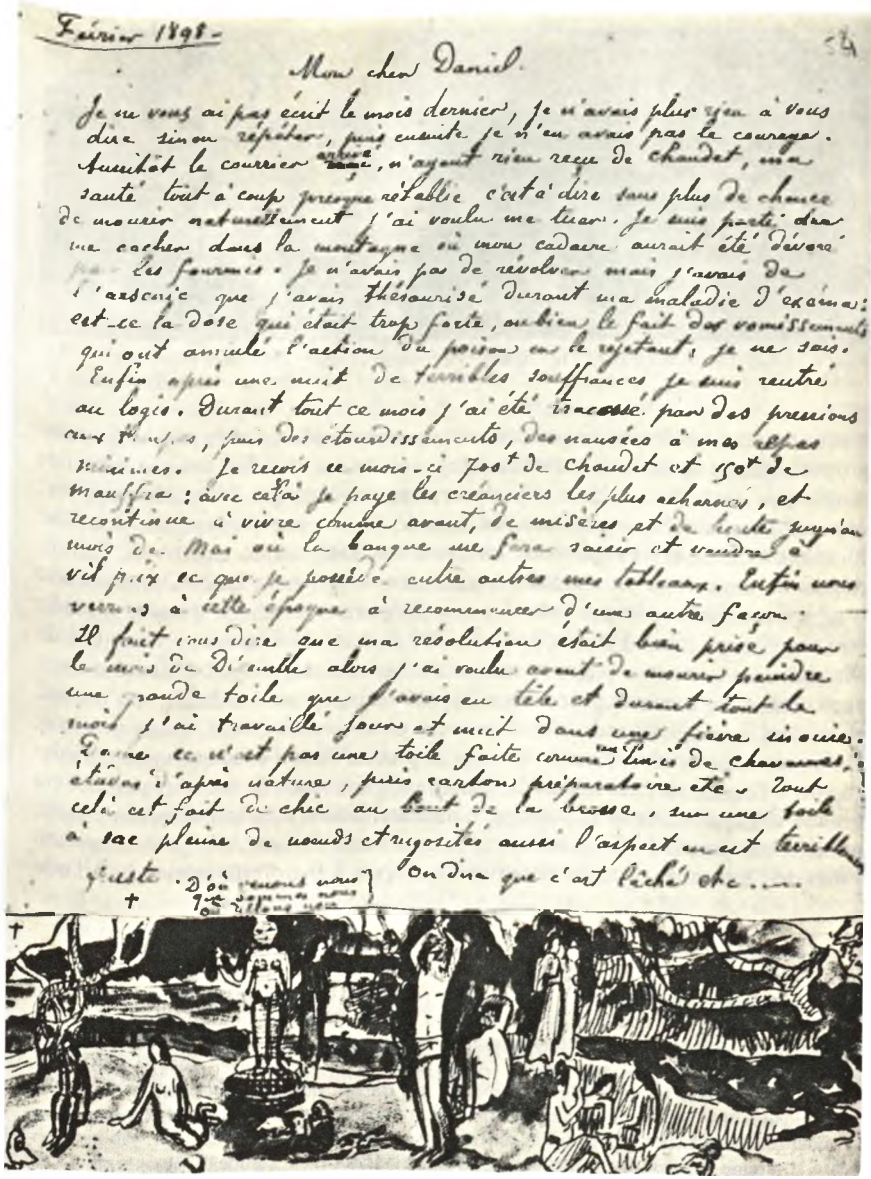
DE ONDE VIEMOS? QUE SOMOS? PARA ONDE VAMOS?, 1898[13]

De uma carta a Daniel de Monfried, Taiti, fevereiro de 1898[14]

Não lhe escrevi no mês passado, não tinha mais nada a dizer, só repetir; depois, perdi a coragem. Assim que o correio chegou, como não recebi nada de Chaudet,

13. Museu de Belas-Artes, Boston.

14. A carta está incluída em *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfried*, org. Mme. Annie Joly-Ségalen (Paris: Falaize, 1950), nº 40, pp. 118-119. Cortesia das Éditions Georges Fall, 15 rue de Montsouris, Paris. Há uma tradução inglesa da primeira parte, de John Rewald,



Février 1898 -

Mon cher Daniel.

Je ne vous ai pas écrit le mois dernier, je n'avais plus rien à vous dire sinon répéter, puis ensuite je n'en avais pas le courage. Aussitôt le courrier arrivé, n'ayant rien reçu de Chaudet, ma sauté tout à coup presque rétablie c'est à dire sans plus de chance de mourir naturellement j'ai voulu me tuer. Je suis parti dans ma cachot dans la montagne où mon cadavre aurait été dévoré par les fourmis. Je n'avais pas de revolver mais j'avais de l'arsenic que j'avais thésaurisé durant ma maladie d'exanthème: est-ce la dose qui était trop forte, ou bien le fait des vomissements qui ont annulé l'action du poison ou le rejetant, je ne sais. Enfin après une nuit de terribles souffrances je suis rentré au logis. Durant tout ce mois j'ai été harcassé par des pressions dans tous les membres, puis des étourdissements, des nausées à mes repas journaliers. Je reçois ce mois-ci 750 f de Chaudet et 150 f de Maufra: avec cela je paye les créanciers les plus acharnés, et recommence à vivre comme avant, de misères et de haute espérance mais de Mai où la langue me fera saisir et vendre à vil prix ce que je possède entre autres mes tableaux. Enfin nous verrons à cette époque à recommencer d'une autre façon.

Il faut vous dire que ma résolution était bien prise pour le mois de Décembre alors j'ai voulu avant de mourir peindre une grande toile que j'avais en tête et durant tout le mois j'ai travaillé jour et nuit dans une fièvre épouvantable. Je crois que c'est pas une toile faite comme tant de choses, étudiées d'après nature, puis cartons préparatoires etc. Tout cela est fait de chic au bout de la brosse, sur une toile à sac pleine de nœuds et rugosités aussi l'aspect en est terrible, juste. D'où venons nous? Qu'on dira que c'est bâclé etc. ...

Paul Gauguin, carta a Daniel de Monfried descrevendo De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?, *fevereiro de 1898.*

Paul Gauguin, De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?, *1898, óleo sobre tela.*

e como minha saúde estava praticamente restabelecida (isto é, não havia mais a oportunidade de morrer naturalmente), quis matar-me. Fui me esconder nas montanhas, onde meu cadáver seria devorado pelas formigas. Não tinha revólver, mas tinha arsênico, que guardara por ocasião do eczema que contraí: se a dose foi muito forte ou se os vomitórios anularam a ação do veneno, não o sei. Enfim, depois de uma noite de terríveis sofrimentos, voltei para casa. Durante todo o mês fui atormentado por pressões nas têmporas, vertigens, náuseas quando como qualquer coisa. Este mês recebo 700 francos de Chaudet e mais 150 de Maufra: com isso posso pagar os credores mais encarniçados e continuar a viver como antes, de misérias e de vergonha, até maio, quando o banco me tomará e venderá a preço vil tudo o que possuo: entre outras coisas, meus quadros. Então recomeçaremos de outra maneira. É preciso dizer a você que minha resolução para dezembro estava tomada. Então eu quis, antes de morrer, pintar uma grande tela que eu tinha na cabeça, e durante todo o mês trabalhei dia e noite numa febre jamais vista. Deus meu, não se trata de uma tela feita como um Puvis de Chavannes, estudos da natureza, depois folha preparatória, etc.! Tudo

---

Gauguin (Londres, Paris, Nova York, Heinemann, von Hyperion, 1949), p.29. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Gilson César Cardoso de Souza. (N. do Ed. bras.)]

O significado desse quadro, o maior quadro simbolista de Gauguin, foi motivo de considerável especulação. Sua tentativa de suicídio logo depois da conclusão do quadro sugere que pretendia ser uma espécie de último testamento, bem como uma súmula de suas idéias. H. R. Rookmaaker, *Synthetist Art Theories* (Amsterdam, Svets & Zeitlinger, 1959), pp. 230-237, acha que o conceito foi deduzido de *Séraphita*, de Balzac, que especula sobre o destino da humanidade: "De onde vem, para onde vai?" Cita também o *Sartor Resartus*, de Carlyle, cópia do qual foi incluída por Gauguin em seu retrato de Meyer de Haan, de 1889. Ao escrever sobre si mesmo, Carlyle faz a pergunta: "De onde? Como? Para onde?". Rookmaaker cita também uma pergunta semelhante que Hippolyte Taine faz num estudo sobre Carlyle: "Mais d'où venon-nous? O Dieu, où allons-nous?"

Ver a excelente interpretação do significado do quadro por Robert T. Goldwater, "The Genesis of a Picture: Theme and Form in Modern Painting", *Critique* (Nova York), outubro de 1946. Também Georges Wildenstein, "L'idéologie et l'esthétique dans deux tableaux-clés de Gauguin", *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6º período, XLVII (janeiro-abril de 1956), 127-159.

foi feito de imaginação, à ponta de pincel, numa tela de saco cheia de nós e rugosidades, de sorte que o aspecto é terrivelmente grosseiro.

Dirão que foi feito sem cuidado... que não está terminado. É verdade que ninguém julga a si próprio com acerto, e, contudo, creio não só que esta tela supera todas as anteriores em valor como que jamais conseguirei pintar algo melhor ou parecido. Nela coloquei, antes de morrer, toda minha energia, uma paixão de tal forma dolorosa naquelas horríveis circunstâncias, uma visão tão clara, sem correções, que a precariedade desaparece, e dela surge a vida. Não cheira ao modelo, ao ofício e às pretensas regras — de que aliás nunca fiz caso, embora às vezes com receio.

A tela tem quatro metros e cinqüenta [de largura] por um metro e setenta [de altura][15]. Os cantos superiores são amarelo-cromo, com inscrição à esquerda e minha assinatura à direita, lembrando um afresco com os cantos danificados e aplicados sobre uma parede dourada. À direita e embaixo, um bebê adormecido e um grupo de três mulheres agachadas. Duas figuras vestidas de púrpura confiam uma à outra suas reflexões; uma figura enorme, propositadamente e apesar da perspectiva, agachada, ergue os braços e observa, espantada, as duas personagens que ousam pensar em seus destinos. Uma figura do meio colhe uma fruta. Dois gatos perto de uma criança. Uma cabra branca. O ídolo, com os braços erguidos misteriosamente e com ritmo, parece indicar o além. Figura agachada parece escutar o ídolo; finalmente uma velha perto da morte parece aceitar, resignar-se ao que pensa e termina a lenda; aos pés dela, um estranho pássaro branco segura um lagarto com a pata, representando a inutilidade das palavras vãs. A cena se passa ao lado de um regato no bosque. Ao fundo o mar e as montanhas da ilha vizinha. Apesar das mudanças de tonalidade, o aspecto da paisagem é de um extremo ao outro azul e verde-Veronese. Todas as figuras nuas se destacam em laranja forte. Se disséssemos aos alunos da Belas-Artes, por ocasião do concurso de Roma: "O quadro que deverão fazer representará 'De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?' ", o que fariam eles? Terminei uma obra filosófica sobre esse tema comparado ao Evangelho[16], e acho que está boa. Se tiver forças para recopiá-la, eu a enviarei a você.

André Fontainas: Exposição de Gauguin e "De onde viemos...?"[17]

Quanto ao exotismo, cada um escolhe como quer um domínio banal ou singular, isso em si não tem nenhuma importância. O essencial — pois não consigo

15. O texto entre colchetes foi acrescentado pelo autor.

16. Provavelmente o manuscrito "L'esprit modern et la catholisme", c. 1897-1898, inédito exceto pelos fragmentos publicados por H.S. Leonard em *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis*, verão de 1949.

17. Publicado originalmente em *Mercure de France*, XXIX, 109 (janeiro-março de 1899), 235-238. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Gilson César Cardoso de Souza. (N. do Ed. bras.)]

ver aqui a reprodução exata das paisagens do Taiti ou das Marquesas — é que a arte do pintor nos dê a idéia, não importa se falsa ou verdadeira, de uma terra quente, luxuriante e primitiva, com matas vastas e espessas, águas profundas e claras, violentos contrastes de luz e atmosfera, povoada por uma raça grave, preciosa e inculta. Gauguin abandonou a simplicidade um tanto artificial da Bretanha por suas miragens oceânicas. Uma garantia a mais de sua absoluta sinceridade: ele está lá em sua ilha venturosa, não tem mais a mania universal de entregar-se à restauração arcaica do grande romance armoricano, além de tudo tão aborrecido. Já não cuida, entre os cenáculos, dos interesses da sua glória; acha-se solitário no seio de mares longínquos; algumas obras que, de quando em quando, remete a seus amigos atestam que continua trabalhando.

O que de início chama a atenção do observador é a preocupação, em suas telas, com a composição, antes de tudo decorativa. A paisagem que compõe essa sábia harmonia serena ordena-se não tanto em vista do brusco efeito pitoresco como da intenção, quase sempre realizada, de estabelecer uma base cálida e melancólica para a emoção que dela deve brotar. Se as oposições brutais de tons ricos, cheios e vibrantes que nunca se fundem nem deixam espaço para valores intermediários forçam uma atenção um tanto dispersa, devemos reconhecer também que, embora cantantes, ousados e triunfantes às vezes, outras perdem o efeito pela monotonia da repetição, pelo confronto a longo prazo irritante de um vermelho berrante com um verde intenso, idênticos em seu propósito. Contudo, é por certo a paisagem que, na obra de Gauguin, satisfaz e pode exaltar. Ele concebeu uma maneira ampla e nova de executá-la, sinteticamente, e, segundo suas próprias palavras no *Mercure* (tomo XIII, p. 223), "buscando o acordo da vida humana com a vida animal e vegetal, em composições onde reservava parte importante à grande voz da terra".

Há na Vollard um painel totalmente decorativo concebido dessa maneira e bem característico, julgo eu, da personalidade do artista, pouco distante aliás de uma paisagem das mais delicadas, já antiga, em que pessoas às margens da água vêem palpitar os reflexos do sol nas ondas. Entre azuis sombrios e verdes, confundem-se nobres formas vegetais e animais, em arabescos puros. Uma perfeita harmonia de formas e cores, nada mais.

Há também uma paisagem com diversos amarelos espalhados como a cortina sutil de uma chuva de grãos dourados finos e leves. Aqui e ali, o verde de alguma folha singular e o detalhe múltiplo de bagas de um vermelho vivo. Um homem de sarongue ergue-se para os ramos baixos de uma árvore. Isso, a luz, o esforço fácil do gesto, o agrupamento das coisas e das cores, compõem um quadro simples e extraordinário.

Ah, se Gauguin fosse sempre assim! Ou como quando nos apresenta dançarinas hieráticas, lentas em meio à paisagem espessa sob as árvores, ou banhistas nuas na glória de uma vegetação estranhamente irradiada; mas com excessiva freqüência os personagens de seu sonho, secos, incolores, rígidos, representam, sem precisão, formas saídas de uma imaginação ineptamente

metafísica, de sentido vago e expressão arbitrária. Dessas telas o que fica é o testemunho de erros deploráveis, uma vez que as abstrações não são comunicadas por imagens concretas, se é que, no próprio sonho do artista, elas não se corporificaram em alguma alegoria material que, viva, lhes dá significado. É o valor do belo exemplo que nos dá Puvis de Chavannes com sua arte. Para figurar um ideal filosófico, concebia harmoniosos agrupamentos cujas atitudes nos sabiam impor um sonho análogo ao seu. No grande quadro que Gauguin expõe, nada, nem mesmo as duas figuras suaves e pensativas que passam tranqüilas e belas, nem a hábil evocação de um ídolo misterioso, revela-nos o sentido da alegoria, se ele não tivesse tido o cuidado de escrever no alto da tela: "De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?"

De resto, o interesse se desloca da mulher agachada de gesto nu em primeiro plano, a despeito de sua bizarria (com a qual nos acostumamos), dessas figuras quase selvagens, e, ainda uma vez, se fixa todo nos encantos do lugar em que a cena se desenrola.

Embora assinale a graça de uma mulher semideitada, em pleno ar, numa espécie de leito magnífico e estranho, não desejo insistir em outras telas, onde se adivinha o ofício tenaz do inovador obstinado, no arrebatamento um tanto brutal de seu esforço.

Quanto ao mais, Gauguin é sem dúvida um pintor raro, que por muito tempo não teve a oportunidade de manifestar o generoso vigor de seu temperamento com uma composição decorativa de importância, suspensa à parede de um edifício público. Então veríamos exatamente do que é capaz, e, caso evitasse a tendência à abstração, veríamos nascer de seu esforço uma obra de força e naturalmente harmoniosa.

Resposta de Gauguin ao artigo de Fontainas, Taiti, março de 1899[18]

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie
Dormez, tout espoir
Dormez, toute envie

Verlaine

Senhor Fontainas,

No *Mercure de France*, número de janeiro, dois artigos interessantes, "Rembrandt" e "Galerie Vollard". Neste último, eu sou mencionado; apesar do seu desagrado, o senhor quis estudar a arte ou, antes, a obra de um artista que não o emociona, falar dela com integridade. É um fato raro na crítica de nossos dias.

Sempre achei que fosse dever de um pintor nunca responder às críticas, mesmo que injuriosas — sobretudo a estas, e tampouco às elogiosas, pois freqüentemente são ditadas pela amizade.

Sem renunciar à minha reserva habitual, desta vez tenho uma vontade

18. Carta incluída em Malingue, *Lettres de Gauguin* (CLXX, pp. 286-290).

louca de lhe escrever, um capricho, se assim o senhor quiser, e, como todos os passionais, sei resistir pouco. Esta não é uma resposta, pois é pessoal, mas uma simples conversa sobre arte: seu artigo convida a ela, suscita-a.

Nós, pintores, condenados à miséria, aceitamos as dificuldades da vida material sem nos queixarmos, mas sofremos com elas na medida em que constituem um impedimento ao trabalho. Quanto tempo perdido para ir em busca do nosso pão cotidiano! Tarefas inferiores, ateliês em péssimas condições e mil outros impedimentos — daí muito desestímulo e, conseqüentemente, impotência, tempestade, violências. Todas essas considerações não lhe dizem respeito, e só as faço para persuadir a nós dois de que o senhor tem razão em apontar muitas falhas. Violência, monotonia dos tons, cores arbitrárias, etc... Sim, tudo isso deve existir, e existe. Às vezes, no entanto, voluntariamente — essas repetições de tons, acordes monótonos, no sentido musical da cor, não teriam uma analogia com as melopéias orientais cantadas por uma voz acre, acompanhamento das notas vibrantes que se aproximam delas, enriquecendo-as por oposição? Beethoven as utiliza freqüentemente (acreditei compreendê-las), por exemplo na sonata patética. Delacroix, com seus acordes repetidos de marrom e de violetas surdos, manto sombrio que sugere o drama. O senhor vai freqüentemente ao Louvre: tendo em mente o que estou dizendo, observe atentamente Cimabue. Pense também na parte musical que doravante a cor tomará na pintura moderna. A cor, que é vibração como a música também, é capaz de alcançar o que há de mais geral e, no entanto, de mais vago na natureza: sua força interior.

Aqui, perto da minha cabana, em pleno silêncio, sonho com harmonias violentas nos perfumes naturais que me embriagam. Delícia extraída de não sei que horror sagrado que adivinho no imemorial. Outrora odor de alegria, que respiro no presente. Figuras animais de uma rigidez de estátua: algo de antigo, de augusto, de religioso no ritmo de seu gesto, em sua imobilidade rara. Em olhos que sonham, a superfície turva de um enigma insondável.

E eis a noite — tudo repousa. Meus olhos se fecham para *ver sem compreender* o sonho no espaço infinito que foge diante de mim, e tenho a sensação da marcha dolente de minhas esperanças.

Elogiando certos quadros que eu considerava insignificantes, o senhor exclama: ah! se Gauguin fosse sempre aquele! Mas eu não quero ser sempre aquele.

No grande painel que Gauguin expõe, nada nos revelaria o senso da alegoria se... meu sonho não se deixa captar, não comporta nenhuma alegoria; poema musical, ele não é libreto (citação de Mallarmé). Conseqüentemente imaterial e superior, o essencial numa obra consiste naquilo que "não é exprimido: resulta implicitamente das linhas, sem cores ou palavras, não é materialmente constituído".

Também ouvi de Mallarmé, diante dos meus quadros do Taiti: "É extraordinário que se possa colocar tanto mistério em tanto brilho."

Voltando ao painel: o ídolo está presente não como uma explicação literária, mas como uma estátua, menos estátua, talvez, do que as figuras animais;

menos animal também, integrando-se no meu sonho, diante da minha cabana com a natureza inteira, reinando em nossa *alma primitiva*, consolação imaginária de nossos sofrimentos naquilo que eles contêm de vago e de incompreendido diante do mistério de nossa origem e nosso futuro.

E tudo isso canta dolorosamente em minha alma e meu cenário, pintando e sonhando ao mesmo tempo, sem alegoria captável ao meu alcance — talvez por falta de educação literária.

Ao despertar, terminada minha obra, *eu me pergunto, eu pergunto:* donde viemos, o que somos, para onde vamos? Essa reflexão já não faz parte da tela; expressa-se então em linguagem falada, totalmente à parte, sobre a muralha que enquadra — não é um título, mas uma assinatura.

Como o senhor vê, por mais que eu compreenda o valor das palavras — abstrato ou concreto — no dicionário, não as compreendo mais em pintura. Tentei traduzir meu sonho num cenário sugestivo, sem nenhum recurso a meios literários, com toda a simplicidade que o ofício permite, tarefa difícil. Pode acusar-me por não ter conseguido, mas não por ter tentado, aconselhando-me a mudar de objetivo para me deter em outras idéias, já admitidas e consagradas. Puvis de Chavannes é o exemplo supremo disso. Certamente Puvis me sobrepuja por seu talento e pela experiência que não tenho; admiro-o tanto ou mais do que o senhor, mas por razões diferentes (e, não se zangue, com maior conhecimento de causa). Cada um tem sua época.

O Estado tem razão em não me encomendar uma decoração para um edifício público, pois ela se chocaria contra as idéias da maioria; e eu também estaria errado em aceitar, uma vez que não me restaria outra alternativa senão enganá-lo ou mentir a mim mesmo.

Na minha exposição em Durand-Ruel, um jovem pediu a Degas que lhe explicasse meus quadros, os quais ele não compreendia. Este, sorrindo, contou-lhe uma fábula de La Fontaine. "Veja", disse ele, "Gauguin é o lobo magro e sem coleira."

Uma luta de quinze anos consegue nos libertar da Escola, de todo aquele amontoado de receitas, fora das quais não havia salvação, honra, dinheiro. Desenho, cor, composição, e não sei que mais: ontem ainda algum matemático nos impunha (descobertas de Charles Henry) luzes, cores imutáveis.

O perigo passou. Sim, somos livres, no entanto vislumbro um perigo no horizonte; quero lhe falar dele. Esta carta longa e cansativa foi escrita quase que só para isso. A crítica atual, séria, cheia de boas intenções e inteligente, tende a nos impor um método de pensar, de sonhar, e então seria uma outra escravidão. Preocupada com o que lhe concerne, seu domínio especial, a literatura, ela perderia de vista o que nos concerne, a pintura. Se assim for, eu lhe direi arrogantemente a frase de Mallarmé: "Um crítico! Um cavalheiro que se mete no que não é da sua conta!"

Em memória dele, permita-me oferecer-lhes estes poucos traços, esboçados em um minuto, vaga lembrança de um belo rosto querido, com um olhar claro em meio às trevas — não um presente, mas um apelo à indulgência da qual necessito para minha loucura e minha selvageria.

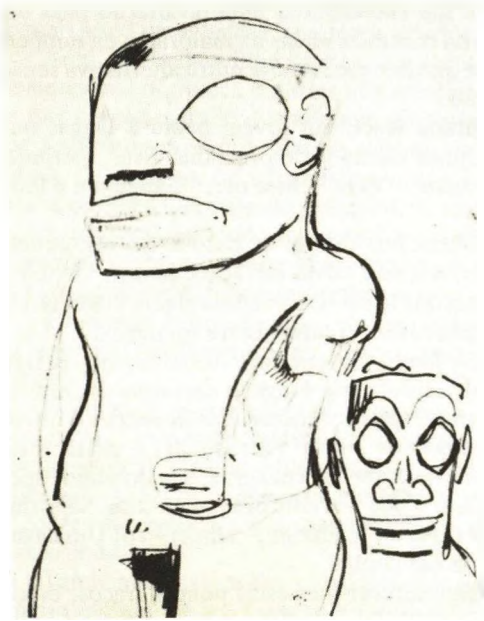
GAUGUIN
Sobre o Primitivismo

BUFFALO BILL NA FEIRA MUNDIAL

De uma carta a Émile Bernard, Paris, s/ data [fevereiro de 1889][19]

Não compreendo, procurei-o inutilmente na Exposição — estive em Buffalo. É preciso que você venha ver isto, sem falta. É muito interessante.

Venha então na quarta-feira almoçar com Schuff, e iremos à tarde. Avise-me se não vier.



Paul Gauguin, esboço de uma escultura das Marquesas, 1891-1893.

19. Malingue, *Lettres de Gauguin* (LXXX, p. 157).

CIDADE DE JAVA NA FEIRA MUNDIAL

De uma carta a Émile Bernard, s/ data [março de 1889][20]

Você fez mal em não vir. Na cidade de Java há danças hindus.

Encontra-se toda a arte da Índia, e as fotografias que eu tenho, do Cambodja, lá estão presentes textualmente. Voltarei na quinta-feira, pois tenho um encontro com uma mulata. Venha então na quinta-feira, mas preciso estar lá não muito tarde — venha ou ao meio-dia, para o almoço, ou à uma hora (Schuff). Quanto a Buffalo, iremos no sábado.

ANSIANDO PELOS TRÓPICOS

De uma carta à esposa Mette, Paris, s/ data [fevereiro de 1890][21]

Possa eu um dia (e talvez brevemente) refugiar-me nas florestas de uma ilha da Oceania, e lá viver de êxtase, de calma e de arte. Cercado de uma nova família, longe dessa luta européia pelo dinheiro. No Taiti poderei, no silêncio das belas noites tropicais, escutar a doce música murmurante dos movimentos de meu coração em harmonia amorosa com os seres misteriosos que me cercam. Livre, enfim, sem preocupações com dinheiro, poderei amar, cantar e morrer.

De uma carta a Émile Bernard, Le Pouldu, s/ data [junho de 1890][22]

O que vou fazer é o ateliê do *Trópico*. Com o dinheiro que terei, posso comprar uma casa da aldeia, como as que você viu na Exposição Universal.

De uma carta a J. F. Willumsen, Pont-Aven, outono de 1890[23]

Quanto a mim, a resolução está tomada: logo estarei indo para o Taiti, uma pequena ilha da Oceania onde a vida material dispensa o Dinheiro. Lá quero

---

20. Malingue, *Lettres de Gauguin* (LXXXI, p. 157).

Aldeias nativas inteiras foram construídas nos terrenos da feira e nelas colocadas famílias nativas, levadas para representar as várias colônias francesas em todo o mundo. Juntamente com os restaurantes que serviam comidas típicas e os vendedores de curiosidades e fotografias, essas aldeias estavam entre as coisas mais populares da feira.

As "fotografias cambodjanas" a que se refere Gauguin são provavelmente as do templo de Boro-Budur, uma réplica do qual foi construída na feira. As fotografias do próprio Gauguin são ilustradas e a influência delas sobre a pintura gauguiniana é examinada por Bernard Dorival, "Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece", *Burlington Magazine* (Londres), XCIII (abril 1951), 118-122.

21. Malingue, *Lettres de Gauguin* (C, p. 184).

22. Malingue, *Lettres de Gauguin* (CV, p. 191).

23. Publicada originalmente em *Les Marges* (Paris), 15 de março de 1918. A carta foi incluída também, em francês, em Sven Lövgren, *The Genesis of Modernism* (Estocolmo, Almquist & Wiksell, 1959), pp. 164-165. Willumsen (1863-1958) foi um pintor dinamarquês que

esquecer os males do passado e morrer ignorado, livre para pintar, sem glória perante os demais. E, se meus filhos puderem e quiserem me ver, declaro-me totalmente isolado. Uma época terrível espera na Europa a nova geração: o reino do ouro. Tudo está podre, os homens e as artes. Lá, pelo menos, sob um céu sem inverno, sobre uma terra de maravilhosa fertilidade, o taitiano só precisa erguer a mão para apanhar seu alimento; nunca trabalha. Já na Europa os homens e as mulheres só o obtêm à custa de um trabalho ingente, e, enquanto eles se debatem em meio às convulsões do frio e da fome, vítimas da miséria, os taitianos, felizes habitantes dos ignotos paraísos da Oceania, da vida só conhecem as doçuras. Para eles, viver é cantar e amar (Conferência sobre o Taiti, Van der Veere). Quando minha vida material estiver bem organizada, poderei entregar-me lá aos grandes trabalhos da Arte, isento de invejas artísticas e sem nenhuma necessidade de tráfico vil.

Na arte, o estado de alma em que entramos: é preciso muito zelo, pois, quando se quer fazer algo de grande e durável.

TROCA DE CARTAS ENTRE AUGUST STRINDBERG E GAUGUIN

Resposta de Strindberg a um pedido de Gauguin, Paris, s/ data [1º de fevereiro de 1895][24]

Você está decidido a ter o prefácio de seu catálogo escrito por mim, em memória do inverno de 1894-95, quando moramos aqui atrás do Instituto, não longe do Panteão, e bem próximo do cemitério de Montparnasse.

Eu lhe teria dado, com satisfação, essa recordação, para que a levasse consigo para aquela ilha da Oceania, onde vai procurar espaço e cenário em harmonia com a sua poderosa estatura, mas desde o começo sinto-me numa posição equívoca e respondo imediatamente ao seu pedido com um "não posso", ou, mais brutalmente ainda, com um "não quero".

Ao mesmo tempo, devo-lhe uma explicação da minha recusa, que não nasce da falta de sentimentos cordiais nem de uma pena preguiçosa, embora

---

durante algum tempo participou do grupo de Pont-Aven. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Gilson César Cardoso de Souza. (N. do Ed. bras.)]

24. Versão inglesa feita por Van Wyck Brooks, publicada sob o título *Paul Gauguin's Intimate Journals* (Bloomfield, Indiana University Press, 1959). Publicado originalmente por Liveright, Nova York. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Strindberg (1845-1912), dramaturgo e romancista sueco, era na época figura influente nos círculos do *Mercure de France*, do *Théâtre de l'Oeuvre* e dos *Nabis*. Era também pintor de muito talento, e trabalhou constantemente durante aqueles anos. Seus motivos limitavam-se quase que exclusivamente a um único, marinhas, com céus dramaticamente tempestuosos, dentro do mesmo espírito de intensa carga emocional de suas peças. Suas pinceladas são mais vigorosas do que as de qualquer movimento contemporâneo, antecipando o expressionismo do grupo Brücke, surgido cerca de dez anos depois.

fosse fácil para mim colocar a culpa no problema das minhas mãos, pois na verdade a pele ainda não teve tempo de crescer nas palmas.

Ei-la: não posso compreender a sua arte e não posso gostar dela. Não tenho nenhuma percepção de sua arte, que é hoje exclusivamente taitiana. Mas sei que esta confissão não o surpreenderá, nem magoará, pois você sempre me pareceu fortalecido pelo ódio dos outros: sua personalidade deleita-se na antipatia que desperta, ansiosa como está para manter a sua integridade. E talvez isso seja um bem, pois a partir do momento em que fosse aprovado e admirado, e tivesse partidários, estes o classificariam, o colocariam em seu lugar e dariam à sua arte um nome que, cinco anos depois, a geração mais jovem usaria como um rótulo para designar uma arte superada, que tudo faria para tornar ainda mais ultrapassada.

Eu mesmo fiz várias tentativas sérias de classificá-lo, de colocá-lo como um elo da cadeia, para poder compreender a história de sua evolução, mas em vão.

Lembro-me de minha primeira permanência em Paris, em 1876. A cidade estava triste, pois a nação levava luto pelos acontecimentos ocorridos e estava preocupada com o futuro; alguma coisa estava fermentando.

No círculo de artistas suecos, ainda não tínhamos ouvido o nome de Zola, pois *L'Assomoir* ainda não fora publicado. Eu estava presente ao Théâtre Français, quando de uma exibição de *Rome Vaincue*, na qual Mme. Sarah Bernhardt, a nova estrela, foi coroada como uma segunda Rachel, e meus jovens artistas arrastaram-me para o Durand-Ruel para ver alguma coisa de novo em pintura. Meu guia era um jovem pintor então desconhecido, e vimos algumas telas maravilhosas, em sua maioria firmadas por Monet e Manet. Mas como eu tinha outras coisas para fazer em Paris, além de ver quadros (como secretário da Biblioteca de Estocolmo, tinha de procurar um velho missal sueco na biblioteca de Sainte-Geneviève), olhei para essa pintura nova com uma indiferença calma. Mas voltei no dia seguinte, não sei bem por que, descobrindo então que havia "alguma coisa" naquelas manifestações bizarras. Vi o enxamear da multidão num cais, mas não vi a própria multidão; vi a passagem rápida de um trem por uma paisagem normanda, o movimento das rodas na rua, retratos terríveis de pessoas excessivamente feias, que não haviam sabido posar calmamente. Muito impressionado com essas telas, mandei a um jornal de meu país uma carta na qual procurava explicar a sensação que, na minha opinião, os impressionistas haviam procurado transmitir, e meu artigo teve um certo êxito, como uma manifestação de incompreensibilidade.

Quando, em 1883, voltei a Paris uma segunda vez, Manet estava morto, mas seu espírito vivia em toda uma escola que lutava pela hegemonia com Bastien-Lepage[25]. Durante minha permanência em Paris, em 1885, vi a expo-

25. Jules Bastien-Lepage (1848-1884) foi um pintor acadêmico de motivos realistas, baseados na vida das pessoas comuns. Teve grande popularidade nos salões oficiais e, por isso, ele

sição de Manet. Esse movimento havia se imposto então à primeira linha; havia produzido seus efeitos e já estava classificado. Na exposição trienal, que ocorreu naquele mesmo ano, houve uma anarquia total — todos os estilos, todas as cores, todos os assuntos, históricos, mitológicos e naturalistas. As pessoas já não queriam ouvir falar de escolas ou tendências. A liberdade era então o grito de guerra. Taine havia dito que o belo não era o bonito, e Zola, que a arte era um fragmento da natureza vista através de um temperamento.

Não obstante, em meio aos últimos espasmos do naturalismo, um nome era pronunciado por todos com admiração, o de Puvis de Chavannes. Ele estava quase sozinho, isolado, como uma contradição, pintando com uma alma crente, mesmo ao tomar conhecimento passageiro do gosto de seus contemporâneos pela alusão. (Ainda não tínhamos essa expressão, "simbolismo", um nome muito infeliz para uma coisa tão velha quanto a alegoria.)

Foi para Puvis de Chavannes que meus pensamentos se voltaram ontem à noite, quando, ao sons tropicais do bandolim e do violão, vi nas paredes de seu estúdio aquela confusa massa de quadros, inundados de sol, que me perseguiram na noite passada, em meus sonhos. Vi árvores que nenhum botânico jamais poderia descobrir, animais cuja existência não havia sido suspeitada por Cuvier, e homens que só você poderia ter criado, um mar que poderia ter escorrido de um vulcão, um céu que nenhum Deus poderia habitar.

"Senhor", disse eu em meu sonho, "criastes um novo céu e uma nova terra, mas eu não sinto prazer em meio à vossa criação. É demasiado ensolarada para mim, que gosto do jogo da luz e da sombra. E em vosso paraíso vive uma Eva que não é o meu ideal, pois eu tenho, realmente, o ideal de uma ou duas mulheres!" Esta manhã fui ao Luxemburgo para ver Chavannes, que continuava a voltar à minha lembrança. Contemplei com profunda simpatia o pescador pobre, tão atentamente ocupado em vigiar a pesca que lhe proporcionará o amor fiel de sua mulher, que está colhendo flores, e de seu filho que brinca. Isso é belo! Mas agora estou lutando contra uma coroa de espinhos, meu Senhor, que odeio, como o Senhor deve saber! Eu não quero ter nada com esse lamentável Deus que aceita ser espancado. Meu Deus é antes aquele Vitsliputsli [26] que, ao sol, devora os corações dos homens.

Não, Gauguin não saiu da costela de Chavannes, nem de Manet, ou de Bastien-Lepage!

O que é ele, então? Ele é Gauguin, o selvagem, que odeia uma civilização lamurienta, uma espécie de Titã que, ciumento do Criador, faz em suas horas de ócio a sua própria criaçãozinha, a criança que desmonta os seus brinquedos para fazer outros com os pedaços, que abjura e desafia, preferindo ver o céu vermelho a vê-lo azul como toda gente.

---

e os que a ele se assemelhavam pareciam criar obstáculos para os artistas mais jovens do círculo de Manet. A exposição em memória de Manet, em 1884, foi realizada na École des Beaux-Arts; o local significou sua vitória sobre seus detratores acadêmicos.

26. Deus asteca da guerra. O sacrifício humano era parte do ritual e o sacerdote vestia a pele esfolada da vítima para personificar e acalmar o deus.

Realmente, parece-me que, como me entusiasmei ao escrever, estou começando a ter um certo entendimento da arte de Gauguin.

Um autor moderno foi censurado por não retratar seres reais, mas por simplesmente criar, ele próprio, as suas personagens. Muito simplesmente!

Bon voyage, mestre. Mas volte para nós, e procure-me. Já então, talvez, eu terei aprendido a conhecer melhor a sua arte, o que me permitirá escrever um prefácio de verdade para um novo catálogo no Hotel Drouot. Pois também eu estou começando a sentir uma imensa necessidade de me tornar um selvagem e criar um mundo novo.

Resposta a Strindberg, Paris, s/ data [5 de fevereiro de 1895][27]

Caro Strindberg,

Estou recebendo hoje sua carta, sua carta que é um prefácio ao meu catálogo. Tive a idéia de lhe pedir esse prefácio quando o vi outro dia, no meu ateliê, tocar violão e cantar; seus olhos azuis, nórdicos, olhavam atentamente os quadros pendurados nas paredes. Tive como que o pressentimento de uma revolta: todo um choque entre a sua civilização e a minha barbárie.

Civilização que o faz sofrer. Barbárie que é para mim um rejuvenescimento.

Diante da Eva escolhida por mim, que pintei com formas e harmonias de um outro mundo, suas lembranças de escolha talvez tenham evocado um passado doloroso. A Eva de sua concepção civilizada torna-o, e nos torna, quase todos misóginos; a Eva antiga, que no meu ateliê lhe dá medo, um dia bem lhe poderia sorrir com menos amargor. Esse mundo, que talvez não poderia ser reencontrado nem por um Cuvier nem por um botânico, seria um paraíso que eu teria apenas esboçado. E do esboço à realização do sonho há uma grande distância. Não importa! Vislumbrar uma felicidade não é sabor antecipado do *nirvana*?

A Eva que pintei (e só ela) logicamente pode permanecer nua diante de nossos olhos. A sua, nesse estado simples, não poderia andar sem impudor e, excessivamente bela (talvez), seria a evocação de um mal e de uma dor.

Para levá-lo a bem compreender meu pensamento, compararei, não mais essas duas mulheres diretamente, mas a língua maori ou turaniana falada pela minha Eva, e a língua falada pela sua mulher, escolhida entre todas, língua com flexões, língua européia.

Nas línguas da Oceania, compostas dos elementos essenciais conservados em sua rudeza, isolados ou fundidos sem nenhuma preocupação com a polidez, tudo é nu e primordial.

---

27. Embora Strindberg tivesse recusado a solicitação de Gauguin para escrever um prefácio para o catálogo da exposição, o pintor publicou neste as duas cartas (Hôtel Drouot, Paris, 18 de fevereiro de 1895). Esta carta foi incluída em Malingue, *Lettres de Gauguin* (CLIV, pp. 262-264). [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Monica Stahel M. da Silva. (N. do Ed. bras.)]

Por outro lado, nas línguas flexionadas, as raízes pelas quais começaram, como todas as línguas, desaparecem no comércio diário, que desgastou seus relevos e seus contornos. É um mosaico aperfeiçoado onde já não se vêem as junções das pedras, unidas mais ou menos grosseiramente, para admirar então apenas uma bela pintura lapidar. Só um olho experiente pode captar o processo da construção.

Peço desculpas por esta longa digressão em filologia; acho-a necessária para explicar o desenho selvagem que tive de empregar para decorar uma região e um povo turanianos.

Só me resta, caro Strindberg, agradecer-lhe.

Quando nos reveremos?

Então, como hoje, seu de todo o coração.

PRIMITIVISMO

Do manuscrito "Diverses Choses, 1896-1897", Taiti[28]

Creio que o homem tem momentos de jogo, e as infantilidades estão longe de prejudicar sua obra séria, dando-lhe, ao contrário, um toque de doçura, alegria e ingenuidade... As máquinas vieram, a Arte se foi, e longe de mim pensar que a fotografia nos seja algo propício. "Com o instantâneo[29] — dizia um amador de cavalos — o pintor pôde compreender esse animal, e Meissonier, glória da França, conseguiu captar todas as atitudes desse nobre animal." Quanto a mim, recuei para bem longe, mais longe que os cavalos do Pártenon... até o brinquedo de minha infância, o cavalo de pau.

A ARTE DAS MARQUESAS

Do manuscrito "Avant et Après", Ilhas Marquesas, 1903[30]

Parecemos não suspeitar, na Europa, que existe, tanto entre os maoris da Nova Zelândia como entre os marquesanos, uma arte decorativa muito adiantada. Nossos belos críticos estão enganados quando consideram tudo isso como arte papuásia!

Especialmente no marquesano há um senso sem paralelo da decoração.

---

28. De Rotonchamp, *Paul Gauguin*, p. 212. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Gilson César Cardoso de Souza. (N. do Ed. Bras.)]

29. Gauguin refere-se provavelmente às fotografias de Eadweard Muybridge (1830-1904), fotógrafo e estudioso da locomoção animal, que fotografou o movimento dos animais e dos seres humanos por meio de uma série de fotos de sequência rápida. Seu primeiro livro de fotografias de cavalos, *The Horse in Motion*, foi publicado em 1878, e em 1881 ele inventou um zoopraxiscópio que projetava figuras animadas numa tela.

30. Publicada em fac-símile (Leipzig, Kurt Wolff, 1918); texto apenas (Paris, Crès, 1923). Tradução feita a partir da versão inglesa de Van Wyck Brooks, *Paul Gauguin's Intimate Journals*, pp. 92-95. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Paul Gauguin, projeto da capa de Avant et aprés, *1903, Marquesas.*

Dêem-lhe como motivo até mesmo a mais deselegante forma geométrica e ele conseguirá criar um todo harmonioso, sem deixar áreas vazias desagradáveis ou incongruentes. A base é o corpo ou o rosto humanos, especialmente o rosto. É surpreendente encontrarmos o rosto onde não se acreditava haver senão uma estranha figura geométrica. Sempre a mesma coisa, e, não obstante, nunca a mesma.

Hoje, nem mesmo por ouro, pode-se encontrar um daqueles belos objetos de osso, concha, pau-ferro, que eles costumavam fazer. A polícia roubou tudo e vendeu a colecionadores. E o governo colonial não sonhou, nem por

um instante, em criar um museu no Taiti, como seria tão fácil, para toda essa arte oceânica.

Nenhuma dessas pessoas que se consideram cultas suspeitou, por um instante sequer, o valor dos artistas marquesanos. Não há nenhuma mulher de funcionário, por mais insignificante que seja, que não exclame, ao ver uma dessas obras: "É horrível! É a selvageria!" Selvageria! Eles têm todos a boca cheia dessa expressão.

VIDA DE SELVAGEM

Última carta a Charles Morice, Atuana, Ilhas Marquesas, abril de 1903[31]

Estou por terra, mas ainda não vencido. O índio que sorri no suplício estaria vencido? Decididamente, o selvagem é melhor que nós. Você se enganou quando disse, certo dia, que eu estava errado em dizer que sou um selvagem. No entanto é verdade: sou um selvagem. E os civilizados o pressentem, pois em minhas obras não há nada que surpreenda ou perturbe, a não ser esse "selvagem-apesar-de-mim-mesmo". Por isso é inimitável. A obra de um homem é a explicação desse homem. Daí, duas espécies de beleza, uma resultante do instinto e outra proveniente do estudo. Certamente, a combinação das duas com as modificações que ela acarreta confere uma grande riqueza, muito complicada, que o crítico de arte deve empenhar-se em descobrir. Hoje, você é crítico de arte; permita-me não guiá-lo, mas aconselhá-lo a abrir os olhos para o que acabo de dizer em algumas linhas, um tanto misteriosamente. A grande ciência de Rafael não me desvia e não me impede, nem por um instante, de sentir, ver e compreender seu elemento primordial, que é o instinto do belo. Rafael nasceu belo. Nele, tudo o mais são apenas modificações. Acabamos de passar, na arte, por um longo período de desregramento causado pela física, pela química, pela mecânica e pelo estudo da natureza. Tendo perdido toda a sua selvageria, já sem instinto e, por assim dizer, sem imaginação, os artistas se dispersaram por todos os atalhos para encontrar elementos produtores que eles não tinham força para criar. Conseqüentemente, agem apenas como multidões desordenadas, sentindo-se assustados, como que perdidos quando estão sozinhos. Por isso não se deve aconselhar a solidão a todo mundo, pois é preciso ter força para suportá-la e agir sozinho.

---

31. Malingue, *Lettres de Gauguin* (CLXXXI, pp. 318-319).

Gauguin escreveu a carta que seria a última a De Monfried mais ou menos na mesma época desta, e em seguida dedicou muitos dias a escrever letras aos tribunais de Papeete, protestando contra a sua condenação a três meses de prisão por um tribunal local, motivada por suas observações críticas sobre a polícia. Embora esgotado e doente, escreveu uma extensa carta ao chefe da *gendarmerie* em Papeete, na qual defendeu de maneira muito eloqüente a sua atitude e ao mesmo tempo continuou seus ataques à polícia local. (Para citações da carta, bem como material documentário adicional, ver Bengt Danielsson, *Gauguin in the South Seas* (Londres, George Allen and Unwin, 1965, cap. X.) Depois de vários dias, durante os quais recusou-se a falar com todos, foi encontrado morto em 8 de maio de 1903.

TEORIAS SIMBOLISTAS

G.-Albert Aurier, do "Essai sur une nouvelle méthode de critique", 1890-1893[32]

Com exceção da crítica dos jornais — que é menos uma crítica que uma informação —, a crítica do presente século alimentou a pretensão de ser científica.

É próprio do século XIX tentar introduzir a ciência em tudo, até mesmo nas coisas com que ela nada tem a ver; e quando digo "a ciência", não se entenda a matemática, única ciência propriamente dita, mas esses bastardos da ciência, as ciências naturais.

Ora, as ciências naturais, ou ciências inexatas, por oposição às racionais ou exatas, sendo por definição avessas a soluções absolutas, conduzem fatalmente ao ceticismo e ao *medo do pensamento*.

Cumpre, pois, acusá-las de nos terem engendrado essa sociedade sem fé, terra-a-terra, incapaz daquelas incontáveis manifestações intelectuais ou sentimentais que poderíamos chamar de devoção.

São então responsáveis — Schiller já o constatara — pela pobreza de nossa arte, à qual reservaram exclusivamente o domínio da imitação, único objetivo passível de constatação pelos processos experimentais. Dar à arte essa finalidade, contrária à própria arte, não significará suprimi-la pura e simplesmente? E foi o que aconteceu, exceto em relação a uns raros artistas que tiveram energia para se afastar desses meios corruptores.

Diante dessa constatação, não seria tempo de reagir, de expulsar "o intruso da casa", como diz Verlaine, a ciência, "o assassino da prece", e encerrar, se ainda é tempo, os cientistas intrusos em seus laboratórios?

---

32. "Essai sur une nouvelle méthode de critique", primeiro esboço incompleto de um manuscrito publicado postumamente in G.-Albert Aurier, *Oeuvres posthumes de G.-Albert Aurier* (Paris: *Mercure de France*, 1893), pp. 175-176. A tradução do texto para o inglês, que consta no original desta obra, foi feita pelo autor e por H. R. Rookmaaker. (Nas duas próximas seções, as iniciais H. R. R. após as notas de rodapé indicam que se trata de notas de H. R. Rookmaaker.) [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Gilson César Cardoso de Souza. (N. do Ed. bras.)]

G.-Albert Aurier, c. 1892.

Uma obra de arte é um ser novo, que não só tem alma, mas alma dupla (alma do artista e alma da natureza, pai e mãe).

A única maneira de chegar ao âmago das coisas é o amor. Para compreender Deus é preciso amá-lo; para compreender a mulher, é preciso amá-la; a compreensão é proporcional ao amor.

Assim, o único meio de compreender uma obra de arte é tornar-se amante dela. Isso é possível, pois a obra é um ser dotado de alma e que a exprime por meio de uma linguagem que se pode aprender.

É até mais fácil amar verdadeiramente uma obra de arte que uma mulher, já que naquela a matéria mal existe e quase nunca fará o amor degenerar em sensualismo[33].

Dir-se-á que esse método é ridículo. A isso nada responderei.

Dir-se-á que é místico. Então direi: sim, por certo, isso é misticismo, e é de misticismo que precisamos hoje em dia, só o misticismo pode salvar nossa sociedade do embrutecimento, do sensualismo e do utilitarismo. As faculdades mais nobres de nossa alma estão se atrofiando. Dentro de cem anos seremos uns brutos cujo único ideal consistirá na cômoda satisfação das

33. As idéias de Aurier foram desenvolvidas numa estrutura neoplatônica, a partir da qual podemos entender essa argumentação. H. R. R.

funções orgânicas; graças à ciência positiva, voltaremos à animalidade pura e simples. É preciso reagir. É preciso voltar a cultivar em nós as superiores qualidades da alma. É preciso que voltemos a ser místicos. É preciso reaprender o amor, fonte de toda compreensão.

Mas, ai!, já é tarde para reconquistar o amor em sua integridade primitiva. O sensualismo do século nos ensinou a ver na mulher apenas um bocado de carne destinada a aplacar nossos apetites materiais. O amor da mulher não mais nos é permitido. O ceticismo do século nos ensinou a ver em Deus apenas uma abstração nominal talvez inexistente. O amor de Deus não mais nos é permitido.

Um só amor ainda nos resta, o das obras de arte. Atiremo-nos pois sobre essa última tábua de salvação, tornemo-nos os místicos da arte.

E, se não conseguirmos, voltemos tristemente a nossos cochos gemendo o definitivo *Finis Galliae*.

G.-Albert Aurier, de "Le Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin", 1891[34]

É evidente — e afirmá-lo chega às raias da banalidade — que existem na história da arte duas grandes tendências contraditórias que, sem contestação, dependem, uma da cegueira, outra da clarividência desse "olho interior do homem" mencionado por Swedenborg, a tendência realista e a tendência "ideísta" (não digo idealista, veremos por quê)[35].

Sem dúvida, a arte realista, cuja única finalidade é a representação das exterioridades materiais, das aparências sensíveis, constitui uma manifestação estética interessante. De certa forma ela nos revela, por contragolpe, a alma de quem a fez, porquanto nos mostra as deformações sofridas pelo objeto ao atravessá-la. Por outro lado, ninguém contesta que o realismo, se por um lado tem sido pretexto para muita fealdade impessoal e banal como a fotografia, por outro lado também tem produzido incontestáveis obras-primas, que brilham no museu de todas as memórias. Mas não é menos indiscutível que, para quem de fato deseja refletir com lealdade, a arte ideísta surge mais pura e elevada — com toda a pureza e elevação que separam a matéria da idéia. Poder-se-ia mesmo afirmar que a suprema arte só poderia ser ideísta, não sendo a arte, por definição (temos a intuição disso), mais do que a manifestação representativa do que há de mais elevado e mais verdadeiramente divino no mundo, daquilo que em última análise é a única coisa existente, a Idéia. Portanto, não serão dignos de nossa compaixão aqueles que não sabem nem ver a Idéia nem crer nela, assim como o eram para os homens livres os estúpidos prisioneiros da Caverna alegórica de Platão?

---

34. "Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin", *Mercure de France* (Paris), II (1891), 159-164. Reproduzido em Aurier, *Oeuvres Posthumes*, pp. 211-218. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Gilson César Cardoso de Souza. (N. do Ed. bras.)]

35. Aurier não diz idealista, pois deseja usar essa expressão apenas para o classicismo contemporâneo, que ele acreditava ser apenas um tipo específico do realista. H. R. R.

No entanto, se excetuarmos a maior parte dos Primitivos [36] e alguns grandes mestres do Renascimento, a tendência geral da pintura, sabe-se bem, tem sido até hoje quase que exclusivamente realista. Muitos chegam a dizer que só compreendem a pintura, essa arte *representativa* por excelência, capaz de imitar até ao ilusionismo todos os atributos visíveis da matéria: reprodução fiel e exata da objetividade, engenhoso *fac-símile* do mundo pretensamente real. Os próprios idealistas (que, volto a repetir, não se devem confundir com os artistas que me aprouve nomear: os ideístas) não foram o mais das vezes, embora o pretendessem, senão realistas: o alvo de sua arte era a representação direta das formas materiais; contentavam-se em *dispor* a objetividade conforme certas noções de qualidade convencionais e prévias; queriam mostrar-nos objetos *belos*, mas belos *enquanto objetos*; o interesse de suas obras residia nas qualidades da forma, isto é, da realidade; o que chamavam ideal nada mais era que a maquilagem ardilosa das feias coisas tangíveis. Numa palavra, pintaram uma objetividade convencional, que é sempre uma objetividade. Parafraseando a expressão famosa de um deles, Gustave Boulanger[37], no fundo não existe entre idealistas e realistas contemporâneos diferença maior que a escolha "entre o capacete e o boné"[38].

Eles também são os estúpidos prisioneiros da Caverna alegórica. Deixemo-los então se embasbacarem na contemplação das sombras que tomam pela realidade e voltemo-nos para os homens que, tendo quebrado suas cadeias, extasiam-se a contemplar o céu radioso das Idéias, bem longe do calabouço nativo.

A finalidade normal e última da pintura, já o disse, não pode ser a representação direta dos objetos — e isso se aplica também às outras artes. Sua finalidade é exprimir as Idéias, traduzindo-as numa linguagem especial.

Aos olhos do artista, com efeito — quer dizer, aos olhos daquele que deve ser *O que exprime os Seres Absolutos* —, os objetos, isto é, os seres relativos que não passam de uma tradução proporcionada à relatividade de nosso intelecto dos seres absolutos e essenciais, das Idéias, os objetos não podem ter valor enquanto objetos. Surgem apenas como signos. São letras de um imenso alfabeto que só o homem de gênio sabe soletrar[39].

Escrever o pensamento e o poema por meio de signos — lembrando-se sempre de que estes, por mais indispensáveis que sejam, nada são em si mes-

---

36. Aurier não pensa, neste caso, na arte primitiva em nosso sentido de arte tribal, mas sim na arte do fim da Idade Média e anterior de Rafael. Pode também ter incluído a arte grega pré-clássica, a egípcia e a mesopotâmica. H. R. R.

37. Gustave Rodolphe Boulanger (1824-1888), discípulo de Delaroche, alcançou fama nos salões com sua pintura de gênero, mostrando a vida cotidiana na Antiguidade greco-romana. H.R.R.

38. Boulanger provavelmente se referia ao capacete para aludir à Antiguidade clássica e ao guerreiro de então, e ao boné para referir-se à vida contemporânea e ao homem comum. H. R. R.

39. Essas idéias foram tomadas de empréstimo a Delacroix e Baudelaire. Ver Rookmaaker, *Synthetist Art Theories*, p. 24. H. R. R.

mos, e que a idéia é tudo —, tal a tarefa do artista cujo olho soube discernir as hipóstases dos objetos tangíveis. A primeira conseqüência desse princípio, evidente demais para que nos detenhamos nela, é a necessária *simplificação da escritura dos signos*. Do contrário, não lembraria o pintor o literato ingênuo que julga acrescentar algo à sua obra ornamentando-a com uma caligrafia rebuscada?

Mas se é verdade que os únicos seres reais no mundo são as Idéias, se é verdade que os objetos não passam de aparências reveladoras delas (e, em conseqüência, só têm importância enquanto signos de Idéias), não é menos certo que a nossos olhos humanos, ou seja, aos olhos dessas orgulhosas *sombras de seres puros* a viver na inconsciência de sua condição ilusória e no animado engodo do espetáculo falacioso das tangibilidades, não é menos certo, dizíamos, que a nossos olhos míopes os objetos aparecem quase sempre apenas como objetos, independentemente de sua significação simbólica — a ponto de, por vezes, não podermos imaginá-los enquanto signos, apesar de sinceros esforços.

Essa propensão nefasta a considerar na vida prática o objeto apenas como objeto é mais que evidente, e, podemos afirmar, quase geral. Só o homem superior, iluminado por essa suprema virtude que os alexandrinos tão acertadamente chamavam de êxtase, sabe persuadir-se de que é ele próprio um signo atirado por misteriosa predestinação numa multidão de signos; só ele sabe, domador que é do monstro Ilusão, passear como mestre por esse templo fantástico

> Onde pilares vivos
> Emitem por vezes palavras veladas...

enquanto o parvo rebanho humano, ludibriado pelas aparências que o farão negar as idéias essenciais, passará eternamente cego

> Através das florestas de símbolos
> Que o observam com olhares familiares.[40]

Não deve a obra de arte, mesmo aos olhos do populacho, prestar-se a semelhante equívoco. O diletante, com efeito (de forma alguma artista, não dispondo portanto do sentido das correspondências simbólicas), diante dela se veria na mesma situação da multidão perante os objetos da natureza. Só perceberia os objetos representados enquanto objetos — o que importa evitar. É preciso, pois, que na obra ideísta essa confusão não se produza, que nos coloquemos em condições de não duvidar de que os objetos, no quadro, não têm qualquer valor enquanto objetos, que são apenas signos, verbos, não tendo outra importância por si mesmos.

Conseqüentemente, leis apropriadas devem reger a imitação pictórica. Caberá ao artista a tarefa de evitar cuidadosamente esta antinomia própria

40. De Baudelaire, "Correspondances". H. R. R.

a todas as artes: a verdade concreta, o ilusionismo, o *trompe-l'oeil*, de forma a não dar com seu quadro a falaciosa impressão de natureza que agiria sobre o espectador como a própria natureza — a saber, sem sugestão possível, ou (que me perdoem o bárbaro neologismo) ideicidamente.

É lógico que se imagine o artista fugindo, para se guardar dos perigos da verdade concreta, à análise do objeto. Cada detalhe, de fato, não passa de um símbolo parcial, inútil quase sempre para a compreensão plena do objeto. O dever estrito do pintor ideísta consiste, pois, em efetuar uma seleção racional dos múltiplos elementos combinados na objetividade, em utilizar na obra apenas as linhas, formas e cores gerais, distintivas, que sirvam para escrever nitidamente a significação idéica do objeto, e mais alguns símbolos parciais que corroborem o símbolo geral.

É fácil deduzir, quanto a esses caracteres diretamente significativos (formas, linhas, cores, etc.), que o artista terá sempre o direito de exagerá-los, atenuá-los, deformá-los — e não apenas segundo sua visão individual, sua personalidade subjetiva (como também ocorre na arte realista), mas na medida das necessidades da Idéia a ser expressa[41].

Portanto, para resumir e concluir, a obra de arte, tal como a desejei evocar logicamente, será:

1º *Ideísta*, porquanto seu ideal único é a expressão da Idéia;
2º *Simbolista*, já que expressa essa Idéia por meio de formas;
3º *Sintética*, uma vez que escreverá tais formas, tais signos, segundo um modo de compreensão geral;
4º *Subjetiva*, porque nela o objeto jamais será considerado enquanto objeto, mas enquanto signo de uma idéia percebido pelo sujeito;
5º (Em conseqüência) *decorativa*: a pintura decorativa, tal como a compreendiam os egípcios, e talvez os gregos e os Primitivos, nada mais é que uma manifestação artística ao mesmo tempo subjetiva, sintética, simbolista e ideísta.

Ora, se refletirmos bem, a pintura decorativa é a verdadeira pintura. A pintura só pode ter sido criada para *decorar* com pensamentos, sonhos e idéias as banalidades parietais dos edifícios humanos. O quadro de cavalete não passa de refinamento ilógico inventado para satisfazer a fantasia ou o mercantilismo das civilizações decadentes. Nas sociedades primitivas, os primeiros ensaios pictóricos só podem ter sido decorativos.

Essa arte, que tentamos legitimar e caracterizar com as deduções que antecedem, essa arte, que pode ter parecido complicada e que alguns articulistas gostam de chamar arte deliqüescente, está, em última análise, ligada à fórmula de arte simples, espontânea, primordial. É esse o critério dos arrazoados estéticos utilizados. A arte ideísta, que foi preciso justificar mediante argumentações abstratas e complexas — tanto parece paradoxal às nossas civilizações decadentes e esquecidas da revelação original —, é então, sem

41. Compare-se com a "deformação subjetiva" e a "deformação objetiva" de Maurice Denis, no ensaio "Sintetismo", adiante.

contestação possível, a arte verdadeira e absoluta, uma vez que, legítima do ponto de vista teórico, apresenta-se no fundo idêntica à arte primitiva, à arte adivinhada pelos gênios instintivos dos primórdios da humanidade.

Mas é só isso? Não estaria faltando, à arte assim compreendida, um elemento qualquer para torná-la verdadeiramente arte?

Esse homem que, graças à sua genialidade inata e às virtudes adquiridas, diante da natureza sabe ler em cada objeto a significação abstrata, a idéia primeva e subjacente; esse homem que, por sua inteligência e habilidade, vale-se dos objetos como de um sublime alfabeto para exprimir as Idéias a ele reveladas — será ele verdadeiramente, por isso mesmo, um artista completo? Será o Artista?

Não se tratará antes de um sábio genial, de um supremo formulador que sabe escrever as Idéias, à maneira de um matemático? Não será de alguma forma um algebrista das Idéias, e não será sua obra uma maravilhosa equação ou, antes, uma página de escrita ideográfica lembrando os textos hieroglíficos dos obeliscos do antigo Egito?

Sem dúvida, o artista, se não tiver qualquer outro dom psíquico, será isso mesmo, *aquele que exprime com compreensão*; e, se a compreensão (completada pelo *poder de exprimir*) basta para constituir o sábio, ela não basta para constituir o artista.

Ele precisará, para ser realmente digno desse belo título de nobreza — tão poluído em nosso atual mundo industrialista —, juntar ao poder de compreensão um dom mais sublime ainda: a *emotividade*, não a que têm todos os homens diante das ilusórias combinações passionais de seres e objetos, não a que conhecem os cantores de cafés-concerto e os fabricantes de quadros, mas a emotividade transcendental, tão grande e preciosa que faz a alma tremer diante do drama pulsante das abstrações. Ah, como são raros aqueles cujos corpos e corações se comovem com o espetáculo sublime do Ser e das Idéias puras! Mas esse também é o dom *sine qua non*, a chama que Pigmalião queria para sua Galatéia, a iluminação, a chave áurea, o *Daimon*, a Musa...

Graças a esse dom, os símbolos, isto é, as Idéias, surgem das trevas, animam-se, ganham uma vida que já não é nossa vida contingente e relativa, mas uma vida efervescente que é a vida essencial, a vida da Arte, o ser do Ser.

Graças a esse dom, a arte completa, perfeita, absoluta, existe enfim.

G.-Albert Aurier, de "Les Peintres Symbolistes"[42]

> Prendemo-nos ao exterior das coisas, ignorando que é dentro delas que se esconde tudo quanto nos comove.
>
> Plotino, *Enéada* V, III

42. "Les peintres symbolistes", *Revue Encyclopédique* (Paris), abril de 1892. Reproduzido

O século XIX, após proclamar durante oitenta anos, com infantil entusiasmo, a onipotência da observação e dedução científicas, e afirmar que nenhum mistério subsistiria às suas lentes e escalpelos, parece enfim aperceber-se da inutilidade de seus esforços, da puerilidade de suas jactâncias. O homem continua a caminhar em meio aos enigmas de sempre, rodeado pelo mesmo desconhecido formidável, que se fez ainda mais obscuro e perturbador depois que perdemos o hábito de levá-lo em conta. Muitos cientistas, hoje, param desencorajados, compreendendo finalmente que essa erudição experimental de que tanto se vangloriavam tem mil vezes menos certezas do que a mais bizarra teogonia, que o mais louco devaneio metafísico, o menos aceitável sonho de poeta. Pressentem que essa alta Ciência, que em seu orgulho denominavam *positiva*, talvez não seja senão a ciência das relatividades, das aparências, das "sombras", como dizia Platão, e que eles nada têm para colocar nos velhos Olimpos, de onde arrancaram as divindades e tiraram os astros.

Maurice Denis, de "Definition du Néo-Traditionnisme", 1890 [43]

I

Lembrar que um quadro — antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer — é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem[44].

II

Busco uma definição de *pintor* para a simples palavra "natureza", que rotula e resume a teoria da arte mais universalmente aceita neste fim de século.

---

em Aurier, *Oeuvres Posthumes*, pp. 293-309. Esta seleção, traduzida para o inglês por H. R. Rookmaaker, foi publicada em sua *Synthetist Art Theories*, p. 1. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Gilson César Cardoso de Souza. (N. do Ed. bras.)]

43. Publicado originalmente em *Art et Critique* (Paris) 23 e 30 de agosto de 1890; incluído em Maurice Denis, *Théories, 1890-1910*, 4ª ed. (Paris, Rouart et Watelin, 1920), pp. 1-13. Uma condensação anotada das *Théories* foi publicada na série "Miroirs de l'Art": Maurice Denis, *Du Symbolisme au Classicisme: Théories*, org. Oliver Revault d'Allonnes (Paris, Hermann, 1964). Partes deste ensaio também foram publicadas em tradução inglesa em *Artists on Art*, org. Robert Goldwater e Marco Treves (Nova York, Pantheon, 1945), pp. 380-381. [A tradução brasileira, de Gilson César Cardoso de Souza, baseou-se em Maurice Denis, *Théories, 1890-1910*, 3ª ed., Paris, Bibliothèque de L'Occident, 1913. (N. do Ed. bras.)]

A seguinte nota de Denis foi incluída em *Théories, op. cit.*, p. 1: "*Art et Critique*, 23 e 30 de agosto de 1890. Eu tinha apenas 20 anos. [Denis nasceu em 25 de novembro de 1870, e tinha apenas 19 anos naquela ocasião]. Eu era aluno da École des Beaux-Arts desde julho de 1888. Esse artigo estava assinado por Pierre-Louis, pseudônimo que abandonei a pedido de Pierre-Louÿs, o futuro autor de *Aphrodite*."

44. O ponto de vista formalista aqui expresso por Denis já existia, embora como uma corrente menor, na teoria acadêmica da arte. Charles Blanc, professor da École des Beaux-Arts e fundador da *Gazette des Beaux-Arts*, escreveu num influente manual de teoria da arte: "A

Maurice Denis, Homenagem à Cézanne, *1900, óleo sobre tela. (Esq. para dir.: Odilon Redon, Edouard Vuillard, André Mellerio, Ambroise Vollard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Pierre Bonnard, Mme. Denis.)*

Provavelmente: a soma das sensações ópticas? Mas, sem falar das perturbações naturais do olho moderno, quem ignora a força dos hábitos cerebrais sobre a visão? Conheci jovens que se entregavam a uma cansativa ginástica dos nervos ópticos para descobrir os *trompe-l'oeil* no *Pauvre Pêcheur* [de Puvis de Chavannes]; e conseguiam, sei disso. Signac provará por meio da impecável ciência que suas percepções cromáticas são absolutamente necessárias. E Bourguereau[45], se é que suas correções de ateliê são sinceras, está intimamente convencido de que copia a "natureza".

---

pintura é a arte de expressar todas as concepções da alma por meio de todas as realidades da natureza, representadas numa mesma superfície, em suas formas e cores." (*Grammaire des Arts du Dessin* [Paris, Renouard, 1867], p. 509.)

45. Adolph-William Bouguereau (1825-1905) foi um popular pintor acadêmico de salão, membro da academia, favorito da corte. Preferia temas neoclássicos bem conhecidos, que pintava de maneira detalhada e num estilo super-refinado. Seus motivos mais populares eram os nus, eróticos tanto nas superfícies lisas e macias como no seu conceito. Representava, portanto, uma tradição superada e desvitalizada, bem como o privilégio especial arraigado, para os artistas mais jovens e mais originais.

III

Vão ao museu e considerem cada tela à parte isolando-se dos outros: cada uma lhes dará, senão uma ilusão completa, pelo menos um aspecto pretensamente verdadeiro da natureza. Vocês verão em cada quadro o que pretendiam ver.

No entanto, se acontecer que, pelo esforço da vontade, se veja "a natureza" em quadros, a recíproca é verdadeira. É uma tendência inevitável, por parte dos pintores, reduzir os aspectos percebidos aos aspectos de pintura já vistos.

É impossível determinar tudo o que pode modificar a visão moderna, mas não se deve duvidar de que a tormenta de intelectualidade por que passa a maioria dos jovens artistas chegue a criar anomalias ópticas muito reais. Chegamos a ver violetas cinzentas depois de tentar descobrir por algum tempo se são ou não violetas.

A admiração irracional dos quadros antigos, nos quais buscamos — uma vez que é preciso admirá-los — conscienciosas versões da "natureza", deformou sem dúvida o olho dos mestres da Escola.

Da admiração dos quadros modernos, que estudamos dentro do mesmo espírito, e por excesso de entusiasmo, provêm outras perturbações. Por acaso notamos que essa indefinível "natureza" se modifica perpetuamente, que no salão de 90 não é a mesma que era nos salões de há trinta anos, que existe uma "natureza" da moda — fantasia mutável como vestidos e chapéus?

IV

Assim se forma no artista moderno, por escolha e síntese, um certo hábito eclético e exclusivo de interpretar as sensações ópticas — que se torna o critério naturalista, a idiossincrasia do pintor, aquilo que os literatos mais tarde chamarão temperamento. É um modo de alucinação com que a estética não tem nada a ver, porquanto a razão mesma fica dependente dela e não controla nada.

V

Quando dizemos que a Natureza é bela, mais bela que todas as pinturas, supondo-se que permaneçamos dentro das condições do julgamento estético, queremos dizer: nossas impressões da natureza, em si mesmas, são melhores que as dos outros — o que se deve admitir. Mas querer-se-á comparar a plenitude hipotética — e sonhada! — do efeito original com a notação que esta ou aquela consciência fez dele? Eis a questão maior do temperamento: "A arte é a natureza vista através de um temperamento."[46]

46. Embora Denis cite o famoso aforismo de Émile Zola, sua convicção pessoal é quase diametralmente oposta, já que desejava transcender o temperamento individual e basear sua arte em elementos universais.

Definição bastante justa, porque muito vaga, e que deixa incerto o ponto importante: o critério dos temperamentos. A pintura de Bouguereau é a natureza vista através de um temperamento. Raffaëlli é um extraordinário observador, mas acreditam vocês que seja sensível às belas formas e às belas cores? Onde começa e onde termina o temperamento "pintor"?

Há uma ciência, sabemos, que se ocupa de tais coisas: a Estética, que se define e se fundamenta, graças às pesquisas práticas de Charles Henry, na psicologia dos Spencer e dos Bain.

Antes de exteriorizar suas sensações, seria preciso determinar-lhes o valor do ponto de vista da beleza.

VI

Não sei por que os pintores compreenderam tão mal o epíteto "naturalista", aplicado num sentido apenas filosófico na Renascença.

Sustento que as *predelle* de Fra Angelico (Louvre), o *Homem de vermelho* de Ghirlandaio e muitas outras obras dos Primitivos me lembram a "natureza" com mais exatidão que Giorgione, Rafael e Da Vinci. É uma outra maneira de ver — são fantasias diferentes.

VII

Ademais, tudo muda em nossas sensações, objeto e sujeito. É preciso ser muito bom aluno para reencontrar, dois dias seguidos, o mesmo modelo sobre a mesa. Há a vida, a intensidade de coloração, a luz, a mobilidade, o ar, uma profusão de coisas que não captamos. Chego aqui aos temas conhecidos, aliás muito verdadeiros, e tão evidentes!

VIII

Reconheço por fim que há muita possibilidade de o consenso universal ter algum valor, nesta como em outras questões insolúveis — que a fotografia transmite mais ou menos a realidade de uma forma, que a cópia da natureza é "tão natureza quanto possível".

Direi então desses tipos de obra, e das que tendem a aproximar-se delas, que são "natureza". Chamarei "natureza" ao *trompe-l'oeil* da multidão, como às uvas do pintor antigo que as aves vinham bicar, e às paisagens de Detaille — onde não sabemos se um determinado caixotão em primeiro plano (ó emoção estética!) é real ou pintado.

IX

"Seja sincero: basta ser sincero para pintar bem. Seja ingênuo. Fazer bobamente o que se vê."

Boas ferramentas infalíveis, de rigorosa exatidão, que se pretendeu fabricar nas academias!

X

Aqueles que freqüentaram o ateliê de Bouguereau não receberam outro ensinamento senão o que o mestre pronunciou certa feita: "O Desenho são os encaixes."

Em seu pobre cérebro se fixara como coisa extraordinária e desejável a complexidade anatômica dos encaixes! O desenho são os encaixes. A boa gente que acha que isso se parece com Ingres! Não me surpreenderia que essa segunda intenção constituísse um progresso em relação a Ingres. Em naturalismo, certamente sim! Ele fotografa.

Estão todos aqui, os pintorezinhos que hoje são os mestres. Da efervescência romântica, dos museus italianos e da admiração obrigatória dos Mestres guardaram uma lembrança vaga, incompreensível para a deformação de sua estética, de alguns motivos dos Mestres. Dizia Delacroix que de boa-vontade empregaria seu tempo a distribuir via-crucis de bazar (ai, como elas são numerosas em nossas igrejas!). Os senhores do Instituto ocupam-se em desarmonizar as telas da Renascença. E sobra ainda muito esplendor para suscitar a tola admiração das massas, instintivamente voltadas para tal beleza.

XI

Fatores que deram reputação a Meissonier[47]:

a) Deformação das composições íntimas holandesas.
b) Espírito literário abundante (o *facies* de Napoleão, para nós grotesco, toca o sublime para a maioria). Muito espirituais, os rostos expressivos: o jogador simplório, o esperto, o despreocupado, o irônico.
c) Acima de tudo a habilidade de execução, que faz clamar sem reservas: "Quanta força!"

Ah, que lamentável vulgarização da arte, o fácil diletantismo! Eles se comprazem em empregar termos técnicos, acabam por se convencer de que estão julgando!

XV

"Arte é quando as coisas aparecem torneadas", outra definição de um desgarrado.

Essa história engenhosa e inédita do modelado não é de Paul Gauguin? Na origem, o arabesco puro, tão pouco *trompe-l'oeil* quanto possível;

47. Ernest Meissonier (1815-1891) especializou-se em grandes quadros com motivos históricos, em particular os exércitos de Napoleão em ação. Seu estilo, porém, era um naturalismo não-selecionado e pouco imaginativo, que tornava seus temas dramáticos ou heróicos banais aos olhos dos jovens seguidores de Gauguin.

uma parede vazia: trata-se de enchê-la de manchas simétricas quanto à forma, harmoniosas quanto à cor (vitrais, pinturas egípcias, mosaicos bizantinos, *kakemonos*).

Depois vem o baixo-relevo pintado (métopas dos templos gregos, a igreja medieval).

Em seguida, a tentativa de *trompe-l'oeil* ornamental da antigüidade é retomada pelo século XV, substituindo-se o baixo-relevo pintado pela pintura modelada como baixo-relevo, o que aliás preserva a idéia primitiva de decoração (os Primitivos; recordar em que condições Miguel Ângelo, escultor, decorou o teto da Capela Sistina).

Aperfeiçoamento desse modelado: modelado em relevo pleno; isso conduz, das primeiras academias dos Carrachi à nossa decadência. Arte é quando as coisas parecem torneadas.

XX

Do estado de alma do artista provém inconscientemente, ou quase, todo o Sentimento da obra de arte: "Quem pretenda pintar as coisas de Cristo deve viver com Cristo", dizia Fra Angelico. Eis aí um truísmo.

Analisemos: o Hemiciclo de Chavannes na Sorbonne, que necessita de uma explicação escrita para o vulgo, será ele literário? Certamente não, pois essa explicação é falsa: os examinadores de bacharelado podem saber que uma determinada forma de efebo inclinada para o que parece um lençol de água simboliza a juventude sequiosa de estudo. Estetas, trata-se de uma bela forma, não é? E a profundeza de nossa emoção vem da suficiência das linhas e das cores, que por si mesmas se explicam, simplesmente belas e divinas.

Nos *Ménages sans enfants*: só a lenda me interessa (dar-vos-ão 25 francos e 50 para começar)[48], pois a ridícula cópia minuciosa de rostos sujos e móveis grotescos me repugna; mal idêntico, eu vos asseguro, ao dos pequenos fuzis de Detaille ou dos braceletes de Toulmouche.

Esforço em Raffaëlli, jogo límpido e de faculdades normais em Chavannes.

Continuando. A mesquinharia do *trompe-l'oeil*, buscado ou obtido, não contribuirá para o efeito desagradável que denomino "literário"?

Imagino o *Calvário* de Gauguin executado por Friant[49]. Tornar-se-ia F. Coppée. É que nossa impressão superior de ordem moral, em face do Calvário ou do baixo-relevo *Soyez Amoureuses*, não proviria do motivo ou dos motivos de natureza representados, mas da própria representação, com suas formas e colorações.

Da própria tela, superfície plana coberta de cores, jorra a emoção amarga

48. Observação jocosa, provocada pelo fato de que Denis estava de acordo com o "público vulgar" mencionado acima, isto é, ambos estavam interessados na história. Daí a menção inicial do pagamento, o que com toda a probabilidade significava que, à falta do interesse artístico, a pintura tinha apenas a lenda — seu ponto de partida — para redimir-se.

49. Em Boussod e Valadon [Paris] (1890). M. D.

ou consoladora, "literária" no dizer dos pintores, sem que se careça da interposição da lembrança de uma outra sensação antiga (como a do motivo de natureza utilizado).

Um Cristo bizantino é símbolo: o Jesus dos pintores modernos, mesmo no mais correto desenho da sua cabeça, é apenas literário. Em um, é a forma que é expressiva; em outro, é a natureza imitada que pretende sê-lo.

Dizia eu que toda representação pode ser natureza; assim também, toda obra bela pode suscitar emoções elevadas, completas, o êxtase dos alexandrinos.

Até um simples estudo de linhas, como a *Femme en rouge* de Anquetin (no Campo de Marte), possui valor sentimental.

Até o friso do Pártenon, até — e sobretudo — uma grande sonata de Beethoven!

XXII

Eis a única forma de Arte verdadeira. Depois que eliminamos os parcialismos injustificáveis e os preconceitos ilógicos, o campo fica livre para a imaginação dos pintores, para os estetas das belas aparências.

O neotradicionalismo não pode se deter nas psicologias científicas e febris, nos sentimentalismos literários, coisas que estão fora de seu domínio emocional.

Ele chega às sínteses definitivas. Na beleza da obra, tudo é conteúdo.

XXIV

A Arte é a santificação da natureza, dessa natureza de todo mundo, que se contenta em viver! A grande arte — que chamamos decorativa — dos indianos, assírios, egípcios, gregos, a arte da Idade Média e do Renascimento, as obras decididamente superiores da arte moderna, o que são elas senão sensações vulgares — objetos naturais — convertidas em ícones sagrados, herméticos, imponentes?

A simplicidade hierática dos Budas? Monges transformados pela estética de uma raça religiosa. Comparem ainda os leões da natureza com os leões de Corsabad; quais exigem a genuflexão? O Doríforo, o Diadúmeno, o Aquiles, a Vênus de Milo, a Vitória de Samotrácia, são na verdade a redenção da forma humana. É preciso mencionar os Santos e Santas da Idade Média? Os Profetas de Miguel Ângelo, as Mulheres de Da Vinci?

Vi o italiano Pignatelli, de quem Rodin extraiu seu *João Batista*; em vez de modelo banal, é a aparição da Voz que caminha, o bronze venerável. E o homem que Puvis erigiu em *Pauvre Pêcheur*, quem era?

Triunfo universal da imaginação dos estetas sobre os esforços de uma tola imitação, triunfo da emoção do Belo sobre a mentira naturalista.

Maurice Denis, de "L'Influence de Paul Gauguin"[50]

Gauguin está morto. E, com base no bem documentado estudo de Séguin, publicado em *L'Occident*[51], convém examinar sua influência sobre os artistas do tempo, mais até que sua própria obra. Esta, é nosso desejo, estará em breve reunida numa exposição completa, ocasião em que será excusado considerar-lhe a importância e celebrar-lhe a beleza.

Os mais audaciosos dos pintores jovens que freqüentavam, por volta de 1888, a Academia Julian, praticamente ignoravam de todo o grande movimento artístico que, sob o nome de Impressionismo, acabara de revolucionar a arte de pintar. Atinham-se a Roll, a Dagnan; admiravam Bastien Lepage; falavam de Puvis com uma indiferença respeitosa, desconfiando, na verdade, de que ele não sabia desenhar. Graças a Paul Sérusier, então monitor dos pequenos ateliês do *Faubourg Saint-Denis* — função que executava com brilhante fantasia —, aquele meio era, sem dúvida, muito mais culto que o da maior parte das academias: falava-se habitualmente de Péladan e Wagner, dos concertos Lamoureux e da literatura decadente, que aliás conhecemos mal. Um aluno de Ledrain nos iniciava nas literaturas semíticas e Sérusier expunha as doutrinas de Plotino e da escola de Alexandria ao jovem Maurice Denis, que lá preparava seu exame de Filosofia.

Foi no começo de 1888 que o nome de Gauguin nos foi revelado por Sérusier, de volta de Pont-Aven; exibiu-nos, não sem ares de mistério, uma tampa de cigarreira onde se distinguia uma paisagem informe, graças à formulação sintética, em violeta, vermelho vivo, verde-Veronese e outras cores puras, tal como saem do tubo, quase sem mistura de branco. "Como vocês vêem esta árvore", dissera Gauguin a um canto do *Bois d'Amour*. "Verde? Ponham verde então, o verde mais bonito de vossa paleta. E aquela sombra? Azulada? Não tenham medo de pintá-la tão azul quanto possível."

Assim nos foi apresentado, pela primeira vez e sob uma forma paradoxal, inesquecível, o fértil conceito da "superfície plana recoberta de cores dispostas numa certa ordem". Assim ficamos sabendo que toda obra de arte era uma transposição, uma caricatura, o equivalente apaixonado de uma sensação recebida. Foi a origem de uma evolução da qual não tardaram a participar H.-G. Ibels, P. Bonnard, Ranson, M. Denis[52]. Começamos a freqüentar lugares

50. *L'Occident* (Paris), outubro de 1903. Incluído em Denis, *Théories*, 1920, pp. 166-171. [A tradução brasileira, de Gilson César Cardoso de Souza, baseou-se no texto francês da edição citada na nota 43 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

51. *L'Occident*, março, abril e maio de 1903.

52. Não tentaremos mencionar aqui todos os "discípulos" de Gauguin. Alguns, como Armand Séguin, eram visitantes freqüentes e atentos do pintor na Bretanha. Outros sofreram sua influência apenas por intermédio de Sérusier. Entre estes estavam Jan Verkade, que evoluiu do Sintetismo para as Proporções Divinas e tornou-se um dos mais notáveis artistas da Escola de Beuron. Para Edouard Vuillard, a crise provocada pelas idéias de Gauguin foi de curta duração. Ele reconhece em Gauguin, porém, a solidez do sistema de pinceladas, sobre o qual se constrói o intenso e delicado encanto de sua composição. Quanto a Aristide Maillol, é de

que nosso patrono Jules Lefebvre ignorava: o mezanino da Maison Goupil, no Boulevard Montmartre, onde Van Gogh, irmão do pintor, mostrou-nos tanto os Gauguin da Martinica quanto os Vincent, Monet e Degas; — a loja do *père* Tanguy, na Rue Clauzel, onde descobrimos com emoção Paul Cézanne.

A inteligência filosófica de Sérusier transformava rapidamente em doutrina científica — que nos impressionou decisivamente — as menores palavras de Gauguin. Pois Gauguin não era professor, embora às vezes o chamassem assim: Lautrec, por exemplo, experimentava um prazer maligno nisso. Era, ao contrário, um intuitivo. Na conversação como nos escritos brotavam aforismos felizes, observações profundas, afirmações, enfim, de uma lógica que nos deixava perplexos. Imagino que ele só se tenha dado conta disso mais tarde, quando deixou a Bretanha (onde seus adeptos se reuniam[53]), por ocasião das grandes manifestações do simbolismo literário. Reencontrou então em Paris suas idéias, sob a forma refinada e sistemática que lhes dera Albert Aurier, por exemplo.

Talvez não tenha sido ele o inventor do Sintetismo, que em contato com os literatos veio a ser o Simbolismo; E. Bernard, sobre essa questão controversa, é taxativo. Mas, mesmo assim, Gauguin era o Mestre, o Mestre incontestável, aquele de quem se recolhiam os paradoxos, se admirava o talento, a facúndia, o gesto, a força física, o cinismo, a imaginação inesgotável, a resistência à bebida, o romantismo das maneiras. O intrigante em sua ascendência foi nos ter fornecido uma ou duas idéias muito simples, de uma verdade necessária, num momento em que nos faltava inteiramente o ensinamento. Assim, sem nunca ter procurado a beleza no sentido clássico, levou-nos quase de imediato a nos preocuparmos com ela. Aspirava antes de tudo a transmitir o caráter, a exprimir o "pensamento interior", até mesmo da fealdade. Era ainda impressionista, mas pretendia ler o livro "onde estão escritas as leis eternas do Belo"[54]. Era um individualista ferrenho, e, no entanto, ligava-se às tradições populares, as mais coletivas, as mais anônimas. Nós tirávamos uma lei, um ensinamento, um método dessas contradições.

Mas o ideal impressionista estava longe de prescrever naquela data já recuada. Podia-se viver da aquisição de um Renoir ou de um Degas. Ele nos transmitia isso, sobrecarregado já dos empréstimos que tomara à tradição clássica e a Cézanne. Mostrava-nos Cézanne não como a obra de um indenpendente genial, de um irregular da escola de Manet, mas como aquilo que ela realmente é, o coroamento de um longo esforço, o resultado necessário de uma grande crise.

---

duvidar que tenha sequer conhecido Gauguin; não obstante que lição a *xoana* do mestre de Pont-Aven teria sido para esse grego da *belle époque*! M. D.

53. Havia também seus amigos Émile Bernard, Filiger, De Haan, Maufra, bem como Chamaillard, que tiveram certa influência sobre a evolução de suas idéias. Não nos esqueçamos de que ele conheceu muito Van Gogh. M. D.

54. Prefácio ao Catálogo de Armand Séguin de 1895, M. D. [O prefácio foi reproduzido no *Mercure de France*, XIII (fevereiro de 1895), pp. 223-224. H. B. C.]

Os impressionistas, explicados por suas obras e paradoxos, eram sempre o sol, a luz difusa, a liberdade de composição, o sentido dos valores segundo Corot, a técnica cambiante, o gosto pela cor fresca, enfim, o niponismo, esse germe que aos poucos invadia a têmpera toda; era tudo isso, sim, mas também algo diferente. Anunciava-nos ao mesmo tempo os dois testamentos.

Libertava-nos de todos os entraves que a idéia de copiar acarretava a nossos instintos de pintor. No ateliê onde o realismo mais grosseiro sucedera ao academismo tacanho dos últimos discípulos de Ingres; onde um dos mestres, Doucet, aconselhava realçar o *interesse* de um tema tomado à Paixão de Jesus Cristo pelo emprego de fotografias de Jerusalém — nós aspirávamos à ventura de "expressar a si mesmo", que também reclamavam insistentemente os jovens escritores da época.

A teoria dos equivalentes fornecia-nos os meios; nós a havíamos tirado das suas imagens expressivas; ele nos dava direito ao lirismo; por exemplo, se se permitia pintar em vermelho vivo uma árvore que nos parecera alaranjada, por que não traduzir plasticamente, exagerando-as, estas impressões que justificam as metáforas dos poetas: afirmar até a deformação a curva de uma bela espádua, exagerar o brancor nacarado de uma carnadura, estratificar a simetria de uma ramagem que nenhum vento agita?

Isso nos explicava o Louvre inteiro e os Primitivos, bem como Rubens e Veronese. Só completávamos o ensinamento rudimentar de Gauguin substituindo sua idéia simplista das cores puras pela das belas harmonias, tão infinitamente variadas como a natureza; adaptávamos a todos os estados de nossa sensibilidade todos os recursos da paleta; e os espetáculos que os motivavam tornavam-se para nós outros tantos signos de nossa subjetividade. Buscávamos equivalentes, mas equivalentes em beleza! Ao nosso lado, americanos exageradamente conscienciosos exibiam uma habilidade estúpida em copiar, sob uma luz baça[55], as formas banais de modelos insignificantes. Tínhamos os olhos cheios das magnificências que Gauguin trouxera da Martinica e de Pont-Aven. Sonhos esplêndidos perto das realidades miseráveis do ensino oficial! Embriaguez benfazeja, entusiasmo inesquecível! Ademais, Sérusier nos provava através de Hegel — e os pesados artigos de Albert Aurier insistiam nisso — que, lógica e filosoficamente, Gauguin é quem estava com a razão.

Na época, não sentíamos ainda o sabor do exotismo de Gauguin, os

55. Muitos estudantes estrangeiros freqüentavam a *Académie Julian*, porque muitos importantes pintores de salão e professores da *Académie des Beaux-Arts* lecionavam ali e porque não havia exames vestibulares. O americano Robert Henri foi aluno durante os mesmos anos em que Denis e seus companheiros freqüentaram a academia. Henri indignou-se com a falta de seriedade da maioria dos alunos. Escreveu ele: "A Academia Julian, tal como a conheci, era um grande botequim, com cantos e grandes brincadeiras práticas e, como tal, uma maravilha... Era também uma fábrica onde se produziam milhares de desenhos. Também é verdade que entre os inúmeros alunos havia os que se procuravam mutuamente, formando pequenos grupos que se reuniam independentemente da escola, tendo a arte como interesse central, conversavam e desenvolviam idéias sobre tudo o que havia sob o sol." *The Art Spirit* (Filadélfia, Lippincott, 1923), p. 101.

refinamentos quase bárbaros de seu impressionismo. Víamos nele apenas o exemplo peremptório da Expressão pelo *Décor*.

A palavra "decorativo" não se tornara ainda o *tarte à la crême* das discussões entre artistas, e até entre leigos. Gauguin, com rara inconsciência, defendia-se contra os admiradores mais lúcidos alegando que não era decorador. O fato de se intitular artesão, fabricante de móveis, de vasos, ornamentador até de seus tamancos, deixava-nos sentir vivamente a apóstrofe de Aurier: "Vejam só! Em nosso século agonizante só temos um grande decorador, dois talvez se contarmos Puvis de Chavannes, e nossa imbecil sociedade de banqueiros e politécnicos recusa a esse artista raro o palácio mais modesto, o pardieiro nacional mais ínfimo onde ele possa pendurar as suntuosas vestes de seus sonhos!" (*Révue Encyclopédique*, abril de 1892.)

Seu tratamento honesto, homogêneo, flexível e amplo (haurido evidentemente de Cézanne) estava tão longe do pontilhismo científico quanto dos truques lustrosos dos primeiros alunos de Moreau. Ele executava uma tela de 6[56] com a amplitude de um afresco imenso. Daí extraímos a sábia máxima de que todo quadro tem por objetivo decorar, ser ornamental.

O Art Nouveau e seu esnobismo não existia ainda. A Exposição de 1889 ainda não dera a conhecer as pesquisas dos estrangeiros, ingleses sobretudo.

Assim Gauguin pôde, num instante único, projetar no espírito de alguns jovens a idéia luminosa de que a arte é, antes de tudo, um meio de expressão. Ensinou-lhes, talvez mesmo sem querer, que todo objeto de arte deve ser decorativo. Enfim, pelo exemplo de sua obra, provou que toda grandeza e toda beleza nada valem sem a simplificação, a clareza, a homogeneidade da matéria.

Nada tinha do artista, no sentido de alguém "distinto", que há já quinze anos nos causava desagrado; certamente sua sensualidade era rara, mas as obras eram rudes e sadias. Justificava plenamente o jogo etimológico de Carlyle com as palavras *gênio* e *ingenuidade*. Algo de essencial, de profundamente verdadeiro emanava de sua arte selvagem, de seu tosco bom senso, de sua ingenuidade vigorosa. Os paradoxos que emitia durante a conversação, sem dúvida para assumir também o ar pretensioso dos demais e por ser parisiense, escondiam ensinamentos fundamentais, verdades essenciais, idéias eternas das quais nenhuma arte em tempo algum pode prescindir. Com isso, dava novo alento à pintura. Era, para nosso tempo corrompido, uma espécie de Poussin inculto que, ao invés de ir a Roma estudar serenamente os clássicos, obstinava-se em descobrir uma tradição sob o arcaísmo grosseiro dos calvários

56. As telas e os estiradores existiam em tamanhos padronizados, designados por números. Cada número se refere às dimensões de comprimento de um retângulo; e cada número é subdividido em três proporções: um longo retângulo chamado "marinha", um mais curto, chamado "paisagem", e um que se aproxima do quadrado, chamado "retrato". Todas as telas tamanho 6 têm 41 cm de comprimento, enquanto a largura varia nos seguintes tamanhos: marinha, 24 cm; paisagem, 27 cm; retrato, 33 cm. Ver a tabela completa dos tamanhos no Capítulo I, *Pós-Impressionismo* (p. 36).

bretões e dos ídolos maoris, como também no colorido indiscreto das imagens de Épinal[57]. Sim, mas como o grande Poussin ele amava apaixonadamente a simplicidade, a clareza, incitando-nos a *querer* com franqueza. Para Gauguin, também *síntese* e *estilo* eram quase sinônimos.

Maurice Denis, Sintetismo, 1907[58]

Sintetizar não é necessariamente simplificar no sentido de suprimir certas partes do objeto: é simplificar no sentido de *tornar inteligível*. É, em suma, hierarquizar: submeter cada quadro a um único ritmo, a uma dominante, sacrificar, subordinar — generalizar. Não basta, para *estilizar* um objeto, como se diz na escola de Grasset, fazer dele uma cópia qualquer e depois sublinhar com um traço espesso seu contorno exterior. A simplificação assim obtida não é síntese.

"A síntese", diz Sérusier, "consiste em fazer entrar todas as formas possíveis no pequeno número de formas que somos capazes de conceber: linhas retas, alguns ângulos, arcos de círculo e de elipse: fora daí nos perdemos no oceano das variedades". Eis, não há dúvida, uma concepção matemática da arte: não lhe falta grandeza. Mas não é esta, pouco importa o que diga Sérusier, a concepção de Cézanne. Ele não se perde no oceano das variedades; sabe elucidar e condensar suas impressões; suas fórmulas são luminosas, concisas, nunca abstratas.

Maurice Denis, Deformação Subjetiva e Objetiva, 1909[59]

Substituímos pela idéia da "natureza vista através de um temperamento" a teoria da equivalência ou do símbolo; afirmamos que as emoções ou os estados

57. Gravuras populares, geralmente xilogravuras, de um estilo e colorido grosseiros, e com conotações moralistas. Retratavam habitualmente acontecimentos históricos conhecidos, como as batalhas de Napoleão, ou as fábulas do folclore. O principal produtor ficava em Epinal (Vosges).

58. Excerto de "Cézanne", *L'Occident* (Paris), setembro de 1907. Incluído em Denis, *Théories*, 1920, pp. 245-261, excerto p. 260.

Denis usa as duas expressões, Simbolismo e Sintesismo (Sintetismo), nos dois ensaios seguintes. Uma distinção clara não é fácil, mas Rookmaaker estabeleceu uma que é útil (*Synthetist Art Theories*, caps. III, V, VI): *Simbolismo* significa as idéias desenvolvidas pelos poetas desde Baudelaire até o próprio movimento simbolista e suas contrapartidas entre os pintores, especialmente Gustav Moreau, Rodolphe Bresdin e Odilon Redon. Eles aceitam o recurso tradicional da alegoria, a idéia do motivo "literário" e em geral as aparências e características do mundo físico. O *sintetismo*, por sua vez, tal como é aplicado aos artistas do círculo de Gauguin, aceita a equivalência estabelecida pelos simbolistas entre a realidade e o símbolo, mas acredita não ser ela necessária para representar objetos a fim de transmitir emoção, já que a própria obra de arte teria essa possibilidade. [A tradução brasileira, de Antonio de Padua Danesi, baseou-se na edição francesa citada na nota 43 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

59. Excertos de "De Gauguin et de Van Gogh au Classicisme", *L'Occident* (Paris), maio de 1909. Incluído em Denis, *Théories*, 1920, pp. 262-278, excertos pp. 267-268, 275. [A tradução

espirituais provocados por qualquer espetáculo produzem na imaginação do artista símbolos ou equivalentes plásticos. Estes são capazes de reproduzir emoções ou estados de espírito sem a necessidade da *cópia* do espetáculo inicial; assim, para cada estado de nossa sensibilidade deve haver uma harmonia objetiva correspondente capaz de expressá-la[60].

A arte já não é apenas uma sensação visual que gravamos, mera fotografia, por mais requintada, da natureza. Não, ela é uma criação do nosso espírito, da qual a natureza não passa de ocasião. Em vez de "trabalhar com os olhos, investigamos no misterioso centro do pensamento", como disse Gauguin. Assim a imaginação se torna outra vez, como queria Baudelaire, a rainha das nossas faculdades. Assim libertamos a nossa sensibilidade, e a arte, em vez de ser uma *cópia*, torna-se a *deformação subjetiva* da natureza.

Do ponto de vista objetivo, a composição decorativa, estética e racional, que não foi concebida pelos impressionistas por ser contrária ao seu gosto pela improvisação, tornou-se a contrapartida, o corretivo necessário da teoria dos equivalentes. Ela sancionou, a bem da expressão, todas as transformações, a ponto de tornar-se caricatural, e também todos os excessos de caráter. A *deformação objetiva*, por sua vez, obrigou o artista a transpor tudo em Beleza. Em suma, a síntese expressiva, o símbolo, de um sentimento deve ser uma eloqüente transcrição dele e ao mesmo tempo um objeto composto para o prazer dos olhos.

Intimamente ligadas em Cézanne, essas duas tendências são reencontradas, em vários estados, nas obras de Gauguin, Van Gogh, Bernard, em todos os antigos sintetistas. Estão em correspondência com o pensamento deles; é uma soma própria da essência de sua teoria reduzi-la às duas deformações. Mas, embora a deformação decorativa constitua a preocupação usual de Gauguin, é a deformação subjetiva, ao contrário, que dá à pintura de Gauguin seu caráter e lirismo. Com o primeiro, sob aparências cruas ou exóticas, vamos reencontrar, juntamente com uma lógica rigorosa, artifícios de composição nos quais, ouso dizer, sobrevive um pouco de italiano. O outro, que nos veio do país de Rembrandt, é, ao contrário, um romântico exacerbado; o pitoresco e o patético o tocam muito mais que a ordem e a beleza plástica. Ambos representam, assim, um exemplo excepcional do duplo movimento clássico e romântico. Busquemos nesses dois mestres da nossa juven-

---

brasileira, de Antonio de Padua Danesi, baseou-se na edição francesa citada na nota 43 deste capítulo (N. do Ed. bras.)]

60. Já dei essa definição do simbolismo muitas vezes. É menos metafísica do que na definição de Aurier em seu manifesto de 1892, já citado, mas nunca foi compreendida pelos pintores. Meditemos um pouco nestas palavras de Cézanne: "Eu queria copiar a natureza... Não fui capaz. Estava satisfeito comigo mesmo quando descobri que o sol, por exemplo (objetos ensolarados), não podia ser reproduzido, mas tinha de ser representado por alguma outra coisa que eu estava vendo — pela cor..." A emoção que um belo objeto desperta é sob todos os aspectos semelhante à emoção religiosa que nos domina quando entramos numa nave gótica: tal é o poder das proporções, das cores e das formas reunidas pelo gênio, que inevitavelmente impõem a qualquer espectador o estado espiritual que as criou. M. D.

tude algumas imagens concretas para ilustrar uma declaração por demais abstrata e talvez obscura...

De igual modo, tendo aceito o simbolismo ou a teoria dos equivalentes, podemos definir o papel da imitação nas artes plásticas. Esse conhecimento constitui o problema central da pintura. A Escola de Overbeck[61], a Escola de Ingres, todas as escolas acadêmicas têm o culto da beleza objetiva, canônica — e assim a questão é mal colocada. Mas o grande erro das academias do século XIX foi o de ter ensinado um paradoxo entre estilo e natureza. Os Mestres nunca distinguiram entre a realidade, pelo menos como um elemento da arte, e a interpretação da realidade. Seus desenhos e estudos da natureza têm quase tanto estilo quanto suas pinturas. A palavra ideal é enganadora; data de uma época de arte materialista. Não se estiliza artificialmente, após o acontecimento, uma cópia estúpida da natureza. "Faze o que te apetece, desde que seja inteligente", disse Gauguin. Mesmo quando imita, o artista genuíno é um poeta. A técnica, o conteúdo, o desígnio de sua arte o aquece o bastante para não confundir o *objeto* que ele cria com o espetáculo da natureza que constitui o seu assunto. O ponto de vista simbolista pede-nos para considerar a obra de arte como o equivalente de uma sensação recebida; assim a natureza pode ser, para o artista, apenas um estado de sua própria subjetividade. E o que chamamos de distorção subjetiva é virtualmente estilo.

Ferdinand Hodler, "Paralelismo"[62]

(...) Chamo paralelismo a qualquer tipo de repetição.

Quando sinto de forma mais intensa o encanto das coisas na natureza, há sempre uma sensação de unidade.

Se meu caminho me conduz a uma floresta de pinheiros, onde as árvores se erguem em direção ao céu, vejo os troncos à minha esquerda e à minha direita como incontáveis colunas. Cerca-me uma mesma linha vertical, muitas vezes repetida. Se esses troncos se destacam claramente sobre um fundo cada vez mais escuro, se contrastam com o profundo azul do céu, o que em mim determina aquela sensação de unidade é o seu paralelismo. As inúmeras linhas verticais têm o efeito de uma única e grande vertical ou de uma superfície plana.

(...)

Uma árvore produz sempre folhas e frutos que têm a mesma forma. Se Tolstoi, em sua obra *Que é Arte?*, afirma que nunca se podem sobrepor

61. Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) era membro dos Nazarenos, o grupo romântico alemão que retirava seus motivos do cristianismo e aspirava a viver como "monges nos mosteiros da arte". Apesar de seu elevado idealismo, seus estilos eram ecléticos, procedendo principalmente de vários mestres italianos do século XV. Por isso não tardaram a degenerar num estilo acadêmico.

62. Publicado originalmente em Ewald Bender, *Die Kurst Ferdinand Hodlers, I, Das Früwerk Bis* (Zurique, Rascher, 1923), pp. 215-228. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

exatamente duas folhas de uma mesma árvore, mais acertado seria dizer que nada se parece mais com uma folha de plátano do que a folha do plátano.
(...)

Devo acrescentar ainda que, em quase todos os exemplos que acabei de mencionar, a repetição da cor soma-se à da forma. As pétalas de uma flor, assim como as folhas da árvore, em geral possuem a mesma cor.

O mesmo princípio de ordem também pode ser observado na estrutura do corpo humano e animal, na simetria das metades esquerda e direita do corpo.
(...)

Mas façamos uma pausa e um breve resumo: o paralelismo pode ser comprovado nas diferentes partes de um objeto observado isoladamente e será mais evidente quando se colocarem lado a lado diversos objetos do mesmo tipo.

Se compararmos, então, as manifestações de nossa vida com esses fenômenos da natureza, ficaremos surpresos ao vermos esse mesmo princípio se repetir.
(...)

Quando se comemora um evento em algum lugar, vemos as pessoas movimentarem-se em uma única e mesma direção: são paralelos que se seguem uns aos outros.
(...)

Quando um grupo de pessoas, reunidas pelo mesmo propósito, senta-se ao redor de uma mesa, podemos concebê-las como paralelos que, de alguma forma, constituem uma unidade, como as pétalas de uma flor.

Quando estamos alegres, não gostamos de ouvir a voz da desarmonia, pois ela nos roubaria o júbilo.

Também diz o provérbio: "Dize-me com quem andas, e eu te direi quem és."

Em todos esses exemplos, portanto, o paralelismo ou o princípio da repetição pode ser facilmente comprovado. E esse paralelismo da sensação exterioriza-se no paralelismo formal de que já falamos.

Se um objeto é agradável, a repetição tornará maior o seu encanto; se expressa tristeza ou dor, ela intensificará sua aflição. Por outro lado, se um objeto é irregular e repulsivo, a repetição o tornará insuportável. Assim, a repetição gera um aumento de intensidade.
(...)

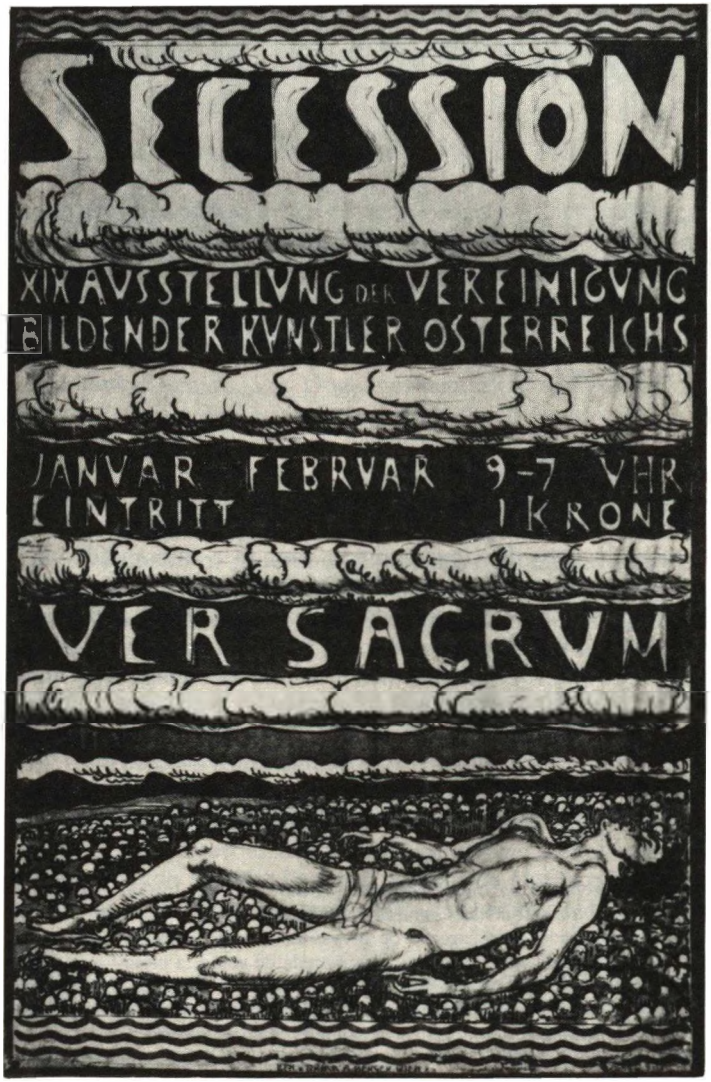
Desde os tempos em que os primitivos o empregavam em sua arte, esse princípio da harmonia perdeu-se de vista e não mais foi lembrado. Buscava-se o encanto da diversidade e a conseqüente destruição da unidade.
(...)

A diversidade, tal como o paralelismo, é um elemento da beleza, desde que não seja exagerada. Pois a própria estrutura de nossos olhos exige que a transportemos para o interior de um objeto absolutamente unificado.
(...)

Ser simples nem sempre é tão simples quanto parece.

(...)

A obra de arte revelará uma nova ordem inerente às coisas, e esta será a *noção da unidade*.



Ferdinand Hodler, poster para a sua exposição na Secession de Viena, 1904.

Cartão postal da praia de Ostende, com desenho de Ensor.

James Ensor, A Praia de Ostende, 1896 [63]

A praia é extraordinariamente animada. É uma mistura da Bruxelas elegante e o público menos elegante de Gand, mundo variado e disparatado. Peralvilhos enflanelados arrastando-se pelo areal. Mexilhões amontoados sobre mexilhões. Mocinhas bonitas perturbando crustáceos moles. Inglesas esbeltas caminhando em passos miudinhos, etc., etc.

O formigamento se acentua no domingo, à hora do banho: banhistas passeando o corpo paquidérmico plantado sobre grandes pés chatos. Camponesas pantanosas, bundudas esganiçadas. Labregos ensaboando as chancas imundas. Folguedos grotescos. Indescritíveis cambalhotas, etc., etc.

Algumas sombras nesse quadro alegre: citemos os burriqueiros de coração de pedra, esfarrapados comedores de poeira. Raça rapace que indispõe

63. Excerto de "A Ostende", *La Ligue Artistique* (agosto de 1896). Incluído em James Ensor, *Les Ecrits de James Ensor* (Bruxelas, Luminère, 1944), p. 69.

Ensor viveu toda a sua vida, com exceção de breves visitas a Bruxelas e Paris, perto do mar, na cidade balneária de Ostende. Durante a temporada de verão, a praia ficava cheia de camponeses das regiões rurais adjacentes e de visitantes vindos de Bruxelas e Dover, do outro lado do canal da Mancha. Como Ostende era um balneário estrangeiro mais próximo de Londres que os balneários franceses, muitos ingleses o preferiam por seus preços mais baixos e pela simpatia geralmente maior que seus habitantes manifestavam pelos hábitos e preferências alimentares britânicos. [A tradução brasileira, de Antonio de Padua Danesi, baseou-se em *Mes Ecrits*, de James Ensor, 5ª edição revista e aumentada, Editions Nationales, Liège, 1974. (N. do Ed. bras.)]

os corações sensíveis e macula a praia fina e matizada. Os ingleses por vezes esbofeteiam desvairadamente esses grosseirões insensíveis. Lastimemos os burros martirizados e açoitemos os brutamontes ferozes.

Outro quadro pungente: num aquário insignificante, peixes misteriosos nadam entre duas placas de vidro. Crustáceos patibulares jazem inertes numa água estagnada. Um peixe lofrite, da espécie blaguiforme, cospe colódio no nariz dos bons ostendenses cuspidores de subsídios. Uma petinga ética. Pescadas camaleônicas, lagostas pustulentas, caranguejos ranzinzas, bichos-de-conta miseráveis, etc., etc.

James Ensor, do prefácio de seus "Escritos Coligidos", 1921[64]

Exponhamos plenamente nossas reivindicações, e tanto melhor se elas exalam algum orgulho que pareça temerário.

Resultados definidos e comprovados:

Minhas pesquisas incessantes, hoje coroadas, suscitaram os ódios de meus seguidores, encaramujados, sempre superados. Como explicar as apreciações de um Semmonier, Mauclair, etc., uma vez que, trinta anos atrás, muito antes de Vuillard, Bonnard, Van Gogh e os luministas, indiquei todas as pesquisas modernas, toda a influência da luz, a libertação da visão [?]

Uma visão sensível e clara, não vislumbrada pelos impressionistas franceses, que permaneceram pinceladores superficiais, imbuídos de receitas muito tradicionais. Manet e Monet revelam decerto algumas sensações — e quão obtusas! Mas seu esforço uniforme não prefigura descobertas decisivas.

Condenemos os procedimentos áridos e repugnantes dos pontilhistas já mortos para a luz e para a arte. Aplicam seu pontilhismo fria e metodicamente, sem sombra de sentimento, entre suas linhas corretas e frias, atingindo apenas um dos aspectos da luz, a vibração, sem chegar a dar sua forma. Seu procedimento excessivamente limitado, impede que se ampliem as pesquisas. Uma arte de cálculo frio e visão estreita, já ultrapassada em vibração.

Ó vitória! O campo de observação se torna infinito e a visão liberada, sensível ao belo, se modificará, e distinguirá com a mesma acuidade os efeitos ou linhas onde dominam a forma ou a luz.

Pesquisas extensas hão de parecer contrárias. Espíritos estreitos exigem recomeços, continuações idênticas. O pintor deve repetir suas pequenas obras e condenar tudo o mais! Essa é a opinião de alguns censores que rotulam, classificam nossos artistas como ostras num viveiro. Oh! as odiosas mesqui-

64. O prefácio de onde se extraiu este excerto foi publicado na edição de 1921 de *Les Ecrits* (Bruxelas, Sélection), pp. 23-24, mas não na edição de 1944, citada acima.

Em seus últimos anos, Ensor foi homenageado por várias sociedades de arte e de literatura. Continuou a escrever ensaios muito críticos sobre as fraquezas da sociedade belga e fazia discursos em banquetes, nos quais assumia o papel de velho sábio. Em 1930 recebeu do rei da Bélgica o título de barão.[A tradução brasileira, de Antonio de Padua Danesi, baseou-se no texto francês de *Mes Ecrits*, da edição citada na nota 63 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

nharias favorecem os rotineiros da arte! Para os pobres de espírito, o pintor não pode empreender uma composição decorativa; o retratista deve permanecê-lo por toda a vida!

E diante dessas pobres criaturas, a adorável fantasia, a flor rosada do céu, inspiradora do pintor criativo, deve ser severamente banida do programa artístico...

Sim, antes de mim o pintor não escutava sua visão.

James Ensor, de um discurso pronunciado num banquete em sua homenagem promovido por La Flandre Littéraire, Ostende, 22 de dezembro de 1923[65]

Desde 1882 posso falar com conhecimento de causa: a visão se modifica pela observação. A primeira visão, a do vulgo, é a linha simples, seca, sem pesquisa de cor. O segundo período é aquele em que o olho mais treinado distingue os valores dos tons e sua delicadeza. Esta visão já é menos compreendida pelo vulgo.

A última fase é aquela em que o artista vê as sutilezas e os múltiplos jogos de luz, seus planos, suas gravitações. As pesquisas progressivas modificam a visão primitiva e a linha se enfraquece, torna-se secundária. Essa visão será pouco compreendida, pois requer longa observação e estudo atento; o vulgo não vê nela senão desordem e incorreção. E assim a arte evoluiu desde a linha do gótico, através da cor e do monumento da Renascença, para chegar à luz moderna. Mais uma vez, direi: a razão é a inimiga da arte. Os artistas dominados pela razão perdem todo sentimento, o instinto poderoso se debilita, a inspiração se empobrece, o coração perde o ímpeto; da ponta do fio da razão pende a enorme tolice ou o nariz de um peão.

Todas as regras, todos os cânones da arte vomitam a morte, exatamente como seus irmãos de boca de bronze. As pesquisas eruditas e racionais dos pontilhistas, pesquisas indicadas e enaltecidas por eruditos e professores eminentes, estão mortas e bem mortas.

Morto o impressionismo, morto o luminismo, vãs etiquetas. Vi nascer, passar, morrer muitas escolas e promotores de efemérides. Cubistas, futuristas, expressionistas, construtivistas, orfistas, dadaístas, cernistas-découpistas, querelistas; e ainda jambistas, efemeristas, arabesquistas da Meca, egipcíacos, aglutinistas, crocodilistas, cocotistas, putifaristas, caramelistas, rachistas, cancristas, franco-espontaneístas.

Gritei então com todos os meus pulmões: as rãs que coaxam mais alto estão mais perto de estourar.

Meus amigos, só as obras de visão pessoal ficarão. É preciso criar uma ciência pictórica pessoal e vibrar diante da beleza como diante da mulher que se ama. Trabalhemos com amor, sem temer os defeitos, companheiros

65. Ensor, *Les Ecrits*, 1944, pp. 123-124. [A tradução brasileira, de Antonio de Padua Danesi, baseou-se no texto francês de *Mes Ecrits*, da edição citada na nota 63 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

James Ensor, Eu mesmo cercado de demônios, *1898, litografia em cores.*

habituais e inevitáveis das grandes qualidades. Sim, os defeitos são as qualidades, e o defeito é superior à qualidade. Qualidade significa uniformidade no esforço para atingir certas perfeições comuns, acessíveis a todos. O defeito escapa às perfeições uniformes e banais. O defeito é, pois, múltiplo; ele é a vida e reflete a personalidade, o caráter do artista; humano, o defeito é tudo e há de salvar a obra.

James Ensor, de um discurso pronunciado em sua exposição no Jeu de Paume de Paris, 1932[66]

O mar flamengo oferece-me todos os seus nácares, todos os seus fogos, e eu o abraço longamente de manhã, ao meio-dia e à noite. Ah, os maravilhosos

66. [A tradução brasileira, de Antonio de Padua Danesi, baseou-se no texto francês de *Mes Ecrits*, da edição citada na nota 63 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

beijos do mar amado, beijos sublimes, arenosos, perfumados de espuma, avivados de acridez!

Eu vos saúdo, Paris, e todas as vossas colinas onde as pessoas trabalham, se divertem. Paris, amante poderoso, todas as grandes estrelas da Bélgica se agarram aos vossos flancos. Paris fetiche, eis minha estrelinha, mostrai-me vossas belas faces.

Caros amigos, lembro-me de 1929: o ano de minha mais retrospectiva exposição no Palais des Beaux-Arts, em Bruxelas. Vossos críticos generosos elogiaram-se largamente, e agora vossos grandes homens se interessam por meus trabalhos.

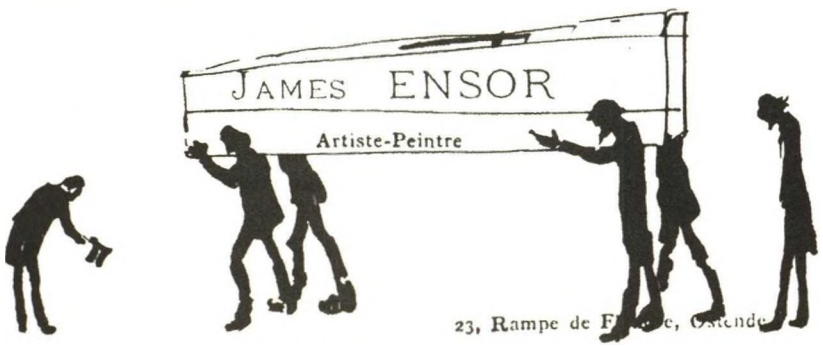
Caros cunhados da França, vereis de mais perto os interiores de minha casa, minha cozinha de couves crespas, meus peixes barbudos, rajados, minhas deusas modernas, animalizadas, minhas amigas de lábios franzidos, avermelhados com adorável afetação, meus anjos rebeldes entrevistos nas nuvens, e serei bem representado.

Todas as minhas pinturas vieram não sei de onde, mas principalmente do mar.

E minhas máscaras sofredoras, escandalizadas, insolentes, cruéis, maliciosas; e muito tempo atrás eu pude dizer e escrever "pressionado pelos seguidores, alegremente confinei-me nesse meio solitário onde reina a máscara ornada de violência e brilho".

E a máscara grita para mim: Frescor de tom, expressão aguda, cenário suntuoso, grandes gestos inesperados, movimentos desordenados, turbulência extraordinária.

Oh, as máscaras-animais dos carnavais de Ostende: caras de vicunha, pássaros disformes com caudas de aves-do-paraíso, grous de bico azul-celeste tagarelando disparates, arquitetos de pés de argila, sabichonas obtusas de crânio bolorento, cheio de terra refratária; vivisseccionistas sem coração, insetos singulares, cascas duras abrigando bichos moles. Testemunha-o *A entrada*



de Cristo em Bruxelas, onde formigam todas as criaturas duras e moles vomitadas pelo mar. Conquistado pela ironia, tocado pelo esplendores, minha visão se requinta e purifico minhas cores, que se fazem inteiras e pessoais.

Não vejo em nosso país ocres pesados. Ocres estéreis vindos da terra, à terra voltareis, sem tambores nem trombetas.

Ah, uma vaga de lama submergia as ternas flores da pintura.

Manchadas, rançadas e gretadas sob os vernizes esfumaçados, ou excessivamente lavadas e limpas, embelezadas e retocadas, as obras-primas dos grandes mestres do passado nada dizem que valha a pena. Íris já não está lá. Restauradores, envernizadores, ouvi minha divisa sempre jovem:

As rãs que coaxam mais alto estão mais perto de estourar.

Avivemos nossas cores para que elas possam cantar, rir, gritar todas as suas alegrias.

Do alto das sagradas colinas de Paris, todos os faróis acesos, brilhai, faróis verdes da juventude, ouros e pratas da maturidade, rosas da virgindade.

Berrai, *fauves*, Dodos, Dadas; dançai, expressionistas, futuristas, cubistas, surrealistas, orfistas.

Vossa arte é grande.

Paris é grande.

Encorajemos a arte do pintor e seus cânones variados. Salvas e mais salvas, canonistas da arte, para a salvação da cor!

Cor, cor, vida dos seres e das coisas, encantamento da pintura.

Cor de nossos sonhos, cor de nossas amadas.

Às armas, canonistas; e vós também, senhoras canonistas! Salvas para glorificar o gênio dos vossos artistas, atirem na mira dos demasiado ciosos de seus confortos.

Pintores e pintoras, meus amigos, vossos cânones santos já não cospem a morte, mas a luz e a vida.

Edvard Munch, Arte e Natureza[67]

Warnemünde, 1907-1908

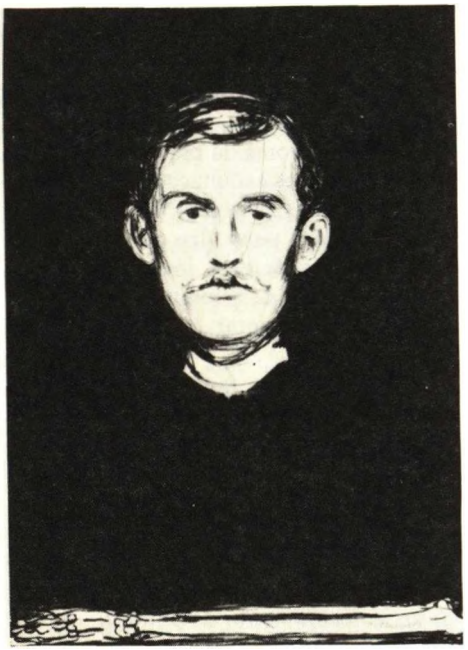
A arte é o oposto da natureza.

Uma obra de arte só pode provir do interior do homem.

---

67. De Johan H. Langaard e Reidar Revold, *Edvard Munch* (Oslo, Belser, 1963), p. 62.

Embora Munch estivesse sempre muito próximo dos homens de letras, pouco escreveu sobre sua arte. Suas cartas relacionavam-se principalmente com questões pessoais e familiares, e sua reclusão, no fim da vida, manteve-o distante daqueles que poderiam ter indagado de suas idéias. Embora fosse frequentemente recolhido a sanatórios para tratamento de enfermidade mental e alcoolismo, Munch continuou a produzir. Sua estada em Warnemunde, na costa báltica da Alemanha, foi um período agradável e criativo, antecedendo prolongada permanência num hospital de Copenhague. Viveu as últimas décadas de sua vida em Ekely, nas proximidades de Oslo, onde construiu um estúdio e uma casa simples. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]



Edvard Munch, Auto-retrato, *1896, litografia.*

A arte é a forma da imagem formada dos nervos, do coração, do cérebro e do olho do homem.

A arte é a compulsão do homem para a cristalização.

A natureza é o único grande reino de que a arte se alimenta.

A natureza não é apenas o que o olho pode ver. Ela mostra também as imagens interiores da alma — as imagens que ficam do lado de trás dos olhos.

Ekely, 1929

A obra de arte é como um cristal: como o cristal, ela deve ter também uma alma e o poder de brilhar.

À obra de arte não basta ter ordenado planos e linhas.

Quando se joga uma pedra no meio de um grupo de crianças, elas se põem em fuga.

Executou-se um reagrupamento, uma ação. Isto é composição. Esse reagrupamento, apresentado por meio de cores, linhas e planos, é um motivo artístico e pictórico.

[A pintura] não precisa ser "literária" — invectiva que muita gente usa em relação a pinturas que não mostram maçãs sobre uma toalha de mesa ou um violino quebrado.

Ekely, 1928

Uma boa pintura com dez buracos é melhor que dez pinturas ruins sem nenhum buraco. Uma marca de carvão na parede pode ter mais arte do que dez quadros sobre um fundo sólido e cercados por ricas molduras de ouro.

Os melhores quadros de Leonardo da Vinci estão destruídos. Mas eles não morrem. Um pensamento engenhoso vive para sempre.

Odilon Redon, Arte Sugestiva, 1909[68]

Que é que tornou, no início, minha produção tão difícil e ao mesmo tempo tão tardia? Seria uma ótica que não estava em harmonia com os meus dons? Uma espécie de conflito entre o coração e a mente? Não sei.

O fato é que nos meus começos sempre tendi para a perfeição, e, acredite quem quiser, para a perfeição na forma. Mas deixe-me dizer-lhe agora que nenhuma forma plástica — ou seja, forma percebida objetivamente, por ela mesma, sob as leis da sombra e da luz, pelos meios convencionais do "modelado" — poderia ser encontrada nas minhas obras. Quando muito, tentei diversas vezes, no princípio (e porque é preciso, tanto quanto possível, tudo saber), reproduzir objetos visíveis segundo esse modo de arte da ótica antiga. Só o fiz a título de exercício. Mas digo-lhe hoje, em minha maturidade consciente, e insisto: toda minha arte se limita aos recursos do claro-escuro, e também deve muito aos efeitos da linha abstrata, esse agente de fonte profunda que atua diretamente sobre o espírito. A arte sugestiva nada pode fornecer sem recorrer unicamente aos misteriosos jogos das sombras e do ritmo das linhas mentalmente concebidas. Ah, tivessem elas resultado mais alto que na obra de Vinci! Ele lhes deve o mistério e a fertilidade do fascínio que exerce sobre o nosso espírito. São as raízes das palavras de sua língua. E é também pela perfeição, pela excelência, pela razão, pela submissão dócil às leis do natural que esse gênio admirável e soberano domina toda a arte das formas. Domina-a até sua essência! "A natureza está repleta de infinitas razões que não fazem parte da experiência", escreveu ele. Para ele a natureza era, como seguramente para todos os mestres, a necessidade evidente e o axioma. Que pintor pensaria de outra maneira?

É a natureza também que nos prescreve obedecer aos dons que nos ofertou. Os meus induziram-me ao sonho; sofri os tormentos da imaginação e as surpresas que ela me dava sob o lápis. Mas conduzi e dirigi essas surpresas segundo leis do organismo da arte que sei, que sinto, com o único fim de provocar no espectador, por uma atração súbita, toda a evocação, toda a atração do incerto nos confins do pensamento.

---

68. Extraído de Odilon Redon, *A Soi-Même: Journal (1867-1915)*, Paris, Corti, 1961, pp. 25-29. Publicado inicialmente em 1922 (Paris, Floury). [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

Além disso, eu nada disse que não tenha sido nobremente expresso por Albrecht Dürer em sua estampa *A Melancolia*. Dir-se-ia que ela é incoerente. Não, ela está escrita, está escrita unicamente segundo a linha e seus grandes poderes. Grave e profundo espírito que nos embala como os densos e complicados acentos de uma fuga rigorosa! Depois dele, tudo o que cantamos não passa de motivos abreviados de uns poucos compassos.

A arte sugestiva é como uma irradiação das coisas para o sonho, para o qual se encaminha também o pensamento. Decadência ou não, é assim. Digamos antes que ela é crescimento, evolução para a suprema elevação de nossa própria vida, sua expansão, seu mais alto ponto de apoio ou de sustentação, por necessária exaltação.

Essa arte sugestiva está completamente dentro da arte excitante da música, mais livre, mais radiosa. Mas é também a minha arte, graças a uma combinação de diversos elementos reunidos, de formas transpostas ou transformadas, sem nenhuma relação com as contingências, tendo contudo uma lógica. Todos os erros que a crítica cometeu a meu respeito, no meu começo, ocorreram por ela não ter visto que não era preciso definir nada, compreender nada, limitar nada, precisar nada, porque tudo o que é sincera e docilmente novo — como o belo, aliás — traz em si seu significado.

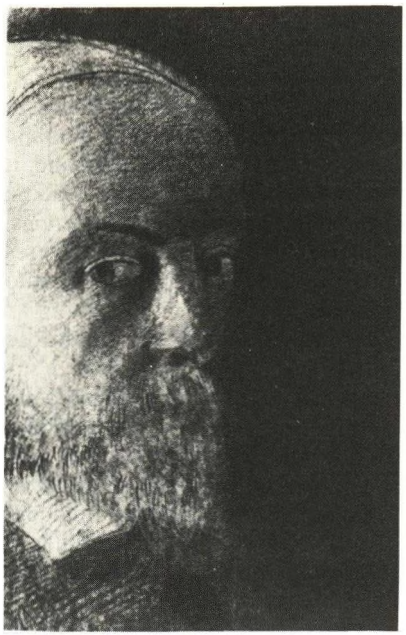
A designação de meus desenhos por um título é freqüentemente excessiva, por assim dizer. O título só se justifica quando vago, indeterminado, e quando visa, ainda que confusamente, ao equívoco. Meus desenhos *inspiram* e não se definem. Nada determinam. Como a música, colocam-nos no mundo ambíguo do indeterminado.

São uma espécie de *metáfora*, disse Remy de Gourmont[69], situando-os à parte, longe de qualquer arte geométrica. O que ele vê é uma lógica imaginativa. Creio que esse escritor disse em algumas linhas mais que tudo o que se escreveu outrora sobre meus primeiros trabalhos.

Imaginem arabescos ou meandros variados, desenrolando-se, não sobre um plano, mas no espaço, com tudo o que podem oferecer ao espírito os limites profundos e indeterminados do céu; imaginem o jogo de suas linhas projetadas e combinadas com os elementos mais diversos, inclusive o de um rosto humano; se esse rosto tiver as particularidades daquele que percebemos diariamente na rua, com sua verdade fortuita imediata e real, ter-se-á a combinação usual de muitos dos meus desenhos.

São eles, portanto, sem necessidade de explicações mais claras, as reverberações de uma expressão humana, colocada, por licença da fantasia, num jogo de arabescos. Acredito que disso derivará uma ação no espírito do espectador que o incitará a ficções cujos significados serão grandes ou pequenos, conforme sua sensibilidade e aptidão imaginativa para engrandecer ou apequenar tudo.

69. Rémy de Gourmont (1858-1915), crítico e romancista, era um dos mais destacados partidários dos poetas e escritores simbolistas. A arte de Redon exercia sobre ele especial atração, como também sobre muitos escritores simbolistas.



Odilon Redon, Auto-retrato, *c. 1895, crayon.*

Além disso, tudo deriva da vida universal: um pintor que não desenhasse verticalmente uma muralha desenharia mal, porque desviaria o espírito da idéia de estabilidade. O mesmo se pode dizer do pintor que não fizesse a água horizontal (para citar apenas fenômenos muito simples). Mas há na natureza vegetal, por exemplo, tendências secretas e normais da vida que um paisagista sensível não poderia desconhecer: um tronco de árvore, com seu caráter de força, lança seus ramos segundo as leis da expansão e segundo sua seiva, e um artista verdadeiro deve sentir e representar isso.

O mesmo se diga da vida animal ou humana. Não podemos mexer a mão sem que todo o nosso ser se desloque, em obediência às leis da gravidade. Um desenhista sabe disso. Creio ter obedecido a essas indicações intuitivas do instinto quando criei certos monstros. Contrariamente às insinuações de Huysmans[70], eles não foram criados a partir da observação do mundo terrificante do infinitamente pequeno com ajuda do microscópio. Não. Ao criá-los, eu tinha a preocupação mais importante de organizar suas estruturas.

Há um modo de desenhar que a imaginação libertou da preocupação

70. Joris-Karl Huysmans (1848-1907), romancista e crítico, escreveu primeiro no estilo naturalista de Zola, mas com o romance autobiográfico *A Rebours* (1884) voltou-se para as idéias simbolistas, das quais tinha um rico repertório. Seus ensaios de crítica de arte (reunidos em 1883 em *L'Art Moderne)* expressavam os ideais do mundo imaginativo e fantástico dos escritores e poetas. Escreveu vários artigos sobre Redon e mencionou-lhe a obra em *A Rebours*.

embaraçosa das particularidades reais para servir, com liberdade, apenas à representação das coisas concebidas. Criei algumas fantasias com a haste de uma flor, com a face humana ou ainda com elementos derivados das ossaturas, os quais, a meu ver, são desenhados, construídos e formados como deveriam ser. E o são porque têm um organismo. Sempre que uma figura humana não pode dar a ilusão de que vai, por assim dizer, sair do quadro para andar, agir ou pensar, o desenho realmente moderno não está presente. Não se pode roubar o mérito de dar a ilusão de vida em minhas criações mais irreais. Toda a minha originalidade consiste, pois, em fazer viver humanamente seres de todo improváveis, segundo as leis do provável e colocando, tanto quanto possível, a lógica do visível a serviço do invisível.

Esse desenho decorre natural e facilmente da visão do mundo misterioso das sombras, do qual Rembrandt, revelando-o, nos forneceu a chave.

Por outro lado, porém, meu regime mais fecundo, mais necessário à minha expansão foi, já o disse várias vezes, copiar diretamente o real reproduzindo atentamente objetos da natureza exterior no que eles têm de mais miúdo, de mais particular e acidental. Após um esforço para copiar minuciosamente um pedregulho, uma vergôntea, uma mão, um perfil ou qualquer outra coisa da vida viva ou inorgânica, sinto vir uma espécie de ebulição mental; tenho então necessidade de criar, de abandonar-me à representação do imaginário. A natureza, assim dosada e infundida, torna-se a minha fonte, a minha levedura, o meu fermento. Creio ser esta a origem de minhas invenções verdadeiras. De meus desenhos. E é provável que, não obstante a grande parte de fraqueza, de desigualdade e de imperfeição inerente a tudo o que o homem recria, nem por um instante se poderia suportar vê-los (porque são humanamente expressivos) se não fossem, como disse, formados, constituídos e construídos segundo a lei de vida e de transmissão moral necessária a tudo o que existe.

Odilon Redon, "Introdução a um Catálogo"[71]

Minhas palavras não se dirigem aqui nem aos que têm inclinações metafísicas nem aos pedagogos, pois eles não se empenham em contemplar as belezas da natureza. As convenções peculiares à sua mentalidade os mantêm muito distantes das idéias intermediárias que ligam as sensações aos pensamentos. Seu espírito está excessivamente preocupado com as abstrações para que possam partilhar plenamente e saborear as alegrias da arte, que envolvem sempre as relações da alma com os objetos do mundo exterior.

Falo aos que se entregam brandamente às leis secretas e misteriosas das emoções e do coração, sem a ajuda de explicações estéreis.

O artista submete-se, dia após dia, ao ritmo fatal dos impulsos do universo que o cerca. Seus olhos — esses centros sempre sensíveis e sempre ativos

71. *A Soi-Même*, pp. 115-116. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

da sensação — estão hipnotizados pelas maravilhas de uma natureza que ele ama e examina. Como sua alma, eles estão em comunhão constante até mesmo com os fenômenos mais ocasionais, e essa comunhão constitui um prazer em se tratando de um verdadeiro pintor, que mostra inclusive um certo pendor para essa comunhão. Como poderia abandonar esse mundo aprazível e completo pelo mundo da generalização, habitado pelo erudito ou pelo esteta? Não pode fazê-lo; essa excursão para fora de si mesmo é uma impossibilidade. Não lhe peça para ser profeta: ele dá apenas o seu próprio fruto — tal é a sua função.

Se o artista se compara aos outros para julgá-los, só o faz mediante uma operação inábil e difícil — tanto mais difícil quanto ele precisará tirar seus próprios óculos para ver claramente o trabalho dos outros, sem a vantagem dos óculos desses outros. Só pode falar com justeza de si mesmo, de sua própria aventura, da situação singular, alegre ou trágica em que o destino o colocou.

No meu caso, acredito ter produzido uma arte expressiva, sugestiva e indeterminada. Arte sugestiva é a irradiação de elementos plásticos sublimes, reunidos e combinados com a finalidade de evocar visões que esclarecem e exaltam ao mesmo tempo que incitam ao pensamento.

Se o público de minha geração racionalista — num momento em que se construiu o edifício do Impressionismo, com sua cúpula baixa — deixou de reagir imediatamente à minha arte, a atual geração a compreende melhor. A evolução natural produz isso. Além do mais, a juventude, com sua mentalidade diferente, está mais que nunca afetada pelas vigorosas ondas de música e por isso se abre também aos sonhos e ficções das formas idealistas que caracterizam essa arte.

Henry Van de Velde, "Memórias: 1891-1901"[72]

O trabalho que empreendemos[73] nestes primeiros anos da última década do século XIX teve uma importância tão fundamental que devia ter proporcio-

---

72. De "Henry Van de Velde, Extracts from his Memories, 1891-1901", *Architectural Review* (Londres), CXII, 669 (setembro de 1952), pp. 143-155.

Esses trechos foram escolhidos por Van de Velde para esta publicação entre as várias versões de suas *Memoirs* e de seus numerosos escritos fragmentários. Trabalhou em estreita colaboração com o tradutor, na sua organização e tradução para o inglês. Uma volumosa correspondência entre ambos testemunha o grande cuidado dedicado à tarefa. Embora esses trechos não constem sob a mesma forma na autobiografia de Van de Velde, *Memoirs* (ainda não publicada), são considerados como um reflexo exato de seus pensamentos. Uma carta de M. C. Lemaire (secretário da *Association Henry Van de Velde*, encarregado dos amplos *Archives Henry Van de Velde* na *Bibliotèque Royale de Belgique*, Bruxelas) ao autor declara: "Autor e tradutor tiveram o maior cuidado com o texto, que na minha opinião reflete muito bem os pensamentos, não raro comoventes, de Henry Van de Velde." [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

73. Os pioneiros de 1893-1895, Serrurier-Bovy e Van de Velde, em mobiliário e decoração, e Hankar e Horta, na arquitetura [nota de Van de Velde].

Ernst Ludwig Kirchner, Henry Van de Velde, *1917*, *xilogravura*.

nado aos críticos e historiadores de arte sérios material suficiente para iluminar a curiosidade dos que se sentiram intrigados ou desconcertados por essa mesma arte, levando-os a formulações não raro extravagantes ou a conclusões totalmente falsas. Não obstante, há uma concordância geral sobre um certo ponto. Todos os que escreveram sobre o assunto reconhecem que os primeiros sintomas da revolta apareceram na Bélgica, ou se espalharam de Bruxelas a Paris e dali chegaram à Alemanha e à Holanda. Poucos, porém, tentaram mostrar os escrúpulos morais que levaram esses precursores belgas a proclamar sua rebelião mediante a criação de formas deliberadamente divorciadas da fidelidade ao passado. Mas os diferentes motivos que os animaram explicam por que esse movimento começou, posteriormente, a evoluir em duas direções radicalmente distintas — divergência, porém, que não se tornou desde logo evidente.

Embora no fundo nossos objetivos pouco se assemelhassem entre si, o trabalho de nós quatro foi aproximado, julgado e descrito pela única qualidade

evidentemente comum a todos: a sua novidade. Foi assim que surgiu a denominação "Art Nouveau". A ambição que levou Serrurier-Bovy, Hankar e Horta a libertar-se da tradição, lançando-se a novas formas de arte, foi na realidade o desejo de desfrutar de toda a animação e prestígio que acompanham a inauguração de um renascimento. Minhas esperanças quanto ao que a libertação da tutela do passado e a inauguração de uma nova era na arte nos poderiam trazer eram tão altas quanto as deles, mas essa perspectiva ilusória não me satisfazia. Sabia que tínhamos de mergulhar muito mais profundamente, que a meta a perseguir era muito mais vital do que a simples novidade, que pela sua própria natureza só pode ser efêmera. Para alcançá-la, teríamos de começar eliminando todas essas obstruções acumuladas em nosso caminho durante séculos, resistindo às incursões do feio e desafiando todos os instrumentos que corrompem o gosto natural. Havia dois princípios essenciais que confirmavam minha fé e me guiavam na busca que fixei para mim mesmo: um estético, outro ético. Devo explicar que, à parte um pouco da instrução comum, eu tive a sorte de ter escapado ao tipo de deformação mental habitualmente imposta pela educação. Sendo autodidata, tive à minha disposição os mesmos recursos simples do homem primitivo, morador das cavernas, quando os primeiros lampejos da inteligência humana o levaram a aproximar a forma da função. Portanto, eu era um artista diferente, que investigava um horizonte totalmente diferente, daqueles que se deixam levar pela atração da novidade.

Acreditava firmemente que poderia atingir meus fins, dos quais a consecução da beleza não era o menor, por meio de uma estética baseada na razão e, portanto, imune ao capricho. E, como alguém plenamente cônscio da maneira pela qual a falsidade pode macular os objetos inanimados do mesmo modo que degrada o caráter dos homens e mulheres, confiava em que minha probidade estaria à altura de enfrentar as múltiplas insinuações da impostura.

Foram essas as verdades simples, mas transcendentais, que descobri durante as minhas longas meditações. Continuei a ter a firme convicção de que elas se destinavam a dar forma à totalidade da obra da minha vida.

Será que esses preceitos imemoriais se adaptariam às exigências materiais de uma civilização adiantada? Sua validade persistiria numa época de mentalidade tão corrupta e complexa quanto a nossa? Momentos houve em que minha fé esteve por um fio.

Meu amigo Fernand Brouer, diretor de *La Société Nouvelle*, que publicou *Déblaiement d'Art*, meu primeiro ensaio sobre a libertação das artes das cadeias da perversão acadêmica, instou para que eu desenvolvesse os pontos que esse ensaio deixava mais ou menos em suspenso. Foi o que fiz em *Aperçus en Vue d'une Synthèse*, ampliando o que escrevera antes sob os títulos de "A Árvore Frutífera Esgotada", "A Supremacia das Belas-Artes" e "A Regeneração da Pintura e da Escultura" (isto é, do nível degradante de quadros de cavalete e estatuetas de sala de visitas a que elas haviam caído). Mais uma vez, reiterei minhas convicções de que a elite da humanidade deitaria fora, dentro em pouco, a sua subserviência às convenções da manada e reafirmei que os membros dessa elite deviam começar por impregnar dessa morali-

Henry Van de Velde, poster para o jornal Dekorative Kunst, *1897.*

dade estética, que existe pessoalmente em cada um de nós, tudo aquilo que, estando mais próximo, devia ser mais caro a toda a humanidade:

"Ao assegurar-lhes que podemos fazer de nossos lares o reflexo direto de nossos desejos, de nossos gostos, se assim quisermos, sei que a resposta de vocês será: impossível. Só é impossível enquanto continuarmos a nos resignar com a repressão de nossa personalidade e a aceitar o ambiente humano que nos é imposto com a mesma submissão muda dos cachorros aos seus canis, dos cavalos às suas cocheiras. E isso simplesmente devido à crença ilógica de que poucas pessoas nasceram com o dom da auto-expressão — o que não é verdade; só o poderia ser se a civilização nos tivesse privado de uma capacidade que até mesmo nossos ancestrais primitivos tinham. Haverá quem se levante para afirmar a consciência de ter uma consciência estética própria e trazer um eco espontâneo de seu ser íntimo, uma contribuição autenticamente individual para o mobiliário de sua própria casa?"

III

FAUVISMO E EXPRESSIONISMO
A intuição criadora

INTRODUÇÃO, por Peter Selz

A atitude dos simbolistas de provocar sensações por meio das formas e das cores estabeleceu a base da tendência para a abstração, que ocupa posição central na arte do século XX. Mas a nova geração de artistas, nascidos por volta de 1880, já não estava sujeita ao mal romântico do *fin de siècle*. Sem deixar de participar do mundo privado do artista, expressaram a sua individualidade subjetiva com uma afirmação muito mais enfática — por vezes veemente. A têmpera do novo século, caracterizado por seu dinamismo, pedia uma reavaliação que repudiasse os padrões aceitos mediante uma afirmação dramática, ousada e, com freqüência, premente.

Durante a primeira década do século XX essas novas forças se fizeram sentir de maneira poderosa nos dois lados do Reno: em Dresden e Munique, bem como em Paris. Esta era a capital cultural do mundo e permaneceu como principal ímã e ponto focal do novo movimento. Artistas de todo o mundo continuaram a afluir para lá, reunindo-se em grupos de uma *avant-garde* que havia pouco se tornara autoconsciente e que celebrava alegremente a sua própria atividade.

Uma figura incomparável desses anos de plenitude foi o fiscal aposentado da alfândega Henri Rousseau (1844-1910), que em 1886 começou a expor pinturas de domingos nas exposições da *Société des Artistes Indépendents*, e a cujos simples serões compareciam os principais escritores e poetas, pintores e escultores, músicos e críticos da geração seguinte. Todos admiravam a simplicidade mágica de sua visão, na qual o sonho e a realidade se articulam por uma exposição precisa. Sua carta a André Dupont e a inscrição poética de seu último quadro, *O Sonho*, testemunham a sua singular concepção da realidade.

O Leão Faminto, de Rousseau, foi exibido na mesma sala que continha quadros de Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet e Rouault, na exposição de 1905 do *Salon d'Automne*. Foi possivelmente o motivo de Rousseau, mas certamente as cores loucas e as evidentes deformações praticadas por esses artistas que levaram o crítico Louis Vauxcelles a referir-se a eles como *les fauves* (as feras).

Os Fauves nunca desenvolveram uma teoria coerente da arte ou um programa artístico, embora se afirmassem com um estilo característico. Seu mentor foi, sem dúvida, Henri Matisse (1869-1954), também o mais velho do grupo, e que já havia feito experiências com vários estilos antes de chegar ao "fauve", estilo altamente original e livre, com sua intensa afirmação da visão própria do pintor. Maurice Denis compreendeu imediatamente que a obra de Matisse era essencialmente "a pintura em si, o ato da pintura pura... uma busca do absoluto". Mas quando, anos depois, Matisse anotou alguns de seus pensamentos sobre a arte, parecia calmo e moderado: acreditava na captura do essencial da natureza, elogiava o idealismo da escultura grega, afirmava seu interesse principal pela figura humana e seu empenho em alcançar a serenidade. Mas ressaltava também a importância da expressão. Esta era, na verdade, a sua meta mais importante. Também para Gauguin a expressão do sentimento era essencial, mas Matisse diz claramente que a expressão, para ele, consiste na composição total do quadro, na relação de todos os seus vários elementos, que por sua vez dependem das sensações do artista, enquanto as "regras não existem fora das pessoas". A ênfase na "intuição artística", subjacente na teoria de Matisse, revela-o como contemporâneo de Bergson e Croce. Para Benedetto Croce, cuja teoria estética é tão importante para o pensamento do século XX, o artista toma conhecimento de uma natureza anterior à percepção por meio da intuição. E, como a verdadeira intuição do artista se objetiva na sua forma expressiva, a intuição e a expressão são, na realidade, idênticas. Matisse teria concordado com esse postulado. Em sua velhice reiterou esta posição, ao dizer que "cada obra é uma combinação de símbolos inventados durante a execução, à medida que vão sendo requeridos em determinados lugares".

Se Matisse ressaltou tanto a tradição como a disciplina, o jovem Maurice de Vlaminck (1876-1958) não tinha vocação para nenhuma delas. Vigoroso e jovem corredor profissional de bicicleta, autodidata em pintura, ele foi inspirado em grande parte pela expressão veemente de Van Gogh e, em seus primeiros trabalhos, valeu-se principalmente de seus instintos. Ainda em 1923, ele dizia: "Tento pintar com meu coração e com meu sexo, sem me preocupar com o estilo."

A atitude algo extremada de Vlaminck está relacionada com a de um grupo de jovens pintores alemães que se reuniram em Dresden, em 1905, para aglutinar suas forças num movimento voltado para uma forma de arte vital e revolucionária. O grupo da *Brücke* (Ponte) equipara-se ao dos Fauves sob muitos aspectos. Mas, se os jovens artistas franceses usaram a deformação principalmente em proveito de uma nova harmonia pictórica, as deformações mais agitadas dos pintores setentrionais foram provocadas pela necessidade subjetiva de encontrar equivalentes para os seus conflitos e isolamento. Os artistas, como Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) observa em *Chronik der Brücke*, encontravam inspiração nas xilogravuras medievais alemãs, na escultura africana e da Oceania, na arte etrusca e em outras manifestações primitivas — todas formas que pareciam anticlássicas, bárbaras e "expressionistas".

Durante os oito anos de existência do grupo, os artistas da *Brücke* dividiram seus ateliês, realizaram várias exposições, lançaram e publicaram álbuns. Cumprida a sua função, e após a separação dos artistas (que se transferiram para Berlim), a *Brücke* desapareceu. A *Chronik* de Kirchner, não autorizada pelos outros artistas e nunca submetida ao seu parecer, constitui a causa imediata da dissolução do grupo.

Emil Nolde (1867-1956), membro da *Brücke* de 1906 a 1907, foi o mais velho dos expressionistas alemães. Como seus amigos mais jovens, tinha grande afinidade com a arte primitiva e em 1913 viajou para a Nova Guiné alemã para examiná-la de perto. Pretendia mesmo preparar um livro sobre a arte dos aborígines, que considerava forte e pura como a "saudável arte alemã". A pintura de Nolde reflete os ritmos da vida na região dos terrenos pantanosos do litoral do mar do Norte, e a piedade singularmente mística do povo que ali vive. Durante toda a sua vida, Nolde demonstrou uma preocupação profundamente pessoal, quase visionária, com a religião, considerando-se como uma espécie de evangelista místico. No verão de 1909 adoeceu seriamente e sentiu uma necessidade repentina de auto-expressão religiosa através da pintura. A recordação desse episódio quase extático em sua autobiografia nos dá uma visão de sua personalidade fervorosa, tempestuosa.

Em contraste com o isolamento dos alemães do Norte, os artistas do *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul) de Munique participavam dos principais movimentos da cultura européia. Em suas exposições uniam os artistas de vanguarda da Alemanha, Rússia e França, sem postular uma linguagem formal ou um estilo específico, porque viam na arte a materialização do espírito, qualquer que fosse a forma assumida por ela. Wassily Kandinsky (1866-1944), líder espiritual do grupo, era homem de ampla cultura e grande vigor intelectual. Conhecedor das várias correntes do pensamento europeu, interessava-se muito pela filosofia, religião, poesia e música. Seu gênio universal procurou unir o racional ao irracional. Kandinsky e seus amigos continuaram a procurar a base espiritual comum de todas as artes e realizaram experiências com os equivalentes de sons e cores, na esperança de chegar à forma inestética total, que teria efeitos tanto físicos quanto psicológicos. Por isso seguiram a tradição proposta por Wagner e explorada por Scriabin e Schönberg. Juntamente com seu livro *Do Espiritual na Arte*, o ensaio de Kandinsky "Sobre o problema da forma" tornou-se documento central da arte abstrata. Neste último, que é a sua contribuição mais amadurecida para a teoria da arte, Kandinsky vê dois caminhos principais, o "grande realismo" (exemplificado pela simplicidade de Henri Rousseau) e a "grande abstração" (representada pela sua própria obra), que levam a uma meta, ou seja, à expressão do significado interior do artista. A forma em si não tem sentido, a menos que seja a expressão da necessidade íntima do artista, e tudo é permitido para servir a essa finalidade.

Franz Marc (1880-1916), companheiro de Kandinsky no *Blaue Reiter*, também considerava a arte como um meio de penetrar a realidade e chegar à sua verdadeira essência. As velhas tradições não tinham utilidade nessa

empreitada; impunha-se criar outras, novas. Numa tentativa de identificar-se com a natureza, ele usa formas cubistas e futuristas e lhes dá uma função mais descritiva, ou melhor, transforma-as poeticamente para incorporar o animal num ritmo-natureza cósmico total. Com seu amor franciscano pelos animais, ele se pergunta: "Como a natureza se reflete nos olhos do animal... como um cavalo vê o mundo?" Finalmente, pouco antes de ser morto na I Guerra Mundial, em sua busca constante de pureza e de uma desmaterialização cada vez maior na arte, Marc adentrou com seu amigo Kandinsky no reino do Expressionismo Abstrato.

Paul Klee (1879-1940) partilha com seus amigos do *Blaue Reiter* o desejo de "revelar a realidade visível atrás das coisas". É a arte que torna visível, como ele explica, e são as linhas do desenhista, ao dar um passeio, que podem levar à terra da visão mais profunda. Plenamente consciente da inter-relação do espaço e do tempo, Klee vê na arte nada menos que o "símile da Criação". Seu "Credo Criativo" foi escrito em 1918, quando ainda estava no Exército. É o núcleo de seus escritos teóricos e foi seguido pelo *Livro de Esboços Pedagógicos, Da Arte Moderna* e *O Olho que pensa* (primeiras edições alemãs: 1925, 1945 e 1956). O último, baseado em suas conferências na Bauhaus, foi considerado por *sir* Herbert Read como "a mais completa apresentação dos princípios do desenho jamais feita por um artista moderno".

Paul Klee inventou símbolos para a experiência inconsciente do homem e para o processo formativo da natureza, e com isso atingiu uma expressão artística extremamente penetrante. Como professor da Bauhaus em Weimar e Dessau, e depois da Academia, em Düsseldorf, e como teórico da propensão poética, foi capaz de oferecer explicações adicionais sobre o significado da arte.

A ênfase de Max Beckmann (1884-1950) sobre a importância do objeto visível, em contraste com o emocionalismo mais subjetivo dos expressionistas, colocou-o em estreito contato com os artistas do movimento *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), entre as duas guerras. Dando ao sonho uma estrutura precisa e um detalhe meticuloso, ele pertence àquela corrente principal do modernismo que apresenta um certo paralelo nos escritos de Kafka e Joyce, nas pinturas de De Chirico e Bacon e nos filmes de Antonioni e Bergman. Em toda a sua obra o sentimento da alienação é intensificado pelo uso da dura realidade física. Numa série de grandes trípticos, ele mergulhou no mistério do espaço, preocupado com o que chamava de a magia de transformar três dimensões em duas, ao mesmo tempo que percebia "aquela quarta dimensão procurada por todo o meu ser".

Beckmann sentia-se parte de uma grande tradição ocidental que inclui a mitologia grega e a filosofia européia, a pintura de Grünewald, Rembrandt e Blake, bem como a de Henri Rousseau, "esse Homero da casa do porteiro cujos sonhos pré-históricos por vezes me colocaram perto dos deuses". O que Kandinsky, o principal teórico do Expressionismo, chamou de Grande Realismo continua em Beckmann de forma alterada, segundo os ditames de *sua* necessidade interior.

FAUVISMO

Henri Rousseau, carta ao crítico de arte André Dupont explicando O Sonho, *1910*[1]

Respondo imediatamente à sua bondosa carta para explicar-lhe a razão pela qual o sofá em questão foi incluído [em seu quadro *O Sonho*]. A mulher adormecida no sofá sonha que é levada para a floresta, ouvindo a música do instrumento do encantador de serpentes. Isto explica o porquê do sofá no quadro... Agradeço-lhe pela sua bondosa apreciação; se mantive minha ingenuidade, é porque M. Gérome, que era professor na École des Beaux-Arts, e M. Clément, diretor da École des Beaux-Arts em Lyon, sempre me disseram para conservá-la. Assim, no futuro, o senhor já não a achará surpreendente. Disseram-me também que eu não pertencia a este século. O senhor deve compreender que não posso, agora, mudar a maneira que adquiri com um trabalho tão árduo e persistente. Termino esta nota agradecendo-lhe antecipadamente pelo artigo que escreverá a meu respeito. Aceite os meus melhores votos e um sincero e cordial aperto de mãos.

Henri Rousseau, Inscrição para O Sonho, *1910*[2]

Num lindo sonho
Yadwigha dorme suavemente

---

1. Publicado originalmente em *Soirées de Paris* (exemplar de Rousseau), 15 de janeiro de 1914 [por erro, está 1913], p. 57. H. B. Chipp apresenta a versão inglesa publicada em *Artists on Art*, orgs. Robert Goldwater e Marco Treves, p. 403. Copyright 1945 por Pantheon Books, Inc. Reproduzido com autorização de Pantheon Books, Inc., Divisão da Random House, Inc. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

2. *Soirées de Paris*, 15 de janeiro de 1914, p. 65. *The Dream* (The Museum of Modern Art, Nova York).

Em contraste com o tom poético da interpretação para o Sr. Dupont e da inscrição, Rousseau, num momento de confidência, explicou ao seu amigo André Salmon que o sofá estava ali apenas devido à sua cor vermelha. As declarações de Rousseau sobre a arte são muito raras, embora ele tivesse escrito três peças (nunca foram encenadas), uma autobiografia e várias cartas a Apollinaire (publicadas no número dedicado a Rousseau por *Les Soirées de Paris*, 15 de janeiro de 1914). [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Henri Rousseau, O sonho, *1910, óleo sobre tela.*

Ouve os sons de uma flauta
Tocada por simpático encantador
Enquanto a lua se reflete
Nos rios e nas árvores virentes
As serpentes esperam
Os sons alegres do instrumento.

Henri Matisse, "Notas de um pintor", 1908[3]

Um pintor que se dirige ao público, não mais para mostrar suas obras, mas para apresentar algumas idéias sobre a arte de pintar, expõe-se a vários perigos.

Em primeiro lugar, sei que muita gente costuma encarar a pintura como uma dependência da literatura e por isso exige que ela exprima não idéias gerais, adequadas aos seus meios, mas idéias especificamente literárias; por

3. Publicado originalmente sob o título "Notes d'un peintre", em *La Grande Revue*, Paris, 25 de dezembro de 1908, pp. 731-745. Uma interessante descrição das observações críticas de Matisse aos seus alunos, durante os primeiros tempos da *Académie Matisse*, foi escrita em 1908 por Sarah Etein, que figurava entre seus discípulos. Foi reproduzida em Barr, *Matisse, His Art and His Public*, pp. 550-552. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

Henri Matisse, Auto-retrato, *c. 1900, pincel e tinta.*

isso receio que o pintor que se arrisca no domínio literário venha a ser olhado com espanto. Com efeito, tenho plena consciência de que a melhor demonstração que um artista pode dar de sua maneira é a que resultará de suas telas.

No entanto, artistas como Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guérin e Bernard escreveram páginas que foram acolhidas em revistas. Quanto a mim, tentarei expor simplesmente meus sentimentos e aspirações de pintor, sem maiores preocupações com a escrita.

Um outro perigo, porém, que entrevejo agora é o de dar a impressão de me contradizer. Sinto muito fortemente o vínculo que une minhas telas mais recentes às que pintei em dias idos. Entretanto, não penso hoje exatamente o que pensava ontem. Ou antes, o fundo do meu pensamento não mudou, mas meu pensamento evoluiu, e com ele meus meios de expressão. Não repudio nenhuma de minhas telas, mas não há uma única que eu não faria de modo diferente, se tivesse de refazê-la. Tendo sempre para o mesmo fim, mas calculo de modo diferente meu caminho para chegar a ele.

Enfim, se menciono o nome deste ou daquele artista, é sem dúvida para destacar o que sua maneira tem de contrário à minha, donde se poderá concluir que faço pouco caso de suas obras. Correrei, assim, o risco de ser taxado de injusto em relação a pintores cujas pesquisas talvez eu compreenda melhor

do que ninguém ou cujas realizações eu aprecie mais plenamente do que ninguém, tendo tomado o seu exemplo não para atribuir-me qualquer superioridade, mas para realçar mais claramente, mostrando o que fizeram, aquilo que tento realizar.

Busco, antes de tudo, a expressão. Às vezes concederam em atribuir-me certa ciência, com a ressalva, porém, de que minha ambição era limitada, e não ia além da satisfação de ordem puramente visual que a contemplação de um quadro pode proporcionar. Mas não se deve considerar o pensamento de um pintor fora de seus meios, pois ele só tem valor na medida em que é servido por meios que deverão ser tanto mais completos (e por completos não entendo complicados) quanto mais profundo for o seu pensamento. Não posso distinguir entre o sentimento que tenho da vida e a maneira como o traduzo.

A expressão, para mim, não reside na paixão que se espelha num rosto ou se afirma por um gesto violento. Ela se acha em toda a disposição do meu quadro: o lugar ocupado pelos corpos, os vazios ao redor deles, as proporções — tudo isso tem o seu papel. A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e virá desempenhar o papel que lhe cabe, principal ou secundário. Tudo o que não tem utilidade no quadro é, por isso mesmo, prejudicial. Uma obra comporta uma harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo tomaria, no espírito do espectador, o lugar de um outro detalhe essencial.

A composição, que deve visar à expressão, modifica-se com a superfície a cobrir. Se eu tomar uma folha de papel de uma determinada dimensão, traçarei nela um desenho que terá uma relação necessária com o seu formato. Não repetirei esse mesmo desenho em outra folha de proporções diferentes — por exemplo, numa folha retangular em vez de quadrada. Mas não me contentarei em aumentá-lo se tiver de executá-lo numa folha de forma semelhante, porém dez vezes maior. O desenho deve ter uma força de expansão que vivifique as coisas que o rodeiam. O artista desejoso de transpor a composição de uma tela para outra, maior, deve, para conservar-lhe a expressão, concebê-la novamente, modificá-la em seu caráter, e não simplesmente dispô-la nos quadrados em que dividiu a sua tela.

É possível obter, através das cores, baseando-se em seu parentesco ou em seus contrastes, efeitos extremamente agradáveis. Freqüentemente, quando começo a trabalhar, numa primeira etapa registro sensações frescas e superficiais. Alguns anos atrás esse resultado às vezes me satisfazia. Se me contentasse com ele hoje, quando penso que enxergo mais longe, no meu quadro haveria uma imprecisão: eu teria registrado as sensações fugazes de um momento que não me definiriam por inteiro e que eu mal reconheceria no dia seguinte.

Meu desejo é chegar a esse estado de condensação das sensações que constitui o quadro. Poderia satisfazer-me com uma obra que fosse o primeiro esboço, mas logo em seguida ela me desagradaria; por isso prefiro retocá-la,

a fim de poder reconhecê-la mais tarde como uma representação do meu espírito. Houve época em que não deixava minhas telas penduradas na parede porque elas me lembravam momentos de grande excitação, e eu não gostava de revê-las enquanto estava calmo. Hoje, tento pôr calma nelas e retomo-as até que o tenha conseguido.

Vou pintar um corpo de mulher: antes de mais nada dou-lhe uma certa graça, um certo encanto; mas trata-se de dar-lhe algo mais. Condenso então a significação do corpo, procurando suas linhas essenciais. O encanto será menos evidente à primeira vista, mas começará a se destacar da nova imagem que terei obtido, e que terá um significado mais amplo, mais plenamente humano. O encanto será menos evidente, e não será sua única característica, mas nem por isso será menor. Constituirá apenas um elemento na concepção geral da figura.

O encanto, a leveza e o frescor são sensações fugazes. Tenho uma tela de tintas frescas e a retomo. O tom, sem dúvida, irá tornar-se mais pesado. Ao meu tom inicial irá suceder-se um outro que, tendo mais densidade, irá substituí-lo com vantagem, apesar de menos sedutor para os olhos.

Os pintores impressionistas — Monet e Sisley, em particular — têm sensações finas, pouco distantes umas das outras; resulta daí que suas telas são todas semelhantes. A palavra impressionismo convém perfeitamente à maneira deles, já que tornam fugidias as impressões. Esse termo, contudo, não pode subsistir para designar alguns pintores mais recentes, que evitam a primeira impressão e a consideram quase mentirosa. Uma tradução rápida da paisagem só nos oferece um momento de sua duração. Prefiro, insistindo no seu caráter, expor-me a perder o encanto para obter mais estabilidade.

Sob essa sucessão de momentos que compõem a existência superficial dos seres e das coisas e que os reveste de aparências cambiantes e efêmeras, pode-se buscar um caráter mais verdadeiro, mais essencial, que o artista utilizará para dar à realidade uma interpretação mais duradoura. Quando entramos nas salas da escultura dos séculos XVII e XVIII, no Louvre, e examinamos, por exemplo, um Puget, verificamos que a expressão é forçada e exagerada ao ponto de inquietar. Coisa bem diversa ocorre quando vamos ao Luxemburgo: a atitude em que os escultores mostram o modelo é sempre a que comporta maior desenvolvimento dos membros, a tensão mais forte dos músculos. Mas o movimento assim compreendido não corresponde a nada na natureza: quando o surpreendemos por meio de um instantâneo, a imagem daí resultante não nos recorda nada que já tenhamos visto. O movimento apreendido em sua ação só terá sentido se não isolarmos a sensação presente daquela que a precede nem daquela que se lhe segue.

Há dois modos de exprimir as coisas: um é mostrá-las brutalmente, outro é evocá-las com arte. Afastando-nos da *representação* literal do movimento, obtemos mais beleza e mais grandeza. Observe-se uma estátua egípcia: parece-nos rígida; sentimos nela, porém, a imagem de um corpo dotado de movimento e que, apesar de sua rigidez, é animado. Também os antigos gregos são calmos: um homem que lança o disco será mostrado no momento em que reúne suas

forças antes de arremessá-lo, ou pelo menos, se não estiver na posição mais tensa e mais precária que seu gesto comporta, o escultor o terá resumido e condensado de modo a restabelecer o equilíbrio e despertar a idéia da duração. O movimento é, em si mesmo, instável e não convém a algo durável como uma estátua, a menos que o artista tenha tido consciência da ação inteira, da qual ele representa apenas um momento.

É necessário que se defina o caráter do objeto ou do corpo que desejo pintar. Para isso, estudo cuidadosamente os meios de que disponho: se marco com um ponto negro uma folha branca, por mais que eu afaste a folha o ponto continuará visível: é uma notação clara. Mas ao lado desse ponto acrescento outro, depois um terceiro, e já há então uma certa confusão. Para que ele guarde o seu valor, é preciso que eu o engrosse à proporção que vou acrescentando outros sinais no papel.

Se numa tela branca eu dispersar sensações de azul, de verde e de vermelho, a cada nova pincelada diminui a importância de cada uma das anteriores. Vou pintar um interior: tenho diante de mim um armário; ele me dá uma sensação de vermelho muito vivo, e coloco um vermelho que me satisfaz. Uma relação se estabelece entre esse vermelho e o branco da tela. Se ao lado eu pintar um verde e pintar o soalho de amarelo, haverá ainda, entre esse verde ou esse amarelo e o branco da tela, relações que me satisfarão. Mas esses diferentes tons se diminuem mutuamente. Os diferentes signos que emprego devem equilibrar-se de tal modo que não se destruam uns aos outros. Para isso devo pôr ordem nas minhas idéias: a relação entre os tons se estabelecerá de forma a sustentá-los, e não a abatê-los. Uma nova combinação de cores se sucederá à primeira e dará a totalidade de minha representação. Sou obrigado a transpor, e é por isso que se tem a impressão de que meu quadro mudou totalmente quando, após sucessivas modificações, o vermelho substituiu o verde como tonalidade dominante. Não me é possível copiar servilmente a natureza. Tenho de interpretá-la e submetê-la ao espírito do quadro. Uma vez encontradas todas as minhas relações de tons, deverá resultar um acordo vivo de cores, uma harmonia análoga à de uma composição musical.

Para mim, tudo está na concepção. Portanto é necessário ter, desde o início, uma visão nítida do conjunto. Eu poderia citar um grande escultor que produz peças admiráveis; mas, para ele, uma composição não passa de um agrupamento de peças, daí resultando confusão na expressão. Observe-se, por outro lado, um quadro de Cézanne: tudo nele é tão bem combinado, que a qualquer distância, e seja qual for o número de personagens, será possível distinguir claramente os corpos e saber a qual deles pertence este ou aquele membro. Se no quadro há ordem e clareza, é porque desde o princípio essa ordem e essa clareza existiam no espírito do pintor, ou porque este tinha consciência da necessidade delas. Membros podem cruzar-se, misturar-se; cada um, entretanto, permanece sempre, para o espectador, ligado ao mesmo corpo e participa da idéia do corpo: toda confusão desapareceu.

A tendência dominante na cor deve ser a de servir o melhor possível à expressão. Coloco os meus tons sem um plano preconcebido. Se de início,

e talvez sem que eu tenha consciência disso, um tom me seduz ou me detém, depois de terminado o quadro quase sempre percebo que respeitei esse tom, ao passo que progressivamente modifiquei e transformei todos os outros. O lado expressivo das cores se impõe a mim de modo puramente instintivo. Para pintar uma paisagem de outono, não tentarei me lembrar das cores que convêm a essa estação; inspirar-me-ei apenas na sensação que ela me proporciona: a pureza glacial do céu, de um azul acre, exprimirá a estação tão bem como a tonalidade das folhagens. Minha própria sensação pode variar: o outono pode ser suave e cálido, como se fosse um prolongamento do verão, ou, ao contrário, fresco, com um céu frio e árvores amarelo-limão que transmitem uma impressão de frio e já anunciam o inverno.

A escolha de minhas cores não repousa em nenhuma teoria científica: baseia-se na observação, no sentimento, na experiência de minha sensibilidade. Inspirando-se em certas páginas de Delacroix, um artista como Signac se preocupa com as complementares, e o conhecimento teórico delas o levará a empregar, aqui ou ali, este ou aquele tom. Quanto a mim, procuro simplesmente empregar cores que expressem a minha sensação. Há uma proporção necessária de tons que me pode levar a modificar a forma de uma figura ou a transformar a minha composição. Enquanto não as tiver obtido para todas as partes, continuo a procurá-las e prossigo o meu trabalho. Depois, chega um momento em que todas as partes encontraram suas relações definitivas, e a partir de então seria impossível para mim retocar o que quer que fosse no meu quadro sem refazê-lo por inteiro.

Na realidade, acho que a própria teoria das cores complementares não é absoluta. Estudando os quadros dos pintores cujo conhecimento das cores baseia-se no instinto e no sentimento, numa analogia constante de suas sensações, poderíamos definir em certos pontos as leis da cor, fazer recuar os limites da teoria das cores tal como ela é admitida atualmente.

O que mais me interessa não é nem a natureza-morta nem a paisagem, mas a figura humana. É ela que me permite exprimir melhor o sentimento por assim dizer religioso que tenho da vida. Não insisto em detalhar todos os traços do rosto, em expressá-los um a um, na sua exatidão anatômica. Se tenho um modelo italiano cujo primeiro aspecto me sugere a idéia de uma existência meramente animal, descubro nele, entretanto, traços essenciais; penetro, entre as linhas do seu rosto, aquelas que traduzem esse caráter de alta gravidade que persiste em todo ser humano. Uma obra deve trazer em si todo o seu significado e impô-lo ao espectador antes mesmo que ele conheça o seu tema. Quando vejo os afrescos de Giotto em Pádua, não me importo em saber que cena da vida de Cristo tenho diante dos olhos, mas percebo instantaneamente o sentimento que ela emana, pois ele está presente nas linhas, na composição e na cor; o título só fará confirmar a minha impressão.

Sonho com uma arte de equilíbrio, de pureza, de serenidade, desprovida de motivos inquietadores ou deprimentes; uma arte que seja, para todo trabalhador cerebral, para o homem de negócios ou para o artista das letras, por

exemplo, um lenitivo, um tranqüilizante mental, semelhante a uma boa poltrona que o faz repousar de suas fadigas físicas.

Com freqüência se discute o valor dos diferentes processos, suas relações com os diversos temperamentos. Faz-se uma distinção entre os pintores que trabalham diretamente a partir da natureza e os que trabalham apenas de imaginação. Quanto a mim, não acho que se deva privilegiar um desses dois métodos e excluir o outro. Muitas vezes ambos são empregados alternadamente pelo mesmo indivíduo, seja porque ele tem necessidade da presença dos objetos para receber sensações e excitar sua faculdade criadora, seja porque suas sensações já estejam classificadas; em ambos os casos ele poderá chegar a esse conjunto que constitui o quadro. No entanto, acredito que se possa julgar da vitalidade e do poder de um artista quando este, impressionado diretamente pelo espetáculo da natureza, é capaz de organizar suas sensações e até de voltar, várias vezes e em dias diferentes, a um mesmo estado de espírito, dando-lhes continuidade: tal poder implica um homem suficientemente dono de si para impor-se uma disciplina.

Os meios mais simples são os que permitem ao pintor exprimir-se da melhor forma possível. Se ele teme a banalidade, não a evitará mediante representações estranhas, desenhos bizarros ou cores excêntricas. Seus meios devem decorrer quase necessariamente do seu temperamento. Deverá ter aquela simplicidade de espírito que o levará a acreditar que pintou apenas aquilo que viu. Gosto das palavras de Chardin: "Vou pondo cores até o quadro ficar bem parecido." E das de Cézanne: "Quero fazer a imagem." E ainda das de Rodin: "Copiai a natureza." Dizia Da Vinci: "Quem sabe copiar, sabe fazer." Aqueles que, para ter "estilo", se afastam voluntariamente da natureza afastam-se da verdade. O artista deve reconhecer, ao raciocinar, que seu quadro é um artifício; mas, quando está pintando, deve ter o sentimento de que copia a natureza. E, mesmo quando se afastou dela, deve ter a convicção de que só o fez para expressá-la mais completamente.

Talvez me digam que se pode esperar que um pintor tenha outros pontos de vista sobre a pintura e que, em suma, tudo o que acabo de dizer não passa de lugares-comuns. A isso responderei que não existem verdades novas. O papel do artista, como o do erudito, baseia-se em apreender verdades correntes que sempre lhe foram repetidas, mas que serão para ele novidades e se tornarão suas no dia em que lhes perceber o sentido profundo. Se os inventores do avião tivessem de expor suas pesquisas, de explicar-nos como conseguiram sair da terra e lançar-se no espaço, eles nos dariam simplesmente a confirmação de princípios de física bastante elementares que inventores menos felizes negligenciaram.

Um artista só tem a ganhar quando lhe dão informações sobre ele mesmo, e felicito-me por ter ficado sabendo qual era o meu ponto fraco. M. Peladan, na *Revue Hebdomadaire*, reprova um certo número de pintores, entre os quais sou forçado a incluir-me, por se fazerem chamar "*fauves*" e no entanto se vestirem como todo mundo, de tal modo que não se distinguem dos chefes de seção das grandes lojas. O gênio se prende a tão pouco? Se se trata apenas

de mim, que M. Peladan se tranqüilize: amanhã me denominarei Sar e me vestirei como necromante.

No mesmo artigo, o excelente escritor alega que não pinto honestamente, e eu teria direito de zangar-me se ele não tivesse o cuidado de anexar a seu pensamento uma definição restritiva: "Por honestamente entendo o respeito ao ideal e às regras." O problema é que ele não nos diz onde estão essas regras. Eu bem gostaria que elas existissem, mas, se fosse possível aprendê-las, quantos artistas sublimes teríamos!

As regras não têm existência fora dos indivíduos: caso contrário, nenhum professor seria menos genial do que Racine. Qualquer um pode repetir belas frases, mas bem poucos são capazes de penetrar-lhes o sentido. Estou pronto a admitir que se pode extrair um conjunto de regras mais completo de uma obra de Rafael ou Ticiano do que de Manet ou Renoir, mas as regras que encontramos em Manet ou Renoir são as que convinham à sua natureza, e prefiro a menor de suas pinturas a todas as obras dos pintores que se contentaram em copiar a *Vênus e o cachorrinho* ou a *Madona com o Pintassilgo*. Estes últimos não enganarão ninguém, pois, queiramos ou não, pertencemos ao nosso tempo e partilhamos suas opiniões, seus sentimentos e mesmo seus erros. Todo artista traz a marca de sua época, mas os grandes artistas são aqueles em quem ela se imprimiu mais profundamente. Nossa época é melhor representada por Courbet do que por Flandrin, por Rodin melhor do que por Frémiet. Quer queiramos, quer não, e por mais que nos consideremos exilados de nosso tempo, entre nós e ela se estabelece uma solidariedade a que nem M. Peladan conseguiria escapar. Pois serão talvez os seus livros que os estetas do futuro tomarão como exemplo quando cismarem de provar que, em nossos dias, ninguém compreendeu nada da arte de Leonardo da Vinci.

Henri Matisse, "A exatidão não é a verdade", 1947[4]

Entre os desenhos que escolhi com o maior cuidado para esta exposição, há quatro — retratos, talvez — feitos a partir de meu rosto visto num espelho. Gostaria de chamar para eles, particularmente, a atenção dos visitantes.

Esses desenhos parecem-me resumir observações que venho fazendo há anos sobre as características de um desenho, e que não dependem da cópia exata das formas naturais, nem da paciente acumulação de detalhes exatos, mas do profundo sentimento do artista ante os objetos escolhidos, sobre os quais sua atenção se focaliza e cujo espírito ele penetrou.

4. De Henri Matisse, *Retrospective Exhibition of Paintings, Drawings and Sculpture Organized in Collaboration with the Artist*, catálogo da exposição realizada pelo Museu de Arte de Filadélfia, 3 de abril a 9 de maio de 1948, pp. 33-44. Este ensaio foi escrito em 1947, ocasião em que Matisse selecionou para a exposição de Filadélfia os quatro desenhos de seu rosto, feitos em 1939. A tradução inglesa é de Esther Rowland Clifford. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Minhas convicções sobre essas questões cristalizaram-se depois de ter verificado o fato de que, por exemplo, nas folhas de uma árvore — de uma figueira, particularmente — a grande diferença de forma existente entre elas não impede que sejam unidas por uma qualidade comum. As folhas da figueira, por fantásticas que sejam as formas que assumam, são sempre, inequivocamente, folhas de figueira. Fiz a mesma observação sobre outras coisas que crescem: frutas, legumes, etc.

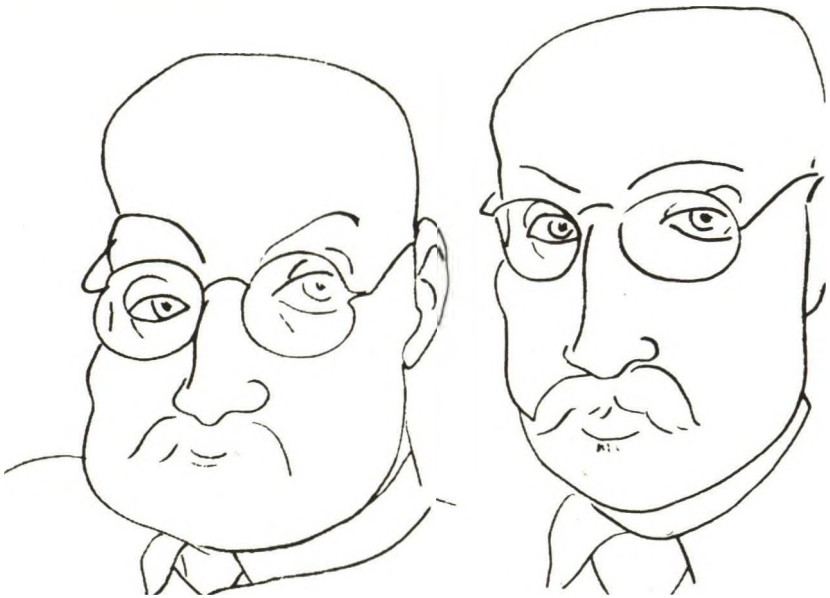
Há, assim, uma verdade inerente que deve ser isolada da aparência externa do objeto representado. Esta verdade é a única que importa.

Os quatro desenhos em questão têm o mesmo motivo, mas a caligrafia de cada um deles mostra uma aparente liberdade na linha, no contorno e no volume expressos.

Na verdade, nenhum desses desenhos pode ser sobreposto ao outro, pois todos têm contornos totalmente distintos.

Em todos eles a parte superior do rosto é a mesma, mas a inferior é completamente diversa. No nº 158, ela é quadrada e maciça; no nº 159, é alongada em comparação com a parte superior; no nº 160, termina numa ponta; e no nº 161 não guarda nenhuma semelhança com as demais. [Ver ilustração]

Henri Matisse, quatro auto-retratos, outubro de 1939, desenhos a crayon.



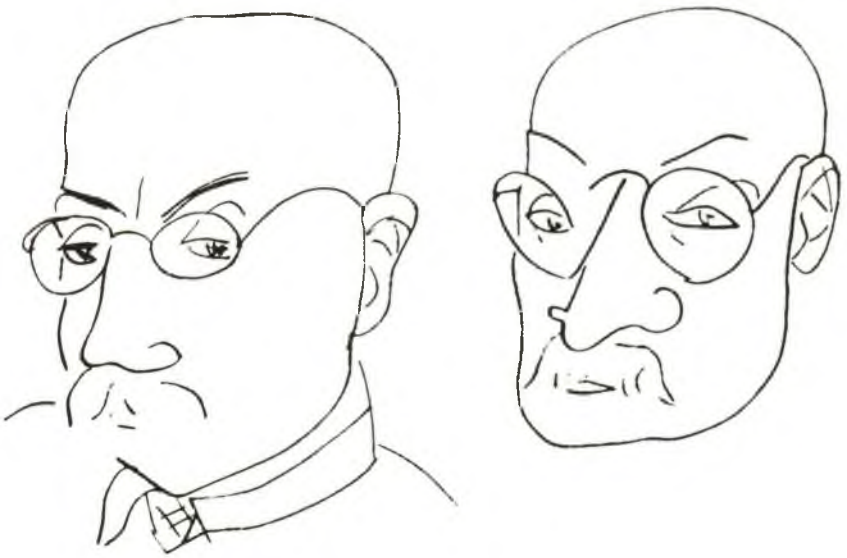
Não obstante, os diferentes elementos que compõem estes quatro desenhos dão a mesma medida da composição orgânica do motivo. Esses elementos, apesar de nem sempre estarem indicados da mesma maneira, ainda assim se encontram presentes em cada desenho com o mesmo sentimento — a maneira pela qual o nariz está colocado no rosto, a orelha presa ao crânio, o maxilar inferior pendurado, a maneira como os óculos estão colocados no nariz e nas orelhas, a tensão do olhar e sua densidade uniforme em todos os desenhos —, muito embora os tons da expressão variem em cada um deles.

É bastante claro que a soma total desses elementos descreve o mesmo homem no tocante ao seu caráter e personalidade, à maneira como olha as coisas e à sua reação à vida, assim como no que concerne à reserva com que a enfrenta e que o impede de abandonar-se a ela descontroladamente. É realmente o mesmo homem, que permanece sempre um espectador atento da vida e de si mesmo.

Fica evidente, portanto, que a inexatidão anatômica, orgânica desses desenhos não prejudicou a expressão do caráter íntimo e da verdade inerente à personalidade — pelo contrário, ajudou a esclarecê-la.

Esses desenhos são retratos ou não?

Que é um retrato?



Não é uma interpretação da sensibilidade humana da pessoa representada?

A única frase de Rembrandt que conhecemos é esta: "Nunca pintei senão retratos."

O retrato no Louvre pintado por Rafael, mostrando Joan de Aragon numa roupa de veludo vermelho, é realmente o que se entende por retrato?

* * *

Esses retratos não são frutos do acaso, a tal ponto que em cada um deles se pode ver como, ao ser expressa a verdade do personagem, a mesma luz os ilumina, e a qualidade plástica de suas diferentes partes — rosto, fundo, qualidade transparente dos óculos, bem como a sensação do peso material — tudo isso é impossível de colocar em palavras, mas fácil de fazer dividindo-se o papel em espaços com uma simples linha de espessura quase igual — todas essas coisas continuam as mesmas.

Cada um desses desenhos, tal como os vejo, tem a sua invenção individual própria que vem da penetração, pelo artista, do seu motivo, e que chega ao ponto de identificar o artista com o motivo, de modo que a verdade essencial desse motivo constitui o desenho. Ela não é modificada pelas condições diferentes sob as quais o desenho é executado; pelo contrário, a expressão dessa verdade pela elasticidade de sua linha e por sua liberdade se presta às exigências da composição; seu jogo de sombras e luzes, e até mesmo de vida, se faz ao sabor do estado de espírito do artista, de quem é a expressão.

L'exactitude n'est pas la vérité.

Henri Matisse, A facilidade de pintar
Carta a Henry Clifford, Vence, 14 de fevereiro de 1948[5]

Espero que minha exposição seja digna de todo o trabalho que lhe está dando e que me comove profundamente.

Tendo em vista, porém, a grande repercussão que pode ter, e vendo quantos preparativos estão sendo feitos para ela, pergunto-me se o seu âmbito não terá uma influência mais ou menos infeliz sobre os jovens pintores. Como interpretarão eles a impressão de aparente facilidade que lhes produzirá uma visão geral rápida, e até mesmo superficial, de minhas pinturas e desenhos?

Sempre tentei ocultar os meus esforços, sempre desejei que minhas obras tivessem a leveza e a alegria da primavera, que nunca nos permite suspeitar o trabalho que custou. Por isso, receio que os jovens, vendo em minha obra

5. "Carta ao sr. Henry Clifford [Diretor] do Museu de Arte de Filadélfia, antes da inauguração, ali, da grande exposição Matisse." Catálogo da exposição do Museu de Arte de Filadélfia, pp. 15-16. A tradução inglesa é de Esther Rowland Clifford. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

apenas uma facilidade aparente e negligência no desenho, se sirvam disso como desculpa para evitar certos esforços que me parecem necessários.

As poucas exposições que tive a oportunidade de ver durante estes últimos anos levam-me a temer que os jovens pintores estejam evitando a lenta e penosa preparação necessária à educação de qualquer pintor contemporâneo que pretenda construir apenas pela cor.

Esse trabalho lento e penoso é indispensável. Na verdade, se os jardins não fossem cavados no momento adequado, em breve não serviriam para nada. Não precisamos primeiro limpar o terreno para em seguida cultivá-lo a cada estação do ano?

Se o artista não soube preparar o seu período de floração, mediante um trabalho que apresenta pouca semelhança com o resultado final, breve é o futuro que tem à sua frente: quando um artista que "venceu" já não sente a necessidade de voltar à terra de tempos em tempos, começa a andar à volta, repetindo-se, até que sua curiosidade se extingue nessa repetição.

O artista precisa possuir a natureza. Deve identificar-se com o seu ritmo, por meio de esforços que preparem o domínio que mais tarde lhe permitirá expressar-se na sua própria linguagem.

O futuro pintor deve saber o que é útil para o seu desenvolvimento — desenho, ou mesmo escultura —, tudo o que o levará a identificar-se com a Natureza, entrando nas coisas — é a isso que chamo Natureza — que lhe provocam sentimentos. Considero essencial o estudo por meio do desenho. Se o desenho pertence ao Espírito e a cor aos Sentidos, é preciso desenhar primeiro, cultivar o espírito e ser capaz de conduzir a cor pelos caminhos espirituais. É isso o que quero dizer bem alto, quando vejo o trabalho de jovens para quem a pintura já não é uma aventura e cujo único objetivo é a exposição individual que os ponha no caminho da fama.

Só depois de anos de preparo deve o artista jovem tocar na cor — isto é, não como uma descrição, mas sim como meio de expressão. Só então pode ele esperar que todas as imagens, ou mesmo todos os símbolos que usar sejam o reflexo de seu amor pelas coisas, um reflexo em que ele pode confiar, caso tenha realizado sua educação com pureza e sem mentir para si mesmo. Então ele empregará a cor com discernimento. Irá colocá-la de acordo com um projeto natural, não formulado e totalmente disfarçado, que nascerá diretamente de seus sentimentos: foi isso que permitiu a Toulouse-Lautrec, no fim de sua vida, exclamar: "Finalmente, já não sei mais desenhar."

O pintor que está apenas começando acha que pinta com o coração. O artista que completou seu desenvolvimento também acha que pinta com o coração. Só este último está certo, porque seu treinamento e disciplina lhe permitem ceder a impulsos que ele pode, pelo menos em parte, disfarçar.

Não tenho a pretensão de ensinar: quero apenas que minha exposição não provoque interpretações falsas naqueles que ainda precisam abrir o seu caminho. Gostaria que as pessoas soubessem que não podem abordar a cor como se entrassem por uma porta aberta, que é necessário passar por um rigoroso preparo para ser digno dela. Mas, antes de tudo, é evidente que

devemos ter um dom da cor, como o cantor deve ter voz. Sem esse dom, não podemos chegar a lugar nenhum, e nem todos podem dizer como Correggio: "*Anch'io son pittore.*" O colorista faz sentir sua presença até mesmo num simples desenho a carvão.

Meu caro Sr. Clifford, chego ao fim de minha carta. Comecei-a para dizer-lhe que compreendo o trabalho que está tendo comigo no momento. E vejo que, obedecendo a uma necessidade íntima, fiz desta carta uma expressão do que sinto sobre o desenho, a cor e a importância da disciplina na educação de um artista. Se acha que todas essas minhas reflexões podem ser úteis a alguém, faça com esta carta o que lhe parecer melhor...

Henri Matisse, "Testemunho", 1952[6]

Tudo o que eu poderia dizer a respeito de meu sentimento do espaço já se encontra expresso em meus quadros. Nada seria mais claro que aquilo que se pode ver nessa parede: essa jovem que pintei há trinta anos... esse "buquê de flores" ... essa "mulher adormecida", que datam dos últimos anos e, atrás de você, esse plano definitivo de um vitral constituído de pedaços de papéis coloridos.

De *A alegria de viver* — tinha eu 35 anos — à época desse *découpage*[7] — estou com 82 — permaneci o mesmo: não como o entendem meus amigos, que querem a toda força cumprimentar-me por minha aparência, mas porque, todo esse tempo, busquei as mesmas coisas, que realizei talvez com meios diferentes.

Não tive outra ambição quando fiz a Capela[8]. Num espaço bastante restrito, já que a largura é de 5 metros, pretendi inscrever, como o fizera até então em quadros de 50 centímetros ou de 1 metro, um espaço espiritual, ou seja, um espaço de dimensões que a própria existência dos objetos representados não limita.

Não é preciso dizer-me que recriei o espaço a partir do objeto quando "descobri" este último: nunca abandonei o objeto. O objeto não é tão interessante por si só. É o meio que cria o objeto. Foi assim que trabalhei a vida inteira diante dos mesmos objetos que me davam a força da realidade, empenhando meu espírito em tudo o que esses objetos tinham passado, por mim

6. Extraído de "Témoignages" (observações reunidas por Maria Luz e aprovadas por Henri Matisse), *XX^e Siècle*, Paris, janeiro de 1952, pp. 66-80. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

7. Provavelmente esta expressão foi usada aqui para definir os contornos simples das figuras em sua pintura, que parecem ter sido cortadas do papel. O pintor se refere a *Joie de Vivre*, concluída em princípios de 1906 (Coleção Barnes, Merion, Pensilvânia), na qual os contornos são realmente *découpés*. Mas os estudos para o quadro foram feitos com a técnica fauvista de pinceladas soltas do verão anterior. H. B. C.

8. A Capela do Rosário das Freiras Dominicanas de Vence (Alpes Marítimos), consagrada em 23 de junho de 1951. H. B. C.

e comigo. Um copo de água com uma flor é uma coisa diferente de um copo de água com um limão. O objeto é um ator: um bom ator pode desempenhar um papel diferente em dez peças, um objeto pode desempenhar em dez quadros diferentes um papel diferente. Ele não é percebido por si só, mas evoca um conjunto de elementos. Você está me lembrando esse pequeno quadro que pintei isolado num jardim?... Bem, ele representava todo um ambiente ao ar livre em que eu vivera.

É necessário que o objeto aja poderosamente sobre a imaginação, que o sentimento do artista que se exprime por ele torne-o digno de interesse. Ele só diz o que o fazemos dizer.

Numa superfície pintada entrego o espaço ao sentido da visão: converto-o numa cor limitada por um desenho. Quando me sirvo da pintura, tenho o sentimento da quantidade — superfície de cor que me é necessária e cujo contorno modifico para definir meu sentimento de maneira precisa. (Chamemos a primeira ação de "pintar" e a segunda de "desenhar".) No meu caso, pintar e desenhar são a mesma coisa. Escolho minha quantidade de superfície colorida e a conformo ao meu sentimento do desenho, como o escultor molda a argila modificando a bola que ele fez a princípio, estendendo-a de acordo com o seu sentimento.

Observe ainda esse vitral: é um dugong — um peixe muito fácil de reconhecer; está no *Larousse* —, e, em cima, um animal marinho em forma de alga. À volta deles, flores de begônia.

Esse soldado chinês sobre a chaminé é expresso por uma cor cujo desenho determina a quantidade atuante.

Este (*o artista o revira entre os dedos*), que é cor-de-turquesa e de berinjela, como nunca nenhum soldado o foi, seria destruído se estivesse vestido com cores tiradas da realidade material. Cores inventadas cujos contornos são determinados pelo "desenho"; a isso se acrescenta o sentimento do artista para perfazer o significado do objeto. Tudo aqui é necessário. Essa mancha marrom, que figura o terreno sobre o qual se imagina o personagem, dá às cores turquesa e berinjela uma existência aérea que sua intensidade poderia fazê-las perder.

O pintor escolhe a sua cor na intensidade e na profundidade que lhe convém, como o músico escolhe o timbre e a intensidade de seus instrumentos. A cor não governa o desenho — harmoniza-se com ele.

"O vermelhão não pode fazer tudo..." dizia Othon F. com azedume. Do mesmo modo, não é necessário que a cor simplesmente "vista" a forma: ela deve constituí-la.

Você me pergunta se meus *découpages* são resultado de minhas pesquisas? Minhas pesquisas ainda não me parecem limitadas. O *découpage* é o que encontrei de mais simples hoje em dia, de mais direto para me exprimir. É preciso estudar longamente um objeto para saber qual é o seu signo. Além disso, numa composição o objeto se torna um signo novo que faz parte do conjunto guardando sua própria força. Numa palavra, cada obra é um conjunto de signos inventados durante a execução e pela necessidade de um local

particular. Tirados da composição para a qual foram criados, esses signos não têm mais nenhuma ação.

Eis por que eu nunca tentei jogar xadrez, embora esse jogo me tenha sido recomendado por alguns amigos que acreditavam conhecer-me bem. Respondi-lhes: "Não posso jogar com signos que nunca mudam. Esse bispo, esse rei, essa rainha, essa torre... não me dizem nada. Mas, se vocês usassem figurinhas semelhantes a fulano, sicrano ou beltrano, pessoas cuja vida conhecemos, aí sim, eu poderia jogar, mas inventando um signo para cada peão durante cada partida."

Portanto, o signo para o qual eu forjo uma imagem não tem nenhum valor a menos que cante com outros signos, que devo determinar no curso de minha invenção e que são absolutamente particulares a essa invenção. O signo é determinado no momento em que eu o emprego e para o objeto do qual ele deve participar. Eis por que não posso determinar antecipadamente signos que nunca mudem e que seriam como uma escrita: isso paralisaria a liberdade da minha invenção.

Não existe ruptura entre meus antigos quadros e meus *découpages*; apenas, com mais absoluto e mais abstração, atingi uma forma decantada ao essencial e conservei, do objeto que apresentava outrora, na complexidade do seu espaço, o signo que basta e que é necessário para fazê-lo existir em sua forma própria e para o conjunto no qual o concebi.

Sempre busquei ser compreendido, e, quando via minha obra deturpada pelos críticos ou confrades, dava-lhes razão achando que não fora suficientemente claro para ser compreendido. Esse sentimento permitiu-me trabalhar a vida inteira sem ódio e mesmo sem amargura para com as críticas, viessem de onde viessem, contando apenas com a clareza da expressão de minha obra para alcançar o meu objetivo. O ódio, o rancor e o espírito de vingança constituem um fardo que o artista não pode carregar. Seu caminho é difícil demais, e ele deve expurgar seu espírito de tudo o que poderia sobrecarregá-lo.

Maurice de Vlaminck, "Carta-Prefácio"[9]

Caro amigo,

Você me pergunta o que penso do movimento que se opera na "jovem pintura francesa" e em que obra estou trabalhando? Vou fazer o possível para satisfazê-lo.

Nunca vou ao museu. Fujo de seu odor, de sua monotonia e de sua severidade. Reencontro ali as iras do meu avô quando eu cabulava a aula. Empenho-me em pintar com o coração e os rins, sem me preocupar com o estilo.

---

9. Maurice de Vlaminck, "Lettre-Préface", extraído de *Lettres, Poèmes et 16 Réproductions des Oeuvres du Peintre* (Paris, Librairie Stock, 1923, pp. 7-9). [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

Maurice de Vlaminck, Auto-retrato, *c. 1908*, *água-forte*.

Nunca pergunto a um amigo como ele ama a sua mulher para amar a minha, nem que mulher devo amar; não me interessa como se amavam as mulheres em 1802. Amo como homem, e não como colegial ou professor.

Não tenho de agradar a ninguém, a não ser eu mesmo.

O estilo *a priori*, como o cubismo, o rondismo, etc., etc., deixa-me indiferente. Não sou modista, nem médico, nem homem de ciência.

A ciência me dá dor de dente. Ignoro a matemática, a quarta dimensão, a seção áurea.

O "uniforme cubista" é muito militarista para mim, e você sabe como faço pouco o "gênero soldado". A caserna me torna neurastênico e a disciplina cubista me faz lembrar as palavras do meu pai: "O regimento te fará bem! Dar-te-á caráter!"

Detesto a palavra "clássico" no sentido em que o público a emprega.

Os loucos me dão medo. A loucura raciocinada, matemática, cubista e científica de 4 de agosto de 1914[10] demonstrou-nos cruelmente a falsidade do resultado.

A "pintura", caro amigo, é bem mais difícil e bem mais tola que tudo isso. Se isso pode interessá-lo, alguns detalhes suplementares.

Não vou a enterros, não danço no dia 14 de julho, não aposto em corrida de cavalos e não participo de manifestações de rua. Adoro as crianças.

VLAMINCK

P.S. — Não confundir cozinha com farmácia.

10. Data da declaração de guerra à Alemanha pela Grã-Bretanha, em consequência da invasão da Bélgica e do início das operações militares em grande escala. Seus críticos disseram com freqüência que o cubismo era uma disciplina e, portanto, militarista. Vlaminck tinha 38 anos em 1914 e por isso recebeu autorização para trabalhar numa fábrica de munições, em vez de servir no Exército. Prestou seu serviço militar compulsório em 1896. H. B. C.

EXPRESSIONISMO

Emil Nolde, Anos de Luta[11]

1909... Já não me satisfazia o modo como eu desenhava e pintava nos últimos anos, imitando e dando forma à natureza, de preferência algo pronto à primeira pincelada ou à primeira cor empregada. Ao desenhar, eu apagava e rabiscava o papel até enchê-lo de buracos, tudo na tentativa de obter algo diferente, mais profundo, a essência mesma das coisas. As técnicas do impressionismo pareciam-me apenas um caminho já trilhado, e não uma meta capaz de satisfazer-me.

A imitação fiel e exata da natureza não cria uma obra de arte. Uma estátua de cera, que se confunde com o modelo natural, nada provoca além de repugnância. A reavaliação dos valores da natureza, acrescida da espiritualidade de cada um, possibilita a transformação do trabalho em obra de arte. Eu perseguia tais sensações e por vezes me via diante da natureza cinzenta, tão simples e que, não obstante, pode ser tão profusamente rica quando animada pelo sol, pelo vento e pelas nuvens.

Sentia-me feliz quando, a partir de toda essa diversidade, eu conseguia infundir uma forma simples e concentrada em alguma coisa.

Tentei as paisagens. Pintava bezerros malhados de preto e crianças cantando e brincando de roda. Os quadros tinham a aparência de algo incerto e vibrante. Assaltou-me o anseio de coesão. Em meio a tão sério trabalho, uma espécie de envenenamento deixou-me mortalmente enfermo. Ele decorria da ingestão de água poluída. Às pressas, minha Ada [a esposa de Nolde] regressou da Inglaterra.

Enquanto jazia, fraco e mergulhado em silêncio, descansando das dores, ouvi lá fora, diante da janela acortinada, um vizinho indagar: "Ele já morreu?"

---

11. Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe*, segundo volume de uma autobiografia, 1902-1914 (Berlim, Rembrandt, 1934), pp. 102-108, 172-175. Trad. inglesa de Ernest Mundt. Uma segunda edição ampliada foi publicada por Christian Wolff (Flensburg, 1958), e autorizada por Ada e Emil Nolde. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

Pareceu-me curioso ouvir aquilo, pois à minha frente deveria haver ainda toda uma época de grande criatividade a ser vivida.

O pior da crise tinha passado quando Ada, desnorteada, chegou no meio da noite. Nas semanas que se seguiram, ela foi infinitamente gentil para com o convalescente, até que, reconhecendo sutilmente o meu fardo interior, deixou o pintor novamente sozinho. Apenas metade de mim estivera ao seu lado.

Com finos traços de lápis, fortes e precisos, desenhei numa tela treze pessoas, o Salvador e seus doze Apóstolos, sentados à volta de uma mesa naquela aprazível noite de primavera que antecedeu a Grande Paixão de Cristo. Foram as horas durante as quais Cristo revelou aos seus amados discípulos seu grande pensamento de redenção. Do mais íntimo de si ele proferia as palavras preservadas para nós em seus Sacramentos. João repousou a cabeça no peito de seu amigo divino.

Sem nenhuma intenção, conhecimento ou reflexão, eu cedera a um desejo irresistível de representar a espiritualidade, a religião e a interioridade profundas. Antes disso eu esboçara apenas algumas cabeças de Apóstolos e uma cabeça de Cristo. Quase em estado de choque, ali estava eu diante da obra desenhada, sem nenhum modelo natural à minha volta, e agora deveria pintar o evento mais misterioso, mais profundo e interior da religião cristã! Cristo com uma expressão santificada, transfigurada, totalmente absorto, cercado por seus discípulos, todos profundamente emocionados.

Eu pintava e pintava, quase sem saber se era dia ou noite, sem saber sequer se eu era homem ou pintor.

Via o quadro antes de deitar-me, via-o durante a noite e eu o encarava ao acordar.

Pintei com satisfação. O quadro estava pronto. *A Última Ceia.*

Salvei-me de me afogar na religião e na emoção, reergui-me, com o quadro *O Flagelo de Cristo*. Nele os soldados gritavam, desferiam golpes, zombavam e cuspiam.

Mais uma vez desci às profundezas místicas da divina existência humana. Estava esboçado o quadro *Pentecostes*. Cinco dos apóstolos pescadores, recebendo o Espírito Santo em estado de êxtase supra-sensorial, já estavam pintados. Naquela noite, Ada chegou. Eu estava transtornado; ela o percebeu e, já na manhã seguinte, por sua livre e espontânea vontade, viajou novamente não sei para onde. O quadro não teria passado de um fragmento; mas agora, felizmente, eu poderia continuar a pintar as chamas lilases que pairavam sobre as cabeças dos discípulos naquele momento sagrado, impregnado de alegria, em que eles se tornavam apóstolos abençoados, chamados a testemunhar a divina revelação.

"Ide pelo mundo, ensinai e batizai todos os homens, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo." Tal é a missão que seu divino amigo lhes reservou, e eles sentem como é belo tudo o que Cristo lhes está dizendo. Quão indescritivelmente belo deve ter sido ouvir estas palavras proferidas por Sua própria boca!

Os apóstolos se dispersaram pelo mundo todo. A doutrina da Redenção a todos arrebatava magnificamente: "Acreditai, e sereis bem-aventurados!" Altares, coroas e reinos vacilaram e ruíram.

Era imbuído de tais sentimentos que eu pintava meus quadros de temática religiosa. Mas, assim como o claro e o escuro, o frio e o quente das cores moviam o artista, moviam-no, paralelamente à representação dos caracteres espiritual-religiosos do homem, graves e profundas reflexões de natureza religiosa que, de tão desesperadoras, quase o levavam à loucura. A Bíblia contém paradoxos e graves erros científicos. Para manter um posicionamento acrítico, é necessária a melhor das intenções e uma indulgência quase sobre-humana.

Por que a doutrina da Redenção se cristaliza em um frio dogma e em uma forma fútil, só raramente ardendo como pequena chama para novamente se apagar em seguida? O número de cristãos é pequeno. Apenas um terço da humanidade! O número de cristãos "vivos" é infinitamente menor. Por que a felicidade e o entusiasmo acabam tão depressa? Por que o budismo pôde resistir e por que a doutrina de Maomé pôde exterminar grande parte da cristandade? Meu Deus, por quê?

Quem é suficientemente atrevido para supor que nossa Terra é o planeta de uma elite? Que representa a Terra, esta coisa minúscula num universo de milhões de corpos celestes muito maiores, onde as possibilidades de vida e de evolução, segundo os padrões terrestres, são incomparavelmente mais favoráveis?

O inseto que rasteja sobre a terra não reconhece a nós, homens. Reconhecemos nós o Deus Todo-poderoso em sua grandeza?

Não seria Ele infinitamente mais poderoso do que os homens outrora o descreveram e podiam concebê-lo em sua mesquinha automagnificência?

Não somos nós, os homens, megalomaníacos?

Os sábios, os tolos, os santos e os piedosos, nenhum deles sabe nada, nenhum de nós sabe de nada.

O saber e a ciência falham quando se trata das mais simples questões sobre o tempo e a eternidade, sobre Deus, o céu e o diabo.

Só a fé não tem limites.

E para os simples a fé é fácil. Sua crença férrea não é abalada pela dúvida.

Onde não há saber, existe muito espaço para a piedade.

Assim terminavam minhas reflexões. Elas são apenas um exemplo de minhas agitações e lutas interiores.

E a vida prosseguia.

Hans, meu falecido irmão, deve ter travado sérias batalhas com sua alma, pois suplicava fervorosamente a Deus que desse a seus filhos apenas uma reduzida capacidade de compreender.

Em horas sombrias, quase em desespero, também eu desejei que, como artista, me tivesse sido reservada uma dádiva mais leve.

Só o superficial se obtém com facilidade.

Naquele verão ainda pintei mais um quadro, uma *Crucifixão* com muitas

Emil Nolde, Auto-retrato com cachimbo, *1908, litografia.*

figuras pequenas — eu não conseguia prosseguir. Desaparecera de mim o sentimento religioso? Estaria eu espiritualmente esgotado? Acho que ambas as coisas. Para mim bastava.

Acredito que, se não estivesse tão ligado às palavras da Bíblia e a um dogma rígido, não teria sido capaz de pintar, com tamanha intensidade, quadros como *Ceia* e *Pentecostes*, tão carregados de profundo sentimento. Eu precisava ser artisticamente livre — não ter Deus diante de mim como um soberano assírio, de férrea rigidez, mas Deus dentro de mim, cálido e sagrado como o amor de Cristo.

Com os quadros *Ceia* e *Pentecostes* processou-se a passagem do impulso exterior óptico para o valor sentimental interior. Eles se tornaram marcos — provavelmente não apenas para minha obra.

Certa noite visitaram-me alguns parentes, da parte de meu pai; com certa reserva e algo tímidos, sentaram-se diante dos quadros, a expressão devota, como se estivessem numa igreja. A *Ceia* estava ali pendurada, *Pentecostes* também, e o aspecto sagrado de ambas as obras lhes tocou. "Este é Cristo, ao centro; este é João; aquele não será Pedro?", perguntaram baixinho, apon-

Ernst Ludwig Kirchner, programa para Die Brücke, *1905, xilogravura.*

tando para o quadro; "E quem está sentado aqui, no centro?", indagaram, dirigindo o olhar ao *Pentecostes*. Quando eu disse que se tratava de Pedro, fez-se um silêncio profundo; afinal, isso não podia ser possível, pois se Pedro tinha aquele rosto na *Ceia*, não poderia ter outro em *Pentecostes*; por conseguinte, um dos dois não podia ser verdadeiro. Tais eram o posicionamento e a crítica de meus parentes.

Os efeitos de minha arte sobre as pessoas simples eram sempre muito gratificantes; mesmo os quadros mais complexos e profundos pouco a pouco lhes iam parecendo evidentes. Só com os civilizados, corrompidos pelo brilho superficial da cidade, é que costumavam surgir problemas. Sua visão era diferente[12]. Não levou muito tempo para que eu ouvisse palavras como "escárnio" e "blasfêmia" aplicadas abertamente aos meus quadros.

12. O tema da superioridade do modo de vida simples ou primitivo sobre o modo civilizado era comum tanto nos escritos como nos motivos de sua arte. Era, na verdade, uma crença básica da época entre os principais movimentos e artistas, até mesmo entre os construcionistas. H. B. C.

Tais pessoas, habituadas à amenidade e à doçura dos quadros bíblicos da arte da Renascença italiana e alemã, mostravam-se hostis ao profundo ardor de meus quadros.

Parecia-me ocorrer uma transformação quando a jovem viúva, proprietária da casa em que eu morava, contemplava silenciosa e profundamente os quadros. Seus três filhos pequenos, de pé ao seu lado, davam-se as mãos ao redor de seu escuro traje de luto e queriam cantar e brincar de roda. Foi então que a mais velha das meninas perguntou: "Mamãe, que quer este homem estranho?" É que, tendo alugado seus dois lindos quartos, eu os privara deles; esses quartos, com floreiras nas janelas, davam para a rua e para a planície de Ruttebüller. Ali, outrora, provavelmente os pequenos rostos das crianças olhavam sorridentes para a rua.

Eu trabalhava na publicação de um livro intitulado *Kunstäusserungen der Naturvölker*[13] [Manifestações Artísticas dos Povos Primitivos]. Ao acaso, ia lançando no papel frases que seriam utilizadas para a introdução. 1912.

1. "A arte mais perfeita encontramo-la entre os gregos. Na pintura, Rafael é o mestre dos mestres." Era isso o que ensinavam todos os professores de arte havia vinte ou trinta anos.

2. Desde então, muita coisa mudou. Não gostamos de Rafael e permanecemos indiferentes diante das estátuas do chamado período áureo da Grécia. Os ideais de nossos precursores não são mais os nossos. Já não apreciamos tanto as obras que durante séculos foram identificadas com os nomes dos grandes mestres. Artistas elegantes, a serviço de seu tempo, criaram obras para papas e palácios. As pessoas despretensiosas, que trabalhavam em suas oficinas, de cuja vida pouco sabemos e cujos nomes não fomos capazes de guardar, essas nós valorizamos e amamos através de suas estátuas simples e grandiosas, esculpidas nas catedrais de Naumburg, Magdeburg e Bamberg.

3. Nossos museus estão se tornando maiores e mais cheios e se multiplicam rapidamente. Não sou amigo dessas aglomerações que nos sufocam com seu peso. Uma reação contra o exagero de coleções certamente logo se fará sentir.

4. Não há muito tempo, apenas a arte de alguns períodos era considerada suficientemente madura para ser exposta em museus. Mas a elas veio acrescentar-se a arte dos copistas, a arte dos primeiros períodos do cristianismo, cerâmicas e vasos gregos, arte islâmica e persa. No entanto, por que as artes indianas, chinesa e javanesa continuam a ser atribuídas ao âmbito da ciência e da tecnologia? E por que não é devidamente valorizada como tal a arte dos povos primitivos?

5. Como se explica o fato de nós, artistas, apreciarmos tanto as primeiras manifestações dos povos primitivos?

6. Uma característica de nossa época é o fato de cada objeto de cerâmica,

13. O livro nunca foi concluído, e ao que tudo indica este texto compreende tudo o que foi realmente escrito. H. B. C.

cada ornamento, cada utensílio e cada peça do vestuário precisarem ser esboçados primeiramente no papel. Com material na mão, surgem de entre os dedos as obras dos povos primitivos. A vontade que se exterioriza é o prazer e o amor do ato de fazer. A absoluta espontaneidade, a expressão intensa, freqüentemente grotesca, da energia e da vida em suas mais variadas formas — talvez seja isso que nela nos agrade.

Estas sentenças se aplicam ao nosso tempo presente e pode ser que se estendam para além dele.

Por certo o sentimento primitivo e o prazer plástico-colorido-ornamental proporcionado pelas armas, objetos sagrados e utensílios desses "selvagens" são muitas vezes mais belos do que as formas de gosto adocicado que ornamentam os objetos expostos nas vitrinas de galerias e em nossos museus de arte e artesanato.

Existe um número suficiente de obras de arte superproduzidas, pálidas e decadentes.

Nós, pessoas "instruídas", não progredimos tanto quanto se costuma dizer. Nossos atos são uma faca de dois gumes. Nós, os europeus, há séculos tratamos os povos primitivos com uma cobiça barbaramente irresponsável, exterminando raças e povos inteiros, sempre sob o pretexto hipócrita das boas intenções.

Os animais predadores desconhecem a compaixão. Nós, os homens brancos, freqüentemente conhecemo-la ainda menos.

As primeiras sentenças introdutórias sobre a arte grega e a arte de Rafael provavelmente parecerão terem sido formuladas com certa leviandade. Mas isso não é verdade. Um pintor sempre expressa abertamente sua opinião: os assírios e os egípcios, ao lado dos antigos gregos, possuíam um forte senso plástico. Mas veio a época das poses belas e agradáveis, dos diversos membros, da representação indistinta dos rostos e corpos de homens e mulheres, de sorte que se tornou necessária a marca do sexo para se identificar o homem ou a mulher. Era uma época de terrível decadência. Embora desde então os estetas tenham sustentado o contrário.

Louvada seja a nossa forte e sadia arte alemã.

E as madonas sagradas, animadas em seu interior por um Grünewald e outros, este pintor as preferia infinitamente aos quadros de Rafael, representações superficiais ao estilo românico, que tão bem se adaptavam ao meio dos doges e dos papas.

Toda a arte dos povos do Mediterrâneo traz em si características comuns, que a todos pertencem. Nossa arte alemã possui suas próprias qualidades gloriosas.

Nossos respeitos à arte dos povos latinos; à arte alemã, nosso amor.

Sol meridional. Desde os primórdios nos adulando, povos nórdicos, roubando-nos o que temos de mais peculiar, nossa força, nossa reserva, nossa interioridade.

Um pouco de fraqueza, um pouco de doçura, um pouco de superficialidade, e o artista conquista o favor deste enorme, vasto mundo.

E só o que é totalmente fraco, doce e superficial é por todos reconhecido como ruim.

Quem dentre nós e dentre todos conhece o Edda, o altar de Isenheimer, o *Fausto* de Goethe e o *Zaratustra* de Nietzsche, essas ruínas esculpidas em pedra, obras soberbas, sublimes, dos povos germânicos do Norte?

Há valores que são eternos, e não apenas uma embriaguez momentânea.

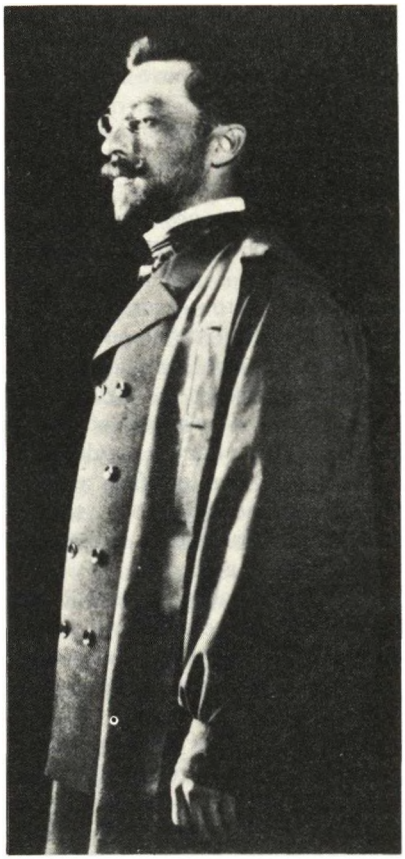
Certa vez um jovem artista disse em oração: "Gostaria tanto que a minha arte se tornasse forte, reservada e profunda!"

Wassily Kandinsky, "O Efeito da Cor", 1911[14]

Se passarmos os olhos sobre uma paleta repleta de cores, experimentaremos duas sensações básicas. 1. Verifica-se um efeito *puramente físico*, isto é, os olhos se encantam com a beleza e outras características das cores. O observador experimenta uma sensação de satisfação, de deleite, como o gastrônomo que degusta uma iguaria. Ou os olhos são estimulados como o paladar o é por um prato picante. Em seguida, porém, os olhos voltam a se acalmar, a se esfriar, como ocorre com os dedos quando tocam o gelo. De qualquer forma, todas essas sensações são físicas; como tais, só podem ser de curta duração. Acresce que são superficiais e não deixam impressão duradoura se a alma permanecer fechada. Assim como só podemos experimentar a sensação física de frio quando tocamos o gelo, e nos esquecemos dela depois de nossos dedos terem se reaquecido, também nos esquecemos do efeito físico da cor quando nossos olhos dela se afastam. E, da mesma forma que a sensação física do frio do gelo, se penetrar mais profundamente, desperta outras sensações mais profundas, podendo estabelecer toda uma cadeia de vivências psíquicas, também a impressão superficial da cor pode se transformar em uma vivência.

Somente os objetos familiares produzem um efeito totalmente superficial sobre o indivíduo de sensibilidade mediana. Contudo, os objetos com os quais deparamos pela primeira vez exercem imediatamente sobre nós uma impressão que nos toca a alma. É assim que a criança, para quem todos os objetos são novidade, descobre e sente o mundo. A criança vê a chama, é estimulada por ela, quer pegá-la, queima os dedos e passa a temer e a respeitar o fogo. Mais tarde ela aprende que a chama, à parte suas características hostis, também possui aspectos benéficos: afugenta a escuridão, prolonga o dia, serve para aquecer e para cozinhar, e pode oferecer um espetáculo divertido. Do acúmulo dessas experiências nasce o conhecimento, que é armazenado no cérebro. Desaparece então o interesse *altamente intenso*, e a possibilidade de o fogo oferecer um espetáculo divertido luta com a total indiferença do indivíduo. Desse modo, aos poucos o mundo vai perdendo seu encanto. Sabe-

14. Capítulo 5, *Uber das Geistige in der Kunst* (Munique, R. Piper, 1912), pp. 37-42 (na realidade, publicado em dezembro de 1911). [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]



Wassily Kandinsky, c. 1903.

mos que as árvores dão sombra, que os cavalos podem correr velozmente, que os automóveis o fazem ainda mais rapidamente, que os cachorros mordem, que a lua está distante e que a figura vista no espelho não é real.

Só num estágio mais avançado da evolução do homem é que se amplia o círculo das características que incluem diferentes objetos e seres. Nesse estágio mais avançado de evolução, tais objetos e seres adquirem um valor interno e, finalmente, uma *ressonância interna*. O mesmo ocorre com a cor, que, num estágio mais rudimentar da alma, só é capaz de produzir um efeito superficial, que desaparece apenas terminado o estímulo. Mesmo nessas circunstâncias, porém, esse efeito mais simples é de natureza diferente. Os olhos passam a ser estimulados mais intensamente pelas cores mais claras, e ainda mais intensamente pelas cores mais claras e mais quentes: o vermelho-escarlate o atrai e estimula como o fogo, que sempre fascinou o homem. O amarelo-

limão vivo fere os olhos depois de observado por algum tempo, assim como fere os ouvidos o som agudo e prolongado de um trompete. Os olhos se inquietam, não conseguem mais fixar-se ali e buscam repouso no azul ou no verde.

Num estágio posterior da evolução, porém, tal efeito elementar dá origem a outro, mais penetrante, que provoca um abalo interior. Nesse caso, verifica-se o segundo resultado básico da observação da cor, ou seja, seu efeito *psíquico*. Aqui se revela a força psíquica da cor, que provoca uma vibração espiritual. E a primeira força psíquica elementar torna-se então um caminho através do qual a cor chega à alma.

O fato de esse segundo efeito ser realmente direto — como se pode deduzir das últimas linhas — ou obtido por associação provavelmente continua sendo uma incógnita. Como a alma, de um modo geral, está fortemente ligada ao corpo, é possível que um abalo psíquico gere outro, *por associação*, que lhe é correspondente. Por exemplo: a cor vermelha pode provocar uma vibração espiritual semelhante à da chama, pois o vermelho é a cor do fogo. O vermelho quente tem um efeito excitante que pode se intensificar a ponto de tornar-se doloroso, provavelmente devido à sua semelhança com o sangue a jorrar. Neste caso, portanto, a cor desperta a lembrança de outro agente físico que sem dúvida exerce um efeito pungente sobre a alma.

Se fosse sempre assim, seria fácil encontrar na associação uma explicação para os demais efeitos psíquicos da cor, ou seja, para os efeitos provocados não apenas sobre a visão, mas também sobre os outros sentidos. Poderíamos supor que o amarelo-claro, por exemplo, provoca uma impressão acre devido à sua associação com o limão.

Mas dificilmente poderemos levar a efeito explicações dessa natureza. No que respeita à correlação entre cor e paladar, muitos exemplos existem para os quais essas explicações não são válidas. Um médico de Dresden, referindo-se a um de seus pacientes, caracterizado por ele como um indivíduo "de sensibilidade altamente desenvolvida", conta que tal paciente identificava, sempre e infalivelmente, o gosto de um determinado molho com a cor "azul"; ou seja, a sensação experimentada pelo sabor do molho era a mesma causada pela observação da cor azul[15]. Poder-se-ia aceitar uma explicação parecida, e não obstante diferente, segundo a qual precisamente em pessoas altamente sensíveis os caminhos que levam à alma são tão diretos, e as impressões por eles causadas tão rapidamente obtidas, que um efeito que passa pelo paladar chega imediatamente à alma e dali aos canais correspondentes a outros órgãos do sentido (em nosso caso, os olhos). Seria uma espécie de eco ou de reverberação, tal como ocorre com instrumentos musicais que, sem serem tocados, ressoam juntamente com outro instrumento tocado direta-

15. Freudenberg, "Spaltung der Persönlichkeit" (*Ubersinnliche Welt*, 1908, n. 2, pp. 64-65). O autor discute também a audição da cor e diz que não se podem estabelecer regras. Ver, porém, L. Sbanejeff, em *Musik* n. 9, Moscou, 1911, onde a possibilidade iminente de estabelecer uma lei é clara. W. K.

mente. Tais pessoas, altamente sensíveis, são como violinos bons e bem usados, que vibram em todas as partes e fibras a cada toque do arco.

Admitindo-se tal explicação, é claro que a visão não pode estar associada apenas ao paladar, e sim a todos os demais sentidos. E isso também ocorre. Muitas cores podem parecer ásperas e berrantes, ao passo que outras são consideradas suaves e aveludadas, de sorte que nos sentimos tentados a acariciá-las (azul-escuro ultramarino, verde de óxido de cromo, verniz-garança). A própria diferença entre os tons quentes e frios das cores repousa sobre tal sensação. Existem também cores de aparência suave (verniz-garança) e outras que têm aparência sempre rígida (verde-cobalto, óxido azul-esverdeado), tanto que a cor que acabou de sair da bisnaga pode ser considera "seca".

A expressão "cores perfumadas" é empregada com bastante freqüência.

Finalmente, a audição das cores é algo tão preciso que talvez seja muito difícil encontrarmos um indivíduo que identifique a impressão causada pelo amarelo brilhante com os baixos do piano ou o verniz-garança com a voz de uma soprano[16].

Essa explicação (obtida efetivamente por associação) não será suficiente para elucidar certos casos, que para nós se revestem de particular importância. Quem já ouviu falar em cromoterapia sabe que a luz colorida pode provocar um efeito bastante peculiar sobre todo o corpo. Tentou-se de diversas maneiras utilizar a força da cor e aplicá-la a *diferentes doenças* de origem nervosa, onde se observou, uma vez mais, que a luz vermelha tem sobre o coração um efeito reanimador, estimulante, ao passo que o azul pode levar a uma paralisia temporária desse órgão. Na medida em que tal efeito também pode ser observado em animais, e mesmo em plantas — o que de fato ocorre —, a explicação pela associação se revela insuficiente. Tais fatos comprovam, porém, que a cor encerra em si uma força espantosa, embora pouco estudada, que pode influenciar não apenas todo o corpo humano mas também outros organismos físicos.

Mas, se a associação não nos parece suficiente neste caso, também não nos satisfará no tocante ao efeito da cor sobre a psique. De um modo geral, portanto, a cor é um meio de exercer influência direta sobre a alma. A cor é a tecla. Os olhos são o martelo. A alma é o piano com suas várias cordas. O artista é a mão que, tocando esta ou aquela tecla com um propósito definido, faz vibrar a alma humana.

---

16. Muita teoria e prática foram dedicadas a esta questão. Pensou-se em pintar em contraponto. E também crianças com dificuldade para música tiveram substancial ajuda em tocar piano pelo uso de um paralelo com a cor (por exemplo, flores). Mme. A. Sacharjin-Unkowsky trabalhou dentro dessa linha durante vários anos e aperfeiçoou um método de "descrever de tal modo os sons pelas cores naturais, e as cores pelos sons naturais, que a cor podia ser ouvida, e o som visto". O sistema teve êxito durante vários anos tanto na escola da inventora quanto no Conservatório de São Petersburgo. Finalmente, Scriabin, em linhas mais espirituais, estabeleceu paralelo entre sons e cores num gráfico que não diferia muito do elaborado pela Sra. Unkowsky. Em *Prometeu*, ele deu provas convincentes de suas teorias. (Seu gráfico foi publicado em *Musik*, n. 9, Moscou, 1911.) W. K.

É evidente, portanto, que a harmonia das cores repousa essencialmente no princípio de se tocar com um certo propósito a alma humana.

Tal conceito deve ser caracterizado como o *princípio da necessidade interior*.

Wassily Kandinsky, Sobre a Questão da Forma, 1912[17]

Num dado momento, as necessidades amadurecem. Isso significa que o *espírito* criador (que se pode chamar de espírito abstrato) encontra uma via de acesso à alma e posteriormente às almas, provocando um anseio, um ímpeto interior.

Uma vez satisfeitas as condições necessárias ao amadurecimento de uma forma precisa, esse anseio, esse ímpeto interior ganha forças para criar no espírito do homem um novo valor, o qual, consciente ou inconscientemente, começa a viver dentro dele. Daí por diante o homem, consciente ou inconscientemente, procura encontrar uma forma material no novo valor que habita dentro dele em forma espiritual.

É a busca do valor espiritual pela materialização. A matéria é aqui uma despensa, da qual o espírito escolhe o que lhe é especificamente *necessário* — como faz o cozinheiro.

Este é o aspecto positivo, criador. O bem. *O raio branco fertilizador.*

Esse raio branco conduz à evolução, à elevação. Assim, é atrás da matéria, na matéria, que se oculta o espírito criador. Esse ocultamento do espírito na matéria costuma ser tão denso que em geral poucas pessoas conseguem ver através do espírito. Assim, especialmente hoje, muitos vêem o espírito na religião, mas não na arte. Houve períodos inteiros em que se negou o espírito, pois os olhos das pessoas, de um modo geral, não eram capazes de vê-lo. Assim foi no século XIX, e assim é, de um modo geral, ainda hoje.

As pessoas estão se tornando cegas.

Uma mão negra lhes venda os olhos. A mão negra pertence àquele que odeia. O que odeia procura de todas as formas deter a evolução, a elevação.

É o negativo, o destruidor. O mal. *A mão negra que traz a morte.*

A evolução, o movimento para a frente e para o alto, só é possível quando o trajeto está desimpedido, ou seja, quando não há barreiras no caminho. Esta é a *condição exterior*.

A força que por caminhos livres impele o espírito humano para a frente e para o alto é o espírito abstrato. Naturalmente, ele precisa estar em condição de chamar e de ser ouvido. O chamamento deve ser possível. Esta é a *condição interior*.

Eliminar essas duas condições, eis a arma que a mão negra utiliza contra a evolução.

17. Wassily Kandinsky, "Uber die Formfrage", *Der Blaue Reiter* (Munique, R. Piper, 1912), pp. 74-100. Trad. inglesa de Kenneth Lindsay. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter, *página de rosto do catálogo da primeira exposição, Munique, 1911, xilogravura.*

Os instrumentos para isso são: o medo do caminho livre, da liberdade (o filistinismo) e a surdez em relação ao espírito (o materialismo obtuso).

Por esta razão, cada novo valor é encarado pelo homem com hostilidade. Procura-se combatê-lo através da troça e da calúnia. O homem que traz em si tal valor é ridicularizado e tido como desonesto. O novo valor é alvo de risos e de invectivas. Trata-se do horror de viver.

A alegria de viver é a irresistível e constante vitória do novo valor.

Essa vitória é obtida lentamente. Só aos poucos o novo valor conquista os homens. E, quando ele se evidencia em muitos olhos, esse valor, que foi inevitavelmente necessário hoje, é transformado em muro, erigido contra o amanhã.

A transformação do novo valor (o fruto da liberdade) em uma forma petrificada (o muro contra a liberdade) é obra da mão negra.

Toda evolução, ou seja, todo desenvolvimento interior e toda cultura exterior, é, por conseguinte, um remover de barreiras.

As barreiras são constantemente criadas a partir dos novos valores, que deitaram abaixo as antigas barreiras.

Vê-se, assim, que o mais importante não é o novo valor, mas o espírito que nele se revela. E, mais ainda, a liberdade necessária para essa revelação.

Vê-se, assim, que o absoluto não deve ser buscado na forma (materialismo).

A forma é sempre temporal, ou seja, relativa, pois nada mais é que o meio, hoje necessário, através do qual a revelação se manifesta, ressoa.

A ressonância é, portanto, a alma da forma, que só pode ganhar vida através dela e que *produz seus efeitos* de dentro para fora.

A forma é a expressão exterior do conteúdo interior.

Assim, não se deve transformar a forma em uma deidade. E a luta pela forma deveria se estender apenas até o ponto em que ela pode servir como meio de expressão para a ressonância interior. Por isso não se deve buscar a salvação em *uma* forma.

Essa afirmação deve ser entendida corretamente. Cada artista (isto é, artista criador, e não aquele que "sente" o que outros sentiram) considera o seu meio de expressão (ou seja, a sua forma) o melhor, uma vez que tal meio incorpora melhor aquilo que ele, artista, se sente no dever de proclamar. Freqüentemente, porém, a conclusão errônea que se tira daí é que tal meio de expressão também é, ou deveria ser, o melhor para os demais artistas.

Visto que a forma nada mais é que uma expressão do conteúdo, e visto que o conteúdo difere em cada artista, torna-se claro que *pode haver em uma mesma época diferentes formas, que são igualmente válidas. A necessidade gera a forma.* As profundezas abissais são habitadas por peixes desprovidos de olhos. O elefante tem uma tromba. O camaleão muda de cor, e assim por diante.

Portanto, o espírito de cada artista se espelha na forma. A forma traz o selo da *personalidade.*

Mas a personalidade, naturalmente, não pode ser entendida como algo separado do tempo e do espaço. Ao contrário, ela está subordinada até certo ponto ao tempo (época) e ao espaço (povo).

Da mesma forma como cada artista se sente obrigado a proclamar sua palavra, cada povo experimenta essa mesma necessidade, inclusive o povo ao qual esse artista pertence. Tal relação espelha-se na forma e é caracterizada na obra pelo *elemento nacional.*

Por fim, cada época possui também uma tarefa que lhe é especialmente atribuída: a revelação possível numa época específica. O reflexo desse elemento temporal é reconhecido na obra como *estilo.*

É inevitável que esses três elementos imprimam sua marca em uma obra. Preocupar-se com a presença deles é não apenas supérfluo como também prejudicial, uma vez que também aqui o ato de forçar conduz apenas a uma ilusão, a um engano temporário.

E, por outro lado, segue-se que é supérfluo e prejudicial o pretender enfatizar particularmente apenas um desses três elementos. Tal como hoje muitos se empenham em cultivar o elemento nacional, enquanto outros, por sua vez, procuram concentrar seus esforços no estilo, há bem pouco tempo se cultuava particularmente a personalidade (o indivíduo).

Como dissemos a princípio, o espírito abstrato apodera-se inicialmente do espírito de um único indivíduo para depois dominar um número de homens cada vez maior. Nesse momento os artistas isolados são subjugados pelo espírito da época, que os força a utilizar determinadas formas inter-relacionadas e que, por conseguinte, apresentam também uma semelhança exterior.

A esse momento se dá o nome de *movimento.* Ele é perfeitamente legítimo e indispensável para um grupo de artistas (como o é a forma para um artista).

E, assim como não se deve buscar salvação na forma de um artista isolado, também não se deve buscá-la na forma utilizada por um grupo. Cada grupo considera sua forma a melhor, por corporificar melhor aquilo que ele se sente no dever de proclamar. Contudo, não se deve concluir daí que tal forma é, ou deveria ser, a melhor para todos. Também aqui há de imperar a plena liberdade: todas as formas devem ser admitidas, assim como deve ser considerada correta (ou seja, artística) cada forma que seja a expressão exterior de um conteúdo interior. Se se adota um outro comportamento, já não se está servindo ao espírito livre (ao raio branco), mas à barreira petrificada (à mão negra).

Conseqüentemente, também aqui se chega ao mesmo resultado verificado acima: de um modo geral, o mais importante não é a forma (a matéria), mas o conteúdo (o espírito).

A forma, portanto, pode ter um efeito agradável, desagradável, pode parecer bela, feia, harmônica, desarmônica, hábil, inábil, refinada, grotesca, etc.; e, não obstante, não se deve aceitá-la ou rejeitá-la nem por suas características consideradas positivas, nem por suas qualidades tidas como negativas. Todos esses conceitos são totalmente relativos, o que se pode observar à primeira vista na infindável série de mudanças das formas já existentes.

Igualmente relativa é, portanto, a forma em si. E, como tal, também ela deve ser avaliada e compreendida. O posicionamento a adotar em face de uma obra é o de permitir que a forma atue sobre a alma. E, através dela, o conteúdo (o espírito, a ressonância interior). Do contrário, a tendência é elevar o relativo à categoria de absoluto.

Na vida prática, dificilmente encontraremos uma pessoa que, viajando com destino a Berlim, desça do trem em Regensburgo. Na vida espiritual, o desembarque em Regensburgo é bastante comum. Algumas vezes o próprio maquinista não quer mais prosseguir e todos os passageiros descem em Regensburgo. Quantos dos que buscavam a Deus não se detiveram diante de uma figura entalhada! Quantos dos que buscavam a arte não se deixaram aprisionar pela forma que um artista utilizou para seus propósitos, fosse ele Giotto, Rafael, Dürer ou Van Gogh!

Portanto, em última análise, devemos concluir que o importante não é se a forma é pessoal ou nacional, ou se tem estilo; nem se ela corresponde ou não aos principais movimentos contemporâneos; nem se ela guarda ou não semelhanças com muitas ou poucas outras formas; *o mais importante na questão da forma é se ela se originou ou não de uma necessidade interior* [18].

A existência das formas no tempo e no espaço também há de ser explicada a partir de uma necessidade interior do tempo e do espaço. Assim poderemos, em última análise, discernir as características de uma época e de um povo

18. Isto é, não se pode fazer um uniforme de uma forma. As obras de arte não são soldados. Com um determinado artista, uma certa forma pode ser a melhor num dado momento e a pior em outro momento. No primeiro caso, ela cresceu no solo da necessidade interior; no segundo, no solo da necessidade exterior, da ambição e da cupidez. W. K.

e representá-las esquematicamente. E quanto maior for uma época, isto é, quanto maiores (em termos quantitativos) forem os esforços em direção ao elemento espiritual, mais ricas em número serão as formas; e maiores serão as correntes coletivas (movimentos de grupos) a serem observadas, o que se evidencia por si mesmo.

Tais características de uma época espiritual maior (que foi profetizada e que se manifesta atualmente em um de seus estágios preliminares) podem ser observadas na arte contemporânea. São elas:

1. uma grande *liberdade*, que para alguns parece ilimitada e que
2. torna audível o *espírito*, o qual
3. se nos revela nas coisas com uma *força* particularmente poderosa, o qual
4. utilizará como ferramentas — e já o faz — todos os *domínios do espírito*, a partir dos quais
5. ele também cria em cada domínio espiritual — e portanto também nas *artes plásticas* (particularmente na pintura) — diversos *meios de expressão* (formas) isolados e próprios de grupos, e
6. para quem, atualmente, a despensa inteira se encontra à disposição, ou seja, *cada substância material*, das mais "sólidas" às que possuem apenas uma existência bidimensional (abstratas), será utilizada como elemento formal.

Com referência ao n.º 1: no tocante à liberdade, ela se expressa na luta pela libertação das formas que já corporificaram o seu objetivo, ou seja, as formas antigas, e na luta pela criação de formas novas, infinitamente variadas.

Com referência ao n.º 2: a busca involuntária dos limites máximos dos meios de expressão da época atual (meios de expressão da personalidade, do povo, da época) é, por outro lado, uma subordinação — determinada pelo espírito da época — da liberdade aparentemente desenfreada e o estabelecimento preciso da direção em que tal busca deve ocorrer. O pequeno besouro sobre o qual se emborcou um copo caminha em todas as direções e acredita ter diante de si uma liberdade ilimitada. A certa altura, porém, ele se choca contra o vidro: pode ver adiante, mas não pode prosseguir. E o movimento do copo para a frente lhe permite caminhar por um novo espaço, embora seu movimento principal seja determinado pela mão que movimenta o copo. Assim nossa época, que se julga absolutamente livre, há de chocar-se contra determinadas barreiras, que, não obstante, terão sua posição modificada "amanhã".

Com referência ao n.º 3: essa liberdade aparentemente desenfreada e o envolvimento do espírito decorrem do fato de começarmos a sentir em todas as coisas a presença do espírito, da *ressonância interior*. Simultaneamente, essa capacidade inicial se transforma num fruto mais amadurecido da liberdade aparentemente desenfreada e do espírito que a envolve.

Com referência ao n.º 4: não podemos aqui tentar precisar os efeitos descritos sobre todos os outros domínios do espírito. Não obstante, deverá

ser evidente para todos o fato de que mais cedo ou mais tarde a ação conjunta da liberdade e do espírito se refletirá em toda parte[19].

Com referência ao n.º 5: nas artes plásticas (em especial na pintura) encontramos hoje uma notável riqueza de formas, que em parte surgem como formas de grandes personalidades isoladas e em parte arrebatam grupos inteiros de artistas em uma grande corrente, que flui de forma absolutamente precisa.

E, não obstante, a grande diversidade dessas formas permite que se reconheça com facilidade o esforço comum. E é precisamente no movimento de massas que se pode reconhecer hoje o espírito formal que a tudo abarca. Portanto, é suficiente dizer: *tudo é permitido*. O que é permitido hoje, contudo, não pode ser ultrapassado. E o que hoje é proibido continuará assim, inabalavelmente.

E não deveríamos impor limites a nós mesmos, já que eles são impostos de uma maneira ou de outra. Isto vale não apenas para o emissor (o artista) como para o receptor (o observador). Este pode e deve acompanhar o artista, sem medo de ser desencaminhado. Mesmo fisicamente o homem não é capaz de se movimentar em linha reta (observem-se as trilhas dos campos e prados!); espiritualmente, então, ainda menos. E, entre os caminhos do espírito, o caminho em linha reta é o mais longo, porque errado, e o que parece errado é com freqüência o mais correto.

O "sentimento" levado a manifestar-se enfaticamente mais cedo ou mais tarde conduzirá o artista e o observador pelo bom caminho. O temeroso apego a *uma* forma conduz inevitavelmente a um beco sem saída. O sentimento aberto leva à liberdade. O primeiro é conseqüência da matéria. O segundo, do espírito: o espírito cria uma forma e segue adiante, criando outras.

Com referência ao n.º 6: os olhos que se voltam para um ponto (seja ele a forma ou o conteúdo) possivelmente não podem abarcar uma grande superfície. Os olhos que, desatentos, vagueiam por vasta superfície e a percorrem no todo ou em parte são absorvidos por diferenças exteriores e perdem-se em contradições. O motivo dessas contradições está na diversidade dos meios que o espírito de nossa época, de forma aparentemente desordenada, retira da despensa da matéria. "Anarquia": é assim que muitos classificam a atual situação da pintura. A mesma palavra é utilizada aqui e ali para caracterizar o atual estado da música. Por anarquia entende-se erroneamente uma desordem e uma subversão desorientada. A anarquia é planejamento e ordem, produzidos não por um ato de violência exterior e, em última análise, deficiente, mas pelo *sentimento do bem*. Portanto, também aqui existem barreiras. No entanto, devemos caracterizá-las como *interiores* e substituí-las pelas barreiras exteriores. E essas barreiras são também constantemente recuadas, promovendo uma liberdade sempre crescente que, por sua vez, cria um caminho livre para as demais revelações. A arte contemporânea, que neste sentido deve ser corretamente chamada de anarquista, não apenas reflete o ponto

19. Examinamos essa questão com mais profundidade em nossa publicação *On the Spiritual in Art*. W. K.

de vista espiritual já conquistado, como corporifica como força materializadora o elemento espiritual amadurecido para a revelação.

As formas corporizadoras, que o espírito retira da despensa da matéria, podem ser facilmente ordenadas em dois pólos. São eles:

1. a grande abstração e
2. o grande realismo.

Esses dois pólos abrem *dois caminhos* que conduzem finalmente a *um objetivo único*.

Entre esses dois pólos existem várias possibilidades de combinar harmoniosamente o abstrato e o real.

Esses dois elementos sempre existiram na arte, onde deviam ser designados como "puramente artístico" e "objetivo". O primeiro se expressava no segundo, ao passo que o segundo servia ao primeiro. Era um equilíbrio heterogêneo, que aparentemente buscava o ideal no equilíbrio absoluto.

E parece que atualmente não se vê nenhum objetivo nesse ideal; parece que a alavanca que sustenta os pratos da balança desapareceu e que os dois pratos pretendem agora viver separados, como unidades autônomas, independentes uma da outra. E nessa destruição da balança ideal vê-se também algo de "anarquismo". Ao que tudo indica, a arte pôs fim à agradável complementação do abstrato pelo concreto, e vice-versa.

De um lado, retiram-se do abstrato os apoios demoventes no concreto e o observador se sente como que pairando no ar. Diz-se então: falta à arte o chão. De outro, retira-se do concreto a idealização demovente no abstrato (o elemento "artístico") e o observador se sente como que pregado no chão. Diz-se então: falta à arte o ideal. Essas censuras nascem do sentimento que se desenvolveu inadequadamente. O hábito de dar mais atenção à forma e o conseqüente comportamento do observador, ou seja, o apego à forma habitual do equilíbrio, são as forças obliteradoras que não deixam nenhum caminho aberto ao sentimento livre.

O grande realismo anteriormente mencionado, que só agora germina, representa um esforço no sentido de expulsar do quadro o elemento artístico exterior e de corporificar o conteúdo da obra através da mera reprodução ("não-artística") do simples e sólido objeto.

O invólucro do objeto, assim captado e fixado no quadro, e a simultânea eliminação da beleza usual inoportuna desnudam de forma mais segura a ressonância interior da coisa. É precisamente através desse invólucro, pela redução do elemento "artístico" ao mínimo, que a alma do objeto ressoa de forma mais intensa, pois a beleza exterior desejável já não pode desviar a atenção[20].

E isso só é possível porque nesse ínterim nos tornamos cada vez mais

20. O espírito já absorveu o conteúdo da beleza habitual e não encontra nela nenhum alimento novo. A forma dessa beleza, com a qual o artista se acostumou, dá o prazer habitual ao olho físico preguiçoso. O efeito da obra se prende à esfera do físico. A experiência espiritual

capazes de ouvir o mundo tal como ele é, ou seja, sem nenhuma interpretação que o embeleze.

Aqui o elemento "artístico", reduzido ao mínimo, deve ser reconhecido como o elemento abstrato de efeito mais intenso[21].

O grande contraste a esse realismo é a grande abstração que consiste no esforço de eliminar, aparentemente por inteiro, o aspecto concreto (real) e que procura corporificar o conteúdo da obra em formas "imateriais". A vida das formas concretas reduzidas ao mínimo, assim captada e fixada no quadro, e a conseqüente preponderância de unidades abstratas revelam de maneira mais segura a ressonância interior do quadro. E, assim como no realismo a ressonância interior é intensificada pela eliminação do abstrato, na abstração tal ressonância se intensifica pela eliminação do real. No primeiro caso, a desejável e a usual beleza exterior funcionava como amortecedor. No segundo, o suporte é o objeto familiar exterior.

Para se "compreender" essa arte é necessária a mesma libertação requerida para o realismo, ou seja, também aqui deve ser possível ouvir o mundo tal como ele é, sem uma interpretação concreta. E neste caso essas formas abstraídas ou abstratas (linhas, superfícies, manchas, etc.) não são importantes como tais, mas no que respeita à sua ressonância interior, à sua vida. Assim como no realismo, o importante não é o objeto em si, ou aquilo que o reveste, mas a sua ressonância interior, a sua vida.

O "concreto", reduzido ao mínimo, deve ser reconhecido na abstração como o elemento real de efeito mais intenso[22].

Assim, podemos ver finalmente que, se no grande realismo o real aparece enfaticamente aumentado e o abstrato notavelmente diminuído, e se na grande abstração essa relação se afigura inversa, então esses dois pólos se igualam em última análise (=objetivo). Entre esses dois antípodas pode ser colocado o sinal da igualdade:

---

torna-se impossível. Assim, essa beleza cria freqüentemente uma força que não leva ao espírito, mas dele nos afasta. W. K.

21. *A diminuição quantitativa do abstrato é, conseqüentemente, igual ao aumento qualitativo do abstrato.* Temos aqui uma das leis mais essenciais: a ampliação externa dos meios de expressão leva, em certas circunstâncias, à diminuição da força interna desse mesmo meio. Aqui, 2 + 1 é menos do que 2 − 1. Essa lei manifesta-se naturalmente também na menor forma de expressão: um ponto colorido freqüentemente perde intensidade e há de perder efeito — pela ampliação externa e pelo aumento externo da força. Um movimento particularmente bom de cores resulta, com freqüência, de estarem elas cercadas: uma ressonância triste pode ser obtida pela suavidade direta da cor, e assim por diante. Tudo isso são manifestações da lei de contrastes em suas conseqüências mais amplas. Em suma: a verdadeira forma surge da combinação do sentimento com a ciência. Mais uma vez, devo lembrar o cozinheiro! A boa comida física também resulta da combinação de uma boa receita (onde tudo é especificado exatamente em quilos e gramas) e de um bom sentimento orientador. Uma grande característica de nossa época é o aumento do conhecimento: a *Kunstwissenschaft* vai gradualmente assumindo o seu devido lugar. É a futura "composição harmônica", para a qual se abre um caminho infinito de mudança e desenvolvimento. W. K.

22. Assim, no extremo oposto encontramos a mesma lei acima mencionada, segundo a qual a diminuição quantitativa é igual ao aumento qualitativo. W. K.

Realismo = Abstração
Abstração = Realismo.

A grande diferença exterior transforma-se na grande igualdade interior.

Alguns exemplos nos conduzirão do reino da reflexão para o reino do tangível. Se o leitor olhar para qualquer letra destas linhas de forma não habitual, isto é, considerando-a não como o signo usual de parte de uma palavra, mas como *coisa*, verá nela, além da forma abstrata criada pelo homem com finalidade prática e que é um símbolo permanente para um determinado som, também uma forma concreta que, de modo absolutamente autônomo, produz uma certa impressão exterior e interior, ou seja, independente da forma abstrata há pouco mencionada. Neste sentido, a letra compõe-se de:

1. uma forma principal = aparência total que, caracterizada *grosso modo*, pode parecer "alegre", "triste", "ascendente", "descendente", "teimosa", "ostentosa", etc., e de
2. linhas isoladas, curvadas desta ou daquela maneira, que por sua vez também produzem uma impressão exterior e interior, ou seja, "alegre", "triste", etc.

No momento em que o leitor percebe esses dois elementos da letra, surge nele, imediatamente, um sentimento causado por essa letra enquanto *essência dotada de vida interior*.

Não se deve objetar aqui que essa letra produz um certo efeito sobre um indivíduo e um efeito diferente sobre outro. Isto é secundário e compreensível. Em termos gerais, cada ser atua sobre pessoas diferentes desta ou daquela maneira. Vimos apenas que a letra se compõe de dois elementos que, não obstante, acabam por expressar *uma única* ressonância. Cada uma das linhas do segundo elemento pode ser "alegre", e não obstante a impressão global (elemento 1) pode ser "triste", e assim por diante. Os movimentos isolados do segundo elemento são componentes orgânicos do primeiro. Em cada canção, em cada peça para piano, em cada sinfonia observamos os mesmos tipos de construções e o mesmo tipo de subordinação dos elementos isolados a *uma* ressonância. E processos exatamente iguais formam um desenho, um esboço, um quadro. Revelam-se aqui as leis da construção. Por ora, apenas uma coisa nos interessa: o fato de a letra produzir um efeito. E, como dissemos, esse efeito é duplo:

1. a letra tem o efeito de um sinal que possui uma finalidade;
2. e, de forma autônoma, totalmente independente, ela atua primeiro como forma e posteriormente como a ressonância interior dessa forma.

Para nós, o importante é que esses dois efeitos não estão em uma relação recíproca: enquanto o primeiro é externo, o segundo possui um sentido interno.

A conclusão que daí tiramos é que *o efeito exterior pode ser diferente do interior*, que é provocado pela *ressonância interior, um dos mais poderosos* e profundos *meios de expressão* de cada composição[23].

Tomemos um outro exemplo. Vemos neste mesmo livro um travessão. Esse travessão, colocado no lugar certo — tal como o coloco agora —, é uma linha que possui um significado prático-funcional. Mas, se prolongarmos essa pequena linha e, apesar disso, a colocarmos em um lugar certo, o sentido dessa linha permanece, bem como seu significado; no entanto, este passa a apresentar uma coloração indefinível devido ao seu prolongamento não habitual; neste caso, o leitor se perguntará por que a linha é tão longa e se tal comprimento não possui uma finalidade prático-funcional. Se colocarmos essa mesma linha numa posição errada (tal como — o faço agora), a finalidade prático-funcional desaparece e não se pode mais encontrá-la, e a ressonância do questionamento cresce ainda mais. Fica a sensação de ter sido um erro de impressão, ou seja, pensa-se na finalidade prático-funcional distorcida, que, aqui, soa como algo negativo. Transportemos essa mesma linha para uma folha em branco; seja essa linha, por exemplo, longa e curva. Este caso é muito semelhante ao último, só que se pensa (enquanto houver a esperança de uma explicação) na finalidade prático-funcional correta. E, mais tarde (quando já não há nenhuma explicação), no elemento negativo. Mas, enquanto esta ou aquela linha permanecem no livro, a finalidade prático-funcional não pode ser definitivamente eliminada. Agora, transportemos a mesma linha para um meio em que a finalidade prático-funcional pode ser totalmente eliminada. Por exemplo, para uma tela. Na medida em que o observador (ele não é mais um leitor) considera a linha sobre a tela como um meio de limitar um objeto, ele se subordina, também neste caso, ao elemento prático-funcional. Mas, no momento em que diz para si mesmo que o objeto prático no quadro desempenhava um papel quase sempre casual, e não puramente pictórico, e que por vezes a linha tinha um significado exclusiva e puramente pictórico[24], nesse momento a alma do observador está madura para sentir a *pura ressonância interior* dessa linha.

Com isso o objeto, a coisa, estaria eliminado do quadro? Não. Como vimos anteriormente, a linha é uma coisa que possui também um sentido prático-funcional, como uma cadeira, uma fonte, uma faca, um livro, etc. E essa coisa é empregada, no último exemplo, como um meio puramente pictórico, sem os demais aspectos que poderiam caracterizá-la antes — empregada, portanto, em sua pura ressonância interior.

Assim, quando em um quadro uma linha se liberta da tarefa de caracterizar uma coisa e atua ela mesma como uma coisa, sua ressonância interior

23. Tocamos aqui nesses grandes problemas apenas de passagem. Tudo o que o leitor tem a fazer é absorver-se mais nestas questões; em seguida, por exemplo, o elemento misterioso, irresistivelmente sedutor desta última conclusão surgirá por si mesmo. W. K.

24. Van Gogh usou a linha, como tal, com uma força particular e sem querer, assim fazendo, indicar de algum modo o objetivo. W. K.

não é enfraquecida por nenhum papel secundário e ganha a plenitude de sua força interior.

Chegamos, pois, à conclusão de que a abstração pura também se utiliza das coisas dotadas de existência material, como o faz o realismo puro. A maior negação do concreto e sua maior afirmação recebem novamente o sinal da igualdade. E em ambos os casos esse sinal se justifica pelo mesmo objetivo: a corporificação da mesma ressonância interior.

Portanto, vemos aqui que, em princípio, *não importa que o artista utilize uma forma real ou abstrata.*

Pois ambas as formas são internamente iguais. A escolha deve ser deixada ao artista, que, melhor que ninguém, saberá o meio que mais lhe convém para materializar de forma mais evidente o conteúdo de sua arte. Ou, em termos abstratos: *não existe, em princípio, uma questão formal.*

De fato, se houvesse o princípio de uma questão formal, seria possível dar-lhe uma resposta. E todos os que conhecessem essa resposta estariam em condições de criar obras de arte. Ou seja, nesse exato momento a arte deixaria de existir. Colocando o problema em termos práticos: a questão da forma transforma-se na questão de saber que forma devo utilizar neste caso para chegar a uma expressão necessária de minha vivência interior. A resposta, para um caso específico, possui sempre uma precisão científica, além de ser absoluta, ao passo que para outros casos é relativa. Isso quer dizer que uma forma, que para um caso é a melhor, para outro pode ser a pior: tudo depende da necessidade interior, a única capaz de ditar uma forma correta. E uma forma só pode ter significado para outras se a necessidade interior escolher, pressionada pelo tempo e pelo espaço, formas isoladas que guardem entre si um grau de parentesco. Mas isso não altera o significado relativo da forma, pois a forma correta para esse caso pode ser errada para muitos outros.

Todas as regras já descobertas nos primórdios da arte e as que ainda serão descobertas, às quais o historiador da arte atribui uma importância exagerada, não são regras gerais, pois não levam à arte. Se conheço as regras da carpintaria, não há dúvida de que serei capaz de construir uma mesa. Mas aquele que conhece as prováveis regras da pintura não deve estar tão certo de poder criar uma obra de arte.

Essas regras prováveis, que na pintura podem levar a um "baixo contínuo", nada mais são que o reconhecimento do efeito interno de cada meio e de suas combinações. Contudo, nunca haverá regras pelas quais se possa obter uma aplicação do efeito formal e da combinação de meios isolados, necessária em um caso particular.

O resultado prático: *nunca se deve acreditar em um teórico (historiador da arte, crítico, etc.) quando ele afirma que descobriu na obra algum erro objetivo.*

E *a única coisa* que o teórico pode asseverar justificadamente é que até agora ele não está familiarizado com esta ou aquela aplicação do meio. E os teóricos que, partindo da análise de formas já existentes, desaprovam ou elogiam uma obra, são os enganadores mais prejudiciais, pois formam um muro entre a obra e o observador ingênuo.

Deste ponto de vista (que infelizmente é quase sempre o único possível), *o crítico de arte é o pior inimigo da arte.*

O crítico ideal, portanto, não seria o crítico que tentaria descobrir os "erros"[25], "aberrações", "ignorâncias" e "plágios", etc., mas aquele que procuraria *sentir* que tipo de efeito esta ou aquela forma produz internamente para em seguida comunicar ao público, de maneira expressiva, sua experiência total.

Aqui, naturalmente, o crítico deveria ter uma alma poética, pois o poeta precisa sentir objetivamente para, de forma subjetiva, dar corpo ao seu sentimento. Ou seja, o crítico precisaria possuir uma força criativa. Na verdade, porém, os críticos são, na maioria das vezes, artistas frustrados que sucumbem pela falta de uma força criativa própria, sentindo-se assim no direito de dirigir a força criativa dos outros.

Além disso, o problema da forma é prejudicial ao artista porque pessoas não-dotadas (ou seja, pessoas que carecem de impulso *interior* em relação à arte) aproveitam-se de formas alheias, forjam obras, e com isso criam confusão.

E aqui devemos ser bastante precisos. Aproveitar-se de formas alheias significa, para a crítica, para o público e freqüentemente para os próprios artistas, cometer um crime, uma fraude. Mas na verdade isso só ocorre se o "artista" precisar dessas formas alheias, sem uma necessidade interior, criando assim uma obra de aparência, destituída de vida, morta. Mas, quando o artista, para exprimir seus impulsos e vivências interiores, se vale de uma ou de várias formas "alheias", que correspondem a uma verdade interior, ele nada mais faz do que exercer seu direito de utilizar toda e qualquer forma que lhe seja *interiormente necessária* — quer se trate de um utensílio doméstico, de um corpo celeste ou de uma outra forma já materializada artisticamente por outro artista.

Só recentemente esse problema da "imitação"[26] passou a ter o significado que os críticos novamente lhe atribuíram[27]. O que vive, permanece. O que está morto, desaparece.

E, de fato, quanto mais recuamos no tempo, tanto menos encontraremos simulações, obras de aparência. Elas sumiram misteriosamente. Só as essências verdadeiramente artísticas permanecem, ou seja, aquelas que possuem no corpo (forma) uma alma (conteúdo).

Ademais, se o leitor olhar para qualquer objeto sobre sua escrivaninha

---

25. Por exemplo, "erros anatômicos", "desenho pobre" e outras ofensas semelhantes ou posteriores contra a futura "thoroughbass". W. K.

26. Todo artista sabe como a crítica é fantástica nesse campo. O crítico sabe que se podem fazer as mais absurdas asserções, especialmente aqui, com total impunidade. Por exemplo, a *Negra* de Eugen Kahler, um bom estudo naturalista, foi comparado com... Gauguin. A única razão para essa comparação teria sido a pele morena do modelo (ver *Münchner Neueste Nachrichten*, 12 de outubro de 1912) e assim por diante. W. K.

27. E, graças à supervalorização que impera nesta questão, o artista é impunemente desacreditado.

(ainda que seja uma simples ponta de cigarro), perceberá imediatamente esses mesmos dois efeitos. Não importa onde ou quando (na rua, na igreja, no céu, na água, no estábulo ou na floresta), por toda a parte esses dois efeitos se farão presentes e em toda parte a ressonância interior do sentido exterior será autônoma.

O mundo ressoa. Ele é o cosmos das essências que atuam espiritualmente. Assim, a matéria morta é o espírito vivo.

Se do efeito autônomo da ressonância interior tirarmos a conclusão de que necessitamos aqui, veremos que essa ressonância interior cresce em intensidade quando se elimina o senso prático-funcional que a reprime. Esta é uma das explicações para o efeito surpreendente exercido por um desenho infantil sobre o observador imparcial e não-tradicional. A criança desconhece a noção de funcionalidade prática, visto que observa todas as coisas com olhos que não estão habituados a elas e ainda possui a evidente capacidade de registrar a coisa tal como ela é. A noção da funcionalidade prática só começa a ser adquirida posterior e gradativamente, através de muitas experiências, em geral desagradáveis. Assim, no desenho infantil, a ressonância interior do objeto se revela, sem exceção, espontaneamente. Os adultos, sobretudo os professores, esforçam-se por impor à criança o senso da funcionalidade prática e criticam o desenho infantil exatamente a partir desse ponto de vista superficial: "O homem que você desenhou não pode andar porque só tem uma perna", "Não se pode sentar nesta cadeira porque ela é torta", etc.[28] A criança ri de si mesma. Mas deveria chorar. A criança talentosa, porém, além da capacidade de eliminar o que é periférico, tem ainda o poder de vestir o interior restante com uma forma através da qual ele se apresenta com toda a intensidade e, por conseqüência, atua (ou, como se costuma dizer, "fala"!).

Toda forma é multifacetada. Sempre é possível descobrir nela outras propriedades felizes. Pretendo enfatizar apenas um aspecto — que no momento nos é importante — do bom desenho infantil: o aspecto composicional. Aqui, salta aos olhos a aplicação inconsciente, como que nascida espontaneamente, dos dois aspectos da letra atrás mencionados, ou seja: 1. *a aparência total*, que com muita freqüência é precisa, chegando mesmo, em alguns casos, a ser esquemática, e 2. *as formas isoladas*, constituem a grande forma, cada uma das quais possui existência autônoma. (Por exemplo, os *Árabes*, de Lydia Wieber.)[29] Há na criança uma força enorme, inconsciente, que aqui se expressa e coloca as obras das crianças em pé de igualdade (e por vezes até em posição de superioridade!) com as dos adultos[30].

---

28. É o que ocorre com mais freqüência: ensina-se àqueles que deveriam ensinar. E mais tarde estranha-se o fato de as crianças talentosas não se transformarem em nada.

29. Kandinsky reproduziu diversos desenhos de crianças em *Der Blaue Reiter*, um deles de árabes. Na edição de Piper (Munique, 1965), ele aparece na p. 59. H. B. C.

30. A *folk art* possui também essa espantosa qualidade de forma composicional. (Ver, por exemplo, a pintura votiva de praga na igreja de Murnau.) W. K.

A cada incandescência corresponde um resfriamento. A cada rebento temporão, a geada ameaçadora. A cada jovem talento, uma academia. Não se trata de palavras trágicas, mas de uma triste realidade. A academia é o meio mais seguro de aniquilar a força infantil acima mencionada. Neste particular, até mesmo o maior e mais forte talento é de certa forma refreado pela academia. Os talentos menos privilegiados sucumbem às centenas. Um indivíduo moderadamente talentoso, de formação acadêmica, caracteriza-se pelo fato de ter aprendido o senso da funcionalidade prática e por ter perdido a audição para a ressonância interior. Esse indivíduo produz um desenho "correto", porém morto.

Quando um indivíduo que não recebeu nenhuma formação artística, e que, portanto, está livre dos conhecimentos artísticos objetivos, pinta alguma coisa, o resultado nunca é uma obra vazia. Vemos aqui um exemplo do efeito da força interior, que apenas sofre a influência dos conhecimentos *gerais* da funcionalidade prática.

Mas, como a aplicação desses conhecimentos gerais só pode ocorrer aqui de forma igualmente limitada, o aspecto exterior também é eliminado (apenas em menor grau do que ocorre com a criança, mas ainda assim de forma abundante) e a ressonância interior ganha força: o resultado não é algo morto, mas vivo. Cristo disse: "Vinde a mim as criancinhas, pois delas é o Reino dos Céus."

O artista, cuja vida é muito semelhante à da criança, pode, mais que qualquer outro, chegar com maior facilidade à ressonância interior das coisas. Neste particular, é interessante observar como o compositor Arnold Schönberg utiliza com facilidade e segurança os recursos pictóricos. Via de regra, interessa-lhe apenas essa ressonância interior. Ele não dá atenção a toda sorte de ornamentos e floreios, e a forma "mais pobre" transforma-se, em suas mãos, na mais rica. (*Vide seu auto-retrato.*)

Encontra-se aqui a raiz do novo grande realismo. Apresentar o revestimento exterior da coisa com simplicidade absoluta e exclusiva já significa separar a coisa da funcionalidade prática e chamar a voz interior. Henri Rousseau, que pode ser considerado o pai desse realismo, mostrou o caminho com um gesto simples e convincente.

Henri Rousseau abriu o caminho para as novas possibilidades da simplicidade. Esse aspecto de seu talento multifacetado é para nós, por ora, o de maior valor.

Os objetos ou o objeto (ou seja, ele e as partes que o compõem) precisam guardar entre si alguma relação. Tal relação pode ser claramente harmônica ou desarmônica. Pode-se empregar aqui um ritmo esquematizado ou escamoteado.

O impulso irresistível que observamos hoje no sentido de revelar o aspecto puramente composicional, de desvelar as futuras leis de nossa grande época, é a força que obriga os artistas a lutar por um único objetivo através de diferentes caminhos.

É natural que, em tal caso, o homem se volte ao mesmo tempo para

o que está mais conforme à regra e para o que é mais abstrato. Vemos então que, em diversos períodos, a arte utilizou o triângulo como base de construção. O triângulo mais freqüentemente empregado foi o eqüilátero; dessa forma, o número, ou seja, o elemento totalmente abstrato do triângulo, também ganhou importância. Na busca das relações abstratas, que se verifica em nossos dias, o número desempenha um papel particularmente importante. Cada fórmula numérica é tão fria como o pico gelado de uma montanha e, enquanto exemplo máximo de regularidade, tão rígida como um bloco de mármore. Ela é fria e rígida como cada necessidade. A tentativa de expressar numa fórmula o aspecto composicional é o motivo do surgimento do chamado cubismo. Essa construção "matemática" é uma forma que em alguns casos pode levar a um grau máximo a destruição da relação material das partes da coisa, e o faz de forma coerente. (Por exemplo, Picasso.)

O objetivo final, na mesma direção, é criar um quadro que ganhe vida através de órgãos próprios, esquematicamente construídos, e se transforme em um ser. Se alguma crítica genérica pode ser feita a essa tendência, ela *não poderá ser outra* senão a de que aqui se verifica um emprego demasiado restrito do número. Tudo pode ser representado como uma fórmula matemática ou simplesmente como um número. Mas existem diferentes números: 1 e 0,333... têm direitos iguais, são essências igualmente vivas e possuidoras de uma ressonância interior. Por que havemos de nos contentar com o número 1? Por que havemos de excluir o número 0,333...? Relacionada com isso, surge a questão: por que se deve reduzir a expressão artística ao emprego *exclusivo* de triângulos e de formas e corpos geométricos semelhantes? Cumpre reiterar que os esforços composicionais dos "cubistas" estão em relação direta com a necessidade de criar essências puramente pictóricas que, de um lado, se expressam no e através do concreto e, por outro, passam finalmente para a pura abstração através de diferentes combinações com o objeto mais ou menos ressonante.

Entre as composições puramente abstratas e as puramente realistas estão as possibilidades combinatórias dos elementos abstratos e reais em um quadro. Tais possibilidades combinatórias são grandes e variadas. Em todos os casos, a vida da obra pode pulsar com intensidade e comportar-se livremente com relação à questão da forma.

As combinações do abstrato com o concreto, a escolha entre as infinitas formas abstratas ou a opção pelo material concreto, ou seja, a escolha dos meios isolados em ambas as áreas, é e continua sendo deixada ao desejo interior do artista. A forma hoje proibida ou desprezada, aparentemente à margem da grande tendência, está apenas à espera de seu mestre. Essa forma não está morta, mas simplesmente mergulhada numa espécie de letargia. Quando o conteúdo, o espírito que pode revelar-se através dessa forma aparentemente morta amadurece, quando chega o momento de sua materialização, ele assume essa forma e se expressa através dela.

O leigo, especialmente, não deveria examinar a obra com a pergunta: "O que o artista *não* fez?", ou, em outras palavras, "Onde o artista se permitiu

negligenciar *meus* desejos?" Deveria, ao contrário, perguntar-se: "O que fez o artista?", ou "Que desejo interior *seu* o artista quis exprimir aqui?" Acredito também que chegará o dia em que a crítica encontrará sua tarefa não na busca do aspecto negativo, do errado, mas na busca e na conciliação do positivo, do correto. Uma das preocupações "importantes" da crítica atual com relação à arte abstrata é o problema de não saber como distinguir nela o certo e o errado, o que em grande parte significa indagar: como se pode descobrir o seu aspecto negativo? A postura diante da obra de arte deveria ser diferente da que se tem diante de um cavalo que se quer comprar: no caso do cavalo, uma importante característica negativa encobre todas as positivas, fazendo com que ele perca seu valor; no caso da obra, a relação é inversa: uma importante qualidade positiva encobre todas as negativas e faz com que ela ganhe valor.

Se levarmos na devida conta esse raciocínio simples, as questões da forma, em princípio absolutas, caem por terra espontaneamente; a questão da forma manterá seu valor relativo e, dentre outras coisas, a escolha da forma, necessária a ele e a sua obra, será finalmente deixada ao próprio artista.

Mais tarde, juntamente com o artista, o leitor pode passar a considerações objetivas, à análise científica. Aqui ele achará, então, que todos os exemplos possíveis obedecem a um chamado interior, a composição, e que todos eles repousam numa base interior, a construção. O conteúdo interior da obra pode pertencer a um ou outro dos dois processos que hoje (seria apenas hoje, ou hoje apenas de forma mais visível?) englobam todos os movimentos secundários. São eles:

1. A dissolução da vida material inanimada do século XIX, ou seja, a derrubada dos suportes do material, considerados os únicos resistentes; a decomposição e a dissolução dos componentes isolados.
2. A construção da vida psíquico-espiritual do século XX, que estamos vivenciando e já se manifesta e ganha corpo através de formas fortes, expressivas e determinadas.

Esses dois processos são os dois lados do "movimento atual". Qualificar as obras já produzidas ou simplesmente estabelecer o objetivo final desse movimento constituiria uma presunção que seria imediata e rigorosamente punida com a perda da liberdade.

Conforme já afirmamos mais de uma vez, não devemos empenhar nossos esforços no sentido da limitação, e sim no da liberdade. Não se deve rejeitar uma coisa sem tentar *intensamente* descobrir nela algo vivo.

É melhor ver a morte como vida do que a vida como morte. Nem que seja por uma única vez. E só em um lugar que se libertou pode algo voltar a *crescer*. Quem é livre procura se enriquecer com tudo o que existe e permite que atue sobre si cada essência da vida — mesmo que se trate de um simples palito de fósforo queimado.

Só através da liberdade se pode receber o *porvir*.

E não se permanece afastado, como a árvore seca sob a qual Cristo viu a espada que jazia pronta.

Oskar Kokoschka, "Da Natureza das Visões", 1912[31]

A consciência das visões não é um estado em que se reconhecem e se compreendem as coisas, mas um nível dessa mesma consciência em que as visões são vivenciadas.

Nas visões, que são movimento, impressão que ganha corpo e se torna visível, poder conferido a ser evocado, a consciência em si nunca pode ser definida.

Não obstante, a consciência das visões é a própria vida selecionando as formas que para ela fluem, podendo abster-se de fazê-lo, se assim o desejar.

A consciência das visões possui uma vida que tira seu poder de si mesma. E, em sua livre escolha, esse poder combina visões registradas que, a despeito do modo como se agrupam — sejam elas, completas ou dificilmente perceptíveis, ou, no que respeita ao espaço e às circunstâncias temporais, totalmente desvinculadas umas das outras —, o faz de sorte que elas parecem influenciar a consciência em tudo quanto evidencia sua ordem e seu grau de visibilidade. Tal influência, porém, exercida após a entrada das visões na alma, é de fato antes uma manifestação da consciência, visto que ela estava preparada para as visões, e um transbordamento da alma que se manifesta nas visões; da alma que, agora, começa a dar forma plástica às visões. O estado de alerta da alma, ou a consciência, é algo semelhante: uma espera, uma percepção, como uma criança não-nascida, que pode não ser sentida até mesmo por sua mãe e que não é atingida por nada vindo do mundo exterior. E, não obstante, tudo o que afetar a mãe, por menor que seja e mesmo que ela não dê por isso, acabará afetando a criança; e, como se usasse os olhos da mãe, o não-nascido registra visões sem ser, ele mesmo, tangível.

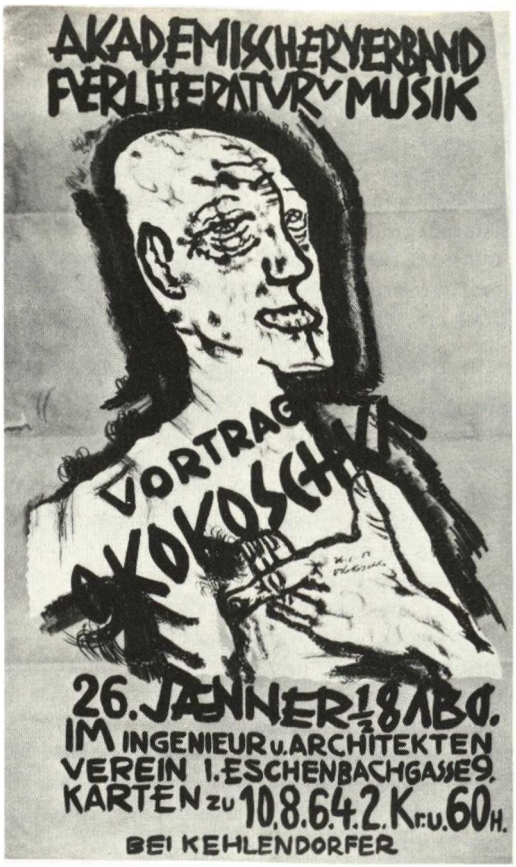
A vida da consciência é ilimitada e interpenetra as coisas como se fosse tecida por suas visões. Assim, ela partilha com a vida todas as qualidades da existência humana. Uma semente de uma única árvore poupada pela aridez

---

31. "Von der Natur des Gesichte", em *Oskar Kokoschka Schriften 1907-1955*, org. por Hans Maria Wingler (Munique, Langen-Muller, 1956).

Ainda jovem, Kokoschka (que nasceu em 1886) mostrou um talento excepcional tanto na pintura como no drama poético. Seus primeiros quadros a óleo foram exibidos e seu primeiro drama, Mörder, *Hoffnung der Frauen*, foi encenado no Kunstschau de Viena de 1908. O escândalo causado por esse drama obrigou Kokoschka a deixar Viena, à qual só voltou mais tarde como visitante.

Este ensaio foi escrito na época em que ele era colaborador importante da revista expressionista *Der Sturm*, em Berlim, e já estava se tornando conhecido em toda a Alemanha. Embora suas teorias, com ênfase nos sentimentos e nas imagens íntimas, estejam relacionadas com as de Kandinsky, sua arte não manifestou nenhuma tendência para a abstração completa. Na verdade ele a desprezava, baseando sempre a sua pintura nos objetos e aparências do mundo físico. Desde 1953 dirigiu uma escola de verão em Salzburgo, chamada *Schule des Sehens*. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]



Oskar Kokoschka, auto-retrato em cartaz para sua conferência na Sociedade Acadêmica para Literatura e Música, 1912, litografia em cores.

encerra a potencialidade de fazer com que brotem novamente as raízes de todas as florestas da terra. O mesmo acontece conosco: se deixarmos de existir e de perceber, a consciência, por sua própria força, permanece desperta e não mais sabe onde se alojar. Não há mais lugar para a morte, pois, embora as visões se dissolvam e se dispersem, elas o fazem apenas para se reunirem novamente, de uma outra forma.

Por isso devemos ouvir com toda atenção a voz que vem de dentro, e esforçar-nos por atravessar as sombras das palavras até nos acercarmos de sua fonte: "Ali o Verbo se fez carne e habitou entre nós"; e a fonte interna logo se liberta das palavras, de maneira ora violenta, ora febril, dentro das quais vive como que um encanto: "Aconteceu comigo segundo o Verbo."

E, por estarmos em condições, graças à nossa coerência conflitante, de receber essa essência mágica como pensamento, intuição e relação; por vermos todos os dias que as essências se confundem umas com as outras no que vive,

no que ensina, no que deseja e no que não quer, assim tudo o que existe no mundo, tudo o que é comunicado, tudo o que se faz sentir por sua própria força plástica, tudo está contido na consciência e na vida e, como um essência superior, se resguarda da extinção. Essência recebe o nome de Eu, ou de Tu, dependendo de como se considera sua regra e infinitude, abstraindo-se de si mesmo e considerando-se a própria existência como essência perdida. Permite-se, portanto, que se harmonizem as partes de cada um que assim o deseja. Quando, impelido pela curiosidade, se ascende sozinho, degrau por degrau, até se abarcar a natureza inteira, deixando-se para trás todas as leis, acredito que o mundo inteiro reverbera na própria alma, e isso ocorre, também movido pela curiosidade, em relação ao Verbo: a consciência das visões!

Nunca se poderá descrever totalmente a consciência das visões ou delimitar sua visões, pois ela é a própria vida. Sua essência é a fluidez e a aquisição de uma forma, é o amor que se compraz em habitar a consciência. Um acréscimo que, segundo o aceitemos ou não, ocorre num impulso, como decorrência direta da vida que pulsa. Subitamente uma visão ganhará forma diante de nós, como o primeiro olhar, como o primeiro choro de um recém-nascido que acabou de se desprender do corpo de sua mãe.

Qualquer que seja a característica que define a vida, a essência é a consciência das visões; essência de caráter corpóreo ou incorpóreo, dependendo do ângulo sob o qual consideramos sua corrente: em cheia ou em vazante.

Nas visões, que são portanto movimento, impressão que ganha corpo e se torna visível, poder conferido e arbitrariamente evocado, a consciência nunca pode ser exaustivamente definida. Pois a consciência escolhe entre as formas que para ela fluem e, também arbitrariamente, se abstêm de fazê-lo.

Mas a consciência das visões que descrevo é ora o ponto de vista de uma vida, ora um ponto elevado, como um navio que submerge em meio às ondas para em seguida parecer voar nos ares.

A consciência é a causa de todas as coisas, até dos conceitos. Ela é um mar cujo horizonte são as visões!

A consciência é o sepulcro das coisas que deixam de existir; é o além para onde elas se dirigem. De modo que depois, ao se extinguirem, elas parecem não consistir em nada essencial além da visão que em mim restou. Elas extinguem seu espírito tal como, na lamparina, o óleo deixa de passar pelo pavio para alimentar a chama.

Neste sentido, cada coisa libertou-se de si mesma e adentrou o além, tal como ele me vê. Sou sua imagem, evocada sem a mediação do sonho. "Sempre que dois ou três de vós se reunirem em Meu Nome, Eu estarei entre vós." E, como se isso pudesse se estender, minha visão é mantida pelos homens, nutrida, como a lamparina se nutre do óleo, pela abundância que há na vida. Mas agora me pedem para explicar isso de forma natural. A explicação seria a de que as coisas entram em mim e falam por si mesmas; falei em lugar delas, com a aparência delas, mas com minha imagem. Meu espírito... ele falou!

Oskar Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen, *1909. Cartaz para sua peça de cunho autobiográfico.*

Busco, imagino, questiono: com que intensidade o pavio ardente precisa desejar o óleo para que a chama diante de meus olhos de repente ganhe uma vivacidade do mesmo grau daquela produzida pelo óleo que a nutre? É claro que tenho plena consciência de que imagino o que ali arde em chama! Mas, se para mim algo do fogo se evidenciou e vocês não o perceberam, bem, gostaria de ouvir aqueles que vêem claramente. Pois não é esta a minha visão? Sem intenção, destaco do mundo a imagem de uma coisa. Assim procedendo, porém, nada sou além de uma imaginação, da imaginação do mundo. Assim, a imaginação é aquilo que é natural a todas as coisas. É natureza, visão, vida.

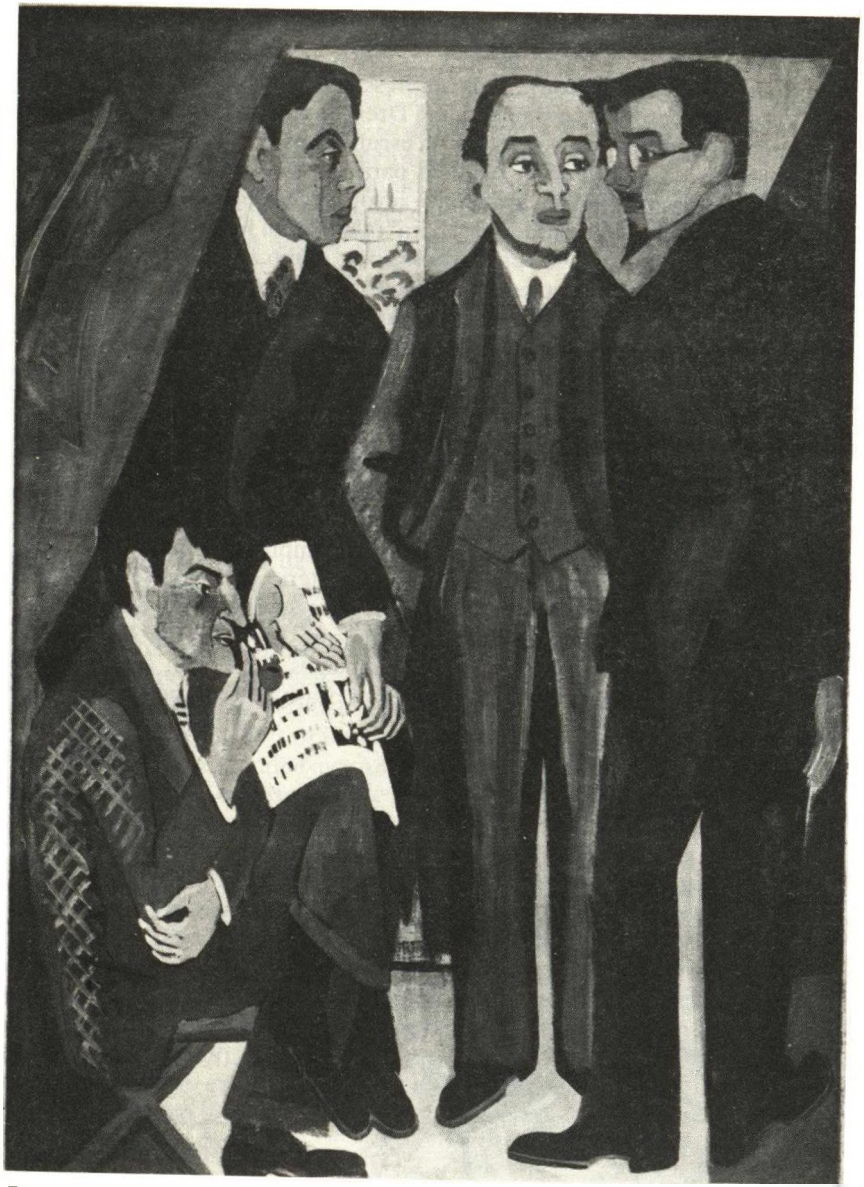
Ernst Ludwig Kirchner, "Chronik der Brücke", 1916[32]

No ano de 1902 (*sic!*) os pintores Bleyl e Kirchner conheceram-se em Dresden. Heckel juntou-se a eles através de seu irmão, um amigo de Kirchner. Heckel trouxe consigo Schmidt-Rottluff, que ele havia conhecido através de Chemnitz. Começaram a trabalhar juntos no ateliê de Kirchner. Ali tinha-se a oportunidade de se estudar o nu — a base de toda a arte visual — em sua liberdade natural. Dos desenhos executados sobre esta base nasceu em todos o sentimento comum de extrair da vida o impulso para a criação e de subordinar-se à experiência direta. Num livro intitulado *Odi Profanum*, os artistas desenhavam e registravam suas idéias, umas ao lado das outras, e podiam assim comparar o que cada uma tinha de peculiar. Dessa forma, desenvolveu-se naturalmente um grupo que recebeu o nome de *Brücke*. Um artista servia de inspiração ao outro. Kirchner trouxe consigo, do Sul da Alemanha, a xilogravura, que ele havia retomado inspirado pelas antigas impressões em madeira de Nuremberg. Heckel entalhava novamente figuras em madeira; em seus trabalhos, Kirchner aprimorava essa técnica através da coloração e buscava na pedra e na fundição do estanho o ritmo da forma fechada. Schmidt-Rottluff fazia as primeiras litografias em pedra. A primeira exposição do grupo realizou-se no próprio ateliê dos pintores em Dresden (*sic!*); não obteve reconhecimento. Mas Dresden, com seus encantos naturais e sua cultura tradicional, era fonte de grande inspiração. Foi ali que o grupo *Brücke* encontrou seus primeiros pontos de apoio histórico-artísticos em Cranach, Beham e outros mestres alemães da Idade Média. Por ocasião de uma exposição de Amiet em Dresden, o artista foi nomeado membro do grupo *Brücke*. A ele seguiu-se Nolde em 1905 (*sic!*). Seu estilo fantástico dava um novo tom à *Brücke*; ele enriquecia nossas exposições com sua interessante técnica de água-forte e ficou conhecendo a técnica de nossas xilogravuras. A seu convite, Schmidt-

32. Alguns exemplares deste trabalho foram impressos particularmente, em Berlim, em 1916. A tradução inglesa utilizada por H. B. Chipp é de Peter Selz, do *College Art Journal* (Outono de 1950), pp. 50-51. Também está em seu *German Expressionist Painting* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1957, Apêndice A, pp. 320-321). [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

Rottluff acompanhou-o a Alsen. Mais tarde, Schmidt-Rottluff e Heckel foram a Dangast. O ar revigorante do mar do Norte trouxe como conseqüência, sobretudo para Schmidt-Rottluff, um impressionismo monumental. Enquanto isto, Kirchner continuava a trabalhar em Dresden com a composição fechada; no museu etnográfico, ele encontrou na escultura da África negra e nos entalhes em vigas da Oceania um paralelo para sua própria criação. O desejo de libertar-se da esterilidade acadêmica levou Pechstein à *Brücke*. Kirchner e Pechstein foram a Gollverode (*sic!*) para trabalharem juntos. No Salão Richter, em Dresden, realizou-se outra exposição do grupo *Brücke* com seus novos membros. A exposição impressionou muito os jovens artistas de Dresden. Heckel e Kirchner procuravam harmonizar a nova pintura com o espaço em que ela seria exposta. Kirchner decorou o espaço que lhe foi reservado com murais e estamparias criados com a colaboração de Heckel. Em 1907, Nolde deixou o grupo. Heckel e Kirchner foram para os lagos de Moritzburg, a fim de estudar o nu ao ar livre. Em Dangast, Schmidt-Rottluff trabalhava no aperfeiçoamento de seu ritmo cromático. Heckel foi à Itália e trouxe a inspiração da arte etrusca. Pechstein foi a Berlim atendendo a compromissos de uma comissão de decoração. Tentou levar a nova pintura para a *Sezession*. Em Dresden, Kirchner dedicava-se ao estudo da impressão manual da litografia. Bleyl, que se dedicara à atividade do magistério, desligou-se da *Brücke* em 1909 (*sic!*). Pechstein foi para Dangast para se encontrar com Heckel. No mesmo ano, os dois foram se encontrar com Kirchner em Moritzburg, para pintarem nus no ambiente natural dos lagos. Em 1910, a rejeição de jovens pintores alemães pela velha *Sezession* ocasionou a fundação da *Neue*

Ernst Ludwig Kirchner, Auto-retrato com cachimbo, *1908, ponta-seca.*



Ernst Ludwig Kirchner, Os pintores de Die Brücke, *1925, óleo sobre tela. (Esq. para dir.: Otto Müller, Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff.)*

Ernst Ludwig Kirchner, Chronick der Brücke,
página de rosto, 1913, xilogravura.

Sezession. Para sustentar a posição de Pechstein na *Neue Sezession*, Heckel, Kirchner e Schmidt-Rottluff também se tornaram membros. Na primeira exposição da *Neue Sezession* eles conheceram Müller. Em seu ateliê, reencontraram-se com a *Vênus*, de Cranach, à qual eles mesmos davam muito valor. A sensível harmonia de sua vida com a obra fez de Müller um membro evidente da *Brücke*. Ele nos trouxe o encanto da técnica da têmpera[33]. Para manter incólumes os esforços da *Brücke*, os membros do grupo desligaram-se da *Neue Sezession*. Prometeram uns aos outros exporem suas obras apenas em conjunto na *Sezession*, em Berlim. Seguiu-se uma exposição da *Brücke*

33. Veículo à base de água, tendo a cola como agente consolidador. H. B. C.

que ocupou todas as galerias do Salão de Artes Gurlitt. Pechstein quebrou a promessa feita ao grupo, tornou-se membro da *Sezession* e foi excluído. Em 1912 o *Sonderbund* convidou a *Brücke* para sua exposição em Colônia e confiou a Heckel e Kirchner a pintura e a ornamentação da capela ali existente. A maior parte dos membros da *Brücke* estava agora em Berlim. Mesmo ali, o grupo havia mantido seu caráter intrínseco. De sua coerência interna irradiavam-se sobre a moderna produção artística de toda a Alemanha os novos valores da criação artística. Não influenciado pelas correntes contemporâneas — cubismo, futurismo, etc. —, o grupo lutava por uma "cultura humana", que seria "o solo de um arte verdadeira". A tais esforços deve o grupo *Brücke* sua atual posição no cenário artístico.

Franz Marc, Como um cavalo vê o mundo?[34]

Existe idéia mais misteriosa para um artista do que imaginar como a natureza se reflete nos olhos de um animal? Como um cavalo vê o mundo? E uma águia? E um corço? E um cachorro? Como é mesquinha, desalmada, a atitude por nós convencionada de dispormos animais em uma paisagem tal como a vemos, ao invés de nos aprofundarmos na alma do animal para tentarmos vislumbrar o modo como ele vê o mundo.

Tal pensamento encerra muitos outros. Procuremos testar sua força sintetizadora.

Ele nos mostra com desdém o círculo de consciência, rígido e demasiado restrito, dentro do qual nós, pintores, nos movimentamos.

Teria sentido pintar uma maçã e acrescentar ao desenho o peitoril da janela sobre o qual ela se encontra?

O que a bela e redonda maçã tem em comum com o peitoril da janela? Se se coloca o problema em termos de "esfera e superfície", o conceito "maçã" efetivamente desaparece; sai-se, com isto, por uma interessante escapatória, recentemente descoberta para nós por pintores maravilhosos. Mas e se quiséssemos pintar a maçã, a bela maçã? Ou o corço na floresta? Ou um carvalho?

O que o corço tem em comum com a imagem que temos do mundo? Existe por acaso algum sentido racional, ou mesmo artístico, em se pintar um corço tal como ele aparece em nossa retina, ou ainda na forma cubista só porque nossa percepção do mundo se faz à maneira cubista?

Quem poderá dizer que o corço sente o mundo à maneira dos cubistas? Ele o sente como "corço", o que faz com que a paisagem seja uma "paisagem vista por um corço". É este o seu predicado. A lógica artística de Picasso, Kandinsky, Delaunay, Burljick, etc., é perfeita, não passível de objeções; eles absolutamente não vêem o corço e não se preocupam com isto; projetam

34. As traduções para o inglês utilizadas por H. B. Chipp são de Ernest Mundt e Peter Selz, do livro de Franz Marc, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, 2 vols. (Berlim: Cassirer, 1920), 1, 121-122. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

Franz Marc, Corça em repouso, *xilogravura*.

o "seu" mundo interior, e oferecem o sujeito da sentença. Os naturalistas fornecem o objeto. O predicado — o mais difícil e basicamente o mais importante — raramente é oferecido. O predicado é o componente mais importante na sentença do pensamento. O sujeito é sua premissa. O objeto é um eco insignificante, que especifica, banaliza, o pensamento. Posso pintar o seguinte quadro: o corço. Pisanello os pintou. Mas posso querer pintar um quadro: "o corço sente".

Como um pintor precisa ser infinitamente mais sensível para pintar isso! Os egípcios o fizeram. "A rosa." Manet a pintou. A rosa "floresce". Quem pintou a "florescência" da rosa? Os índios. O predicado.

Se quero representar um cubo, posso fazê-lo da forma como aprendi a desenhar um maço de cigarros ou algo semelhante. Com isto, reproduzo sua forma exterior tal como ela se me apresenta opticamente — o objeto — e nada mais; e posso fazê-lo bem ou mal. Mas também posso representar o cubo não da forma como o vejo, mas tal como ele é, seu predicado.

Os cubistas foram os primeiros a não pintarem o espaço — o sujeito — mas "disseram algo" a respeito dele e reproduziram o seu predicado.

É típico de nossos melhores pintores evitarem a reprodução de temas vivos. Através de seu intelecto, eles tentam dar vida à assim chamada natureza-morta.

Reproduz-se o predicado da natureza-morta; a reprodução do predicado do tema vivo continua um problema a ser resolvido.

Kandinsky ama apaixonadamente tudo o que vive, mas o transforma em um esquema para conseguir obter sua melhor forma artística.

Quem é capaz de pintar a existência de um cachorro tal como Picasso pinta a existência de uma forma cúbica? (No estilo temático dos músicos.)

Mesmo sem ser desafiado, sinto-me obrigado a protestar contra o pensamento de que o leitor, partindo do fato de eu freqüentemente ter retratado animais, possa chegar à conclusão injustificada de que nestas discussões eu esteja exatamente pensando em minhas obras. Entretanto, o problema está antes no fato de a insatisfação com minha própria criação ter me forçado a refletir sobre o assunto e a escrever estas linhas.

Franz Marc.

Franz Marc, Aforismos 1914-1915[35]

1

Todas as coisas possuem invólucro e núcleo, aparência e essência, máscara e verdade. É fato que nós apenas tocamos o invólucro sem atingirmos o núcleo, que vivemos na aparência das coisas ao invés de vermos a essência, que a máscara das coisas de tal sorte nos cega que não sabemos como encontrar a verdade — e o que significa isto em face da determinação interior das coisas?

31

As tradições são coisas belas; mas é preciso apenas criar tradições, e não viver delas.

32

Todo aquele que cria e modela as formas e a vida procura um fundamento sólido, uma rocha sobre a qual construir. Tal fundamento ele muito raramente o encontra na tradição. Esta tem-se provado antes traiçoeira, nunca resistente. Os grandes modeladores não buscam suas formas nas névoas do passado, mas sondam as profundezas em busca do real centro de gravidade de sua época. Somente sobre este centro podem suas formas ser erigidas.

35. *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, I, 126-132. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

A misteriosa palavra "verdade" sempre desperta em mim esta noção física de centro de gravidade. A verdade sempre se move, inconstante como o centro de gravidade; ela sempre está em algum lugar, mas nunca na superfície, nunca em primeiro plano.

35

Não mais estará longe o dia em que os europeus — os poucos que então existirem — serão assaltados pela profunda dor da amorfia. Então se libertarão desta dor e buscarão a forma. Mas não a buscarão no passado, nem tentarão encontrá-la no aspecto exterior da natureza, em sua fachada estilizada, mas a construirão de dentro para fora, segundo o seu novo saber, que já terá transformado as antigas fábulas do mundo em uma fórmula geral e a antiga maneira de se ver o mundo — contemplando seu aspecto exterior — em uma nova maneira de se observá-lo: olhando através de seu interior para além dele.

A arte vindoura será a forma a ser assumida por nossas convicções científicas; ela será nossa religião, nosso centro de gravidade, nossa verdade. Será profunda e densa o suficiente para oferecer a maior das formas, a maior das transformações já vivenciadas pelo mundo.

78

Em lugar da lei natural servindo de veículo à arte, o que vemos hoje é o problema religioso do novo conteúdo. A arte de nossa época certamente apresentará analogias profundas com a arte de tempos remotos, primitivos, sem, contudo, preservar a aproximação formalística que alguns arcaístas de hoje tentam absurdamente obter. Igualmente certo é o fato de que à nossa época se seguirá um período de destacada maturidade que, por sua vez, estabelecerá novas leis formais de arte (as tradições); segundo o paralelismo de eventos, isto deverá ocorrer em uma época muito distante, bem mais madura, dos europeus.

87

Apanhei um pensamento estranho que pousou como uma borboleta na palma de minha mão: o pensamento de que um dia, há muito tempo, pessoas houve que, como desdobramentos de nós mesmos, amavam tal como nós as abstrações.

Em nossos museus de antropologia, isto parece pairar em silêncio e nos observar com olhos inquietantes.

Como pôde ser possível que tais objetos fossem o produto de um desejo puro de se ser abstrato? Como é possível conceberem-se tais pensamentos abstratos sem as novas possibilidades do pensamento abstrato de que dispomos hoje?

A vontade que nós, europeus, temos de obter a forma abstrata nada mais é do que o meio consciente, sequioso de ação, de que dispomos para fazer frente e revidar o sentimentalismo. Cada um daqueles primitivos, porém, não havia se deparado com o sentimentalismo quando se apaixonou pelo abstracionismo.

Franz Marc, carta, 12 de abril de 1915[36]

Caro L,

Quanto mais vezes e mais atentamente leio suas últimas cartas, tanto mais convincente me parece ser sua lógica artística interior. Em meus aforismos, toquei a verdade por todos os lados sem, porém, nunca conseguir dizer aquilo que lhe é "particular", o essencial; e o essencial está na renúncia total, tal como descrita na parábola do jovem rico; somente quando ela tiver se processado totalmente poderei comprovar se os sentimentos que restarem serão suficientemente valiosos para terem algum sentido para os outros. Para a maioria das pessoas este não será o caso: seus quadros não teriam qualquer atrativo; ou melhor, elas parariam de pintá-los. A contemplação, o retraimento puro, a consciência, as manteriam afastadas da produção impura. Se medida com esta escala nobre, *muito pouco sobraria* de toda a arte européia. O espírito dos séculos modernos, sedento de progresso, provou-se absolutamente hostil à arte com a qual sonhamos. "Só muito raramente a arte está ali presente." Reflito muito sobre minha própria arte. De um modo geral, não posso me queixar do modo como meu instinto me guiou até agora, ainda que as obras tenham sido impuras; sobretudo o instinto que me fez desviar do senso de vida das pessoas para o senso do animalismo, dos "animais puros". As pessoas que me cercavam (sobretudo as do sexo masculino), impiedosas, não despertavam meus verdadeiros sentimentos, ao passo que o senso de vida do animal, intacto, sempre fez com que ressonasse em mim tudo o quanto há de bom. E um outro instinto me levou do animal ao abstrato, que me estimulava ainda mais; levou-me àquela segunda visão, que é totalmente atemporal na acepção indígena, e em que ressoa com toda a pureza o senso de vida. Desde muito cedo eu achava as pessoas "feias"; os animais pareciam-me mais belos, mais puros; mas também neles descobri tanta coisa de feio e de mesquinho, que instintivamente, movidas por uma exigência interior, minhas obras se tornaram mais esquemáticas, mais abstratas. Com o passar do tempo, árvores, flores, terra, tudo, enfim, mostrava-me aspectos mais feios, mais mesquinhos, até que subitamente me conscientizei plenamente da fealdade da natureza, de sua impureza. Talvez nossos olhos europeus tenham envenenado e distorcido o mundo; por esta razão, sonho com uma nova Europa. (...) Sem dúvida Kandinsky descobriu aquele ideal de verdade — por isso o admiro tanto. Você pode ter razão em achar que ele, enquanto homem,

36. *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, I, 49-51. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

não é puro nem forte o suficiente, e que seus sentimentos não valem para todos, atingindo apenas as pessoas românticas, sentimentalistas, muito sensíveis. Mas seus esforços são maravilhosos e cheios de uma solitária grandeza. De tudo o que foi dito, você poderá concluir que estou reincidindo em um antigo erro, que estou apenas *refletindo* sobre a forma abstrata possível. Ao contrário: tento viver de acordo com o que sinto; meu interesse exterior pelo mundo é muito comedido e frio, muito contemplativo, de sorte que meu real interesse não está preso ao mundo; isto faz com que, atualmente, eu leve uma espécie negativa de vida, a fim de criar espaço para que o sentimento puro possa respirar e se desenvolver artisticamente. Confio muito em meu instinto, na produção movida pelo instinto. Só consigo isto em Ried[37]; mas então acontecerá outra vez. Sinto com freqüência que tenho algo de misterioso, de muito feliz, dentro do bolso; algo que não devo olhar. Coloco a mão sobre o bolso e, de vez em quando, apalpo-o pelo lado de fora.

Paul Klee, Credo Criativo, 1920[38]

I

A arte não reproduz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica seduz o artista, facilmente e não sem razão, para a abstração. O elemento esquemático e fabuloso do caráter imaginário é dado e se expressa, simultaneamente, com grande precisão. Quanto mais puro o trabalho gráfico, ou seja, quanto maior a ênfase dada aos elementos formais subjacentes à representação gráfica, tanto mais inadequada será a estrutura para a representação realista de objetos visíveis.

Pontos, energias lineares, planas e espaciais: tais são os elementos formais da arte gráfica. Um exemplo de elemento plano que não se compõe de subunidades é a energia sem modulação obtida pelo traço feito com um lápis de ponta grossa. Um exemplo de elemento espacial é uma mancha vaporosa, em forma de nuvem, que apresenta diferentes graus de intensidade e que é obtida por um pincel cheio de tinta.

II

Mas desenvolvamos tais idéias. Vamos adotar um plano topográfico e fazer uma pequena viagem à terra do conhecimento mais profundo. Transposto

37. Localidade da Áustria, onde Marc se estabeleceu pouco antes de entrar no exército alemão, em 1914. H. B. C.

38. Originalmente publicado em *Schöpferische Konfession*, ed. Kasimir Edschmid (Berlim: Erich Reiss, 1920) (*Tribune der Kunst und Zeit*, n.º 13). A tradução inglesa utilizada é de Norbert Guterman, de *The Inward Vision: Watercolors, Drawings and Writings by Paul Klee* (New York: Abrams, 1959), pp. 5-10. [A tradução brasileira foi feita por João Azenha Jr., a partir do texto alemão de Paul Klee, *Schiften, Rezensionen und Aufsätze*, ed. C. Geelhaar, Du Mont Buchverlag Köln, 1976. (N. do Ed. bras.)]

Paul Klee, Um artista (auto-retrato), *1919, caneta e aguada.*

o ponto morto, o primeiro ato dinâmico (a linha). Pouco tempo depois, uma parada para respirar (linhas interrompidas ou articuladas por diversas paradas). Olhamos para trás para sabermos o quanto já percorremos (movimento contrário). Em pensamento, ponderamos as distâncias do caminho daqui para lá (feixe de linhas). Um rio quer impedir que prossigamos: utilizemo-nos de um barco (movimento ondular). Rio acima deve haver uma ponte (série de arcos).

Do outro lado encontramos alguém que, como nós, também viaja para a terra do conhecimento mais profundo. A alegria do encontro faz com que a princípio caminhemos juntos (convergência); pouco a pouco as divergências começam a se fazer sentir (duas linhas, cada qual seguindo o seu rumo independentemente). Cada uma das partes demonstra uma certa excitação (expressão, dinâmica e psique da linha).

Atravessamos um campo não cultivado (um plano atravessado por linhas); em seguida, uma densa floresta. Um de nós se perde, procura, e em dado momento descreve o clássico movimento de um cachorro farejando.

Já não estou mais tão tranqüilo: há um outro rio e sobre ele paira neblina (elemento espacial). Mas logo a neblina se dispersa.

Cesteiros voltam para casa com suas carroças (a roda). Com eles segue uma criança de cabelos encaracolados, brilhantes (movimento de espiral). Mais tarde o ar se torna mais abafado e escurece (elemento espacial). Um relâmpago no horizonte (a linha zigue-zague). Apesar disto, há estrelas no céu (pontos dispersos).

Logo chegamos à nossa primeira hospedagem. Antes de adormecermos,

alguma coisa ainda nos virá à lembrança, pois mesmo uma pequena viagem como esta é muito impressionante.

Linhas as mais diversas. Manchas. Pontos. Superfícies lisas. Planos formados por pontos, por linhas. Movimento ondular. Movimento interrompido, articulado. Movimento contrário. Linhas enredadas, tissulares. Elementos murais e em forma de escamas. Unissonância. Polifonia. Linhas que se enfraquecem e outras que se intensificam (dinâmica).

A alegre harmonia da primeira etapa, seguida de inibições; o nervosismo! O tremor contido, o alívio de golfadas de ar cheias de esperança. Antes da tempestade, o ataque dos moscões! A fúria, a matança.

A certeza de que tudo acabará bem é nossa bússola mesmo na escuridão do bosque e no crepúsculo. O relâmpago que lembrava a curva de febre de uma criança enferma... há muito tempo.

III

Mencionei elementos da representação gráfica que se incluem entre os componentes visíveis da obra. Isto não deve ser entendido no sentido de que uma obra deva consistir necessariamente de tais elementos. Os elementos devem gerar formas, sem precisarem ser sacrificados para isto. Preservando-se a si mesmos.

Na maioria dos casos, outros elementos deverão se juntar a eles para comporem formas, objetos, ou componentes de importância secundária. Planos formados por linhas que se relacionam entre si (por exemplo, cursos de água vistos em movimento) ou estruturas espaciais formadas por energias que se relacionam em terceira dimensão (peixes nadando em todas as direções).

Enriquecendo-se deste modo a sinfonia formal, as possibilidades de variação, e com elas as possibilidades ideais de expressão, tornam-se incontáveis.

É certo que no início há a ação, mas sobre ela paira a idéia. E visto que a infinitude não possui começo, dado que é circular, a idéia pode ser considerada primária. No início era o Verbo: assim traduziu Lutero.

IV

O movimento é a base de toda transformação. O *Laokoon*, de Lessing, que em nossa juventude nos fez desperdiçar tanto tempo tentando desenvolver um pensamento, diz muita coisa acerca da diferença básica entre arte temporal e arte espacial. E se observarmos mais atentamente, veremos que tudo não passa de uma ilusão escolástica. Pois o espaço também é um conceito temporal.

A transformação de um ponto em movimento e linha requer tempo. O mesmo ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. E o mesmo vale para os planos móveis que formam espaços.

Será que uma obra pictórica surge de uma só vez? Não, ela é construída parte por parte, processo não diverso do da construção de uma casa.

E o observador, ele esgota a obra de um só relance? (Na maioria das vezes, infelizmente, sim.)

Feuerbach [39] não diz que para se entender um quadro precisa-se de uma cadeira? Para que a cadeira?

Para que as pernas cansadas não perturbem o espírito. As pernas se cansam depois que o indivíduo esteve de pé por algum tempo. Portanto, é necessário tempo.

Caráter: movimento. Atemporal é apenas o ponto morto em si.

Também no universo o movimento é uma constante. Na terra, o repouso significa uma obstrução acidental da matéria. Considerar este estado estático como primário é um engano.

O Gênesis das "Escrituras" é uma excelente parábola para o movimento. A obra de arte também é sobretudo gênesis; ela nunca é vivenciada como produto.

Uma certa centelha, um impulso de transformar, se acende, transmite-se através da mão, espalha-se sobre a tela e sobre ela salta de volta, como brasa, fechando o círculo de onde se originou: de volta aos olhos e para além deles.

Até mesmo a atividade básica exercida pelo observador é temporal. Ela conduz parte por parte até os olhos, e para enfocar alguma outra coisa precisa abandonar o que via antes.

Num dado momento, o observador pára de olhar e se afasta, como o artista. Se achar que vale a pena, retorna, como o artista.

Na obra de arte existem caminhos preparados para os olhos do espectador; olhos que tateiam como um animal pastando. (Na música — como se sabe — há canais de audição que levam ao ouvido; no teatro, ambas, audição e visão, são utilizadas.)

A obra pictórica surgiu do movimento; ela mesma é movimento registrado e é assimilada por movimento (pelos músculos dos olhos).

V

Antigamente, representavam-se as coisas que eram vistas na terra, as que se gostava de ver ou as que se gostaria de ver. Hoje revela-se a relatividade das coisas, expressando-se com isto a crença de que o visível em relação ao universo é apenas um exemplo isolado, de que existem outras verdades, latentes e em maioria. As coisas parecem assumir um sentido mais lato e mais diversificado, freqüentemente aparentando contradizerem a experiência racional de ontem. Busca-se realçar o aspecto essencial do acaso.

A introdução dos conceitos de bem e mal estabelece uma esfera moral. O mal não deve ser algo hostil, a triunfar e a nos envergonhar, mas uma

39. Anselm Feuerbach (1829-1880) era um dos artistas alemães do grupo *Deutsch-Römer* que se opunha ao realismo dominante desse período e buscava um corretivo para ele em Roma. A arte de Feuerbach, segundo suas próprias palavras, expressava uma "tranqüilidade majestosa, ameaçadora".

força que, de um modo geral, participa da criação. Um co-fator influindo na criação e na evolução. A simultaneidade do elemento masculino primitivo (mau, estimulante, passional) e do elemento feminino primitivo (bom, gerador, sereno) funciona como um estado de estabilidade ética.

A ele corresponde a simultânea fusão das formas, movimento e movimento contrário ou, em termos mais ingênuos, a fusão de opostos objetivos (em termos de colorido: emprego de opostos cromáticos desmembrados, como em Delaunay). Cada energia requer um complemento para conseguir obter um estado de repouso em si, acima do jogo de forças. A partir de elementos formais abstratos, cria-se por fim um cosmos formal independente da união de tais elementos em uma essência concreta ou de coisas abstratas como números e letras, o qual mantém em comum com a Criação o fato de que basta um sopro para transformar a expressão do religioso, ou a religião, em ação.

VI

Alguns exemplos:

Um homem da Antigüidade navegando um barco, divertindo-se e desfrutando do conforto das acomodações. Tudo isto está presente na representação feita na Antigüidade.

E agora, o que sente um homem moderno caminhando pelo convés de um barco a vapor:

1. seu próprio movimento; 2. o movimento da embarcação, que pode ser na direção contrária; 3. a direção do movimento e a velocidade da corrente; 4. a rotação da Terra; 5. sua órbita; 6. as órbitas das luas e dos astros ao seu redor.

Resultado: uma organização de movimentos dentro do universo centrado no Eu que está no barco a vapor.

*

Uma macieira em flor, suas raízes, a seiva que sobe, seu tronco, a parte transversal com as camadas lenhosas anuais, as flores, sua constituição, suas funções reprodutoras, o fruto, o caroço com as sementes.

Uma organização de estados de crescimentos.

Uma pessoa dormindo, a circulação de seu sangue, a respiração compassada, a frágil função dos rins, na cabeça um mundo de sonhos em contato com as forças do destino.

Uma organização de funções que juntas produzem o repouso.

VII

A arte assemelha-se à Criação. Cada obra de arte é um exemplo, assim como o elemento terrestre é um exemplo do cósmico.

A libertação dos elementos, seu agrupamento em subdivisões menores,

o desmembramento e a reconstrução em um todo sob diversos aspectos ao mesmo tempo, a polifonia pictórica, a obtenção da estabilidade através de um equilíbrio de movimento, todas estas são complicadas questões formais, cruciais para se dominar o problema da forma, mas ainda não são arte em uma esfera mais elevada. Nesta esfera mais elevada, por detrás da pluralidade de sentidos, há um mistério derradeiro, e a luz do intelecto, lastimavelmente, se apaga.

Ainda se pode falar racionalmente do efeito e da cura que ela exerce, na medida em que a imaginação, a quem os estímulos instintivos deram asas, nos induz a estados ilusórios que, de alguma forma, nos encorajam e estimulam mais do que os estados naturais conhecidos, ou os supranaturais conscientes.

Podemos dizer ainda que os símbolos confortam o espírito, fazendo-o ver que não existem para ele apenas as possibilidades terrenas, a despeito do quanto elas possam vir a aumentar. Que a seriedade ética domina doutores e clérigos e, ao mesmo tempo, zomba às gargalhadas deles.

Pois até mesmo a realidade aumentada não pode protegê-los por muito tempo.

O jogo da arte *ignora* as coisas derradeiras, e não obstante consegue obtê-las.

Anime-se! Valorize estes passeios ao campo! Mude seu ponto de vista uma vez como quem troca de ares, e veja-se transportado para um mundo que, enquanto o diverte, o fortalece para a inevitável volta ao mundo cinzento do dia-a-dia do trabalho.

Mais ainda... eles o ajudam a desvestir a capa que faz com que, em alguns momentos, você presuma ser Deus. Ajudam-no a ficar na expectativa de novos feriados, nos quais a alma vai à mesa para nutrir seus nervos famintos e encher com seiva nova suas lânguidas veias.

Deixe-se tragar por este mar revigorante, por um largo rio ou por encantadores riachos, tais como os da arte gráfica aforística, pluri-ramificada.

Max Beckmann, "Sobre Minha Pintura", 1938 [40]

Antes de começar a dar-lhes uma explicação, que de resto me parece quase impossível, devo declarar que nunca fui um militante político. Procurei apenas realizar minha concepção do mundo tão intensamente quanto possível.

A pintura é uma ocupação muito árdua. Ela absorve totalmente o homem, corpo e alma, e assim passei por muitas coisas que pertencem à vida real e política sem realmente vê-las.

Suponho, porém, que existem dois mundos: o mundo da vida espiritual

40. Originalmente uma conferência intitulada "Meine Theorie in der Malerei", pronunciada na New Burlington Gallery, Londres, em 21 de julho de 1938. A conferência foi publicada em tradução inglesa pela Buchholz Gallery, Curt Valentin, Nova York, 1941. [A tradução brasileira foi feita por João Azenha Jr., a partir do texto alemão, extraído da obra citada na nota 38 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

Max Beckmann, Auto-retrato, *1922, xilogravura.*

e o mundo da realidade política. Ambos constituem manifestações de vida que às vezes podem coincidir, mas são muito diferentes em princípio. Deixo a vocês decidir qual deles é o mais importante.

O que quero mostrar em minha obra é a idéia que se esconde por detrás da chamada realidade. Busco a ponte que liga o visível ao invisível, como o famoso cabalista que disse certa vez: "Se quiser apossar-se do invisível, procure penetrar o mais profundamente possível no visível."

Meu objetivo é sempre capturar a magia da realidade e transferir essa realidade para a pintura — tornar o invisível visível por meio da realidade. Pode parecer paradoxal, mas na verdade o que forma o mistério de nossa existência é a realidade.

O que mais me auxilia nesta tarefa é a penetração do espaço. A altura, a largura e a profundidade são os três fenômenos que desejo transferir para um plano para formar a superfície abstrata do quadro, e com isso proteger-me da infinitude do espaço. Minhas figuras vão e vêm, sugeridas pela sorte ou pela falta de sorte. Tento fixá-las despidas de sua qualidade acidental aparente.

Um dos meus problemas é encontrar o eu, que tem apenas uma forma e é imortal — encontrá-lo nos animais e nos homens, no céu e no inferno, que, juntos, formam o mundo em que vivemos.

O espaço, e ainda uma vez o espaço, é a divindade infinita que nos cerca e no qual nós mesmos estamos contidos.

É isso o que tento expressar pela pintura, uma função diferente da poesia e da música, mas, para mim, uma necessidade predestinada.

Quando os acontecimentos espirituais, metafísicos, materiais ou imateriais adentram em minha vida, só posso fixá-los por meio da pintura. O que importa não é o motivo, mas a tradução do motivo na abstração da superfície

por meio da pintura. Portanto, dificilmente preciso abstrair as coisas, pois cada objeto é suficientemente irreal, tão irreal que só posso torná-lo real por meio da pintura.

Com freqüência, com muita freqüência, estou só. Em minha imaginação, meu estúdio em Amsterdam, um velho e enorme armazém de fumo, volta a encher-se com as figuras dos dias antigos e dos dias novos, como um oceano movido pela tempestade, batido pelo sol e sempre presente em meus pensamentos.

É então que as formas se tornam seres e me parecem compreensíveis no grande vazio e na incerteza do espaço a que chamo Deus.

Por vezes sou ajudado pelo ritmo construtivo da cabala, quando meus pensamentos vagueiam por Oannes Dagon, remontando aos últimos dias dos continentes submersos. Da mesma substância são as ruas com os seus homens, mulheres e crianças; grandes damas e prostitutas; criadas e duquesas. Eu as encontro, como sonhos de dupla significação, em Samotrácia, Picadilly e Wall Street. São os Eros do anseio de esquecimento.

Tudo isso me vem em preto e branco, como a virtude e o crime. Sim, preto e branco são os dois elementos que me interessam. É minha felicidade, ou infelicidade, que eu não possa ver nem tudo em preto, nem tudo em branco. Seria muito mais simples e claro ter uma visão única, mas nesse caso ela não existiria. O sonho de muitos é ver apenas o branco, o verdadeiramente belo, ou o preto, feio e destrutivo. Mas não posso deixar de compreender ambos, pois apenas nos dois, apenas em preto e branco, posso ver Deus como uma unidade que cria, sempre e sempre, um drama terrestre grande e eternamente mutável.

Assim, sem o querer passei do princípio para a forma, para as idéias transcendentais, um campo que não é absolutamente o meu, mas nem por isso me sinto envergonhado.

A meu ver, todas as coisas importantes na arte, desde a Ur dos caldeus, desde Tel Halaf e Creta, sempre tiveram origem no mais profundo sentimento relacionado com o mistério do Ser. A auto-realização é o anseio de todos os espíritos objetivos. É esse eu que estou buscando em minha vida e em minha arte.

A arte é criativa como forma de realização, e não de distração; como transfiguração, e não como jogo. É a busca do nosso eu que nos conduz ao longo da viagem eterna e interminável que todos temos de fazer.

Minha forma de expressão é a pintura; há, naturalmente, outros meios para isso, como a literatura, a filosofia ou a música; mas, como pintor amaldiçoado ou abençoado por uma sensualidade terrível e vital, é com os meus olhos que devo buscar a sabedoria. Repito, com os meus olhos, pois nada seria mais ridículo ou irrelevante do que uma "concepção filosófica" pintada de maneira puramente intelectual, sem a terrível fúria dos sentidos a impregnar com o belo e o feio cada forma visível. Se dessas formas que encontrei no visível resultam motivos literários — como retratos, paisagens ou composições reconhecíveis —, todos eles se originaram dos sentidos — no caso,

dos olhos — e cada motivo intelectual se viu novamente transformado em forma, cor e espaço.

Tudo o que é intelectual e transcendente se une, na pintura, pelo trabalho ininterrupto dos olhos. Cada nuança de uma flor, rosto, árvore, fruta, mar, montanha é notada com avidez pela intensidade dos sentidos aos quais se vêm acrescentar, por um modo do qual não temos consciência, a obra da mente e, no fim, a força ou a debilidade da alma. É esse centro autêntico e eternamente imutável da força que torna a mente e os sentidos capazes de expressar coisas pessoais. É o poder da alma que obriga a mente a constante exercício a fim de ampliar-lhe a concepção do espaço.

Pode ser que alguma coisa disso esteja presente em meus quadros.

A vida é difícil, como todos devem saber hoje em dia. É para fugir dessas dificuldades que me dedico à agradável profissão de pintor. Admito haver maneiras mais lucrativas de escapar das chamadas dificuldades da vida, mas permito-me desfrutar de meu luxo particular, que é a pintura.

Evidentemente, criar arte é um luxo, assim como insistir em expressar a própria opinião artística. Não há luxo maior que esse. É um jogo, e um bom jogo, pelo menos para mim; um dos poucos que tornam a vida, geralmente tão árdua e deprimente, um pouco mais interessante.

O amor, em seu sentido animal, é uma doença, mas uma necessidade que temos de superar. A política é um jogo estranho, ao que me dizem não isento de perigo, mas certamente divertido algumas vezes. Comer e beber são hábitos que não devem ser desprezados, mas não raro estão relacionados com conseqüências infelizes. Dar a volta ao mundo em 91 horas deve ser muito cansativo, como também correr de automóvel ou desintegrar átomos. O mais exaustivo de tudo, porém, é o tédio.

Portanto, deixem-me participar de seu tédio e de seus sonhos enquanto vocês participam dos meus, que podem ser também os seus.

Para começar, já se falou demais em arte. Afinal de contas, deve ser sempre insatisfatório tentar expressar nossos atos em palavras. Ainda assim, sempre haveremos de continuar falando, pintando, fazendo música, entediando-nos, excitando-nos, fazendo a guerra e a paz, enquanto durar nossa força de imaginação. A imaginação é talvez a característica mais decisiva da humanidade. Meu sonho é a imaginação do espaço — mudar a impressão ótica do mundo dos objetos por uma progressão aritmética transcendental do ser interior. Esse é o preceito. Em princípio, qualquer alteração do objeto é possível, desde que se tenha atrás de si uma força suficientemente criativa. Se essa alteração provoca excitação ou tédio nos espectadores, cabe a vocês decidir.

O que me governa na alteração imaginativa de um objeto é a aplicação uniforme de um princípio de forma. Uma coisa é certa: temos de transformar o mundo tridimensional dos objetos no mundo bidimensional da tela.

Se a tela for preenchida apenas com a concepção bidimensional do espaço, teremos a arte aplicada, ou ornamento. Isso decerto nos pode dar prazer, embora eu o ache aborrecido, pois não me proporciona sensação visual suficiente. Transformar as três dimensões em duas é para mim uma experiência

repleta de magia durante a qual percebo, por um momento, aquela quarta dimensão à qual aspira todo o meu ser.

Sempre fui, em princípio, contra os comentários que o artista faz sobre si mesmo ou sobre sua obra. Hoje, não é a vaidade nem a ambição que me fazem falar sobre assuntos que geralmente não devem ser expressos nem para mim mesmo. Mas o mundo está numa condição tão catastrófica, e a arte tão desorientada, que eu, que nos últimos trinta anos vivi quase como um ermitão, sou forçado a deixar minha concha e expressar estas poucas idéias que, com muito trabalho, cheguei a compreender com o passar dos anos.

O maior perigo que ameaça a humanidade é o coletivismo. Por toda parte se fazem tentativas para diminuir a felicidade e rebaixar o modo de vida da humanidade ao nível dos térmitas. Sou contra essas tentativas, com toda a força de meu ser.

A representação individual do objetivo, tratado de maneira simpática ou antipática, é altamente necessária e constitui um enriquecimento do mundo da forma. A eliminação da relação humana na representação artística provoca o vazio que faz com que todos nós soframos em vários graus — uma alteração individual dos detalhes do objeto representado é necessária para mostrar na tela toda a realidade física.

A simpatia e a compreensão humana precisam ser restabelecidas. Há muitos meios e modos para se conseguir isso. A luz me serve, em proporções consideráveis, de um lado para dividir a superfície da tela, de outro para penetrar profundamente o objeto.

Como ainda não sabemos o que é realmente esse eu, esse eu no qual você e eu, cada qual à sua maneira, estamos expressos, devemos inquirir cada vez mais a fundo para descobri-lo. Pois o eu é o grande mistério oculto do mundo. Hume[41] e Herbert Spencer o estudaram em várias concepções, mas no fim se mostraram incapazes de descobrir a verdade. Acredito nele e em sua forma eterna, imutável. Seu caminho é, de alguma forma estranha e peculiar, o nosso caminho. É por essa razão que estou mergulhado no fenômeno do indivíduo, do chamado Indivíduo integral, e tento por todos os modos explicá-lo e apresentá-lo. Que é você? Que sou eu? Essas perguntas me perseguem e atormentam constantemente, e pode ser que também tenham algum papel na minha arte.

A cor, como expressão estranha e magnífica do espectro inescrutável da Eternidade, é bela e importante para mim, como pintor. Uso-a para enriquecer a tela e mergulhar mais profundamente no objeto. A cor também decidiu, até certo ponto, minha perspectiva espiritual, mas está subordinada à luz e, acima de tudo, ao tratamento da forma. Demasiada ênfase na cor, a expensas da forma e do espaço, seria uma dupla manifestação dela mesma

41. Hume achava que aquilo que chamamos de eu não passava, na realidade, de uma coleção de percepções e, quando procuramos compreendê-lo, encontramos apenas essas percepções particulares. H. B. C.

sobre a tela, e isso beiraria o trabalho de artesanato. As cores puras e os tons misturados devem ser usados juntos, porque são complementares entre si.

Isto, porém, não passa de teorias, e as palavras são demasiado insignificantes para definir os problemas da arte. Minha primeira impressão informe, aquilo que eu gostaria de obter, talvez só possa realizá-la quando impelido numa espécie de visão.

Uma das minhas figuras, talvez uma das que compõem a *Tentação*, cantou-me certa noite esta canção estranha:

Enchei de novo as vossas canecas com álcool, e dai-me a maior delas... Em êxtase vos acenderei as grandes velas nesta noite, na profunda noite escura. Estamos brincando de esconder, estamos brincando de esconder por sobre mil mares, nós, deuses... quando os céus são vermelhos no meio do dia, quando os céus são vermelhos à noite.

Não nos podeis ver, não, não nos podeis ver, mas vós sois nós mesmos... É isso o que nos faz rir tão alegremente quando os céus são vermelhos no meio da noite, vermelhos na mais negra noite.

As estrelas são nossos olhos, e as nuvens, nossas barbas... Temos almas de gente como nossos corações. Escondemo-nos, e não nos podeis ver, e é justamente o que desejamos quando os céus estão vermelhos ao meio-dia, vermelhos na mais escura noite.

Nossas tochas estendem-se sem fim... prateadas, vermelho-brilhantes, purpúreas, violetas, verde-azuladas, pretas. Levamo-las em nossa dança sobre os mares e as montanhas, através do tédio da vida.

Dormimos e nossos cérebros rodopiam em sonhos monótonos. Acordamos, e os planetas se reúnem para a dança, por sobre banqueiros e tolos, prostitutas e duquesas.

Assim a figura de minha *Tentação* cantou para mim por longo tempo, tentando fugir do quadrado da hipotenusa, a fim de atingir uma determinada constelação das Hébridas, até as Gigantes Vermelhas e o Sol Central.

Então despertei, e ainda assim continuei a sonhar... pintar constantemente parecia-me a única realização possível. Pensei em meu grande e velho amigo Henri Rousseau, aquele Homero na mesa do porteiro, cujos sonhos por vezes me aproximaram dos deuses. Saudei-o em meu sonho. Perto dele vi William Blake, nobre emanação do gênio inglês. Acenou-me numa saudação cordial, qual patriarca supraterrestre. "Tem confiança nos objetos", disse ele, "não te deixes intimidar pelo horror do mundo. Tudo está ordenado e correto e deve cumprir seu destino a fim de alcançar a perfeição. Busca esse caminho e atingirás, partindo do teu próprio eu, uma percepção cada vez mais profunda da eterna beleza da criação; atingirás a libertação crescente de tudo o que hoje te parece triste ou terrível."

Acordei e vi-me na Holanda, em meio a uma agitação mundial sem sentido. Mas minha crença na libertação final e na absolvição de todas as coisas, quer nos agradem ou atormentem, estava revigorada. Tranqüilamente, pousei a cabeça no travesseiro... para dormir e sonhar novamente.

IV

CUBISMO
A forma como expressão

INTRODUÇÃO

O movimento cubista foi, nas artes visuais, uma revolução tão completa que os meios pelos quais as imagens podiam ser formalizadas na pintura modificaram-se mais durante os anos de 1907 a 1914 do que se haviam modificado desde o Renascimento. Suas invenções corresponderam tão diretamente aos problemas artísticos críticos do início do século XX que o próprio cubismo mal havia aparecido quando seus recursos formais começaram a influenciar as outras artes, em particular a arquitetura e as artes aplicadas, mas também a poesia, a literatura e a música. A totalidade das implicações dessa revolução, porém, só foi compreendida mais tarde, quando se percebeu a influência de suas idéias sobre os movimentos que lhe seguiram, na pintura e na escultura, alguns dos quais com um caráter muito diverso do cubismo. O cubismo é, de fato, a fonte imediata da corrente formalista da pintura abstrata e não-figurativa que dominou a arte do século XX. Os movimentos dessa corrente — construtivismo, neoplasticismo, De Stijl e orfismo — surgiram logo depois do desenvolvimento do próprio cubismo, devendo parte de seu impulso ao sentimento predominante em favor do formalismo, mas recebendo uma fertilização vital dos recursos formais e das idéias cubistas. O movimento, portanto, representa o ponto na evolução das idéias cruciais da arte do século XX, quando tais idéias se formaram.

São várias as razões pelas quais o movimento estimulou tantas manifestações escritas contemporâneas, de vários pontos de vista e em diferentes níveis de significado. Em primeiro lugar, os críticos-poetas e os artistas que procuraram defender e explicar o cubismo compreenderam que ele questionava os pressupostos básicos da tradição da arte ocidental, pressupostos esses que haviam prevalecido por muitos séculos. Seu interesse pela arte não-ocidental, como a escultura primitiva, africana e outras, e sua admiração pela ingenuidade de Henri Rousseau e a agressividade de Alfred Jarry, foram, como o próprio cubismo, rejeições implícitas dos padrões tradicionais. Com exceção de Picasso e Braque, as atividades dos artistas cubistas foram em grande parte motivo de controvérsia pública: eles expuseram, como grupo, no *Salon des Indépendants* de 1911 e várias vezes depois disso. Fizeram conferências e participaram de discussões sobre o seu trabalho; reuniam-se regular-

mente com críticos e escritores para discutir a relação entre o cubismo e a poesia, a ciência, a geometria, a quarta dimensão e assim por diante. E, finalmente, escreveram artigos e cartas. Esse grupo de pintores foi logo identificado como "os cubistas", denominação que aceitaram quando Apollinaire a usou pela primeira vez em letra de imprensa, em 1911, para referir-se a eles. Os dois poetas-críticos mais ligados ao movimento, Guillaume Apollinaire (1880-1918) e André Salmon (nascido em 1881), eram ambos críticos de arte de jornais importantes — *L'Intransigeant, Le Temps, Le Journal* — e de revistas — *Les Soirées de Paris, Montjoie!* — fazendo as críticas das exposições dos salões onde os cubistas apareceram.

Os escritores apoiaram integralmente o caráter revolucionário da pintura. Proclamaram a autonomia dos elementos formais do quadro, atacaram a regra acadêmica segundo a qual o motivo de um quadro devia ser um fato importante, de caráter nobre ou, de qualquer modo, narrativo ou "literário", e que pudesse ser compreendido logicamente. A arte cubista era conceptual, e não apenas perceptual, proclamavam eles. Ou seja, o cubismo valia-se tanto da memória quanto dos objetos concretamente vistos pelos olhos.

Os artistas e escritores que se reuniram, a partir de 1905, no estúdio de Picasso, o *Bateau Lavoir,* na ladeira de Montmartre, estavam intelectualmente bem equipados para formular explicações e teorias sobre o cubismo. Os defensores atuantes eram de dois tipos: os poetas-críticos, Apollinaire e Salmon; e os artistas, em particular Jean Metzinger, Albert Gleizes, Fernand Léger e Juan Gris. Os líderes do movimento, Picasso e Braque, foram praticamente os únicos artistas que não procuraram, naquela época, explicar o movimento.

Apollinaire e Salmon tinham em sua formação muitos elementos em comum, que os preparavam para os papéis de teóricos e historiadores do cubismo: eram ambos cultos e bem conhecidos nos círculos dos poetas simbolistas avançados, em particular o grupo *Vers et Prose;* eram, eles próprios, diretores de uma revista, *Le Festin d'Esope;* e eram ambos críticos de considerável influência durante os anos cruciais de 1908 a 1914. Apollinaire havia, na verdade, introduzido Picasso no círculo de Alfred Jarry, que até sua morte, em 1907, foi a figura dominante entre os jovens poetas, e Picasso os acompanhava em suas freqüentes visitas aos serões de Henri Rousseau. O primeiro artigo de Apollinaire sobre Picasso, em *La Plume* (1905), tratou poeticamente dos quadros do período azul, e um outro artigo, de 1908, das "virtudes plásticas". Embora se valessem das idéias simbolistas de misticismo e pureza, os dois artigos foram incluídos em seu livro sobre o cubismo. Mas seus comentários nos jornais, depois de 1911, revelam uma compreensão crescente do novo movimento, e quando ele fundou *Les Soirées de Paris* (da qual se tornou diretor), em 1912, e ingressou na revista *Montjoie!,* no ano seguinte, publicou alguns de seus melhores artigos e comentários sobre o cubismo.

O apanhado que Salmon faz da arte contemporânea em *La Jeune Peinture Française,* de 1912, inclui um capítulo sobre o cubismo. O principal interesse desse trabalho está no seu testemunho ocular das fases pelas quais passou

Marie Laurencin, Grupo de artistas, *1908*, *óleo sobre tela. (Esq. para dir.: Picasso, Fernande Olivier, Guillaume Apollinaire, Marie Laurencin.)*

Demoiselles d'Avignon, de Picasso, antes de chegar à sua forma final. Como morava perto do pintor, numa outra ladeira de Montmartre, depois do *Bateau Lavoir*, era um visitante freqüente de seu estúdio.

O livro de Apollinaire só foi publicado na primavera de 1913, tendo sofrido várias revisões, nas quais o cubismo ganhava destaque cada vez maior. O título original, *Méditations Esthétiques*, foi substituído por outro, *Les Peintres Cubistes*, e tornou-se um subtítulo. Trata-se, em parte, de uma coletânea de fragmentos de artigos de jornais e de *Soirées de Paris* e, em parte, de uma seção nova, sobre artistas individuais, onde se estabelece uma distinção entre quatro tipos de cubismo. Embora perdure o idealismo simbolista, particularmente em suas opiniões sobre a natureza, Apollinaire fala também de algumas técnicas plásticas avançadas, como a colagem. E seus *Calligrammes*, iniciados em 1914, representam uma tentativa de construir poemas e até mesmo dispô-los na página impressa de acordo com os recursos formais do cubismo.

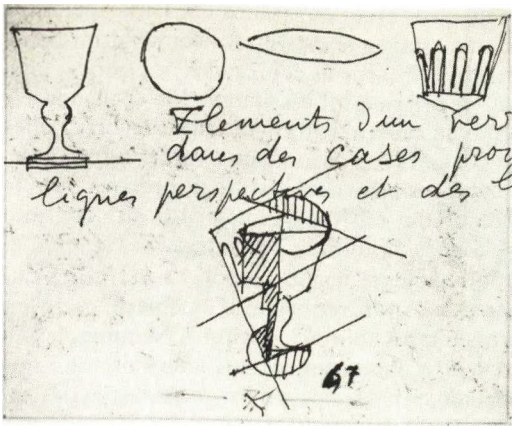
Entre os primeiros escritos dos artistas, o mais importante foi o livro de Albert Gleizes (1881-1953) e Jean Metzinger (1883-1956) *Du Cubisme*, de 1912. Ambos os artistas estavam interessados numa explicação teórica da nova pintura, e Metzinger havia escrito em 1910 um artigo em *Pan* (Paris) sobre a perspectiva de Picasso. Nele, diz que Picasso "inventou uma perspectiva livre e móvel" e que "a forma, usada durante tantos séculos como o apoio inanimado da cor, recupera finalmente o seu direito à vida e à instabilidade".

Metzinger, como pintor que trabalhava no estilo neo-impressionista, conhecia as teorias de Signac. Havia exposto sua obra no *Salon d'Automne* e, devido a esse prestígio, pôde influir no júri para que aceitasse quadros da tendência cubista. Gleizes estava ligado aos simbolistas literários, ao grupo da "Closerie des Lilas", desde meados de 1907, e foi um dos fundadores do grupo da *Abbaye de Créteil*, que se preocupava com as idéias neo-religiosas. É provável que a influência destas últimas sugerisse a Gleizes que a maior simplicidade formal de sua arte podia encerrar maior força; por isso, quando, em 1910, ele conheceu Picasso e depois os cubistas, mostrou-se receptivo às suas idéias e à sua arte. Mais tarde tornou-se um autor prolífico sobre o cubismo, especialmente sobre as suas tendências posteriores, para uma arte mais pura e espiritual, interesses esses apoiados pela adesão à Igreja e pelos seus murais religiosos.

Metzinger foi largamente responsável pelo grande impacto que os quadros cubistas tiveram no *Salon des Indépendants* de 1911, pois ele e seus colegas da Comissão de Exposição resolveram organizar a mostra por estilos, e não alfabeticamente, por artistas, como era costume. Assim, pela primeira vez, todos os cubistas ficaram juntos e puderam ser facilmente identificados em meio a mais de seis mil quadros da exposição. Tanto Metzinger como Gleizes tinham exposto regularmente desde 1903 nos salões importantes, o *Indépendants* e o *Automne*, e haviam ocupado neles posições oficiais. Sendo bem versados em poesia, filosofia e matemática, e tendo participado nas discussões do Bateau Lavoir, era natural que saíssem em defesa do movimento, depois dos violentos ataques de 1911. Tiveram amplo apoio intelectual e moral de um novo grupo de artistas que se vinham reunindo no estúdio de Jacques Villon, em Puteaux, onde as discussões tinham um caráter muito mais intelectual e abstrato do que no Bateau Lavoir. Quase todos os pintores cubistas, ainda uma vez, com exceção de Picasso e Braque, encontravam-se ali, e a eles se juntavam os críticos.

Em *Du Cubisme*, os dois artistas procuraram explicar algumas das concepções subjacentes ao movimento. Examinaram, em termos claros e racionais, a idéia da nova realidade "conceptual" em oposição à velha realidade "visual", e o modo como se efetuava a transformação dos objetos naturais no reino plástico da pintura.

Fernand Léger (1881-1955) partilhava do seu desejo de explicação lógica e fez conferências na exposição *Section d'Or*, em 1912. Léger estava profundamente preocupado com os aspectos tecnológicos da vida contemporânea, em



André Lhote, esboço mostrando como ele combinava vários elementos de um copo em uma única imagem cubista, 1952.

particular com a maquinaria, a arquitetura moderna, o cinema, o teatro e a arte da publicidade. Sua experiência anterior como desenhista de arquitetura e sua amizade com Le Corbusier e os artistas e arquitetos do *De Stijl,* bem como seus mais recentes desenhos de mosaicos, como os executados para a igreja de Assy (Alta Savóia), deram-lhe conhecimentos práticos.

Léger admirara a maquinaria maciça com a qual entrou em contato como artilheiro, durante a I Guerra Mundial, fizera desenhos baseados nelas e, depois da guerra, expressara sua crença de que a máquina era, esteticamente, não só a mais bem-sucedida das criações do homem como também a mais significativa. Em 1924 fez um filme equacionando os movimentos mecanizados dos atores com o dos objetos manufaturados.

Suas idéias e teorias foram expressas em conferências em 1912 e 1913, e mais tarde no Collège de France e no Museu de Arte Moderna de Nova York. Também publicou artigos nas revistas de Apollinaire, *Montjoie!* e *Les Soirées de Paris,* no *Bulletin de la Vie Artistique* de Leonce Rosenberg e em muitas outras publicações estrangeiras, várias delas nos Estados Unidos.

As justificativas teóricas da arte não-figurativa são feitas nos escritos de Juan Gris (1887-1927). Embora residisse no Bateau Lavoir desde 1906, quando Picasso ainda morava ali, só começou a pintar em 1910, depois que Picasso partiu, e expôs pela primeira vez quando sua *Hommage à Picasso* foi mostrada no *Salon des Indépendants* de 1912. Chegou ao cubismo, portanto, no período "Sintético", mais recente, tendo feito ilustrações ao estilo do *Jugendstil* durante a fase "analítica", formativa, do cubismo, quando se encontrava em Madri. Seus escritos de 1921 e 1925 refletem esta última atitude.

Embora os iniciadores do cubismo, Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963), fossem freqüentemente mencionados, e até mesmo citados pelos críticos, mais ou menos a partir de 1908, e não obstante o Bateau Lavoir fosse, em certo período, o lugar onde as discussões se desenvolviam com mais intensidade, os dois líderes não fizeram declarações escritas durante os

anos anteriores à guerra. Seus quadros eram mostrados em Paris apenas na galeria Kahnweiler, e portanto não estavam expostos aos comentários públicos, como acontecia com os quadros dos artistas conhecidos nos salões como cubistas. A primeira declaração de Braque foi escrita em 1917, quando ele convalescia de um sério ferimento na cabeça, sofrido durante a guerra, antes de recomeçar a pintar. Trata-se de uma série de aforismos várias vezes repisados nos anos posteriores, nos quais proclamava seu desejo de ordem, controle e limitações e onde, concordando com outros, expressava o alto conceito em que tinha as propriedades plásticas ou formais da pintura.

Embora Picasso estivesse intimamente ligado a poetas e escritores durante toda a sua vida e houvesse escrito vários poemas e uma peça, escreveu apenas alguns textos muito curtos e raros sobre ele próprio. Nenhum desses textos trata de suas idéias sobre a arte. Para conhecê-las, temos de valer-nos de suas conversas informais com amigos próximos, ou das recordações destes. O primeiro texto de Picasso sobre a arte data de 1923. Nessa época o cubismo já não existia como movimento, e Picasso passara a adotar, além do estilo cubista, um outro modo de expressão, bastante realista. Suas declarações a De Zayas, Zervos e Kahnweiler são simples e tratam de atitudes gerais importantes, e não de explicações teóricas da arte. Quando lhe faziam perguntas diretas sobre a questão, ele se mostrava evasivo ou respondia com metáforas. Seu texto, porém, se considerado como o reflexo de um envolvimento pessoal com a arte e a vida, deve ser considerado como parte (mas apenas uma parte) dos elementos para o estudo de um estilo ou de uma determinada obra. A exemplo dos próprios quadros, suas afirmações devem ser tomadas como reações a uma determinada situação ideológica, cujas condições precisas só em parte podemos conhecer. Elas surgem como comentários imaginativos e por vezes poéticos, ricos de associações e alusões em muitos níveis. Embora evitem sempre a explicação direta, são fragmentos que revelam aspectos pessoais da luta do artista.

André Salmon, de "História Anedótica do Cubismo", 1912[1]

I

Picasso levava uma vida admirável. Nunca fora tão radioso o desabrochar de seu gênio livre.

---

1. De André Salmon, *La Jeune Peinture Française* (Paris, Société des Trente, 1912), pp. 41-55. (Publicado em novembro.)

Salmon não era um partidário tão vigoroso do cubismo quanto Apollinaire, razão pela qual dedicou a esse movimento apenas um capítulo de seu livro. Sua crítica de arte e suas várias monografias sobre artistas preocupam-se com uma ampla gama de estilos e artistas e são, em geral, mais históricas do que os escritos do outro poeta. Para sua descrição do ambiente do grupo do *Bateau-Lavoir*, ver o seu romance *La Négresse du Sacré-Coeur* (Paris, N.R.F., 1920). [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

André Billy, Retrato de André Salmon, *desenho*.

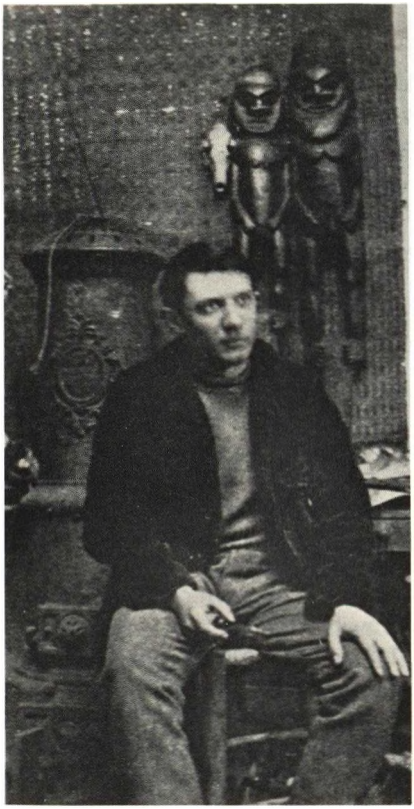
Interrogara ele os mestres dignos de reinar sobre as almas perturbadas e arrebatadas de fervor, de El Greco a Toulouse-Lautrec. Agora que era verdadeiramente ele mesmo, deixava-se levar, seguro de si, por uma fantasia vibrante, a um tempo shakespeariana e neoplatônica.

Só o espírito conduzia Picasso nessa época. Um exemplo esclarecerá seus métodos de trabalho.

Após uma série magnífica de acrobatas metafísicos, de bailarinas servas de Diana, de palhaços encantadores e de *Arlequins Trismegistos*[2], Picasso havia pintado a imagem puríssima e simples, sem modelo, de um jovem operário parisiense, imberbe e vestido de azul. Mais ou menos a aparência do próprio artista nas horas de trabalho.

Uma noite Picasso desertou da companhia dos amigos com quem costumava passar as horas em conciliábulos intelectuais. Regressou ao seu ateliê

2. "Arlequins Trismégistes" vem provavelmente de Hermes Trismegistus (do grego, três vezes grande), uma divindade heleno-egípcia com a tríplice qualidade de sacerdote, promulgador da religião; rei, promulgador da arte da política, do direito e dos ofícios e indústrias; e filósofo, promulgador da linguagem, da escrita e dos segredos da natureza, incluindo a alquimia. A arte ou ciência da alquimia, a "arte hermética", recebeu dele o seu nome. Apollinaire usou a expressão *"l'arlequin trismégiste"* no poema *Crépuscule*, de fevereiro de 1909. Francis Carmody acredita que, quando essa palavra rara é ligada ao arlequim, ele se torna uma espécie de mágico.



Picasso no Bateau Lavoir com esculturas da Nova Caledônia (Melanésia), 1908.

e, retomando a tela abandonada havia um mês, coroou de rosas a efígie do pequeno artesão. Por um capricho sublime, fizera desse trabalho uma obra-prima.

Picasso podia viver e trabalhar assim, feliz, justificadamente satisfeito consigo mesmo. Nada lhe permitia esperar que por algum outro esforço lhe adviessem mais elogios ou uma fortuna mais rápida, pois suas telas começavam a ser discutidas.

No entanto, Picasso sentia uma certa inquietude. Virou suas telas para a parede e abandonou os pincéis.

Durante longos dias e muitas noites, desenhou, concretizando o abstrato e reduzindo o concreto ao essencial. Nunca o labor foi menos recompensado pelo prazer, e é sem o juvenil entusiasmo de outrora que Picasso empreende uma grande tela que deveria constituir a primeira aplicação de suas pesquisas.

O artista já estava apaixonado pela arte dos negros, que colocava acima da dos egípcios. Seu entusiasmo não era sustentado por um vão apetite do

André Salmon no estúdio de Picasso, o Bateau Lavoir, com Les demoiselles d'Avignon *(coberto), 1908.*

pitoresco. As imagens polinésias ou daomeanas pareciam-lhe "racionais". Renovando sua obra, Picasso fatalmente nos daria uma aparência do mundo não conforme à visão que aprendemos.

Os freqüentadores do curioso ateliê da rua Ravignan, que confiavam no jovem mestre, ficaram geralmente decepcionados quando este lhes permitiu julgar o primeiro estado de sua nova obra.

Essa tela nunca foi apresentada ao público. Compõe-se de seis grandes nus femininos; seu desenho tem um rude acento. Pela primeira vez, em Picasso, a expressão dos rostos não é nem trágica nem apaixonada. Trata-se de máscaras totalmente desprovidas de humanidade. Todavia, essas personagens não são deuses, nem Titãs ou heróis, nem tampouco figuras alegóricas ou simbólicas. São problemas nus, algarismos brancos no quadro-negro.

Tal é o princípio colocado pela pintura-equação.

A nova tela de Picasso foi espontaneamente batizada por um amigo do artista de *O b... filosófico*. Foi esta, creio eu, a última farsa de ateliê a animar o mundo dos jovens pintores inovadores. A pintura, doravante, tornava-se uma ciência, e não das menos austeras.

II

A grande tela das figuras severas e não-iluminadas não permaneceria muito tempo em seu estado inicial.

Logo Picasso atacou os rostos com narizes frontais em forma de triângulos isósceles. O aprendiz de feiticeiro interrogava sempre os encantadores da África e da Oceania.

Pouco depois esses narizes apareceram brancos e amarelos; toques de azul e de amarelo davam maior relevo a alguns dos corpos. Picasso compunha para si uma paleta limitada e de tons breves, correspondendo rigorosamente ao desenho esquemático.

Enfim, descontente com suas primeiras pesquisas, iniciou outros nus — até então poupados, reservados por esse neroniano —, buscando uma nova estática e compondo sua paleta de rosas, brancos e cinzas.

Durante um período bastante curto, Picasso pareceu contentar-se com essa aquisição; o *b... filosófico* foi virado para a parede e nessa época ele pintou as telas de bela harmonia de tons e desenho flexível — quase sempre de nus — que constituíram a última exposição de Picasso, realizada em 1910.

Esse pintor, o primeiro que soube devolver alguma nobreza à temática desacreditada, volta ao "estudo", e aos estudos de seu primeiro estilo *(Femme à sa toilette, Femme se peignant)*, parecendo assim, por um instante, renunciar aos benefícios mais remotos de pesquisas que lhe fizeram sacrificar dons originais de sedução imediata.

É necessário seguir passo a passo aquele cuja curiosidade trágica iria provocar o aparecimento do cubismo. Um período de férias interrompeu as experiências dolorosas. Voltando ao trabalho, Picasso retomou a grande tela de experimentos que, como eu disse, só vivia através de suas figuras.

Criou sua atmosfera pela decomposição dinâmica das forças luminosas, esforço que deixou muito para trás as tentativas do neo-impressionismo e do divisionismo. Os signos geométricos — de uma geometria ao mesmo tempo infinitesimal e cinemática — surgiram como elemento principal de uma pintura cujo desenvolvimento, dali para a frente, nada poderia deter.

Por uma impossibilidade fatídica nunca mais Picasso haveria de tornar-se o fecundo, engenhoso e culto criador de obras palpitantes de humana poesia.

III

As pessoas inclinadas a considerar os cubistas como audaciosos farsistas ou espertos negociantes que se dignem a atentar para o verdadeiro drama que preside ao nascimento dessa arte.

O próprio Picasso havia "meditado sobre a geometria" e, escolhendo como seus líderes os artistas selvagens, não lhes ignorava a barbárie. Mas concebia logicamente que eles tinham tentado a figuração real do ser, e não da idéia, quase sempre sentimental, que dele fazemos.

Os que vêem na obra de Picasso as marcas do oculto, do símbolo ou da mística correm o risco de jamais compreendê-lo.

Com esses meios ele quis oferecer-nos uma representação total dos homens e das coisas. É o esforço dos imagistas bárbaros. Mas trata-se de pintura, de arte de superfície, e é por isso que Picasso deve criar por sua vez, situando esses personagens equilibrados fora das leis do academismo e do sistema anatômico, num espaço rigorosamente conforme à liberdade imprevista dos movimentos.

A vontade de tal criação basta para fazer daquele que ela anima — ainda que conheça apenas as austeras alegrias da pesquisa, sem lhe recolher a floração — o primeiro artista de sua época.

Os resultados das pesquisas primitivas foram desconcertantes. Nenhuma preocupação com a graça; o gosto repudiado como um padrão estreito demais.

Nasceram figuras nuas cuja deformação quase não surpreendeu, preparados que estávamos para ela pelo próprio Picasso, por Matisse, Derain, Braque, Van Dongen e, antes deles, por Cézanne e Gauguin. Foi o aspecto medonho das faces que gelou de pavor os semiconvertidos.

Privados do Sorriso, tudo o que podíamos reconhecer era a Careta.

O sorriso da Gioconda foi, por um tempo talvez demasiado longo, o Sol da Arte. Sua adoração corresponde a um certo cristianismo decadente, particularmente depressivo, supremamente desmoralizador. Poderíamos dizer, parafraseando Arthur Rimbaud, que a Gioconda, a eterna Gioconda, foi uma ladra de energias.

É difícil não refletir, em benefício do inovador, quando se colocam face a face um dos nus e uma das naturezas-mortas desse momento do picassismo (o cubismo ainda não fora inventado).

Enquanto a efígie humana nos parece tão desumana e nos inspira uma espécie de terror, estamos mais prontos a submeter a nossa sensibilidade às

belezas evidentes e totalmente novas da representação desse pedaço de pão, desse violino, dessa taça, que nunca antes haviam sido pintados assim.

É que a aparência admitida desses objetos nos é menos cara que nossa própria representação, nosso reflexo deformado no espelho da inteligência.

Assim, de bom grado nos deixaremos persuadir a buscar, com uma confiança desesperada, Picasso ou algum outro pintor de sua escola.

Implica isso muito tempo perdido? Eis a questão!

Quem demonstrará a necessidade, a razão estética superior de pintar os seres e as coisas tal como são, e não como nossos olhos as reconheceram, não desde sempre, seja, mas desde que o homem começou a meditar em sua imagem?

Não é isso a própria arte?

Não é a ciência a única diretora desses pesquisadores, preocupados em fazer-nos experimentar ao mesmo tempo todas as arestas do prisma, confundindo o tato e a visão, que são os fatores de alegrias tão díspares?

A isso ninguém ainda conseguiu responder de maneira peremptória.

Por outro lado, o empenho em fazer-nos sentir um objeto em sua existência total não é em si absurdo. O mundo muda de aspecto, já não temos a máscara dos nossos pais e nossos filhos não se parecerão conosco. Nietzsche escreveu: "Fizemos a Terra muito pequena, dizem os últimos homens, com um piscar de olhos." Terrível profecia! A salvação da alma sobre a Terra não estará numa arte totalmente nova?

A isso não pretendo responder hoje, já que me propus apenas a provar que artistas injustamente sobrecarregados obedeciam a leis inelutáveis, pelas quais o gênio anônimo é responsável.

Este capítulo é apenas uma história anedótica do cubismo.

E nada há de imprudente no que exponho aqui. Já em 1910 o sr. Jean Metzinger confiava a um repórter: "Nunca tivemos a curiosidade de tocar os objetos que estávamos pintando."

IV

Mas Picasso retomou o quadro campo-de-manobras. Precisava experimentar o acento de uma nova paleta. O artista se achava numa posição verdadeiramente trágica. Ainda não tinha discípulos (desses discípulos dos quais muitos seriam discípulos inimigos); pintores amigos afastavam-se dele (outro que não eu poderia sem escrúpulos mencionar nomes), conscientes de sua própria fraqueza e temendo o exemplo, odiando as belas armadilhas da Inteligência. O ateliê da rua Ravignan já não era o "ponto de encontro dos Poetas". O novo ideal separava os homens que começavam a olhar para si mesmos "em todas as faces ao mesmo tempo" e assim aprendiam a se desprezar.

Abandonado, Picasso veio a encontrar-se na sociedade dos áugures africanos. Compôs para si uma paleta rica de todos os tons caros aos antigos acadêmicos — ocre, betume e sépia — e pintou vários nus temíveis, careteiros e perfeitamente dignos de ser execrados.

Mas de que singular nobreza Picasso reveste tudo aquilo em que toca!

Os monstros de seu espírito nos desesperam; nunca despertarão nos mais vulgares o riso democrático que leva as multidões domingueiras a invadir o *Salon des Indépendants*.

O Príncipe-Alquimista, esse Picasso que faz pensar em Goethe, em Rimbaud, em Claudel, já não estava só.

Jean Metzinger, Robert Delaunay e Georges Braque interessavam-se singularmente por seus trabalhos.

André Derain devia, reconheçamos agora, juntar-se a ele por vias pessoais para em seguida afastar-se, sem ultrapassá-lo. Picasso ensinou-lhe pelo menos a necessidade de desertar do *salon* de conversação em torno do ateliê de Henri Matisse.

Vlaminck, gigante de pensamentos leais e categóricos como os diretos de um bom boxeador, perdia, não sem estupor, a convicção de ser um *fauve* típico. Nunca concebera que se pudesse ultrapassar em audácia as violências do doloroso Van Gogh. Regressou a Chatou pensativo, mas não convertido.

Jean Metzinger e Robert Delaunay pintaram paisagens povoadas de casinhas reduzidas à estrita aparência de paralelepípedos[3]. Vivendo uma vida menos interior que Picasso, permanecendo mais exteriormente pintores que seu precursor, esses jovens artistas tinham muito mais pressa de realizar, embora de maneira menos completa.

Foi sua grande pressa que decidiu do sucesso da empresa.

Expostas, suas obras passaram quase despercebidas do público e dos críticos de arte, os quais — barretes verdes ou barretes azuis, guelfos e gibelinos, Capuletos e Montéquios — só reconheciam, para louvá-los ou amaldiçoá-los, os *fauves*.

Agora, o rei dos *fauves* (imprudência ou habilidade política?), Henri Matisse, que acabava de ser coroado em Berlim, repeliu da família, com uma palavra, Jean Metzinger e Robert Delaunay.

Com esse senso feminino do a-propósito que constituiu a base do seu gosto, batizou de "cubistas" as casinhas dos dois pintores. Um crítico de arte ingênuo ou engenhoso o acompanhava. Correu ao jornal, escreveu com estilo o artigo-evangelho e o público era informado, no dia seguinte, do nascimento do cubismo[4].

As escolas desaparecem por falta de etiquetas convenientes. Isso é incômodo para o público, pois ele gosta das escolas, que lhe permitem compreen-

3. Um sólido com superfícies paralelas. Na geometria, um prisma cujas superfícies são paralelas.

4. Salmon refere-se, provavelmente, ao incidente que teria ocorrido em 1º de outubro de 1908, na época do julgamento do *Salon d'Automne*. Segundo a versão de Apollinaire (mencionada no capítulo VII de *Les Peintres Cubistes*), Matisse descreveu os quadros de Braque ao crítico Louis Vauxcelles como "pequenos cubos". Vauxcelles usou a expressão pela primeira vez em letra de forma, não no dia seguinte, como Salmon disse, mas cerca de seis semanas depois, em 14 de novembro, por ocasião de sua crítica da exposição de Braque na Galeria Kahnweiler, quando suas gravu-

der com clareza e sem esforço. O público aceitou docilmente o cubismo, chegando mesmo a reconhecer Picasso como chefe da escola e apegando-se tenazmente a essa crença.

Desde então o mal-entendido só fez acentuar-se.

Georges Braque, que meses antes pintava paisagens brutas à maneira de Vlaminck, preocupado também com os achados de Seurat, contribuiu bastante para fortalecer o duplo mal-entendido.

Juntou-se a Jean Metzinger e Robert Delaunay. Mas, preocupado antes que estes últimos com a figura humana, tomou diretamente emprestado a Picasso, ainda que por vezes haja lugar em suas obras para uma modesta expressão de sua sensibilidade.

Mais tarde haveria de segui-lo respeitosamente, passo a passo, permitindo a um escritor, freqüentemente judicioso, escrever isto, que não deixa de ser excessivo: "Diz-se que o inspirador do movimento é o sr. Picasso; mas, como este não expõe absolutamente, devemos considerar o sr. Georges Braque como o verdadeiro representante da nova escola."

Muito mais intelectual, Jean Metzinger, pintor e poeta, autor de belos versos esotéricos, quis justificar esse cubismo criado por Henri Matisse, que não participava da empresa, e pensou em reunir os elementos confusos da doutrina.

De sorte que se o cubismo, batizado por Henri Matisse, veio realmente de Picasso, que não o praticou de forma alguma, Jean Metzinger tem razões para considerar-se o seu chefe. No entanto, ele se apressava em reconhecer: "O cubismo é o meio, e não o fim." *Ergo:* o cubismo é admirável porque não existe, conquanto tenha sido inventado por quatro pessoas.

Hoje, vemos os cubistas cada vez mais separarem-se; abandonam pouco a pouco os pequenos truques cooperativos; o que denominavam disciplina não passava, em suma, de uma ginástica, algo como a cultura plástica.

Pensam ter estado na Academia quando mal saíram do Ginásio.

Albert Gleizes e Jean Metzinger, de "Cubismo", 1912[5]

A palavra *cubismo* é empregada aqui apenas para poupar ao leitor qualquer incerteza quanto ao objeto deste estudo, e apressamo-nos em declarar que

---

ras cubistas foram mostradas pela primeira vez. (Ver a versão de Kahnweiler, adiante.) Escreveu ele em *Gil Blas* (14 de novembro de 1908): "O exemplo perturbador de Picasso e Derain endureceu-o. Além disso, talvez o estilo de Cézanne e a lembrança da arte estática dos egípcios o tenham preocupado excessivamente. Ele constrói homens metálicos deformados, de uma simplificação terrível. Despreza a forma, reduz tudo, locais, figuras e casas, a esquemas geométricos, a cubos."

Vauxcelles (1870) foi um escritor destacado e culto que por muitos anos exerceu a crítica de arte nesse influente jornal. Embora seu gosto fosse excessivamente conservador (elogiou a *Manhã de Setembro*, de Paul Chabas, na exposição de 1912) e mais tarde viesse a atacar violentamente os cubistas, sua crítica baseia-se em observações penetrantes e em padrões bem-definidos, embora ultrapassados.

5. Publicado originalmente em Albert Gleizes e Jean Metzinger, *Du Cubisme* (Paris, Figuiè-

a idéia por ela suscitada, a de volume, não poderia por si só definir um movimento que tende para a realização integral da Pintura.

Mas não pretendemos estabelecer definições. Queremos somente sugerir que a alegria de surpreender a arte indefinida nos limites do quadro vale o esforço que ela exige; e incitar a esse esforço quem quer que seja digno de realizá-lo.

Se não conseguirmos, o que importa! Na verdade, somos comandados pelo prazer que o homem experimenta ao falar do trabalho ao qual dedica sua vida cotidiana, e acreditamos firmemente nada haver dito que não seja apropriado para confirmar os verdadeiros pintores em sua dileção pessoal.

I

Para avaliar a importância do cubismo, devemos remontar a Gustave Courbet.

Esse mestre — depois que David e Ingres concluíram magnificamente um idealismo secular —, em vez de seguir o exemplo dos Delaroches e dos Deverias, perdendo-se em repetições servis, inaugurou uma aspiração realista, da qual participam todos os esforços modernos. Mas permaneceu escravo das piores convenções visuais. Ignorando que para descobrir uma relação verdadeira é preciso sacrificar mil aparências, aceitou sem nenhum controle intelectual tudo o que sua retina lhe comunicava. Não suspeitou que o mundo visível só se torna o mundo real pela operação do pensamento e que os objetos que nos atingem com mais força nem sempre são aqueles cuja existência é mais rica em verdades plásticas.

A realidade é mais profunda que as fórmulas acadêmicas, e também mais complexa. Courbet foi aquele que contempla o oceano pela primeira vez e que, distraído pelos movimentos das ondas, não pensa nas profundezas.

---

re, dezembro de 1912). As partes III e V foram omitidas aqui. Reproduzido com permissão de M. Jean Metzinger e M. Albert Gleizes, que aprovaram as seleções do livro.

O ensaio foi escrito durante o ano de 1912, na época em que o cubismo se tornara motivo da mais violenta controvérsia entre o público informado e na imprensa. Os pintores cubistas haviam aparecido pela primeira vez, como um grupo, no *Salon des Indépendants* de 1911, e algumas semanas depois Apollinaire aceitava publicamente a denominação de "cubistas" a eles aplicada. Esse grupo, que incluía quase todos os cubistas, com exceção de Braque e Picasso, era dado a muita discussão e teorização. Enquanto esse livro estava sendo concluído, eles se reuniam no estúdio de Jacques Villon, em Puteaux, onde se lhes juntaram críticos e poetas.

Como o grupo se tornara conhecido como "os cubistas", muitos de seus membros sentiram-se obrigados a responder aos violentos ataques a eles dirigidos. Como Gleizes e Metzinger eram os líderes nas discussões do grupo, e como estavam profundamente preocupados com a reação do público ao movimento, assumiram a tarefa de explicá-lo. Daí o tom pedagógico do ensaio e suas referências a mestres antigos. Ilustraram o livro com reproduções de obras da maioria dos cubistas: Gleizes, Metzinger e Léger, cinco cada; Marie Laurencin, Duchamp e Picabia, duas cada; Cézanne, Picasso, Derain e Gris, uma cada; e Braque, nenhuma. Sua seleção enfatizava a distância de Picasso e Braque, que não expunham nos salões e não participavam dos encontros cubistas. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

Jean Metzinger, Auto-retrato, *desenho*.

Não o condenemos por isso, pois é a ele que devemos as nossas alegrias atuais, tão sutis e poderosas.

Edouard Manet marca um degrau mais elevado. Todavia, seu realismo é ainda inferior ao idealismo de Ingres, e sua *Olímpia* parece pesada ao lado da *Odalisca*. Devemos amá-lo por haver transgredido as regras caducas da composição e diminuído o valor da anedota a ponto de pintar "qualquer coisa". Nós reconhecemos nele um precursor, nós para quem a beleza de uma obra reside expressamente na obra, e não naquilo que lhe serve de pretexto. A despeito de muitas imperfeições, qualificamos Manet de realista menos por representar episódios cotidianos que por ter sabido dotar de realidade irradiante as muitas virtualidades ocultas nos objetos mais vulgares.

Depois dele há uma cisão. A aspiração realista desdobra-se em realismo superficial e realismo profundo. Aquele pertence aos impressionistas — Monet, Sisley, etc. —, este a Cézanne.

A arte dos impressionistas implica um contra-senso: pela diversidade da cor ela trata de criar vida e promove um desenho fraco e nulo. A roupa cintila, maravilhosa; as formas desaparecem, atrofiadas. Aqui, mais ainda que em Courbet, a retina predomina sobre o cérebro; mas os impressionistas têm consciência disso e, para justificar-se, alegam a incompatibilidade entre as faculdades intelectuais e o senso artístico!

Entretanto, nenhuma energia pode contrariar o impulso geral de que ela deriva. Abstenhamo-nos de ver no impressionismo um falso ponto de partida. O único erro possível na arte é a imitação, pois ela atenta contra a lei do tempo, que é a Lei. Apenas pela liberdade manifestada por sua técnica ou mostrada nos elementos constituintes de uma tinta, Monet e seus discípulos contribuíram para alargar o campo de seus esforços. Nunca tentaram fazer da pintura algo decorativo, simbólico, moral, etc. Se não foram grandes pintores, foram pintores, e isso basta para que os veneremos.

Quiseram fazer de Cézanne uma espécie de gênio falhado: disseram que seus conhecimentos eram admiráveis, mas que ele os balbuciava em vez de cantá-los. A verdade é que ele teve amigos funestos. Cézanne é um dos maiores entre os artistas que orientam a história, e não fica bem compará-lo a Van Gogh ou Gauguin. Ele sugere Rembrandt. Como o pintor dos *Peregrinos de Emaús,* negligenciando os aplausos fáceis Cézanne sondou o real com olhos obstinados e, se ele próprio não conseguiu chegar a essas regiões onde o realismo profundo se transforma insensivelmente em espiritualismo luminoso, pelo menos deixou para quem quer firmemente atingi-las um método simples e prodigioso.

Ensina-nos a dominar o dinamismo universal. Revela-nos as modificações que se infligem reciprocamente objetos supostamente inanimados. Graças a ele, sabemos que alterar as colorações de um corpo é corromper-lhe a estrutura. Profetiza que o estudo dos volumes primordiais abrirá horizontes inauditos. Sua obra, bloco homogêneo, move-se sob o olhar, contrai-se, estende-se, funde-se ou ilumina-se e prova irrecusavelmente que a pintura não é — ou já não é — a arte de imitar um objeto por meio de linhas e cores, mas a de dar uma consciência plástica ao nosso instinto.

Quem compreende Cézanne pressente o cubismo. Doravante podemos dizer que entre essa escola e as manifestações anteriores não há senão uma diferença de intensidade e que, para ter certeza disso, basta considerar atentamente o processo desse realismo que, partindo da realidade superficial de Courbet, mergulha com Cézanne na realidade profunda e ilumina-se, obrigando o incognoscível a recuar.

Sustentam alguns que essa direção falseia a curva tradicional. Donde tiram eles seus argumentos? Do futuro ou do passado? Tanto que saibamos, o futuro não lhes pertence, e é preciso ser singularmente cândido para querer medir o que existe pelo que não existe mais.

Sob pena de condenar toda a pintura moderna, devemos ter por legítimo o cubismo que a continua e ver nele a única concepção atualmente possível da arte pictórica. Em outras palavras, o cubismo é a própria pintura.

Gostaríamos aqui de dirimir um mal-entendido muito divulgado e ao qual já fizemos alusão. Acreditam muitos que as preocupações decorativas devem governar o espírito dos novos pintores. Sem dúvida ignoram os signos flagrantes que fazem da obra decorativa o oposto do quadro. A obra decorativa só existe por sua *destinação,* só se anima em virtude das relações que se estabelecem entre ela e determinados objetos. Essencialmente dependente,

necessariamente parcial, ela deve satisfazer em primeiro lugar ao espírito para não distraí-lo do espetáculo que a justifica, completando-a. É um órgão.

O quadro traz em si sua razão de ser. Pode-se impunemente levá-lo de uma igreja a um salão, de um museu a um quarto. Essencialmente independente, necessariamente total, ele não precisa satisfazer imediatamente ao espírito; ao contrário, deve conduzi-lo pouco a pouco para as fictícias profundezas onde brilha a luz ordenadora. Ele não se harmoniza com este ou aquele conjunto, mas sim com o conjunto das coisas, com o universo: é um organismo.

Certamente não queremos diminuir a decoração em benefício da pintura; basta-nos provar que, embora a sabedoria seja a ciência de pôr cada coisa no seu lugar, a maioria dos artistas está longe de possuí-la. Há muita plástica decorativa e decoração pictórica, muitas confusões e equívocos.

E não se alegue a finalidade primitiva de nossa arte. Antigamente o afresco concitava a apresentar objetos distintos, evocadores de um ritmo simples, sobre os quais a luz se expandia visando a uma visão sincrônica, tornada necessária pela amplitude das superfícies; hoje, a pintura a óleo permite exprimir noções de profundidade, densidade e duração, reputadas inexprimíveis, induzindo-nos a apresentar, segundo um ritmo complexo, num espaço restrito, uma verdadeira fusão de objetos. Como na arte toda preocupação deriva da matéria empregada, devemos encarar a preocupação decorativa, se a encontrarmos em um pintor, como um artifício anacrônico, útil apenas para ocultar a impotência.

A dificuldade que mesmo um público sensível e culto experimenta para ler as obras modernas resulta das condições atuais? Admitimos que sim; mas ela pode transformar-se em fonte de gozo. Gostamos hoje do que ontem nos exasperava. Transformação muito lenta e lentidão explicável: como haveria a compreensão de evoluir tão rapidamente quanto as faculdades criadoras? Ela caminha a seu reboque.

II

Dissociando por conveniência coisas que sabemos indissoluvelmente unidas, estudamos através da forma e da cor a integração da consciência plástica.

Discernir uma forma implica, além da função visual e da faculdade do movimento, um certo desenvolvimento do espírito; o mundo exterior é amorfo aos olhos da maioria.

Discernir uma forma é verificar uma idéia preexistente, ato que ninguém, a não ser o homem a quem chamamos artista, realiza sem ajuda externa.

Diante de um espetáculo natural, para ordenar suas sensações e harmonizá-las com uma direção mental, a criança as compara com seu livro de figuras; quando a cultura intervém, o homem se remete às obras de arte.

Ao discernir uma forma que apresenta com a idéia preexistente uma certa intensidade de analogia, o artista a prefere às demais formas e, conseqüentemente — gostamos de impor a todos as nossas preferências —, empenha-se em encerrar a qualidade dessa forma (a soma incomensurável das afini-

dades percebidas entre a manifestação visível e a tendência de seu espírito) num símbolo capaz de impressionar os outros. Quando o consegue, obrigará a multidão a assumir, em face de sua consciência plástica integrada, a atitude que ele próprio assumiu em face da Natureza. Mas, enquanto o pintor, sequioso de criar, rejeita a imagem natural depois de havê-la utilizado, a multidão permanece por muito tempo escrava da imagem pintada e insiste em ver o mundo apenas através do símbolo adotado. Eis por que toda forma nova parece monstruosa, eis por que se admiram as cópias mais servis.

Que o artista aprofunde mais a sua missão do que a estenda. Possam as formas que ele discerne e os símbolos aos quais incorpora a qualidade estar bastante afastados da imaginação do vulgar para que a verdade que trazem não assuma um caráter geral. Com efeito, instaura-se a confusão quando a obra se torna uma espécie de unidade de medida indistintamente aplicável a várias categorias, tanto naturais como artísticas. Nada concedemos ao passado; por que então haveríamos de favorecer o futuro, facilitando sua tarefa aos vulgarizadores? Excesso de clareza faz mal; desconfiemos das obras-primas. O decoro requer um certo grau de obscuridade, e o decoro é um dos atributos da arte.

Sobretudo, que ninguém se deixe lograr pela aparência de objetividade com a qual muitos artistas imprudentes dotam os seus quadros. Não existe um meio direto de avaliar os processos graças aos quais se nos tornam sensíveis os vínculos que unem o mundo ao pensamento de um homem. O fato, usualmente evocado, de encontrar numa pintura os traços comuns do espetáculo que o motivou nada prova. Imaginemos uma paisagem. A largura do rio, a espessura das folhagens, a altura das colinas, as dimensões de cada objeto e a relação dessas dimensões são garantias seguras. Pois bem! O fato de reencontrá-las intactas na tela nada nos terá ensinado quanto ao talento ou ao gênio do pintor. Rio, folhagens, colinas, apesar de uma conscienciosa representação em escala, já não valem pela largura, espessura e altura, nem pela relação dessas dimensões. Arrancados ao espaço natural, entraram num espaço diferente, que não assimila a proporção observada. Ela permanece exterior. Tem exatamente a importância de um número de catálogo, de uma legenda embaixo do quadro. Contestar isso é negar o espaço dos pintores, é negar a pintura.

O pintor tem o poder de tornar enorme uma coisa que consideramos minúscula, infinitesimal o que sabemos considerável: muda a quantidade em qualidade.

Só quando, com a ajuda dos lustros e dos séculos, milhares de consciências se tiverem corroborado mutuamente, quando uma legião de plagiários tiverem, comentando-o, enfraquecido o nobre enigma que é um quadro, só então, talvez, se poderá falar, sem cair no ridículo, de crítica objetiva.

A quem então haveremos de imputar o mal-entendido? Aos pintores que reconhecem os seus direitos. Quando separam de um espetáculo os aspectos que o resumem, acreditam-se na obrigação de observar uma precisão realmente supérflua. Lembremo-lhes que visitamos uma exposição para contem-

plar pinturas e para desfrutá-las, e não para aumentar nossos conhecimentos geográficos, anatômicos, etc.

Que o quadro não imite nada e apresente nuamente sua razão de ser! Mal-agradecidos seríamos se deplorássemos a ausência de tudo aquilo — flores, paisagem, rostos — de que ele poderia ser mero reflexo. No entanto, admitamos que a reminiscência das formas naturais não pode ser absolutamente banida, pelo menos em nossos dias. A arte não pode ser elevada de chofre ao estado de pura efusão.

Sabem disso os pintores cubistas, que estudam incansavelmente a forma pictórica e o espaço por ela gerado.

Esse espaço costuma ser negligentemente confundido quer com o espaço visual puro, quer com o espaço euclidiano.

Euclides, em um de seus postulados, fala da indeformabilidade das figuras em movimento, portanto não precisamos insistir nesse ponto.

Se quiséssemos referir o espaço dos pintores à geometria, teríamos de referir-nos aos cientistas não-euclidianos, meditar longamente alguns teoremas de Rieman.

Quanto ao espaço visual, sabe-se que ele resulta do acordo das sensações de convergência e acomodação[6].

Para o quadro, superfície plana, a acomodação é negativa. A convergência que a perspectiva nos ensina a representar não pode, pois, despertar a idéia de profundidade. Além disso, não ignoramos que as mais graves infrações às regras da perspectiva não comprometem de modo algum a especialidade de uma obra pintada. Os pintores chineses evocam o espaço apesar de exibir uma forte parcialidade para a *divergência.*

A fim de estabelecer o espaço pictórico, cumpre recorrer a sensações táteis e motrizes e a todas as nossas faculdades. É a nossa personalidade inteira que, contraindo-se ou dilatando-se, transforma o plano do quadro. Como, reagindo, esse plano a reflete no entendimento do espectador, o espaço pictórico se define como uma passagem sensível entre dois espaços subjetivos.

As formas que se situam no interior desse espaço provêm de um dinamismo que professamos dominar. Para que nossa inteligência possa possuí-lo, devemos exercer primeiro a nossa sensibilidade. O que há são apenas nuanças. A forma aparece dotada de propriedades idênticas às da cor. É temperada ou avivada ao contato de outra forma, é destruída ou enfatizada, multiplica-se ou desaparece. Uma elipse pode mudar-se em circunferência porque se inscreve num polígono. Uma forma mais enfática que aquelas que a cercam pode

6. Essa idéia foi desenvolvida por Adolph von Hildebrand, para quem um observador, examinando um objeto na natureza próximo dele, só pode focalizar um ponto de cada vez e só pode apreender a totalidade do objeto depois de numerosas fixações. Quando olha para um objeto numa obra de arte, pelo contrário, ele está olhando para um espaço homogêneo que está sob controle do artista. Esse espaço "proporciona a única percepção possível da forma, numa só olhadela". No caso do objeto na natureza, cada fragmento tem a sua "convergência" e a sua "acomodação" próprias, ao passo que na arte há apenas uma de cada uma delas. *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (Estrasburgo, Heitz, 1893).

governar todo o quadro, imprimindo sua própria efígie sobre todas as coisas. Os paisagistas que imitam com minúcia uma ou duas folhas a fim de que todas as folhas da árvore pareçam pintadas mostram de um modo tosco que suspeitaram isso. Ilusão, seja; mas devemos levá-la em conta. O olho interessa rapidamente o espírito em seus erros. Essas analogias e esses contrastes são capazes de todo mal e de todo bem; os mestres o sentiram quando tentaram compor em pirâmide, em cruz, em círculo, em semicírculo, etc.

Compor, construir, desenhar se reduzem a isto: determinar em nossa própria atividade o dinamismo da forma.

Alguns, e não os menos inteligentes, colocam os fins de nossa técnica no estudo exclusivo dos volumes. Se acrescentassem que basta, sendo as superfícies os limites dos volumes e as linhas os das superfícies, imitar um contorno para representar um volume, poderíamos dar-lhes razão; mas contentam-se em pensar na *sensação de relevo*, o que nos parece insuficiente. Não somos nem geômetras nem escultores; para nós, linhas, superfícies e volumes não passam de nuanças da noção de plenitude. Imitar apenas os volumes seria negar essas nuanças em benefício de uma intensidade monótona, assim como renunciar ao nosso desejo de variedade.

Entre relevos esculturalmente indicados devemos saber introduzir esses traços miúdos que não definem, mas sugerem. Algumas formas devem permanecer implícitas, de modo que o espírito do espectador seja o lugar escolhido do nascimento concreto delas.

Devemos também saber cortar por amplas superfícies repousantes todas as regiões em que a atividade seja exagerada por excessiva contiguidade.

Em suma, a ciência do desenho consiste em instituir relações entre as curvas e as retas. Um quadro que não contivesse senão retas ou curvas não exprimiria a existência.

O mesmo sucederia com um quadro em que curvas e retas se compensassem exatamente, pois a equivalência absoluta é igual a zero.

A diversidade das relações de linha a linha deve ser indefinida; a esta condição ela incorpora a qualidade, a soma imensurável das afinidades percebidas entre o que discernimos e o que preexiste em nós; nestas condições uma obra pode emocionar-nos.

O que a curva é para a reta, o tom frio é para o tom quente no domínio da cor[7].

IV

Fora de nós nada existe de real; só é real a coincidência de uma sensação e de uma direção mental individual. Longe de nós o pensamento de pôr em

7. Compare-se com a teoria de Seurat, segundo a qual as cores poderiam ser consideradas numa escala de frias a quentes, as linhas numa escala de passividade a atividade e os tons, de claro a escuro, constituindo evocações dos estados de espírito que iam da tristeza à alegria. Metzinger pintou como neo-impressionista durante vários anos, antes de tornar-se cubista.

dúvida a existência dos objetos percebidos pelos sentidos; mas racionalmente só podemos ter certeza a respeito da imagem que eles fazem eclodir em nosso espírito.

Por isso nos admira que críticos bem-intencionados expliquem a diferença notável entre as formas atribuídas à natureza e as da pintura atual pela vontade de representar as coisas não como parecem, mas como são. Como são elas! Segundo eles, o objeto possuiria uma forma absoluta, essencial, e seria para libertá-la que suprimiríamos o claro-escuro e a perspectiva tradicionais. Que simplicidade! Um objeto não tem uma forma absoluta, mas várias, tantas quantos são os planos no domínio do significado. A que esses escritores assinalam se adapta como por milagre à forma geométrica. A geometria é uma ciência, a pintura uma arte. O geômetra mede, o pintor saboreia. O absoluto de um é fatalmente o relativo do outro; se a lógica se horroriza com isso, tanto pior! Acaso impedirá ela que um vinho seja diferentemente perfeito na retorta do químico e no corpo do bebedor?

Rimos francamente pensando que muitos noviços expiam talvez sua compreensão demasiado literal da teoria cubista e sua fé na verdade absoluta justapondo penosamente as seis faces de um cubo ou as duas orelhas de um modelo que se apresenta de perfil.

Segue-se daí que devemos seguir o exemplo dos impressionistas e confiar apenas nos sentidos? De modo algum. Buscamos o essencial, mas buscamo-lo em nossa personalidade, e não numa espécie de eternidade que matemáticos e filósofos dividem laboriosamente.

Além disso, entre os impressionistas e nós não há, como dissemos, senão uma diferença de intensidade, e não desejamos que seja de outro modo.

O número de imagens de um objeto é igual ao número de olhos que o contemplam; o número de imagens essenciais é igual ao número de espíritos que o compreendem.

Mas não podemos desfrutar-nos isoladamente; queremos deslumbrar os outros com o que arrancamos diariamente do mundo sensível, e em troca queremos que os outros nos façam conhecer seus troféus. De uma reciprocidade de concessão saem então essas imagens mistas, com as quais nos apressamos em confrontar as criações artísticas para computar o que elas encerram de objetivo, isto é, de puramente convencional.

Se o artista nada concedeu aos padrões comuns, sua obra há de ser fatalmente ininteligível a quem quer que não possa, como por um bater de asas, elevar-se a planos ignorados. Ao contrário, se, por impotência ou falta de direção intelectual, o pintor permanecer sujeito às formas em uso, sua obra agradará à multidão — sua obra? a obra da multidão — e constritará o indivíduo.

Entre os chamados pintores acadêmicos, alguns podem ser bem-dotados; como sabê-lo? Sua pintura é tão verídica que se perde na verdade, nessa verdade negativa, mãe dos diferentes tipos de moral e de todas as coisas insípidas que, verdadeiras para todos, são falsas para cada um.

Significa isso que a obra de arte deve mostrar-se necessariamente ininte-

ligível para a maioria? Não, trata-se apenas de uma conseqüência, aliás temporária, e não de uma necessidade.

Seríamos os primeiros a condenar os que, para dissimular suas fraquezas, se pusessem a fabricar enigmas. Sua obscuridade sistemática se trai por sua persistência. Em vez de véus que as inteligências afastam pouco a pouco, à medida que se aventuram em suas riquezas progressivas, o que há é apenas uma cortina escondendo um vazio.

Note-se, além disso, que toda qualidade plástica garante uma emoção prévia, que por sua vez certifica uma existência concreta, de modo que basta um quadro ser bem pintado para assegurar-nos a *veridicidade* do seu autor e a recompensa do nosso esforço intelectual.

Não admira que as pessoas estranhas à pintura não partilhem espontaneamente de nossa segurança; nada mais absurdo, porém, que o fato de se irritarem com ela. Para agradá-las, teria o pintor de voltar atrás em seu trabalho, restituindo às coisas a aparência banal de que deve despojá-las?

Da circunstância de que o objeto é verdadeiramente transubstanciado, de modo que o olho mais avisado sente alguma dificuldade em descobri-lo, resulta um grande encanto. O quadro que só se entrega lentamente parece estar sempre esperando que o interroguemos, como se reservasse uma infinidade de respostas a uma infinidade de perguntas. Neste ponto, deixemos Leonardo da Vinci defender o cubismo.

"Sabemos claramente", diz Leonardo, "que a vista, por rápidas observações, descobre em um ponto uma infinidade de formas; todavia ela só pode compreender uma coisa de cada vez. Suponhamos, leitor, que você visse num relance a totalidade desta página escrita e julgasse imediatamente que ela está cheia de letras diferentes; nesse momento você não sabe que letras são essas, nem o que querem dizer. Terá de ir de uma palavra a outra e verso por verso, se quiser ter o conhecimento dessas letras, assim como, para subir ao alto de um edifício, terá de subir degrau por degrau, do contrário não chegará lá em cima."

Não distinguir ao primeiro contato a individualidade dos objetos que motivam uma pintura: o encanto é grande, sim, mas também perigoso. A exemplo das imagens sincrônicas e primárias, reprovamos as facilidades do ocultismo fantasista; se condenamos o uso exclusivo dos símbolos usuais, não é porque pensamos em substituí-los por símbolos cabalísticos. Confessamos mesmo, de bom grado, que é impossível escrever sem utilizar clichês e pintar fazendo abstração total dos símbolos comuns. Cabe a cada um saber se deve disseminá-los por toda a obra, confundi-los intimamente com os símbolos pessoais ou exibi-los ousadamente, dissonâncias mágicas, farrapos da grande mentira coletiva, em um único ponto do plano de realidade superior que ele apropria à sua arte. Um verdadeiro pintor leva em conta todos os elementos que a experiência lhe revela, ainda que sejam neutros ou vulgares. Questão de tato.

Mas a realidade objetiva ou convencional, esse mundo intermediário entre a consciência de outrem e a nossa, embora a humanidade trabalhe imemo-

rialmente para fixá-la, não cessa de oscilar ao sabor das raças, religiões, teorias científicas, etc. A favor de um intervalo podemos inserir aí, de tempos em tempos, nossas descobertas pessoais e imiscuir na norma surpreendentes exceções.

Não duvidamos que os que medem com o cabo do pincel descobrem em pouco tempo que a redondeza, melhor que as dimensões relativas, ajuda a representar um objeto redondo. Estamos certos de que os menos sagazes logo reconhecerão que a pretensão de configurar o peso dos corpos e o tempo gasto em enumerar seus variados aspectos é tão legítima quanto a de imitar a luz do dia pela colisão de um laranja com um azul. Então o fato de movimentar-se em torno de um objeto para apreender-lhe as diversas aparências sucessivas, que, fundidas numa única imagem, o reconstituem na duração, já não há de indignar os raciocinadores.

E os que confundem o dinamismo plástico com o estrépito da rua apreciarão essas diferenças. Finalmente se reconhecerá que nunca houve técnica cubista, mas simplesmente a técnica pictórica exposta com coragem e diversidade por alguns pintores. São censurados por exibi-la em excesso e aconselhados a ocultar o seu ofício. Não será isso tão absurdo como dizer a um homem para correr sem mexer as pernas?

Todos os pintores, aliás, exibem o seu ofício, mesmo aqueles cujas delicadezas industriosas perturbam os bárbaros de além-mar. Mas há os métodos do pintor, como os há do escritor: passados de mão em mão, eles se tornam incolores, insípidos, abstratos.

Os métodos cubistas ainda não chegaram a esse ponto, embora já não emitam o duro brilho das moedas novas e um estudo atento de Miguel Ângelo nos autorize a dizer que eles têm lá suas cartas de nobreza.

Guillaume Apollinaire, "Os Começos do Cubismo", 1912[8]

No princípio do outono de 1902[9] um jovem, instalado na Île de la Grenouillère, estava pintando a ponte de Chatou. Pintava rapidamente, utilizando cores puras, e sua tela de tonalidades brilhantes estava quase concluída quando, ouvindo alguém tossir atrás dele, o jovem artista, que se chamava Maurice

8. Publicado originalmente em *Le Temps* (Paris), 14 de outubro de 1912. Reproduzido em Guillaume Apollinaire: *Chroniques d'Art* (1902-1918), org. por L.-C. Breunig (Paris, Gallimard, 1960), pp. 263-266. Uma versão ligeiramente diferente de um manuscrito posterior, propriedade de Madame Sonia Delaunay, foi publicada em Pierre Francastel, *Du Cubisme à l'Art Abstrait* (Paris, S.E.V.P.E.N., 1957), pp. 151-154. Esta segunda versão foi usada por Apollinaire para sua conferência na Galeria Sturm, Berlim, em janeiro de 1913. [A tradução brasileira foi feita, a partir desta última versão do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

9. Vlaminck declarou que esse encontro ocorreu em fins de 1900, quando ele ainda estava no Exército. Ver seu *Portraits avant Décès* (Paris, Flammarion, 1943), pp. 211-215. Há várias cartas de Derain a Vlaminck datadas já de 1901, confirmando a data dada por este. Ver Derain, *Lettres à Vlaminck* (Paris, Flammarion, 1955).

Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, *1916*, *desenho*.

de Vlaminck, virou-se com presteza e viu um rapaz que examinava sua obra com grande interesse. O recém-chegado, que se chamava André Derain, desculpou-se por sua curiosidade, alegando que também era pintor.

Quebrou-se o gelo. Os dois começaram a falar sobre pintura. Maurice de Vlaminck conhecia as obras dos impressionistas Manet, Monet, Sisley e Cézanne, que Derain ainda não conhecia. Falaram também de Van Gogh e Gauguin. A noite caiu e, envolvidos pela neblina que subia do Sena, os dois jovens artistas conversaram até a meia-noite, quando, voltando pela ponte de Chatou, retomaram o caminho de suas casas.

Maurice de Vlaminck morava em Rueil e Derain morava em Chatou. Passaram a se encontrar todos os dias e sua paixão pelas novidades da pintura aumentava. Maurice de Vlaminck, sempre à espreita de curiosidades estéticas, comprara, em seus passeios pelas cidadezinhas das margens do Sena, esculturas, máscaras, fetiches entalhados na madeira por artistas negros da África

Francesa e trazidos por marinheiros ou exploradores[10]. Sem dúvida ele vislumbrou nessas obras grotescas e grosseiramente místicas analogias com as pinturas, os trabalhos gráficos e as esculturas que Gauguin produzira sob a inspiração dos calvários da Bretanha e das esculturas selvagens da Oceania, para onde se retirara para fugir da civilização.

Seja como for, essas estranhas imitações africanas causaram profunda impressão em André Derain, que as examinava com grande interesse, admirando a arte com que os escultores da Guiné e do Congo conseguiram reproduzir a figura humana sem utilizar nenhum elemento retirado da visão direta.

Numa época em que os impressionistas haviam libertado a arte de suas cadeias acadêmicas, o gosto de Maurice de Vlaminck pela escultura negra e as meditações de André Derain sobre esses objetos bizarros teriam uma influência decisiva sobre o futuro da arte francesa.

Pela mesma época, vivia em Montmartre um adolescente de olhos inquietos e um rosto que lembrava o de Rafael e o de Forain. Pablo Picasso, que desde os 16 anos de idade gozava de uma quase-celebridade em virtude de suas pinturas, que lembravam as pinturas cruéis de Forain, renunciara abruptamente a essa maneira para pintar obras misteriosas de um azul-escuro. Morava ele nessa estranha casa de madeira na rua Ravignan onde viveram tantos artistas hoje famosos ou em vias de sê-lo.

Foi lá que o conheci, em 1905. Nessa época sua fama ainda não ultrapassara as fronteiras da colina. Com seu macacão azul de eletricista, suas palavras às vezes muito cruéis, a estranheza de sua arte era bem conhecida em todo Montmartre. Seu ateliê repleto de telas, representando arlequins místicos, desenhos sobre os quais se caminhava e que qualquer um podia levar embora, era o ponto de encontro de todos os jovens artistas, de todos os jovens. Podia-se encontrar ali André Salmon, Harry Baur — o futuro Sherlock Holmes do Théâtre Antoine —, Max Jacob, Guillaume Janneau — futuro colaborador do *Le Temps* —, Alfred Jarry, Maurice Raynal e muitos outros.

Naquele mesmo ano André Derain conheceu Henri Matisse, e desse encontro nasceu o famoso movimento Fauve, formado por um grande número de jovens artistas que mais tarde se tornariam esses cubistas, que neste momento ocupam a atenção do público. Menciono esse encontro porque é importante destacar o papel que o artista André Derain, vindo da Picardia, desempenhou na evolução da arte francesa. No ano seguinte ligou-se a Picasso, e o resultado quase imediato dessa ligação foi o nascimento do cubismo, que, no início, foi antes de tudo uma espécie de impressionismo das formas, vislumbrado por Cézanne na fase final de sua vida.

A partir do final desse ano, o cubismo deixara de ser uma exageração

---

10. Vlaminck afirma em sua autobiografia, *Tournant Dangereux* (Paris, Stock, 1929), que foi o primeiro artista a admirar e colecionar escultura negra africana (Goldwater coloca a data em 1904). Diz ele que viu duas estátuas expostas num bar e, interessando-se por elas, comprou-as imediatamente. Considerava-as, na época, comparáveis à arte provinciana e folclórica, já conhecida dele e de seus amigos.

da pintura fauve, cujo colorido violento era um impressionismo exasperado. As novas reflexões de Picasso, Derain e de outro jovem pintor, Georges Braque, resultaram no verdadeiro cubismo, que foi antes de tudo a arte de pintar conjuntos novos com elementos tomados de empréstimo à realidade concebida, e não à realidade da visão. Todos têm o sentimento dessa realidade interior. Sem dúvida, não é preciso ser culto para compreender que uma cadeira, por exemplo, nunca deixa de ter quatro pernas, um assento e um encosto, como quer que seja colocada.

Em 1908, Georges Braque expôs um quadro cubista no *Salon des Indépendants*. Provocou entusiasmo por parte de Henri Matisse, que, particularmente impressionado pelo aspecto geométrico daquela pintura em que o artista quisera reproduzir com grande pureza a realidade essencial, pronunciou a burlesca palavra "cubismo", que tão depressa correria o mundo[11]. Os jovens pintores aceitaram-na imediatamente[12] porque, ao representar a realidade concebida, o pintor pode dar a aparência das três dimensões — pode, de certa forma, *cubicar*. Não o poderia se simplesmente representasse a realidade vista, a não ser que fizesse *trompe-l'oeil* em escorço ou em perspectiva, o que deformaria a qualidade da forma concebida.

Entrementes, a nova escola ia recebendo adesões e a partir de 1910 incluía Jean Metzinger — que foi o primeiro teórico do cubismo —, Albert Gleizes, Marie Laurencin, Le Fauconnier, Robert Delaunay e Fernand Léger.

Foi nessa época que André Derain, alarmado com os resultados de suas reflexões ou talvez preparando uma nova revolução estética, separou-se do cubismo e recolheu-se a uma vida de isolamento.

Em breve, com novas adesões, novas tendências se manifestaram dentro do cubismo. Francis Picabia libertou-se da fórmula concepcionista e entregou-se, assim como Robert Delaunay e Marcel Duchamp, a uma arte que não implica qualquer regra.

E assim eles caminham para uma arte inteiramente nova, que será para a pintura, tal como a conhecemos até agora, o que a música é para a literatura. Essa arte tem com a música as relações que pode ter com ela, uma arte que é seu contrário. Será pintura pura. O que quer que se pense de uma tentativa tão arriscada, não se pode negar que estamos em presença de artistas convictos e dignos de respeito.

O cubismo tem encontrado recentemente inúmeros adeptos, como Auguste Agéro, Juan Gris, Roger de la Fresnaye, Louis Marcoussis, Pierre Dumont e outros.

---

11. Na versão original, tal como foi publicada pela primeira vez, Apollinaire dizia que a palavra fatídica de Matisse foi motivada pelos quadros de Picasso, Braque e vários outros cubistas, erro corrigido nas versões posteriores, quando mencionava apenas Braque. Na realidade, segundo a história, seis quadros de Braque foram submetidos ao júri do *Salon d'Automne*, em 1908. A menção dos *Indépendants*, por Apollinaire, está relacionada com a primeira exposição, em salão, de um quadro cubista, pintado por Braque.

12. Apollinaire aceitou oficialmente a designação de cubistas na introdução ao catálogo de uma exposição de *Les Indépendants* em Bruxelas, em junho de 1911.

Guillaume Apollinaire, de "Os Pintores Cubistas", 1913[13]

13. Originalmente publicado em Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques* (Paris, Figuière, 1913). O capítulo I (escrito em junho de 1908) e as seções sobre Marie Laurencin foram omitidos.

Este livro tem sido freqüentemente superestimado como um documento do cubismo, ao passo que suas observações sobre a pintura contemporânea não foram devidamente reconhecidas. Parece hoje, em grande parte em conseqüência do excelente estudo de L.-C. Breunig sobre a gênese do livro (*Guillaume Apollinaire: Les Peintres Cubistes*, com J.-Cl. Chevalier [Paris, Hermna, 1965]), que Apollinaire pretendeu originalmente que o volume constituísse uma coletânea de seus escritos sobre a arte, sob o título *Méditations Esthétiques*, e não um livro especificamente sobre o cubismo. Usou esse título para um artigo que apareceu em *La Vie* ainda em fevereiro de 1913, apenas um mês antes de o livro ser finalmente publicado, e no qual usou muito material de sua primeira parte (que, por sua vez, havia sido publicado, sob outros títulos, em *Les Soirées de Paris*, na primavera de 1912, quando o livro foi planejado). Embora a princípio usasse o nome *Méditations Esthétiques* para esse volume, mais tarde acrescentou-lhe o subtítulo *Les Peintres Cubistes*. Quando, no outono de 1912, reviu as provas para incluir mais material sobre os cubistas, ele, ou o editor, diminuíram muito a extensão do título e o colocaram entre colchetes, ao mesmo tempo que aumentavam o subtítulo, que passava a dominar a página. Assim, conquanto a ordem original dos títulos ainda prevalecesse, *Les Peintres Cubistes*, que estava em posição inferior, era evidentemente o título pelo qual o editor queria que o livro fosse conhecido (ver ilustração). Esse título, porém, só aparece nas duas páginas-título, enquanto todas as páginas no interior do volume trazem no cabeçalho *Méditations Esthétiques*, mostrando com isso que a alteração foi feita na última hora, provavelmente tão tarde que só as duas páginas-título puderam ser modificadas. Dois anos após a sua publicação, Apollinaire ainda se referia ao livro em ordem inversa, como *Méditations Esthétiques, Les Peintres Cubistes*. (Ver Breunig, *Chroniques d'Art* [Paris, Gallimard, 1960] p. 468.)

As intenções de Apollinaire podem ser percebidas também por um simples levantamento estatístico da ocorrência da palavra "cubismo" no texto. Ele não a usou sequer uma vez, nos seus primeiros capítulos, quando examina a estética da nova pintura. Nem sequer a empregou nos ensaios sobre Picasso ou Braque, nem sobre cinco outros pintores. Em todo o original, tal como consta das provas da primeira página (meados de setembro de 1912), o cubismo é mencionado apenas quatro vezes — em relação a Metzinger, Gleizes e Gris —, e assim mesmo apenas para descrever sua adesão àquela escola.

Só mais tarde (depois de setembro de 1912) Apollinaire inseriu duas breves seções onde discutia o cubismo propriamente dito e onde procurou explicar suas famosas quatro categorias do movimento. Essas duas seções são o capítulo VII da primeira parte, que é uma breve história do cubismo, seguida das quatro categorias, e uma rápida nota no final do livro, onde as quatro categorias são ampliadas para incluir muitos outros artistas e também a maioria dos críticos. Em suma, parece claro que só depois de ter completado o livro é que Apollinaire examinou a sério a possibilidade de incluir nele uma análise do cubismo.

Não obstante, o poeta fez algumas observações extremamente pertinentes sobre as inovações daquilo a que costumava chamar "nova pintura". Essas inovações eram precisamente os recursos cubistas criados por Picasso e Braque: colagem, uso de letras pintadas, uso de objetos reais estranhos num quadro e reprodução de objetos tridimensionais em termos do plano bidimensional. Mas, como tratou esses recursos no ensaio sobre Picasso sem mencionar a palavra cubismo, parece que em seu espírito essa palavra estava mais ligada aos pintores das manifestações ocorridas no salão — a "escola" cubista — do que aos dois iniciadores. Poderíamos concluir, daí, que Apollinaire foi atraído principalmente pelas inovações ocorridas na pintura, das quais teve grande percepção, mas que não era apologista do movimento cubista.

O livro está dividido em duas partes. A primeira, sob o título "Sur la peinture", consiste

GUILLAUME APOLLINAIRE

Méditations Esthétiques

Les Peintres Cubistes

PREMIÈRE SÉRIE

Pablo PICASSO — Georges BRAQUE — Jean METZINGER
Albert GLEIZES — Juan GRIS — Mlle Marie LAURENCIN
Fernand LÉGER — Francis PICABIA — Marcel DUCHAMP
Duchamp-VILLON, etc.

OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE 46 PORTRAITS ET REPRODUCTIONS HORS TEXTE

II[14]

Muitos dos novos pintores limitam-se a pintar quadros destituídos de tema. E os títulos que encontramos nos catálogos são como nomes próprios, que designam os homens sem caracterizá-los.

Assim como existem Legros [O Gordo] muito magros e Leblond [O Loiro] muito morenos, tenho visto telas intituladas *Solidão* onde se vêem diversas figuras humanas.

---

em sete capítulos (22 páginas), quase todos reproduções ou revisões de artigos escritos na primavera de 1912 para *Les Soirées de Paris* (que dirigia, na época, em colaboração com André Billy, René Dalize, André Salmon e André Tudesq) (ver notas para referências exatas).

A segunda parte do livro, bem maior (53 páginas), traz o título "Peintres nouveaux" e consta de dez seções sobre dez artistas; quase a metade desse material era reprodução de outras fontes, tendo o restante sido escrito para a primeira versão do livro ou como achegas às provas. Os artistas são mencionados na seguinte ordem: Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin (omitida aqui), Gris, Léger, Picabia, Duchamp e, no Apêndice, o escultor Raymond Duchamp-Villon. Henri Rousseau foi incluído na parte dedicada a Marie Laurencin.

Apollinaire foi imparcial nas ilustrações do livro, escolhendo quatro reproduções da obra de cada um dos artistas estudados (com exceção de Rousseau, que não teve nenhuma de suas obras incluída) e também fotografias de Metzinger, Gleizes, Gris, Picabia e Duchamp.

Para um estudo detalhado e esclarecedor da gênese do livro, ver as duas publicações de Breunig citadas acima. [A tradução brasileira, por Antonio de Padua Danesi, baseou-se em *Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques*. Paris, Hermann, 1965. (N. do Ed. bras.)]

14. Parte II adaptada de "Du sujet dans la peinture moderne", *Les Soirées de Paris*, nº 1 (fevereiro de 1912), pp. 1-4.

No caso em apreço, às vezes os artistas condescendem em usar palavras vagamente explicativas, como *retrato, paisagem, natureza-morta;* mas muitos jovens pintores empregam apenas o vocábulo geral *pintura.*

Esses pintores, se ainda observam a natureza, já não a imitam e evitam cuidadosamente a representação de cenas naturais observadas e reconstituídas pelo estudo.

A verossimilhança já não tem nenhuma importância, pois o artista sacrifica tudo às verdades, às necessidades de uma natureza superior que ele supõe sem descobrir. O assunto já não conta, ou conta muito pouco.

A arte moderna repele, de um modo geral, a maioria das técnicas de agradar utilizadas pelos grandes artistas do passado.

Se a finalidade da pintura é sempre, como outrora, o prazer dos olhos, doravante se exige do amador que encontre um prazer diverso daquele que lhe pode ser proporcionado pelo espetáculo das coisas naturais.

Estamos caminhando para uma arte inteiramente nova, que será para a pintura, tal como a conhecemos até agora, o que a música é para a literatura.

Será pintura pura, assim como a música é literatura pura.

O amador de música experimenta, ao ouvir um concerto, uma alegria de ordem totalmente distinta da alegria experimentada ao ouvir os ruídos naturais, como o murmúrio de um riacho, o estrépito de uma torrente, o sibilar do vento numa floresta ou as harmonias da linguagem humana fundadas na razão e não na estética.

Do mesmo modo, os novos pintores hão de proporcionar aos seus admiradores sensações artísticas que decorrem unicamente da harmonia das luzes ímpares.

O objetivo secreto dos jovens pintores das escolas extremistas é fazer pintura pura. Trata-se de uma arte plástica inteiramente nova. Ela está apenas em seu começo e ainda não é tão abstrata como gostaria de ser. A maioria dos novos pintores faz matemática sem o ou a saber, mas ainda não abandonaram a natureza, que eles interrogam pacientemente para que lhes ensine o caminho da vida.

Um Picasso estuda um objeto como o cirurgião disseca um cadáver.

Essa arte da pintura pura, se conseguir libertar-se da arte do passado, não causará necessariamente o desaparecimento desta última, da mesma forma que o desenvolvimento da música não provocou o desaparecimento dos diferentes gêneros literários, nem a acridez do tabaco substituiu o sabor dos alimentos.

III[15]

Os novos artistas foram violentamente atacados por suas preocupações geométricas. No entanto, as figuras geométricas são a essência do desenho. A geome-

15. Partes III, IV e V adaptadas de "La peinture moderne", *Les Soirées de Paris,* nº 3 (abril de 1912), pp. 89-92, e nº 4 (maio de 1912), pp. 113-115.

Max Jacob, Retrato de Guillaume Apollinaire, *1905, desenho.*

tria, ciência que tem por objeto a extensão, suas dimensões e relações, sempre determinou as normas e regras da pintura.

Até agora, as três dimensões da geometria euclidiana bastavam para as inquietações que o sentimento do infinito desperta na alma dos grandes artistas.

Os novos pintores não têm a pretensão, não mais que seus predecessores, de ser geômetras. Mas podemos dizer que a geometria é para as artes plásticas o que a gramática é para a arte do escritor. Hoje, os cientistas já não se limitam às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados espontaneamente e, por assim dizer, por intuição a preocupar-se com novas dimensões possíveis da extensão, que na linguagem dos ateliês modernos são designadas pelo termo *quarta dimensão*[16].

16. Um dos frequentadores habituais do *Bateau Lavoir* e das reuniões do grupo de Puteaux foi Maurice Princet, matemático e atuário de uma companhia de seguros. Era um culto amador da pintura, mas também participava das conversas com suas especulações sobre as possíveis relações da geometria não-euclidiana, e até mesmo da quarta dimensão, com o novo conceito de espaço da pintura cubista. Em certa época, Metzinger e Gris fizeram um estudo de geometria sob a direção de Princet, a fim de explorar essas possibilidades.

Alguns críticos especularam que a representação cubista dos objetos teria sido influenciada por essas novas concepções da geometria, e algumas das declarações dos artistas poderiam apoiar tal convicção. Metzinger, porém, deixou bastante claro que seu interesse pela geometria não foi, de modo algum, uma fonte de suas inovações na pintura. Em 1910 ele escreveu que Picasso "define uma perspectiva livre, móvel, da qual o engenhoso matemático Maurice Princet deduziu toda uma geometria". (Pan [Paris], outubro-novembro de 1910, p. 650.) Essa atitude foi confirmada em conversas comigo em maio de 1952, quando Metzinger declarou que as suas "idéias em pintura precisavam de mais de três dimensões, já que estas mostram apenas os aspectos visíveis de um corpo num dado momento. A pintura cubista... precisa de uma dimensão maior

Encarada do ponto de vista plástico, a quarta dimensão parece decorrer das três dimensões conhecidas: representa a imensidade do espaço que, num dado momento, se eterniza em todas as direções. É o próprio espaço, a dimensão do infinito; é ela que dota de plasticidade os objetos. Confere-lhes as proporções que merecem na obra, enquanto na arte grega, por exemplo, um ritmo de certo modo mecânico destrói incessantemente as proporções.

A arte grega tinha da beleza uma concepção meramente humana. Tomava o homem como medida da perfeição. A arte dos novos pintores toma o universo infinito como ideal, e é a esse ideal que se deve uma nova dimensão da perfeição, que permite ao pintor dar ao objeto proporções adequadas ao grau de plasticidade a que pretende levá-la.

Nietzsche adivinhara a possibilidade de tal arte:

"Ó divino Dioniso, por que me puxas as orelhas?", pergunta Ariadne ao seu filosófico amante, num dos célebres diálogos sobre a *Ilha de Naxos*. "Encontro algo de agradável, de gostoso em tuas orelhas, Ariadne: por que elas não são ainda mais longas?"

Ao contar essa anedota, Nietzsche faz pela boca de Dioniso uma condenação implícita da arte grega.

Acrescente-se, enfim, que a *quarta dimensão* — essa expressão utópica que se deve analisar e explicar, de modo que a ela se ligue algo mais que um mero interesse histórico — veio a ser a manifestação das aspirações e inquietudes de um grande número de jovens artistas que contemplam as esculturas egípcias, negras e oceânicas, meditam sobre os vários trabalhos científicos e esperam por uma arte sublime[17].

IV

Desejando atingir as proporções do ideal, não mais se limitando à humanidade, os jovens pintores nos oferecem obras mais cerebrais que sensuais. Afastam-se cada vez mais da antiga arte das ilusões de óptica e das proporções locais para exprimir a grandeza das formas metafísicas. Eis por que a arte atual, se não é a emanação direta de crenças religiosas específicas, apresenta não obstante algumas das características da grande arte, ou seja, da arte religiosa.

V

Os grandes poetas e artistas têm por função social renovar incessantemente a aparência de que a natureza se reveste aos olhos dos seres humanos.

---

do que a Terceira para expressar uma síntese de opiniões e sentimentos em relação ao objeto. Isso só é possível numa dimensão 'poética', na qual todas as dimensões tradicionais são superadas".

17. Neste parágrafo que escreveu para o livro e inseriu num manuscrito anterior, Apollinaire modificou sua opinião quanto ao papel da Quarta Dimensão, tal como a havia exposto no artigo original, de abril de 1912, e em *La Vie* (Paris), nº 6, de 8 de fevereiro de 1913.

Sem os poetas, sem os artistas, a monotonia natural não tardaria a aborrecer os homens. A idéia sublime que eles têm do universo desabaria com rapidez vertiginosa. A ordem que encontramos na natureza, e que não passa de um efeito da arte, em breve se desvaneceria. Tudo mergulharia no caos. Não haveria mais estações, civilização, pensamento, humanidade; até a vida desapareceria, e em toda parte reinaria o vazio impotente.

Os poetas e os artistas determinam as características de sua época, e o futuro se dobra docilmente aos seus desejos.

A estrutura geral de uma múmia egípcia obedece às figuras traçadas pelos artistas egípcios, e no entanto os antigos egípcios eram muito diferentes uns dos outros. Eles se conformaram à arte de sua época.

É próprio da arte, é seu papel social criar esta ilusão: o tipo. Só Deus sabe como se zombou dos quadros de Manet, de Renoir! Pois bem! Basta dar uma olhada nas fotografias da época para perceber a conformidade das pessoas e coisas aos quadros pintados por esses grandes artistas.

Essa ilusão me parece absolutamente natural, já que as obras de arte são o que uma época produz de mais enérgico do ponto de vista plástico. Essa energia se impõe aos homens e é para eles o padrão plástico de uma época. Assim, os que zombam dos novos pintores estão zombando de sua própria figura, pois a humanidade vindoura há de imaginar a humanidade de hoje segundo as representações que os artistas da arte mais viva, isto é, mais nova, tiverem deixado do nosso tempo. Não me digam que existem hoje outros pintores que pintam de tal maneira que a humanidade pode se reconhecer pintada à sua imagem. Todas as obras de arte de uma época acabam por assemelhar-se às obras produzidas pela arte mais enérgica, mais expressiva, mais típica. As bonecas procedem de uma arte popular; parecem sempre inspiradas pelas obras da grande arte da mesma época. Eis uma verdade que se pode verificar facilmente. Entretanto, quem ousaria dizer que as bonecas que se vendiam nos bazares por volta de 1880 foram fabricadas com um sentimento análogo ao de Renoir quando este pintava os seus retratos? Ninguém, então, se apercebia disso. No entanto, isso significa que a arte de Renoir era bastante enérgica, bastante viva para se impor aos nossos sentidos, ao passo que, para o grande público da época em que ele começava, suas concepções se afiguravam loucas e absurdas.

VI[18]

Por vezes se tem aventado, especialmente a propósito dos pintores mais recentes, a possibilidade de uma mistificação ou de um erro coletivos.

Ora, não se conhece em toda a história da arte um único exemplo de mistificação ou erro artístico coletivos. Existem casos isolados de fraude e erro, mas os elementos convencionais que em grande parte compõem as obras de arte garantem a impossibilidade de que tais exemplos se generalizem.

18. Adaptado e reescrito sobre material de *Les Soirées de Paris* (maio de 1912), pp. 113-115.

Se a nova escola de pintura nos apresentasse um só desses casos, seria um acontecimento tão extraordinário que poderíamos considerá-lo um milagre. Conceber um caso assim seria conceber que de repente, numa nação, todas as crianças nascessem privadas de cabeça, de uma perna ou de um braço, concepção evidentemente absurda. Não há na arte erros ou mistificações coletivos. O que há são apenas épocas diversas e diversas escolas de arte. Muito embora o objetivo que cada uma delas persegue não seja igualmente elevado, igualmente puro, todas são igualmente respeitáveis e, segundo as idéias que se fazem da beleza, cada escola artística é sucessivamente admirada, desprezada e de novo admirada.

VII[19]

A nova escola de pintura é conhecida como cubismo[20]. O nome lhe foi dado zombeteiramente, no outono de 1908, por Henri Matisse, que acabava de ver um quadro representando casas cuja aparência cúbica o impressionou vivamente.

Essa nova estética começou a ser elaborada no espírito de André Derain, mas as obras mais importantes e audaciosas que ela não tardou a produzir foram as de um grande artista que se deve considerar também como um fundador: Pablo Picasso, cujas invenções, corroboradas pelo bom senso de Georges Braque, que expôs, em 1908, um quadro cubista no *Salon des Indépendants*, foram formuladas nos estudos de Jean Metzinger, que expôs o primeiro retrato cubista (o meu) no *Salon des Indépendants* em 1910 e nesse mesmo ano induziu o júri do *Salon d'Automne* a admitir obras cubistas. Foi igualmente em 1910 que apareceram nos *Indépendants* quadros de Robert Delaunay, Marie Laurencin e Le Fauconnier, que pertenciam à mesma escola.

A primeira exposição coletiva dos cubistas, que se iam tornando mais numerosos, ocorreu em 1911 no *Indépendants;* a sala 41, reservada aos seus trabalhos, causou profunda impressão. Viam-se ali obras eruditas e sedutoras de Jean Metzinger; paisagens, *Homem Nu* e *Mulher com Phlox* de Albert Gleizes; o *Retrato de Mme. Fernande X* e as *Mocinhas* de Marie Laurencin, a *Torre* de Robert Delaunay, a *Abundância* de Le Fauconnier, os *Nus numa Paisagem* de Fernand Léger.

A primeira manifestação dos cubistas fora da França ocorreu em Bruxelas no mesmo ano, e no prefácio ao catálogo dessa exposição aceitei, em nome dos expositores, as denominações *cubismo* e *cubistas*.

Em fins de 1911, a exposição dos cubistas no *Salon d'Automne* fez um

19. A breve história do cubismo que abre este capítulo foi, de acordo com a nota de Apollinaire, acrescentada às provas em setembro de 1912. Baseou-se num artigo que, segundo Breunig, foi publicado em 10 de outubro de 1912 em *L'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux* (Paris).

20. Apollinaire analisou detalhadamente a "nova pintura" (porém não citou nomes) na primeira parte do livro, mas esta é a primeira menção da palavra cubismo.

ruído considerável e não se pouparam escárnios nem a Gleizes (*A Caça, Retrato de Jacques Nayral*), nem a Metzinger (*Mulher com Colher*), nem a Fernand Léger. A estes artistas veio juntar-se um novo pintor, Marcel Duchamp, e um escultor-arquiteto, Duchamp-Villon.

Outras exposições coletivas tiveram lugar em novembro de 1911 (na *Galerie d'Art Contemporain*, rua Tronchet, Paris); em 1912, no *Salon des Indépendants,* assinalada pela adesão de Juan Gris; no mês de maio, na Espanha (Barcelona acolheu entusiasticamente os jovens franceses); enfim, no mês de junho, em Ruão, exposição organizada pela *Société des Artistes Normands,* marcada pela adesão de Francis Picabia à nova escola. (*Nota escrita em setembro de 1912.*)

O que diferencia o cubismo das velhas escolas de pintura é que ele não é uma arte de imitação, mas uma arte de concepção que tende a elevar-se às alturas da criação.

Representando a realidade concebida ou a realidade criada, o pintor pode dar a aparência de três dimensões. Pode, de certa forma, *cubicar.* Não pode fazê-lo expressando simplesmente a realidade vista, a menos que utilize o *trompe-l'oeil* em escorço ou em perspectiva, o que deformaria a qualidade da forma concebida ou criada.

Posso discernir quatro tendências no cubismo[21], duas das quais são puras e paralelas.

O *cubismo científico* é uma dessas tendências puras. É a arte de pintar novas estruturas com elementos tomados de empréstimo, não à realidade

21. As conhecidas, mas enganosas, quatro categorias do cubismo mencionadas por Apollinaire foram vigorosamente condenadas desde o seu aparecimento em letra de forma. Criaram também muita confusão entre aqueles que as interpretaram literalmente. Observações posteriores de Apollinaire permitem deduzir (ver Breunig) que ele não considerava essa classificação definitiva, pois, como no caso de suas ambíguas referências à Quarta Dimensão, estava apenas tentando lembrar o espírito das novas direções da pintura.

Note-se que suas classificações foram apresentadas pela primeira vez numa conferência intitulada "O Esquartejamento do Cubismo" (*L'Écartélement du Cubisme*), feita em 11 de outubro de 1912 na primeira exposição da *Section d'Or.* Essa exposição foi organizada exatamente pelos artistas que estavam reagindo contra o cubismo de Picasso e Braque e que tentavam definir novas direções cuja motivação, em geral, era mais intelectual. Falavam de geometria (como indicava o nome escolhido para o grupo), de pintura "pura" e da cor como o constituinte essencial da forma. O escândalo provocado pelo cubismo nos quatro salões que ele havia dominado desde a primavera de 1911 desaparecera, e poucos meses depois Apollinaire podia escrever (e retratar-se apressadamente): "*Le Cubisme est mort, vive le Cubisme*".

A exposição da *Section d'Or* não pode ser chamada com exatidão de manifestação cubista; representou antes a multiplicidade de direções abertas pelas inovações do cubismo de 1909 a 1911, tal como se evidencia nos trabalhos de artistas tão diferentes quanto Duchamp, Villon, Picabia e Fresnaye. Os cubistas ortodoxos, como Metzinger, Gleizes, Léger e Gris, também estavam, é claro, representados, mas o caráter da exposição foi estabelecido por uma nova ideologia.

Em suas tentativas de descrever a difusão do cubismo, porém, Apollinaire forçou quase todos os artistas contemporâneos a entrar numa de suas categorias, até mesmo Matisse, Rouault,

de visão, mas à realidade de conhecimento. Todos os homens têm o sentimento dessa realidade interior. Não é necessário ser culto para conceber, por exemplo, uma forma redonda.

O aspecto geométrico que tão vivamente impressionou os que viram as primeiras telas científicas provinha do fato de a realidade essencial ser expressa com grande pureza, com a eliminação do acidente visual e anedótico.

Os pintores que seguiram essa tendência são: Picasso, cuja arte luminosa pertence ainda a outra tendência pura do cubismo, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin e Juan Gris.

O *cubismo físico,* que é a arte de pintar novas estruturas com elementos tomados de empréstimo, em sua maioria, à realidade de visão. Essa arte, porém, pertence ao movimento cubista pela disciplina construtiva. Tem um grande futuro como pintura de história. Seu papel social é bastante claro, mas não constitui uma arte pura. Nela se confunde o tema com as imagens. O pintor-físico que criou essa tendência foi Le Fauconnier.

O *cubismo órfico* é a outra grande tendência da pintura moderna. É a arte de pintar novas estruturas cujos elementos não foram tomados de empréstimo à realidade visual, mas totalmente criados pelo artista e dotados por ele de uma realidade plena. As obras dos artistas órficos devem apresentar simultaneamente um prazer estético puro, uma construção que se patenteia aos sentidos e um significado sublime, ou seja, o tema. É arte pura. A luz que contemplamos nas obras de Picasso contém essa arte, para a qual muito contribuíram as invenções de Robert Delaunay e os esforços de Fernand Léger, Francis Picabia e Marcel Duchamp.

O *cubismo instintivo,* arte de pintar novas estruturas tomadas de empréstimo não à realidade visual, mas àquela que o instinto e a intuição sugerem ao artista, há muito tende ao orfismo. Falta aos artistas instintivos a lucidez e um ideário estético; o cubismo instintivo compreende um grande número de artistas. Saído do impressionismo francês, esse movimento se estende hoje por toda a Europa.

Os últimos quadros de Cézanne e suas aquarelas pertencem ao cubismo, mas Courbet é o pai dos novos pintores e André Derain, de quem um dia voltarei a falar, foi o mais velho de seus filhos bem-amados, pois vamos encontrá-lo na origem do movimento dos Fauves, que constituiu uma espécie de preâmbulo ao cubismo, e também no princípio desse grande movimento subjetivo; mas seria demasiado difícil, hoje em dia, escrever com discernimento sobre um homem que se isolou voluntariamente de tudo e de todos.

A moderna escola de pintura me parece a mais audaciosa já surgida até aqui. Foi ela que colocou a questão do belo em si.

Pretende visualizar o belo independente do deleite que o homem causa

---

Boccioni e Marie Laurencin. Numa nota no final do livro, chegou a relacionar a maioria dos críticos de acordo com as suas quatro categorias. Toda essa nova parte, portanto, é mais uma palestra informal e entusiasta, feita ante um público bastante simpático ao movimento, do que uma tentativa cuidadosa de discernir os diferentes estilos.

ao homem, e desde o começo dos tempos históricos nenhum artista europeu ousou tanto. Os novos artistas exigem uma beleza ideal que já não seja meramente a orgulhosa expressão da espécie, mas do universo, na medida em que se humanizou na luz.

A arte atual reveste suas criações de uma aparência grandiosa, monumental, que ultrapassa tudo quanto fora concebido pelos artistas do nosso tempo. Ardente na busca da verdade, ela é nobre e enérgica, e essa realidade que ela nos traz é maravilhosamente clara.

Amo essa arte, porque amo antes de tudo a luz, porque o homem ama antes de tudo a luz: foi ele que inventou o fogo.

NOVOS PINTORES

Picasso[22]

Se nós soubéssemos, todos os deuses despertariam. Nascidos do conhecimento profundo que a humanidade tinha de si mesma, os panteísmos adorados que se lhes assemelhavam adormeceram. Mas, apesar dos sonos eternos, há olhos nos quais se refletem humanidades parecidas com fantasmas divinos e alegres.

Tais olhos são atentos como as flores, cujo desejo é sempre contemplar o sol. Oh, júbilo fecundo! Existem homens que vêem com esses olhos!

Naquele tempo, Picasso observava as imagens humanas que flutuam no azul das nossas memórias e que participam da divindade para danação dos metafísicos. Como são piedosos esses céus agitados de vôos, com suas luzes pesadas e baixas como as das grutas!

Há crianças que se extraviaram sem ter aprendido o catecismo. Elas param e a chuva cessa de cair: "Olhe, nessas construções há pessoas vestidas de andrajos!" Essas crianças que ninguém acaricia compreendem tanta coisa! "Mamãe, quero que me ame até a morte!" Sabem pegar as coisas no ar e seus subterfúgios constituem evoluções mentais.

Essas mulheres que ninguém mais ama se lembram. Hoje elas repassaram repetidamente suas idéias quebradiças. Não rezam; são devotas das recordações. Agacham-se ao crepúsculo como uma velha igreja. Essas mulheres renunciam a tudo e seus dedos anseiam por tecer coroas de palha. Com o dia elas desaparecem; vão consolar-se no silêncio. Quantas portas não atravessaram! As mães protegiam os berços para que os recém-nascidos não fossem maldotados; quando se inclinavam, as criancinhas sorriam por sabê-las tão boas.

Muitas vezes elas agradeceram, e os gestos de seus antebraços tremiam como suas pálpebras.

---

22. A primeira parte desta seção é a continuação de "Les jeunes: Picasso peintre", *La Plume* (Paris), 14 de maio de 1905, e foi escrita pouco depois que o poeta conheceu o pintor. Exceto uma ligeira condensação dos três últimos parágrafos, foi reproduzida tal como havia sido originalmente escrita.

Envolvidos pela neblina gelada, os velhos esperam sem pensar, pois só as crianças meditam. Inspirados por países distantes, lutas de animais, cabeleiras endurecidas, esses velhos podem mendigar sem humildade.

Outros mendigos foram consumidos pela vida. São os enfermos, os velhos de muletas, os biltres. Admiram-se de ter atingido a meta, que ainda é azul, mas não mais o horizonte. Velhos, enlouqueceram como reis que têm um número excessivamente grande de manadas de elefantes carregando pequenas cidadelas. Há viajantes que confundem as flores com as estrelas.

Envelhecidos, como os bois, aos vinte e cinco anos, jovens levaram crianças de peito à lua.

Num dia claro, mulheres se calam; de corpos angelicais, os olhares lhes tremem.

Diante do perigo, seus sorrisos são interiores. Precisam ser amedrontadas para confessar pecados inocentes.

Durante um ano Picasso viveu essa pintura molhada, azul como o fundo úmido do abismo e cheia de piedade.

A piedade tornou Picasso mais áspero. As praças públicas suportaram um enforcado estendido contra as casas acima dos transeuntes oblíquos. O supliciado esperava um redentor. Miraculosamente, a corda pendia transversalmente aos telhados; vidraças cintilavam, flores nas janelas.

Em quartos miseráveis, pintores desenhavam nus lanosos sob a luz da lâmpada. O abandono dos sapatos de mulher perto da cama significava uma pressa enternecida.

A calma sucedeu a esse frenesi.

Os arlequins vivem sob os ouropéis quando a pintura recolhe, reaquece ou clareia suas cores para expressar a força e a duração das paixões, quando as linhas limitadas pelo maiô se encurvam, se cortam ou se arrojam.

A paternidade transfigura o arlequim num quarto quadrado, enquanto sua mulher se molha com água fria e admira sua própria figura, tão débil e delgada quanto seu marido, o fantoche. Uma lareira vizinha aquece o carro de saltimbancos. Belas canções se entrecruzam e soldados passam alhures, amaldiçoando o dia.

O amor é bom quando adornado, e o hábito de viver em casa redobra o sentimento paterno. O filho aproxima do pai a mulher que Picasso queria gloriosa e imaculada.

As mães, primíparas, já não esperavam a chegada do bebê, talvez por causa de uns corvos tagarelas e agourentos.

Natal! Deram à luz futuros acrobatas em meio a macacos de estimação, cavalos brancos, cachorros e ursos.

As irmãs adolescentes, pisando em perfeito equilíbrio as pesadas bolas dos saltimbancos, impõem a essas esferas o movimento irradiante dos mundos. Impúberes, essas adolescentes têm as inquietudes da inocência, os animais lhes ensinam o mistério religioso. Arlequins acompanham a glória das mulheres, parecem-se com elas, nem machos nem fêmeas.

A cor tem o mate dos afrescos, as linhas são firmes. Mas, colocados no limite da vida, os animais são humanos e os sexos indecisos.

Os animais híbridos têm a consciência dos semideuses do Egito; arlequins taciturnos têm as faces e a testa desbotados pelas sensualidades mórbidas.

Não se confundam esses saltimbancos com histriões. Seu espectador deve ser piedoso, pois eles celebram ritos mudos com uma agilidade difícil. É isso o que distinguia esse pintor dos oleiros gregos, dos quais seu desenho por vezes se aproximava. Nas cerâmicas pintadas, os sacerdotes barbudos e tagarelas ofereciam em sacrifício animais resignados e sem destino. Aqui a virilidade é imberbe, mas se manifesta nos nervos dos braços magros; os planos do rosto e os animais são misteriosos.

O gosto de Picasso pelo traço corredio, mutável e penetrante produziu exemplos quase únicos de pontas-secas lineares.

Esse malaguenho nos feria como uma breve geada. Suas meditações desnudavam-se no silêncio. Ele vinha de longe, das riquezas de composição e decoração bruta dos espanhóis do século XVII.

E os que o conheceram antes lembravam-se de truculências rápidas que já estavam além do estágio experimental.

Sua insistência na busca da beleza mudou tudo na arte.

Então ele interrogou severamente o universo[23]. Acostumou-se à luz imensa das profundezas. E às vezes não desdenhou usar de objetos autênticos, uma canção de dois vinténs, um selo de correio verdadeiro, um pedaço de lona impermeável sobre o qual se imprimiram as estrias de uma cadeira. A arte do pintor não acrescentava nenhum elemento pitoresco à verdade desses objetos.

A surpresa ri selvagemente na pureza da luz, e é legitimamente que algarismos e letras de forma aparecem como elementos pitorescos; novos na arte, há muito tempo já estão impregnados de humanidade.

Não é possível adivinhar todas as possibilidades e tendências de uma arte tão profunda e minuciosa. O objeto real ou o *trompe-l'oeil* é chamado sem dúvida a desempenhar um papel cada vez mais importante. O objeto é a moldura interior do quadro e assinala seus limites profundos, assim como a moldura lhe marca os limites exteriores.

Imitando os planos para representar os volumes, Picasso fornece dos diversos elementos que compõem os objetos uma enumeração tão completa e aguda que estes não assumem a forma de objetos, graças ao trabalho dos espectadores, que são forçados a perceber simultaneamente todos os elementos exatamente em razão do modo como foram arranjados.

Essa arte seria mais profunda que elevada? Ela não dispensa a observação da natureza e atua sobre nós tão intimamente quanto esta última.

---

23. O restante da parte sobre Picasso apareceu em *Montjoie!*, I, 3, 14 de março de 1913, três dias antes da publicação do livro.

Há poetas cujas obras são ditadas pela musa, artistas cuja mão é dirigida por um ser desconhecido que deles se serve como de um instrumento. Para eles não existe fadiga, já que nunca trabalham e podem produzir abundantemente a qualquer hora, dia após dia, em qualquer país ou estação: não são homens, mas instrumentos poéticos ou artísticos. A razão nada pode contra eles; nunca lutam e suas obras não trazem o menor vestígio de esforço. Não são entes divinos, mas podem passar sem seu próprio eu. São como o prolongamento da natureza, e suas obras nunca passam através do intelecto. Podem emocionar, sem humanizar as harmonias que suscitam. Por outro lado, existem poetas e artistas que se esforçam constantemente, que se voltam para a natureza sem ter com ela nenhum contato; devem tirar tudo de si mesmos, pois não há demônio ou musa que os inspire. Habitam na solidão e nada expressam senão aquilo que balbuciaram com tanta freqüência que por vezes chegam a formular, mediante esforços e esforços, tentativas e tentativas, aquilo que desejam formular. Homens criados à imagem de Deus, um dia hão de repousar para admirar suas obras. Mas quanta fadiga, quanta imperfeição, quantas incorreções!

Picasso pertencia à primeira espécie de artista. Nunca houve espetáculo tão fantástico quanto essa metamorfose que ele sofreu ao tornar-se um artista do segundo tipo.

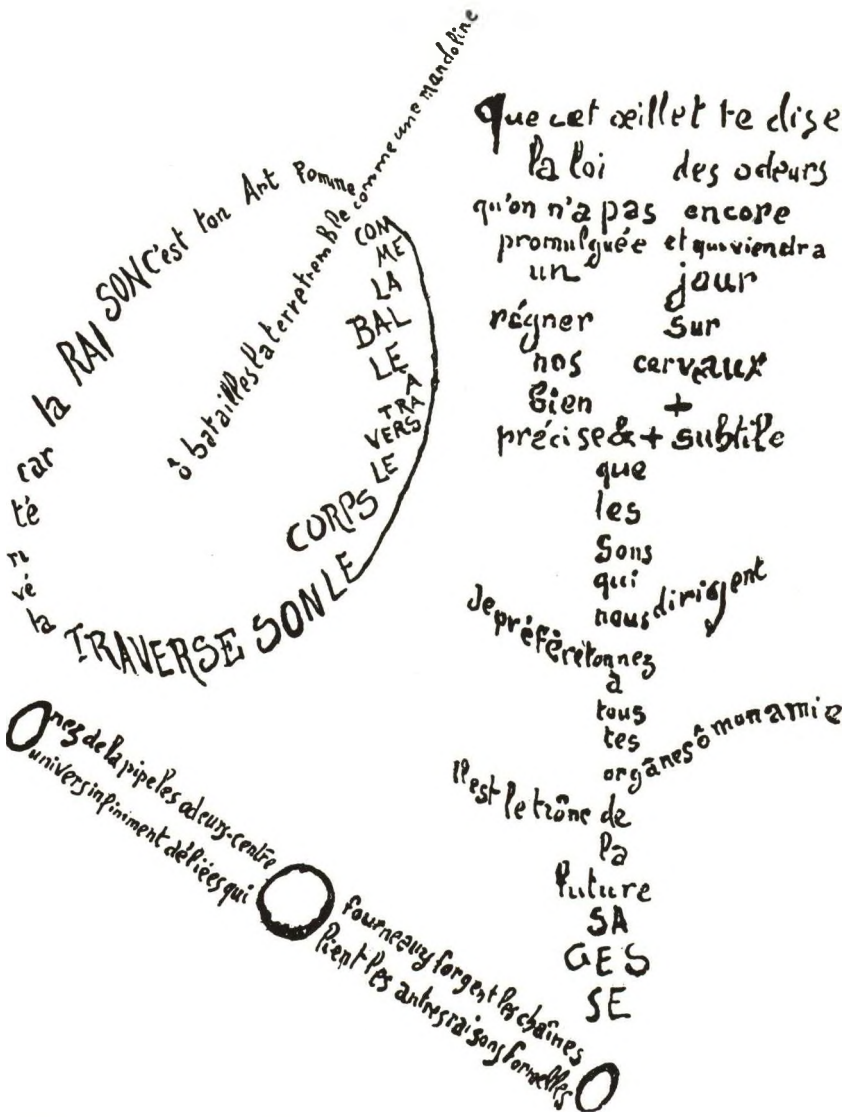
Para Picasso, o desígnio de morrer se formou quando ele olhou as sobrancelhas circunflexas de seu melhor amigo cavalgando ansiosamente os seus olhos. Outro de seus amigos o levou certo dia aos confins de um país místico cujos habitantes eram ao mesmo tempo tão simples e tão grotescos que se poderia refazê-los facilmente.

E depois a anatomia, por exemplo, já não existia na arte; era preciso reinventá-la e executar seu próprio assassinato com a ciência e o método de um grande cirurgião.

A grande revolução das artes, que ele realizou quase sozinho, consistiu em fazer do mundo sua nova representação.

Enorme conflagração.

Novo homem, o mundo é sua nova representação. Enumera-lhe os elementos, os detalhes, com uma brutalidade que também sabe ser graciosa. É um recém-nascido que põe ordem no universo para seu uso pessoal e também para facilitar suas relações com seus semelhantes. Essa enumeração tem a grandeza da epopéia e, com a ordem, explodirá em drama. Pode-se contestar um sistema, uma idéia, uma data, uma semelhança; mas não vejo como se haveria de contestar a simples ação do enumerador. Do ponto de vista plástico, pode-se argumentar que poderíamos passar sem tanta verdade; mas, uma vez aparecida, essa verdade se torna necessária. E depois há os países. Uma gruta numa floresta onde se faziam cabriolas, uma passagem em lombo de mula à beira de um precipício e a chegada a uma aldeia onde tudo cheira a óleo quente e a vinho rançoso. Há ainda o passeio a um cemitério, a compra



Guillaume Apollinaire, O bandolim, a violeta e o bambu, *c. 1913*, *caligrama*.

de uma coroa de faiança (coroa de imortais) e a menção dos *Mille Regrets,* que é inimitável. Falaram-me também de candelabros de argila que se deviam aplicar sobre uma tela para que dessem a impressão de sair dela. Pingentes de cristal e esse famoso regresso do Havre.

Quanto a mim, a Arte não me mete medo e não tenho nenhum preconceito contra os materiais do pintor.

Os mosaístas pintam com mármores ou madeiras coloridas. Mencionou-se um artista italiano que pintava com matérias fecais; durante a Revolução Francesa houve quem pintasse com sangue. Pode-se pintar com o que se quiser, com cachimbos, selos, cartões postais, cartas de jogar, candelabros, pedaços de tela encerada, colarinhos, papel pintado, jornais[24].

Para mim, basta ver o trabalho; este deve ser visto, pois é pela quantidade de trabalhos de um artista que se mede o valor de uma obra de arte. Contrastes delicados, linhas paralelas, o ofício de um operário, às vezes o próprio objeto, uma indicação, uma enumeração que se individualiza, menos doçura que grosseria. Não se escolhe no moderno, tal como se aceita a moda sem discuti-la.

Pintura... Arte espantosa, cuja luz não tem limites.

Georges Braque

As aparências pacíficas na generalização plástica foram novamente reunidas numa região temperada pela arte de Georges Braque.

Georges Braque é o primeiro dos novos pintores a entrar em contato com o público após sua metamorfose estética.

Esse acontecimento capital teve lugar no *Salon des Indépendants,* em 1908.

O papel histórico do *Salon des Indépendants* começa a ser bem definido.

A arte do século XIX — pela qual mais uma vez se manifestou o gênio francês — não passa de uma longa revolta contra a rotina acadêmica, à qual os rebeldes opunham as tradições autênticas que escapam aos mestres dessa arte degenerada defendida pela cidadela da rua Bonaparte.

O *Salon des Indépendants* desempenha desde a sua fundação um papel preponderante na evolução da arte moderna; foi ele que sucessivamente nos revelou as tendências e personalidades que, de vinte anos para cá, fazem corpo e alma com a história da pintura francesa, a única que conta atualmente; é ele que esquadrinha o universo à procura da lógica das grandes tradições, manifestando sempre uma grande intensidade de vida.

---

24. As palavras "papel pintado, jornais" foram acrescentadas a mão por Apollinaire às provas do livro. Breunig e Chevalier observaram, em sua edição anotada do livro (p. 112), que isso prova que Apollinaire acabava de tomar conhecimento da colagem, apressando-se em mencioná-la no seu livro.

Acresce que os grotescos não aparecem no *Salon des Indépendants* em proporção superior àquela em que se mostram nos salões oficiais com sua arte "legítima".

De resto, a cultura artística em nossos dias já não se baseia numa disciplina social. E não constitui o menor mérito das obras que Georges Braque mostrou em 1908 o fato de se harmonizarem com a sociedade onde o pintor evoluiu.

Tal fato, que não ocorria desde o bom tempo da pintura holandesa, constitui, em suma, o elemento social da revolução da qual Georges Braque foi o orador.

Ela teria ocorrido dois ou três anos antes se Picasso tivesse exposto, mas o silêncio lhe era necessário, e quem sabe se as zombarias dirigidas a Georges Braque não teriam desviado Picasso do difícil caminho que ele a princípio percorreu sozinho. Mas em 1909 a revolução que renovou as artes plásticas estava feita. As caçoadas do público e da crítica já não podiam impedi-la.

Mais talvez que as inovações introduzidas nos quadros de Georges Braque, admirou-se que um dos jovens pintores, sem abandonar-se à afetação dos ilustradores, restaurasse a ordem e o ofício sem os quais não existe arte.

Eis, pois, Georges Braque[25]. Seu papel foi heróico. Sua arte serena é notável. Ele se empenha seriamente. Exprime uma beleza plena de ternura e o nácar de seus quadros irisa o nosso entendimento. Esse pintor é angélico.

Ensinou aos homens e aos outros pintores o uso estético de formas tão desconhecidas que só uns poucos poetas as haviam suspeitado. Esses signos luminosos brilham em torno de nós, mas só alguns pintores perceberam sua significação plástica. O trabalho, sobretudo em suas realizações mais imperfeitas, contém uma multidão de elementos estéticos cuja novidade está sempre de acordo com o sentimento do sublime, que permite ao homem ordenar o caos: não se deve desprezar o que parece novo, ou o que é sujo, nem o que usamos, nem mesmo a falsa madeira ou o falso mármore dos pintores de casas. Mesmo que essas aparências se afigurem triviais, é preciso, quando a ação reclama um homem, que ele parta dessas trivialidades.

Detesto os artistas que não são de sua época; e, assim como para Malherbe a linguagem do povo era a boa linguagem de sua época, o ofício do artesão, do pintor de casas, deveria ser para o artista a mais vigorosa expressão material da pintura.

Georges Braque deve ser chamado "o verificador". Ele verificou todas as novidades da arte moderna, e ainda há de verificar outras.

---

25. Este parágrafo inclui algumas frases dispersas do ensaio de Apollinaire sobre Braque publicado no catálogo da exposição da galeria Kahnweiler (9-28 de novembro de 1908). Em geral, ele adaptou para o livro extensos trechos ou textos completos. O ensaio do catálogo foi o primeiro artigo substancial sobre os quadros cubistas de Braque.

Jean Metzinger

Nenhum jovem pintor contemporâneo sofreu tanta injustiça nem mostrou tanta obstinação quanto Jean Metzinger, esse artista requintado, um dos mais puros do nosso tempo. Nunca se recusou a aceitar a lição dos acontecimentos. Na dolorosa viagem que empreendeu à procura de uma disciplina, Jean Metzinger se deteve em todas as localidades bem policiadas que encontrou em seu caminho.

De início vamos encontrá-lo na moderna e elegante cidade do neo-impressionismo, cujo fundador e arquiteto foi Georges Seurat.

O verdadeiro valor desse grande pintor ainda não foi compreendido. No desenho, na composição, na própria discrição de suas luzes contrastantes, suas obras têm um estilo que as coloca à parte e talvez acima da maioria dos trabalhos de seus contemporâneos.

Nenhum pintor me faz pensar em Molière como Seurat, no Molière do *Burguês fidalgo,* que constitui um balé cheio de graça, lirismo e bom senso. E telas como *O circo* ou *O cahut* são também balés cheios de graça, lirismo e bom senso.

Os pintores neo-impressionistas são os que, para citar Paul Signac, "instauraram e, desde 1886, desenvolveram a técnica conhecida como *divisão* empregando como modo de expressão a mistura óptica dos tons e das tintas"[26]. Essa técnica poderia ser associada à arte dos mosaístas bizantinos, e lembra-me que um dia, em carta endereçada a Charles Morice, Signac se referia também à Livraria de Siena.

Essa técnica tão luminosa e que punha ordem nas novidades impressionistas foi adivinhada e mesmo aplicada por Delacroix, a quem ela fora revelada pelo exame dos quadros de Constable.

Foi Seurat quem, em 1886, expôs o primeiro quadro dividido: *Um Domingo na Grande-Jatte*. Foi ele quem levou mais longe o contraste das cores complementares na construção dos quadros. Hoje a influência de Seurat se faz sentir até na École des Beaux-Arts e ainda há de fecundar a pintura.

Jean Metzinger teve um papel entre os divisionistas requintados e laboriosos. Entretanto, as minúcias coloridas do neo-impressionismo serviam apenas para indicar os elementos que formavam o estilo de uma época que, em quase todas as suas manifestações artísticas ou industriais, parecia desnudada dele aos olhos dos contemporâneos. Seurat, com uma precisão que se pode qualificar de genial, traçou de sua época alguns quadros em que a firmeza do estilo é igual à nitidez quase científica da concepção (*O cahut, O circo* quase pertencem ao *cubismo científico*). Reorganizou quase toda a arte do seu tempo

26. Declaração de abertura de Signac, *D'Eugène Delacroix au Néoimpressionisme*. Esses parágrafos sobre o neo-impressionismo baseiam-se na crítica de Apollinaire ao livro de Signac em *L'Intransigeant*, 7 de agosto de 1911, reproduzida em Breunig, *Chroniques d'Art*, pp. 192-193.

para fixar os gestos que caracterizam esse *fin de siècle,* esse final do século XIX, em que tudo era anguloso, puerilmente insolente e sentimentalmente cômico.

Uma tão bela visão intelectual dificilmente poderia prolongar-se e, uma vez indicado o estilo pitoresco que se distingue na arte do século XIX, o neo-impressionismo deixou de desempenhar um papel interessante. Ele não trazia outras inovações além do contraste das cores complementares e indicava o valor estético das novidades que as escolas precedentes haviam descoberto a partir do fim do século XVIII. Um número demasiado grande de novos elementos solicitava os jovens pintores que não podiam imobilizar-se numa arte que, sendo a última e a mais estrita expressão de um período artístico, devia dar sua medida na primeira oportunidade.

Essa disciplina tornou-se um regulamento tedioso. Os grandes gritos coloridos dos Fauves brilhavam ao longe. Esses gritos atraíram Jean Metzinger e sem dúvida lhe ensinaram o significado simbólico das cores, as formas que elas representam e, quando os bárbaros se retiraram dessa cidade bárbara e não-selvagem, entregue ao luxo e às orgias violentas, e os Fauves pararam de urrar, restaram apenas alguns burocratas pacíficos que se assemelhavam, em cada um de seus traços, aos funcionários públicos da rua Bonaparte, em Paris. E o Reino dos Fauves, cuja civilização parecera tão nova, tão poderosa, tão brilhante, assumiu de repente o aspecto de um lugarejo abandonado.

Foi então que Jean Metzinger, reunindo-se a Picasso e a Braque, fundou a cidade dos cubistas. A disciplina ali é rigorosa, mas não corre o risco de tornar-se um sistema, e a liberdade é maior que em qualquer outro lugar.

De sua experiência com os neo-impressionistas, Jean Metzinger conservou um gosto pela minúcia, gosto que não é, de forma alguma, medíocre.

Nada há de inacabado em sua obra, nada que não seja o fruto de uma lógica rigorosa, e se alguma vez ele se enganou, o que não sei nem me importa saber, estou certo de que não foi por acaso. Sua obra será um dos documentos mais autorizados quando se quiser explicar a arte da nossa época. É graças aos quadros de Metzinger que se poderá distinguir entre o que tem e o que não tem valor estético em nossa arte. Uma pintura de Metzinger contém sempre sua própria explicação. Trata-se, quem sabe, de uma nobre fraqueza, mas é certamente o resultado de uma alta consciência, e creio ser este um caso único na história das artes.

Quando se contempla um quadro de Metzinger, sente-se que o artista teve o firme desejo de não levar a sério o que é sério e que os acontecimentos, segundo um método que me parece excelente, lhe fornecem os elementos plásticos de sua arte. Mas, embora não rejeite nenhum deles, não os utiliza ao acaso. Sua obra é sã, mais sã, sem dúvida, que a da maioria das obras de seus contemporâneos. Ele encantará aqueles que querem conhecer as razões das coisas; e suas razões satisfazem ao espírito.

As obras de Jean Metzinger têm pureza. Suas meditações assumem belas formas, cuja harmonia tende a aproximar-se do sublime. As novas estruturas que ele está compondo são inteiramente despojadas de tudo o que se conhecia antes dele.

Sua arte cada vez mais abstrata, mas sempre agradável, aborda e trata de resolver os problemas mais difíceis e imprevistos da estética.

Cada um de seus trabalhos encerra um julgamento sobre o universo, e a totalidade de sua obra assemelha-se ao límpido firmamento noturno onde cintilam luzes adoráveis.

Nada há de inacabado em suas obras; nelas a poesia enobrece os mais pequenos detalhes.

Albert Gleizes

As obras de Albert Gleizes constituem poderosas harmonias que não devem ser confundidas com o cubismo teórico dos pintores científicos. Lembro-me de suas primeiras experiências. Nelas já se sentia a vontade de reduzir a arte aos elementos mais simples. Em seus começos, Albert Gleizes se viu diante das escolas que então floresciam: os últimos impressionistas, os simbolistas, alguns dos quais se tinham tornado intimistas, os neo-impressionistas, os divisionistas e os Fauves; sua situação era aproximadamente a mesma em que se encontrava o Douanier Rousseau em relação ao academismo e ao intelectualismo dos salões oficiais.

É então que ele compreende os trabalhos de Cézanne, que influenciaram as obras dos primeiros cubistas.

Gleizes desenvolveu harmonias que se contam entre o que as artes plásticas produziram de mais sério, de mais digno de atenção nos últimos dez anos.

Seus retratos mostram claramente que em sua arte, como na da maioria dos novos pintores, a individualização dos objetos não é tarefa apenas dos espectadores.

Costuma-se considerar os quadros de Albert Gleizes e os de muitos jovens pintores como tímidas generalizações.

E, no entanto, na maioria dos novos quadros os caracteres individuais são ainda marcados por uma firmeza, uma minúcia que não pode escapar aos que viram os novos pintores trabalhar, que observaram sua pintura com um pouco de atenção.

A generalização lânguida caracteriza antes os pintores intelectuais dos períodos decadentes. Que caracteres individuais existem na pintura de um Henry de Groux, que generaliza o sentimento decadente dos imitadores de Baudelaire, nos quadros de um Zuloaga, que generaliza a Espanha convencional dos últimos românticos? A verdadeira generalização implica uma individualização mais profunda, que vive na luz, assim como nos próprios quadros dos impressionistas à Claude Monet, à Seurat (e mesmo à Picasso), que generalizam sua sinceridade e renunciaram a definir os caracteres superficiais.

Não há uma árvore, uma casa, uma personagem cujas características individuais tenham sido conservadas pelos impressionistas.

Foi um pintor impressionista que, antes de executar um retrato, começava dizendo que ele não se pareceria muito com o original.

Existe, porém, uma generalização ainda mais vasta e ao mesmo tempo mais precisa. Assim, o retrato constitui um dos ramos mais importantes da arte dos novos pintores. Eles sempre podem garantir a semelhança; nunca vi um só de seus retratos que não se parecesse com a pessoa pintada.

Que preocupação com a realidade, com os traços individuais, poderiam ter tido pintores como Bouguereau ou Henner?

Em muitos dos novos pintores cada concepção plástica é ainda individualizada na generalização com uma paciência realmente notável.

Como esses pintores não se preocupam nem com a cronologia, nem com a história, nem com a geografia, como reúnem elementos que nunca haviam sido reunidos antes, como um Gleizes procura dramatizar os objetos pintados concentrando-se nas emoções artísticas que eles são capazes de proporcionar, pode-se dizer que a finalidade de sua arte é de uma precisão sublime.

Nem todas as figuras dos quadros de Albert Gleizes são a mesma figura, nem todas as árvores, uma árvore, nem todos os rios, um rio; mas o espectador, se conseguir elevar-se ao nível das idéias gerais, poderá perfeitamente generalizar essa figura, essa árvore ou esse rio, porque o trabalho do pintor fez com que esses objetos ascendessem a um grau superior de plasticidade, a um grau de plasticidade tal que todos os elementos que constituem seus caracteres individuais são representados com a mesma majestade dramática.

A majestade, eis o que caracteriza antes de tudo a arte de Albert Gleizes. Desse modo ele introduziu na arte contemporânea uma emocionante novidade. Antes dele, só vamos encontrá-la nuns poucos pintores modernos.

Essa majestade desperta a imaginação, provoca a imaginação e, encarada do ponto de vista plástico, constitui a imensidade das coisas.

Essa arte é vigorosa. Os quadros de Albert Gleizes são realizados por uma força cuja natureza é a mesma que permitiu construir as pirâmides e as catedrais, as edificações metálicas, as pontes e os túneis.

Essas obras revelam por vezes uma certa inabilidade, como as encontradas nas grandes obras da humanidade, porque, com efeito, o desígnio daquele que as fez era sempre fazê-las o melhor possível. E o mais puro sentimento que um artista pode ter em sua arte é fazê-la o melhor possível; só um artista inferior se contenta em realizar suas obras sem esforço, sem trabalho, sem dar o melhor de si.

Henri Rousseau[27]

A juventude artística já testemunhou o alto apreço em que tinha as obras desse pobre anjo que era Henri Rousseau, o Douanier, que morreu no final do verão de 1910. Poderíamos também chamá-lo de o Mestre de Plaisance[28], tanto por causa do bairro onde ele morava como em razão daquilo que torna seus quadros tão agradáveis de olhar.

Poucos artistas foram tão ridicularizados durante a vida quanto o Douanier, e poucos homens enfrentaram com mais calma os escárnios e grosserias com que o cumularam. Esse velho cortês conservou sempre a mesma serenidade de humor e, por um traço feliz de seu caráter, via nas próprias zombarias o interesse que os mais malquerentes eram de certa forma obrigados a testemunhar por sua obra. Essa serenidade, naturalmente, não passava de orgulho. O Douanier tinha consciência de sua força. Uma ou duas vezes deixou escapar que se considerava o mais vigoroso pintor do seu tempo. E é possível que em muitos pontos ele não estivesse enganado. Pois, se lhe faltou na juventude uma educação artística (e isso pode ser sentido), parece-me que, mais tarde, quando quis pintar, ele estudou os mestres com paixão, sendo talvez o único moderno que lhes adivinhou os segredos mais recônditos.

Seus defeitos consistem apenas num ocasional excesso de sentimento, quase sempre numa bonomia popular acima da qual ele não conseguia elevar-se e que contrastava fortemente com suas empresas artísticas e com a atitude que assumira em relação à arte contemporânea.

Mas, ao lado disso, quantas qualidades! E é significativo que a juventude artística as tenha percebido! Pode-se felicitá-la por isso, sobretudo se sua intenção não é apenas honrá-las, mas também realizá-las. O Douanier ia até o fim de seus quadros, coisa muito rara hoje em dia. Neles não se encontra nenhum maneirismo, nenhum método, nenhum sistema. Daí a variedade de sua obra. Ele não desconfiava menos de sua imaginação que de sua mão. Daí a graça e a riqueza de suas composições decorativas. Tendo feito a campanha do México, guardara uma lembrança plástica e poética bastante precisa da vegetação e da fauna tropicais[29].

---

27. Este ensaio apareceu na primeira das várias críticas de Apollinaire sobre o *Salon des Indépendants* (*L'Intransigeant*, 20 de abril de 1911). Rousseau falecera em 4 de setembro de 1910 e uma exposição de seus quadros foi organizada, em homenagem a ele, no Salão. Os quadros tiveram uma localização de honra, na sala 42, entre a histórica sala 41, onde os cubistas apareceram juntos pela primeira vez, e a sala 43, ocupada por outros artistas jovens de estilos avançados. Este ensaio foi reproduzido de maneira ligeiramente diferente no número de homenagem de *Les Soirées de Paris*, nº 20 (15 de janeiro de 1914).

Não recebeu um título em separado em *Les Peintres Cubistes*, mas foi colocado sob Marie Laurencin (não incluído aqui), com trechos sobre Laurencin tanto antes como depois dele. Embora todos os outros artistas examinados no livro tivessem sua obra ilustrada, nenhum quadro de Rousseau foi reproduzido.

28. Rousseau morava no bairro de Plaisance, ao sul da Gare Montparnasse.

29. Rousseau teria servido no México durante seu serviço militar. Alguns historiadores seguem Apollinaire ao atribuir as cenas da selva a reminiscências da ocupação francesa, mas

Resultou daí que esse bretão, velho habitante dos subúrbios parisienses, é sem nenhuma dúvida o mais estranho, o mais audacioso e o mais encantador dos pintores do exotismo. Sua *Encantadora de Serpentes* o mostra muito bem. Mas Rousseau não foi apenas um decorador, nem tampouco um imagista; era um pintor. Eis o que torna a compreensão de sua obra tão difícil para algumas pessoas. Ele tinha o senso da ordem, e isso se observa não somente nos seus quadros como ainda nos seus desenhos, ordenados como miniaturas persas. Sua arte tinha pureza, como se vê em suas figuras femininas, na construção das árvores, no canto harmonioso dos diferentes tons de uma mesma cor, um estilo que só pertence aos pintores franceses e que distingue os quadros pertencentes à escola francesa onde quer que eles se encontrem. Falo, naturalmente, dos quadros dos mestres.

A vontade desse pintor era das mais fortes. Como duvidar disso, tendo visto suas minúcias que não são fraquezas, quando diante de nós se eleva o cântico dos azuis, a melodia dos brancos em sua *Núpcias,* onde uma figura de velha camponesa faz pensar em certos holandeses?

Como pintor de retratos, Rousseau é incomparável. Um retrato de mulher em meio corpo com negros e cinzas delicados é levado mais longe que um retrato de Cézanne. Por duas vezes tive a honra de ser pintado por Rousseau em seu pequeno ateliê da rua Perrel; muitas vezes o vi trabalhando e conheço a preocupação que ele tinha com os detalhes, sua faculdade de preservar a concepção primitiva e definitiva de cada quadro até a sua conclusão, e sei também que ele nada deixava ao acaso, nada, sobretudo, do que era essencial.

Entre os belos esboços de Rousseau, nenhum é tão espantoso como a pequena tela intitulada *A Carmanhola.* Trata-se do esboço do *Centenário da Independência,* sob o qual Rousseau escrevera:

Auprès de ma blonde
Qu'il fait bon, fait bon, fait bon...

O desenho nervoso, a variedade, o encanto e a delicadeza dos tons fazem a excelência dessa obra. Seus quadros de flores mostram os recursos de encanto e ênfase que estavam na alma e na mão do velho Douanier.

Juan Gris

Eis o homem que meditou sobre tudo o que é moderno, eis o pintor que não quer conceber senão estruturas novas, que não gostaria de desenhar, de pintar senão formas materialmente puras.

---

recentemente Charles Chassé descobriu, nos arquivos militares, que o pintor nunca esteve ali e que as formas florais de seus quadros são tão generalizadas que não podem ser localizadas, ou então que podiam ser encontradas no Jardin des Plantes, onde ele costumava desenhar.

Suas bufonarias eram sentimentais. Chorava como nos romances em vez de rir como nas canções báquicas. Ignora ainda que a cor é uma forma do real. E ei-lo que descobre as minúcias do pensamento. Descobre-as uma a uma, e suas primeiras telas têm o aspecto de preparações para obras-primas. Pouco a pouco os pequenos gênios da pintura se congregam. As colinas pálidas se povoam. As chamas azuladas dos fogões a gás, os céus com as formas descaídas dos salgueiros, das folhas molhadas. Conserva em seus quadros o aspecto úmido das fachadas recém-pintadas. O papel pintado nas paredes de um quarto, um chapéu alto, a desordem dos cartazes sobre um muro elevado, tudo isso pode servir para animar uma tela, para dar ao pintor um limite naquilo que ele se propõe pintar. As grandes formas adquirem assim uma sensibilidade. Já não são cansativas. Essa arte de ornamento empenha-se piedosamente em recolher e reanimar os derradeiros vestígios da arte clássica, como os desenhos de Ingres e os retratos de David. Gris atinge o estilo como Seurat, mas sem a originalidade teórica deste último.

Sem dúvida é nessa direção que Juan Gris caminha. Sua pintura afasta-se da música, ou seja, visa antes de tudo à realidade científica. Juan Gris tirou dos estudos que o relacionam com seu único mestre, Picasso, um desenho que pareceu a princípio geométrico, mas que se individualiza a ponto de tornar-se um estilo.

Essa arte, se perseverar na direção que tomou, pode resultar, não na abstração científica, mas no arranjo estético que se pode considerar, em definitivo, como o mais elevado escopo da arte científica. Mais formas sugeridas pela habilidade do pintor, mais cores que são também formas sugeridas. Poder-se-iam utilizar objetos cujo arranjo caprichoso teria um sentido estético inegável. Entretanto, a impossibilidade de colocar numa tela um homem de carne e osso, um guarda-roupa com espelho ou a Torre Eiffel obrigará o pintor a voltar aos métodos da verdadeira pintura ou a limitar seu talento ao desenvolvimento da arte menor das vitrinas — existem hoje vitrinas de magazines admiravelmente arrumadas — ou ainda do tapeceiro ou do jardineiro-paisagista.

As duas últimas artes menores não deixam de influenciar os pintores, e a da vitrina terá uma influência análoga. Esta não fará nenhum mal à pintura, porque não poderia substituí-la na representação de objetos perecíveis. Juan Gris é muito pintor para renunciar à pintura.

Talvez o vejamos tentar essa grande arte da surpresa; seu intelectualismo e o estudo atento da natureza lhe forneceriam elementos imprevistos dos quais surgiria um estilo, tal como ele surge hoje das construções metálicas dos engenheiros: grandes magazines, garagens, estradas de ferro, aeroplanos. Como a arte de nosso tempo tem um papel social bastante limitado, é justo que ele se entregue à tarefa desinteressada de estudar cientificamente, e mesmo sem nenhum desígnio estético, o âmbito imenso do seu domínio.

A arte de Juan Gris é uma expressão demasiado rigorosa e demasiado pobre do cubismo científico proveniente de Picasso; arte profundamente intelectualista, onde a cor reveste um significado apenas simbólico. No entanto,

enquanto a arte de Picasso é concebida na luz (impressionismo), a de Juan Gris se contenta com a pureza cientificamente concebida.

As concepções de Juan Gris assumem sempre uma aparência pura e um dia, sem dúvida, dessa pureza hão de brotar paralelas.

Fernand Léger

Fernand Léger é um dos artistas bem-dotados de sua geração. Não se demorou muito tempo nessa pintura pós-impressionista que data de ontem e sem embargo já nos parece tão remota. Tive oportunidade de examinar alguns dos primeiros experimentos artísticos de Léger.

Banhistas da noite, um mar horizontal, cabeças semeadas, como nas difíceis composições que só Henri Matisse havia realizado.

Em seguida, após desenhos inteiramente novos, Léger decidiu entregar-se à pintura pura.

Os lenhadores traziam em si os traços dos golpes que seus machados deixavam nas árvores e a cor geral participava dessa luz esverdeada e profunda que se coa através da folhagem.

A obra de Léger transformou-se depois num país encantado onde sorriam personagens afogadas em perfumes. Personagens indolentes que, voluptuosamente, transformam a luz da cidade em múltiplas e delicadas colorações sombreadas, lembrança dos vergéis normandos. Todas as cores fervem. Depois sobe um vapor e, quando ele se dissipa, lá estão as cores escolhidas. Uma espécie de obra-prima nasce desse ardor: chama-se *O Fumante*.

Há, pois, em Léger um desejo de extrair de uma composição toda a emoção estética que ela pode dar. Ei-lo que eleva a paisagem ao mais alto grau de plasticidade.

Léger descarta tudo o que não ajuda a dar à sua concepção o aspecto aprazível de uma feliz simplicidade.

É um dos primeiros que, resistindo ao velho instinto da espécie, da raça, se abandonaram alegremente ao instinto da civilização.

Esse instinto é objeto de uma resistência muito maior do que se imagina. Em uns ele se torna um frenesi grotesco, o frenesi da ignorância. Em outros, enfim, consiste em tirar partido de tudo o que nos vem através dos cinco sentidos.

Fico contente quando vejo um quadro de Léger. Não é uma transposição estúpida onde se aplicaram as habilidades de um falsário. Não se trata tampouco de uma obra cujo autor fez o que todos querem fazer hoje em dia. Há os que querem refazer uma alma, um ofício como no século XIV ou XV; há os que, mais hábeis, forjam uma alma do século de Augusto ou de Péricles em menos tempo que aquele que uma criança necessita para aprender a ler. Não, não se trata, no caso de Léger, de um desses homens que acreditam que a humanidade de um século é diferente da de outro século e que confundem Deus com um guarda-roupa, desejosos de identificar suas roupas com sua alma. Trata-se de um artista semelhante aos dos séculos XIV e XV, aos

do tempo de Augusto ou de Péricles, nem mais nem menos; e, para a glória e realização de obras-primas, o céu ajuda o pintor que se ajuda a si mesmo.

Mas Fernand Léger não é um místico; é um pintor, simples pintor, e rejubilo-me tanto com sua simplicidade quanto com a solidez de seu julgamento.

Amo sua arte porque ela não é desdenhosa, porque não conhece baixezas e porque não raciocina. Amo suas cores leves, ó Fernand Léger. A fantasia não o elevará ao reino das fadas, mas proporciona-lhe todas as suas alegrias.

Aqui a alegria se expressa tanto na intenção como na execução. Ele encontrará outros pontos de fervura. Os mesmos vergéis terão cores mais leves. Outras famílias se dispersarão como gotículas de uma queda-d'água e o arco-íris virá vestir suntuosamente as minúsculas dançarinas do corpo de baile. Os hóspedes da boda dissimulam-se uns atrás dos outros. Ainda um pequeno esforço para libertar-se da perspectiva, do miserável truque da perspectiva, dessa quarta dimensão às avessas, desse meio infalível de tudo apequenar.

Mas essa pintura é líquida: o mar, o sangue, os rios, a chuva, um copo de água e também as nossas lágrimas, a umidade dos beijos, com o suor dos grandes esforços e das longas fadigas.

Francis Picabia

Vindo do impressionismo, como a maioria dos pintores contemporâneos, Francis Picabia, como os Fauves, traduziu a luz em cores. Desse modo ele chegou a uma arte inteiramente nova, onde a cor já não é meramente colorização, nem tampouco uma transposição luminosa, para a qual, enfim, a cor já não tem nenhuma significação simbólica, já que ela própria é a forma e a luz daquilo que se representa.

Desse modo ele abordava uma arte da qual, como na de Robert Delaunay, a dimensão ideal é a cor. Por isso ela tem todas as outras dimensões. Em Picabia, porém, a forma é ainda simbólica, quando a cor deveria ser formal; arte perfeitamente legítima e que pode ser considerada como extremamente elevada. Nessa arte a cor se apresenta saturada de energia e suas extremidades continuam no espaço. A realidade aqui é a matéria. A cor já não depende das três dimensões conhecidas; é ela que as cria.

Essa arte está tão próxima da música quanto poderia estar o oposto desta última. Pode-se dizer que a arte de Picabia gostaria de ser para a pintura antiga o que a música é para a literatura, mas não se pode afirmar que ela seja musical. Com efeito, a música procede por sugestão; aqui, ao contrário, nos são apresentadas cores que deveriam impressionar-nos não mais como símbolos, mas como formas concretas[30]. Entretanto, sem abordar meios no-

30. A teoria de Picabia relacionava-se com o caráter "musical" de sua pintura quase abstrata, assunto que os dois homens haviam discutido. Ver seu "cubismo por um cubista", *For and Against, Views on the International Exhibition Held in New York and Chicago* [a Exposição Armory] (Nova York, American Association of Painters and Sculptors, Inc., 1913).

vos, um artista como Picabia se priva de um dos principais elementos da pintura universal: a concepção. Para que o artista possa se privar dela, a cor deve ser formal (matéria e dimensão: a medida).

Acresce que a indicação do título não é, em Picabia, um elemento intelectual estranho à arte a que ele se consagrou. Essa indicação deve desempenhar o papel de uma moldura interior, como o fazem nos quadros de Picasso os objetos autênticos e as inscrições copiadas com exatidão. Deve descartar o intelectualismo decadente e conjurar o perigo que o artista sempre corre de tornar-se literato. O título escrito de Picabia, os objetos autênticos, as letras e os algarismos moldados dos quadros de Picasso e Braque têm seu equivalente pictórico nos quadros de Marie Laurencin, sob a forma de ângulos retos que retêm a luz; nos quadros de Fernand Léger, sob a forma de bolhas; nos quadros de Metzinger, sob a forma de linhas verticais paralelas aos lados da moldura e cortadas por raros escalões. Poderíamos encontrar o seu equivalente em todos os grandes pintores. Ele se destina a dar intensidade pictórica a uma obra de pintura, e isto basta para justificar-lhe a legitimidade.

É assim que o artista se guarda de tornar-se um pintor literário; é assim que Picabia procurou entregar-se inteiramente às cores mas sem ousar, na abordagem de seu motivo, dar-lhe existência pessoal. (Note-se que a indicação de um título não significa que o artista tenha abordado um motivo.)

Quadros como *A Paisagem, A Fonte* e *Danças na Fonte,* portanto, são pinturas verdadeiras: cores que se unem ou contrastam, que tomam uma direção no espaço, se degradam ou aumentam de intensidade para provocar a emoção estética.

Não se trata de abstração, pois o prazer que tais obras se propõem dar ao espectador é direto. A surpresa desempenha aqui um papel de relevo. Pode-se dizer que o sabor de um pêssego é mera abstração? Cada quadro de Picabia tem sua existência própria limitada pelo título que ele lhe deu. Esses quadros representam tão pouco abstrações *a priori* que o pintor poderia contar-nos a história de cada um deles: o quadro *Danças na Fonte* nada mais é que a realização de uma emoção plástica experimentada espontaneamente nos arredores de Nápoles.

Uma vez purificada, essa arte teria uma possibilidade imensa de proporcionar emoções estéticas. Poderia ter por epígrafe as palavras de Poussin: "A pintura não tem outra finalidade que o deleite e a alegria dos olhos."

Picabia, que parece aspirar a uma arte da mobilidade, poderia abandonar a pintura estática para experimentar outros meios de expressão (como o fez Loie Fuller)[31]. Mas, como pintor de quadros, aconselho-o a abordar francamente o motivo (poesia) que constitui a essência das artes plásticas.

---

31. Dançarina americana (1862-1928) que abandonou a técnica tradicional em favor de movimentos livres, ondulantes, ressaltados pelo panejamento volumoso e pelas luzes coloridas. Alcançou grande popularidade em Paris na década de 1890 como representante do gosto do Art Nouveau pelos movimentos sensuais e rítmicos, tão abstratos que pareciam desmaterializados. Foi retratada por muitos artistas, inclusive Toulouse-Lautrec e Jules Chéret.

Marcel Duchamp

Os quadros de Marcel Duchamp não são ainda bastante numerosos e diferem muito entre si para que se possa tirar das indicações que fornecem um julgamento sobre o verdadeiro talento de seu autor. Como a maioria dos novos pintores, Marcel Duchamp já não tem o culto das aparências. (Parece ter sido Gauguin o primeiro a renunciar ao que foi durante tanto tempo a religião dos pintores.)

Em seus começos, Marcel Duchamp foi influenciado por Braque (quadros expostos no *Salon d'Automne*, 1911, e na galeria da rua Tronchet, 1911) e por *A Torre*, de Delaunay *(Rapaz Melancólico num Trem)*.

Para libertar sua arte de todas as percepções que poderiam converter-se em noções, Duchamp escreve no próprio quadro o título que lhe confere. Com isso a literatura, que tão poucos pintores foram capazes de evitar, desaparece de sua arte, mas não a poesia. Em seguida ele se serve de formas e de cores, não para traduzir aparências, mas para penetrar a própria natureza dessas formas e dessas cores formais que desesperam os pintores a ponto de levá-los a evitá-las sempre que possível.

Marcel Duchamp opõe à composição concreta de seus quadros um título intelectual ao extremo. Neste sentido ele vai tão longe quanto pode e não teme incorrer na acusação de estar fazendo uma pintura esotérica ou ininteligível.

Todos os homens, todos os seres que passaram por nós deixaram traços em nossa lembrança. Esses traços da vida têm uma realidade, cujos detalhes podem ser estudados e copiados. Adquirem assim, em seu conjunto, uma personalidade cujos caracteres individuais se pode indicar plasticamente por uma operação puramente intelectual.

Traços desses seres estão presentes nos quadros de Marcel Duchamp.

Permitam-me aqui uma observação que não carece de importância. Duchamp é o único pintor da escola moderna que se preocupa hoje (outono de 1912) com o nu (*O Rei e a Rainha Cercados de Nus Rápidos; O Rei e a Rainha Atravessados por Nus Rápidos; Nu Descendo uma Escada*).

Essa arte que se empenha em estetizar percepções tão musicais da natureza proíbe a si mesma o capricho e o arabesco inexpressivo da música.

Uma arte empenhada em extrair da natureza, não generalizações intelectuais, mas formas e cores coletivas cuja percepção ainda não se converteu em noção, é perfeitamente concebível, e parece que um pintor como Marcel Duchamp está em via de realizá-la.

É possível que, para comover, esses aspectos desconhecidos, profundos e subitamente grandiosos da natureza não tenham necessidade de ser estetizados, o que explicaria o aspecto flamiforme das cores, as composições em forma de N, os tons ora suaves, ora pronunciados. Tais concepções não são determinadas por uma estética, mas pela energia de um número reduzido de linhas (formas ou cores).

Essa arte pode produzir obras de uma força da qual não fazemos idéia. Pode inclusive desempenhar um papel social.

Assim como as obras de Cimabue foram exibidas através das ruas, também o nosso século viu o aeroplano de Blériot, carregado de humanidade, de esforços milenares, de arte necessária, gloriosamente conduzido à [Academia de] Artes e Ofícios. Talvez esteja reservado a um artista tão alheio a preocupações estéticas, tão preocupado com a energia como Marcel Duchamp a tarefa de reconciliar a Arte e o Povo.

APÊNDICE

Duchamp-Villon[32]

Quando se afasta da natureza, a escultura se faz arquitetura. O estudo da natureza é mais necessário aos escultores que aos pintores, já que é perfeitamente possível imaginar uma pintura totalmente afastada da natureza. De fato, os novos pintores, embora se obstinem em estudar a natureza, chegando mesmo a copiá-la, recusam-se a aceitar o culto das aparências naturais. Na verdade, só por meio de convenções benevolamente aceitas pelo espectador é que se conseguiu estabelecer uma relação entre a pintura e os objetos reais. Os novos pintores rejeitaram essas convenções e alguns deles, em vez de voltar a observá-las, introduziram deliberadamente em seus quadros elementos estranhos à pintura e plenamente autênticos. Para eles, como para o escritor, a natureza é uma fonte pura onde podemos beber sem medo de envenenar-nos. É a sua salvaguarda contra o intelectualismo decadente, que constitui o maior inimigo da arte.

Os escultores, ao contrário, podem reproduzir as aparências da natureza (e não poucos o fizeram). Pela colorização, podem dar-nos a ilusão de vida. Entretanto, eles podem exigir da natureza algo mais que essas aparências imediatas e até imaginar, engrandecer ou diminuir formas dotadas de poderosa vida estética, mas cuja justificação deve ser encontrada sempre na natureza; assim fizeram os assírios, os egípcios e os escultores negros ou oceânicos. É a observação dessa condição essencial da escultura que justifica as obras de Duchamp-Villon, e, quando ele quis se afastar dela, foi para abordar diretamente a arquitetura.

Quando os elementos que compõem uma escultura já não encontram sua justificação na natureza, esta arte se converte em arquitetura. A escultura pura está sujeita a uma necessidade singular: deve ter uma finalidade prática, ao passo que é possível conceber uma arquitetura tão desinteressada como a música, a arte que mais se lhe assemelha. A Torre de Babel, O Colosso de Rodes, a estátua de Menon, a Esfinge, as Pirâmides, o Mausoléu, o Labirinto, os blocos esculpidos do México, obeliscos, menires, etc.; e ainda as colunas triunfais ou comemorativas, o Arco do Triunfo, a Torre Eiffel —

32. Duchamp-Villon expusera recentemente no salão modelos arquitetônicos e desenhos, e Apollinaire reproduziu dois deles em seu livro.

o mundo inteiro está coberto de monumentos inúteis ou quase inúteis, ou pelo menos de proporções superiores à finalidade que se queria atingir. Com efeito, o Mausoléu, as Pirâmides são demasiado grandes para túmulos e, por conseqüência, inúteis; as colunas, mesmo a de Trajano ou a Coluna de Vendôme, destinam-se a comemorar acontecimentos e são igualmente inúteis, já que não se pode seguir até o alto os detalhes das cenas históricas ali registradas. Existe coisa mais inútil que um arco de triunfo? E a utilidade da Torre Eiffel nasceu depois de sua construção desinteressada.

Entretanto o senso da arquitetura se perdeu, a ponto de a inutilidade de um monumento ser vista hoje como algo insólito, quase como uma monstruosidade.

Em compensação, admite-se perfeitamente que um escultor faça uma obra inútil, não obstante a escultura seja ridícula quando desinteressada.

Estátua de herói, de animal sagrado ou de divindade, a escultura tem por finalidade prática representar simulacros, e essa necessidade artística sempre foi compreendida; é ela a causa do antropomorfismo das divindades, pois a forma humana é a que mais facilmente encontra sua justificação natural e a que mais favorece a fantasia do artista.

Quando se afasta do retrato, a escultura já não passa de técnica decorativa destinada a conferir intensidade à arquitetura (candeeiros de iluminação pública, estátuas alegóricas dos jardins, balaustradas, etc.).

O fim utilitário que a maioria dos arquitetos contemporâneos se propuseram é a causa do considerável atraso da arquitetura em relação às outras artes. O arquiteto e o engenheiro devem construir com intenções sublimes: erigir a torre mais alta, preparar para a hera e o tempo uma ruína mais formosa que as outras, lançar sobre um porto ou um rio um arco mais audacioso que o arco-íris, compor em definitivo uma harmonia persistente, a mais poderosa já imaginada pelo homem.

Duchamp-Villon tem da arquitetura essa concepção titânica. Escultor e arquiteto, para ele o que conta é só a luz; mas em todas as outras artes o que conta é também a luz, a luz incorruptível.

Nota

Além dos artistas tratados nos capítulos precedentes, existem outros, vivos, que nas escolas anteriores ao cubismo, nas escolas contemporâneas ou entre as personalidades independentes se ligam, de bom ou mau grado, à escola cubista.

O cubismo científico, defendido por Canudo, Jacques Nayral, André Salmon, Granié, Maurice Raynal, Marc Brésil, Alexandre Mercereau, Reverdy, Tudesq, André Warnod e o autor deste livro, tem como novos aderentes Georges Deniker, Jacques Villon e Louis Marcoussis.

O cubismo físico, defendido na imprensa pelos escritores acima, Roger Allard e Olivier Hourcade, pode reivindicar os talentos de Marchand, Herbin e Véra.

O cubismo órfico, que foi defendido por Max Goth e pelo autor deste trabalho, parece constituir a tendência pura que Dumont e Valensi seguirão.

O cubismo instintivo forma um movimento importante, iniciado há muito tempo, e já irradia fora da França. Louis Vauxcelles, René Blum, Adolphe Basler, Gustave Kahn, Marinetti e Michel Puy defenderam algumas personalidades cujas obras estão ligadas a essa corrente. Ela engloba artistas numerosos, como Henri Matisse, Rouault, André Derain, Raoul Dufy, Chabaud, Jean Puy, Van Dongen, Severini, Boccioni, etc.

Entre os escultores que aderiram à escola cubista, cumpre mencionar, além de Duchamp-Villon, Auguste Agéro, Archipenko e Brancusy.

Daniel-Henry Kahnweiler, de "A Ascensão do Cubismo", 1915[33]

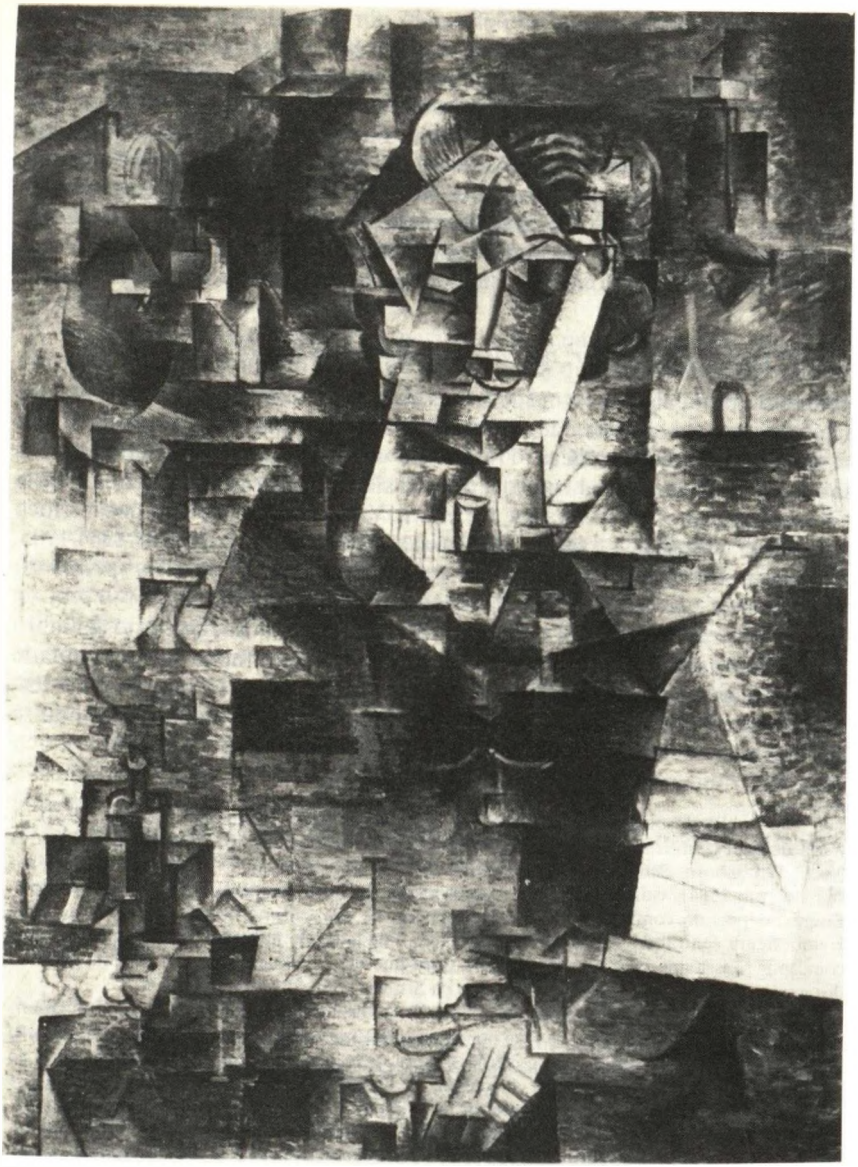
Primeiramente, algumas considerações acerca do nome desta escola se fazem necessárias para que ele não seja concebido como um programa e conduza, assim, a conclusões errôneas. Trata-se de um termo pejorativo, criado pelos inimigos desta escola, tal como já o tinha sido anteriormente a denominação "Impressionismo". Seu criador foi Louis Vauxcelles, naquela época crítico de arte do "Gil Blas", e que já há algum tempo antes, nos anos de 1904/1905, inventara um outro nome absurdo para a "vanguarda" dos *Indépendants:* "Les Fauves", os animais selvagens, por sorte já desaparecido.

Em setembro de 1908, ele encontrou Matisse — naquele ano membro do Júri do *Salon d'Automne* —, que lhe disse que Braque havia mandado para o salão de outono quadros "avec des petits cubes". Para descrevê-los, desenhou em uma folha de papel duas linhas ascendentes encontrando-se em um ponto acima, e entre elas desenhou alguns cubos.

---

33. Publicado originalmente em *Der Weg zum Kubismus* (Munique, Delphin, 1920). A tradução inglesa utilizada por H. B. Chipp é de Henry Aronson, em *The Rise of Cubism* (Nova York: Wittenborn, Schultz, 1949), pp. 5-16. O texto foi escrito em 1915, quando Kahnweiler (nascido em 1884), cidadão alemão, se encontrava na Suíça, tendo sido obrigado a deixar a França, depois do confisco, pelo governo francês, de sua enorme coleção de obras de arte. É uma figura central do cubismo, tanto por suas atividades de influente vendedor de quadros como por seus numerosos escritos. É uma sorte que ele, o homem que estava mais próximo dos artistas e poetas, tivesse um senso tanto da história como da crítica.

Foi para Paris ainda muito moço e ali, em 1907, abriu uma pequena galeria na rua Vignon, perto da Madeleine. Interessou-se logo por Picasso, comprou-lhe os quadros e até 1914, quando seus bens foram confiscados pelo governo francês, teve o controle exclusivo da produção do pintor. Expôs trabalhos de Braque e também de Derain e Gris em sua galeria, enviando-os também para muitas exposições no exterior. A primeira mostra das obras de Braque, em 1908, foi também a última exposição formal na pequena galeria, já que Kahnweiler preferia simplesmente ter as obras de seus pintores à disposição dos poucos colecionadores, sobretudo alemães, russos e americanos, cujos gostos se inclinavam para essa arte. Braque deixou de apresentar-se nos salões depois de 1908 e Picasso nunca o fez. Kahnweiler declarou recentemente que nunca gastou um *sou* em qualquer tipo de publicidade desde o catálogo da mostra de 1908. [A tradução brasileira foi feita por João Azenha Jr., a partir do texto alemão, extraído de Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus,* Verlag Arthur Niggli, Teufen, Suíça, 1966. (N. do Ed. bras.)]



Pablo Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, *1910, óleo sobre tela.*

Eram as paisagens de L'Estaque, de Braque, pintadas naquela mesma primavera. Com a sensibilidade característica de tais corpos geométricos, o júri recusou dois dos cinco quadros enviados, o que fez com que Braque retirasse os cinco quadros. Da palavra "cube", empregada por Matisse, Vauxcelles inventou o absurdo termo "cubisme", empregado por ele pela primeira vez em 1909 em um artigo que escreveu sobre o *Salon des Indépendants*, por sinal referindo-se a dois outros quadros de Braque, uma natureza-morta e uma paisagem. Curiosamente, ele ainda acrescentou ao termo o adjetivo "péruvien", passando a falar de um "cubismo peruano", de "cubistas peruanos", o que tornou o termo ainda mais absurdo. Tal adjetivo logo desapareceu, mas a denominação "cubismo" permaneceu e passou a ser usada correntemente, já que os pintores Braque e Picasso, a quem o termo originariamente se referia, pouco se importavam com a denominação que lhes era atribuída.

Estes dois artistas são os grandes fundadores do cubismo. No processo de evolução da nova arte, a contribuição de ambos está intimamente relacionada, muitas vezes não podendo ser distinguida. Da troca de idéias entre os dois amigos, a nova forma de expressão começou a se desenvolver, sendo logo posta em prática primeiramente por um, depois pelo outro. O mérito cabe a ambos. Os dois são grandes artistas, admiráveis, cada qual em seu estilo. A arte de Braque é mais tranqüila; a de Picasso é nervosa, turbulenta. Ao lado do francês Braque, lúcido, figura o espanhol Picasso, pesquisador fanático.

Foi no ano de 1906. Braque, juntamente com Derain, Matisse e muitos outros, continuava a buscar a expressão na cor, dissolvendo totalmente os objetos e empregando apenas agradáveis arabescos. O grande exemplo de Cézanne ainda não havia sido entendido. A pintura corria o risco de se reduzir à ornamentação. Ela queria ser "decorativa", queria "adornar" a parede.

Picasso não se deixara seduzir pela cor. Ele havia trilhado outros caminhos. Nunca deixara de valorizar o objeto. A "expressão" literária, presente em suas primeiras obras, desaparecera. Um lirismo formal, fiel à natureza, começava a se desenvolver. Ele criava nus de grandes dimensões, com formas arredondadas, modeladas em claro-escuro. Pareciam obras "clássicas". Seus amigos chamavam esta fase de seu período pompeiano. Mas o anseio de Picasso continuava insatisfeito.

Há que se deixar claro que não estarei me referindo a um programa estabelecido quando falar, daqui para diante, dos anseios, lutas e pensamentos de Picasso ou Braque. Procurarei revestir com palavras aquilo que para estes artistas era uma necessidade interior, algo de que eles tinham uma clara noção, mas que muito raramente expressavam em suas conversas, e que nestas raras ocasiões não passava de algumas palavras atiradas ao acaso.

Em fins de 1906, os contornos suaves, arredondados, começaram a dar lugar, nos quadros de Picasso, a formas ásperas, angulares. Ao invés da cor rosa, delicada, do amarelo e do verde claros, uma combinação plúmbea de branco, cinza e preto recobria pesadas formas.

No início de 1907, Picasso inicia um quadro estranho, de grandes propor-

Juan Gris, Retrato de D.-H. Kahnweiler, *1921, desenho.*

ções, que retrata mulheres, frutas e cortinas, e que não foi concluído. Inacabado é a palavra, embora fruto de um longo período de trabalho. Iniciado dentro do espírito das obras de 1906, o quadro contém em parte os anseios de 1907, não resultando disto um todo unificado.

Figuras nuas, de olhos grandes, estáticos, dispõem-se na obra como marionetes estáticos. Os corpos rijos são modelados em formas rigorosamente arredondadas. Suas cores são as da carne, o branco e o preto. Isto é 1906.

Ao fundo, porém, diferentemente do estilo do restante da obra, há uma figura de cócoras e uma fruteira. Suas formas não são arredondadas, nem modeladas em claro-escuro; seu desenho é angular. As cores são o azul denso e o amarelo estridente contrastando com o branco e o preto puros. O início

do Cubismo! O primeiro passo. Uma luta desesperada, titânica, com todos os problemas ao mesmo tempo.

Com quais problemas? Com os problemas básicos da pintura: a representação de três dimensões e das cores na superfície e sua concentração na unidade desta superfície. "Representação" e "concentração", porém, no sentido mais estrito, mais elevado destas palavras. Não a simulação da forma através do claro-escuro, mas a representação de três dimensões no desenho sobre a superfície. Não uma "composição" agradável, mas uma estrutura articulada, intransigente. Somando-se a isto o problema da cor e, finalmente — o que era mais difícil —, a amalgamação, a conciliação do todo.

Audaciosamente, Picasso ataca todos os problemas de uma só vez. Dispõe sobre a tela imagens pontiagudas, na maioria das vezes cabeças e nus, utilizando para isto cores as mais variadas: amarelo, vermelho, azul, preto. As cores são aplicadas em forma de fios para servirem de linhas de direção e para contribuírem, juntamente com o desenho, para o efeito plástico. Após meses de incansáveis tentativas, Picasso percebe que o problema não será totalmente solucionado por este caminho.

Uma ressalva: estes quadros não são "menos belos" por não terem atingido seu objetivo. Independentemente de seu aspecto, de sua "aparência", sempre existirão criações estéticas, criadas por artistas que possuem o dom divino, a genialidade. O seu ser interior cria a beleza: a aparência da obra de arte, porém, o aspecto da criação estética, é produto do tempo.

Segue-se um curto período de fadiga. O espírito cansado do artista volta-se para problemas puramente estruturais. Surge uma série de quadros, nos quais o artista parece ter-se ocupado apenas da articulação das superfícies cromáticas. Ele abandona a diversidade do mundo dos corpos para dedicar-se à imperturbável paz da obra de arte. Mas logo Picasso percebe o perigo de reduzir sua arte à simples ornamentação.

Já na primavera de 1908 encontramo-lo novamente dedicando-se ao trabalho de solucionar, agora um a um, os problemas que haviam surgido. Era preciso começar pelo mais importante. E o problema mais importante parecia-lhe ser a concretização da forma, a representação das três dimensões e de sua posição no espaço tridimensional na superfície bidimensional. Como ele mesmo certa vez afirmou: "Em um quadro de Rafael, não é possível determinar a distância que vai da ponta do nariz até a boca. Quero pintar quadros em que isto seja possível." Ao mesmo tempo, naturalmente, o problema da concentração — da estrutura — estava sempre por detrás de tudo. O problema da cor, ao contrário, havia sido completamente eliminado.

Assim, Picasso pinta figuras que se assemelham a esculturas feitas no Congo, e naturezas-mortas em suas formas mais simples. A perspectiva empregada se assemelha à de Cézanne. A luz, o jogo do claro-escuro, nada mais é do que um meio para se criar a forma, pois a tentativa de se criarem formas através do desenho, não levada a efeito em 1907, havia sido deixada de lado por ora. Nestes quadros não se podia mais dizer que "a luz vinha deste ou daquele lado", tão perfeita havia sido sua transformação em meio. Os quadros

são quase monocromáticos, vermelho-tijolo e marrom avermelhado, sempre sobre um fundo cinza ou verde acinzentado, já que as cores nada mais deviam ser do que um jogo de claro-escuro.

Enquanto Picasso criava estes quadros em Paris, aos quais seguiu-se no verão, desta feita em La Ville des Bois (nas proximidades de Creil, Oise), uma série de paisagens imbuídas do mesmo espírito, em outra parte da França, em L'Estaque (perto de Marselha), Braque pintava a já citada série de paisagens. Não havia qualquer ligação entre ambos. O empreendimento era absolutamente novo, fundamentalmente diferente dos trabalhos de Picasso datados de 1907. Percorrendo caminhos totalmente diferentes daqueles de Picasso, Braque chegou ao mesmo ponto. Se toda a história da arte já não tivesse oferecido provas suficientes de que a aparência do produto estético é condicionada, em sua especificidade, pelo espírito da época, a cuja vontade os artistas mais bem capacitados obedecem inconscientemente, tal prova seria encontrada aqui. O trabalho incansável de dois artistas, vivendo completamente separados um do outro e sem qualquer contato, produziu obras que guardam entre si uma extraordinária semelhança. Tal semelhança continuou a existir mesmo mais tarde, embora não mais causasse surpresa, pois a amizade destes dois pintores, iniciada no inverno daquele ano, expressava-se em uma constante troca de idéias, na pior das hipóteses feita por correspondência.

Era preciso começar por objetos os mais simples: troncos de árvores cilíndricos e casas retangulares na paisagem; nas naturezas-mortas, pratos, recipientes simétricos e frutos arredondados; nunca mais do que uma ou duas figuras nuas. Procurava-se dar a tais objetos a forma mais plástica possível, determinando claramente sua posição no espaço.

Neste ponto tocamos na questão da vantagem secundária da pintura lírica. Ela nos ensinou a ver a beleza formal das coisas mais simples, que nos passavam despercebidas antes. Os objetos permanecem agora eternamente envoltos pelo reflexo da beleza que o artista retira deles.

Em 1907, Derain também havia deixado a pintura luminosa decorativa, sendo seguido por Braque alguns meses depois. Desde o início, porém, os caminhos por ele trilhados são diferentes. O esforço de Derain em manter no quadro a fidelidade à natureza separa-o para sempre do Cubismo, ainda que antes seus pensamentos tenham tido tanto em comum com os de Braque.

IV. O Cubismo. Segunda Fase: O Rompimento da Forma Fechada.
A Questão da Cor. "Categorias de Visão".
O Trabalho Conjunto de Picasso e Braque.

No inverno de 1908 tem início o trabalho conjunto, paralelo, dos dois amigos. Os objetos das naturezas-mortas tornam-se mais complexos, a representação dos nus torna-se mais detalhada. A posição de cada objeto em relação ao outro fica mais diferenciada. A estrutura, até então tão simples quanto possível — uma natureza-morta de Picasso da primavera de 1907 forma, por exemplo, uma simples espiral —, torna-se mais complexa e variada. A cor enquanto

expressão da luz, claro-escuro, continua a ser usada como meio de criar formas e se mantém em dois acordes harmônicos: amarelo-ocre e cinza, e verde e cinza. A conseqüência natural do conflito entre representação e estrutura torna-se evidente: a deformação.

Dentre os novos objetos introduzidos nesta época estão os instrumentos musicais, que a partir de então passam a ser de grande importância nas naturezas-mortas cubistas. Braque foi o primeiro a empregá-los. Outros motivos são fruteiras, garrafas e copos.

Durante o ano de 1909, cujo verão Picasso passou em Horta (nas proximidades de Tolosa, Espanha) e Braque em La Roche-Guyon (às margens do Sena, perto de Mantes), a nova linguagem formal se desenvolveu e se enriqueceu, sem sofrer alterações fundamentais.

Na primavera de 1910, Picasso tenta diversas vezes colorir as formas concebidas segundo a nova linguagem. Ou seja, ele procura não empregar a cor apenas como claro-escuro, como expressão da luz, como meio de criar formas, mas tenta introduzi-la no quadro como um fim em si mesmo, igualmente importante. Mas todas as vezes ele se vê forçado a recobrir a cor que havia introduzido dessa maneira. A única exceção é um pequeno nu (de aproximadamente 18 x 23 cm) que data desta época, no qual um pedaço de tecido apresenta um brilhante tom avermelhado.

Nesta mesma época, conforme veremos adiante, Braque faz uma importante descoberta. Em um de seus quadros, ele consegue pintar um prego de forma absolutamente naturalista projetando sua sombra sobre uma parede pintada ao fundo. A utilidade de tal iniciativa será discutida mais tarde. A dificuldade estava em incorporar este objeto "real" à unidade do quadro. Em ambos os pintores começa a aparecer, daquele momento em diante, uma barreira rígida que limita o espaço visual no fundo do quadro. Ao invés de um horizonte distante, ilusionista, no qual o olhar se perde, a encosta de uma montanha, por exemplo, fecha o espaço tridimensional retratado em uma paisagem, ou a parede de um cômodo produz o mesmo efeito nas naturezas-mortas e nos nus. Como se sabe, Cézanne já empregara com freqüência este tipo de limitação do espaço.

No verão que novamente passou em L'Estaque, Braque pôde dar um passo à frente na introdução de "objetos reais", ou seja, objetos pintados com fidelidade à natureza, introduzidos no quadro sem qualquer deformação ou ornamentação. Em "O Violonista", que data desta época, encontram-se pela primeira vez letras. A pintura lírica havia descoberto nelas um novo mundo de beleza, que jazia adormecido em cartazes, vitrinas e anúncios, hoje tão importantes para nossas impressões visuais.

Muito mais importante, porém, o passo decisivo mesmo que libertou o Cubismo da linguagem utilizada até então pela pintura, é o processo que se desenrola em Cadaqués (na Espanha, às margens do Mediterrâneo, próximo à fronteira da França). Ali Picasso passava o verão. Um tanto insatisfeito, ele retorna a Paris no outono trazendo consigo obras inacabadas, depois de passar semanas trabalhando arduamente. Mas o passo decisivo havia sido

dado. Picasso rompera com a forma fechada. Uma nova ferramenta havia sido forjada para servir a uma nova finalidade.

Anos de pesquisa haviam provado que a forma fechada não propiciava um meio de expressão que atendesse adequadamente aos anseios de ambos os artistas. A forma fechada concebe os objetos como contidos por suas superfícies — pele, etc. — e se esforça em representar tais objetos fechados. Sem luz, nenhum objeto é visível. Assim, aquela "pele" é retratada como o ponto de contato entre o objeto e a luz, ambos mesclando-se na cor. Implícito está que a forma fechada só pode representar de modo ilusório a forma do objeto, utilizando-se, para isto, de um jogo de claro-escuro. No espaço físico tridimensional, porém, o objeto permanece tangível mesmo na ausência de luz e as imagens das percepções táteis, retidas na memória, podem ser conferidas nos objetos visíveis. A própria retina, posicionando-se de modo diverso, nos causa a sensação de que "tocamos à distância" objetos tridimensionais. No quadro bidimensional tudo isto é eliminado; por esta razão, a forma fechada da pintura renascentista, buscando simular a forma, tentara retratar a luz como cor sobre a superfície dos objetos. Nada mais do que uma "ilusão", portanto.

Uma vez que cabia à cor, enquanto luz que se tornara perceptível, claro-escuro, criar a forma, ela não podia ao mesmo tempo, o que é óbvio, ser empregada como cor local, nem mesmo como "cor" em si, podendo tão-somente ser pintada como luz objetivada.

Acresce que Picasso e Braque continuavam a ser perturbados pela inevitável distorção da forma, que tanto inquietou os observadores inicialmente. O próprio Picasso contava com freqüência a engraçada observação de seu amigo, o escultor Manolo, diante de um de seus quadros figurativos: "O que você diria se seus pais fossem buscá-lo na estação de Barcelona com estas caras?" Um exemplo drástico da relação entre as imagens retidas na memória e as figuras representadas no quadro. As "deformações" enquanto resultado da articulação do "objeto real" no ritmo da forma, comparadas com as imagens deste mesmo objeto retidas na memória do observador, eram, porém, inevitáveis, pelo menos enquanto a mais leve "verossimilhança" da obra de arte criasse este conflito para o observador. Graças às descobertas conjuntas feitas por Picasso e Braque no verão de 1910, surgiu a possibilidade de se evitarem tais erros através de uma nova maneira de pintar.

De um lado, o novo método de Picasso permitia "representar" a concretude das coisas e sua posição no espaço, ao invés de se tentar imitá-las por meios ilusionistas. Tal tipo de representação guardava uma certa semelhança com o desenho geométrico quando se tratava de representar um objeto. Isto é evidente, pois ambos têm como objetivo a representação de objetos tridimensionais sobre a superfície bidimensional. O pintor não mais se limita a desenhar o objeto tal como o veria a partir de um dado ponto de vista, mas representa-o, se isto for necessário para sua compreensão, a partir de diversos lados, por cima e por baixo. A representação da posição das coisas no espaço processa-se da seguinte maneira: ao invés de partir de um suposto primeiro

plano, criando a partir dele a ilusão de uma aparente profundidade através de técnicas de perspectiva, o pintor parte de um plano de fundo claramente definido. A partir dele, trabalha em direção à frente utilizando-se de um tipo de esquema formal, no qual a posição de cada objeto é claramente representada pela sua relação com este plano de fundo bem definido e com os outros objetos. Tal ordenação resulta, portanto, em uma visão nítida, plástica. Contudo, se existisse apenas este esquema formal, seria impossível ver no quadro a "representação" de coisas do mundo exterior. Tudo o que veríamos seria um arranjo de superfícies, cilindros, quadrados, etc.

Neste momento, a introdução feita por Braque de objetos reais não-deformados vem ao nosso auxílio. Da introdução no quadro de unidades "reais" desta natureza, surge um estímulo ao qual se ligam imagens retidas na memória, que constroem na mente o objeto acabado a partir do estímulo "real" e do esquema formal. Desta maneira, surge na mente do observador a representação física desejada.

Assim, a ritmização necessária à coordenação dos componentes isolados na unidade da obra de arte pode ocorrer sem que surjam deformações perturbadoras, uma vez que o objeto não mais está "presente" no quadro, ou seja, não mais há no quadro a menor verossimilhança. Por conseguinte, o estímulo não mais pode conflitar com o produto da assimilação. Ou seja, esquema formal e pequenas unidades reais atuam no quadro como estímulos integrados, no sentido mais elevado, à unidade da obra de arte. Somente na consciência do observador existe o produto acabado da assimilação: uma cabeça humana, por exemplo. Um conflito torna-se aqui impossível; não obstante, o objeto, uma vez "reconhecido", é "visto" no quadro como representado com uma perspicácia incapaz de ser verificada em qualquer arte ilusionista.

No que respeita à cor, sua utilização como claro-escuro havia sido abolida. Ela podia, portanto, ser livremente empregada como cor na unidade da obra de arte. Para a representação da cor local bastava aplicá-la em uma extensão bastante reduzida para que ela se incorporasse, na consciência do observador, ao objeto acabado.

Nas palavras de Locke: estes pintores distinguiam inconscientemente qualidades primárias e secundárias. As qualidades primárias, as mais importantes, eles tentavam representar o mais precisamente possível. Na pintura, elas seriam a forma do objeto e sua posição no espaço. As secundárias, porém — entendidas aqui como a cor e as qualidades táteis —, são apenas sugeridas, para se agregarem ao objeto apenas na consciência do observador.

Esta nova linguagem da pintura propiciou uma liberdade sem precedentes. Ela não mais se liga à imagem óptica mais ou menos "verossímil", que leva em conta o objeto a partir de um único ponto de vista. Ela pode, para obter uma representação perfeita das características primárias dos objetos, representá-los como desenho estereométrico sobre a superfície, ou então, graças a diversas representações do mesmo objeto, oferecer uma descrição analítica deles; a partir de tal descrição, o observador, em sua mente, os reúne em um único objeto. A representação não precisa necessariamente ser feita

nos moldes fechados do desenho estereométrico — este, aliás, foi o grande passo dado em Cadaqués; as superfícies coloridas, através de sua direção, de sua posição em relação às outras, etc., podem fundir o esquema formal, sem se unirem em corpos fechados. Ao invés de uma descrição analítica, o pintor também pode, se preferir, criar uma síntese do objeto; nas palavras de Kant, ele pode "reunir as diversas concepções e compreender sua variedade em uma percepção".

Naturalmente há que se observar também que no tocante a este, ou a qualquer novo meio de expressão da pintura, a assimilação que leva o observador não familiarizado com esta nova "linguagem" a ver objetivamente as coisas representadas não ocorre de imediato. Entretanto, para que a pintura lírica atinja plenamente seus objetivos é preciso que ela não seja apenas um deleite para os olhos do espectador. Na verdade, a assimilação sempre ocorre no final; para acelerar este processo, porém, e alertar o observador para sua necessidade, os quadros cubistas sempre colocavam títulos descritivos tais como "Garrafa e copo", "Cartas de baralho e dados", etc., para que, com isto, fosse evocado aquilo que H. G. Lewes chamou de estado de "pré-percepção" e para que as imagens retidas na memória, relacionadas com o título da obra, se sintonizassem mais facilmente com os estímulos provocados pelo quadro.

Os títulos evitavam também as ilusões sensoriais como a que deu ao Cubismo seu nome e sua particular designação, empregada sobretudo na França, como "estilo geométrico". Há que se estabelecer nitidamente a diferença entre a impressão causada no espectador e as linhas do quadro. A denominação "Cubismo" e sua designação como arte geométrica surgiram da impressão dos primeiros observadores, que "viam" nos quadros formas geométricas. Esta impressão geométrica do observador é injustificada, uma vez que a concepção visual pretendida pelo pintor de forma alguma está nas formas geométricas, mas na representação dos objetos reproduzidos. Como surge uma tal ilusão sensorial? Ela ocorre tão-somente para aquele observador em que, por falta de hábito, não se processa a associação cuja conseqüência é a percepção objetiva. O homem possui uma necessidade de objetivação: ele quer "ver alguma coisa" nas obras das artes plásticas, as quais — ele sabe — "devem representar alguma coisa". Sua força imaginativa forçosamente evoca imagens retidas na memória, e as únicas que aparecem, as únicas que parecem se adaptar às linhas retas e uniformemente arredondadas do quadro, são as imagens geométricas. São elas que o observador "vê" no quadro. A experiência mostra que tal "impressão geométrica" desaparece por completo tão logo se verifique o processo de percepção, conseguido graças à familiarização do espectador com o novo meio de expressão.

Contudo, mesmo se desconsiderarmos por ora a representação e nos limitarmos à análise de cada uma das linhas "reais" do quadro, fato é que tais linhas são, na maioria das vezes, linhas bem retas e curvas bem uniformes; ao que se acrescenta o fato de as formas, às quais elas se prestam, se parecerem muito com as imagens geométricas do círculo e do quadrado ou até mesmo

com o tipo de representação do cubo, da esfera e do cilindro. Mas todos os estilos das artes plásticas, cujo objetivo não é o de imitar de forma ilusionista a natureza, apresentam linhas retas e linhas uniformemente curvas. Aquela arte plástica, que ao mesmo tempo não é uma arte representativa, a arquitetura, utiliza-se exclusivamente delas. Da mesma forma a arte tectônica. O homem não constrói um edifício, nem inventa um aparelho, cujas linhas não sejam "regulares". Nestas artes, na arquitetura e na tectônica, o cubo, a esfera e o cilindro são, portanto, as formas básicas. O mundo natural não possui estas formas, nem linhas regulares. Mas elas estão firmemente enraizadas no homem. Elas são as premissas para toda visão objetiva.

As observações que tecemos até agora sobre a percepção visual referiram-se tão-somente ao seu conteúdo, as imagens visuais "vistas" bidimensionalmente e "conhecidas" tridimensionalmente. Preocupa-nos agora a forma de tais imagens, a forma da visão que temos do mundo. As formas geométricas por nós mencionadas oferecem-nos uma estrutura sólida sobre a qual erigimos o que resulta de nossa força imaginativa, resultado este composto pelos estímulos causados sobre a retina e pelas imagens retidas na memória. São nossas "categorias de visão". Quando voltamos nosso olhar para o mundo exterior, de certa forma sempre exigimos dele estas formas, as quais nunca nos são dadas em toda a sua pureza. A imagem plana que "vemos" baseia-se em primeiro lugar na horizontal e na vertical, e em segundo no círculo. As linhas por nós "vistas" no mundo físico nós as testamos segundo sua maior ou menor relação com estas linhas básicas. Onde não conseguimos reconhecer qualquer linha "real", "vemos" estas linhas básicas: por exemplo, um horizonte de água limitado em ambos os lados nos parece horizontal; o mesmo horizonte de água, ilimitado, nos lembra o círculo. Ademais, se queremos acrescentar uma terceira dimensão à imagem que se nos apresenta plana — o que ocorre a cada olhar —, só conseguimos fazê-lo com a ajuda do conhecimento que temos das formas estereométricas simples. Sem o cubo não haveria para nós a sensação da tridimensionalidade dos corpos, nem poderíamos conceber as variedades destas três dimensões sem a ajuda da esfera e do cilindro. O conhecimento *a priori* que temos destas formas é o pressuposto sem o qual não existiria para nós uma percepção visual, um mundo físico. A arquitetura e a tectônica concretizam no espaço estas formas básicas que sempre exigimos em vão do mundo natural; a escultura de períodos que se afastaram da natureza aproxima-se dela até o ponto em que o permite seu objetivo representacional; a pintura bidimensional de tais períodos expressa esta mesma sensação saudosista pelo menos no uso que faz destas "linhas básicas" regulares. E não é apenas o saudosismo destas linhas e formas que habita a humanidade, mas também a capacidade de criá-las. Esta última mostra-se claramente em povos nos quais nenhuma arte plástica "representativa" produziu outras linhas e formas.

Em suas obras, o Cubismo, de acordo com seu particular papel de arte construtiva e representativa ao mesmo tempo, procurou trazer a representação das formas do mundo físico o mais próximo possível das "formas básicas"

a elas subjacentes. Tendo por base estas formas básicas que são os fundamentos da visão e da sensação objetivas do homem, ele oferece a mais clara elucidação e fundamentação de todas as formas. O trabalho inconsciente que somos forçados a realizar diante de cada objeto do mundo físico para "reconhecermos" sua forma, para obtermos uma imagem perfeita dele, nos é facilitado pelo quadro cubista na medida em que ele nos mostra as relações deste objeto com suas formas básicas. Como um esqueleto, estas formas básicas servem de base à impressão do objeto representado no resultado final da visão do quadro; elas não são mais "vistas", mas são a base da forma "vista".

Não é nossa intenção apresentar a história completa do Cubismo. Extrapolaríamos o âmbito deste trabalho se quiséssemos acompanhar a evolução destes dois pintores, agora que a "linguagem" definitiva desta nova arte foi definida. Nosso propósito foi o de mostrar a posição do Cubismo na história da pintura e apresentar os motivos que nortearam seus fundadores.

É fato conhecido que este novo estilo passou a dominar cada vez mais a aparência da pintura e que um número cada vez maior de pintores começou a pintar "ao estilo cubista". Esta pintura lírica é a expressão da vida espiritual de nossa época. O resultado que necessariamente virá como conseqüência disto será o de que todos os verdadeiros artistas das gerações que se seguirem a adotarão — em sentido lato.

Dentre aqueles que já adotaram o Cubismo estão artistas talentosos e desprovidos de talento, pois também no Cubismo eles continuam sendo o que eram. No Cubismo, assim como antes de adotá-lo, os artistas talentosos criam produtos estéticos e os não talentosos não. Pois também o Cubismo é apenas "aparência", apenas o resultado de um objetivo imposto à pintura pela vida espiritual da época. Se a pintura de aparência cubista será um produto estético, um produto para o qual o observador orientado pela estética se vê forçado a designar como "belo", isto apenas dependerá, como sempre, da genialidade ou da não-genialidade do pintor. Não obstante, todo jovem artista talentoso terá de se ver às voltas com o Cubismo. Sem ele, ele terá tão poucas chances de se sair bem, como as teria um contemporâneo de Ticiano na Itália que pudesse pintar ao estilo de Giotto. O artista, enquanto executor do desejo plástico (inconsciente) da maioria, sempre é absorvido pelo estilo da época, expressão desse desejo.

Assim como a arte ilusionista da Renascença fez da pintura a óleo uma ferramenta que atendia ao seu anseio de reproduzir nos mínimos detalhes a natureza, também o Cubismo precisou criar novos meios para chegar a uma finalidade totalmente oposta. Para revestir suas superfícies, a tinta a óleo nem sempre provou ser a melhor opção, muitas vezes produzindo uma impressão feia, pegajosa. O Cubismo criou novos meios para si, utilizando-se para isto dos mais diversos materiais, tais como tiras de papel colorido, verniz, papel de jornal, aos quais se acrescentavam tecidos oleados, vidro, serragem, etc., quando se tratava de reproduzir "detalhes reais".

Nos anos de 1913 e 1914, Braque e Picasso tentaram eliminar de sua pintura a utilização da cor como claro-escuro, ainda não de todo eliminada,

valendo-se para isto de uma mescla de pintura e escultura. Ao invés de precisarem demonstrar por meio de sombras o modo como uma superfície se sobrepunha a outra, eles podiam de fato sobrepô-las, demonstrando em relevo as relações entre elas. As primeiras tentativas nesse sentido datam de alguns anos antes; já em 1909, Picasso iniciara um tal empreendimento. Contudo, visto que tal tentativa ainda havia se processado nos limites da forma fechada, ela estava fadada ao fracasso. O resultado foi, portanto, um tipo de baixo-relevo colorido. Somente através da forma aberta, plana, é que esta união de pintura e arquitetura pôde ser concretizada. A despeito do preconceito vigente, esta tentativa de elevação da expressão plástica através do trabalho conjunto das duas artes deve ser calorosamente aprovada. Pode-se esperar dela, sem sombra de dúvida, um enriquecimento das artes plásticas. Desde então, uma série de escultores como Lipchitz, Laurens, Archipenko e outros assumiu e desenvolveu esta "pintura escultural".

A propósito, esta nova forma não é de todo nova nas artes plásticas. Os negros da Costa do Marfim utilizaram-se de um meio de expressão bastante semelhante para a concepção de suas máscaras utilizadas em rituais. Estas são mais ou menos assim representadas: uma superfície absolutamente plana forma a parte inferior do rosto; a ela junta-se uma testa bem alta, às vezes igualmente plana, às vezes levemente côncava. Enquanto o nariz se apresenta simplesmente como um estreito pedaço de madeira, os olhos são formados por dois cilindros de aproximadamente oito centímetros que se sobressaem, e a boca é formada por um hexaedro um pouco menor. As superfícies frontais dos cilindros e do hexaedro são coloridas e o cabelo é feito de ráfia. Certamente, a forma aqui ainda é fechada, mas não se trata da forma "verdadeira", e sim de um rígido esquema formal dotado de uma força plástica primitiva. Como se pode ver, também aqui o esquema formal e os "detalhes reais" (olhos pintados, boca e cabelo) são estímulos. O resultado na mente do observador é o desejado: um rosto humano.

Georges Braque, Declaração, 1908 ou 1909[34]

Eu não conseguiria retratar uma mulher em toda a sua beleza natural. Não tenho a habilidade necessária. Ninguém a tem. Devo, portanto, criar uma nova espécie de beleza, a beleza que me aparece em termos de volume, de linha, de massa, de peso, e por meio dessa beleza interpretar a minha impressão subjetiva. A natureza é mero pretexto para uma composição decorativa, mais o sentimento. Ela sugere emoção e eu traduzo tal emoção em arte. Quero mostrar o Absoluto, e não apenas a mulher fictícia.

34. Citado por Gelet Burgess, "The Wild Men of Paris", *Architectural Record* (Nova York), maio de 1910, p. 405. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Braque em seu estúdio, c. 1911.

Georges Braque, "Pensamentos e Reflexões sobre a Arte", 1917 [35]

Em arte, o progresso não consiste na extensão, mas no conhecimento dos limites.

A limitação dos meios determina o estilo, cria nova forma e impulsiona a criação.

---

35. Publicado originalmente em *Nord-Sud* (Paris), Pierre Reverdy, editor, dezembro de 1917. A tradução inglesa utilizada por H. B. Chipp é de *Artists on Art*, eds. Robert Goldwater e Marco Treves. Copyright 1945, by Pantheon Books, Inc. Reproduzido com autorização de Pantheon Books, Inc., divisão da Random House, Inc. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Os meios limitados constituem, com freqüência, o encanto e a força da pintura primitiva. A extensão, pelo contrário, leva as artes à decadência.

Novos meios, novos motivos.

O motivo não é o objeto, é uma nova unidade, um lirismo que cresce totalmente a partir dos meios.

O pintor pensa em termos de forma e cor.

A meta não é a preocupação com a *reconstituição* de um fato anedótico, mas a *constituição* de um fato pictórico.

A pintura é um método de representação.

Não devemos imitar aquilo que queremos criar.

Não se imitam as aparências: a aparência é o resultado.

Para ser imitação pura, a pintura deve esquecer a aparência.

Trabalhar copiando a natureza é improvisar.

Devemos ter cuidado com uma fórmula que *serve para tudo,* que serve para interpretar as outras, bem como a realidade, e que em vez de criar apenas produzirá um estilo, ou antes, uma estilização.

As artes que conseguem seu efeito pela pureza nunca foram artes boas para tudo. A escultura grega (entre outras), com sua decadência, nos ensina isso.

Os sentidos deformam, a mente forma. Trabalhe para aperfeiçoar a mente. Não há certeza senão naquilo que a mente concebe.

O pintor que desejasse fazer um círculo traçaria apenas uma curva. Sua aparência poderia satisfazê-lo, mas ele duvidaria dela. O compasso dar-lhe-ia a certeza. Os papéis colados nos meus desenhos também me dão a certeza.

O *trompe l'oeil* se deve a um acaso anedótico cujo êxito se deve à simplicidade dos fatos.

Os papéis colados, as madeiras de imitação — e outros elementos semelhantes — que usei em alguns dos meus desenhos também obtêm êxito pela simplicidade dos fatos; isso fez com que fossem confundidos com a ilusão de ótica, da qual são o oposto exato. São também simples fatos, mas *criados pela mente,* e constituem uma das justificativas de uma nova forma no espaço.

A nobreza nasce da emoção contida.

A emoção não deve ser transmitida por um tremor excitado; não pode ser acrescentada, nem imitada. É a semente, e o trabalho é a flor.

Gosto da regra que corrige a emoção.

Georges Braque, Observações sobre seu método, 1954 [36]

Nunca tive a idéia de tornar-me pintor, assim como nunca tive a idéia de respirar... Gostava de pintar e trabalhava muito... Quanto a mim, nunca tive um objetivo em mente. "O objetivo é uma servidão", escreveu Nietzsche, creio eu — e é a pura verdade. É muito ruim quando a gente se dá conta

36. Excertos de Dora Vallier, "Braque, la Peinture et Nous", *Cahiers d'Art* (Paris), XXIX, I (outubro de 1954), pp. 13-24, *passim.* Tradução da versão inglesa de Katherine Metcalf. [A

de que é pintor... Se alguma intenção tive, foi a de realizar-me dia a dia. Ao realizar-me, verifiquei que o que faço se assemelha a um quadro. Continuei no meu caminho. Assim... Mas como não se vive fora das circunstâncias, quando, em 1907, as dez telas que expus no *Salon des Indépendants* foram vendidas, disse para mim mesmo que podia não fazer outra coisa.

Meu costume de manter um caderno de desenho começou em 1918. Antes eu desenhava em pedaços de papel, que acabava perdendo. Disse a mim mesmo, então, que era preciso ter um caderno. Como tenho sempre um ao alcance da mão e desenho de tudo, preservo tudo o que me passa pela cabeça. E percebi que isso me é muito útil. Há ocasiões em que temos vontade de pintar, mas não sabemos o que pintar. Não sei qual seja a causa disso, mas há momentos em que nos sentimos vazios. Temos grande apetite de trabalhar, e então meu caderno de desenho me serve como um livro de cozinha quando estamos com fome. Abro-o e o menor dos esboços pode me oferecer o material que necessito para o meu trabalho.

Componho o fundo de minhas telas com o maior cuidado, já que o fundo constitui o suporte de tudo o mais; é como os alicerces de uma casa. Sempre me ocupei e me preocupei com o material porque há tanta sensibilidade na técnica como no resto do quadro. Eu mesmo preparo as minhas cores, faço a pulverização... Trabalho com o material, e não com idéias.

Em minha pintura volto sempre ao centro. Sou, em suma, o contrário do que eu chamaria de "sinfonista". Como numa sinfonia, o tema chega ao infinito, do mesmo modo que há pintores — Bonnard é um exemplo — que desenvolvem seu tema ao infinito. Há em seus quadros algo como a luz difusa, enquanto eu, ao contrário, procuro atingir o âmago da intensidade; eu concentro.

Pablo Picasso, Declaração, 1923[37]

Mal consigo compreender a importância dada à palavra *pesquisa* em relação à pintura moderna. Em minha opinião, a pesquisa nada significa em pintura.

---

tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

As idéias de Braque sobre a arte estão encerradas quase exclusivamente em aforismos que pouco se modificaram desde o primeiro até o último. Descreveu-os, certa vez, como tendo a mesma finalidade de um caderno de desenhos — um reservatório de idéias ao qual podia recorrer para reabastecer-se.

37. De uma entrevista com Marius de Zayas. Uma tradução para o inglês, aprovada por Picasso, foi publicada sob o título "Picasso Speaks", *The Arts* (Nova York), maio de 1923, pp. 315-326. Marius de Zayas era um caricaturista e crítico americano de ascendência mexicana que pertencia ao círculo de Alfred Stieglitz e à Photo-Secession Gallery (posteriormente "291"). É autor de um livrinho sobre Picasso, publicado pela galeria em 1911, a propósito da primeira exposição do artista na América, e mais tarde foi diretor da Modern Gallery, inaugurada em 1915 com uma exposição de Picasso, Braque e Picabia. Seu livro, que explica a nova pintura, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression* (1913), mencionava o livro de Gleizes e Metzinger, *Du Cubisme;* também escreveu *African Negro Art, Its Influence on Modern Art*

Pablo Picasso, Auto-retrato, *1907, óleo sobre tela.*

Encontrar, eis a questão. Ninguém está interessado em seguir um homem que, com os olhos fixados no chão, passa a vida procurando a carteira que a sorte devia colocar no seu caminho. Aquele que encontra alguma coisa, não importa o quê, mesmo que sua intenção não fosse procurá-la, pelo menos provoca a nossa curiosidade, se não a nossa admiração.

Entre os vários pecados que fui acusado de cometer, nenhum é mais falso do que o de dizer que tenho como objetivo principal de meu trabalho o espírito da pesquisa. Quando pinto, meu objetivo é para mostrar o que encontrei, e não o que estou procurando. Na arte, as intenções não bastam e, como dizemos em espanhol, o amor deve ser provado pelos fatos, e não por argumentos. O que conta é o que fazemos, e não o que tivemos a intenção de fazer.

Todos nós sabemos que a Arte não é a verdade. A Arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade, pelo menos a verdade que nos é dado compreender. O artista deve conhecer a maneira de convencer os outros da veracidade de suas mentiras. Se em seu trabalho ele se limitasse a mostrar

(1915), o primeiro estudo do gênero em inglês. De Zayas era muito conhecido de Apollinaire e dos amigos deste, pois morou em Paris a maior parte do período 1910-1914; várias caricaturas de sua autoria, inclusive de Apollinaire e Alfred Stieglitz, foram publicadas no último número de *Les Soirées de Paris* (julho-agosto de 1914). Estava, portanto, muito bem preparado para entrevistar Picasso em 1923. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

que pesquisou, e pesquisou novamente, a maneira de apresentar mentiras, jamais realizaria alguma coisa.

Muitas vezes a idéia da pesquisa fez a pintura extraviar-se e levou o artista a perder-se em elucubrações mentais. Talvez este tenha sido o principal erro da arte moderna. O espírito de pesquisa envenenou aqueles que não compreenderam bem todos os elementos positivos e conclusivos da arte moderna e levou-os a tentar pintar o invisível e, portanto, o que não é pintável.

Fala-se de naturalismo em oposição à pintura moderna. Gostaria de saber se alguém jamais viu uma obra de arte natural. A natureza e a arte, sendo duas coisas diferentes, não podem ser a mesma coisa. Pela arte expressamos a nossa concepção daquilo que a natureza não é.

Velásquez deixou-nos a idéia que fazia das pessoas de seu tempo. Sem dúvida, eram diferentes daquilo que ele pintou, mas não podemos conceber um Filipe IV de outra maneira a não ser aquela como Velásquez o pintou. Rubens também fez um retrato do mesmo rei, que nele parece ser outra pessoa. Acreditamos no retrato pintado por Velásquez, pois ele nos convence pelo seu direito de força.

Dos pintores das origens, os primitivos, cuja obra, obviamente, difere da natureza, até os artistas que, como David, Ingres e até mesmo Bouguereau, acreditavam em pintar a natureza tal como ela é, a arte tem sido sempre arte, e não natureza. E, do ponto de vista da arte, não há formas concretas ou abstratas, mas apenas formas, que são mentiras mais ou menos convincentes. É fora de dúvida que essas mentiras são necessárias ao nosso eu mental, pois é através delas que formamos o nosso ponto de vista estético da vida.

O cubismo não é diferente de nenhuma outra escola de pintura. Os mesmos princípios e os mesmos elementos são comuns a todas. O fato de que por muito tempo o cubismo não foi compreendido e de que ainda hoje haja quem não consiga ver nada nele não significa coisa alguma. Eu não leio inglês, um livro inglês é um livro em branco para mim. Isso não quer dizer que a língua inglesa não exista, e por que deveria eu culpar alguém, a não ser eu mesmo, se não posso compreender aquilo que não conheço?

Ouço com freqüência a palavra evolução. Pedem-me freqüentemente que explique como minha pintura evoluiu. Para mim, não há passado ou futuro na arte. Se uma obra de arte não pode viver sempre no presente, ela não deve ser absolutamente considerada. A arte dos gregos, dos egípcios, dos grandes pintores que viveram em outros tempos não é uma arte do passado; talvez esteja mais viva hoje do que nunca. A arte não evolui por si mesma; as idéias das pessoas se modificam e, com elas, o seu modo de expressão. Quando ouço falarem da evolução de um artista, parece-me que o imaginam de pé entre dois espelhos colocados frente a frente, que reproduzem sua imagem um número infinito de vezes, e que essas pessoas contemplam as sucessivas imagens de um espelho como o passado do artista, e as imagens do outro espelho como o seu futuro, enquanto a imagem real é considerada como o seu presente. Não pensam que todas as imagens são as mesmas em diferentes planos.

Variação não significa evolução. Se um artista varia o seu modo de expressão, isso significa apenas que ele modificou sua maneira de pensar, e essa mudança pode ser para melhor ou para pior.

As várias maneiras que empreguei em minha arte não devem ser consideradas como uma evolução ou como passos na direção de um ideal desconhecido da pintura. Tudo o que fiz foi feito sempre para o presente e com a esperança de que continue sempre no presente. Nunca levei em consideração o espírito de pesquisa. Quando encontrei alguma coisa para expressar, fi-lo sem pensar no passado ou no futuro. Não acredito que tenha usado elementos radicalmente distintos nas diferentes maneiras que usei na pintura. Se os motivos que desejei expressar sugeriram diferentes maneiras de expressão, nunca hesitei em adotá-las. Nunca fiz tentativas, nem experiências. Sempre que tive alguma coisa a dizer, disse-o da maneira que me pareceu a melhor. Diferentes motivos inevitavelmente exigem diferentes métodos de expressão. Isto não significa evolução nem progresso, mas uma adaptação da idéia que desejamos expressar e os meios de expressar tal idéia.

Não existem artes de transição. Na história cronológica da arte há períodos mais positivos, mais completos do que outros. Isso significa que há períodos nos quais existem melhores artistas do que em outros. Se a história da arte pudesse ser representada graficamente, como no gráfico usado por uma enfermeira para anotar as variações de temperatura de seu paciente, as mesmas silhuetas de montanhas seriam mostradas, provando que em arte não há progresso ascendente, mas que ela segue certos altos e baixos que podem ocorrer em qualquer época. O mesmo acontece com a obra de um artista individual.

Muitos consideram o cubismo uma arte de transição, uma experiência que irá produzir resultados posteriores. Os que pensam assim não o compreenderam. O cubismo não é uma semente, nem um feto, mas uma arte que trata principalmente com formas, e, quando uma forma é realizada, ela passa a viver sua própria vida. Uma substância mineral, tendo formação geométrica, não é feita assim para finalidades transitórias; ela existe para permanecer sendo o que é e terá sempre a sua forma própria. Mas, se aplicarmos a lei da evolução e da transformação à arte, teremos de admitir que toda arte é transitória. Pelo contrário, a arte não entra em absolutismos filosóficos. Se o cubismo é uma arte de transição, estou certo de que a única coisa que sairá dele será outra forma de cubismo.

A matemática, a trigonometria, a química, a psicanálise e não sei mais o que foram relacionados com o cubismo para dar-lhe uma interpretação mais fácil. Tudo isso é simples literatura, para não dizermos absurdo, que teve maus resultados, ofuscando as pessoas com teorias.

O cubismo manteve-se dentro dos limites e das limitações da pintura, sem jamais pretender ir além dela. Desenho, composição e cor são compreendidos e praticados, no cubismo, dentro do espírito e da maneira pela qual são compreendidos e praticados em todas as outras escolas. Nossos temas podem ser diferentes, pois introduzimos na pintura objetos e formas antes

ignorados. Mantivemos nossos olhos, e também nossos cérebros, abertos para o nosso ambiente.

Damos à forma e à cor toda a sua significação individual, tal como a podemos ver; em nossos motivos, conservamos a alegria da descoberta, o prazer do inesperado; nosso motivo deve ser por si só uma fonte de interesse. Mas de que vale dizer o que fazemos, quando todos podem vê-lo, se quiserem?

Pablo Picasso, sobre "Les Demoiselles d'Avignon", 1933[38]

Les Demoiselles d'Avignon[39] — como este título me aborrece! Foi André Salmon quem o inventou. Você sabe muito bem que a princípio o quadro se chamava *O bordel de Avignon*. Sabe por quê? Avignon sempre foi para mim um nome conhecido, ligado à minha vida. Eu morava a dois passos da Calle d'Avignon. Era lá que comprava meu papel e minhas tintas de aquarela. Depois, como você sabe, a avó de Max [Jacob] era originária de Avignon. Fazíamos uma infinidade de brincadeiras a propósito desse quadro. Uma das mulheres era a avó de Max. Fernande era outra, Marie Laurencin outra, todas num bordel de Avignon.

De acordo com minha idéia inicial, devia haver também homens — aliás, você viu os desenhos. Havia um estudante segurando um crânio e também um marinheiro. As mulheres estavam comendo, daí o cesto de frutas que permaneceu no quadro. Depois ele mudou e tornou-se o que é agora.

Pablo Picasso, Conversação, 1935 [40]

Poderíamos adotar para o artista a afirmação de que não há nada mais perigoso que os instrumentos de guerra nas mãos dos generais. Não há nada mais perigoso que a justiça nas mãos dos magistrados e o pincel nas mãos do pintor!

---

38. De uma entrevista, em 2 de dezembro de 1933, com Daniel-Henry Kahnweiler, publicada em *Le Point* (Souillac), XLII (outubro de 1952), 24. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

39. Embora *Les Demoiselles d'Avignon* (Museu de Arte Moderna, Nova York), pintado em 1907, marque o começo do cubismo, esta é a primeira menção direta que Picasso faz do quadro. Vale a pena reproduzir suas palavras, embora tivessem sido ditas muito mais tarde. Ver também a descrição feita por André Salmon em 1912, quando o quadro estava sendo pintado. (*Supra*)

40. Entrevista com Christian Zervos, publicada sob o título "Conversation avec Picasso" em *Cahiers d'Art* (Paris), X, 7-10, 1935, pp. 173-178. A tradução inglesa utilizada por H. B. Chipp é de Alfred H. Barr, Jr., em *Picasso: Fifty Years of His Art*, copyright 1946 by The Museum of Modern Art, Nova York, e reproduzido com sua permissão. Christian Zervos anotou essas observações de Picasso imediatamente depois de uma conversa com ele em Boisgeloup, em 1935. Picasso examinou as notas e aprovou-as informalmente. Zervos, amigo de Picasso, era diretor da *Cahiers d'Art*, fundada em 1926, a principal revista européia dedicada à arte contemporânea, e nela publicou numerosos artigos de sua autoria sobre Picasso, bem como ilustrações de sua arte. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

Pablo Picasso, Les demoiselles d'Avignon, *1907, óleo sobre tela.*

Pode-se imaginar o perigo que isto representa para a sociedade! Mas hoje já não se tem coragem de expulsar os poetas e os pintores, pois recusamos admitir para nós mesmos que haja qualquer perigo em conservá-los na cidade.

Para minha infelicidade, e talvez para minha alegria, disponho das coisas segundo o ditame de minhas paixões. Que triste sorte para um pintor que gosta das loiras, mas que se proíbe de colocá-las em seu quadro porque não se harmonizam com o cesto de frutas! Que miséria, para um pintor que detesta as maçãs, ser obrigado a utilizá-las o tempo todo, porque se harmonizam com o tapete! Coloco nos meus quadros tudo o que amo. Tanto pior para as coisas; tudo o que elas têm a fazer é arranjar-se entre si.

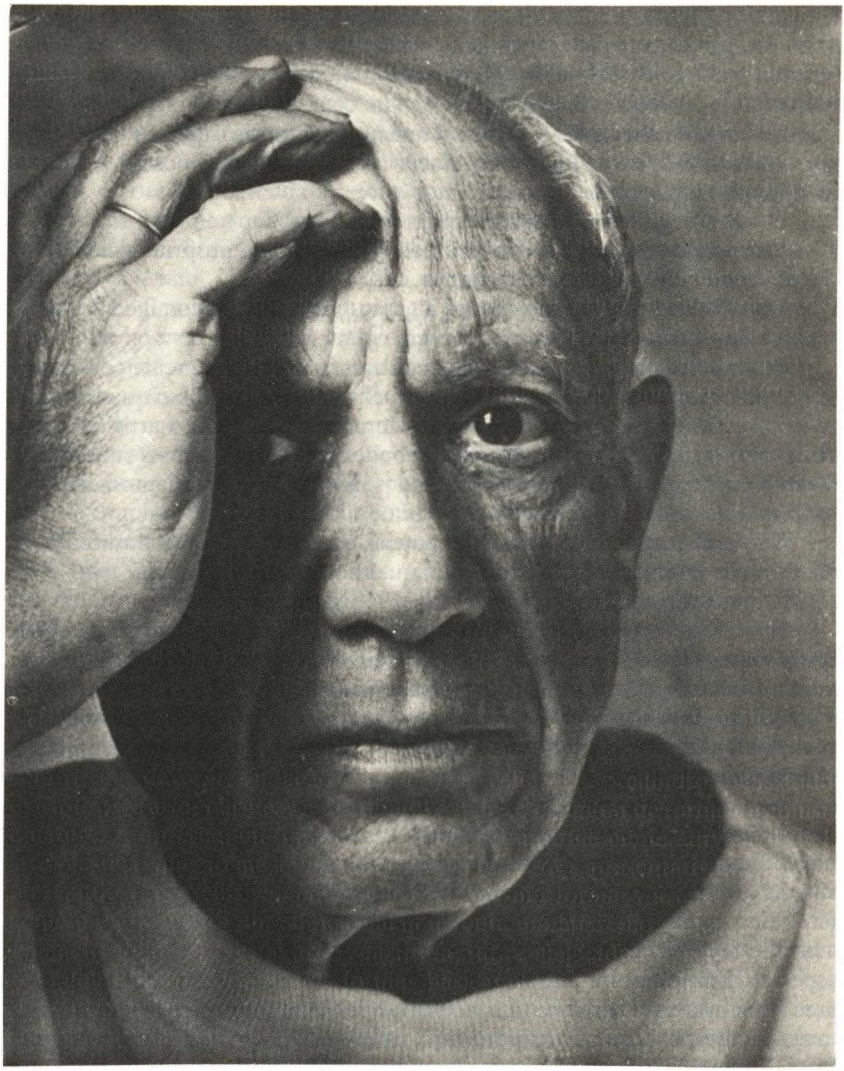
Fernande Olivier, Retrato de Picasso, *desenho*.

Antigamente os quadros caminhavam para o seu fim por progressão. Cada dia trazia algo de novo. Um quadro era uma soma de adições. No meu caso, um quadro é uma soma de destruições. Faço um quadro para destruí-lo em seguida. Mas no fim nada se perde; o vermelho que retirei de uma parte encontra seu lugar alhures.

Seria muito interessante fixar fotograficamente, não as etapas de um quadro, mas as suas metamorfoses. Talvez então se perceberia qual o caminho seguido por um cérebro para a concretização de seu sonho. Mas o que é realmente curioso é observar que o quadro não muda no fundo, que a visão inicial permanece quase intacta apesar das aparências. Muitas vezes, depois de estudar uma luz e uma sombra que coloquei no meu quadro, tento "quebrá-las" acrescentando uma cor que cria um efeito contrário. Quando essa obra é fotografada, percebo que o que eu introduzira para corrigir minha visão inicial desaparece e que, afinal, a imagem dada pela fotografia corresponde à minha primeira visão, antes das transformações trazidas por minha vontade.

Um quadro não é pensado e fixado de antemão. Enquanto o produzimos ele segue a mobilidade do pensamento. Depois de terminado ele continua a mudar, conforme o estado daquele que o contempla. Um quadro vive sua vida como um ser vivo, sofre as mudanças que a vida cotidiana nos impõe. Isto é natural, já que um quadro só vive graças àquele que o contempla.

No momento em que faço o quadro, penso num branco e aplico um branco. Mas não posso continuar a trabalhar, pensar e aplicar um branco; as cores, como os traços, seguem a mobilidade da emoção. Você viu o esboço que fiz de um quadro com todas as indicações das cores. Que resta delas?



Pablo Picasso, *fotografia de Arnold Newman.*

No entanto o branco em que pensei, o verde em que pensei estão no quadro, mas não no lugar previsto, nem na quantidade pensada. Naturalmente, pode-se fazer quadros combinando diferentes partes deles, mas então lhes faltará o drama.

Gostaria de chegar ao estágio em que ninguém seria capaz de dizer como meu quadro foi feito. Que importância tem isso? O que desejo é que de meu quadro emane unicamente a emoção.

O trabalho é uma necessidade para o homem.

Um cavalo não se encontra entre os varais por sua própria iniciativa.

O homem inventou o despertador.

Quando começo um quadro há alguém que trabalha comigo. No final, tenho a impressão de ter trabalhado sem colaborador.

Quando se começa um quadro, encontram-se freqüentemente coisas muito bonitas. Devemos acautelar-nos contra elas, destruir o nosso quadro, refazê-lo diversas vezes. A cada destruição de um belo achado o artista, a bem dizer, não o suprime — transforma-o, condensa-o, torna-o mais substancial. O êxito é o resultado de achados recusados. Do contrário tornamo-nos nosso próprio amador. Não me vendo por nada.

Na realidade, trabalhamos com poucas cores. O que dá a ilusão do seu número é o terem sido colocadas cada qual no seu devido lugar.

A arte abstrata é apenas a pintura. E o drama?

Não existe arte abstrata. Sempre é preciso começar por alguma coisa. Pode-se em seguida remover toda aparência de realidade; já não há perigo, pois a idéia do objeto deixou uma marca indelével. Foi ele que provocou o artista, excitou suas idéias, pôs em movimento suas emoções. Idéias e emoções serão definitivamente prisioneiras de sua obra; o que quer que façam, já não poderão escapar do quadro; fazem parte integrante dele, mesmo que sua presença se torne imperceptível. Quer queira, quer não, o homem é o instrumento da natureza; ela lhe impõe o seu caráter, a sua aparência. Nos meus quadros de Dinard e de Pourville, exprimi mais ou menos a mesma visão. No entanto, você observou por si mesmo como são diferentes as atmosferas dos quadros feitos na Bretanha e na Normandia, já que reconheceu a luz das falésias de Dieppe. Não copiei essa luz, não lhe prestei uma atenção especial. Fui simplesmente banhado por ela; meus olhos a tinham visto e meu subconsciente registrou a sua visão; minha mão fixou as sensações que experimentei. Não se pode contrariar a natureza. Ela é mais forte que o mais forte dos homens! Temos todo o interesse em estar de bem com ela. Podemos permitir-nos algumas liberdades, mas somente no detalhe.

Tampouco existem arte figurativa e não-figurativa. Todas as coisas nos aparecem sob a forma de figuras. Mesmo em metafísica, as idéias se exprimem por figuras; imagine então como seria absurdo pensar na pintura sem as imagens das figuras. Uma personagem, um objeto, um círculo são figuras; agem sobre nós de um modo mais ou menos intenso. Umas estão mais perto de nossas sensações, produzem emoções que afetam nossas faculdades afetivas; outras se dirigem mais particularmente ao intelecto. Cumpre aceitá-las todas,

pois meu espírito tem tanta necessidade de emoção quanto meus sentidos. Acha que me interessa que este quadro represente duas personagens? Essas duas personagens existiram, não existem mais. A visão delas deu-me uma emoção inicial, pouco a pouco sua presença real se esfumou, tornaram-se para mim uma ficção, depois desapareceram, ou melhor, foram transformadas em todo tipo de problemas. Já não são para mim duas personagens, mas formas e cores — entenda-se, formas e cores que resumem, não obstante, a idéia das duas personagens e conservam a vibração de sua vida.

Comporto-me em relação à pintura como me comporto em relação às coisas. Faço uma janela como olho através de uma janela. Se essa janela aberta não fica bem no meu quadro, puxo uma cortina e a fecho como o teria feito no meu quarto. É preciso agir com a pintura, como na vida, diretamente. A pintura, logicamente, tem suas convenções e é indispensável levá-las em conta, pois não se pode agir de outra maneira. Por isso devemos ter constantemente sob os olhos a presença da vida.

O artista é um receptáculo de emoções que lhe vêm de toda parte: do céu, da terra, de um pedaço de papel, de uma figura que passa, de uma teia de aranha. Eis por que não é necessário distinguir entre as coisas. Para elas não há distinções de classe. Devemos servir-nos do que é bom para nós onde quer que o encontremos, salvo em nossas próprias obras. Tenho horror de copiar-me, mas não hesito, quando me mostram, por exemplo, um portfólio de desenhos antigos, em tirar deles tudo o que desejo.

Quando inventamos o cubismo, não tínhamos a mínima intenção de inventar o cubismo, mas de exprimir o que estava em nós. Ninguém nos traçou um programa de ação; nossos amigos poetas seguiram atentamente o nosso esforço, mas nunca o ditaram. Jovens pintores atuais traçam para si freqüentemente um programa a seguir e se aplicam como bons alunos em cumprir corretamente o seu dever.

O pintor passa por estados de plenitude e de vazio. Nisso reside todo o segredo da arte. Estou passeando na floresta de Fontainebleau. Tenho uma indigestão de verde. É preciso esvaziar essa sensação num quadro. O verde aí predomina. O pintor pinta para descarregar suas sensações e visões. Os homens apoderam-se de sua pintura para cobrir um pouco sua nudez. Pegam o que podem e como podem. Creio que afinal não pegam nada; simplesmente talharam uma roupa na medida de sua incompreensão. Fazem tudo à sua imagem, desde Deus até o quadro. Eis por que o prego onde se pendura o quadro é a ruína da pintura. Esta tem sempre alguma importância, pelo menos a do homem que a fez. No dia em que é comprada e pendurada na parede, ela assume uma importância totalmente diversa e a pintura está perdida.

O ensino acadêmico da beleza é falso. Fomos enganados, mas tão bem enganados que já não podemos reencontrar sequer a sombra de uma verdade. As belezas do Pártenon, as Vênus, as Ninfas, os Narcisos não passam de mentiras. A arte não é a aplicação de um cânone de beleza, mas o que o instinto e o cérebro podem conceber independente do cânone. Quando ama-

mos uma mulher, não medimos suas formas com instrumentos; amamo-la com nossos desejos, e no entanto tudo se fez para aplicar o cânone até mesmo ao amor. A bem dizer, o Pártenon é apenas uma chácara sobre a qual se colocou um teto; acrescentaram-se colunatas e esculturas porque havia em Atenas pessoas que trabalhavam e queriam se expressar. O que conta não é o que o artista faz, mas o que ele é. Cézanne nunca teria me interessado se tivesse vivido e pensado como Jacques-Émile Blanche, mesmo se a maçã que ele pintara fosse dez vezes mais bela. O que nos interessa é a inquietação de Cézanne, o ensino de Cézanne, são os tormentos de Van Gogh, isto é, o drama do homem. O resto é falso.

Todos querem compreender a pintura. Por que não tentam compreender o canto dos pássaros? Por que se ama uma noite, uma flor, tudo o que rodeia o homem, sem tentar compreendê-los? Mas no caso da pintura as pessoas querem compreender. Se ao menos compreendessem que o artista trabalha por necessidade, que ele próprio é um ínfimo elemento do mundo, a quem não se deveria atribuir mais importância que a tantas coisas da natureza que nos encantam, mas que não explicamos. Os que tentam explicar um quadro estão quase sempre no mau caminho. Gertrude Stein anunciava-me jubilosamente, há algum tempo, que finalmente compreendera o que representava o meu quadro dos três músicos. Era uma natureza-morta!

Como querer que um espectador viva o meu quadro como eu o vivi? Um quadro me vem de longe; quem pode dizer de quão longe ele veio, como o adivinhei, como o vi, como o fiz? E no entanto no dia seguinte não sou capaz de ver o que eu próprio fiz. Como penetrar nos meus sonhos, nos meus instintos, nos meus desejos, nos meus pensamentos, que levaram tanto tempo para amadurecer e vir à luz, e principalmente como apreender o que coloquei neles, talvez contra minha própria vontade?

Com exceção de alguns pintores que abrem horizontes novos para a pintura, a mocidade de hoje já não sabe para onde ir. Em vez de repreender nossas pesquisas para reagir claramente contra nós, ela se empenha em reanimar o passado. Entretanto o mundo está aberto diante de nós, tudo ainda está por fazer, e não por refazer. Por que se apegar desesperadamente a tudo o que já cumpriu sua promessa? Há quilômetros de pintura "à maneira de"; mas é raro ver um jovem trabalhar à sua própria maneira.

Seria bom que o homem não pudesse se repetir. Repetir é ir contra as leis do espírito — um escapismo.

Não sou pessimista. Não detesto a arte, pois não poderia viver sem lhe consagrar todas as minhas horas. Amo-a como a única finalidade de minha vida. Todas as coisas que faço em relação com a arte me dão grande alegria. No entanto não vejo por que todo o mundo deveria ocupar-se com a arte, pedir-lhe contas e a seu respeito dar livre curso à própria tolice. Os museus são um amontoado de mentiras; as pessoas que se ocupam da arte são em sua maioria impostores. Não compreendo por que nos países revolucionários se tenha ainda mais preconceitos contra a arte que nos países ultrapassados! Acrescentamos aos quadros dos museus todas as nossas tolices, todos os nossos

erros, toda a pobreza do nosso espírito. Fizemos deles coisas insignificantes e ridículas. Estamos apegados a mitos, em vez de sentir o que havia de vida interior nos homens que os fizeram. Deveria haver uma ditadura total... uma ditadura de pintores... a ditadura de um pintor... para suprimir todos os que nos enganaram, para suprimir os trapaceiros, para suprimir os objetos de embuste, para suprimir os hábitos, para suprimir os encantos, para suprimir a história, para suprimir uma porção de coisas. Mas o bom senso sempre levará a melhor. É sobretudo contra ele que se devia fazer uma revolução! O verdadeiro ditador será sempre vencido pela ditadura do bom senso... e talvez não!

Pablo Picasso, Uma idéia é um ponto de partida e nada mais...[41]

Sabe que quando pintei meus primeiros violões eu nunca havia segurado um com minhas próprias mãos? Com o primeiro dinheiro que me proporcionaram, comprei um violão e depois disso nunca mais pintei outro. As pessoas pensam que as touradas de meus quadros foram copiadas da vida real, mas estão enganadas. Eu costumava pintá-las antes de ter visto uma, para ganhar dinheiro a fim de pagar o meu bilhete. Você fez realmente o que planejou fazer? Ao sair de casa, você não modifica muitas vezes o seu itinerário sem dar por isso? Com isso você deixa de ser você mesmo? E, de um modo ou de outro, não chega aonde pretendia ir? E, mesmo se não chegar, que importa? A razão é que você não precisava ir, em primeiro lugar, e estaria errado em forçar o destino.

Uma idéia é um ponto de partida, e nada mais. Se você contemplá-la, verá que se torna uma outra coisa. Quando penso muito sobre alguma coisa, vejo que sempre a tive completa, em minha cabeça. Como, então, esperar que continue a interessar-me por ela? Se eu persistir, ela se revela de maneira diferente, porque uma outra questão intervém. No que me concerne, de qualquer modo, minha idéia original já não tem interesse, porque, enquanto a realizo, estou pensando em alguma outra coisa.

O importante é criar. Nada mais importa; a criação é tudo.

Você já viu um quadro terminado? Um quadro, ou qualquer outra coisa? Ai de você, o dia em que disserem que você terminou! Terminar uma obra? Terminar um quadro? Que absurdo! Terminá-lo significa acabar com ele, matá-lo, livrar-se de sua alma, dar-lhe o seu golpe final: uma situação extremamente infeliz, tanto para o pintor como para o quadro.

O valor de uma obra reside precisamente naquilo que ela não é.

---

41. Tradução inglesa de Angel Flores, *Picasso, An Intimate Portrait* (Nova York, Prentice-Hall, 1948; Londres, Allen, 1949). O manuscrito original foi publicado posteriormente em Jaime Sabartes, *Retratos y Recuerdos* (Madri, 1953). Sabartes havia sido amigo de Picasso durante a juventude deste em Barcelona e Paris, e depois de uma longa separação voltou a vê-lo em Paris, em 1935. Moraram juntos, tendo Sabartes assumido a posição de secretário e companheiro constante. Essa biografia de Picasso, escrita por sugestão do artista, é uma das mais pormeno-

Pablo Picasso, Objetos encontrados, 1945[42]

Você se lembra daquela cabeça de touro exposta recentemente? Com o guidão e o selim de uma bicicleta fiz uma cabeça de touro que todos reconheciam como cabeça de touro. Dessa maneira, completou-se uma metamorfose; agora, eu gostaria de ver outra metamorfose ocorrer na direção oposta. Suponhamos que a minha cabeça de touro seja jogada no lixo. Talvez algum dia uma pessoa chegará e dirá: "Ora, ali está alguma coisa que seria muito boa para usar como guidão para a minha bicicleta..." Assim, uma dupla metamorfose se teria realizado.

Juan Gris, Resposta a um questionário sobre sua arte, 1921[43]

Eu trabalho com os elementos do espírito, com a imaginação. Tento concretizar o que é abstrato, vou do geral para o particular, ou seja, parto de uma abstração para chegar a um fato real. Minha arte é uma arte de síntese, uma arte dedutiva, como diz Raynal.

Quero chegar a uma nova qualificação, fabricar indivíduos especiais partindo do tipo geral.

Considero que o lado arquitetônico da pintura é a matemática, o lado abstrato; quero humanizá-lo. Cézanne faz um cilindro de uma garrafa, mas eu parto do cilindro para criar um indivíduo de um tipo especial: de um cilindro faço uma garrafa, uma determinada garrafa. Cézanne tende para a arquitetura, eu parto dela. Eis por que componho com abstrações (cores) e faço meus arranjos quando essas cores se tornaram objetos. Por exemplo, componho com um branco e um preto e faço meus reajustamentos quando esse branco se tornou um papel e esse preto uma sombra; ou seja, reajusto o branco para transformá-lo numa sombra. Essa pintura está para a outra como a poesia está para a prosa.

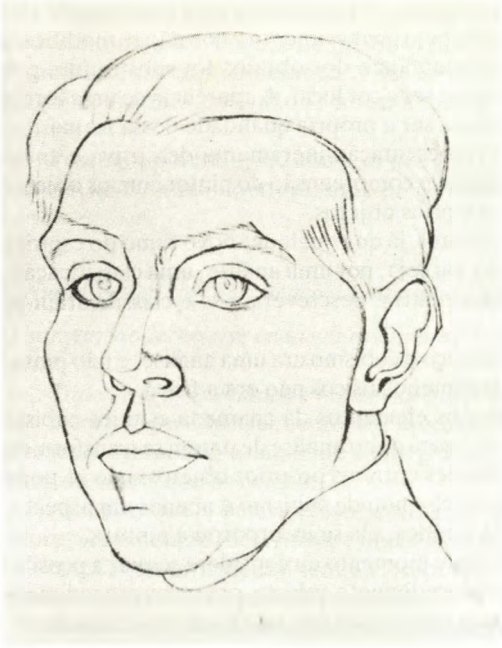
---

rizadas dentre quantas se escreveram sobre ele. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

42. Excerto de uma entrevista com André Warmod, publicada sob o título "En peinture tout n'est que signe, nous dit Picasso", *Arts* (Paris), 29 de junho de 1945, pp. 1-4. De *Picasso: Fifty Years of His Art*, de Alfred H. Barr, Jr., copyright 1946 by The Museum of Modern Art, Nova York, que autorizou a reimpressão. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

43. Publicado originalmente em *L'Esprit Nouveau* (Paris), nº 5, fevereiro de 1921, pp. 533-534.

As teorias de Juan Gris refletem o fato de só em 1911 ter ele ingressado no movimento cubista e começado a pintar somente na fase posterior, ou "sintética". Depois da guerra, quando o movimento se tornara largamente conhecido, os diretores de *L'Esprit Nouveau* (Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret [Le Corbusier] buscaram entre os artistas explicações para o cubismo. [A tradução brasileira foi feita por Antonio de Padua Danesi, a partir do texto francês, apresentado por D.-H. Kahnweiler em *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris, Gallimmard, p. 277. (N. do Ed. bras.)]



Juan Gris, Auto-retrato, *1921, desenho.*

Embora no *sistema* eu me afaste de toda arte idealista e naturalista, no método não posso evadir-me do Louvre. Meu método é o método de sempre, aquele que os mestres empregaram: existem os *meios* técnicos, e eles permanecem constantes.

Juan Gris, Resposta a um questionário sobre o cubismo, 1925[44]

O cubismo? Como nunca o *adotei* conscientemente, após madura reflexão, mas trabalhei num certo espírito que me levou a ser classificado nessa tendência, não meditei sobre suas causas e seu caráter, como alguém que a observou de fora ou refletiu sobre ela antes de adotá-la.

Hoje, evidentemente, percebo que a princípio o cubismo não passava de um novo modo de representar o mundo.

Exatamente por reação contra os elementos fugitivos empregados pelos impressionistas na sua representação, procurou-se encontrar, nos elementos

44. Publicado pela primeira vez como resposta a um questionário, "Chez les cubistes", em *Bulletin de la Vie Artistique*, diretores Félix Fénéon, Guillaume Janneau e outros (Paris), VI, I (1º de janeiro de 1925), pp. 15-17. Janneau baseou seu livro *L'Art Cubiste* (Paris, Moreau, 1929) nessa série de entrevistas. [A tradução brasileira foi feita por Antonio de Padua Danesi, a partir do texto francês extraído da obra citada na nota 43 deste capítulo, p. 278 (N. do Ed. bras.)]

a representar, elementos menos instáveis. E escolheu-se essa categoria de elementos que permanecem no espírito pelo conhecimento e que não se modificam todas as horas. A iluminação momentânea dos objetos foi substituída, por exemplo, por aquilo que se acreditava ser a cor local. A aparência de uma forma foi substituída pelo que se acreditava ser a própria qualidade dessa forma.

Mas isso determinava uma representação meramente descritiva e analítica, pois já não havia senão relações de compreensão do pintor com os objetos e quase nunca relações entre os próprios objetos.

Isso, aliás, é perfeitamente natural, já que qualquer novo ramo do espírito começa sempre por uma descrição, ou seja, por uma análise, uma classificação. Antes da existência da física como ciência, descreveram-se e classificaram-se os fenômenos físicos.

Ora, sei muito bem que no começo o cubismo era uma análise, e não pintura, assim como a descrição dos fenômenos físicos não era a física.

Agora, porém, quando todos os elementos da chamada estética cubista são medidos pela técnica pictórica, agora que a análise de ontem se transformou em síntese pela expressão das relações entre os próprios objetos, não se pode dirigir-lhe esta censura. Se o que se chamou de cubismo é apenas um aspecto, o cubismo desapareceu; se é uma estética, ela se incorporou à pintura.

Então, como quer você que neste momento eu considere sequer a possibilidade de expressar-me "ora pelo procedimento cubista, ora pelos procedimentos de uma outra arte", já que para mim o cubismo não é um procedimento?

Juan Gris, Homenagem a Pablo Picasso, *1911-1912, óleo sobre tela.*

Não sendo um procedimento, mas uma estética e até um estado de espírito, o cubismo deve ter forçosamente uma correlação com todas as manifestações do pensamento contemporâneo. Pode-se inventar isoladamente uma técnica, um procedimento, mas não se inventa toda a complexidade de um estado de espírito.

Percebo, porém, que, afinal, o que fiz foi contar-lhe, aproximadamente, a evolução de minha pintura, em vez de responder estritamente às suas perguntas.

Fernand Léger, de "A Estética da Máquina", 1924[45]

O homem moderno vive cada vez mais numa ordem predominantemente geométrica.

Toda criação mecânica e industrial é dependente de vontades geométricas.

Desejo falar especialmente dos *preconceitos* que cegam três quartos das pessoas e as impedem totalmente de chegar ao livre julgamento dos fenômenos, belos ou feios, que as cercam.

Acredito que a beleza plástica em geral é totalmente independente dos valores sentimentais, descritivos e imitativos. Cada objeto, quadro, arquitetura ou organização ornamental tem um valor em si, estritamente absoluto, independente daquilo que pode representar.

Muitos indivíduos seriam sensíveis à beleza dos objetos usuais, *sem intenção artística*, se a idéia preconcebida do *objeto de arte* não fosse uma venda em seus olhos. A causa disso é a má educação e a mania moderna de tudo classificar a qualquer preço, tanto os indivíduos como os utensílios. Os homens têm *medo do livre-arbítrio*, que é, no entanto, o único estado de espírito possível para a recepção do belo. Vítimas de uma época crítica, cética, inteligente, eles se empenham em compreender em vez de se deixar levar pela sensibilidade. "Acreditam nos *fabricantes de artes*", porque são profissionais. Os títulos, as distinções os deslumbram e lhes bloqueiam a vista. Meu objetivo aqui é tentar provar isto: que não existe Belo catalogado, hierarquizado; que este é o pior erro que pode haver. O Belo está em toda parte, na ordem que você põe em suas panelas, na parede branca de sua cozinha, mais talvez que no seu salão século XVIII ou nos museus oficiais.

Por isso gostaria de falar sobre uma nova ordem arquitetônica: a *arquitetura da mecânica*. Toda a arquitetura antiga e moderna procede de vontades geométricas.

A arte grega fez dominar as linhas horizontais. Influenciou todo o século XVII francês. O românico: as linhas verticais. O gótico realizou o equilíbrio não raro perfeito entre os jogos de curvas e retas; chegou inclusive a essa coisa surpreendente que é a arquitetura móvel. Há fachadas góticas que se

45. De *Bulletin de l'Effort Moderne* (Paris) I, 1 e 2 (janeiro e fevereiro de 1924), pp. 5-9. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

Fernand Léger, Auto-retrato, *1922, desenho.*

mexem como um quadro dinâmico; isso resulta de um jogo de linhas complementares e contrastantes.

Pode-se afirmar isto: uma máquina ou um objeto fabricado pode ser belo quando as relações de linhas que inscrevem esses volumes são equilibradas numa ordem equivalente à das arquiteturas precedentes. Não estamos, pois, diante de um fenômeno de ordem nova propriamente dita; trata-se simplesmente de uma manifestação arquitetônica como as outras.

A questão se torna mais delicada quando se considera a criação mecânica com todas as suas conseqüências, isto é, sua *finalidade.* Se a finalidade das arquiteturas monumentais anteriores era o Belo predominando sobre o útil, é inegável que, na ordem mecânica, a finalidade dominante é *útil,* estritamente útil. Tudo tende à utilidade, com a maior severidade possível. *A tendência ao útil não impede, portanto, o advento de um estado de beleza.*

O caso da evolução da forma automóvel é um exemplo notável do que estou dizendo; aliás, não deixa de ser curioso que, quanto mais a máquina preenche suas funções utilitárias, mais bela se torna. Ou seja, quando as linhas verticais dominaram, a princípio, o que contrariava a sua finalidade, o automóvel era feio; buscava-se o cavalo, dizia-se: carroças sem cavalo. Quando, por

necessidade de rapidez, o automóvel se fez baixo e longo, quando, por conseqüência, as linhas horizontais equilibradas pelas curvas passaram a dominar, ele se tornou um todo perfeito, logicamente organizado para a sua finalidade. Tornou-se belo...

Não se deduza dessa verificação entre a relação bela e útil do automóvel que a perfeição da utilidade deve conduzir à perfeição da beleza. Não nego sequer a possibilidade de demonstrar o contrário. Tive sob os olhos, mas não na memória, exemplos freqüentes da acentuação do útil em detrimento do belo.

Só o acaso preside ao aparecimento da beleza no objeto fabricado.

Fernand Léger, de "Um Novo Realismo — o Objeto", 1926[46]

Todos os esforços no campo do espetáculo ou do cinema devem concentrar-se em ressaltar os valores do *objeto* — mesmo a expensas do motivo e de todos os outros chamados elementos fotográficos de interpretação, sejam eles quais forem.

Todo o cinema atual é romântico, literário, histórico, expressionista, etc.

Vamos esquecer tudo isso e consideremos, por favor:

Um cachimbo — uma cadeira — a mão — uma máquina de escrever — um chapéu — o pé, etc., etc.

Consideremos essas coisas pela contribuição que podem dar ao filme, tal como são — *isoladamente* —, seu valor ressaltado por todos os meios conhecidos.

Incluí propositalmente nesta enumeração partes do corpo humano, para sublinhar o fato de que no novo realismo o ser humano, a personalidade, só é muito interessante nesses fragmentos e que tais fragmentos não devem ser considerados mais importantes do que nenhum dos outros objetos relacionados.

A técnica enfatizada é a de isolar o objeto ou o fragmento de um objeto e apresentá-lo no cinema em *close-ups* da maior escala possível. A ampliação enorme de um objeto, ou de um fragmento, dá-lhe uma personalidade que nunca teve antes e dessa maneira ele pode tornar-se veículo de toda uma nova força lírica e plástica.

Sustento que antes da invenção do cinema ninguém conhecia as possibilidades latentes em um pé — uma mão — um chapéu.

Esses objetos eram, é claro, conhecidos como úteis — eram vistos, mas nunca contemplados. No cinema eles podem ser contemplados — podem ser descobertos; quando bem apresentados verifica-se que possuem beleza plástica e dramática. Estamos numa época de especialização — de especialidades. Se os objetos manufaturados são, no todo, bem realizados, notavelmente bem acabados — é porque foram feitos e verificados por especialistas.

---

46. De *The Little Review* (Paris) XI, 2 (inverno de 1926), pp. 7-8. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Proponho a aplicação dessa fórmula ao cinema e o estudo das possibilidades plásticas latentes no fragmento ampliado, projetado (como um *close-up*) na tela de cinema, especializado, visto e estudado de todos os ângulos possíveis, tanto em movimento como imóvel...

Repito — pois toda a essência deste artigo é o vigoroso — o efeito espetacular do *objeto* é hoje totalmente ignorado.

V

FUTURISMO
O dinamismo como expressão do mundo moderno

INTRODUÇÃO, por Joshua C. Taylor

Em 20 de fevereiro de 1909 o agitado poeta bilíngüe e diretor de revista F. T. Marinetti, responsável pela controversa revista literária *Poesia* (Milão), anunciou o movimento do futurismo num manifesto beligerante publicado na primeira página do jornal parisiense *Le Figaro*. A expressão "futurismo" sensibilizou a imaginação de escritores e artistas de todo o mundo, como também a insistência de Marinetti no sentido de que o artista voltasse as costas à arte do passado e aos procedimentos convencionais para preocupar-se com a vida agitada, barulhenta da florescente cidade industrial. Na Itália, um grupo de pintores reuniu-se com os poetas em volta de Marinetti, em 1909, para definir as implicações desse manifesto nas artes visuais. Publicaram primeiro um manifesto geral, "Manifesto dos Pintores Futuristas", em fevereiro de 1910. Em seguida, em março, saiu outro documento, mais específico, "Pintura Futurista: Manifesto Técnico". Só no final daquele mesmo ano, porém, é que a pintura dos três mais notáveis signatários, Carlo Carrà (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916) e Luigi Russolo (1885-1947), apresentou mudanças formais revolucionárias coerentes com os procedimentos expostos no Manifesto Técnico. Originalmente, os documentos foram assinados também por Aroldo Bonzagni e Romolo Romani, mas estes logo se afastaram, e Gino Severini (1883-1950), que trabalhava em Paris, e Giacomo Balla (1871-1958), em Roma, juntaram-se a Boccioni, Carrà e Russolo, formando o grupo intimamente coeso dos pintores futuristas.

Na pintura, o movimento futurista tem sido erroneamente considerado como um produto do cubismo. Na realidade, tanto suas raízes como suas metas eram muito diferentes, estando associado mais de perto aos objetivos do novo movimento da pintura alemã que acabou sendo chamado de expressionismo. Parte da confusão resultou da insistência dos pintores parisienses em ler o Manifesto Técnico tendo em mente os processos analíticos do cubismo. Os italianos, que insistiam tanto em manter a sua independência quanto à escola de Paris, em manter seu predomínio artístico, mostraram repetidamente as diferenças em artigos irritados publicados na revista *Lacerba*, de Florença. A confusão, porém, persistiu, porque vários dos pintores futuristas,

Os futuristas em Paris, fevereiro de 1912. (Esq. para dir.: Luigi Russolo, Carlo Carrà, F. T. Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severini.)

Noccioni, Carrà, Soffici e Severini (que, morando em Paris, conheciam o cubismo desde os seus começos), apropriaram-se de aspectos da linguagem formal do cubismo e os usaram para seus próprios fins. Boccioni e Carrà estabeleceram contato com a pintura cubista em 1911, primeiro através de publicações, depois numa viagem de outono a Paris, sob a orientação de Severini. A semelhança, porém, é superficial e, como Carrà observa no artigo seguinte, tanto o objetivo como o efeito de sua pintura eram diferentes.

A primeira grande exposição da pintura futurista, realizada em Milão, foi inaugurada no dia 30 de abril de 1911. Começando com uma mostra na galeria de Bernheim-Jeune em Paris, em fevereiro de 1912, um grupo de obras futuristas circulou pelos principais centros europeus, provocando muitos comentários e exercendo considerável influência sobre o público e os artistas. Realizaram-se exposições na Inglaterra, Alemanha e Holanda. Notícias ilustradas dessas exposições foram publicadas por toda parte, inclusive na imprensa americana. Em 1913 Severini realizou uma exposição pessoal em Londres, e Boccioni, tendo publicado um manifesto revolucionário da escultura futurista em abril de 1912, expôs sua obra, original e surpreendente, em Paris.

Os poetas acompanharam o ritmo dos pintores, e foram grandes os estímulos mútuos. Em 1912 Marinetti publicou sua teoria da poesia da "palavra

livre", na qual as palavras evocativas, impressas em tipos e tamanhos diferentes, ligadas por símbolos matemáticos e não pelos conectivos gramaticais, eram teatralmente espalhadas pela página. Os pintores aproveitaram essa idéia e começaram a usar as palavras em seus quadros, não, como fazia o cubismo, em razão de sua forma, mas como evocação de sons e associações extrapictóricas.

Publicaram-se manifestos também para a música, primeiro em julho de 1912, por Ballila Pratella, e Russolo dedicou grande parte de seu tempo a experimentos com a música criada por uma bateria de máquinas barulhentas. Promulgou um manifesto, "A Arte dos Barulhos", em março de 1913. Um outro grupo fez experimentos também com a fotografia e o cinema. Anton Giulio Bragaglia publicou um manifesto, "Fotodinâmica Futurista", em Roma, em 1912; em setembro de 1916 lançou o seu "Manifesto do Cinema Futurista" e produziu um filme futurista de longa metragem, *Perfido Incanto*. Peças de teatro foram também encenadas, prenunciando, em seu absurdo chocante e compulsivo, a atividade posterior dos dadaístas[1].

O jovem arquiteto Antonio Sant'Elia uniu-se aos futuristas em 1914 e republicou suas estimulantes propostas de uma arquitetura moderna, que haviam sido usadas antes num catálogo de exposição daquele ano, como um manifesto da arquitetura futurista. Seus projetos extraordinários, bem como seu manifesto revolucionário, serviram de inspiração para os jovens arquitetos. Sant'Elia morreu na guerra, em 1916.

O princípio futurista do "dinamismo" como meio expressivo, a ênfase dos pintores mais sobre o processo do que sobre as coisas (e para isso recorriam à autoridade de Henri Bergson), sua ênfase na intuição e sua capacidade de sintetizar as múltiplas experiências dos sentidos e da memória numa "simultaneidade" coerente, tudo isso teve efeitos profundos em outros movimentos: os construtivistas e suas várias ramificações, os vorticistas ingleses e, posteriormente, sobre o Dada e o surrealismo.

Em fins de 1914 a primeira fase do futurismo chegava ao seu termo. Muitos dos seus partidários originais começaram a criticar-se mutuamente, protestando também contra a constante pressão exercida por Marinetti. Com a entrada da Itália na Guerra, em 1915, ardentemente defendida por Marinetti e seus companheiros, toda atividade artística efetiva cessou. Boccioni e Sant'Elia foram mortos na guerra e Russolo foi seriamente ferido. O grupo que se auto-intitulava futurista, formado em torno de Marinetti depois da guerra, pouco tinha em comum, seja nos princípios artísticos, seja na qualidade das realizações, com o movimento original. Sua vigorosa tática de propaganda, porém, foi aproveitada pela nova liderança política e o novo futurismo passou a identificar-se com o fascismo.

1. Ver *F. T. Marinetti Teatro*, ed. Giovanni Calendoli, 3 vols. (Roma, 1960).

F. T. Marinetti, "Fundação e manifesto do futurismo", 1908[2]

Ficamos acordados a noite toda, meus amigos e eu, sob as lâmpadas orientais das cúpulas de latão perfurado, estreladas como as nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico. Passeamos longamente sobre opulentos tapetes orientais a nossa atávica preguiça, discutindo diante dos confins extremos da lógica e escurecendo muito papel com frenéticas escritas.

Um imenso orgulho inchava-nos os peitos, pois nos sentíamos sozinhos naquela hora, alertas e eretos como soberbos faróis ou como sentinelas avançadas defronte do exército das estrelas inimigas, que nos espreitavam de seus celestes acampamentos. Sozinhos com os foguistas que se agitam diante dos fornos infernais dos grandes navios, sozinhos com os negros fantasmas que esquadrinham as barrigas abrasadas das locomotivas lançadas em louca velocidade, sozinhos com os bêbados que cambaleiam, com um incerto bater de asas, ao longo dos muros da cidade.

De repente estremecemos, ao ouvir o rumor formidável dos enormes ônibus de dois andares que passam aos solavancos, fulgurantes de luzes multicores, como as aldeias em festa que o Pó transbordante sacode e erradica subitamente para arrastá-las até o mar, sob cascatas e através dos redemoinhos de um dilúvio.

Seguiu-se um silêncio mais profundo. Mas, enquanto escutávamos o extenuado murmúrio de preces do velho canal e o ranger dos ossos dos palácios moribundos sobre suas barbas de úmida verdura, eis que ouvimos rugir sob as janelas os automóveis famélicos.

— Vamos — disse eu. — Vamos, amigos! Vamos embora! Enfim a mitologia e o ideal místico foram superados. Estamos para assistir ao nascimento do Centauro e logo veremos voar os primeiros anjos!... Será preciso sacudir as portas da vida para experimentar-lhes os gonzos e cadeados!... Vamos! Eis, sobre a terra, a primeiríssima aurora! Não há nada que iguale o esplendor da vermelha espada do sol que esgrima pela primeira vez nas nossas trevas milenares!...

Aproximamo-nos das três feras resfolegantes para apalpar-lhes amorosamente os tórridos peitos. Estendi-me sobre o meu carro como um cadáver no caixão, mas subitamente ressuscitei sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaçava o meu estômago.

A furiosa vassoura da loucura arrebatou-nos de nós mesmos e nos arremessou através das ruas, íngremes e profundas como leitos de torrentes. Aqui

2. Publicado originalmente em *Le Figaro*, Paris, 20 de fevereiro de 1909. Primeira tradução inglesa feita sob a orientação de Marinetti, de *Poesia*, abril-junho de 1909. Reeditado no catálogo para a exposição na Sackville Gallery, Londres, março de 1912. H. B. Chipp utilizou, no original inglês, tradução de Joshua C. Taylor. [A tradução brasileira foi feita por Antonio de Padua Danesi, a partir do texto italiano de "Fondazione e Manifesto del futurismo", em *I Manifesti del Futurismo*, Florença, Lacerba, 1914. (N. do Ed. Bras.)]

Alberto Grandi, Retrato de F. T. Marinetti, *1908, tinta.*

e ali uma lâmpada enferma, atrás das vidraças de uma janela, ensinava-nos a desprezar a falaz matemática dos nossos olhos perituros.

Gritei: "O olfato, só o olfato basta para as feras!"

E, como jovens leões, seguíamos a Morte com seu pêlo negro manchado de pálidas cruzes, correndo pelo vasto céu violáceo, vivo e palpitante.

Mas não tínhamos um Amante ideal que alçasse até as nuvens sua sublime figura, nem uma Rainha cruel a quem oferecer os nossos salmos, contorcida à maneira de anéis bizantinos! Nada, para querer morrer, exceto o desejo de libertar-nos finalmente da nossa coragem por demais exigente!

E corremos esmagando nos umbrais das casas os cães de guarda que se arredondavam, sob os nossos pneus escaldantes, como colarinhos sob o ferro de passar roupa. A Morte, domesticada, me ultrapassava a cada curva para estender-me graciosamente a pata, e de quando em quando se arrastava por terra com um rumor de maxilas estridentes, lançando-me, a cada poça de lama, olhares aveludados e acariciantes.

— Saiamos da racionalidade como de uma horrível casca e atiremo-nos, como frutos apimentados de orgulho, dentro da boca imensa e torta de vento!... Entreguemo-nos como pasto ao Ignoto, não já por desespero, mas apenas para encher os profundos poços do Absurdo!

Mal pronunciara essas palavras quando girei bruscamente sobre mim mesmo, com a mesma ebriedade louca dos cães que querem morder o próprio rabo, e topei bruscamente com dois ciclistas que vinham ao meu encontro, titubeantes como dois raciocínios persuasivos mas contraditórios. Seu estúpido dilema discutia sobre o meu terreno... Que amolação! Auff!... Cortei-lhes o discurso e, desgostoso, arremessei-me num fosso com as rodas no ar...

Oh, fosso materno, quase cheio de água lamacenta! Belo fosso de fábrica! Saboreei avidamente tua lama fortificante, que me lembrou a santa teta negra de minha ama-de-leite sudanesa... Quando me levantei — farrapo sujo e malcheiroso — de sob o carro emborcado, senti o coração deliciosamente atravessado pelo ferro em brasa da alegria!

Uma multidão de pescadores armados com varas de pescar e de naturalistas gotosos tumultuava já em torno do prodígio. Com paciente e meticuloso cuidado, aquela gente dispôs altas armaduras e enormes redes de ferro para pescar o meu automóvel, semelhante a um grande tubarão encalhado. O carro emergiu lentamente do fosso, abandonando no fundo, como escamas, sua pesada carroçaria de bom senso e seus mórbidos estofos de comodidade.

Pensavam que o meu belo tubarão estivesse morto, mas bastou-me uma carícia para reanimá-lo, e ei-lo ressuscitado, ei-lo correndo outra vez sobre suas possantes barbatanas!

Então, com o vulto coberto pela boa lama das fábricas — empaste de escórias metálicas, de suores inúteis, de fuligens celestes —, contundidos e enfaixados os braços, mas impávidos, ditamos nossas primeiras vontades a todos os homens *vivos* da terra:

1. Queremos cantar o amor do perigo, o hábito da energia e da temeridade.

2. A coragem, a audácia e a rebelião serão elementos essenciais da nossa poesia.

3. Até hoje a literatura tem exaltado a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro.

4. Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória da Samotrácia.*

5. Queremos celebrar o homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada a toda velocidade no circuito de sua própria órbita.

6. O poeta deve prodigalizar-se com ardor, fausto e munificência, a fim de aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.

7. Já não há beleza senão na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças ignotas para obrigá-las a prostrar-se ante o homem.

8. Estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveremos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos já no absoluto, pois criamos a eterna velocidade onipresente.

9. Queremos glorificar a guerra — a única higiene do mundo —, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas idéias pelas quais se morre e o desprezo da mulher.

10. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo

Umberto Boccioni, Noite futurista em Milão, *1911*, *desenho. (Esq. para dir.: Boccioni, Pratella, F. T. Marinetti, Carlo Carrà e Luigi Russolo.)*

tipo, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.

11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos a maré multicor e polifônica das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações insaciáveis, devoradoras de serpentes fumegantes; as fábricas suspensas das nuvens pelos contorcidos fios de suas fumaças; as pontes semelhantes a ginastas gigantes que transpõem as fumaças, cintilantes ao sol com um fulgor de facas; os navios a vapor aventurosos que farejam o horizonte, as locomotivas de amplo peito que se empertigam sobre os trilhos como enormes cavalos de aço refreados por tubos e o vôo deslizante dos aeroplanos, cujas hélices se agitam ao vento como bandeiras e parecem aplaudir como uma multidão entusiasta.

É da Itália que lançamos ao mundo este manifesto de violência arrebatadora e incendiária com o qual fundamos o nosso *Futurismo*, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários.

Há muito tempo a Itália vem sendo um mercado de belchiores. Queremos libertá-la dos incontáveis museus que a cobrem de cemitérios inumeráveis.

Museus: cemitérios!... Idênticos, realmente, pela sinistra promiscuidade

de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos onde se repousa sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores que se trucidam ferozmente a golpes de cores e linhas ao longo de suas paredes!

Que os visitemos em peregrinação uma vez por ano, como se visita o cemitério no dia dos mortos, tudo bem. Que uma vez por ano se deponha uma coroa de flores diante da *Gioconda*, vá lá. Mas não admitimos passear diariamente pelos museus nossas tristezas, nossa frágil coragem, nossa mórbida inquietude. Por que devemos nos envenenar? Por que devemos apodrecer?

E que se pode ver num velho quadro senão a fatigante contorção do artista que se empenhou em infringir as insuperáveis barreiras erguidas contra o desejo de exprimir inteiramente o seu sonho?... Admirar um quadro antigo equivale a verter a nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de projetá-la para longe, em violentos arremessos de criação e de ação.

Quereis, pois, desperdiçar todas as vossas melhores forças nessa eterna e inútil admiração do passado, da qual saís fatalmente exaustos, diminuídos e espezinhados?

Em verdade eu vos digo que a freqüentação cotidiana dos museus, das bibliotecas e das academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registros de lances truncados!...) é, para os artistas, tão ruinosa quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens embriagados por seu engenho e vontade ambiciosa. Para os moribundos, para os doentes, para os prisioneiros, vá lá: o admirável passado é talvez um bálsamo para os seus males, já que para eles o futuro está barrado... Mas nós não queremos saber dele, do passado, nós, jovens e fortes *futuristas!*

Bem-vindos, pois, os alegres incendiários com seus dedos carbonizados! Ei-los! Ei-los!... Aqui! Ponham fogo nas estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais para inundar os museus!... Oh, a alegria de ver flutuar à deriva, rasgadas e descoradas sobre as águas, as velhas telas gloriosas!... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e destruam sem piedade as cidades veneradas!

Os mais velhos dentre nós têm 30 anos: resta-nos, assim, pelo menos um decênio para cumprir a nossa obra. Quando tivermos 40 anos, outros homens mais jovens e válidos que nós nos jogarão no cesto de papéis, como manuscritos inúteis. — Pois é isso o que queremos!

Nossos sucessores virão de longe contra nós, de toda parte, dançando à cadência alada dos seus primeiros cantos, estendendo os dedos aduncos de predadores e farejando caninamente, às portas das academias, o bom cheiro das nossas mentes em putrefação, já prometidas às catacumbas das bibliotecas.

Mas nós não estaremos lá... Por fim eles nos encontrarão — uma noite de inverno — em campo aberto, sob um triste galpão tamborilado por monótona chuva, e nos verão agachados junto aos nossos aeroplanos trepidantes, aquecendo as mãos ao fogo mesquinho proporcionado pelos nossos livros de hoje flamejando sob o vôo das nossas imagens.

Eles se amotinarão à nossa volta, ofegantes de angústia e despeito, e todos, exasperados pela nossa soberba, inestancável audácia, se precipitarão para matar-nos, impelidos por um ódio tanto mais implacável quanto seus corações estiverem ébrios de amor e admiração por nós.

A forte e sã Injustiça explodirá radiosa em seus olhos. — A arte, de fato, não pode ser senão violência, crueldade e injustiça.

Os mais velhos dentre nós têm 30 anos: no entanto, temos já esbanjado tesouros, mil tesouros de força, de amor, de audácia, de astúcia e de vontade rude, precipitadamente, delirantemente, sem calcular, sem jamais hesitar, sem jamais repousar, até perder o fôlego... Olhai para nós! Ainda não estamos exaustos! Nossos corações não sentem nenhuma fadiga, porque estão nutridos de fogo, de ódio e de velocidade!... Estais admirados?... É lógico, pois não vos recordais sequer de ter vivido! Eretos sobre o pináculo do mundo, mais uma vez lançamos o nosso desafio às estrelas!

Vós nos opondes objeções?... Basta! Basta! Já as conhecemos... Já entendemos!... Nossa bela e mendaz inteligência nos afirma que somos o resultado e o prolongamento dos nossos ancestrais. — Talvez!... Seja!... Mas que importa? Não queremos entender!... Ai de quem nos repetir essas palavras infames!...

Cabeça erguida!...

Eretos sobre o pináculo do mundo, mais uma vez lançamos o nosso desafio às estrelas.

"Pintura futurista: manifesto técnico", 11 de abril de 1910[3]

No primeiro manifesto que lançamos em 8 de março de 1910, da ribalta do Teatro Chiarella de Turim, exprimimos as nossas profundas náuseas, nossos altivos desprezos, nossas alegres rebeliões contra a vulgaridade, contra o mediocrismo, contra o culto fanático e esnobe do antigo, que sufocam a arte no nosso país.

Ocupávamo-nos então das relações que existem entre nós e a sociedade. Hoje, ao contrário, com este segundo manifesto, afastamo-nos resolutamente de toda consideração relativa e elevamo-nos às mais altas expressões do absoluto pictórico[4].

---

3. Originalmente publicado sob forma de panfleto, em Milão, em abril de 1910. H. B. Chipp utiliza, no original inglês, uma tradução feita sob a orientação de Marinetti, publicada no catálogo da exposição de Londres. Ela difere em alguns pontos da versão publicada na coletânea de manifestos, de 1914. [A tradução brasileira foi feita por Antonio de Padua Danesi, a partir do texto italiano de "La pittura futurista, manifesto tecnico", em *I Manifesti del Futurismo*, citado na nota 2 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

4. Na versão utilizada por H. B. Chipp, lê-se em lugar deste parágrafo: "E agora, durante uma pausa temporária nesta luta formidável, destacamo-nos da multidão para expor com precisão técnica nosso programa de renovação da pintura, que tem como manifestação deslumbrante nosso Salão Futurista de Milão."

F. T. Marinetti, capa de Parole in libertà, *1919.*

Nosso anseio de verdade já não pode ser apagado pela Forma nem pela Cor tradicionais!

O gesto, para nós, já não será um *momento parado* do dinamismo universal: será, decididamente, a *sensação dinâmica* eternizada como tal.

Tudo se move, tudo corre, tudo se volta rapidamente. Uma figura nunca se apresenta estável diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente. Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, sucedendo-se, como vibrações, no espaço que percorrem. Assim um cavalo a correr não tem quatro pernas, mas vinte, e seus movimentos são triangulares.

Tudo na arte é convenção, e as verdades de ontem, para nós, não passam de puras mentiras.

Declaremos ainda uma vez que o retrato, para ser uma obra de arte, não pode nem deve assemelhar-se ao seu modelo, e que o pintor traz em si as paisagens que deseja produzir. Para pintar uma figura, não é necessário *fazê-la:* basta criar a sua atmosfera.

O espaço não existe mais: uma rua banhada pela chuva e iluminada por globos elétricos se abisma até o centro da Terra. O Sol dista de nós milhares de quilômetros; mas a casa que está diante de nós não nos aparece talvez engastada no disco solar? Quem pode acreditar ainda na opacidade dos corpos, quando a nossa acuidade e multiplicada sensibilidade nos faz intuir as obscuras manifestações dos fenômenos mediúnicos? Por que se deve continuar a criar sem levar em conta a nossa potência visual, que pode dar resultados análogos aos dos raios X?

Incontáveis são os exemplos que dão uma sanção positiva às nossas afirmações.

As dezesseis pessoas que tendes ao vosso redor num ônibus que corre são uma, dez, quatro, três; estão paradas e se movem; vão e vêm, saltam na rua, devoradas por uma zona de sol, em seguida tornam a sentar-se, símbolos persistentes da vibração universal. E, às vezes, na face da pessoa com quem falamos na rua vemos o cavalo que passa ao longe. Nossos corpos entram em nós, assim como o ônibus que passa entra nas casas, as quais, por sua vez, se arremessam sobre o ônibus e com ele se confundem.

A construção dos quadros é estupidamente tradicional. Os pintores sempre nos mostraram coisas e pessoas colocadas diante de nós. Colocaremos o espectador no centro do quadro.

Como em todos os campos do pensamento humano a imóvel obscuridade do dogma é substituída pela iluminada busca individual, cumpre que na arte nossa a tradição acadêmica seja substituída por uma vivificante corrente de liberdade individual.

Queremos reentrar na vida. A ciência de hoje, negando o seu passado, responde às necessidades materiais do nosso tempo; igualmente, a arte, negando o seu passado, deve responder às necessidades intelectuais do nosso tempo.

Nossa nova consciência já não nos faz considerar o homem como centro da vida universal. A dor de um homem é tão interessante, para nós, quanto

a de uma lâmpada elétrica, que sofre, se contrai em espasmos e grita com as mais pungentes expressões de dor[5]; e a musicalidade da linha e das pregas de um vestido moderno tem para nós um potencial emotivo e simbólico igual ao que o nu tinha para os antigos.

Para conceber e compreender as novas belezas de um quadro moderno, a arte deve tornar-se novamente pura; que o olho se liberte do véu com que o cobriram o atavismo e a cultura e se considere como único controle não o Museu, mas a Natureza!

Assim, todos hão de concordar que sob a nossa epiderme não serpeia o castanho, mas que ali esplende o amarelo, o vermelho flameja e o verde, o azul e o violeta dançam, voluptuosos e acariciantes!

Como se pode ainda ver róseo um vulto humano, quando a nossa vida é inegavelmente desdobrada no noctambulismo? O vulto humano é amarelo, é vermelho, é verde, é azul, é violeta. A palidez de uma mulher que olha a vitrina de uma joalheria é mais iridescente que todos os prismas das jóias que a fascinam.

Nossas sensações pictóricas não podem ser murmuradas. Fazemo-las cantar e urrar nas nossas telas que ecoam fanfarras ensurdecedoras e triunfais.

Vossos olhos habituados à penumbra se abrirão para as mais radiosas visões de luz. As sombras que pintaremos serão mais luminosas que as luzes dos nossos predecessores, e os nossos quadros, confrontados àqueles armazenados nos museus, serão o dia mais fúlgido contraposto à noite mais escura.

Isto naturalmente nos leva a concluir que a pintura não pode subsistir sem o *divisionismo*. O divisionismo, contudo, não é, em nosso conceito, um processo técnico que se possa metodicamente aprender e aplicar. O divisionismo, no pintor moderno, deve ser um COMPLEMENTARISMO CONGÊNITO, por nós julgado essencial e fatal.

E, enfim, rejeitemos desde já a fácil acusação de barroquismo com a qual alguns quererão golpear. As idéias que expusemos aqui derivam unicamente da nossa sensibilidade aguçada. Enquanto *barroquismo* significa artifício, virtuosismo maníaco e desmiolado, a arte que preconizamos é toda de espontaneidade e de potência[6].

PROCLAMAMOS:

1) QUE O COMPLEMENTARISMO CONGÊNITO É UMA NECESSIDADE ABSOLUTA NA PINTURA, COMO O VERSO LIVRE DA POESIA E COMO A POLIFONIA NA MÚSICA;

2) QUE O DINAMISMO UNIVERSAL DEVE SER TRADUZIDO COMO SENSAÇÃO DINÂMICA;

3) QUE NA INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA OCORREM SINCERIDADE E VIRGINDADE;

4) QUE O MOVIMENTO E A LUZ DESTROEM A MATERIALIDADE DOS CORPOS.

---

5. Na versão utilizada no original inglês, lê-se "expressões de cor".

6. Na versão utilizada no original inglês, lê-se no lugar deste parágrafo: "Nossa arte provavelmente será acusada de cerebralismo atormentado e decadente. Mas responderemos simplesmente que, pelo contrário, somos os primitivos de uma nova sensibilidade, centuplicada, e que nossa arte é intoxicada de espontaneidade e força."

COMBATEMOS:

1) CONTRA AS TINTAS BETUMINOSAS PELAS QUAIS SE TENTA OBTER A PÁTINA DO TEMPO NOS QUADROS MODERNOS;

2) CONTRA O ARCAÍSMO SUPERFICIAL E ELEMENTAR COM BASE EM TINTAS LISAS QUE REDUZ A PINTURA A UMA IMPOTENTE SÍNTESE INFANTIL E GROTESCA;

3) CONTRA O FALSO FUTURISMO DOS SECESSIONISTAS E DOS INDEPENDENTES, NOVOS ACADÊMICOS DE QUALQUER PAÍS;

4) CONTRA O NU NA PINTURA, TÃO TEDIOSO E OPRESSIVO QUANTO O ADULTÉRIO NA LITERATURA.

Pensais que somos loucos. Somos, ao contrário, os Primitivos de uma nova sensibilidade completamente transformada.

Fora da atmosfera em que vivemos, não há senão trevas. Nós, Futuristas, ascendemos aos pináculos mais excelsos e mais radiosos e proclamamo-nos Senhores da Luz, porque já bebemos nas vivas fontes do Sol[7].

UMBERTO BOCCIONI, pintor (Milão)
CARLO CARRÀ, pintor (Milão)
LUIGI RUSSOLO, pintor (Milão)
GIACOMO BALLA, pintor (Roma)
GINO SEVERINI, pintor (Paris)

"Os Expositores ao Público", 1912[8]

Podemos declarar, sem exagero, que a primeira Exposição de Pintura Italiana Futurista, recentemente realizada em Paris e agora levada a Londres, é a mostra mais importante da pintura italiana até agora oferecida ao julgamento da Europa.

Porque somos jovens e nossa arte é violentamente revolucionária.

O que tentamos e realizamos, embora atraindo à nossa volta um sem-nú-

---

7. Na versão utilizada no original inglês, lê-se no lugar destes dois últimos parágrafos: "Queremos explicar esse último ponto. Aos nossos olhos nada é *imoral*; o que combatemos é a monotonia do nu. Dizem-nos que o tema não tem nenhuma importância e tudo está na maneira como o tratamos. Nós também concordamos com isso. Mas esse truísmo, inevitável e absoluto há cinqüenta anos, não é mais o mesmo, hoje em dia, no que diz respeito ao nu, desde que os artistas, obcecados pelo desejo de expor os corpos de suas amantes, transformaram os Salões em fileiras de carne pecaminosa!

Solicitamos, por dez anos, a supressão total do nu na pintura."

8. Introdução ao catálogo da exposição inaugurada em Bernheim-Jeune, Paris, fevereiro de 1912, e que em seguida visitou vários países europeus. A tradução inglesa utilizada é a do catálogo da Galeria Sackville, Londres. Foi publicada nos Estados Unidos no catálogo de luxo das exposições de arte da Exposição Panamá-Pacífico, em São Francisco, 1915, a primeira mostra de pintura futurista nos Estados Unidos. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

mero de imitadores habilidosos e de plagiadores sem talento, colocou-se à testa dos movimentos europeus de pintura, por um caminho diferente, embora de certa forma paralelo, ao seguido pelos pós-impressionistas, sintetistas e cubistas da França, liderados por seus mestres Picasso, Braque, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote, etc.

Embora admiremos o heroísmo desses pintores de grande valor, que demonstraram um louvável desprezo pelo comercialismo artístico e um vigoroso ódio ao academismo, sentimo-nos e declaramo-nos absolutamente opostos à sua arte.

Eles continuam obstinadamente a pintar objetos imóveis, congelados, e todos os aspectos estáticos da Natureza; cultuam o tradicionalismo de Poussin, de Ingres, de Corot, envelhecendo e petrificando a sua arte com um apego obstinado ao passado, o que aos nossos olhos é totalmente incompreensível.

Nós, pelo contrário, com pontos de vista que pertencem essencialmente ao futuro, buscamos um estilo de movimento, uma coisa que nunca foi tentada antes.

Longe de nos basearmos nos exemplos dos gregos e dos velhos mestres, enaltecemos constantemente a intuição individual; nosso objetivo é determinar leis totalmente novas, que possam libertar a pintura da vacilante incerteza em que ela definha.

Nosso desejo de dar aos nossos quadros uma construção o mais sólida possível jamais poderá reconduzir-nos a qualquer tradição. Disso estamos firmemente convencidos.

Para nós, todas as verdades aprendidas nas escolas ou nos estúdios estão abolidas. Nossas mãos são bastante livres e bastante puras para começar tudo de novo.

É inegável que várias das declarações estéticas de nossos colegas franceses evidenciam um marcado academismo.

Não será, realmente, uma volta à Academia declarar que o motivo, na pintura, é de valor perfeitamente insignificante?

Declaramos, pelo contrário, que não pode haver pintura moderna sem o ponto de partida de uma sensação absolutamente moderna, e ninguém nos pode contradizer quando afirmamos que *pintura* e *sensação* são duas palavras inseparáveis.

Se nossos quadros são futuristas, é porque resultam de concepções éticas, estéticas, políticas e sociais absolutamente futuristas.

Pintar o modelo que posa é um absurdo, um ato de covardia mental, mesmo que no quadro o modelo se traduza em formas lineares, esféricas ou cubistas.

Emprestar significação alegórica a um nu comum, deduzindo o significado do quadro a partir dos objetos que o modelo segura ou que se acham dispostos à sua volta, é para nós prova de uma mentalidade tradicional e acadêmica.

Esse método, muito semelhante ao empregado pelos gregos, por Rafael, Ticiano, Veronese, deve necessariamente desagradar-nos.

Embora repudiemos o impressionismo, condenamos enfaticamente a atual reação que, para matá-lo, nos reconduz às velhas formas acadêmicas.

Só é possível reagir contra o impressionismo superando-o.

Nada mais absurdo do que combatê-lo adotando as leis pictóricas que o precederam.

Não nos interessam os pontos de contato que a busca de estilo possa ter com a chamada arte clássica.

Outros buscarão, e sem dúvida descobrirão, essas analogias que, de qualquer modo, não podem ser consideradas como uma volta aos métodos, concepções e valores transmitidos pela pintura clássica.

Alguns exemplos ilustrarão nossa teoria.

Não vemos diferença entre uma dessas figuras nuas comumente chamadas *artísticas* e uma estampa anatômica. Há, por outro lado, enorme diferença entre um desses nus e nossa concepção futurista do corpo humano.

A perspectiva, tal como a entende a maioria dos pintores, tem para nós o mesmo valor que eles atribuem ao desenho de um engenheiro.

Os estados de espírito simultâneos na obra de arte: tal é o inebriante objetivo de nossa arte.

Expliquemo-nos novamente, com exemplos. Ao pintar uma pessoa numa sacada, vista de dentro da sala, não limitamos a cena ao que a moldura quadrada da janela torna visível, mas procuramos expressar a soma das sensações visuais totais que a pessoa na sacada experimentou; a faixa ensolarada da rua, a dupla fileira de casas que se estende à esquerda e à direita, os balcões floridos, etc. Isso implica a simultaneidade do ambiente e, portanto, o deslocamento e o desmembramento dos objetos, a dispersão e a fusão dos detalhes, libertados da lógica aceita e independentes uns dos outros[9].

Para fazer o espectador viver no centro do quadro, como dissemos em nosso manifesto, este deve ser a síntese *daquilo que lembramos e daquilo que vemos.*

É preciso mostrar o invisível que se agita e vive além dos obstáculos intermediários, do que temos à direita, à esquerda e atrás de nós, e não apenas o pequeno quadrado de vida artificialmente comprimida, por assim dizer, pelos bastidores de um palco.

Declaramos em nosso manifesto que o que se deve mostrar é a *sensação dinâmica,* isto é, o ritmo particular de cada objeto, sua inclinação, seu movimento ou, para sermos mais exatos, sua força interior.

É comum ver-se o ser humano em seus diferentes aspectos de movimento ou imobilidade, de animação alegre ou de melancolia grave.

O que se omite é que todos os objetos inanimados evidenciam, pelas suas linhas, calma ou agitação, tristeza ou alegria. Essas várias tendências emprestam às linhas que as formam um sentido e um caráter de estabilidade pesada ou de leveza aérea.

---

9. Boccioni, o principal responsável por este prefácio, descreve aqui o seu *O barulho da rua penetra a casa.*

As linhas de cada objeto revelam como ele se resolveria se seguisse as tendências de suas forças.

Essa decomposição não é governada por leis fixas, mas varia segundo a personalidade característica do objeto e as emoções do espectador.

Além disso, todo objeto influencia seu vizinho, não pelos reflexos de luz (base do *primitivismo impressionista*), mas por uma competição real de linhas e pelos conflitos reais de planos, de acordo com a lei emocional que governa o quadro (a base do *primitivismo futurista*).

Com o fito de intensificar as emoções estéticas fundindo, por assim dizer, a tela pintada com a alma do espectador, declaramos que no futuro este *"deve ser colocado no centro do quadro"*.

Ele não estará presente na ação, mas participará dela. Se pintarmos as fases de uma comoção popular, a multidão explodindo com os punhos levantados e o ruidoso ataque da cavalaria são traduzidos na tela em feixes de linhas correspondentes a todas as forças conflitantes, segundo a lei geral da violência do quadro.

Essas *linhas-força* devem rodear e envolver o espectador, de modo que de certa forma ele se veja obrigado a lutar com as pessoas do quadro.

Todos os objetos, de acordo com aquilo que o pintor Boccioni denominou, com muita felicidade, de *transcendentalismo físico*, tendem para o infinito pelas suas linhas-força, cuja continuidade é medida pela nossa intuição.

São essas linhas-força que devemos traçar, para reconduzir a obra de arte à verdadeira pintura. Interpretamos a natureza colocando esses objetos na tela como o princípio ou o prolongamento dos ritmos impostos à nossa sensibilidade por esses mesmos objetos.

Depois de ter, por exemplo, reproduzido num quadro o ombro direito ou a orelha direita de uma figura, consideramos totalmente vão e inútil reproduzir o ombro esquerdo ou a orelha esquerda. Não desenhamos sons, mas seus intervalos vibrantes. Não pintamos doenças, mas seus sintomas e conseqüências.

Podemos explicar melhor a nossa idéia com uma comparação tomada à evolução da música.

Não só abandonamos radicalmente o motivo plenamente desenvolvido de acordo com seu equilíbrio determinado e artificial mas, de maneira súbita e intencional, cruzamos cada motivo com um ou mais dos outros motivos, aos quais nunca damos o desenvolvimento pleno, mas apenas as notas iniciais, centrais ou finais.

Como se vê, para nós não se trata apenas da variedade, mas do caos, do choque de ritmos totalmente opostos entre si e que, não obstante, reunimos numa nova harmonia.

Chegamos assim ao que chamamos de *pintura dos estados de espírito*.

Na descrição pictórica dos vários estados de espírito de uma partida, linhas perpendiculares, ondulantes e como que gastas, prendendo-se aqui e ali a silhuetas de corpos vazios, podem muito bem expressar a languidez e o desânimo.

Linhas confusas e trepidantes, retas ou curvas, de mistura com os gestos rápidos e delineados de pessoas que se chamam umas às outras, expressarão uma sensação de excitação caótica.

Por outro lado, as linhas horizontais, fugazes, rápidas, bruscas, cortando brutalmente perfis ou rostos meio perdidos, ou fragmentos da paisagem que desmoronam e ricocheteiam, exprimirão os sentimentos tumultuados das pessoas que partem.

É praticamente impossível expressar em palavras os valores essenciais da pintura.

O público também deve ser convencido de que, para compreender as sensações estéticas a que não estamos acostumados, é necessário esquecer totalmente a nossa cultura intelectual, não para *assimilar* a obra de arte, mas para nos *entregarmos* a ela de corpo e alma.

Estamos começando uma nova época da pintura.

Doravante, estamos certos de realizar concepções da maior importância e da mais inequívoca originalidade. Outros nos seguirão e, com igual ousadia e determinação, conquistarão aqueles cumes que só podemos vislumbrar. É por isso que nos proclamamos como *os primitivos de uma sensibilidade totalmente renovada.*

Em vários dos quadros que estamos apresentando ao público, a vibração e o movimento multiplicam interminavelmente cada objeto. Justificamos assim nossa famosa afirmação sobre o *"cavalo que corre e que não tem quatro pernas, mas vinte".*

Pode-se também observar, em nossos quadros, pontos, linhas, zonas de cor que não correspondem a nenhuma realidade, mas que, de acordo com uma lei de nossa matemática interior, preparam musicalmente a emoção do espectador.

Criamos assim uma espécie de ambiente emotivo, buscando pela intuição as simpatias e os elos existentes entre o cenário exterior (concreto) e a emoção interior (abstrata). Aquelas linhas, aqueles pontos, aquelas zonas de cor, aparentemente ilógicos e sem significado, são as chaves misteriosas para os nossos quadros.

Seremos, sem dúvida, acusados de um desejo excessivo de definir e expressar em formas tangíveis os laços sutis que unem o nosso interior abstrato com o exterior concreto.

Entretanto, será que poderíamos deixar uma irrestrita liberdade de entendimento ao público, que sempre vê como lhe ensinaram a ver, com olhos deformados pela rotina?

Seguimos o nosso caminho destruindo diariamente, em nós mesmos e em nossos quadros, as formas realistas e os detalhes óbvios que nos serviram para construir uma ponte de compreensão entre nós e o público. Para que a multidão possa desfrutar o nosso maravilhoso mundo espiritual, do qual é ignorante, damos-lhe a sensação material desse mundo.

Respondemos, assim, à curiosidade grosseira e simplista que nos cerca, com os aspectos brutalmente realistas do nosso primitivismo.

Conclusão: Nossa pintura futurista materializa três novas concepções da pintura:

1. A que resolve a questão dos volumes num quadro em oposição à liquefação dos objetos, favorecida pela visão dos impressionistas.

2. A que nos leva a traduzir objetos de acordo com as linhas-força que os distinguem, e pelas quais se consegue um poder absolutamente novo de poesia objetiva.

3. A que (conseqüência natural das outras duas) proporciona o ambiente emocional de um quadro, a síntese dos vários ritmos abstratos de cada objeto e da qual nasce uma fonte de lirismo pictórico até aqui desconhecido.

Umberto Boccioni
Carlo D. Carrà
Luigi Russolo
Giacomo Balla
Gino Severini

N. B. Todas as idéias contidas neste prefácio foram desenvolvidas em detalhe na conferência sobre a pintura futurista pronunciada pelo pintor Boccioni no Circolo Internazionale Artistico, em Roma, em 29 de maio de 1911.

Umberto Boccioni, "Manifesto técnico da escultura futurista", 1912[10]

A escultura dos monumentos e exposições de todas as cidades da Europa oferece um espetáculo tão lastimável de barbárie, de inépcia e de monótona imitação que o meu olho futurista se afasta delas com profundo desgosto!

Na escultura de cada país domina a imitação cega e parva das fórmulas herdadas do passado, imitação que é encorajada pela dupla covardia da tradição e da facilidade. Nos países latinos temos o peso opressivo da Grécia e e de Miguel Ângelo, que é suportado com alguma seriedade de engenho na França e na Bélgica, com grotesca imbecilidade na Itália. Nos países germânicos temos um insosso goticismo grecizante, industrializado em Berlim e debilitado com cuidados efeminados pela pedantaria alemã de Munique. Nos países eslavos, por outro lado, um choque confuso entre o grego arcaico e monstruosidades nórdicas e orientais. Massa informe de influências que vão do excesso de detalhes abstrusos da Ásia à infantil e grotesca engenhosidade dos lapões e dos esquimós.

10. Publicado originalmente em 11 de abril de 1912. Boccioni reproduziu o manifesto e o prefácio ao catálogo de sua exposição de escultura em Paris (Galerie La Boetie, 20 de junho a 16 de julho de 1913) em seu *Pittura Scultura Futuriste* (Milão, Poesia, 1914), pp. 391-411, 413-421. [A tradução brasileira, de Antonio de Padua Danesi, foi feita a partir do texto italiano "La Scultura Futurista", em *I Manifesti del Futurismo*, citado na nota 2 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

Em todas estas manifestações da escultura e também nas que apresentam maior sopro de audácia inovadora se perpetua o mesmo equívoco: o artista copia o nu e estuda a estátua clássica com a ingênua convicção de poder encontrar um estilo que corresponda à sensibilidade moderna sem sair da tradicional concepção da forma escultórica. Essa concepção, com seu famoso "ideal de beleza" de que todos falam ajoelhados, nunca se afasta do período fidiano e de sua decadência.

E é quase inexplicável como os milhares de escultores que continuam de geração em geração a construir fantoches não se tenham ainda perguntado por que as salas de escultura são freqüentadas com enfado e horror, quando não estão absolutamente desertas, e por que os monumentos são inaugurados nas praças de todo o mundo em meio à incompreensão ou à hilaridade geral. Isso não sucede com a pintura, devido à sua contínua renovação, que, conquanto lenta, é a mais clara condenação da obra plagiária e estéril de todos os escultores da nossa época!

Os escultores precisam convencer-se desta verdade absoluta: continuar a construir e querer criar com os elementos egípcios, gregos ou michelangiolescos é como querer tirar água de uma cisterna seca com um balde sem fundo.

Não pode haver renovação numa arte quando não se renova a essência, isto é, a visão e a concepção da linha e das massas que formam o arabesco. Não é só reproduzindo os aspectos exteriores da vida contemporânea que a arte se torna expressão do seu próprio tempo, e por isso a escultura, tal como a entendem até hoje os artistas do século passado e do presente, é um monstruoso anacronismo.

A escultura não progrediu em virtude da estreiteza do campo a ela atribuído pelo conceito acadêmico do nu. Uma arte que precisa despir inteiramente um homem ou uma mulher para começar a sua função emotiva é uma arte morta! A pintura se revigorou, se aprofundou e alargou mediante a paisagem e o ambiente, feitos para atuar simultaneamente sobre a figura humana ou sobre os objetos, até chegar à nossa futurista COMPENETRAÇÃO DOS PLANOS *(Manifesto técnico da pintura futurista, 11 de abril de 1910)*. Do mesmo modo a escultura encontrará uma nova fonte de emoção, e portanto de estilo, estendendo a sua plástica àquilo que a nossa rudeza bárbara nos fez considerar até hoje como subdividido, impalpável e, por conseqüência, plasticamente inexprimível.

Devemos partir do núcleo central do objeto que se quer criar, para descobrir as novas leis, ou seja, as novas formas que o ligam invisível, mas matematicamente, ao INFINITO PLÁSTICO APARENTE e ao INFINITO PLÁSTICO INTERIOR. A nova plástica será, pois, a tradução no gesso, no bronze, no vidro, na madeira e em qualquer outra matéria dos planos atmosféricos que ligam e interseccionam as coisas. Essa visão, a que chamei TRANSCENDENTALISMO FISICO (*Conferência sobre a Pintura Futurista no Círculo Artístico de Roma,* maio de 1911), poderá tornar plásticas as simpatias e afinidades misteriosas que criam as recíprocas influências formais dos planos dos objetos.

A escultura deve, então, fazer viver os objetos tornando sensível, sistemático e plástico o seu prolongameto no espaço, já que ninguém mais pode duvidar que um objeto termina onde outro começa e não há nada que circunde o nosso corpo — garrafa, automóvel, casa, árvore, rua — que não o recorte e não o seccione com um arabesco de curvas direcionais.

Duas foram as tentativas de renovação moderna da escultura: uma decorativa, para o estilo, outra estritamente plástica, para a matéria. À primeira, anônima e desordenada, faltava o gênio coordenador e, demasiado presa às necessidades econômicas da construção, não produziu senão pedaços de escultura tradicional mais ou menos decorativamente sintetizados e enquadrados em motivos ou esquemas arquitetônicos ou decorativos. Todos os palácios e casas construídos com um critério de modernidade trazem em si essas tentativas em mármore, cimento ou lâminas metálicas.

A segunda, mais genial, desinteressada e poética, mas excessivamente isolada e fragmentária, carecia de um pensamento sintético que afirmasse uma lei. Porque na obra de renovação não basta acreditar com fervor; deve-se propugnar e determinar alguma norma que indique o caminho. Refiro-me ao gênio de Medardo Rosso [1858-1928], a um italiano, ao único grande escultor moderno que tentou abrir para a escultura um campo mais vasto, traduzindo plasticamente as influências de um ambiente e os vínculos atmosféricos que o ligam ao tema.

Dos outros três grandes escultores contemporâneos, Constantin Meunier [1831-1905] nada trouxe de novo à sensibilidade escultórica. Suas estátuas são quase sempre fusões geniais do heróico grego com a atlética humildade do estivador, do marinheiro, do mineiro. Sua concepção plástica e construtiva da estátua e do baixo-relevo é ainda a do Pártenon ou do herói clássico, embora tenha sido ele quem pela primeira vez tentou criar e divinizar motivos antes desprezados ou deixados à baixa reprodução verista.

[Antoine] Bourdelle [1861-1929] confere ao bloco escultórico uma severidade quase fanática de massas abstratamente arquitetônicas. Temperamento apaixonado, torvo e sincero de pesquisador, infelizmente não sabe libertar-se de todos os canteiros das catedrais góticas.

Rodin é de uma agilidade espiritual mais vasta que lhe permite passar do impressionismo do *Balzac* à incerteza dos *Burgueses de Calais* e a todos os outros pecados michelangiolescos. Sua escultura traz uma inspiração inquieta e um ímpeto lírico grandioso que seriam verdadeiramente modernos se Miguel Ângelo e Donatello não tivessem possuído essas qualidades em formas quase idênticas quatrocentos anos antes, e se tivessem servido para animar uma realidade totalmente recriada.

Temos, pois, na obra destes três grandes artistas, três influências de períodos diversos: grega em Meunier, gótica em Bourdelle, da Renascença italiana em Rodin.

A obra de Medardo Rosso, ao contrário, é revolucionária, modernissima, mais profunda e necessariamente restrita. Nela não se agitam heróis nem símbolos, mas o plano de uma fronte de mulher ou de menino aponta para

uma liberação para o espaço que terá na história do espírito uma importância bem maior que aquela que nosso tempo lhe atribuiu. Infelizmente as necessidades impressionistas da tentativa limitaram as pesquisas de Medardo Rosso a uma espécie de alto e baixo-relevo, demonstrando que a figura é ainda concebida como mundo em si, com base tradicional e escopos episódicos.

A revolução de Medardo Rosso, conquanto importantíssima, parte de um conceito exteriormente pictórico que negligencia o problema de uma nova construção dos planos; o toque sensual do polegar, que imita a ligeireza da pincelada impressionista, dá um senso de viva imediaticidade, mas obriga à execução rápida do real e retira da obra de arte seu caráter de criação universal. Tem, pois, os mesmos méritos e defeitos do impressionismo pictórico, de cujas pesquisas parte a nossa revolução estética, a qual, continuando-as, não se afasta até o extremo oposto.

Na escultura como na pintura, não se pode renovar senão buscando o ESTILO DO MOVIMENTO, isto é, tornando sistemático e definitivo como síntese aquilo que o impressionismo deu como fragmentário, acidental e, portanto, analítico. E essa sistematização das vibrações das luzes e das compenetrações dos planos produzirá a escultura futurista, cujo fundamento será arquitetônico, não apenas como construção de massas mas de modo que o bloco escultórico tenha em si os elementos arquitetônicos do AMBIENTE ESCULTÓRICO em que vive o motivo.

Naturalmente, daremos uma escultura DE AMBIENTE.

Uma composição escultórica futurista terá em si os maravilhosos elementos matemáticos e geométricos que compõem os objetos do nosso tempo. E esses objetos não ficarão perto da estátua como atributos explicativos ou elementos decorativos separados, mas, seguindo as leis de uma nova concepção da harmonia, serão engastados nas linhas musculares de um corpo. Assim, da axila de um mecânico poderá sair a roda de uma máquina, a linha de uma mesa poderá cortar a cabeça de quem ler e o livro poderá seccionar com o seu leque de páginas o estômago do leitor.

Tradicionalmente, a estátua se recorta e se delineia sobre o fundo atmosférico do ambiente no qual se encontra exposta. A pintura futurista superou essa concepção da continuidade rítmica das linhas numa figura e do isolamento dela do fundo e do ESPAÇO CIRCUNDANTE INVISÍVEL. "A poesia futurista", segundo o poeta Marinetti, "depois de haver destruído a métrica tradicional e criado o verso livre, destrói agora a sintaxe e o período latino. A poesia futurista é uma corrente espontânea ininterrupta de analogias, cada uma das quais se relaciona intuitivamente com o substantivo essencial. Portanto, imaginação sem fios e palavras livres". A música futurista de Balilla Pratella infringe a tirania cronométrica do ritmo.

Por que a escultura haveria de ficar atrás, amarrada a leis que ninguém tem o direito de impor-lhe? Por isso viramos tudo pelo avesso e proclamamos a ABSOLUTA E COMPLETA ABOLIÇÃO DA LINHA FINITA E DA ESTÁTUA FECHADA. ESCANCARAMOS A FIGURA E FECHAMOS NELA O AMBIENTE. Proclamamos que o ambiente deve fazer parte do bloco plástico como um mundo em si e com leis próprias;

Umberto Boccioni, Auto-retrato, *1910, água-forte.*

que a calçada pode sair sobre a vossa mesa e que vossa cabeça pode atravessar a rua enquanto entre uma casa e outra vossa lâmpada tece a sua teia de aranha de raios de gesso.

Proclamamos que todo o mundo aparente deve precipitar-se sobre nós, amalgamando-se, criando uma harmonia mensurável apenas pela intuição criativa; que uma perna, um braço ou um objeto, não tendo importância senão como elementos do ritmo plástico, podem ser abolidos, não para imitar um fragmento grego ou romano, mas para obedecer à harmonia que o autor deseja criar. Um conjunto escultórico, como um quadro, não pode assemelhar-se senão a si mesmo, pois em arte a figura e as coisas devem viver fora da lógica fisionômica.

Assim uma figura pode ser vestida em um braço e nua no outro, e as diversas linhas de um vaso de flores podem interpor-se agilmente entre as linhas do chapéu e as do pescoço.

Assim uma nova coloração intuitiva de branco, cinza e preto pode aumentar a força emotiva dos planos, enquanto a nota de um plano colorido acentuará com violência o significado abstrato do fato plástico!

O que dissemos sobre LINHAS-FORÇAS em pintura (*Prefácio-manifesto ao catálogo da 1ª Exposição Futurista de Paris*, outubro de 1911[11]) pode aplicar-se igualmente à pintura, fazendo viver a linha muscular estática na linha-força dinâmica. Nessa linha muscular predominará a linha reta, que é a única correspondente à simplicidade interna da síntese que contrapomos ao barroquismo externo da análise.

Mas a linha reta não nos conduzirá à imitação dos egípcios, dos primitivos ou dos selvagens, como um escultor moderno tentou desesperadamente fazer para libertar-se do grego. Nossa linha reta será viva e palpitante; prestar-se-á a todas as necessidades das infinitas expressões da matéria, e sua nua severidade fundamental será o símbolo da severidade de aço das linhas do maquinário moderno.

Podemos, enfim, afirmar que na escultura o artista não deve recuar diante de nenhum meio que lhe permita obter uma REALIDADE. Nenhum medo é mais estúpido que aquele que nos faz temer sair da arte que exercemos. Não existe nem pintura, nem escultura, nem música, nem poesia, o que há é só criação! Portanto, se uma composição sente a necessidade de um ritmo especial de movimento que ajude ou contraste o ritmo imóvel do CONJUNTO ESCULTÓRICO (necessidade da obra de arte), poder-se-á aplicar-lhe um engenho qualquer que possa dar um movimento rítmico adequado a planos ou linhas.

Não podemos esquecer que o tique-taque e as esferas em movimento de um relógio, que a entrada e a saída de um pistão em um cilindro, que o abrir e fechar de duas rodas dentadas com o aparecimento e o desaparecimento contínuo de seus dentes de aço retangulares, que a fúria de um volante ou a turbina de uma hélice são todos elementos plásticos e pictóricos, dos quais uma obra escultórica futurista deve valer-se. O abrir e fechar de uma válvula cria um ritmo igualmente belo mas infinitamente mais novo que o de uma pálpebra animal!

CONCLUSÕES

1. Proclamar que a escultura se baseia na reconstrução abstrata dos planos e dos volumes que determinam as formas, e não o seu valor figurativo.

2. ABOLIR NA ESCULTURA, como em qualquer outra arte, A SUBLIMIDADE TRADICIONAL DOS MOTIVOS.

---

11. A exposição foi realizada em fevereiro de 1912, embora Boccioni observasse que já se havia manifestado sobre as idéias expostas no prefácio ao catálogo. Ver o texto do prefácio sob o título "Os Expositores ao Público", acima.

3. Negar à escultura qualquer escopo de construção episódica verista, mas afirmar a necessidade absoluta de servir-se de todas as realidades para voltar aos elementos essenciais da sensibilidade plástica. Portanto, percebendo os corpos e suas partes como ZONAS PLÁSTICAS, planos de madeira ou de metal, imóveis ou mecanicamente móveis, para um objeto, formas esféricas peludas para os cabelos, semicírculos de vidro para um vaso, fios de ferro e reticulados para um plano atmosférico, etc.

4. Destruir a nobreza totalmente literária e tradicional do mármore e do bronze. Negar a exclusividade de uma matéria para a inteira construção de um conjunto escultórico. Afirmar que mesmo vinte materiais diferentes podem concorrer numa só obra para o escopo da emoção plástica. Enumeremos algumas delas: vidro, madeira, cartão, ferro, cimento, crinas, couro, pano, espelhos, luz elétrica, etc.

5. Proclamar que na intersecção dos planos de um livro com os ângulos de uma mesa, nas linhas de um fósforo, na moldura de uma janela existe mais verdade que em todas as curvas de músculos, em todos os seios, em todas as nádegas de heróis ou de Vênus que inspiram a moderna idiotia em escultura.

6. Que só a mais moderna escolha de motivos poderá levar à descoberta de novas IDÉIAS PLÁSTICAS.

7. Que a linha reta é o único meio capaz de conduzir à virgindade primitiva de uma nova construção arquitetônica das massas ou zonas escultóricas.

8. Que não pode haver renovação a não ser através da ESCULTURA DE AMBIENTE, porque com ela a plástica se desenvolverá e, prolongando-se, poderá MODELAR A ATMOSFERA que circunda as coisas.

9. A coisa que se cria nada mais é que a ponte entre O INFINITO PLÁSTICO EXTERIOR E O INFINITO PLÁSTICO INTERIOR; portanto, os objetos nunca terminam e se interpõem com infinitas combinações de simpatia e choques de aversão.

Carlo Carrà, "De Cézanne a nós, os futuristas", 1913[12]

Cézanne é o último expoente da época antiga. Enganam-se e enganam aqueles que o proclamam iniciador de uma nova pintura. Seu realismo tem o caráter de um bloco arquitetônico. Suas obras nos fazem lembrar de Miguel Ângelo. Embora suas composições sejam erroneamente consideradas dinâmicas, elas são, ao contrário, em sua solidez e sobriedade, absolutamente estáticas. As coisas e os objetos que Cézanne escolhe para representar estão contidas em um velho tipo de desenho, embora ele procure traduzir a natureza por meio

12. Publicado sob o título "Da Cézanne a noi Futuristi", Lacerba (Florença), 15 de maio de 1913. Tema semelhante é tratado em *Il dinamismo futurista e la pittura francese*, de Boccioni (Lacerba, 1º de agosto de 1913), e reproduzido em seu *Pittura Scultura Futuriste*, pp. 423-435. [A tradução brasileira, de Antonio de Padua Danesi, foi feita a partir do texto italiano, extraído de *Lacerba*, Florença, 15 de maio de 1913. (N. de Ed. bras.)]

de cones, esferas ou cilindros. Na medida em que se encontra já no campo da deformação plástica e, portanto, de certo modo, se aproxima da busca do movimento, a obra de Paul Cézanne tem, sob vários aspectos, o ar de uma obra de museu. Renoir, por exemplo, é, em muitos aspectos, mais moderno que ele. Oxalá os críticos superficiais se convençam de que o período neoclássico não foi concluído nem por Poussin, nem por David, nem por Ingres, mas por Cézanne.

Ultimamente os nostálgicos tradicionalistas vêm fazendo muito barulho em torno do nome de Ingres. De minhas parte, devo confessar que me é muito antipático o Rafael italiano para que eu possa admirar o Rafael afrancesado de Ingres. Porque, se Rafael é o máximo representante do *bom senso*, o *gênio da mediocridade universal*, Ingres é a sua sombra, e por sorte as sombras, na Itália, só agradam aos crocianos[13].

Admitimos que Cézanne tenha superado os antigos pelo fato de tê-los completado com uma maior força na construção da cor.

Antes de Cézanne, a pintura se limitou à parte do desenho, tentando, ou por impotência e imaturidade, ou mais provavelmente por insensibilidade absoluta, fazer passar por construção colorística essa sua deficiência.

Cézanne nos faz ver o contrário, resolvendo a última parte do problema pictórico tal como a expunham os clássicos, a saber: busca da estaticidade e do aspecto eterno da natureza.

Eles nos dá a expressão colorística dos corpos, do mesmo ponto de vista do qual os antigos nos deram a expressão linear. Em sua sensibilidade colorística, Cézanne supera os egípcios, os persas, os chineses e também os bizantinos, todos limitados ao conceito de puras zonas cromáticas dentro de formas geométricas. Afirma o tom como massa colorida, e nisso, pela vitalidade que daí emana, supera também Ticiano, Tintoretto, Rubens, etc., afastando-se do procedimento de puro claro-escuro que serviu a esses artistas. No entanto ele permanece sempre exterior e limitado a uma realidade visual aparente.

Longui apontou muito bem, em seu artigo sobre os pintores futuristas (*La Voce*, 10 de abril de 1913), o caráter eminentemente estático da obra de Cézanne, se bem que naquilo que ela tem de mais revolucionário. E essa obra, que foi capaz de gerar o cubismo, não tem decerto nenhuma afinidade com os nossos estudos de caráter essencialmente dinâmico.

Nós, futuristas, combatemos o objetivismo cézanniano da cor, como rejeitamos o clássico objetivismo da forma. Para nós, a pintura deve exprimir a cor tal como se sente a música, e isso de maneira análoga, posto que muito diferente nos meios. Propugnamos por uma perspectiva da cor livre da imitação dos objetos e das coisas como imagens coloridas; uma perspectiva aérea, onde a matéria colorística se expresse em todas as suas multiformes possibi-

13. A aversão dos futuristas por Benedetto Croce (1866-1952) baseava-se mais em sua posição como filósofo e historiador do que em sua filosofia propriamente dita, pois aceitavam alguns aspectos desta. Neste trecho, Carrà provavelmente refere-se ao uso constante de material histórico por Croce, em suas formulações filosóficas.

lidades que a nossa interioridade sabe criar. Porque para nós, futuristas, a cor e a forma mantêm entre si apenas relações de valores internos.

A cor com correspondências objetivas (ainda que se trate de cor-tom) põe de parte e cancela o sentido abstrato (que na obra de arte é o único elemento concreto) e a expressão, como sensações puramente pictóricas.

Uma pintura que "acaricie o olho", no sentido em que se costuma entender esta frase, tem sempre origem exclusivamente visual. O espírito do observador permanece passivo, estranho à obra, cujo centro se enconta fora dele. Tal pintura é fruto de um idealismo contemplativo, e poderíamos defini-la como "mimetismo sentimental da natureza aparente".

Se os nossos contemporâneos ainda sentem admiração por essa forma inferior da atividade pictórica, isto se deve a todos os literatos que quiseram ocupar-se de pintura, embora ignorassem completamente essa arte. Esses literatos, com deslavada incompetência, chamaram *divino* o que era apenas exterior e medíocre harmonia decorativa.

Nós, futuristas, afirmamos que essa forma de arte vulgar é antitética à nossa. Trata-se de duas formas de mentalidade pictórica, as quais se negam reciprocamente, em sua profunda diversidade que se acentua cada vez mais.

Notam-se em Cézanne duas forças contraditórias: uma revolucionária, outra tradicionalista.

Toda a obra desse pintor se ressente dessa oscilação entre o museu e a sinceridade de interpretação genuína e primitiva da vida.

Obcecado pela religião da natureza, Cézanne negava teoricamente a necessidade lírica da deformação, afirmada pelos impressionistas. Raciocinava assim muito mal, mas, de gênio inconsciente e atormentado, em seguida trabalhava muito bem, revelando-se em seus quadros como o mais audaz deformador e desagregador de linhas e planos entre todos os seus contemporâneos. Eis por que os míopes definiram Cézanne como um gênio *manqué*.

Tudo isso concorre para demonstrar que a obra desse artista é a mais complexa, a mais difícil de definir de todo o século XIX. Sente-se nela, num certo número de telas, a influência de El Greco, enquanto outros quadros lembram Rembrandt.

Nós, futuristas, superamos a construção simples das massas coloridas de Cézanne, porque ultrapassamos o tipo de quadro de construção melódica (*melodia*: eis outra palavra que se deveria descartar, caro Soffici[14], para criar outra mais pictórica). A construção melódica tem por base — em sua repetição e em seu equilíbrio simétrico de ritmos e tons simples — um sentimento pictórico de calma. E Cézanne, neste aspecto, não está muito longe de Giotto.

Concluindo, demonstramos:

14. Ardengo Soffici (1879-1964), pintor e crítico que escrevia em *La Voce*, foi, desde o princípio, sensível às novas tendências da pintura francesa. Seu ensaio de 1911 sobre o Cubismo é um dos mais claros, entre as primeiras opiniões sobre o movimento. Carrà refere-se ao seu artigo em *Lacerba*, "Cubismo e além" (15 de janeiro de 1913) que Soffici considerava como uma espécie de ABC da terminologia para a nova arte.

1. Que os falsos clássicos Poussin, David e Ingres (sem nomear o medíocre decorador Puvis de Chavannes, que por um momento pareceu também um clássico) nada acrescentaram ao ideal clássico. Esses artistas, portanto, não podem ser considerados como *portadores de uma contribuição a qualquer período histórico da arte*.

2. Que Cézanne, com sua construção da cor, só faz conduzir à sua conclusão final um princípio preexistente (estática linear e estática colorística do mundo plástico como natureza externa). Por esta e outras razões, ele não abre para a pintura nenhuma época nova.

3. Que somente partindo de um conceito dinâmico do mundo plástico se pode dar à pintura uma nova orientação.

Os ritmos e as linhas-força nos dão o *peso em abstrato* dos elementos plásticos concretos (máquina, homem, casa, mar, etc.). Se um objeto tem sua potencialidade emotiva máxima na construção formal, nós o daremos em sua essência arquitetônica. Se, ao contrário, esse objeto tem sua potencialidade nas harmonias e desarmonias de cor, ou nas refrações de luzes, nós o daremos em suas construções tonais e luminosas puras. Pois o nosso princípio futurista compreende os três modos nos quais se nos revela o mundo plástico: luz, ambiente, volume. E pretendemos dramatizar as massas de cores formais e luminosas de modo a fazer surgir das diversas unidades uma unidade de drama pictórico geral.

Se acusamos os cubistas, como antes os impressionistas, de não criar obras, mas apenas fragmentos, é porque em seus quadros se sente a necessidade de um desenvolvimento ulterior e mais vasto. E também porque suas telas carecem de um centro essencial ao organismo da obra inteira e daquelas forças que confluem para tal centro e gravitam em torno dele.

Finalmente, porque se nota que o arabesco de suas pinturas é puramente acidental, faltando-lhe um caráter de totalidade indispensável à vida da obra.

Nossos quadros não são mais sensações acidentais e transitórias, limitadas a uma hora do dia, ou a um dia, ou a uma estação. Nós, futuristas, destruindo a unidade de tempo e de lugar, trazemos à pintura uma integração das sensações que é a síntese do plástico universal.

Continuamos a falar de técnica, dado que, para quem compreende a arte, a técnica é ao mesmo tempo causa e efeito. O que dissemos e tudo o que vamos dizer é letra morta para todos aqueles (e são inumeráveis) que com absoluta incapacidade cerebral e igual incompetência se pronunciam sobre fatos e problemas da pintura.

A cor é, no quadro, a primeira e a última das emoções. A forma é a emoção intermediária.

Os tons afins unem a massa e a solidificam. Os tons de cores complementares cortam a massa e a dividem.

A sombra é o côncavo, a luz é o convexo.

A cor-tom é a parte mais essencial do *eu* do pintor, e por isso se choca violentamente com a intimidade dos outros. Diante de um misterioso agrupamento de cores-tons, o observador, ainda que evoluído e avançado, grita escandalizado. Isso não acontece se o quadro, ao contrário, é construído se-

gundo a lei do claro-escuro. Isso é confirmado pelo fato de que o observador nunca sente uma repulsa tão violenta diante de uma obra de escultura, por mais audaz que ela seja.

O movimento muda as formas.

As formas mudam, em qualquer movimento, suas relações originais.

Guiados até agora por um conceito estático, os pintores construíram formas dissecatas e fixas e deram, de um dado movimento, nem o moto nem as correntes e os centros das forças que constituem a individualidade e a síntese do próprio movimento. Limitaram e detiveram artificialmente o movimento porque lhes faltava de modo absoluto o poder de inserir-se nas coisas, preocupados sempre com todas as exterioridades negativas, distantes do processo pictórico da pura criação.

Somos contra a mentira da lei fixa da gravidade dos corpos: para o pintor futurista, os corpos responderão ao centro de gravidade especial da construção do quadro. Serão, pois, as forças centrífuga e centrípeta que determinarão o peso, a medida e a gravidade dos corpos. Desse modo, os objetos viverão em sua essência plástica com a vida total do quadro. Se o homem tivesse a possibilidade de criar um *plasticômetro* capaz de medir a força que os corpos exprimem nas linhas, no peso da cor-tom e nas direções dos volumes que a nossa intuição nos leva a aplicar em nossas obras, cessariam todas as acusações de arbitrário, porque se poderia descrevê-las em termos de *ampères plásticos*, *ondas hertzianas plásticas*, etc.

E o público não mais gritaria escandalizado, porque já não teria medo de ser enganado e entenderia as novas verdades que agitamos há quatro anos, na Itália e alhures, revolucionando o campo pictórico.

VI

NEOPLASTICISMO E CONSTRUTIVISMO
Arte abstrata e não-objetiva

INTRODUÇÃO

Uma das conseqüências mais importantes, entre as muitas provocadas pela destruição cubista dos modos convencionais de representação, era a idéia de que a pintura deveria ser uma entidade absoluta, sem qualquer relação com os objetos do mundo visível, e compor-se de formas totalmente abstratas que tinham sua origem na mente humana. Nesses termos, a pintura tornava-se quase o oposto do cubismo analítico, que criara seu vocabulário decompondo as formas dos objetos naturais em configurações abstratas ou semi-abstratas, para reconstituí-las depois numa disposição dinâmica que, no entanto, ainda tinha ligações com os objetos originais. Essa nova pintura referia-se antes aos universais do que aos particulares, e por isso apelava sobretudo para a mente e só secundariamente recorria aos sentidos.

Alguns dos partidários desses princípios acreditavam que no reino rarefeito dos universais existiam leis para a arte, assim como as há para a geometria, exemplo supremo de relações perfeitas, e que, portanto, talvez fosse possível construir obras de arte por meio do intelecto. A arte construída de acordo com esse ideal, evitando qualquer contaminação do mundo material e permanecendo livre de qualquer influência pessoal do artista, seria completamente autônoma e só obedeceria a leis universais. Em virtude dessa convicção, a arte foi muitas vezes considerada como uma espécie de modelo idealista para as relações harmoniosas que se julgavam possíveis, em última análise, tanto para os indivíduos como para toda a sociedade.

Como essa arte se referia a tanta coisa não vista, deixando implícita a possibilidade de uma harmonia nova e ideal entre o homem e seu ambiente, havia muita coisa a ser explicada. O senso de destino social inerente à nova concepção de arte determinou um zelo messiânico entre alguns dos artistas, que foram inevitavelmente levados a organizar-se em grupos. Lançaram manifestos conjuntos, publicaram revistas, escreveram livros e fizeram conferências. Não houve, entre os artistas do século XX, outros que se agrupassem de forma tão coesa ou fossem tão idealisticamente motivados a formular explicações teóricas.

Os movimentos dedicados a esse ideal surgiram por toda a Europa pouco antes da deflagração da guerra de 1914. No entanto, os movimentos de concep-

ção mais revolucionária e que tiveram influência mais extensa foram os que se formaram na Holanda e na Rússia. Theo van Doesburg (1883-1931) explica o seu movimento como conseqüência do idealismo protestante holandês, que influenciou muitos aspectos da cultura holandesa desde a Reforma. E podemos observar que sempre existiu um certo extremismo no pensamento russo, que chegou a um clímax explosivo pouco antes da Revolução de 1917.

Antes mesmo da formação dos grupos holandês e russo, Robert Delaunay (1885-1941) desenvolvera em Paris um estilo não-objetivo que Apollinaire chamou de "Orfismo". Durante 1912 e 1913 ele pintou quadros tão completamente dependentes dos contrastes de cores e harmonias que produziram um dinamismo de cor que se tornou o seu único motivo. "A cor é, por si só, forma e motivo", declarou ele. Em seu trabalho, contou com o apoio de teorias anteriores que consideravam a ação dos contrastes das cores como efeitos dinâmicos em si mesmos. Paul Signac (1861-1935) estava convencido de que os efeitos das cores podiam ser controlados e dirigidos para os resultados desejados pelo processo intelectual de análise de seus aspectos isolados: a cor dos objetos, a cor da luz que incide sobre eles e a cor de seus reflexos. O fisiólogo francês Charles Henry escreveu vários livros, lidos pelos artistas, nos quais se atribuíam às várias cores certos graus de dinamismo e também movimentos em determinadas direções. As teorias desses dois homens demoliram as associações românticas e metafísicas que, durante o século XIX, haviam sido atribuídas às cores, substituindo-as por explicações racionais e científicas sobre as suas características reais. Podia-se, assim, pensar nas cores em termos objetivos, como elementos "puros", acima da influência dos objetos físicos e sem associações de natureza sentimental. A arte e a teoria de Delaunay seguiram a tendência da especulação objetiva do grupo de artistas[1] de Puteaux, que se interessavam pelas analogias entre as artes visuais, a matemática e a música e que foram influenciados pelo cubismo de Picasso e Braque, embora ideologicamente estivessem fora dele. Delaunay era admirado principalmente pelos artistas da *Blaue Reiter* de Munique (ver capítulo III), com os quais tinha muitas idéias em comum sobre a cor "pura". Depois de uma visita a Paris em 1912, eles o convidaram a participar de uma exposição de quadros em Munique. Seguiu-se uma correspondência importante sobre os problemas da cor e Delaunay expôs também na Galeria Sturm de Berlim, no inverno de 1912-1913. Apollinaire acompanhou-o para fazer uma conferência sobre a sua pintura. Essa conferência e um artigo sobre a luz e a cor escrito por Delaunay e traduzido para o alemão por Paul Klee foram publicados por Herwath Walden na revista *Der Sturm* em fevereiro de 1913.

A pintura totalmente abstrata de Frantisek Kupka (1871-1957) tinha suas

1. Liderado pelos irmãos Jacques Villon, Marcel Duchamp e Raymond Duchamp, o grupo reunia-se no estúdio de Villon, em Puteaux. Entre outros membros estavam Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger e os críticos Guillaume Apollinaire, André Salmon e Walter Pach. Esse grupo foi o patrocinador da exposição *Section d'Or*, realizada em outubro de 1912, onde foram mostradas as novas tendências, mais abstratas do que o cubismo.

origens na tradição colorida e decorativa de sua Boêmia e das escolas de arte de Praga e Viena, que lhe deram um caráter bastante diferente da atitude agressivamente analítica do cubismo. Em conseqüência, suas idéias são mais místicas e menos revolucionárias que as de Delaunay e sofreram menos influência da longa tradição teórica dos artistas e cientistas franceses anteriores.

Em muitos de seus objetivos o sincronismo era semelhante ao orfismo, mas estava mais próximo do futurismo do que do cubismo, devido ao seu interesse em dinamizar as formas coloridas. Criado em 1912-1913 pelos americanos S. MacDonald Wright (1890-1959) e Morgan Russel (1886-1953), provocou um escândalo na primeira exposição em Paris, em 1913. No mesmo ano esteve presente no *Salon des Indépendants* e pouco depois em Munique e em Nova York, após o que Wright regressou aos Estados Unidos para desenvolver uma teoria das escalas cromáticas baseada na escala musical.

A afirmação mais radical do ideal do absoluto na arte veio, porém, de Moscou. Tanto no mundo da arte como no mundo social e político, as condições estavam maduras para a revolução. Em contraste com o atraso quase desesperado do país como um todo, nas questões culturais Moscou tinha um pequeno grupo de intelectuais e artistas de acentuada vanguarda que tiveram vislumbres embriagadores do novo mundo ideal prometido pelos bolcheviques. Os artistas russos já haviam absorvido, de maneira rápida e fervorosa, os novos movimentos da Europa ocidental, e Picasso e Matisse eram mais bem conhecidos nos círculos avançados de Moscou do que em Paris. Só dois colecionadores, Tshoukine e Morisov, haviam trazido de Paris, antes de 1914, mais de cem quadros dos dois artistas. As principais revistas de arte publicavam numerosas reproduções dos quadros cubistas e o futurista Marinetti percorrera a Rússia fazendo conferências com grande sucesso.

Kasimir Malevich (1878-1935), embora nunca tivesse saído da Rússia, assimilou os estilos fauvista e cubista quando estes ainda eram recentes e desenvolveu o ideal de uma pintura puramente abstrata que em 1913 ele chamou de suprematismo. Naquele ano Malevich pintou o quadro mais puro e mais radical jamais visto, um quadro preto sobre fundo branco. Ele explica que "em 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do lastro do mundo representacional, busquei refúgio na forma do quadrado". No mesmo ano, Vladimir Tatlin (1885-1956) fez a primeira construção totalmente abstrata em relevo, com metal, vidro e madeira, levando a uma conseqüência extrema, embora lógica, a idéia cubista da colagem e construção. Seu movimento, o construtivismo, foi motivado, como o suprematismo, por uma aceitação total do mundo contemporâneo da maquinaria e dos objetos produzidos em massa — um gosto significativo, tendo em vista o atraso tecnológico da Rússia czarista. Na verdade, o simples fato de ambos os movimentos terem imaginado um mundo ideal baseado na funcionalidade absoluta da máquina e na eficiência dos materiais da indústria valeu-lhes por algum tempo a aprovação de Leon Trotsky e de certas facções do Partido Bolchevique, quando estes governavam a Rússia. O grande monumento de Tatlin à Terceira Internacional — com mais de 500 metros de altura —, concebido em 1919 mas nunca cons-

truído, fez com que o estilo construtivista fosse considerado, durante algum tempo, como o verdadeiro estilo da revolução proletária[2]. E a nomeação de Malevich para professor, primeiro em Moscou e depois na Academia de Leningrado, consagrou oficialmente o movimento.

Naum Gabo (1890-1977) era sobretudo um poeta e estudioso da literatura quando foi para Munique em 1910 a fim de estudar medicina. Seu irmão mais velho, Antoine Pevsner (1884-1962) estudava pintura em Kiev desde 1909 e a família costumava discutir arte em sua casa em Briansk. Embora Gabo tivesse ido para Munique para estudar medicina, sua amizade, no centro alemão de arte, com Kandinsky e outros artistas desviou-lhe a atenção para a pintura e a escultura. Até a deflagração da guerra, em 1914, fez várias visitas à Rússia e, sob a influência do historiador de arte Heinrich Wofflin, visitou a Itália em 1913. Fugiu para a Noruega, em 1914, na condição de refugiado, e mais tarde Pevsner, que desde 1911 vivia e pintava em Paris, veio juntar-se a ele. Na Noruega, Gabo produziu suas primeiras esculturas, influenciado pelas formas geométricas do cubismo sintético — modelos figurativos e cabeças feitas de folhas de papelão ou compensado. Com o deflagrar da revolução, em fevereiro de 1917, Gabo e Pevsner voltaram para a Rússia. Em Moscou ligaram-se a Tatlin, Malevich e outros expatriados, como Kandinsky, na grande experiência.

Infelizmente para os sonhos dos artistas, o prestígio de Trotsky começou a decair e a política de Lênin, sempre hostil à arte moderna, não tardou a coibir a liberdade de expressão dos artistas. Associando talvez o construtivismo às brincadeiras dos dadaístas do grupo do Café Voltaire, que eram seus vizinhos em Zurique em 1916, quando estava no exílio, Lênin negou-lhes todas as encomendas e posições oficiais. Em 1922 quase todos os líderes dos novos movimentos, sem meios de sobreviver, haviam sido obrigados a deixar a Rússia. A maioria deles, a princípio, dirigiu-se a Berlim, onde foram recebidos e onde divulgaram o evangelho radical do construtivismo russo aos outros grupos de artistas abstratos: Kandinsky foi admitido como professor na Bauhaus, em Weimar, e El Lissitsky (1890-1947) juntou-se por um breve período ao grupo *De Stijl*, em Amsterdam. Malevich foi mais tarde para a Bauhaus, onde seu manuscrito, escrito em russo, foi traduzido para o alemão e publicado sob o título *Die Gegenstandslose Welt* em 1927. Gabo viveu em Berlim até 1933 (embora participasse também do grupo *Abstraction-Création*, em Paris) e dali transferiu-se para Londres. Foi diretor, com Ben Nicholson e outros, da extraordinária revista *Circle*, dedicada às teorias dos movimentos abstratos radicais. Em 1946 foi para os Estados Unidos, onde continuou a trabalhar e escrever. Pevsner voltou para Paris, onde residira em sua juventude.

Conquanto banida da Rússia, a tradição puramente abstrata institucionalizou-se na Bauhaus e foi amplamente divulgada. A escola foi fundada em

2. Ver, porém, a opinião de Trotski, èm 1923, sobre o monumento de Tatlin em seu *Literatura e Revolução* (Nova York, Russell and Russell, 1957), dos quais aparecem excertos no capítulo VIII, adiante.

1919 em Weimar, tendo à frente o arquiteto Walter Gropius. A idéia da unidade das artes aplicadas e das belas-artes já havia sido profundamente implantada ali pela antecessora da Bauhaus, a Escola de Arte Aplicada de Weimar, fundada em 1902 por Henry van de Velde para ensinar as idéias e aplicações do *Jugendstil*. O discurso de inauguração de Gropius na Bauhaus convocava os artistas para o novo ideal: "Vamos criar juntos o novo edifício do futuro, que será tudo numa só unidade: arquitetura e pintura."

Embora Gropius atraísse para a escola muitos artistas destacados, como Kandinsky, Klee, Feininger, Oscar Schlemmer e Gerhard Marcks, a ideologia da instituição encontrava-se mais nos problemas de projetos e construções do que nos princípios teóricos e idealistas de uma nova arte e sociedade. Os cursos básicos estavam sob a direção de Johannes Itten (1888-1967), discípulo do pintor e teórico Adolf Hoelzel (1833-1934); este propunha que as fontes da criação radicavam no entendimento intelectual e sensual da verdadeira natureza física dos materiais — madeira, vidro, metais, etc. — e que a tecnologia contemporânea, com seu grande número de possibilidades novas, era a inspiração orientadora do artista. Os pintores proporcionavam, nas palavras de Gropius, um "contraponto espiritual" ao materialismo dos projetistas. Esse experimento atraiu muitos outros artistas e projetistas para Weimar e, mais tarde, para Dessau, para onde a escola se transferiu, e todos eles deram sua contribuição às novas idéias. As teorias da cor e harmonia de Hoelzel tiveram primordial importância e foram transmitidas por dois de seus antigos alunos, Itten e Otto Schlemmer. A imaginativa investigação das propriedades físicas da cor e da luz, assim como dos materiais industriais, feita por Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946) despertou grande entusiasmo entre os alunos. Sibyl Moholy-Nagy escreveu mais tarde que o espírito de racionalização da arte era tão forte que seu marido desenvolveu um sistema codificado pelo qual podia fazer um pintor de cartazes pintar um quadro dando-lhe instruções por telefone. Outros homens de talento, entre os quais Van Doesburg, Gabo, Malevich e Lissitsky, foram atraídos para a Bauhaus, procedentes da Rússia e da Holanda, os principais centros de experiências do gênero.

O senso do valor social de seu programa e a tensão didática na ideologia da Bauhaus levou Gropius e Moholy a lançar uma série de catorze publicações sobre vários aspectos da teoria da arte, entre elas o *Die Neue Gestaltung*, de Mondrian, em 1925, *Die Gegenstandslose Welt*, de Malevich, em 1927, bem como livros de Kandinsky, Klee e Van Doesburg. Em meados da década de 20, porém, conflitos internos vieram prejudicar o ensino da pintura e mesmo o espírito da livre experimentação, a tal ponto que em 1933, quando foi finalmente fechada pelos nazistas, a escola se tornara essencialmente um estabelecimento técnico para treinamento de projetistas. A maior parte dos líderes da Bauhaus — tanto da fase experimental inicial como da fase prática posterior — fugiu para os Estados Unidos na década de 30. Ali tiveram carreiras de sucesso e tornaram-se uma força importante na consolidação da tradição artística. Moholy criou o Instituto de Projetos em Chicago com base nos princípios da Bauhaus; Gropius tornou-se presidente do Departamento de Arqui-

tetura de Harvard; Josef Albers ocupou posição correspondente em Yale; outros, como Ludwig Mies van der Rohe, Herbert Bayer e Marcel Breuer, colocaram no exercício prático da arquitetura e dos projetos os princípios desenvolvidos na Bauhaus.

O mais puro dos movimentos abstratos e o mais idealista em sua ideologia foi o grupo holandês *De Stijl* (O Estilo), formado em Amsterdam em 1917. Para os artistas holandeses, principalmente Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1931) e o arquiteto J. J. P. Oud (1890-1963), *De Stijl* foi um modelo para a perfeita harmonia que acreditavam possível tanto para o homem como indivíduo como para a sociedade como um todo. Teve, assim, uma missão ética e até mesmo espiritual, desempenhando uma função análoga à da pesquisa pura em relação às aplicações práticas dos princípios descobertos. Muito mais que os movimentos russo e alemão, inspirou uma corrente abstrata, não só na arquitetura e no projetismo como também na pintura e escultura, que continua vigorosa até hoje, desempenhando importante papel na arte contemporânea. Em comparação com ele, a ideologia da Bauhaus parece ter raízes no materialismo e dirigir-se principalmente para as aplicações práticas. E o construtivismo, ao contrário do *De Stijl*, carecia de uma sólida tradição local de tecnologia ou de arte moderna em que apoiar-se. Essa falta, combinada com a condenação do Partido Comunista, fez com que os seus membros se dispersassem rapidamente entre os outros movimentos.

As concepções artísticas do *De Stijl* assentavam numa ideologia sólida: a filosofia holandesa do idealismo, a tradição intelectual de sobriedade, clareza e lógica e, como disse Oud, "o iconoclasma protestante". Os artistas acreditavam na existência de uma harmonia universal da qual o homem poderia partilhar desde que se subordinasse a ela. Tal harmonia situava-se no reino do espírito puro, livre de todo conflito, de todos os objetos do mundo físico e até mesmo de toda individualidade. No tocante à pintura, os meios plásticos eram reduzidos aos elementos constitutivos da linha, do espaço e da cor, dispostos nas mais elementares composições.

Piet Mondrian, de volta de Paris, foi a figura predominante no *De Stijl* e o artista que proporcionou as tendências mais puras em suas convicções. Para ele, o neoplasticismo, que era a sua teoria da arte, representava mais que um estilo de pintura — era ao mesmo tempo uma filosofia e uma religião. Seu objetivo final era uma arte que, por ser tão harmoniosa com os princípios universais, faria com que todos os aspectos da vida se harmonizassem com esses princípios. Todos os ambientes humanos se transformariam em arte. Como disse o próprio Mondrian, "no futuro, a materialização concreta dos valores pictóricos suplantará a arte. Então, já não precisaremos de quadros, pois viveremos no meio da arte realizada".

As fontes de seu idealismo platônico tinham raízes profundas em sua formação e em sua experiência anterior. Criado numa rigorosa família calvinista, sua necessidade de um elemento místico na religião levou-o a princípio ao estudo do movimento teosófico, do qual acabou por tornar-se membro. Embora vivesse em Paris quase continuamente de 1910 a 1938, exceto nos

anos da guerra, e estivesse em companhia de Picasso e dos cubistas, cuja influência fez sua arte e seu pensamento voltarem-se para os problemas estruturais, o idealismo era a base de suas convicções artísticas e pessoais. Suas teorias da arte, portanto, partilham tanto de sua religião idealista e austera como da pureza mística da teosofia.

Mondrian já era partidário da teosofia quando foi para Paris, em 1910. Ali, seu senso instintivo de ordem o levou ao cubismo, especialmente o de Picasso e Léger, e o estilo de sua pintura evoluiu rapidamente de uma espécie de fauvismo para um estilo característico e estrutural, altamente disciplinado, que dentro em pouco passou a ser totalmente abstrato. Surpreendido na Holanda pela guerra de 1914, foi obrigado a permanecer ali; conheceu então Bart van der Leck e Theo van Doesburg, cuja obra e convicções estavam de pleno acordo com as suas. Por iniciativa de Van Doesburg, que se tornou um propagandista brilhante e ardente do movimento, fundaram *De Stijl* em 1917 e lançaram uma revista rica em idéias e teorias sobre aspectos bastante distintos do novo idealismo. Van Doesburg, o diretor, convidou artistas de toda parte para colaborar, com suas teorias e explicações, para a cruzada. Proclamou que "o quadrângulo é o símbolo de uma nova humanidade; o quadrado é para nós o que a cruz era para os antigos cristãos"[3].

As idéias do *De Stijl* foram tão vitais e universais em sua relevância que receberam, como a arte que delas resultou, o nome de Estilo Internacional. As conferências de Van Doesburg intensificaram a tendência idealista entre os mestres da Bauhaus e, em parte, determinaram a direção de seu pensamento no final da década de 20.

Mondrian continuou a ser, em sua pintura e em suas teorias, o mais puro de todos os membros do grupo, e quando, em 1925, o movimento revelou sinais de enfraquecimento em seus princípios iniciais, renunciou. Suas idéias profundas e sua presença quase santa tiveram grande influência no crescimento de outros movimentos abstratos: o *Abstraction-Création*, fundado em 1931 por Gabo e Pevsner, em Paris, e que incluía Kandinsky, Arp, Auguste Herbin, Jean Helion e muitos outros, e o Grupo Círculo, formado em torno de Gabo e Ben Nicholson em 1938, em Londres. Ainda aos 70 anos, em Nova York, durante a Segunda Guerra Mundial, ele influenciou e estimulou os ideais e o estilo de vários importantes artistas americanos. Foi um escritor prolífico e profundo sobre sua arte e suas convicções, tendo projetado em seu programa do neoplasticismo a intensidade de seus sentimentos religiosos e morais. Apesar da austeridade de seus hábitos, adaptou-se facilmente à vida em Nova York, para onde se transferiu de Londres, em 1940. Gostava do ritmo da cidade, da paisagem de arranha-céus, da vida nas ruas e, principalmente, do *jazz* americano. Como observou Werner Haftmann, seus gostos eram muito variados, indo do misticismo à tecnologia e da teosofia ao *jazz*. Talvez essa amplitude de personalidade explique por que os últimos anos

3. Citado por Hans Richter, em "Dada Profiles", *Perspectives on the Arts*, Art Yearbook 5, org. Hilton Kramer (Nova York, Art Digest, 1961).

de Mondrian, quando estava nos Estados Unidos e já tinha mais de 70 anos, constituíram um período de renovado vigor e enriquecimento da sua arte.

Constantin Brancuse (1876-1957) nasceu na Romênia. Sua aproximação das formas absolutas se fez de um ponto de vista bem diferente do dos idealizadores da máquina e da arquitetura ou dos que conceberam os princípios estruturais da arte como um modelo ideal para a sociedade. Seu misticismo, reflexo de sua formação na Europa oriental, levou-o a valorizar, na arte, as formas orgânicas mais simples e mais elementares, como o ovo e o peixe. Sua abstração é uma busca dessas formas; a clareza e a lógica de suas relações nascem dessa visão independente e subjetiva, e não de um pensamento racional, como no cubismo. E seus aforismos sobre a arte estão igualmente preocupados com as idéias elementares.

Robert Delaunay, carta a August Macke, 1912[4]

Para mim é indispensável observar diretamente a essência luminosa da natureza. Não me refiro necessariamente a uma observação com a paleta na mão, embora não me oponha às notas tomadas junto à natureza imediata. Muitos dos meus trabalhos são feitos a partir da natureza, "diante do motivo", como se costuma dizer. Mas o que me parece mais importante é a observação do movimento das cores.

Só assim encontrei as leis dos contrastes complementares e simultâneos das cores que alimentam o próprio ritmo da minha visão. Encontro ali a essência representativa — que não nasce de um sistema ou de uma teoria *a priori*. Para mim, todo homem bem-dotado se distingue por sua essência, seu movimento pessoal diante do universal. E é isso o que encontro em suas obras, que tive oportunidade de ver em Colônia neste inverno. Você não está em relação imediata com a natureza, que é a única fonte de qualquer inspiração voltada para a beleza[5]. Essa comunicação afeta a representação em seu aspecto crítico e vital. Só nessa comunicação pode o espírito evoluir pela comparação dos antagonismos, rivalidades e movimentos que originam o momento decisivo pelo qual o homem identifica seu lugar na Terra. É impossível preocupar-se com qualquer outra coisa em arte.

Digo que é indispensável olhar à frente e atrás de si no presente. Se, como acredito, existe isso que se chama de tradição, ela só pode existir no sentido do movimento mais profundo da cultura. Antes de tudo, eu sempre vejo o sol! O modo como quero identificar a mim mesmo e aos outros é com halos aqui e ali — halos, movimentos de cor. E creio que isto é o ritmo. Ver é um movimento. A visão é o verdadeiro ritmo criador; discernir a quali-

4. Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, org. Pierre Francastel (Paris, S. E. V. P. E. N., 1958), p. 186. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

5. Delaunay quis dizer que Macke tinha razão em evitar a comunicação direta com a natureza e em observá-la, mas não servi-la.

dade dos ritmos é um movimento, e a qualidade essencial da pintura é a representação, o movimento da visão que funciona objetivando-se na direção da realidade. Isso é o essencial da arte, e sua maior profundeza.

Tenho muito medo das definições, e no entanto somos quase forçados a fazê-las. Devemos tomar cuidado para não ser imobilizados por elas. Tenho horror dos manifestos feitos antes de terminada a obra.

Robert Delaunay, carta a Wassily Kandinsky, 1912[6]

Acho muito útil o que você enviou este ano. No que concerne às obras, acredito que o público é obrigado a acostumar-se com elas. O esforço que ele precisa fazer vem lentamente, pois está afogado nos hábitos. Por outro lado, o artista tem muito a fazer no domínio tão pouco explorado e obscuro da construção da cor, que mal remonta ao começo do impressionismo. Seurat, que investigou as primeiras leis; Cézanne, que demoliu toda a pintura desde suas origens, isto é, o claro-escuro adaptado a uma construção linear e que predomina em todos as escolas conhecidas... Essa busca da pintura pura é o problema do nosso tempo. Não conheço, em Paris, pintores que estejam realmente à procura desse mundo ideal. O grupo cubista de que você fala experimenta apenas na linha, reservando à cor um lugar secundário e não-construtivo.

Ainda não tentei transpor em palavras minhas investigações nesse novo domínio, para o qual há muito tempo venho dirigindo todos os meus esforços.

Ainda estou esperando por uma flexibilidade das leis que encontrei, baseadas em pesquisas de transparência de cor e comparáveis às notas musicais, o que me levou a descobrir o *movimento da cor*. Essas coisas, que acredito desconhecidas de todo mundo, para mim ainda se encontram no ovo. Envio-lhe uma foto desses experimentos, já antiquados, que são para meus conhecimentos a surpresa, o espanto e que só entre raríssimos *connoisseurs* correspondem a um entendimento totalmente livre do impressionismo. Quando eu realizava esse trabalho — e lembro-me de que você perguntou sobre ele —, não conhecia ninguém capaz de escrever sobre essas coisas, mas já havia feito experimentos decisivos. Nem meu amigo Princet[7] os via, e só há pouco

6. Delaunay, *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, pp. 178-179. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

7. Maurice Princet, atuário ou estatístico de uma companhia de seguros e pintor amador, era visitante freqüente do *Bateau Lavoir* e amigo de Delaunay. Metzinger, Gleizes e André Lhote são unânimes em dizer que ele assumia a liderança nas discussões especulativas sobre as possíveis relações entre a geometria, especialmente a não-euclidiana, e a nova concepção do espaço dos cubistas (ver notas no capítulo sobre o cubismo). Mas, num ensaio introdutório do catálogo de uma exposição de Delaunay (Galeria Barbazanges, Paris, 28 de fevereiro-13 de março de 1912), Princet demonstrou também sua capacidade de crítico. Nada do que ele ali escreveu tem relação com as especulações matemáticas, bastante brincalhonas, dos estúdios. Embora acreditasse, como Gleizes e Metzinger, na necessidade de "sistematizar" as sensações na mente, e dissesse que Delaunay aplicara uma disciplina vigorosa aos seus meios, ressaltava

é que eles se tornaram evidentes para ele. Tenho confiança na interpretação de sua sensibilidade, e parece-me que ele reagiu fortemente diante desse resultado. Penso, neste momento, que ele poderá desenvolver essas coisas em decorrência do trabalho que já começou há vários anos e que já mencionei a você.

Robert Delaunay, Luz, 1912[8]

O impressionismo é o nascimento da Luz na pintura.

A Luz chega até nós através da sensibilidade. Sem sensibilidade visual não há nenhuma luz, nenhum movimento.

A luz cria na Natureza o movimento das cores[9].

O movimento é dado pelas relações das *medidas ímpares*, dos contrastes das cores entre si e que constituem a *Realidade*.

Essa realidade é dotada de *Profundidade* (vemos até às estrelas) e torna-se então a *Simultaneidade Rítmica*.

A simultaneidade na Luz é *harmonia, o ritmo das cores* que cria a *Visão do Homem*.

A visão humana é dotada da maior *Realidade*, já que nos vem diretamente da contemplação do Universo. O *olho* é o nosso sentido mais elevado, o que se comunica mais estreitamente com o nosso *cérebro*, com a nossa *consciência*. A idéia do movimento vital do *mundo* e *seu movimento é simultaneidade*.

Nossa compreensão é *correlativa* à nossa *percepção*.

Procuremos ver.

A percepção auditiva não basta para o nosso conhecimento do Universo; falta-lhe *profundidade* [10].

Seu movimento é *sucessivo*, constituindo uma espécie de mecanismo;

---

também o recurso do pintor ao gosto e ao instinto. Declara que "suas reflexões não o levaram às fórmulas matemáticas nem aos símbolos místicos cabalistas" e que, "se Delaunay discute, argumenta, compara e deduz, é sempre com a paleta na mão".

8. Há cinco versões deste artigo. Esta foi escrita no verão de 1912, traduzida para o alemão por Paul Klee e publicada em *Der Sturm* (Berlim), nº 144-145, janeiro de 1913. A preocupação de Klee com este artigo é indicação clara de seu interesse por Delaunay e sua cor, interesse que não tardou a influenciar sua pintura. Reproduzido em Delaunay, *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, pp. 146-147. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

9. A partir de 1910 Delaunay pintou uma série de quadros, todos intitulados *Janela sobre a Cidade*. Os primeiros eram paisagens urbanas inundadas de luz, semelhantes à sua série da Torre Eiffel, mas outras tornaram-se gradualmente mais abstratas, à medida que se formalizavam em padrões semelhantes a grades. Em 1912 o título *Janelas Simultâneas* foi usado para quadros que eram quase totalmente não-figurativos e compostos de brilhantes contrastes de cores. Sobre esses quadros, Apollinaire escreveu, em 1913, o poema *Les Fenêtres*, que terminava assim:

La fenêtre s'ouvre comme une orange,
Le beau fruit de la lumière.

10. Em outra versão Delaunay acrescenta: "Porque não existe no tempo."

sua lei é o *tempo* dos relógios *mecânicos* e, como eles, não tem nenhuma relação com a nossa percepção do *movimento visual no Universo.*

É comparável aos objetos da geometria....

A Arte na *Natureza é rítmica e tem horror da coação.*

Se a Arte se aparenta *ao Objeto*, ela se torna *descritiva, divisionista, literária.*

Ela se rebaixa a *meios de expressão* imperfeitos, condena-se a si mesma, é sua própria negação, *não se distingue da Arte de imitação.*

Se, do mesmo modo, representa as *relações visuais* de um objeto ou *dos objetos entre si* sem que a *luz desempenhe o papel de organizadora* da representação, ela é convencional, não atinge a *pureza plástica*, é uma *enfermidade*, a negação da vida, *a sublimidade da arte da pintura.*

Para alcançar o limite da sublimidade, a Arte deve aproximar-se da nossa *visão harmônica: a clareza.* A clareza será cor, proporção; essas proporções se compõem de diversos elementos, envolvidos simultaneamente numa ação. Tal ação deve ser a harmonia representativa, *o movimento sincrônico (simultaneidade) da luz*, que é a *única realidade.*

Essa ação sincrônica será então o Motivo, que é a harmonia representativa.

Stanton MacDonald Wright, declaração sobre o Sincronismo[11]

Empenho-me em despir minha arte de toda ilustração e anedota, purificando-a ao ponto de as emoções do espectador serem totalmente estéticas, como ao ouvir boa música.

Como a forma plástica é a base de toda arte duradoura, e como a criação de uma forma intensa é impossível sem a cor, determinei inicialmente, após anos de experimentação com as cores, a relação espacial relativa de toda a escala cromática. Colocando cores puras em formas reconhecíveis (isto é, colocando cores destacadas em objetos destacados e cores discretas em objetos discretos), verifiquei que tais cores destruíam o senso de realidade e por sua vez eram destruídas pelo contorno ilustrativo. Cheguei assim à conclusão de que a cor, para atuar de maneira significativa, deve ser usada como um *meio abstrato.* Sem isso, o quadro me parecia uma simples decoração lírica e ligeira.

Tendo sido sempre mais profundamente comovido pela pura forma rítmica (como na música) do que pelos processos associativos (como os usados pela poesia), pus de lado, por inoperante, toda representação em minha arte. Não obstante, eu ainda aderia às leis fundamentais da composição (colocações

11. Do catálogo da Exposição Fórum dos Modernos Pintores Americanos, Nova York, Anderson Galleries, 13-25 de março de 1916.

Wright formalizou mais tarde algumas de suas idéias sobre a cor, dispondo as cores numa escala semelhante à oitava musical e desenvolvendo combinações harmônicas. *A Treatise on Color* (Los Angeles, impressão particular, 1924). [A tradução brasileira é de Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

e deslocamentos da massa, como no corpo humano em movimento) e criava meus quadros por meio da cor-forma, que, pela sua organização em três dimensões, resultava em ritmo.

Posteriormente, reconhecendo que a pintura pode estender-se pelo tempo, bem como ser uma apresentação simultânea, percebi a necessidade de um clímax formal que, embora permanecendo na lembrança como o ponto final de consumação, serviria como um *point d'appui* a partir do qual o olho poderia excursionar pelas complexidades ordenadas dos ritmos do quadro. Simultaneamente, minha inspiração para criar veio de uma visualização das forças abstratas interpretadas, pelas justaposições de cores, em termos do visual. Havia sempre, nela, um objetivo de finalidade que estava perfeitamente de acordo com a necessidade que eu sentia na construção do quadro.

Pelo que ficou dito, pode-se ver que eu luto para que minha arte tenha com a pintura a mesma relação que a polifonia tem com a música. A música ilustrativa é coisa do passado: ela tornou-se abstrata e puramente estética, dependendo, para seus efeitos, do ritmo e da forma. A pintura, por certo, não precisa ficar atrás da música.

Piet Mondrian, "Realidade natural e realidade abstrata", 1919[12]

Introdução

A vida do homem culto no nosso tempo está se afastando gradualmente das coisas naturais: torna-se uma vida cada vez mais abstrata.

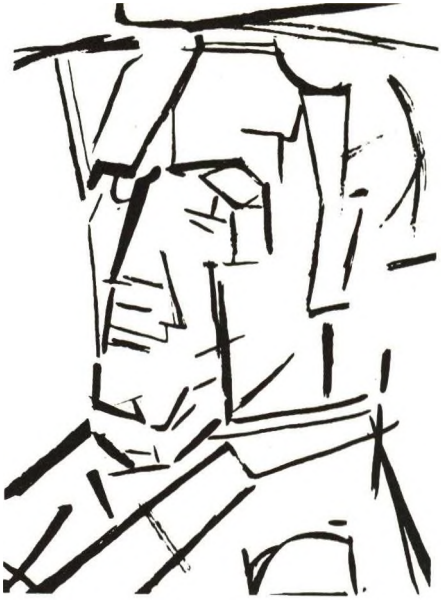
Onde as coisas naturais (externas) vão se tornando mais e mais "automáticas", observamos a atenção vital se fixar cada vez mais nas coisas internas[13]. A vida do homem verdadeiramente moderno não se focaliza nem no material pelo material, nem é puramente emocional. Ela se manifesta antes numa vida mais autônoma da mente humana que se torna cônscia de si mesma.

O homem moderno — uma unidade de corpo, mente e alma — apresenta uma consciência modificada: todas as expressões de vida tomam um aspecto diferente, isto é, um aspecto mais positivamente abstrato.

O mesmo se passa com a arte: expressar-se-á como produto de uma outra dualidade no homem: como produto de uma externalidade cultivada e de uma interioridade aprofundada e mais consciente — como representação pura

12. Publicado originalmente como "*de nieuwe beelding in de schilderkunst*", em *De Stijl* (Amsterdam), I, 1919. A tradução inglesa utilizada por H. B. Chipp é de Michel Seuphor, *Piet Mondrian, Life and Work*, Nova York, Abrams, s/d, pp. 142-144. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

13. O grande valor atribuído por Mondrian às coisas interiores, em lugar das exteriores, e às abstratas, em lugar das naturais, relaciona-se com um dos princípios fundamentais da teosofia. Ele parte da suposição da essência de Deus e deduz daí a natureza do Universo. Como tudo é visto através de Deus, o mundo natural é essencialmente espiritual. O mal, que surge de um desejo de coisas materiais ou finitas, pode ser superado pela absorção em Deus, ou no infinito.



Piet Mondrian, Auto-retrato, *c. 1942, tinta.*

do espírito humano, a arte expressar-se-á numa forma esteticamente purificada, vale dizer, abstrata.

O artista realmente moderno está consciente da abstração de uma emoção de beleza: reconhece conscientemente o fato de que a emoção de beleza é cósmica, universal. Esse reconhecimento consciente tem como corolário um plasticismo abstrato, isto é, determina-o para aquilo que é intrinsecamente universal.

A nova plasticidade não pode, por conseguinte, tomar forma através de uma representação (natural) concreta, a qual — mesmo no sentido universal — sempre indica, de uma maneira ou outra, o individual; a menos que oculte em si o universal não poderá, portanto, ocultar-se naquilo que caracteriza o individual, ou seja, a forma e a cor naturais, mas deverá expressar-se na abstração da forma e da cor, quer dizer, na linha reta e na cor primária claramente definida.

Esses meios de expressão universais foram descobertos na pintura moderna pelo caminho da abstração da progressão conseqüente da forma e cor. Uma vez encontrados, seguiu-se a representação exata das relações isoladas, e com isto o elemento essencial e fundamental de qualquer emoção plástica do belo.

A nova idéia plástica é, portanto, uma proporção plástica, estética no sentido de determinação. É reconstruída na pintura, pelo artista atual, como conseqüência de todas as idéias plásticas anteriores. Isso é particularmente

verdadeiro para a pintura, que constitui a arte menos limitada por contingências.

Toda a vida moderna, que se aprofunda, pode refletir-se inteiramente na pintura.

O novo plasticismo na pintura é pintura pura: os meios de expressão permanecem como sendo a forma e a cor, da maneira mais interiorizada; a linha reta e a cor lisa permanecem puramente como meios de expressão pictóricos.

Ainda que cada arte utilize seus próprios meios de expressão, todos eles, no resultado do cultivo progressivo da mente, tendem a representar relações equilibradas com exatidão sempre maior: a relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade, da harmonia e unidade, características inerentes à mente.

Se focalizarmos a nossa atenção na relação equilibrada, seremos capazes de ver a unidade natural. Todavia, no natural a manifestação da unidade se apresenta velada. Embora nunca se manifeste com precisão no natural, podemos reduzir toda a representação àquela manifestação. Portanto, em outras palavras, a representação exata da unidade pode ser expressa; ela deve ser expressa, já que não é visível na realidade concreta.

No natural verificamos que todas as relações são dominadas por uma única relação primordial: a relação entre um e outro extremo. O plasticismo abstrato atual representa essa relação primordial de uma maneira precisa, por meio de duas posições que formam o ângulo reto. Essa relação posicional é a mais equilibrada de todas, pois expressa em perfeita harmonia a relação entre dois extremos e contém todas as outras relações.

Se concebermos esses dois extremos como manifestações de interioridade e exterioridade, veremos que no novo plasticismo o vínculo que une o espírito e a vida não está rompido; assim, longe de considerá-lo uma negação da vida plena, considerá-lo-emos como uma reconciliação do dualismo matéria-espírito.

Se compreendermos, por meio da contemplação, que a existência de todas as coisas se define para nós esteticamente através de relação de equilíbrio, isto é possível porque a idéia dessa manifestação de unidade é potencial na nossa consciência, por esta ser uma particularização da consciência universal, que é una.

Se a consciência humana está evoluindo do indeterminado para o determinado, da mesma maneira evoluirá no homem, para o determinado, o conceito de unidade.

Se a unidade for contemplada de um modo preciso e definido, a atenção se dirigirá unicamente para o universal e, em conseqüência, o particular, o individual, desaparecerá da arte — como a pintura já o demonstrou. Porque o universal apenas pode ser expresso puramente enquanto o particular não obstruir o caminho. Neste momento a consciência universal (isto é, a intuição), que está na origem de toda arte, poderá ser traduzida diretamente, dando origem a uma expressão artística purificada.

Esta, porém, não aparecerá antes do tempo apropriado. A consciência temporal determina a expressão artística: por sua vez, a expressão artística reflete a consciência temporal. Apenas é realmente viva aquela expressão de arte que expressa a consciência temporal presente — e futura.

A composição faculta ao artista a maior liberdade possível, de modo que sua subjetividade pode se expressar por quanto e enquanto isto for necessário.

O ritmo das relações de cor e tamanho faz o absoluto aparecer na relatividade do tempo e do espaço.

Através da composição, o novo plasticismo é dualista. Através da representação exata da relação cósmica, ele é uma expressão direta do universal; por seu ritmo, pela realidade material de sua forma plástica, é expressão do subjetivo, do individual.

Desse modo ele desdobra diante de nós todo um mundo de beleza universal sem com isso renunciar ao elemento humano.

Theo van Doesburg, introdução ao Volume II de "De Stijl", 1919[14]

O objeto da natureza é o homem
O objeto do homem é o estilo

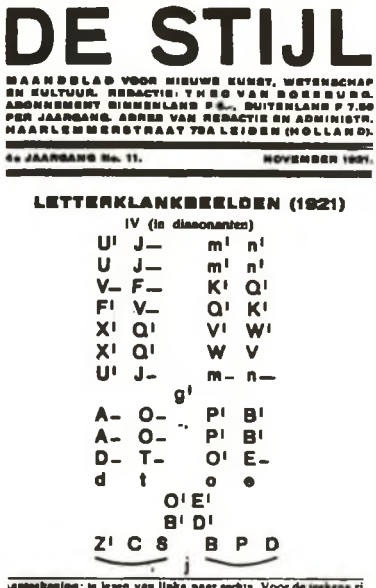
Aquilo que se expressa positivamente na plasticidade moderna — uma proporção equilibrada do peculiar e da generalidade — manifesta-se mais ou menos também na vida do homem moderno e constitui a causa original da reconstrução social, de que somos testemunhas.

Do mesmo modo que o homem amadureceu até ser capaz de opor à dominação do indivíduo o livre-arbítrio, também o artista tende a contrapor à predominância do individual nas artes plásticas a forma e cor naturais, emoções, etc. Essa transferência, que se baseia numa interioridade amadurecida de todo homem, na vida no sentido estrito da palavra, num conhecimento racional, reflete-se no inteiro desenvolvimento da arte, especialmente na dos últimos cinqüenta anos.

Portanto, era de prever que esse desenvolvimento da arte, que ocorreu por saltos, afinal deveria resultar numa plasticidade inteiramente nova, que só poderia aparecer em e por um período que fosse apropriado para revolucionar por inteiro as relações espirituais (interiores) e materiais (exteriores).

Esse período é o nosso, e hoje estamos testemunhando o momento de uma nova plasticidade. Lá onde, por um lado, se faz sentir a necessidade de um novo fundamento, tanto espiritual — no mais amplo sentido da palavra — quanto material para a arte e a cultura e, por outro, tentam se manter sob

14. Publicado originalmente em *De Stijl* (Amsterdam), II, outubro de 1919, p. 1. Tradução inglesa em *De Stijl* (catálogo de exposição), Amsterdam, Stedelijk Museum, 7 de junho-9 de setembro de 1951, pp. 7-9. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]


DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP EN CULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG. ABONNEMENT BINNENLAND P 6.-, BUITENLAND P 7.50 PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR. HAARLEMMERSTRAAT 70A LEIDEN (HOLLAND).

4e JAARGANG No. 11. NOVEMBER 1921.

LETTERKLANKBEELDEN (1921)

IV (in dissonanten)

U' J— m' n'
U J— m' n'
V— F— K' Q'
F' V— Q' K'
X' Q' V' W'
X' Q' W V
U' J— m— n—
g'
A— O— P' B'
A— O— P' B'
D— T— O' E—
d t o •
O' E'
B' D'
Z' C S B P D
j

aanwijzing: te lezen van links naar rechts. Voor de teekens zi van Sdß no. 7.

Capa de De Stijl, *Amsterdam, novembro de 1921.*

todos os aspectos, a tradição e o convencionalismo — companheiros necessários de toda nova idéia ou ação — por uma tímida oposição às novas idéias, a tarefa daqueles que precisam dar testemunho de uma nova consciência — seja plasticamente, seja graficamente — torna-se importante e difícil. Essa tarefa exige energia e perseverança inabaláveis, fortalecidas e estimuladas pela oposição preservativa.

Desse modo, aqueles que deliberadamente dão uma falsa interpretação das novas concepções e consideram as novas obras plásticas da mesma maneira que consideravam as obras impressionistas, isto é, não mais profundamente que a superfície, sem o saber cooperam para a fundação de uma nova visão de vida e de arte. Só lhes podemos ser gratos por isso.

Se examinarmos os números [de *De Stijl*] do ano passado, ficaremos admirados de ver que artistas produtivos conseguiram formular de maneira clara as idéias que adquiriram no curso de seu trabalho, contribuindo muito para a elucidação da nova consciência artística.

Esta última é suficientemente confirmada pelo crescente interesse — inclusive no exterior — pelo conteúdo desta revista mensal, que não deixou de influenciar tanto a nova como a velha geração. Esse conteúdo, portanto, atende à necessidade do homem que adquiriu um conhecimento estético mais profundo. Que isto seja um estímulo para continuarmos com a mesma segurança nosso trabalho estético em prol da civilização, a despeito das dificuldades que, por razões temporais, opõem-se consideravelmente à publicação de periódicos.

Naum Gabo, "O Manifesto Realista", Moscou, 5 de agosto de 1920[15]

Acima das tempestades dos dias de semana,
Através das cinzas e dos calcinados lares do passado,
Ante as portas do futuro vazio,

Proclamamos hoje a vocês, artistas, pintores, escultores, músicos, atores, poetas... a vocês, para quem a Arte não é simples motivo de conversa, mas a fonte da verdadeira exaltação, nossa palavra e nosso ato.

O impasse a que chegou a Arte nos últimos vinte anos deve cessar.

O crescimento do conhecimento humano, com sua poderosa penetração nas misteriosas leis do mundo, iniciado no alvorecer deste século.

O florescimento de uma nova cultura e de uma nova civilização com a marcha, sem precedentes na História, das massas para a posse das riquezas da Natureza, marcha que conduz o povo a uma união, e por fim a guerra e a revolução (essas torrentes purificadoras da época futura) levaram-nos a enfrentar a realidade das novas formas de vida, já nascidas e atuantes.

O que traz a Arte para essa incipiente época da história humana?

Dispõe ela dos meios necessários à construção do novo Grande Estilo?

Ou supõe ela que a nova época pode não ter um novo estilo?

Ou supõe ela que a nova vida pode aceitar uma nova criação construída sobre os alicerces da velha?

Apesar da demanda do espírito renascente de nossa época, a Arte ainda é alimentada pela impressão, pela aparência exterior e vaga, e oscila impotente entre o naturalismo e o simbolismo, o romantismo e o misticismo.

As tentativas dos cubistas e futuristas de retirar as artes visuais dos pantanais do passado levaram apenas a novas ilusões.

O cubismo, tendo começado com a simplificação da técnica representativa, terminou com sua análise e ficou preso a ela.

O mundo perturbado dos cubistas, esfacelado pela sua anarquia lógica, não nos pode satisfazer, a nós que já fizemos a Revolução ou que já estamos reconstruindo e reedificando.

Podemos ver com interesse as experiências dos cubistas, mas não as podemos seguir, convencidos que estamos de que essas experiências são feitas na superfície da Arte, sem chegar às suas bases, vendo claramente que o resultado final equivale ao mesmo velho gráfico, ao mesmo velho volume e à mesma superfície decorativa de outrora.

Poderíamos ter saudado o futurismo, em sua época, pela renovadora amplitude de sua anunciada Revolução na Arte, pela sua devastadora crítica

15. Escrito em russo por Naum Gabo e assinado por ele e seu irmão Antoine Pevsner, esse manifesto foi distribuído como volante numa exposição que incluía trabalhos deles. A tradução inglesa utilizada foi extraída de *Gabo*, ensaio introdutório por *sir* Herbert Read e Leslie Martin (Londres, Lund Humphries, 1957). [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

do passado, pois de nenhuma outra forma teria sido possível tomar de assalto as barricadas artísticas do "bom gosto"... para isso era necessário pólvora, e muita pólvora... mas não podemos construir um sistema de arte com base apenas numa fase revolucionária.

Era preciso examinar o futurismo além de sua aparência e compreender que estávamos diante de um conversador banal, de um sujeito muito ágil e prevaricador, vestido com os andrajos gastos de palavras como "patriotismo", "militarismo", "desprezo pela fêmea" e todo o resto desses rótulos provincianos.

No domínio dos problemas puramente pictóricos, o futurismo não foi mais longe do que um renovado esforço de fixar na tela um reflexo puramente óptico, cuja falência já havia sido demonstrada com os impressionistas. É óbvio, para todos nós, que pelo simples registro gráfico de uma série de movimentos momentaneamente imobilizados é impossível recriar o próprio movimento. Isso faz pensar no pulso de um corpo morto.

O pomposo *slogan* da "Velocidade" foi jogado, pelos futuristas, como um grande trunfo. Admitimos a sonoridade desse *slogan* e vemos perfeitamente como pode arrastar até o mais forte dos provincianos. Mas, se perguntarmos a qualquer futurista como imagina a "Velocidade", surgirá todo um arsenal de automóveis enlouquecidos, turbulentas estações ferroviárias, fios emaranhados, o fragor e o barulho e o clangor das ruas agitadas... será realmente preciso convencê-los de que nada disso é necessário para a velocidade e para seus ritmos?

Vejam um raio de sol... a mais imóvel de todas as forças imóveis... pois ele percorre mais de 300 quilômetros por segundo... contemplem o nosso firmamento estrelado... quem o ouve... e no entanto que são as nossas estações em comparação com as estações do Universo? Que são os nossos trens da Terra com os rápidos trens das galáxias?

Na verdade, todo o barulho futurista sobre a velocidade é uma anedota demasiado evidente, e a partir do momento em que o futurismo proclamou que "Espaço e Tempo são os mortos de ontem" mergulhou na obscuridade das abstrações.

Nem o futurismo nem o cubismo trouxeram-nos o que nosso tempo deles esperava.

Além dessas duas escolas artísticas, nosso passado recente nada teve de importante ou merecedor de atenção.

Mas a Vida não espera, o crescimento das gerações não se detém, e nós, que vamos substituir os que passaram para a história tendo em nossas mãos os resultados de suas experiências, com os seus erros e realizações, depois de anos de experiência iguais a séculos, nós dizemos...

Nenhum novo sistema artístico tolerará a pressão de uma crescente cultura nova até que os alicerces mesmos da Arte sejam construídos sobre as leis reais da Vida.

Até que todos os artistas digam conosco...

Tudo é ficção... só a vida e suas leis são autênticas, e na vida só o atuante

é belo e sábio e forte e certo, pois a vida não conhece a beleza como uma medida estética... a existência eficaz é a mais elevada beleza.

A vida não conhece nem o bem nem o mal nem a justiça como a medida da moral... a necessidade é a mais alta e mais justa de toda moral.

A vida não conhece as verdades racionalmente abstratas como uma medida de conhecimento; o ato é a mais alta e segura das verdades.

Estas são as leis da vida. Pode a arte tolerar essas leis, se for construída na abstração, na miragem e na ficção?

Dizemos...

O espaço e o tempo renasceram para nós, hoje.

O espaço e o tempo são as únicas formas sobre as quais a vida é construída e, portanto, também a arte deve ser construída.

Estados, sistemas políticos e econômicos perecem, as idéias desmoronam sob a tensão das eras... mas a vida é forte e cresce, e o tempo passa, em sua continuidade real.

Quem nos mostrará formas mais eficazes do que esta... quem é o grande que nos dará bases mais firmes do que esta?

Quem é o gênio que nos contará uma lenda mais arrebatadora do que este conto prosaico chamado vida?

A realização de nossas percepções do mundo, nas formas do espaço e do tempo, é o único objetivo de nossa arte pictórica e plástica.

Nelas não medimos nossas obras com o metro da beleza, nem as pesamos em quilos de ternura e sentimentos.

Com o prumo em nossa mão, olhos tão precisos quanto uma régua, num espírito tão certo quanto um compasso... construímos nossa obra como o universo constrói a dele, como o engenheiro constrói as suas pontes, como o matemático as suas fórmulas das órbitas.

Sabemos que tudo tem a sua própria imagem essencial; cadeira, mesa, lâmpada, telefone, livro, casa, homem... são, todos, mundos completos, com seus ritmos próprios, suas órbitas próprias.

É por isso que nós, ao criarmos coisas, arrancamos delas os rótulos de seus donos... tudo é acidental e local, deixando apenas a realidade do ritmo constante das forças que nelas existem.

1. *Portanto, na pintura renunciamos à cor como elemento pictórico; a cor é a superfície óptica idealizada dos objetos; uma impressão exterior e superficial deles; a cor é acidental e nada tem em comum com a essência mais íntima de uma coisa.*

Afirmamos *que o tom de uma substância, isto é, seu corpo material absorvente de luz, é sua única realidade pictórica.*

2. Renunciamos, *numa linha, ao seu valor descritivo; na vida real não há linhas descritivas; a descrição é um traço acidental do homem sobre uma coisa, não está ligada à vida essencial, à estrutura constante do corpo. A descritividade é um elemento de ilustração gráfica e de decoração.*

Afirmamos *ser a linha apenas uma direção das forças estáticas e seu ritmo nos objetos.*

Naum Gabo, 1941.

3. Renunciamos *ao volume como uma forma de espaço pictórico e plástico; não podemos medir o espaço em volume, como não podemos medir o líquido em metros: olhem para o nosso espaço: que é ele senão uma profundidade constante?*

Afirmamos *a profundidade como a única forma pictórica e plástica de espaço.*

4. Renunciamos, *na escultura, à massa como elemento escultórico.*

Todo engenheiro sabe que as forças estáticas de um corpo sólido e sua força material não dependem da quantidade da massa... exemplo, um trilho, uma viga-T, etc.

Mas vocês, escultores de todas as tendências e direções, vocês ainda conservam o velho preconceito de que não podem libertar o volume da massa. Aqui (nesta exposição) tomamos quatro planos e construímos com eles o mesmo volume de quatro toneladas de massa.

Assim, trazemos de volta a linha para a escultura como uma direção e nela afirmamos a profundidade como uma forma de espaço.

5. Renunciamos *à ilusão milenar da arte que sustenta serem os ritmos estáticos os únicos elementos das artes plástica e pictórica.*

Afirmamos *nessas artes um novo elemento, os ritmos cinéticos, como as formas básicas de nossa percepção do tempo real.*

São esses os quatro princípios fundamentais de nosso trabalho e de nossa técnica construtiva.

Hoje proclamamos nossas palavras a vocês. Estamos colocando nosso trabalho nas praças e nas ruas, convencidos de que a arte não deve continuar como um santuário para o ocioso, um consolo para o triste e uma justificação para o preguiçoso. A arte deve esperar-nos onde quer que a vida seja fluente e atuante... no banco, na mesa, no trabalho, no lazer, no descanso; nos dias de trabalho e de férias... em casa e fora dela... a fim de que a chama de viver não se apague na humanidade.

Não buscamos justificativa no passado nem no futuro.

Ninguém nos pode dizer qual será o futuro e com que utensílios ele será comido.

Não mentir sobre o futuro é impossível e podemos mentir sobre ele à vontade.

Afirmamos que os gritos sobre o futuro são, para nós, a mesma coisa que as lágrimas sobre o passado: um devaneio renovado dos românticos.

O velho delírio do monge sobre o reino do céu, revestido de roupas contemporâneas.

Aquele que hoje se ocupa do amanhã ocupa-se de nada.

E aquele que amanhã nada nos trará daquilo que fez hoje não tem utilidade para o futuro.

Hoje é o ato.

Nós o explicaremos amanhã.

Deixamos o passado para trás como um cadáver.

Deixamos o futuro para as cartomantes.

Tomamos o dia presente.

Naum Gabo, "Escultura: a talha e a construção no espaço", 1937[16]

O crescimento de novas idéias será tanto mais difícil e demorado quanto mais profundamente estiverem enraizadas na vida. A resistência a elas será tanto mais obstinada e exasperada quanto mais persistente for o seu crescimento. Seu destino e sua história são sempre os mesmos. Sempre, e onde quer que tenham surgido, as novas idéias foram vitoriosas quando tiveram em si energia suficiente para dar vida. Nenhuma idéia morreu jamais de morte violenta. Toda idéia nasce naturalmente e morre naturalmente. Uma força orgânica ou espiritual que pudesse exterminar o crescimento de qualquer idéia nova pela violência não existe. Esse fato não é compreendido por todos os que estão ansiosos para combater qualquer idéia nova no momento em que ela aparece no horizonte de seus interesses. Seu método de luta é sempre o mes-

16. De *Circle: International Survey of Constructive Art*, orgs. J. L. Martin, Ben Nicholson e Naum Gabo (Londres, Faber & Faber, 1937), pp. 103-111. Reeditado em 1966 (Nova York, George Wittenborn). [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

mo. De início procuram provar que a nova idéia é absurda, impossível ou prejudicial. Quando isso falha, procuram provar que a nova idéia não é nova nem original, sendo, portanto, destituída de interesse. Quando também isso não funciona, recorrem ao último método, que é o mais eficiente: o método do isolamento, isto é, começam a dizer que a nova idéia, mesmo que seja nova e original, não pertence ao domínio das idéias com as quais está procurando competir. Assim, por exemplo, se ela pertence à ciência, dizem que nada tem a ver com a ciência; se pertence à arte, dizem que nada tem a ver com a arte. É exatamente este o método usado pelos nossos adversários, que vêm dizendo, desde o início da nova arte, e especialmente da nossa Arte Construtiva, que nossa pintura nada tem a ver com a pintura e que nossa escultura nada tem a ver com a escultura. A esta altura, deixo aos meus amigos pintores a explicação dos princípios de uma pintura construtiva e absoluta, e limito-me a tentar esclarecer os problemas no meu domínio, a escultura.

De acordo com as afirmações de nossos adversários, dois sintomas privam a escultura construtiva de seu caráter escultório. O primeiro é que somos abstratos em nossa escultura, assim como em nossas construções, e o segundo, que inserimos um princípio novo, a chamada construção, no espaço, o que mata toda a base essencial da esculturaa como arte das massas sólidas.

Um exame detalhado dessa acusação parece necessário.

Quais as características que fazem de uma escultura uma obra de arte? É a esfinge egípcia uma escultura? Certamente que sim. Por quê? Não será apenas porque ela é formada de pedras, ou porque é uma acumulação de massas sólidas, pois, se assim fosse, então por que todas as casas não são esculturas, e por que o Himalaia não é uma escultura? Deve haver, portanto, alguma outra característica que distingue a escultura de qualquer outro objeto sólido. Creio que tais características poderiam ser facilmente estabelecidas considerando-se que toda escultura tem os seguintes atributos:

1. Consiste em material concreto limitado por formas.
2. É intencionalmente feita pelo homem num espaço tridimensional.
3. É criada com a finalidade única de tornar visíveis as emoções que o artista deseja comunicar aos outros.

São esses os principais atributos que podemos encontrar em qualquer obra de escultura desde que essa arte teve início, e que a distinguem de qualquer outro objeto. Quaisquer outros atributos que surgem são de natureza secundária e temporária, e não pertencem à substância básica da escultura. Na medida em que esses principais atributos estão presentes no ambiente que nos cerca, temos sempre o direito de falar sobre eles como de coisas dotadas de um caráter escultórico. Tentarei examinar cuidadosamente esses três atributos principais para ver se à escultura construtiva faltam alguns deles.

1. Materiais e formas.

Os materiais desempenham na escultura um dos papéis fundamentais. A gênese de uma escultura é determinada pelo seu material. Os materiais estabelecem a base emocional de uma escultura, dão-lhe seu caráter básico e determinam os limites de sua ação estética. A origem desse fato está profun-

damente oculta no centro da psicologia humana. Tem uma natureza utilitária e estética. Nosso apego aos materiais tem sua base em nossa semelhança orgânica com eles. Nessa afinidade se fundamenta toda a nossa ligação com a Natureza. Os materiais e a humanidade são, ambos, derivados da Matéria. Sem esse estreito apego aos materiais e sem esse interesse pela sua existência, a ascensão de toda a nossa cultura e civilização teria sido impossível. Amamos os materiais porque amamos a nós mesmos. Usando materiais, a arte da escultura sempre caminhou de mãos dadas com a técnica. A técnica não impede o uso de qualquer material, de alguma forma ou para alguma finalidade construtiva. Para a técnica como um todo, qualquer material é bom e útil. Essa utilidade só é limitada pelas suas próprias qualidades e propriedades. O técnico sabe que não podemos impor ao material as funções que não são próprias da sua substância. O aparecimento de um novo material na técnica determina sempre um novo método no sistema de construção. Seria ingenuidade e pouco lógico construir uma ponte de aço com os mesmos métodos usados pelos romanos para construir pontes de pedra. Da mesma forma, os técnicos estão agora buscando novos métodos de construção com o concreto armado, pois sabem que as propriedades desse material são diferentes das propriedades do aço. Isso quanto às técnicas.

Na arte da escultura cada material tem as suas propriedades estéticas próprias. As emoções despertadas pelos materiais decorrem de suas propriedades intrínsecas e são tão universais quanto quaisquer outras reações psicológicas determinadas pela natureza. Na escultura, como na técnica, todo material é bom, digno e útil, porque todo material tem seu valor estético próprio. Na escultura, como na técnica, o método de trabalhar é determinado pelo próprio material.

Não há limites para a variedade de materiais adequados à escultura. Se por vezes o escultor prefere um material a outro, isto se deve apenas à sua melhor tratabilidade. Nosso século foi enriquecido pela invenção de muitos materiais novos. O conhecimento técnico aperfeiçoou os métodos de trabalhar de muitos materiais antigos que antes não podiam ser usados sem dificuldade. Não há norma estética que proíba ao escultor o uso de determinado tipo de material para as finalidades de seu tema plástico; tudo depende da concordância de seu trabalho com as propriedades desse material escolhido. O tratamento técnico dos materiais é uma questão mecânica e não altera os atributos básicos de uma escultura. Talhada ou fundida, moldada ou construída, uma escultura não deixa de ser uma escultura enquanto suas qualidades estéticas estiverem de acordo com as propriedades substanciais do material. (Assim, por exemplo, seria falso o uso do vidro se o escultor negligenciasse a propriedade essencial desse material, ou seja, a transparência.) Essa é a única coisa que as nossas emoções estéticas buscam no tocante aos materiais de uma escultura. A nova escultura absoluta ou construtiva tende a enriquecer sua linguagem emocional e só se poderia considerar prova de cegueira espiritual ou ato de má fé deliberada censurar uma disciplina artística por enriquecer sua escala de expressão.

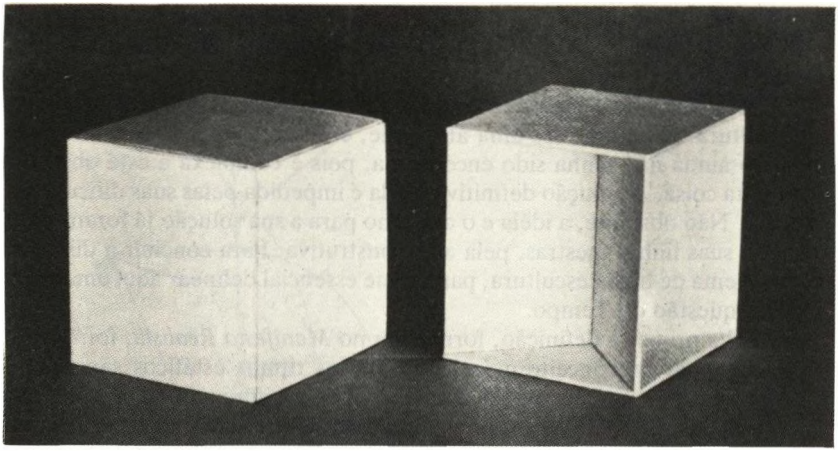
O caráter dos novos materiais que empregamos influi certamente nas técnicas escultóricas, mas a nova técnica construtiva que empregamos, além da talha, não determina o conteúdo emocional de nossas esculturas. Essa técnica construtiva justifica-se de um lado pelo desenvolvimento técnico da construção no espaço e, de outro, pelo grande aumento em nosso conhecimento contemplativo.

A técnica construtiva justifica-se também por outra razão, que pode ser esclarecida quando examinamos o conteúdo do "problema do espaço na escultura". Como a figura mostra, os dois cubos ilustram a principal distinção entre os dois tipos de representação do mesmo objeto, um correspondente ao entalhe, o outro à construção. Os principais pontos de distinção encontram-se nos diferentes métodos de execução e nos diferentes centros de interesse. O primeiro representa um volume de massa; o segundo, o espaço no qual a massa existe e que se torna visível. O volume da massa e o volume do espaço não são, esculturalmente, a mesma coisa. Trata-se, na verdade, de dois materiais diferentes. Ressalte-se que não estou empregando esses dois termos em seu alto sentido filosófico. Refiro-me a duas coisas muito concretas, com as quais entramos em contato todos os dias. Duas coisas óbvias, como massa e espaço, ambas concretas e mensuráveis.

Até agora os escultores preferiram a massa e negligenciaram — ou lhe dedicaram pouca atenção — um componente importante da massa, que é o espaço. O espaço só lhes interessava na medida em que era um ponto no qual os volumes podiam ser colocados ou projetados. Tinha de cercar as massas. Nós consideramos o espaço de um ponto de vista totalmente diverso. Consideramo-lo um elemento escultural absoluto, desligado de qualquer volume fechado, e o representamos de dentro, com suas propriedades específicas.

Não hesito em afirmar que a percepção do espaço é um sentido natural primário que pertence aos sentidos básicos da nossa psicologia. O cientista provavelmente encontrará nessa minha afirmação um amplo campo de discussão, e certamente me acusará de ignorância. Não lhe nego esse prazer. Mas o artista, que está tratando com o domínio da arte visual, compreenderá quando digo que experimentamos esse sentido como uma realidade tanto interna como externa. Nossa tarefa é penetrar cada vez mais profundamente em sua substância e aproximá-la de nossa consciência, de modo que a sensação do espaço se torne para nós uma emoção mais básica e mais cotidiana, como a sensação da luz ou do som.

Em nossa escultura o espaço deixou de ser uma abstração lógica ou uma idéia transcendental para tornar-se um elemento material flexível. Transformou-se numa realidade do mesmo valor sensório que a velocidade ou a tranqüilidade e está incorporado à família geral das emoções escultóricas, onde até agora só o peso e o volume da massa haviam predominado. É claro que essa nova emoção escultórica exige um novo método de expressão, diferente daqueles que vêm sendo usados, e deve ser empregado para expressar as emoções da massa, peso e volume sólido. Exige também um novo método de execução.



Naum Gabo, objetos de "Escultura: a talha e a construção no espaço".

O método estereométrico no qual o Cubo II está executado mostra elementarmente o princípio construtivista de uma expressão escultórica espacial. Esse princípio existe em todas as construções esculturais no espaço, manifestando suas variedades de acordo com as exigências do próprio trabalho escultural.

Nesta altura, parece-me necessário mencionar as conclusões demasiado apressadas a que chegaram alguns seguidores dos movimentos construtivos em arte, em sua preocupação de não ficar na retaguarda. Apegando-se à idéia do espaço, apressam-se em supor que esse espaço-idéia é o único que caracteriza uma obra construtiva. Essa suposição é uma interpretação tão errônea da idéia construtiva na escultura quanto prejudicial para a sua própria obra. Desde minha primeira afirmação do espaço-idéia no *Manifesto Realista* de 1920, não deixei de ressaltar que o uso do elemento espacial na escultura não pretende negar os outros elementos escultóricos; que, ao afirmar "não podemos medir ou definir o espaço com massas sólidas, mas apenas definir o espaço pelo espaço", não pretendi dizer que os volumes de massas não definem nada, sendo portanto inúteis para a escultura. Pelo contrário, deixei ao volume a sua propriedade de medir e definir — massas. Assim, o volume continua sendo um dos atributos fundamentais da escultura e ainda o usamos em nosso trabalho tão freqüentemente quanto o tema o exija, como uma expressão de solidez.

Não pretendemos, de forma alguma, desmaterializar a obra de escultura, tornando-a não-existente; somos artistas, ligados a questões concretas, e não ficamos indiferentes a nenhuma dessas emoções psicológicas que pertencem ao grupo básico de nossas percepções do mundo. Pelo contrário, acrescentada a percepção do Espaço à percepção das Massas, enfatizando-as e formando-as,

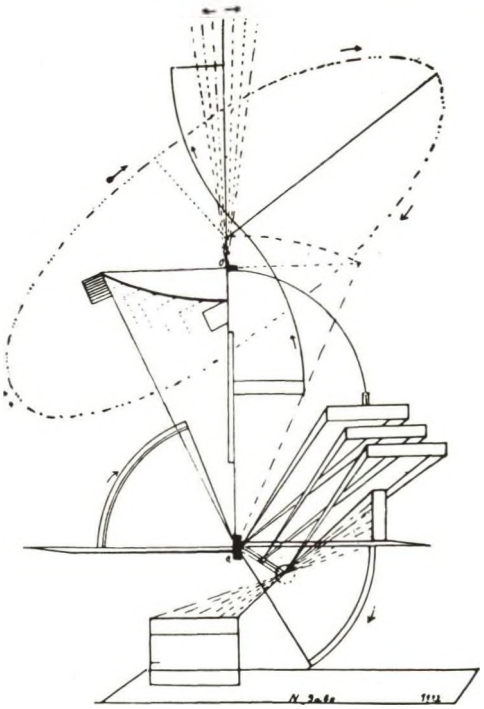
enriquecemos a expressão da Massa, tornando-a mais essencial por meio do contraste entre elas, no qual a Massa conserva a sua solidez e o Espaço a sua extensão.

O problema do Tempo relaciona-se de perto com o problema do espaço na escultura. Há entre eles uma afinidade, embora a solução satisfatória do segundo ainda não tenha sido encontrada, pois é complexa e está obstruída por muita coisa. A solução definitiva ainda é impedida pelas suas dificuldades técnicas. Não obstante, a idéia e o caminho para a sua solução já foram traçados, em suas linhas mestras, pela arte construtiva. Para concluir a discussão do problema de nossa escultura, parece-me essencial delinear aqui em termos gerais a questão do Tempo.

Minha primeira definição, formulada no *Manifesto Realista*, foi: "Negamos o milenar preconceito egípcio de que os ritmos estáticos são a única base possível para uma escultura. Proclamamos os ritmos cinéticos como uma parte nova e essencial de nossa obra escultórica, por serem as únicas expressões reais possíveis das emoções do Tempo."[17] Segue-se dessa definição que o problema do Tempo na escultura é sinônimo do problema de movimento. Não seria difícil provar que a proclamação desse novo elemento não é o produto da fantasia ociosa de uma mente eficiente. Os artistas construtivos não são os primeiros, e espero que não sejam os últimos, a se empenhar na tentativa de resolver esse problema. Podemos encontrar vestígios desses esforços num número quase excessivo de exemplos de escultura antiga. Foram apresentados apenas em formas ilusórias, que dificultavam o seu reconhecimento pelo observador. Por exemplo, quem não admirou na Vitória de Samotrácia os chamados ritmos dinâmicos, o imaginário movimento para a frente incorporado a essa escultura? A expressão de movimento é o objetivo principal da composição das linhas e massas dessa obra. Mas nela a sensação de movimento é uma ilusão que existe apenas em nossa mente. O Tempo real não participa dessa emoção; na verdade, ela é intemporal. Para trazer o Tempo como uma realidade à nossa consciência, para torná-lo ativo e perceptível, precisamos do movimento real de massas substanciais removíveis no espaço.

A existência das artes da música e coreografia prova que a mente humana deseja a sensação de ritmos cinéticos reais desenvolvendo-se no espaço. Teoricamente, nada impede o uso desse elemento temporal, ou seja, os movimentos reais, na pintura ou escultura. Para a pintura, a técnica do filme oferece ampla oportunidade disso, sempre que uma obra de arte desejar expressar esse tipo de emoção. Na escultura, essa oportunidade não existe e o problema é mais difícil. A mecânica ainda não chegou à fase da perfeição absoluta, na qual possa produzir movimento real numa obra de escultura, sem matar, pelas peças mecânicas, o conteúdo escultural puro. Isso porque o movimento é

17. Várias traduções do original russo do Manifesto Realista, para o inglês, citam este trecho de maneira um pouco diferente (ver "Manifesto Realista", acima). Como este texto foi escrito em inglês por Gabo, em 1937, pode-se considerá-lo como uma expressão fiel de seu significado.



Naum Gabo, desenho para "Escultura: a talha e a construção no espaço".

que tem importância, e não o mecanismo que o produz. Assim, a solução desse problema é tarefa para as próximas gerações.

Procurei demonstrar na construção cinética [ver ilustrações] no espaço aqui fotografado os elementos primordiais de uma realização dos ritmos cinéticos na escultura. Mas considero meu dever artístico repetir aqui o que disse em 1920: essas construções não realizam a tarefa — devem ser consideradas como exemplos dos elementos cinéticos primários, para uso numa composição cinética completa. O desenho explica melhor a idéia da escultura cinética do que a própria escultura cinética.

Voltando à definição da escultura em geral, censuram-nos sempre o darmos aos nossos materiais formas abstratas. A palavra "abstrata" não tem sentido, porquanto uma forma materializada já é concreta, de modo que a acusação de abstração é mais uma crítica de toda a tendência da idéia construtivista na arte do que uma crítica apenas da escultura. Chegou o momento de dizer que a arma "abstrata" utilizada contra a nossa arte é na realidade apenas uma sombra de arma. É tempo de os defensores da arte naturalista

compreenderem que qualquer obra de arte, mesmo as que representam formas naturais, é em si um ato de abstração, pois nenhuma forma material e nenhum acontecimento natural podem ser re-realizados. Sendo uma sensação percebida pelos nossos cinco sentidos, toda obra de arte é, em sua existência real, concreta. Creio que será de grande utilidade para o nosso entendimento comum eliminar do nosso léxico teórico esta infeliz palavra "abstrato".

As formas que estamos criando não são abstratas, mas absolutas. Estão livres de qualquer coisa já existente na natureza e seu conteúdo reside nelas mesmas. Desconhecemos a bíblia que impõe à arte da escultura apenas um certo número de formas possíveis. A forma não é um edito dos céus; é um produto da Humanidade, um meio de expressão. Os homens a escolhem deliberadamente e deliberadamente a modificam, dependendo da maneira pela qual uma forma ou outra respondem aos seus impulsos emocionais. Toda forma que se torna "absoluta" adquire vida própria, fala a sua linguagem própria e representa um único impacto emocional, ligado apenas a ela. As formas agem, as formas influem em nossa psique, as formas são acontecimentos e Seres. Nossa percepção das formas está ligada à nossa percepção da própria existência. O conteúdo emocional de uma forma absoluta é singular, não sendo substituível por nenhum outro meio à disposição de nossas faculdades espirituais. A força emocional de uma forma absoluta é imediata, irresistível e universal. É impossível compreender o contéudo de uma forma absoluta apenas pela razão. Nossas emoções são a manifestação real desse conteúdo. A psique humana pode ser decomposta ou moldada pela influência de uma forma absoluta. As formas exaltam e deprimem, relacionam e desesperam; ordenam e confundem, são capazes de harmonizar ou de perturbar as nossas forças psíquicas. Têm uma faculdade construtiva ou um perigo destrutivo. Em suma, as formas absolutas manifestam todas as propriedades de uma força real, tendo uma direção positiva e outra negativa.

A mente construtiva que anima nossos impulsos criativos permite-nos recorrer a essa fonte inesgotável de expressão e colocá-la ao serviço da escultura, no momento em que esta atravessava uma fase de total exaustão. Ouso dizer, com total confiança na veracidade de minha afirmação, que só através dos esforços da Idéia Construtiva para tornar a escultura absoluta esta recuperou e adquiriu a nova força necessária para que empreendesse a tarefa que a nova época lhe há de impor.

A condição crítica em que a escultura se encontrava no fim do século passado evidencia-se pelo fato de que nem mesmo a ascensão do naturalismo, possibilitada pelo crescimento do movimento impressionista, foi capaz de despertar a escultura de sua letargia. Sua morte parecia inevitável. Já não é mais assim. A escultura está entrando num período de renascimento. Ela volta a assumir o papel que desempenhou anteriormente na família das artes e na cultura dos povos. Não esqueçamos que todas as grandes épocas, no momento de seu apogeu cultural, manifestaram sua tensão espiritual na escultura. Em todas as grandes épocas, quando uma idéia criativa se tornou predominante e inspirou as massas, foi a escultura que materializou o espírito da

idéia. Foi na escultura que a cosmologia demoníaca do homem primitivo se viu personificada; foi a escultura que deu às massas do Egito confiança e certeza na verdade e onipotência do seu Rei dos Reis, o Sol; foi na escultura que os helenos manifestaram sua idéia da harmonia múltipla do mundo e sua aceitação otimista de todas as leis contraditórias que o regem. E não encontramos completa, nas impetuosas verticais da escultura gótica, a imagem da idéia cristã?

A escultura personifica e inspira as idéias das grandes épocas. Manifesta o ritmo espiritual e o dirige. Todas essas faculdades se perderam no período de declínio de nossa cultura, no século passado. A idéia construtivista devolveu à escultura suas forças e faculdades antigas, das quais a mais poderosa é sua capacidade de agir arquitetonicamente. Essa capacidade permitiu-lhe acompanhar e guiar o ritmo da arquitetura. Voltamos a ver uma prova dessa influência na nova arquitetura de hoje. Isso mostra que a escultura construtiva iniciou um crescimento sólido, porque a arquitetura é a rainha de todas as artes, eixo e encarnação da cultura humana. Por arquitetura entendo não só a construção de casas mas todo o edifício de nossa existência cotidiana.

Os que tentam retardar o crescimento da escultura construtiva cometem um erro quando dizem que ela não é escultura. Pelo contrário, é a velha, gloriosa e poderosa arte renascida em sua forma absoluta, pronta para nos conduzir ao futuro.

Kasimir Malevich, "Introdução à teoria do elemento adicional na pintura"[18]

Para a pintura de Cézanne, o vilarejo — enquanto ponto central do meio exigido — não mais se adequava; igualmente estranha a ela era a arte da cidade grande, do trabalho industrializado (e tanto mais estranha quanto mais intenso fosse o condicionamento da cultura do metal pelo trabalho industrializado). Somente com o Cubismo e com o Futurismo tem início a arte do meio industrial, ou seja, é com eles que termina a pintura convencional. A propósito, estas duas culturas (Cubismo e Futurismo) possuem ideologias diferentes. Enquanto o Cubismo, em seu primeiro estágio de evolução, ainda está muito próximo da cultura de Cézanne, o Futurismo já generaliza todos os fenômenos em favor da arte abstrata, aproximando-se, com isto, de uma nova cultura: do Suprematismo não-objetivo.

Ao elemento adicional do Suprematismo denomino "a linha reta suprematista" (de caráter dinâmico). O meio correspondente a esta nova cultura tem sido criado pelas últimas conquistas da tecnologia, especialmente da aviação, de sorte que também se pode qualificar o Suprematismo de "aeronáutico".

---

18. Publicado originalmente em tradução alemã do original russo por Kasimir Malevich, *Die Gegenstandslose Welt*, Bauhaus II (Munique, Langen, 1927). A tradução inglesa utilizada por H. B. Chipp é de Howard Dearstyne, de *The Non-Objective World*, Chicago, Theobald, 1959, pp. 61-65. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

A cultura do Suprematismo pode se manifestar de duas formas diferentes: como suprematismo dinâmico da superfície (com o elemento adicional da "linha reta suprematista") ou como suprematismo estático no espaço — a arquitetura abstrata (com o elemento adicional do "quadrado suprematista").

Como dissemos, a arte do Cubismo e do Suprematismo deve ser considerada, portanto, como a arte do meio industrial, tenso. Sua existência depende deste meio, assim como a existência da cultura de Cézanne dependia do meio da "província". Para fomentar a capacidade dos que lidam com arte, o Estado deveria se preocupar em propiciar aos artistas de diferentes culturas o acesso a seu meio correspondente (ao "clima" que lhes é benéfico), o que até certo ponto seria possível se as academias não tivessem sua sede sempre nas grandes cidades, mas também no interior, na província.

A natureza virgem, a natureza do agricultor, a província, a cidade, a grande indústria... constituem meios diferentes, aos quais melhor se adapta, com os quais está mais intimamente relacionada uma determinada cultura artística.

Podemos falar, portanto, referindo-nos ao elemento adicional de diferentes culturas pictóricas, de meios propícios e não-propícios. Se colocássemos no campo, isolado da cidade, um futurista, um cubista ou um suprematista, ele perderia paulatinamente o elemento adicional a que se liga intimamente e, sob a influência do novo meio, regrediria a um estágio inicial (à imitação da natureza).

A forma da foice do Cubismo e a linha reta do Suprematismo, ambas familiares a ele, seriam reprimidas pelas relações exteriores com o novo meio, no qual não se pode reconhecer nenhum elemento da cultura do metal, do movimento incessante, da geometria e da tensão. Seu impulso de criação não mais seria estimulado a trabalhar intensivamente, mas se deixaria levar cada vez mais pela influência do novo meio e acabaria por se adaptar à província. Na província, os elementos da cidade, assimilados pelo pintor, desaparecem, do mesmo modo como uma enfermidade adquirida na cidade é curada em uma clínica de recuperação (no campo). Tais considerações podem perfeitamente contribuir para que as pessoas em geral e a crítica especializada considerem o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo como manifestações de enfermidades, das quais o artista pode se curar... Bastaria afastá-lo do centro energético da cidade — de sorte que ele não veja máquinas, motores e fios, e se entregue à adorável contemplação de colinas, prados, vacas, camponeses e gansos — para curá-lo do sofrimento cubista ou futurista. Se, após uma estada mais prolongada na província, um futurista ou um cubista retornasse à cidade com uma série de adoráveis paisagens, ele seria alegremente recebido por seus amigos e pelos críticos como alguém que redescobriu a arte sadia.

Isto caracteriza não apenas a atitude daquele que mora na província, como também a dos habitantes da grande cidade, pois eles — até eles! — ainda não se integraram à cultura metalizada da cidade grande, à cultura da nova natureza humana. Eles continuam a se afastar da cidade em busca da paz campestre, o que também explica a tendência de muitos pintores à

retratação da natureza rural. A cultura pictórica da província rebela-se contra a arte da cidade grande (contra o Futurismo, etc.) e tenta combatê-la, pois ela (a arte da cidade grande) não é representativa da objetividade e parece doentia. Mas se fosse correto pensar que o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo são doenças, teríamos necessariamente de chegar à conclusão de que a própria cidade, o próprio centro dinâmico são fenômenos enfermos, pois sobretudo a eles se atribui a "modificação doentia" da arte e dos criadores de arte.

Os novos movimentos artísticos só podem existir em uma sociedade que assimilou o ritmo da cidade grande, o elemento metálico da indústria. Não pode haver Futurismo onde a sociedade ainda preserva um tipo de vida idílico, rural.

Os pintores temem a cidade metalizada, pois não encontram nela o elemento efetivamente pictórico... na cidade impera o Futurismo.

O Futurismo não é a arte da província, mas a arte do trabalho industrializado. Os futuristas e os trabalhadores da indústria trabalham a par e passo: criam objetos e formas móveis tanto nas obras de arte quanto nas máquinas. Sua consciência está sempre em atividade. A forma de suas obras independe do clima, das estações do ano, etc... elas são a expressão dos ritmos de nosso tempo. Seus trabalhos não são regidos por nenhuma lei natural, ao contrário do que acontece com o trabalho do homem do campo. O conteúdo da cidade é a dinâmica, contra o que a província sempre protesta. A província luta por preservar sua tranqüilidade. Ela pressente na metalização a expressão de uma nova ordem de vida, na qual encontram seu fim formas primitivas, reduzidas, de economia, assim como o conforto da vida do campo. Portanto, a província protesta contra tudo o que vem da cidade, contra tudo o que parece novo e não familiar, mesmo quando se trata de máquinas agrícolas.

Mas é preciso considerar a hipótese de que a cultura da cidade mais cedo ou mais tarde abrangerá toda a província e a subordinará à sua tecnologia. Somente quando isto acontecer a arte futurista poderá desenvolver-se com força total e prosperar tanto na cidade quanto na província. Contudo, o Futurismo ainda está exposto hoje à perseguição inescrupulosa dos adeptos da arte idílica da província. Os adeptos desta arte, porém, apenas são provincianos no que diz respeito à sua atitude frente à arte; no mais, eles já apresentam uma inclinação à "maquinologia futurista", pois a própria vida já é futurista.

Quanto mais movimentada for a vida, tanto mais intensa e coerente será a criação da forma dinâmica.

O futurista de forma alguma deve retratar máquinas; sua função é criar novas formas abstratas.

A máquina é, de certo modo, a forma "externa" do movimento utilitário, que produz novas formas e fórmulas formais através da multiplicação pela energia criadora dos futuristas.

Nesse sentido, o elemento diferenciador entre a "multiplicação" da forma produzida pelos futuristas e a dos pintores assim chamados realistas (natura-

listas) pode ser reconhecido na medida em que a multiplicação feita pelo futurista é crescente, ao passo que a do realista nunca passa de $1 \times 1 = 1$.

O sub e o supraconsciente desempenham um papel preponderante na criação do futurista (na medida em que ele transforma o elemento da cidade) da mesma forma como é importante para qualquer outro artista.

O elemento científico, teórico, tem uma importância absolutamente secundária. *Para o trabalhador que precisa construir máquinas (que precisa criar elementos dinâmicos) o Futurismo se transforma na arte que corresponde a seu meio, pois sua vida dinâmica (do trabalhador) constitui o conteúdo desta cultura artística.*

Para a pintura convencional (a pintura de cavalete) o Futurismo não tem qualquer sentido — ela pertence à província. Assim, a pintura se encontra em uma encruzilhada e pode optar entre prosseguir na direção da organização material metálica ou na direção da arte de cavalete, da pintura plástica.

Uma parte dela, portanto, mantém seus antigos princípios; a outra, porém, começa a se movimentar em um novo caminho: adentra o espaço real e expressa a força dinâmica da cidade nas novas fórmulas do Cubismo e do Futurismo. Uma terceira parte se degenera na forma industrial (um caminho errôneo tomado pela arte, o qual na melhor das hipóteses conduz a uma escolha estética do material, a partir da qual poderão surgir mais tarde obras de arte). Na produção utilitária da indústria, a pintura e a arquitetura não encontram qualquer aplicação. Somente por engano pôde surgir uma arte aplicada (cuja função é criar formas úteis).

A prática mostra que o Futurismo é rejeitado e perseguido, ao passo que a arte da província é protegida e cultivada. Conclui-se daí que a arte da província ainda não foi superada mesmo na cidade grande.

Observamos também que a pintura tendencional (a arte política, a arte da propaganda), na qual ganham expressão as idéias de doutrinas sociais ou religiosas atualmente em voga, é colocada em primeiro plano. Com isto chega-se, inevitável e principalmente, à representação da pessoa do líder, do professor ou do mártir, para que as massas possam se reconhecer a si mesmas e a seu ideal nestas pessoas. A arte que surgiu do meio dinâmico da cidade é rejeitada, já que lhe são estranhas quaisquer representações no sentido a que nos referimos.

Podemos concluir, portanto, que a arte pode enveredar por três caminhos diferentes: o da arte da província, o da arte da cidade e o da arte aplicada.

Por conseguinte, os artistas formam três campos que lutam entre si e confrontam seu conhecimento, seu temperamento e sua força.

Os adeptos da arte pictórica da província acusam os artistas da cidade de produzirem uma arte ininteligível às massas (à maioria das pessoas). Sem dúvida, a representação de um homem do campo arando o solo é muito mais facilmente compreendida por um camponês do que a representação de um trabalhador que utiliza complicadas máquinas...

Mas o futurista objeta que seus quadros também poderiam ser compreendidos pela maioria, se ela se desse ao trabalho de abandonar seu ponto de

vista habitual e obsoleto e se deixasse levar por um novo modo de ver que, embora não familiar, se justifica plenamente.

O trabalhador que constrói o moderno arado motorizado tem toda a razão quando afirma que este novo arado (quando seu mecanismo pode ser entendido) é tão fácil de se operar quanto o primitivo e obsoleto arado; para isto, basta apenas reconhecer a nova forma de evolução do antigo arado para entender que ele representa um valioso avanço.

Kasimir Malevich, "Suprematismo"[19]

Entendo por Suprematismo a supremacia do sentimento puro na arte plástica.

Os suprematistas entendem que os fenômenos visuais do mundo objetivo não têm, em si, qualquer significado; essencial é o sentimento como tal, completamente independente do meio em que foi evocado.

A assim chamada "concretização" do sentimento na consciência significa basicamente a concretização da *reflexão* acerca de um sentimento através de uma concepção realista. Tal concepção realista não tem, na arte do Suprematismo, qualquer valor... E não apenas na arte do Suprematismo, mas na arte como um todo, pois o valor real, perene, de uma obra de arte (qualquer que seja a "escola" a que ela possa pertencer) está única e exclusivamente no sentimento expresso.

O naturalismo acadêmico, o naturalismo dos impressionistas, o Cézanneísmo, o Cubismo, etc... todos eles de certa forma não passam de métodos dialéticos que, em si, de modo algum determinam o real valor de uma obra de arte.

Uma representação objetiva (aquela que tem como objetivo a representação do concreto) é algo que, em si, nada tem a ver com a arte; e não obstante, a utilização da objetividade em uma obra de arte não exclui a possibilidade de ela ser de grande valor artístico.

Para o Suprematista, portanto, o meio de representação apropriado é sempre aquele que possibilita a representação tão completa quanto possível do sentimento como tal, e que ignora o aspecto familiar dos objetos.

A objetividade, em si, não tem qualquer sentido; os conceitos da consciência não têm qualquer valor.

O sentimento é o elemento determinante... e desta forma a arte chega à representação não-objetiva, ao Suprematismo.

Chega a um "deserto", no qual nada além do sentimento pode ser reconhecido.

Tudo o que determinava a estrutura objetiva ideal da vida e da "arte",

---

19. Malevich, *The Non-Objective World*, pp. 67-100, *passim*. [A tradução brasileira foi feita por João Azenha Jr., a partir do texto alemão, extraído de *Die Gegenstandslose Welt*, citado na nota 18 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

idéias, conceitos e concepções ... tudo isto o artista rejeitou para dar ouvidos tão-somente ao puro sentimento.

A arte do passado, que (pelo menos ostensivamente) estava a serviço da religião e do Estado, deve, na arte pura (e inaplicada) do Suprematismo, acordar para uma vida nova e construir um mundo novo: o mundo do sentimento...

Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco, a crítica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: "Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto... temos diante de nós um quadrado preto sobre um fundo branco!"

Buscavam-se palavras "exterminadoras" para se afugentar o símbolo do deserto e para se ver no "quadrado morto" o amado retrato da "realidade" ("a objetividade real" e o "sentimento" espiritual).

O quadrado parecia incompreensível e perigoso à crítica e à sociedade... e naturalmente isto era de esperar.

A escalada às alturas da não-objetividade da arte é árdua e dolorosa... não obstante recompensadora. O elemento familiar fica cada vez mais para trás... Pouco a pouco desaparecem os contornos dos objetos; e assim, passo a passo, o mundo dos conceitos objetivos — "tudo o que amávamos e do que vivíamos" — acaba por se tornar invisível.

Não mais "retratos da realidade"! Não mais concepções ideais! Nada além de um deserto!

Mas esse deserto é preenchido pelo espírito do senso da não-objetividade, que perpassa todas as coisas.

Também eu fui assaltado por um misto de timidez e de medo quando tive de deixar "o mundo da vontade e dos conceitos", no qual eu havia vivido e criado, e na concretude do qual eu havia acreditado.

Mas o sentimento recompensador da não-objetividade libertadora impeliu-me para o deserto, onde nada é concreto além do sentimento... — e então o sentimento transformou-se na substância de minha vida.

Esta vida não era o "quadrado vazio" que eu havia exposto, mas o sentimento da não-objetividade.

Reconheci que a "coisa" e o "conceito" eram considerados o retrato do sentimento e entendi a falsidade do mundo da vontade e dos conceitos.

Seria a garrafa de leite o símbolo do leite?

O Suprematismo é a arte pura redescoberta, que no decorrer do tempo deixou de ser vista graças ao acúmulo de "coisas".

A mim me parece que a arte de Rafael, Rubens, Rembrandt, e outros, transformou-se para a crítica e para a sociedade em nada mais do que uma concretização de incontáveis "coisas" que obscurecem seu real valor: o sentimento que lhes deu origem. Digno de admiração era tão-somente o virtuosismo da representação objetiva.

Se fosse possível extrair e ocultar o sentimento expresso na obra dos

grandes mestres, seu efetivo valor artístico, portanto, a sociedade, juntamente com a crítica e com os estudiosos de arte, nem sequer se aperceberiam disto.

Não é de estranhar, portanto, que o quadrado que criei não tivesse qualquer sentido para a sociedade.

Se pretendemos julgar uma obra de arte pelo virtuosismo da representação objetiva — pela vivacidade da ilusão — e se acreditamos reconhecer na representação objetiva como tal o retrato do sentimento gerador, nunca compartilharemos do conteúdo recompensador de uma obra de arte.

A maioria das pessoas (a sociedade) está convencida até hoje de que a arte está fadada a desaparecer se desistir de imitar a "tão amada realidade"; e então, esta mesma sociedade observa com espanto a propagação cada vez maior do odiado elemento do sentimento puro, a abstração...

A arte não mais deseja servir ao Estado e à Religião, não mais quer ilustrar a história dos costumes, não mais quer saber do objeto (como tal), e acredita poder existir por si, independentemente da coisa (livre, portanto, "da fonte de vida provada durante tanto tempo").

Mas a essência e o significado da criação artística continuam incompreendidos, assim como a essência do trabalho criativo em geral; pois o sentimento continua a ser em toda a parte a única fonte de toda a criação.

Os sentimentos que ganham vida no homem são mais fortes do que o próprio homem... eles precisam achar uma saída a qualquer custo — precisam assumir uma forma; precisam ser comunicados ou empregados.

Não foi senão o anseio pela velocidade..., pelo vôo... que, buscando uma forma, deu origem ao avião. Pois o avião não foi inventado para levar cartas comerciais de Berlim a Moscou, e sim para obedecer ao impulso irresistível do sentimento "velocidade" que assumiu uma forma exterior.

Naturalmente o "estômago faminto" e a razão que está a seu serviço sempre têm a última palavra quando se trata de determinar a origem e a finalidade de um valor existente... mas este é um outro assunto.

E com a arte se verifica o mesmo processo observado na tecnologia criativa... Na pintura (naturalmente refiro-me aqui à arte reconhecida da pintura) não se pode reconhecer por detrás de um retrato tecnicamente perfeito do Sr. Müller ou da genial representação de uma florista do Postdamer Platz nenhum traço da real essência da arte, um traço sequer do sentimento puro. A pintura é a ditadura de um método de representação, cuja finalidade é representar o Sr. Müller, seu meio, suas idéias.

O quadrado preto sobre fundo branco foi a primeira forma de expressão do sentimento não-objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o "Nada" exterior a esse sentimento.

Mas a maioria das pessoas (a sociedade) via na não-objetividade da representação o fim da arte, e não reconhecia o fato evidente de que o sentimento ganhava forma exterior.

O quadrado do Suprematista e as formas que dele se originam devem ser equiparados aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em suas combinações, *representavam não ornamentos, mas a sensação de ritmo.*

O Suprematismo não dá vida a um novo mundo de sentimentos, a uma nova representação direta do mundo dos sentimentos.

O quadrado se modifica e dá origem a novas formas, cujos elementos são ordenados desta ou daquela maneira, de acordo com o sentimento que lhes deu origem.

Quando observamos uma coluna antiga, cuja construção — em termos da funcionabilidade de sua técnica de construção — nada mais nos diz, percebemos nela a forma de um sentimento puro. Não mais vemos ali uma necessidade técnico-estrutural, mas uma obra de arte como tal.

A "vida prática", como o vagabundo desabrigado, força sua passagem em toda forma artística e acredita ser a causa e a finalidade do surgimento desta forma. Mas o vagabundo não fica muito tempo em um lugar, e quando novamente se vai (quando a utilização de uma obra de arte não mais parece servir a "finalidades práticas"), a obra de arte readquire seu pleno valor.

Antigas obras de arte são mantidas e cuidadosamente preservadas em museus não para que possam ser utilizadas para finalidades práticas, mas para que se possa apreciar nelas seu eterno caráter artístico.

A diferença entre a arte nova, não-objetiva ("sem finalidade") e a arte antiga está no fato de o valor artístico pleno da última apenas se tornar visível (ser reconhecido) quando a vida, em busca de uma nova finalidade, a abandonou ao passo que o elemento artístico não-aplicado da primeira transcende à própria vida e fecha as portas à "utilização prática".

E assim, a nova arte não-objetiva existe como expressão do sentimento puro, que não visa a quaisquer valores práticos, quaisquer idéias, qualquer "terra prometida"...

Os Suprematistas desistiram, por sua livre e espontânea vontade, da representação objetiva da realidade que os cercava, para atingirem o ápice da verdadeira arte "desmascarada" e de lá poderem observar a vida sob o prisma do puro sentimento artístico.

No mundo da objetividade, nada é tão "sólido e inabalável" quanto acreditamos ver em nossa mente. Não deveríamos aceitar nada como sendo predeterminado, como algo construído para toda a eternidade. Tudo o quanto esteja "firmemente estabelecido" ou que seja familiar pode ser deslocado e levado a uma nova ordenação (a princípio não-familiar). Por que então não seria possível reordenar isto artisticamente?...

Nossa vida é um espetáculo no qual o sentimento da não-objetividade é representado pelas imagens objetivas.

O bispo nada mais é do que um ator que quer comunicar a um meio constituído para esta finalidade, através de gestos e palavras, um sentimento religioso (ou antes a forma religiosa do reflexo de um sentimento). O auxiliar de escritório, o ferreiro, o soldado, o contador, o general ... todos estes são papéis retirados desta ou daquela peça de teatro, que são representados por determinadas pessoas, onde os "atores" ficam de tal sorte extasiados, que confundem a peça (e os papéis que nela representam) com sua própria vida. Quase nunca conseguimos ver o verdadeiro rosto das pessoas; e quando per-

guntamos a alguém quem ele é, temos como resposta: "engenheiro", "fazendeiro", etc., ou seja, obtemos a descrição do papel que é representado por estas pessoas neste ou naquele espetáculo dos sentimentos.

A designação de tal papel também é anotada e certificada nos passaportes, ao lado do nome e sobrenome de seus titulares; com isto, não se coloca em dúvida o surpreendente fato de que o titular de tal passaporte é o engenheiro Ivã e não o pintor Casemiro.

Na verdade, o que cada indivíduo sabe a respeito de si é muito pouco, pois "a verdadeira face humana" não pode ser reconhecida por detrás da já citada máscara, que é considerada, erroneamente, "a verdadeira face".

A filosofia do suprematismo tem todas as razões para ver com ceticismo tanto a máscara quanto a "verdadeira face", pois o que ela discute é a realidade da face humana (a realidade de uma forma humana).

Em suas representações, os artistas sempre tiveram uma predileção toda especial pela face humana, pois nela viam a melhor possibilidade de expressão para seus sentimentos (a mímica versátil, móvel, expressiva). Os suprematistas, ao contrário, deixaram de lado a representação da face humana (e da objetividade naturalista) e encontraram novos traços para a reprodução direta dos sentimentos (e não dos reflexos "exteriorizados" dos sentimentos), *pois o suprematista não observa nem tateia, sente.*

Vemos, portanto, que a arte de fins do século XIX e começo do século XX se liberta do peso morto dos ideais políticos e religiosos que lhe haviam sido impostos, e se encontra a si mesma — encontra a forma que corresponde ao seu real valor; e ao lado dos dois "ângulos de visão de mundo" já citados, enumera um terceiro, independente e igualmente válido.

É certo que, tanto quanto antes, o público continua convencido de que o artista cria coisas desnecessárias, inúteis; ele não pensa que estas coisas inúteis sobrevivem através dos séculos e mantêm-se "atuais", ao passo que as coisas necessárias, úteis, não duram muito tempo.

O público não tem consciência de que desconhece o valor real, efetivo das coisas. Este é também o motivo do fracasso crônico de todo o utilitarismo. Uma ordem real, absoluta, somente seria obtida no convívio comum das pessoas se a humanidade se propusesse a dar forma a esta ordem tendo por base seus valores perenes. Obviamente, portanto, o momento artístico precisaria ser visto em todos os aspectos como o momento decisivo; enquanto isto não ocorrer, prevalecerá na sociedade humana a inquietude das "ordenações provisórias" ao invés da ansiada tranqüilidade de uma "ordem absoluta", pois a "ordem provisória" é aferida pela medida dos conhecimentos utilitaristas em voga, e esta medida é, como sabemos, altamente mutável.

À luz do que se expôs, portanto, todas as obras de arte que fazem parte da "vida prática" ou que são exigidas por ela são, de certa forma, "desvalorizadas". Somente no momento em que elas são libertadas do ônus da possibilidade de aplicação prática (quando, portanto, vão para os museus) é que se reconhece seu efetivo (e absoluto) valor artístico.

A sensação de sentar, de levantar ou de andar são sobretudo sensações

plásticas, que propiciam o surgimento de seus "utensílios" correspondentes e que também determinam sua forma básica.

A cadeira, a cama, a mesa não são objetos que se prestam a uma utilidade, mas são as formas assumidas por sensações plásticas, de sorte que à noção corrente de que todos os objetos do uso diário seriam o resultado de considerações práticas subjazem falsas premissas.

Temos oportunidades o suficiente para nos convencermos de que nunca estaremos em condições de reconhecer a real utilidade das coisas e de que nunca conseguiremos construir um objeto efetivamente útil. Ao que parece, somente somos capazes de sentir a essência de uma utilidade absoluta; mas dado que a sensação sempre é não-objetiva, toda e qualquer tentativa de se reconhecer a utilidade de um objeto é utopia. A tentativa de se confinar o sentimento a uma concepção da consciência ou de substituí-lo por um conceito e dar-lhe uma forma utilitária concreta tem como conseqüência o surgimento de todas aquelas "inúteis coisas úteis" que, de um dia para outro, se tornam alvo de zombaria.

Não se pode repetir com tanta freqüência que somente através da criação artística, sub ou supraconsciente, surjam valores reais, absolutos.

A nova arte do Suprematismo que, dando expressão exterior a sentimentos pictóricos, criou novas formas e relações formais se transformará em uma nova arquitetura na medida em que transpuser da superfície da tela para o espaço estas formas e relações.

Na pintura como na arquitetura, o elemento suprematista está livre de tendências sociais ou materialistas de qualquer espécie.

Toda idéia social, por maior e mais significativa que possa ser, nasce da sensação de fome; toda obra de arte, por menor e menos significativa que possa parecer, nasce ou do sentimento plástico ou do pictórico. Seria mais do que oportuno reconhecermos que os problemas da arte e os do estômago ou da razão estão bem distantes um do outro.

Agora que a arte, graças ao Suprematismo, encontrou-se a si mesma, encontrou sua pura e inaplicada forma e reconheceu a infalibilidade do sentimento não-objetivo, ela tenta estabelecer uma nova e verdadeira ordenação do mundo, uma nova visão de mundo. Ela reconhece a não-objetividade do mundo e não mais se esforça em oferecer ilustrações para a história dos costumes.

O sentimento não-objetivo de fato sempre foi, em todas as épocas, a única possibilidade geradora de uma obra de arte, de sorte que o Suprematismo, neste sentido, nada acrescenta de novo; não obstante, a arte do passado, por ter-se valido da objetividade, sem querer abrigou toda uma série de sentimentos estranhos à sua essência.

Mas uma árvore continua sendo uma árvore, mesmo se uma coruja constrói seu ninho em uma das concavidades do tronco.

Graças ao Suprematismo, *abrem-se às artes plásticas novas possibilidades, na medida em que, abandonando as assim chamadas "considerações práticas", um sentimento plástico, reproduzido sobre a tela, pode ser transposto para*

o espaço. O artista (o pintor) não mais está preso à tela (à superfície do quadro) e pode transpor suas composições dela para o espaço.

Wassily Kandinsky, "A Arte Concreta", 1938[20]

Todas as artes provêm da mesma e única raiz.

Por conseguinte, todas as artes são idênticas.

Mas o fato misterioso e inestimável é que os "frutos" procedentes do mesmo tronco são diferentes.

A diferença se manifesta pelos meios de cada arte singular — pelos meios da expressão.

Isto é muito simples à primeira vista. A música se exprime pelo som, a pintura pela cor, etc. Coisas geralmente conhecidas.

Mas a diferença não termina aqui. A música, por exemplo, organiza os seus meios (os sons) no tempo, e a pintura os seus (as cores) sobre um plano. O tempo e o plano devem ser "medidos" com exatidão, e o som e a cor devem ser "limitados" também com exatidão — esses "limites" são a base da "balança" e, portanto, da composição.

Leis enigmáticas, mas precisas, da composição destroem as diferenças, já que são as mesmas em todas as artes.

Gostaria de sublinhar de passagem que a diferença orgânica entre o tempo e o plano costuma ser exagerada. O compositor toma o ouvinte pela mão, fá-lo penetrar em sua obra musical, guia-o passo a passo e o abandona uma vez terminado o "trecho". A exatidão é perfeita. Na pintura ela é imperfeita. Mas... o pintor não está privado desse poder de "guia" — pode, se quiser, forçar o espectador a começar por aqui, a seguir um caminho exato em sua obra pictórica e a "sair" por ali. Trata-se de questões excessivamente complicadas, ainda pouco conhecidas e sobretudo raramente resolvidas.

Desejo apenas dizer que o parentesco entre a pintura e a música é evidente. Mas ele se manifesta ainda mais profundamente. Sem dúvida conheceis a questão das "associações" provocadas pelos meios das diferentes artes. Alguns cientistas (principalmente os físicos) e artistas (notadamente os músicos) observaram há muito tempo que, por exemplo, um som musical provoca uma associação de uma cor precisa. (Ver, por exemplo, as correspondências fixadas por Scriabin.) Noutras palavras: "ouvimos" a cor e "vemos" o som.

Há coisa de trinta anos publiquei um livrinho que tratava exatamente desta questão[21]. O Amarelo, por exemplo, tem a capacidade especial de "su-

20. De *XX^e Siècle* (Paris), nº 1 (1938), reproduzido no nº 13 (Natal de 1959), pp. 9-11. Ver também o ensaio de Kandinsky "Do problema da forma" (cap. III, supra), c. 1912, que, embora escrito no momento em que ele começava seus primeiros quadros expressionistas abstratos, antecipa, em sua ideologia, grande parte da arte abstrata de anos posteriores. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, ed. 1938, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

21. Ver seu ensaio "Wirkung der Farbe", escrito em 1910 e publicado em 1912 em *Über das Geistige in der Kunst*, reproduzido no capítulo III (supra).

bir" cada vez mais alto e atingir alturas insuportáveis para o olho e o espírito: o som de um trompete sobe cada vez mais alto, tornando-se cada vez mais "pontiagudo", fazendo mal ao ouvido e ao espírito. O AZUL, com seu poder totalmente oposto de "descer" nas profundezas infinitas, desenvolve os sons da flauta (quando o AZUL é claro), do violoncelo ("descendo"), do contrabaixo com seus sons magníficos e profundos, e nas profundezas do órgão "vemos" profundidades azuis. O VERDE bem balanceado corresponde aos sons médios e extensos do violino. Habilmente aplicado, o VERMELHO (vermelhão) pode dar a impressão de fortes batidas de tambor, etc. (*Über das Geistige in der Kunst*, Munique, 1912, pp. 64-71; edições inglesa e americana: *The Art of Spiritual Harmony* [22].)

As vibrações do ar (o som) e da luz (a cor) formam seguramente a base desse parentesco físico.

Mas não é esta a única base. Há ainda uma outra: a base psicológica. Problema do "espírito".

Já ouvistes expressões (ou vós mesmos a aplicastes) como "oh, que música fria" ou "oh, que pintura glacial!"? Tendes a impressão do ar glacial entrando pela janela aberta no inverno. E todo o vosso corpo está desconfortável.

Mas uma hábil aplicação dos "tons" e dos "sons" "quentes" dá ao pintor e ao compositor uma excelente possibilidade de criar obras calorosas. Elas vos queimam diretamente.

Perdoai-me, mas são realmente a pintura e a música que nos dão (só que muito raramente) dor de barriga.

Conheceis também o caso em que, quanto tendes a impressão de passear os dedos sobre algumas combinações de sons ou de cores, vosso dedo é "picado". Como por espinhos. Outras vezes, porém, vosso "dedo" passeia sobre a pintura ou a música como sobre seda ou veludo.

Enfim, será que o VIOLETA tem um "odor" diferente do AMARELO, por exemplo? E o LARANJA? E o VERDE-CLARO?

E não serão essas cores diferentes em matéria de "gosto"? Que pintura gostosa! É a língua que começa a tomar parte na obra de arte, no espectador ou no ouvinte.

Tais são os cinco sentidos conhecidos do homem.

Não vos enganeis. Não penseis que "recebeis" a pintura apenas pelo olho. Não. Sem que o saibais, vós a recebeis pelos cinco sentidos.

Pensais que poderia ser diferente?

Em pintura, o que entendemos pela palavra "forma" não se refere apenas à cor. O que chamamos de "desenho" é outra parte inevitável dos meios de expressão pictóricos.

E, começando pelo "ponto", que é a origem de todas as outras formas, cujo número é ilimitado, esse pontinho é um ser vivo que exerce numerosas influências sobre o espírito do homem. Se o artista o coloca adequadamente

22. Publicado em melhor tradução, de Francis Golffing, Michael Harrison e Ferdinand Ostertag, como *Concerning the Spiritual in Art*, Nova York, Wittenborn, Schultz, 1947.

em sua tela, esse pontinho se sente satisfeito e contenta o espectador. Diz ele: "Sim, sou eu — você ouve o meu pequeno som, necessário no grande 'coro' da obra?"

E como é penoso ver esse pontinho num lugar onde ele não deveria estar! Temos a impressão de comer um merengue e de sentir pimenta na língua. Uma flor com cheiro de podridão.

A podridão — eis a palavra! A composição se transforma em decomposição. É a morte.

Observastes que, ao falar tão longamente da pintura e de seus meios de expressão, eu não disse uma só palavra sobre o "objeto"? A explicação é bem simples: falei dos meios pictóricos essenciais, ou seja, inevitáveis.

Nunca haverá possibilidade de fazer pinturas sem "cores" e "desenho", mas a pintura sem objeto existe em nosso século há mais de 25 anos.

Quanto ao objeto, pode-se ou não *introduzi-lo* numa pintura.

Quando penso em todos esses debates em torno desse "não", debates que começaram há quase trinta anos e que ainda não terminaram, entrevejo a força imensa do "Hábito" e ao mesmo tempo a força imensa da pintura denominada "abstrata" ou "não-figurativa", e a que prefiro chamar "concreta".

Esta arte é um "problema" que muitos gostariam de "enterrar", que dizem estar definitivamente resolvido (no sentido negativo, naturalmente), mas que não se deixa enterrar.

É demasiado vivo.

Já não existe um problema nem do impressionismo, nem do expressionismo (os Fauves), nem do cubismo. Todos esses "ismos" estão distribuídos em diferentes casos da história da arte. Os casos são numerados e trazem etiquetas correspondentes ao seu conteúdo. E assim os debates se encerraram.

É o passado.

E os debates em torno da arte "concreta" ainda não permitem prever o seu fim. Em boa hora! A arte "concreta" está em pleno desenvolvimento, sobretudo nos países livres, e o número de jovens artistas partidários desse "movimento" aumenta nesses países.

O futuro!

Piet Mondrian, "Arte Plástica e Arte Plástica Pura" ("Arte Figurativa e Arte Não-figurativa"), 1937[23]

Conquanto a arte seja fundamentalmente a mesma em toda parte, ainda assim as duas principais inclinações humanas, diametralmente opostas, surgem em suas múltiplas e variadas expressões. Uma delas visa à *criação direta da beleza*

23. Publicado originalmente em Martin, Nicholson e Gabo, *Circle* (Londres, Faber & Faber, 1937), pp. 41-56. Reproduzido em Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art* (Nova York, Wittenborn, 1945), pp. 50-63. [A tradução brasileira é de Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

PIET MONDRIAN

universal, a outra à *expressão estética de si mesmo,* ou seja, daquilo que pensamos e sentimos. A primeira pretende representar a realidade de maneira objetiva, a segunda subjetivamente. Assim, vemos em toda obra da arte figurativa o desejo de representar objetivamente a beleza apenas por meio da forma e da cor, em relações de mútuo equilíbrio, e, ao mesmo tempo, uma tentativa de expressar aquilo que essas formas, cores e relações provocam em nós. Essa última tentativa deve resultar necessariamente numa expressão individual que disfarça a representação pura da beleza. Não obstante, esses dois elementos opostos (universal-individual) são indispensáveis para que a obra desperte emoção. A arte precisava encontrar a solução adequada. Apesar da natureza dupla das inclinações criativas, a arte figurativa produziu uma harmonia por meio de uma certa coordenação entre expressão objetiva e expressão subjetiva. Para o espectador, porém, que exige uma representação pura da beleza, a expressão individual é demasiado predominante. Para o artista, a busca de uma expressão unificada por meio do equilíbrio de dois opostos sempre foi e será uma luta constante.

Em toda a história de nossa cultura, a arte tem demonstrado que a beleza universal não surge do caráter particular da forma, mas sim do ritmo dinâmico de suas relações inerentes ou — como na composição — das relações mútuas das formas. A arte mostrou que a beleza é uma questão de determinação das relações. Revelou que as formas só existem para a criação de relações; que as formas criam relações, e vice-versa. Nessa dualidade de formas e suas relações, nenhuma delas tem precedência.

O único problema na arte é chegar a um equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo. Mas é da maior importância que esse problema seja resolvido na esfera da arte plástica — tecnicamente, por assim dizer —, e não na esfera do pensamento. A obra de arte deve ser "produzida", "construída". Devemos criar uma representação tão objetiva quanto possível das formas e relações. Esse trabalho jamais pode ser vazio, porque a oposição de seus elementos construtivos e sua execução despertam emoção.

Se alguns comentaristas deixaram de levar em conta o caráter inerente da forma e esqueceram que este — intransformado — predomina, outros, porém, esqueceram o fato de que uma expressão individual não se torna uma expressão universal por meio da representação figurativa, que se baseia em nossa concepção do sentimento, seja clássica, romântica, religiosa ou surrealista. A arte mostrou que a expressão universal só pode ser criada por uma *equação real do universal e do individual.*

Aos poucos vai a arte purificando seus meios plásticos, ressaltando as relações existentes entre eles. Assim, surgem em nossa época duas tendências: uma mantém a figuração, a outra a elimina. Enquanto a primeira emprega formas mais ou menos complicadas e particulares, a segunda usa formas sim-

ples e neutras, ou, em última análise, a linha livre e a cor pura. É evidente que esta última (a arte não-figurativa) pode libertar-se mais fácil e totalmente do domínio do subjetivo do que a tendência figurativa; as formas específicas e as cores (arte figurativa) são exploradas com mais facilidade do que as formas neutras. Todavia, é necessário mostrar que as definições "figurativa" e "não-figurativa" são apenas aproximadas e relativas. Pois toda forma, e até mesmo toda linha, representa uma figura; nenhuma forma é absolutamente neutra. Na verdade tudo deve ser relativo, mas, como precisamos de obras para tornar nossos conceitos compreensíveis, devemos manter esses termos.

Entre as diferentes formas, podemos considerar neutras aquelas que não têm nem a complexidade nem as particularidades inerentes às formas naturais ou às formas abstratas em geral. Podemos chamar neutras àquelas que não despertam sentimentos ou idéias individuais. Sendo as formas geométricas uma abstração tão profunda da forma, quase sempre podemos considerá-las neutras; e, devido à sua tensão e à pureza de seus contornos, pode-se até mesmo preferi-las às demais formas neutras.

Se, como concepção, a arte não-figurativa foi criada pela interação mútua da dualidade humana, essa arte foi realizada pela interação mútua dos *elementos construtivos e suas relações inerentes*. Tal processo consiste na purificação mútua; os elementos construtivos purificados fixam relações puras, e estas, por sua vez, exigem elementos construtivos puros. A arte figurativa de hoje é o resultado da arte figurativa do passado, e a arte não-figurativa constitui o resultado da arte figurativa de hoje.

Se a arte não-figurativa nasceu da arte figurativa, é evidente que os dois fatores da dualidade humana não só modificaram como também se aproximaram mutuamente de um equilíbrio no sentido da unidade. Podemos falar corretamente de uma *evolução na arte plástica*. É da maior importância observar este fato, pois ele revela o verdadeiro modo de ser da arte, o único caminho que podemos trilhar. Além disso, a evolução das artes plásticas mostra ser apenas relativo e temporal o dualismo que se manifestou na arte. Tanto a ciência como a arte estão descobrindo — e dando-nos consciência disso — que *o tempo é um processo de intensificação*, uma evolução do individual para o universal, do subjetivo para o objetivo, para a essência das coisas e de nós mesmos.

Uma observação cuidadosa da arte, desde a sua origem, revela que a expressão artística, vista de fora, é *um processo não de prolongamento, mas de intensificação de uma única coisa*, a beleza universal; e que, vista de dentro, *ela é um crescimento*. A extensão resulta numa repetição continuada da natureza; não é humana, e a arte não pode segui-la. Muitas dessas repetições que se apresentam como "arte" são claramente incapazes de despertar emoções.

Pela intensificação, podemos criar em planos cada vez mais profundos; a extensão continua sempre no mesmo plano. Note-se que a intensificação é diametralmente oposta à extensão: estão em ângulos retos entre si, como a extensão e a profundidade. Isso mostra claramente a oposição temporal entre a arte não-figurativa e a arte figurativa.

Mas se em toda a sua história a arte significou uma mudança constante e gradual na expressão da mesma coisa, a oposição das duas tendências — tão nítida em nossos dias — é na verdade irreal. A hostilidade entre as duas principais tendências da arte, a figurativa e não-figurativa (objetiva e subjetiva), é ilógica. Como a arte é essencialmente universal, sua expressão não pode basear-se numa visão subjetiva. Nossas capacidades não permitem uma visão perfeitamente objetiva, mas isso não significa que a expressão plástica da arte seja baseada numa concepção subjetiva. Nossa subjetividade realiza a obra, mas não a cria.

Se as duas inclinações humanas já mencionadas são evidentes numa obra de arte, ambas colaboraram na sua realização, mas é evidente que a obra mostrará claramente qual delas predominou. Em geral, devido à complexidade de formas e à vaga expressão das relações, as duas inclinações criativas surgirão na obra de uma maneira confusa. Embora em geral muita confusão perdure, hoje as duas inclinações aparecem mais claramente definidas como duas tendências: *arte figurativa* e *arte não-figurativa*. Não raro a chamada arte não-figurativa também cria uma representação particular; a arte figurativa, por outro lado, neutraliza freqüentemente suas formas em proporções consideráveis. O fato de ser rara a arte realmente não-figurativa não lhe diminui o valor; a evolução é sempre obra de pioneiros, e seus seguidores são sempre em número reduzido. Esse seguidores não constituem uma igrejinha, mas sim o resultado de todas as forças sociais existentes; são todos aqueles que, por sua capacidade inata ou adquirida, estão prontos a representar o grau da evolução humana de seu tempo. Numa época em que se dedica tanta atenção ao coletivo, à "massa", importa notar que a evolução, em última análise, nunca é a expressão da massa. A massa continua atrás e, não obstante, incita os pioneiros à criação. Também para os pioneiros o contato social é indispensável, mas não para que saibam que sua obra é útil e necessária, nem para que a "aprovação coletiva os ajude a perseverar e os alimente com idéias vivas". Esse contato só é necessário de maneira indireta; ele age especialmente como um obstáculo que aumenta a determinação dos pioneiros. Estes criam por sua reação aos estímulos externos. São guiados, não pela massa, por aquilo que vêem e sentem. Descobrem, consciente ou inconscientemente, as leis fundamentais ocultas na realidade, e procuram realizá-las. Com o que estimulam o desenvolvimento humano. Sabem que a humanidade não é servida por uma arte compreensível a todos; tentar isso é tentar o impossível. A humanidade é servida por aquilo que a ilumina. Os que não vêem se rebelarão, tentarão compreender e acabarão "vendo". Na arte, a busca de um conteúdo que seja coletivamente compreensível é falsa; o conteúdo será sempre individual. Também a religião foi aviltada por essa busca.

A arte não é feita para qualquer um e, ao mesmo tempo, se destina a todos. É um erro tentar ir depressa demais. A complexidade da arte se deve ao fato de diferentes graus de sua evolução estarem presentes ao mesmo tempo. O presente encerra em si o passado e o futuro. Mas não precisamos tentar prever o futuro; precisamos apenas ocupar nosso lugar no desenvol-

vimento da cultura humana, um desenvolvimento que tornou suprema a arte não-figurativa. A luta de toda a arte real sempre foi uma só: criar a beleza universal. Isso mostra o caminho para o presente e o futuro. Tudo quanto precisamos fazer é prosseguir e desenvolver o que já existe. O essencial é que *as leis fixas das artes plásticas* devem ser compreendidas. Elas se evidenciaram claramente na arte não-figurativa.

Estamos cansados dos dogmas do passado e das verdades que outrora aceitamos, mas fomos deixando sucessivamente de lado. Compreendemos cada vez mais a relatividade de tudo e por isso acabamos por rejeitar a idéia de leis fixas, de uma verdade única. Isso é muito compreensível, mas não nos leva à visão profunda. Pois há leis "feitas", leis "descobertas", mas também leis — uma verdade perene. Tais leis estão mais ou menos ocultas na realidade que nos cerca e que não se modifica. Não só a ciência, mas também a arte nos mostra que a realidade, a princípio incompreensível, se revela, aos poucos, pelas relações mútuas inerentes às coisas. A ciência pura e a arte pura, desinteressadas e livres, podem conduzir-nos na direção do reconhecimento das leis que se baseiam em tais relações. Um grande erudito disse recentemente que a ciência pura leva a resultados práticos para a humanidade. Da mesma forma, podemos dizer que a arte pura, embora pareça abstrata, pode ser de utilidade direta para a vida.

A arte mostra-nos que há também verdades constantes relativas às formas. Toda forma, toda linha tem sua expressão própria. Essa expressão objetiva pode ser modificada pela nossa visão subjetiva, mas nem por isso é menos verdadeira. O redondo é sempre redondo e o quadrado sempre quadrado. Por mais simples que sejam, tais fatos parecem ser esquecidos com freqüência na arte. Muitos artistas procuram realizar a mesma coisa por meios diferentes. Na arte plástica isso é uma impossibilidade. Nela é necessário escolher meios construtivos que estejam de acordo com aquilo que desejamos expressar.

A arte nos faz compreender que há *leis fixas que governam e nos indicam o uso dos elementos construtivos, da composição e das inter-relações inerentes a elas.* Essas leis podem ser consideradas como subsidiárias da lei *fundamental* da equivalência, que cria *o equilíbrio dinâmico e revela o verdadeiro conteúdo da realidade.*

Vivemos numa época difícil, mas interessante. Depois de uma cultura secular, chegamos a uma encruzilhada. Isso se evidencia em todos os ramos da atividade humana. Limitando-nos aqui à ciência e à arte, observamos que, assim como na medicina foram descobertas as leis naturais relacionadas com a vida física, na arte foram descobertas as leis artísticas relacionadas com a arte plástica. Apesar de toda oposição, esses fatos se transformaram em movimentos. Mas a confusão ainda reina neles. Graças à ciência tornamo-nos cada vez mais conscientes de que nosso estado físico depende em grande parte do que comemos, do modo como preparamos nossa comida e do exercício físico que fazemos. Graças à arte tornamo-nos cada vez mais conscientes de que o trabalho depende em grande parte dos elementos construtivos que usamos e da construção que criamos. Aos poucos compreenderemos que até

agora não dedicamos suficiente atenção aos elementos físicos construtivos em sua relação com o corpo humano nem aos elementos plásticos construtivos em sua relação com a arte. Aquilo que comemos sofreu um processo de deterioração através de um refinamento do produto natural. Essa afirmação parece encerrar um apelo ao retorno a um estado primitivo natural e opor-se às exigências da arte plástica pura, que degenera precisamente com os aparatos figurativos. Mas a volta ao alimento puro, natural, não significa um retorno ao estado do homem primitivo; significa, pelo contrário, que o homem cultural obedece às leis da natureza, descobertas e aplicadas pela ciência.

Da mesma forma, na arte não-figurativa, reconhecer e aplicar as leis naturais não é evidência de uma posição retrógrada; a pura expressão abstrata dessas leis prova que o expoente da arte não-figurativa se associa ao progresso mais avançado e aos espíritos mais cultos, que é uma expressão da natureza desnaturalizada, da civilização.

Na vida, às vezes o espírito tem sido superestimado a expensas do corpo, às vezes a preocupação com o corpo leva a negligenciar o espírito. Também na arte, conteúdo e forma têm sido alternadamente exagerados ou negligenciados, porque a *sua unidade inseparável* não foi claramente compreendida.

Para criar essa unidade na arte, é preciso criar o equilíbrio entre elas.

Em nossa época, conseguiu-se uma aproximação desse equilíbrio num campo onde ainda reina o desequilíbrio.

O desequilíbrio significa o conflito, a desordem. O conflito é também parte da vida e da arte, mas não constitui a totalidade da vida ou da beleza universal. A vida real é a interação de duas oposições do mesmo valor, mas de aspecto e natureza diferentes. Sua expressão plástica é a beleza universal.

Apesar da desordem mundial, o instinto e a intuição estão levando a humanidade a um equilíbrio real; mas quanta miséria foi e ainda está sendo causada pelo instinto animal primitivo! Quantos erros foram e estão sendo cometidos em conseqüência da intuição vaga e confusa! A arte mostra isso claramente, sem dúvida. Mas mostra também que no curso do progresso a intuição se torna cada vez mais consciente e o instinto cada vez mais purificado. Cada vez mais a arte e a vida se iluminam mutuamente; revelam cada vez mais as suas leis, segundo as quais se cria um equilíbrio vivo e real.

A intuição ilumina e com isso se liga ao pensamento puro. Juntos, eles se tornam uma inteligência que não é simplesmente do cérebro, que não calcula, mas que pensa e sente. Que é criativa tanto na arte como na vida. Dessa inteligência deve surgir a arte não-figurativa, na qual o instinto já não tem um papel dominante. Os que não compreendem essa inteligência vêem na arte não-figurativa um produto puramente intelectual.

Embora todo dogma, todas as idéias preconcebidas devam ser prejudiciais à arte, ainda assim o artista pode ser guiado e ajudado nas suas buscas intuitivas pelo raciocínio distanciado de seu trabalho. Para que esse raciocínio seja útil ao artista e acelere seu progresso, é indispensável que ele acompanhe as observações dos críticos que falam da arte e desejam guiar a humanidade. Esse raciocínio, porém, não pode ser individual, como costuma ocorrer. Não pode

surgir de um corpo de conhecimentos situado fora da arte plástica. Se não somos artistas, devemos pelo menos conhecer as leis e a cultura da arte plástica. Para que o público seja bem informado, e para que a humanidade progrida, é essencial que a confusão que se apresenta por toda parte seja eliminada. Para o esclarecimento, é necessária uma demonstração clara da sucessão das tendências artísticas. Até agora o estudo dos diferentes estilos de artes plásticas, em sua sucessão progressiva, foi difícil, já que a expressão da essência da arte foi velada. Em nossa época, tão censurada por não ter um estilo próprio, o conteúdo da arte tornou-se claro e as diferentes tendências revelam mais claramente a sucessão progressiva da expressão artística. A arte não-figurativa acaba com a velha cultura da arte; no momento, portanto, podemos rever e julgar com mais segurança toda essa cultura. Não estamos na encruzilhada da cultura artística; a cultura da forma particular está se aproximando de seu fim. A cultura das relações determinadas começou.

Não basta explicar o valor de uma obra de arte em si; é necessário, acima de tudo, mostrar o lugar que ela ocupa na escala da evolução da arte plástica. Assim, ao falar da arte, não se pode dizer "é assim que eu a vejo", ou "essa é a minha idéia". A verdadeira arte, como a verdadera vida, segue um caminho único.

As leis que na cultura da arte se tornaram cada vez mais precisas são as grandes leis ocultas da natureza que a arte estabelece ao seu modo. Cumpre assinalar que essas leis estão mais ou menos ocultas atrás do aspecto superficial da natureza. A arte abstrata opõe-se, portanto, a uma representação natural das coisas. Mas não se opõe à natureza, como geralmente se pensa. Opõe-se à natureza animal primitiva e grosseira do homem, mas é igual à verdadeira natureza humana. Opõe-se às leis convencionais criadas durante a cultura da forma particular, mas está em harmonia com as leis da cultura das relações puras.

Em primeiro lugar, há a lei fundamental do equilíbrio dinâmico, que se opõe ao equilíbrio estático, exigido pela forma particular.

A importante tarefa, portanto, de toda arte é destruir o equilíbrio estático estabelecendo o equilíbrio dinâmico. A arte não-figurativa é uma tentativa daquilo que é conseqüência dessa tarefa, a destruição de uma forma particular e a construção de um ritmo de relações mútuas, de formas mútuas de linhas livres. Devemos lembrar, porém, uma distinção entre essas duas formas de equilíbrio, a fim de evitar confusão; isso porque, quando falamos de equilíbrio puro e simples, podemos ser a favor e ao mesmo tempo contra um equilíbrio na obra de arte. É da maior importância notar a qualidade destrutivo-construtiva do equilíbrio dinâmico. Compreenderemos então que o equilíbrio de que falamos na arte não-figurativa não é destituído de movimento de ação, mas constitui, pelo contrário, um movimento contínuo. Podemos também, então, compreender a significação do termo "arte construtiva".

A lei fundamental do equilíbrio dinâmico dá origem a certo número de outras leis, que se relacionam com os elementos construtivos e suas relações. Essas leis determinam a maneira pela qual se realiza o equilíbrio dinâmico.

As relações de posição e dimensão têm ambas suas leis próprias. Sendo constante, a relação da posição retangular será aplicada sempre que a obra exija a expressão de estabilidade; para destruir essa estabilidade há uma lei segundo a qual as relações de uma dimensão-expressão mutável devem ser substituídas. O fato de todas as relações de posição, exceto a retangular, carecerem dessa estabilidade cria também uma lei que devemos levar em conta, para que alguma coisa se estabeleça de uma determinada maneira. Os ângulos retos e oblíquos costumam ser empregados arbitrariamente. Toda arte expressa a relação retangular, embora possa fazê-lo de um modo não-determinado; primeiro, pela altura e largura da obra e suas formas construtivas, em seguida pelas relações mútuas dessas formas. Pela clareza e simplicidade das formas neutras, a arte não-figurativa tornou cada vez mais determinada a relação retangular, até estabelecê-la por meio das linhas livres que se cortam e parecem formar retângulos.

Quanto às relações de dimensão, devem-se variá-las a fim de evitar a repetição. Embora em comparação com a expressão estável da relação retangular pertençam à expressão individual, são precisamente as mais adequadas à destruição do estado de equilíbrio de toda forma. Oferecendo-lhe uma liberdade de escolha, as relações de dimensão colocam para o artista um dos problemas mais difíceis. E quanto mais ele se aproxima da conseqüência final de sua arte, mais difícil se torna a sua tarefa.

Como os elementos construtivos e suas relações mútuas formam uma unidade inseparável, as leis das relações governam igualmente os elementos construtivos. Estes, porém, também têm as suas leis. É óbvio que não se pode conseguir a mesma expressão por meio de formas diferentes. Mas com freqüência nos esquecemos de que as formas ou linhas variadas *alcançam na forma graus totalmente diferentes na evolução da arte plástica.* Começando com as formas naturais e terminando com as formas mais abstratas, sua expressão se torna mais profunda. Gradualmente, forma e linha ganham em tensão. Por isso a linha reta é uma expressão mais forte e mais profunda do que a curva.

Na arte plástica pura, a significação das diferentes formas e linhas é muito importante: é precisamente esse fato que a torna pura.

Para que a arte possa ser realmente abstrata, em outras palavras, para que não represente relações com os aspectos naturais das coisas, a lei da *desnaturalização da matéria* é de importância fundamental. Na pintura, a cor primária, tão pura quanto possível, realiza essa abstração da cor natural. Mas a cor é também, no estado presente da técnica, o melhor meio para desnaturalizar a matéria na esfera das construções abstratas em três dimensões; os meios técnicos são, em geral, insuficientes.

Toda arte alcançou uma certa medida de abstração. Essa abstração tornou-se cada vez mais acentuada até que a arte plástica pura passou a ser uma transformação não apenas da forma mas também da matéria — seja através de recursos técnicos ou da cor —, permitindo obter uma expressão mais ou menos neutra.

De acordo com as nossas leis, é um grande erro acreditar que não estamos praticando a arte não-figurativa quando realizamos apenas formas neutras ou linhas livres e determinadas relações. Pois na composição dessas formas corremos o risco de uma criação figurativa, isto é, de uma ou mais formas particulares.

A arte não-figurativa é criada pelo estabelecimento de *um ritmo dinâmico de determinadas relações mútuas* que *exclui a formação de qualquer forma específica.* Notamos assim que destruir a forma particular, ou específica, é apenas fazer de maneira mais coerente o que toda arte tem feito.

O ritmo dinâmico essencial a toda arte é também o elemento essencial da obra não-figurativa. Na arte figurativa esse ritmo é disfarçado.

Não obstante, todos prestamos homenagem à clareza.

O fato de as pessoas preferirem, em geral, a arte figurativa (que cria e tem sua continuação na arte abstrata) pode ser explicado pela força dominadora da inclinação individual na natureza humana. *Dessa inclinação nasce toda oposição à arte que é puramente abstrata.*

Quanto a isso, observamos primeiro a *concepção naturalista* e a *orientação descritiva ou literária:* ambas constituem um verdadeiro perigo para a arte puramente abstrata. De um ponto de vista meramente plástico, até o advento da arte não-figurativa, a expressão artística foi naturalista ou descritiva. Para despertar a emoção pela expressão artística pura, devemos fazer a abstração da figuração e, com isso, tornarmo-nos "neutros". Mas, com exceção de algumas expressões artísticas (como a arte bizantina)[24], não houve o desejo de empregar meios plásticos neutros, o que teria sido muito mais lógico do que nos tornarmos neutros na contemplação de uma obra de arte. Notemos, porém, que o espírito do passado era diferente do espírito de nossos dias, e que só a tradição trouxe o passado até a nossa época. Em épocas passadas, quando o homem vivia em contato com a natureza e quando ele mesmo era mais natural do que hoje, a abstração da figuração no pensamento era fácil, fazia-se inconscientemente. Em nosso período mais ou menos desnaturalizado, porém, essa abstração exige um esforço.

Como quer que seja, o fato de ser a figuração um fator indevidamente levado em conta, e cuja abstração na mente é apenas relativa, prova que hoje até mesmo os grandes artistas consideram a figuração como indispensável. Ao mesmo tempo, esses artistas já se estão abstraindo da figuração em proporções muito maiores do que antes. Cada vez mais, não só a inutilidade da figuração como os obstáculos que ela cria se tornam evidentes. Nessa busca de clareza se desenvolve a arte não-figurativa.

Há, porém, uma tendência que a figuração não pode esquecer sem perder seu caráter descritivo. É o surrealismo. Assim como se opõe à plástica pura, o predomínio do pensamento individual se opõe também à arte não-figurativa. Nascido de um movimento literário, seu caráter descritivo exige figuração.

---

24. Quanto a essas obras, devemos notar que, faltando-lhes um ritmo dinâmico, elas permanecem, apesar da profunda expressão das formas, mais ou menos ornamentais. [P. M.]

Por mais purificada ou deformada que seja, a figuração esconde o plástico puro. Há, decerto, obras surrealistas cuja expressão plástica é muito forte e de um tipo que, quando se observa a obra à distância, isto é, quando dela se abstrai a representação figurativa, desperta emoção apenas pela forma, pela cor e suas relações. Mas, se o objetivo era apenas a expressão plástica, então para que usar a representação figurativa? Evidentemente, deve ter havido a intenção de expressar alguma coisa fora do âmbito da plástica pura. Logicamente isso ocorre muitas vezes até no caso de uma arte abstrata. Também nela costuma haver, acrescentada às formas abstratas, alguma coisa específica, até mesmo sem o uso da figuração; por meio da cor ou da execução se expressa uma determinada idéia ou sentimento. O que se faz sentir é geralmente não a inclinação literária, mas a inclinação naturalista. Deve ser óbvio que, se evocamos no observador a sensação de, digamos, luz do sol ou luar, de alegria ou tristeza, ou qualquer outra sensação determinada, não conseguimos estabelecer a beleza universal, não somos puramente abstratos.

Quanto ao surrealismo, devemos reconhecer que ele aprofunda o sentimento e o pensamento, mas, como esse aprofundamento é limitado pelo individualismo, não pode chegar à essência, ao universal. Enquanto permanecer no mundo dos sonhos, que são apenas uma redisposição dos acontecimentos da vida, não pode tocar a realidade. Por meio de uma composição diferente dos acontecimentos da vida, pode afastar o seu curso ordinário, mas não purificá-los. Até mesmo intenção de libertar a vida de toda convenção e de tudo o que é prejudicial à verdadeira vida pode ser encontrada na literatura surrealista. A arte não-figurativa está de pleno acordo com esta intenção, mas realiza seu objetivo, que é libertar os meios plásticos e sua arte de toda particularidade. Os nomes, porém, dessas tendências são apenas indicações de suas concepções. O que importa é a realização. Com exceção da arte não-figurativa, parece ter havido uma falta de compreensão do fato de que só pelas artes plásticas é possível expressar-se profunda e humanamente, isto é, empregando um meio plástico natural, sem o risco de cair na decoração ou no ornamento. Não obstante, todo mundo sabe que mesmo uma linha isolada pode provocar emoção. Mas, embora vejamos — e isso é culpa do artista — poucas obras não-figurativas que vivem em virtude de seu ritmo dinâmico e de sua execução, a arte figurativa não é melhor, sob esse aspecto. Em geral, as pessoas não compreenderam que podemos expressar nossa própria essência por meio de elementos construtivos neutros; isto é, podemos expressar a essência da arte. Certamente a essência da arte não é buscada com muita freqüência. Em geral, a natureza humana individualista é tão predominante que a expressão da essência da arte por meio de um ritmo de linhas, cores e relações parece insuficiente. Recentemente, até mesmo um grande artista declarou que "a indiferença completa quanto ao motivo leva a uma forma de arte incompleta".

Mas todos concordam que a arte é apenas um problema plástico. De que serve, então, o motivo? Compreende-se que precisemos de um motivo para expor alguma coisa chamada "riquezas espirituais, sentimentos humanos

e pensamentos". Evidentemente, tudo isso é individual e exige formas particulares. Mas na raiz desses sentimentos e pensamentos está um pensamento e um sentimento: estes não se definem com facilidade e não precisam de formas análogas para com elas se expressarem. É então que se tornam necessários os meios plásticos neutros.

Para a arte pura, portanto, o motivo nunca pode constituir um valor adicional; a linha, a cor e suas relações é que devem "pôr em jogo todo o registro sensual e inteligente da vida interior...", e não o motivo. Tanto na arte abstrata como na arte naturalista, a cor se expressa "de acordo com a forma pela qual é determinada", e em toda arte a tarefa do artista é tornar as formas e as cores vivas e capazes de despertar emoção. Se ele transforma a arte numa "equação algébrica", isso não é argumento contra a arte — apenas mostra não ser ele um artista.

Se toda arte demonstrou que para estabelecer a força, a tensão e o movimento das formas, assim como a intensidade das cores da realidade, é necessário que estas sejam purificadas e transformadas; se toda arte purificou e transformou, e continua purificando e transformando, essas formas de realidade e suas relações mútuas, se toda arte está assim continuamente aprofundando o processo, então por que parar a meio caminho? Se toda arte visa expressar a beleza universal, por que estabelecer uma expressão individualista? Por que, então, não continuar o trabalho sublime dos cubistas? Isso não seria uma continuação da mesma tendência, mas, ao contrário, *um afastamento completo dela e de tudo quanto a precedeu.* Com isso estaríamos apenas trilhando o mesmo caminho que já percorremos.

Como os cubistas ainda são fundamentalmente naturalistas, o rompimento causado pela arte plástica pura consiste essencialmente em tornar-se abstrata em vez de naturalista. Enquanto o cubismo, partindo de uma base naturalista, possibilitou o uso vigoroso dos meios plásticos, ainda meio objeto, meio abstrato, a base abstrata da arte plástica pura deve resultar no uso de meios plásticos puramente abstratos.

Ao eliminar completamente da obra todos os objetos, "o mundo não é separado do espírito", mas, pelo contrário, *colocado numa oposição equilibrada* com o espírito, já que tanto um como outro estão purificados. Isso cria uma unidade perfeita entre os dois opostos. Muitos, porém, imaginam que são demasiado amantes da vida, em particular da realidade, para serem capazes de eliminar a figuração, e por isso ainda usam em seu trabalho o objeto de fragmentos figurativos que indicam o seu caráter. Não obstante, temos perfeita consciência de que na arte não podemos ter esperanças de representar na imagem as coisas tal como são e nem mesmo como se manifestam em toda a intensidade do seu brilho. Os impressionistas, os divisionistas e os pontilhistas já reconheceram isso. Há em nossa época artistas que, reconhecendo a debilidade e a limitação da imagem, procuram criar uma obra de arte por meio dos próprios objetos, não raro compondo-os de uma maneira mais ou menos transformada. Isso não pode, evidentemente, levar a uma expressão de seu conteúdo, nem de seu caráter verdadeiro. Até certo ponto

podemos eliminar a aparência convencional das coisas (surrealismo), mas ainda assim estas continuam a evidenciar seu caráter particular e a despertar em nós emoções individuais. Amar as coisas, na realidade, é amá-las profundamente; é vê-las como um microcosmo no macrocosmo. Só assim podemos chegar à expressão universal da realidade. Precisamente devido ao seu profundo amor pelas coisas, a arte não-figurativa não visa a representá-las em sua aparência específica.

Precisamente pela sua existência, a arte não-figurativa mostra que a "arte" *continua sempre no seu caminho verdadeiro. Mostra que a "arte" não é a expressão das aparências da realidade tal como as vemos, nem da vida que vivemos, mas a expressão da verdadeira realidade e da verdadeira vida... ... indefiníveis, mas realizáveis na arte plástica.*

Assim, devemos distinguir cuidadosamente entre dois tipos de realidade: um, que tem uma aparência individual, e outro, que tem uma aparência universal. Na arte, o primeiro é a expressão do espaço determinado por coisas ou formas específicas; o segundo estabelece expansão e limitação — os fatores criativos do espaço — por meio das formas neutras, das linhas livres e das cores puras. Enquanto a realidade universal nasce das relações determinadas, a realidade particular só mostra relações veladas. Estas devem, evidentemente, ser confundidas exatamente nos aspectos em que a realidade universal é fatalmente clara. Uma é livre, a outra está ligada à vida individual, quer pessoal, quer coletiva. Realidade subjetiva e realidade relativamente objetiva: tal é o contraste. A arte pura abstrata visa criar a segunda, a arte figurativa, a primeira.

É espantoso, portanto, acusar a arte abstrata pura de não ser "real" e vê-la como "surgida de determinadas idéias".

Apesar da existência da arte não-figurativa, falamos hoje da arte como se não houvesse, em relação à nova arte, nada determinado. Muitos negligenciam a verdadeira arte não-figurativa e, vendo apenas as tentativas hesitantes e as obras não-figurativas ocas que estão surgindo em toda parte, perguntam-se se não é chegado o momento de "integrar forma e conteúdo" ou "unificar pensamento e forma". Mas não devemos culpar a arte não-figurativa pelo que é conseqüência apenas da ignorância do seu conteúdo próprio. Se a forma não tem conteúdo, se não tem pensamento universal, a culpa é do artista. Ignorando esse fato, imagina-se que a figuração, o motivo, a forma específica poderiam acrescentar à obra aquilo que lhe falta de elemento plástico propriamente dito. Em relação ao "conteúdo" da obra, devemos observar que nossa "atitude em relação às coisas, nossa individualidade organizada com seus impulsos, ações e reações quando em contato com a realidade, as luzes e sombras do nosso espírito", etc., certamente modificam a obra não-figurativa, mas não constituem o seu conteúdo. Repetimos que seu conteúdo não pode ser descrito e que só por meio da plástica pura e da execução da obra é que ele se torna evidente. Por meio desse conteúdo indeterminável, a obra não-figurativa é "plenamente humana". A execução e a técnica têm um papel importante no estabelecimento de uma visão mais ou menos objetiva exigida pela

essência da obra não-figurativa. Quanto menos óbvia for a mão do artista, mais objetiva será a obra. Esse fato leva a preferir uma execução mais ou menos mecânica ou a empregar materiais produzidos pela indústria. Até agora, é claro, esses materiais foram imperfeitos do ponto de vista da arte. Se eles e suas cores fossem mais perfeitos, e se houvesse uma técnica pela qual o artista pudesse facilmente utilizá-los para compor sua obra tal como a concebe, surgiria uma arte mais real e mais objetiva do que a pintura em relação à vida. Todas essas reflexões evocam perguntas que já foram feitas há muitos anos, principalmente as seguintes: A arte ainda é útil e necessária para a humanidade? Não será ela até prejudicial ao seu progresso? Certamente a arte do passado é supérflua para o novo espírito e prejudicial ao seu progresso: apenas devido à sua beleza, ela impede que muita gente chegue à nova concepção. A nova arte, porém, é ainda muito necessária à vida. Ela estabelece claramente as leis segundo as quais se chega a um equilíbrio real. Além disso, ela deve criar entre nós uma beleza profundamente humana e rica, realizada não só pelas melhores qualidades da nova arquitetura como também por tudo o que a arte construtiva torna possível na pintura e na escultura.

Embora a nova arte seja necessária, a massa é conservadora. Daí esses cinemas, essas rádios, esses maus quadros que esmagam as poucas obras que são realmente da nossa era.

É lamentável que todos os que se interessam pela vida social em geral não compreendam a utilidade da arte abstrata pura. Erroneamente influenciados pela arte do passado, cuja verdadeira essência lhes escapa e da qual vêem apenas o que é supérfluo, tais pessoas não se esforçam para conhecer a arte abstrata pura. Com uma outra concepção da palavra "abstrato", têm por ela um certo horror. Opõem-se com veemência à arte abstrata porque a consideram algo ideal e irreal. Em geral, usam a arte como propaganda de idéias coletivas ou pessoais e, portanto, como literatura. São a favor do progresso da massa e contra o progresso da elite, e, portanto, contra a marcha lógica da evolução humana. Devemos realmente acreditar que a evolução das massas e a da elite sejam incompatíveis? A elite surge das massas; não constitui, portanto, a sua mais alta expressão?

Voltando à execução da obra de arte, observamos que ela deve contribuir para uma revelação dos fatores subjetivos e objetivos em mútuo equilíbrio. Guiados pela intuição, podemos atingir esse fim. A execução é de grande importância para a obra de arte; é por meio dela, em grande parte, que a intuição se manifesta e cria a essência da obra.

Portanto, é um erro supor que uma obra não-figurativa sai do inconsciente, que é uma coleção de lembranças individuais e pré-natais. Repetimos que ela vem da intuição pura, que está na base do dualismo subjetivo-objetivo.

É errôneo, porém, pensar que o artista não-figurativo considera inúteis as impressões e emoções recebidas de fora e que julga até necessário lutar contra elas. Pelo contrário, tudo o que o artista não-figurativo recebeu de fora é não só útil como indispensável, porque provoca nele o desejo de criar aquilo que ele só vagamente sente e que *jamais poderia representar de uma*

maneira verdadeira sem o contato com a realidade visível e com a vida que o cerca. É precisamente dessa realidade visível que ele tira a objetividade de que precisa, em oposição à sua subjetividade pessoal. É precisamente dessa realidade visível que ele tira seus meios de expressão; e, em relação à vida que o cerca, foi precisamente ela que tornou sua arte não-figurativa.

O que o distingue do artista figurativo é que em suas criações ele se liberta dos sentimentos individuais e das impressões particulares que recebe de fora, libertando-se do domínio da inclinação individual que há dentro dele.

É, portanto, igualmente errôneo pensar que o artista não-figurativo cria por meio da "pura intenção desse processo mecânico", que ele faz "abstrações calculadas" e que deseja "eliminar o sentimento não só em si mesmo, mas também no espectador". É um erro pensar que ele se retira totalmente para o seu sistema. Aquilo que é considerado como um sistema é apenas a obediência constante às leis da plástica pura, à necessidade que a arte exige dele. É claro, portanto, que ele não se tornou um mecânico, mas que o progresso da ciência, da técnica, da maquinaria, da vida como um todo apenas o transformou numa máquina viva, capaz de realizar, de maneira pura, a essência da arte. Portanto ele é, em sua criação, suficientemente neutro, de modo que nada dele mesmo, ou fora dele, pode impedir que estabeleça aquilo que é universal. Certamente sua arte é uma arte pela arte... pela arte *que é forma e conteúdo ao mesmo tempo.*

Se toda arte verdadeira é a "soma total de emoções despertadas por meios puramente pictóricos", sua arte é a soma das emoções despertadas por meios plásticos.

Seria ilógico supor que a arte não-figurativa continuará estacionária, pois essa arte contém uma cultura do uso de novos meios plásticos e suas relações determinadas. Como esse campo é novo, há nele muita coisa a ser feita. O certo é que nenhuma fuga é possível para o artista não-figurativo; ele *tem de permanecer dentro de seu campo e marchar para a conseqüência de sua arte.*

Essa conseqüência nos leva, num futuro talvez remoto, ao fim da arte como coisa diversa do ambiente que a cerca, que constitui a realidade plástica atual. Esse fim, porém, é ao mesmo tempo um começo. A arte não só continuará como se realizará cada vez mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem como "arte mural", que destrói a própria arquitetura, nem como arte "aplicada", mas, sendo puramente construtivas, ajudarão a criar um ambiente não apenas utilitário ou racional mas também puro e completo em sua beleza.

Piet Mondrian, declaração, c. 1943[25]

A primeira finalidade de um quadro deve ser a expressão universal. O neces-

25. De *Eleven Europeans in America, Bulletin of the Museum of Modern Art,* Nova York,

sário, num quadro, é realizar esse desígnio numa equivalência de expressões verticais e horizontais. Não realizei isso, que hoje sinto, em obras iniciais, como nos meus quadros intitulados *Árvore* de 1911. Predominava neles a ênfase vertical. O resultado foi uma expressão "gótica".

A segunda finalidade deve ser a expressão concreta, universal. Em minha obra de 1919 e 1920 (quando a superfície da tela era coberta por retângulos adjacentes) há uma equivalência da expressão horizontal e vertical. Assim, o todo era mais universal do que nas obras em que as verticais predominavam. Mas essa expressão era vaga. As verticais e as horizontais neutralizavam-se, o resultado era confuso, a estrutura se perdia.

Em meus quadros posteriores a 1922 creio ter abordado a estrutura concreta que me parece necessária. E em meus quadros mais recentes, como *Broadway Boogie Woogie* [1942-1943, Museu de Arte Moderna, Nova York] e *Victory Boogie Woogie,* a estrutura e os meios de expressão são ambos concretos e estão em equivalência mútua...

Em meus quadros "cubistas", como *Árvore,* a cor era vaga. Algumas de minhas composições de retângulos de 1919 e até mesmo muitas de minhas obras anteriores foram pintadas em preto e branco. Também isso estava longe da realidade. Mas em minhas telas posteriores a 1922 as cores foram primárias — concretas.

É importante discernir na arte dois tipos de equilíbrio: 1. equilíbrio estático; 2. equilíbrio dinâmico. E é compreensível que algumas pessoas sejam pelo equilíbrio e outras contra ele.

A grande luta, para os artistas, é a que visa aniquilar o equilíbrio estático nos seus quadros pelas oposições (contrastes) contínuas entre os meios de expressão. É sempre natural aos seres humanos buscar o equilíbrio estático. Ele é necessário, claro, para a existência no tempo. Mas a vitalidade na sucessão contínua do tempo destrói sempre esse equilíbrio. A arte abstrata é uma expressão concreta dessa vitalidade.

Muitos apreciam, em minha obra anterior, exatamente aquilo que eu não quis expressar, mas que foi produzido por uma incapacidade de expressar o que eu desejava: o movimento dinâmico em equilíbrio. Mas uma luta constante nesse sentido aproximou-se dele. É isso o que estou tentando fazer em *Victory Boogie Woogie.*

Doesburg, em suas últimas obras, tentou destruir a expressão estática por uma disposição diagonal das linhas de suas composições. Mas com essa ênfase se perde o sentimento de equilíbrio físico, necessário ao prazer que a obra de arte deve proporcionar. A relação com a arquitetura e suas dominantes verticais e horizontais é rompida.

Se, porém, um quadro de forma quadrangular for pendurado diagonalmente, como freqüentemente planejei para minhas obras, esse efeito não se observa. Só as margens dos quadros ficam a ângulos de 45°, e não o quadro.

XII, 4 e 5. Reproduzido com autorização. [A tradução brasileira é de Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

A vantagem desse procedimento é que as linhas horizontais e verticais mais longas podem ser empregadas na composição.

Pelo que sei, fui o primeiro a colocar a pintura na frente da moldura, em lugar de colocá-la dentro dela. Eu havia notado que um quadro sem uma moldura funciona melhor do que emoldurado, e que a moldura provoca uma sensação de três dimensões. Dá uma ilusão de profundidade, e por isso tomei uma moldura de madeira lisa e montei sobre ela o meu quadro. Dessa maneira, dei-lhe uma existência mais real.

Trazer o quadro para o nosso ambiente e dar-lhe existência real é o meu ideal desde que cheguei à pintura abstrata. Acredito que a evolução lógica da pintura é o uso da cor pura e das linhas retas em oposição retangular; e creio que a pintura pode tornar-se muito mais real, muito menos subjetiva, muito mais objetiva quando suas possibilidades são realizadas na arquitetura de tal modo que a capacidade do pintor se une à capacidade construtiva. Mas nesse caso as construções se tornariam muito caras e exigiriam muito tempo para a sua execução. Estudei o problema e pratiquei essa abordagem com cor removível e planos sem cor em vários de meus estúdios na Europa, tal como fiz aqui em Nova York. (Ver *Bulletin XII*, 4, Museu de Arte Moderna de Nova York [1945], 12.)

A intenção do cubismo — pelo menos no começo — foi expressar volume. Desse modo o espaço tridimensional — espaço natural — permaneceu. O cubismo, portanto, continuou sendo basicamente uma expressão naturalista e foi apenas *uma abstração* — não a verdadeira arte abstrata.

Essa atitude dos cubistas para com a representação do volume no espaço era contrária à minha concepção da abstração, que se baseia na convicção de que esse mesmo espaço *tem de ser destruído*. Em conseqüência, cheguei à destruição do volume pelo uso do plano. Foi o que realizei por meio de linhas que cortam os planos. Mas ainda assim o plano permaneceu demasiado intacto. Por isso passei a traçar apenas as linhas e coloquei a cor dentro delas. Agora o único problema era destruir também essas linhas pelas oposições mútuas.

Talvez eu não me expresse claramente, mas minhas palavras podem dar alguma idéia das razões pelas quais deixei a influência cubista. Para mim o verdadeiro Boogie Woogie busca realizar na música a mesma coisa que tento fazer na pintura: a destruição da melodia, que equivale à destruição da aparência natural; e a construção por meio da oposição constante dos meios puros — ritmo dinâmico.

Acho que o elemento destrutivo é excessivamente negligenciado em arte.

Constantin Brancusi, Aforismos (não-datados)[26]

O belo é a eqüidade absoluta.

---

26. Traduzido de *This Quarter* (Paris) I, 1 (janeiro de 1925), p. 236. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

As coisas não são difíceis de fazer. O difícil é colocar-nos em estado de fazê-las.

Quando não somos mais crianças, já estamos mortos.

As teorias são amostras sem valor. O que conta é só a ação.

Os homens nus na escultura não são tão belos quanto os sapos.

Ser astuto já é alguma coisa, mas o que vale a pena é ser honesto.

Aforismos (não-datados)[27]

O corte direto é o verdadeiro caminho para a escultura, mas também o pior para os que não sabem andar. E, no fim, corte direto ou indireto não quer dizer nada: o que conta é a coisa feita.

O polimento é uma necessidade exigida pelas formas relativamente absolutas de alguns materiais. Não é obrigatório, é inclusive muito prejudicial para os que dependem dele para sobreviver.

A simplicidade não é um fim na arte, mas o artista chega à simplicidade apesar de si mesmo quando se aproxima do sentido real das coisas.

Aforismos (sem data)[28]

O que te dou é a pura alegria.

Há um propósito em tudo. Para realizá-lo, é preciso desprender-se da consciência de si mesmo.

Já não sou deste mundo, estou longe de mim mesmo, já não sou parte de minha própria pessoa. Estou dentro da essência das próprias coisas.

Aforismos (c. 1957)[29]

Há imbecis que chamam meus trabalhos de abstratos; o que eles chamam de abstrato é o que há de mais realista, pois o que é real não é a forma exterior, mas a idéia, a essência das coisas.

---

27. Traduzido de *This Quarter*, I, 1 (recolhido por Irene Codreame), p. 235. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

28. Tradução inglesa de David Lewis, Constantin Brancusi (Nova York, Wittenborn, 1957), p. 43. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

29. Traduzido de "Propos de Brancusi" (coligidos por Claire Gilles Guilbert), *Prisme des Arts* (Paris), nº 12, maio de 1957, p. 6. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

VII

DADA, SURREALISMO E SCUOLA METAFISICA
O irracional e o sonho

INTRODUÇÃO. Dada e surrealismo

O surrealismo pode ser descrito de duas maneiras diferentes: no sentido filosófico mais amplo, como um dos pólos importantes para os quais a arte e o pensamento sempre foram atraídos, e especificamente, como a ideologia de um grupo organizado de artistas e escritores que, aproximadamente a partir de 1924, se reuniram em torno de André Breton, em Paris. É a esse grupo que devemos a palavra surrealismo e, em grande parte, o reconhecimento de suas primeiras manifestações.

O significado amplo representa um importante constituinte do sentimento humano, um amor pelo mundo dos sonhos e da fantasia. Na dualidade do racional-irracional de Walter Friedlaender, esse é o mundo do irracional. Ele depende da inspiração e não das regras, e dá mais valor ao livre jogo da imaginação individual do que à codificação dos ideais da sociedade ou da história. Entre os artistas que se inclinaram para esse pólo no passado, como Hieronymous Bosch, Salvator Rosa, Goya, etc., o elemento livre da fantasia é apenas parte de um conceito total, que é basicamente racional. Ou seja, a classe do motivo escolhido pelo artista e seu modo de visualizá-lo dependem da tradição e são semelhantes aos de outros artistas contemporâneos. O elemento não-convencional, a fantasia, é secundário em função da estrutura maior e convencional da obra de arte. O grupo surrealista do século XX, pelo contrário, procurou revolucionar a arte completamente, de modo que os tipos de motivos representados e a coerência estilística do próprio quadro passariam a ser não-convencionais, ou mesmo fantásticos. Além disso o grupo teve o apoio de uma grande literatura surrealista, bem como da teoria, grande parte da qual se baseava nos métodos e descobertas da psicanálise.

O movimento surrealista teve precursores num grupo "proto-surrealista" anterior, designado pela palavra Dada, que é absurda. Formado em 1916 em Zurique por jovens franceses e alemães que, se tivessem permanecido em seus respectivos países, teriam sido convocados para o serviço militar,

o Dada foi um movimento de negação. Os jovens artistas estavam impressionados com a violência da guerra entre seus países, mas ao mesmo tempo não podiam lamentar a perturbação da sociedade convencional, que não havia tomado conhecimento dos muitos movimentos de arte nova surgidos na época.

Sua reação tomou a forma de uma insurreição contra tudo o que era pomposo, convencional ou mesmo maçante nas artes. Em geral admiravam a "natureza" no sentido de ser natural e eram contra todas as fórmulas impostas pelo homem. Jean Arp escreveu em seu diário que seu objetivo era "destruir a trapaça racionalista para o homem e incorporá-lo novamente, de maneira humilde, na natureza". Hugo Ball satirizou a "linguagem devastada e tornada impossível pelos jornalistas". Os dadaístas compuseram e leram poemas absurdos, cantaram e argumentaram no espírito niilista que constituiu sua reação ao holocausto da guerra. Ao contrário dos surrealistas, não tinham líder, nem teoria, nem grupo organizado. Só em 1918, depois de cerca de três anos de atividade, é que se escreveu um manifesto, e mesmo então seu autor, Tristan Tzara, não pretendeu explicar o movimento.

Esse movimento foi fundado por Hugo Ball (1886-1927), ator e dramaturgo alemão, em um musical, *Cabaré Voltaire*, que ele dirigia em Zurique. Logo se associou a ele Jean Arp (1887-1966), artista alsaciano ansioso por evitar o serviço militar nos exércitos do *Kaiser*; Tristan Tzara (1886-1963), poeta romeno; Marvel Janco (n. 1895), artista romeno; e Richard Huelsenbeck (n. 1892), poeta alemão. Aos 29 anos Arp já gozava de fama internacional como artista. Expusera seus trabalhos em 1912, com o grupo *Blaue Reiter*, em Munique, e em 1913, no primeiro *Hernstsalon*, em Berlim; viveu em Paris em 1904 e também em meados de 1914, e ali se aproximou de Picasso e Apollinaire; conhecia Max Ernst, que se tornaria o iniciador do Dada em Colônia. Arp escrevia poesia desde a sua juventude e colaborava, com poesias e ilustrações, em muitas publicações Dada. As revistas *Cabaret Voltaire* e *Dada* eram muito ecléticas, incluindo artigos originais e revolucionários de Apollinaire e Marinetti, bem como dos próprios dadaístas. Suas exposições mostravam obras de pintores revolucionários de muitos e variados movimentos, como De Chirico, Ernst, Kandinsky, Picabia, Kokoschka, Marc e Picasso.

Antes mesmo da fundação do Dada, porém, Marcel Duchamp (1887-1968) se lhe antecipara com seus ligeiros ataques às idéias tradicionais. Quando esteve em Nova York, durante a Primeira Guerra Mundial, Duchamp continuou a trabalhar numa série de "Feitos por Atacado", que se tornaram então uma espécie de pedra de toque da admiração contemporânea pelo lugar-comum e pelos objetos baratos. Sua permanência nos Estados Unidos foi muito atuante: dirigiu várias revistas, fez um filme abstrato, inventou jogos de palavras, tudo num espírito de ironia bem-humorada, semelhante ao do grupo de Zurique. Duchamp, na realidade, produziu muito pouco — alguns quadros, desenhos e escritos fragmentados — e, não obstante, sua inteligência superior e sua sensibilidade deram grande riqueza de significados a cada uma de suas obras, mesmo quando, como acontece com os "Feitos por Atacado", se limitou a apresentar o objeto para contemplação. Com o declínio da criativi-

dade espontânea que marcara o início do Dada, Duchamp abandonou a pintura em 1923 em favor de atividades mais puramente intelectuais, como o xadrez, e de experimentos em ótica e mecânica. A acuidade de suas observações sobre o problema da arte em contraposição à "não-arte", porém, deu forma a muitas das concepções da pintura e da escultura contemporâneas.

Francis Picabia (1879-1952) foi, como Duchamp, um anarquista nato e dadaísta no sentido mais amplo do termo. Aparecia, como agitador político, onde quer que houvesse oportunidade de subverter, com seu espírito, qualquer dignidade falsa ou convencionalidade na arte, e estava pronto a incitar quaisquer tendências dadaístas latentes. Era bem mais velho que os componentes do grupo Dada de Zurique, todos eles na faixa dos 20 anos, e havia conquistado uma boa reputação como pintor de quadros impressionistas, carreira que abandonou abruptamente antes de 1912, a fim de pintar num estilo quase dadaísta. Esses quadros, com seus títulos absurdos (*Catch as Catch Can* e *Carburador Infante*), figuravam entre as primeiras abstrações então criadas. Em 1913, Picabia foi para Nova York a fim de presenciar o grande impacto provocado pelo Armory Show sobre a arte americana. Continuou ali para injetar um espírito proto-Dada na revista de Alfred Stieglitz, *Camera Work*, e mais tarde em *291*, a publicação da galeria de Stieglitz. Em 1916 fundou em Barcelona uma contrapartida, *391*, publicada intermitentemente onde quer que ele estivesse trabalhando. Só em 1916 aderiu ao grupo Dada oficial em Zurique, e no ano seguinte participou das primeiras manifestações Dada em Paris.

O dadaísmo, que sempre fora ardorosamente internacionalista, difundiu-se com rapidez pela Europa ao final da guerra. Em 1919 Arp ajudou seu velho amigo Max Ernst (1891-1976) a lançar o Dada em sua cidade natal, Colônia. Sua primeira exposição no ano seguinte criou uma situação perfeitamente dadaísta, provocando tal escândalo que foi fechada pela polícia por ordem de um magistrado que era tio do próprio Ernst. O espírito Dada explodiu em Hanover em 1923, sob a liderança de Kurt Schwitters (1887-1948), a quem se juntaram homens como El Lissitzky, refugiados das novas políticas artísticas reacionárias dos sovietes e também os holandeses Mondrian e Van Doesberg. Mais uma vez, Arp se achava presente para insuflar as chamas da anarquia artística. O título dado por Schwitter ao movimento de Hanover foi *Merz* (literalmente, alguma coisa rejeitada, como lixo), aplicado também às suas pinturas-colagens e a uma revista extremamente movimentada que dirigiu. Durante a longa vida dessa revista (1923 a 1932), ele publicou artigos sobre grande variedade de assuntos de vanguarda, como a arte infantil e o construtivismo russo. Em Berlim, o Dada nasceu das atividades das galerias e da revista *Der Sturm*, que antes da guerra lançara os expressionistas alemães. Foi imitado por Huelsenbeck, que em 1918 voltou de Zurique para Berlim e ali atraiu George Grosz e Raoul Hausmann para o movimento. Em 1920 o grupo de Berlim promoveu a grande exposição internacional do dadaísmo, a maior já realizada.

O fim do Dada como atividade de grupo ocorreu por volta de 1921,

época em que todos os imitadores haviam sido atraídos para Paris. Ali, em 1920, André Breton (1896-1966) organizara uma grande reunião Dada no *Théâtre de l'Oeuvre*, combinando uma exposição de arte com uma leitura pública de obras dadaístas de Picabia. Os últimos números de *391* foram publicados em Paris, e a revista do próprio Breton, *Littérature*, fundada em 1919, já não era o órgão oficial do movimento. A espontaneidade inicial do Dada degenerou em manifestações públicas, discussões violentas e mesmo em distúrbios, embora mantivesse até o fim seu caráter de total liberdade de expressão.

O movimento surrealista foi constituído por um grupo altamente organizado de escritores e artistas, a maioria deles antigos dadaístas que, em 1924, se congregaram em torno de Breton em Paris, quando este lançou o seu *Manifesto do Surrealismo*. A estrutura e atitude desse grupo eram muito diferentes dos dadaístas com suas reuniões espontâneas no Cabaré Voltaire. Identificava-se como um grupo fechado, fiel a teorias doutrinárias; era dominado pela pessoa e pelas idéias de Breton e foi motivado por uma avalancha de idéias totalmente novas e estimulantes oriundas de sua interpretação das experiências de Freud. Os membros do grupo eram escritores prolíficos e publicaram um grande número de artigos, romances, ensaios, folhetos de propaganda e manifestos. A maior parte de seus escritos teóricos relacionava-se com experiências e estudos de métodos, alguns deles influenciados pela psicologia, pelos quais pudessem estimular a mente subconsciente a liberar parte de sua ilimitada reserva de imagens fantásticas e oníricas. Tinham profundo respeito pelo método científico, especialmente o da psicologia; aceitavam plenamente a realidade do mundo físico, embora julgassem havê-lo penetrado tão profundamente que o tinham transcendido. E acreditavam numa estreita relação entre sua arte e os elementos revolucionários na sociedade.

O resultado de todos esse fatores — um grupo fechado, um líder vigoroso e uma doutrina — foi a criação de um espírito revolucionário que, antes de mais nada, procurou limpar o terreno da arte pela derrubada de todas as convenções então conhecidas. Breton considerava como precursores ideológicos do movimento Lautréamont, Freud e Trotsky. Cada um deles tinha, em seus respectivos campos — literatura, estudo do homem em seu aspecto mais íntimo e estudo dos organismos sociais e políticos —, revolucionado a vida moderna em suas próprias raízes. Breton, chamado "Papa do Surrealismo", propôs um papel igualmente dinâmico para o seu movimento.

O surrealismo teve suas origens ideológicas especificamente nos métodos de Freud, que deram aos artistas um modelo para as suas próprias investigações, o qual lhes revelou um novo mundo de imagens fantásticas do subconsciente. A autoridade das teorias de Freud também servia de confirmação para a declaração de Breton no *Manifesto*: "Acredito na transmutação futura desses dois estados aparentemente contraditórios, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de supra-realidade..."

Encontraram apoio para suas teorias revolucionárias também nos estudos de Hippolyte Taine sobre a inteligência, feitos na década de 1860. Taine havia

solapado a fé dos realistas na realidade concreta das impressões dos sentidos afirmando que na verdade a sensação não era um fato, mas uma alucinação[1].

Em seu desejo de compreender melhor o novo mundo do subconsciente, que estavam explorando, e também o novo conceito do homem, que estavam criando, os surrealistas chegaram até a negar o valor da arte, exceto como um meio para a realização daqueles fins.

De certa forma, na verdade, eram antipoesia e antiarte no significado comum desses termos. Breton disse que a pintura surrealista "não é uma questão de desenho, mas simplesmente uma questão de traço", querendo dizer com isso que a arte era apenas o meio de registrar as configurações visíveis de imagens existentes no subconsciente.

O efeito direto dessas influências nos poetas surrealistas pôde ser observado no método da "escrita automática". Nesse exercício, em que todos os controles do consciente eram postos de lado, o maravilhoso e ilimitado mundo das imagens do subconsciente podia chegar à superfície. Tudo o que o escritor tinha a fazer era libertar-se, por vários meios, desses controles e registrar automaticamente os pensamentos e imagens que se apresentassem. No caso do pintor o mesmo método produzia "desenhos automáticos". O surrealismo como movimento foi, assim, de um alcance muito mais amplo do que na literatura ou na pintura, e constitui, nas palavras de Breton, um "automatismo psíquico puro".

Sendo inicialmente um movimento literário, o surrealismo tinha como antecedentes literários Baudelaire e Poe entre os românticos, Rimbaud e Mallarmé entre os simbolistas e Apollinaire como precursor imediato no século XX. Na verdade, foi Apollinaire quem, em 1917, deu ao movimento esse nome, ao escolher como subtítulo de sua peça *Les Mamelles de Tirésias* a expressão *drame surréaliste*, em lugar da palavra habitual, *surnaturaliste*. Na pintura ele se interessava pelos grandes pintores fantásticos que se ocuparam de temas imaginários, pelos românticos e simbolistas e, mais remotamente, pela escultura dos povos primitivos, especialmente as figuras e máscaras fantásticas da Oceania. O surrealismo pretendia também incluir artistas contemporâneos que, embora nada tivessem com o movimento, trabalhavam com

---

1. É interessante e significativo que, embora tenham participado claramente da moda irracional e partilhado do gosto pela fantasia e pela imagens oníricas, tanto os simbolistas como os surrealistas tinham opiniões quase que diametralmente contrárias às teorias de Taine sobre arte. Taine estava convencido de que a arte, como uma das várias atividades do homem, guardava estreita relação com as condições de vida do artista e delas dependia, bem como da natureza da sua sociedade. G.-Albert Aurier, o principal crítico de arte simbolista, rejeitava vigorosamente esse ponto de vista como um resquício obsoleto do materialismo de meados do século XIX, o qual, devido à sua dependência dos aspectos práticos, negava ao artista uma inspiração proveniente de fontes espirituais. Pelo contrário, André Breton viu nela a justificativa científica para a colaboração da psiquiatria com a arte, pela qual, precisamente por ser ela uma parte tão ligada ao homem e à sua sociedade, se tornava, como a psiquiatria, uma das técnicas de exame dessas fontes. Assim, enquanto para uma geração as teorias de Taine estultificavam a arte, para a seguinte elas a levavam à própria fonte de sua inspiração.

estilos e criavam imagens dentro de um espírito semelhante ao dos membros do grupo. Artistas como Picasso, Braque, Klee e Chagall foram, em diferentes épocas, considerados por eles também como surrealistas, e seus trabalhos foram reproduzidos em publicações surrealistas. Marc Chagall (1887-1985) evidencia em suas obras muitas características do surrealismo, e em muitas ocasiões teve encontros com o grupo. Não obstante, embora fosse muito articulado e culto e durante algum tempo tivesse sido Comissário de Belas-Artes no regime bolchevique, a ingenuidade de seu espírito e de sua obra é tão natural e alheia a teorias que suas declarações sobre sua arte nada têm a ver com a teoria surrealista ou com o que os surrealistas disseram sobre ele.

Como tanto a arte quanto a literatura eram consideradas apenas como meios de implementar o espírito surrealista, não demoraram a surgir controvérsias teóricas sobre a possibilidade de haver ou não uma pintura surrealista. Em resposta, Breton escreveu uma série de artigos publicados em 1928 em forma de livro, *Surréalisme et la Peinture*, no qual falava apenas do surrealismo *e* da pintura, citando como exemplos os artistas do grupo, mas também artistas tão diferentes como Picasso, Braque, Matisse e Klee. (Incluiu entre as ilustrações quinze trabalhos de Picasso e outros quinze de De Chirico, mas apenas dez de Ernst, oito de Masson e Miró, seis de Tanguy, Arp e Man Ray e um de Picabia.)

A atração exercida por Breton e seu círculo de colegas literários, juntamente com suas teorias de arte, era tão grande que na época da primeira exposição de arte surrealista, em 1925, todos os grandes artistas que viriam a ser os expoentes ortodoxos do movimento já haviam ingressado nele, com exceção de vários jovens que ainda não tinham entrado em contato com o grupo. Mesmo antes disso Breton havia estabelecido as bases da organização do grupo e da teoria. Havia estudado com Freud, tinha experiência como psiquiatra militar e estava ansioso por aplicar seus conhecimentos à literatura e à pintura. Estudara seus próprios sonhos e fizera experiências com a escrita automática já em 1920; os resultados dessas experiências foram publicados em seu livro *Les Champs Magnétiques*. Mais ou menos em 1922 trabalhou com Max Ernst em experiências com o automatismo tanto na escrita como nos desenhos, e provavelmente suas teorias sobre o método de provocar alucinações excitando as sensibilidades foram, em parte, responsáveis pelo método de *frottage* de Ernst. Seu manifesto de 1924 congregou os poetas sob a nova bandeira de Freud, e a primeira exposição de pintura, em 1925, reuniu os pintores Dada juntamente com Joan Miró, André Masson, Man Ray e Pierre Roy. No ano seguinte foi inaugurada a Galerie Surréaliste, apresentando pinturas e fotografias do americano Man Ray ao lado de esculturas primitivas da Oceania pertencentes à coleção de Breton[2].

Os pintores que formavam o grupo tinham origens diferentes, mas todos,

2. É interessante comparar a admiração de Breton e dos surrealistas pelas fantásticas formas e cores da arte do Sul do Pacífico com a admiração dos cubistas pela escultura africana, mais construtiva e de composição mais racional.

Max Ernst, Auto-retrato, *1920, fotomontagem.*

em suas experiências anteriores, haviam demonstrado em sua arte tendências para a fantasia. Joan Miró (n.1893), que nasceu próximo de Barcelona, sofrera muitas influências antes de aderir ao surrealismo: o fauvismo em sua juventude na Espanha, o cubismo em 1919, depois de conhecer Picasso em Paris, e o dadaísmo por ocasião da última grande exposição dadaísta em 1922. Não obstante, sua inocência e simplicidade naturais fizeram dele, integralmente e em toda a sua carreira, um surrealista autêntico, levando Breton a dizer que Miró era "possivelmente o mais surrealista de todos nós". Embora André Masson (n.1896) tivesse atravessado um período cubista sob a influência de Juan Gris pouco antes de conhecer os surrealistas, em 1924, entendeu-se imediatamente com eles. Ao mesmo tempo, interessou-se pelos grandes escritores e artistas místicos, especialmente Blake, Nietzsche e Kafka. Apesar de os desenhos de Masson constituírem, na esfera plástica, o paralelo mais próximo da escrita automática dos poetas, ele resistiu às interpretações literárias dadas

à sua obra pelos poetas. Insistiu em que a pintura tinha um valor plástico situado no mundo da arte visual, independente do valor das idéias e imagens arrancadas do subconsciente. Devido a essas convicções pouco ortodoxas, que lembravam a desprezada teoria da arte dos cubistas, Breton, nas páginas de *La Révue Surréaliste* de 1929, repudiou Masson, embora essa suspensão fosse apenas passageira. Yves Tanguy (1900-1955), após passar de uma atividade para outra durante vários anos em sua juventude, converteu-se e assumiu um espírito totalmente surrealista. Ao ver pela primeira vez um quadro antigo de De Chirico na vitrina da loja de Paul Guillaume, teve a revelação de que devia tornar-se pintor. Pouco depois dessa experiência fez a primeira visita a Breton e converteu-se ao surrealismo. Participou de todas as suas atividades, ligando-se particularmente ao método de desenho chamado *Corps Exquis*, no qual várias pessoas colaboram num desenho comum sem ter visto o que as outras fizeram (ver exemplo, ilustrado). Man Ray (1890-1976) era um pintor americano que foi para Paris e aderiu ao Dada em 1921, depois de ter sido devidamente preparado para isso pela sua participação, com Duchamp, em atividades dadaístas em Nova York. Como se tornou mais conhecido por ter injetado o espírito dada-surrealista na fotografia, foi chamado de "poeta-máquina" e suas fotografias e pinturas foram reproduzidas nas páginas de *La Révue Surréaliste* com mais freqüência do que os trabalhos de qualquer outro artista.

Antes mesmo de ter criado o movimento, Breton havia descoberto um artista a quem considerava o exemplo supremo do pintor surrealista, Giorgio De Chirico (1888-1978). Além disso, De Chirico havia pintado as obras que mais interessaram a Breton — as sonhadoras e agourentas praças e arcadas de cidades italianas vazias — entre 1911 e 1917, antes do advento do surrealismo ou do dadaísmo e sem nenhum contato com artistas que mais tarde seriam tão importantes para o movimento. De Chirico nasceu na Grécia, filho de italianos, e passou a juventude em Munique, onde se impressionou profundamente com Nietzsche e Richard Wagner, tendo sido influenciado pela pintura de Arnold Böcklin e Max Klinger. Em sua biografia de De Chirico, James T. Soby afirma que o jovem italiano descobriu a idéia do quadro baseado num sonho simbólico num estudo de Nietzsche, influência que foi reforçada pelo interesse de ambos pelas cidades do Norte da Itália, especialmente Turim. É fácil compreender o interesse de Breton pela pintura de De Chirico, tão cheia de lembranças da infância e que expressa um estado de espírito tão perturbador com seus símbolos aterradores. Breton declarou que havia dois pontos de referência fixos para o surrealismo: Lautréamont na literatura e De Chirico na pintura. Os numerosos escritos de De Chirico, que incluem um romance, diversos artigos e uma autobiografia, gozam de alto conceito no campo da literatura e, a exemplo de seus quadros, pertencem ao mundo dos sonhos. Mas, como seria de esperar, esse artista, que teve pouco contato com outros artistas e quase nenhuma relação fora de sua família, sofrendo de uma dependência obsessiva para com a mãe, teve grande dificuldade em estabelecer relacionamento pessoal com um grupo tão agitado e

inquisitivo como os surrealistas. Não só a aproximação entre eles acabou em amargas denúncias de ambos os lados como De Chirico provocou um rompimento total em 1933, renunciando a todos os quadros de seu período inicial — os únicos admirados pelos surrealistas.

O último artista importante a ingressar no grupo foi Salvador Dalí (n. 1904), que nasceu nos arredores de Barcelona. Foi uma criança muito precoce, com nítidos sintomas de grande agitação mental e dada a violentas explosões histéricas. Na idade madura tornou-se obcecado pelas lembranças daquelas experiências antigas e transcreveu-as em sua pintura. Até mesmo os seus primeiros trabalhos, feitos quando ainda estava em Madri e Barcelona, foram influenciados pelos principais movimentos de vanguarda, a princípio pelo futurismo e pela *Pittura Metafisica*, mais tarde pelo surrealismo. Antes de ir para Paris e conhecer o grupo de Breton, já ouvira falar da transcrição literal dos sonhos na pintura e fizera experiências nesse sentido. Em 1929 foi para Paris e imediatamente se envolveu na atividade surrealista. Estudou a primeira fase de De Chirico, Ernst e Tanguy e foi por eles influenciado; em 1929, com Luis Buñuel, fez o primeiro filme surrealista, *Un Chien Andalou*, hoje um dos clássicos do cinema experimental. Incluiu-se também na lista dos precursores históricos do surrealismo "descobrindo" o *Art Nouveau* e a arquitetura fantástica de seu conterrâneo Antoni Gaudi. Estudou em detalhe o método e as descobertas de Freud e inventou seu próprio método de forçar a criação por meio do que chamou de "atividade crítico-paranóica", descrita em seu livro *La Femme Visible*, de 1930[3]. Esse método estava um passo à frente até mesmo dos métodos dos elementos mais radicais do grupo, pois Dalí propunha um estado de espírito permanentemente fora de sintonia com o mundo exterior. Wallace Fowlie descreve esse método como o de um louco, e não mais o de um sonâmbulo. Embora Dalí tivesse sido posteriormente excomungado do grupo por Breton, seu extraordinário brilho como teórico e sua grande inventividade injetaram nova energia e novas idéias no movimento, no momento em que este começava a perder seu ímpeto inicial.

Na década de 30 o surrealismo dominou a poesia e a pintura na Europa e em toda parte influenciou o trabalho de praticamente todos os artistas. Um segundo manifesto foi divulgado em 1929 e numerosas exposições de grandes proporções foram organizadas nas principais cidades do mundo. A maior parte do grupo surrealista refugiou-se em Nova York durante a II Guerra Mundial, mas, embora continuassem a chamar-se de surrealistas e a promover exposições, a dissolução de 1940 foi definitiva. Confirmava-se assim a previsão de Breton. O espírito surrealista tinha realmente revolucionado as artes; penetrou na teoria social e continua a dominar o teatro e o cinema. O surrealismo foi assim um período importante na história, e sua influência continua a ser muito forte na arte contemporânea.

---

3. Ver o resumo que André Breton faz do método de Dalí em seu ensaio "Que é o Surrealismo?" (adiante) e a crítica que dele fez Max Ernst em seu "Sobre a *Frottage*" (adiante).

DADA

Slogans Dada, Berlim, 1919[4]

DADA
está ao lado
do Proletariado revolucionário
Abra finalmente a sua cabeça
Deixe-a livre
para as exigências
de nossa época
Abaixo a arte
Abaixo o
intelectualismo burguês
A arte morreu
Viva
a arte-máquina
de Tatlin
DADA
é a
destruição voluntária
do
mundo burguês das idéias

Raoul Hausmann e Hannah Höch na Manifestação Dada em Berlim, 1920.

4. De Édouard Roditi, "Entrevista com Hannah Höch", *Arts* (Nova York), dezembro de 1959, p. 26.

Richard Huelsenbeck, de "En Avant Dada: História do Dadaísmo", 1920[5]

O Dada foi fundado em Zurique na primavera de 1916 por Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco e Richard Huelsenbeck no Cabaré Voltaire, um pequeno bar onde Hugo Ball e sua amiga Emmy Hennings haviam criado um pequeno espetáculo de variedades, do qual todos nós participávamos.

Tínhamos deixado nossos países por causa da guerra. Ball e eu vínhamos da Alemanha, Tzara e Janco da Romênia, Hans Arp da França. Estávamos de acordo em que a guerra havia sido provocada pelos vários governos pelas razões mais autocráticas, sórdidas e materialistas. Nós, os alemães, conhecíamos o livro *J'accuse*, e mesmo sem ele pouca confiança teríamos na decência do *Kaiser* alemão e seus generais. Ball recusara-se a servir por motivos de consciência e eu tinha escapado por um fio da perseguição dos beleguins da polícia, que, visando aos chamados objetivos patrióticos, amontoavam homens nas trincheiras do Norte da França e davam-lhes obuses para comer. Nenhum de nós tinha em grande conta o tipo de coragem necessário para ser morto pela idéia de uma nação que é, na melhor das hipóteses, um cartel de comerciantes de peles e aproveitadores do couro, e, na pior, uma associação cultural de psicopatas que, como os alemães, partiam para a guerra com um volume de Goethe na mochila, para espetar franceses e russos em suas baionetas.

Arp era alsaciano; vivera em Paris no começo da guerra, conhecera toda a loucura nacionalista e sentia nojo de todas as chicanas que presenciava e, de um modo geral, das nauseantes modificações ocorridas na cidade e no povo com o qual havíamos desperdiçado nosso amor antes da guerra. Os políticos são iguais em toda parte, estúpidos e cruéis. Em toda parte os soldados se comportam com a mesma brutalidade áspera que se opõe a todo impulso intelectual. As energias e ambições dos que participavam do Cabaré Voltaire em Zurique foram, desde o início, puramente artísticas. Queríamos fazer do Cabaré Voltaire um ponto focal da "novíssima arte", embora não deixássemos, de tempos em tempos, de dizer aos gordos e obtusos filisteus de Zurique que os considerávamos como porcos e o *Kaiser* alemão como o provocador da guerra. Havia sempre uma grande agitação e os estudantes, que na Suíça, como em toda parte, são a ralé mais estúpida e reacionária — se é que em vista da estultificação compulsória e nacional daquele país qualquer grupo de cidadãos pode reivindicar o direito a esse superlativo —, seja como for, os estudantes anteciparam uma visão da resistência pública que o Dada encontraria mais tarde em sua marcha triunfal pelo mundo.

A palavra Dada foi descoberta acidentalmente por Hugo Ball e por mim num dicionário alemão-francês, ao procurarmos um nome para Madame Le

5. Publicado originalmente como *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus* (Hanover, Steegeman, 1920). Tradução inglesa de Ralph Manheim em *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, org. Robert Motherwell (Nova York, Wittenborn, Schulz, 1951), pp. 23-26. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Roy, a cantora do nosso cabaré. Dada é uma palavra francesa que significa cavalo de pau. É notável por sua brevidade e por tudo o que sugere. Dada transformou-se logo na marca de toda a arte lançada no Cabaré Voltaire. Por "novíssima arte" entendíamos então, de um modo geral, a arte abstrata. Mais tarde a idéia encerrada na palavra Dada viria a sofrer uma modificação considerável. Enquanto nos países aliados os dadaístas, sob a liderança de Tristan Tzara, ainda não estabeleciam maior distinção entre o dadaísmo e a arte abstrata, na Alemanha, onde o pano de fundo psicológico de nosso tipo de atividade é totalmente diferente da Suíça, França e Itália, o Dada assumiu um caráter político muito definido, que examinaremos em detalhe mais adiante.

O grupo do Cabaré Voltaire era formado por artistas, no sentido de que eram extremamente sensíveis às possibilidades artísticas recém-descobertas. Ball e eu contribuímos muito para difundir o expressionismo na Alemanha: Ball foi amigo íntimo de Kandinsky e em colaboração com ele tentou fundar um teatro expressionista em Munique. Arp, em Paris, manteve contatos estreitos com Picasso e Braque, os líderes do movimento cubista, e convenceu-se da necessidade de combater o conceito naturalista em qualquer de suas formas. Tristan Tzara, o internacionalista romântico a cujo zelo propagandístico devemos o enorme crescimento do Dada, trouxe de sua Romênia uma facilidade literária sem limites. Naquele período, dançávamos, cantávamos e recitávamos noites a fio no Cabaré Voltaire; para nós, a arte abstrata equivalia à honra absoluta. O naturalismo era uma penetração psicológica dos motivos dos burgueses, nos quais víamos nosso inimigo mortal, e tal penetração psicológica, apesar de toda resistência, provoca uma identificação com os vários preceitos da moral burguesa. Archipenko, a quem respeitávamos como um modelo sem igual no campo das artes plásticas, sustentava que a arte não deve ser realista nem idealista, mas autêntica. Com isso ele queria dizer, antes de tudo, que qualquer imitação da natureza, por mais disfarçada, é uma mentira. Nesse sentido, Dada daria à verdade um novo impulso. Seria um ponto de convergência das energias abstratas e um trampolim duradouro para os grandes movimentos artísticos internacionais.

Graças a Tzara estávamos também em relação com o movimento futurista e estabelecemos correspondência com Marinetti. Boccioni acabava de ser morto, mas todos nós conhecíamos seu grosso livro *Pittura e Scultura Futuriste* [1914]. Considerávamos realista a posição de Marinetti e a ela nos opúnhamos, embora aceitássemos com satisfação o conceito de simultaneidade, que muito utilizamos. Tzara promoveu, pela primeira vez, a leitura simultânea de poemas no palco e esses espetáculos foram um grande sucesso, embora o *poème simultané* já tivesse sido introduzido na França por Derème e outros. De Marinetti tomamos também o "barulhismo", ou música do barulho, *le concert bruitiste*, de saudosa memória, que provocou tanta agitação quando do primeiro aparecimento dos futuristas em Milão, onde regalaram ao público *le reveil de la capitale*. Falei sobre a significação do "barulhismo" em várias reuniões Dada abertas ao público.

Le bruit, barulho com efeitos imitativos, foi introduzido na arte (sob esse aspecto, dificilmente se pode falar de artes individualmente, de música ou literatura) por Marinetti, que usou um coro de máquinas de escrever, chaleiras, matracas e tampas de panela para sugerir "o despertar da capital". A princípio isso não pretendia ser mais que um lembrete violento do colorido que a vida tem. Em contraste com os cubistas ou os expressionistas alemães, os futuristas consideravam-se como ativistas puros. Enquanto todos os "artistas abstratos" achavam que uma mesa não é a madeira e os pregos de que ela se faz, mas a idéia de todas as mesas, e esqueciam que a mesa podia ser usada para se colocarem coisas sobre ela, os futuristas queriam mergulhar na "angularidade" das coisas — para eles, a mesa significava um utensílio prático, como tudo o mais. Além de mesas havia casas, frigideiras, urinóis, mulheres, etc. Em conseqüência, Marinetti e seu grupo amam a guerra como a mais alta expressão do conflito das coisas, como uma erupção espontânea de possibilidades, como movimento, como um poema simultâneo, como uma sinfonia de gritos, tiros, comandos, corporificando uma tentativa de solução do problema da vida em movimento. O problema da alma é de natureza vulcânica. Todo movimento produz barulho naturalmente. Enquanto o número e conseqüentemente a melodia são símbolos que pressupõem uma faculdade de abstração, o barulho é um chamado direto à ação. A música, qualquer que seja a sua natureza, é harmoniosa, artística, uma atividade da razão — mas o barulhismo é a vida em si, não pode ser julgado como um livro, é antes parte da nossa personalidade, que nos ataca, nos persegue e nos faz em pedaços. O barulhismo é uma visão da vida que, por mais estranha que possa parecer a princípio, leva os homens a tomar uma decisão final. O que há são apenas os barulhistas e os outros. Já que falamos de música, Wagner mostrou toda a hipocrisia inerente à patética faculdade da abstração — o rangido de um freio, por outro lado, podia pelo menos provocar uma dor de dentes. Na Europa moderna, a mesma iniciativa que transformou o *ragtime* em música nacional levou à convulsão do barulhismo.

O barulhismo é um retorno à natureza. É a música produzida por circuitos de átomos; a morte deixa de ser uma fuga da alma da miséria da terra para tornar-se um vômito, um grito, um choque. Os dadaístas do Cabaré Voltaire adotaram o barulhismo sem desconfiar de sua filosofia — basicamente, o que eles queriam era o oposto: o apaziguamento da alma, uma interminável cantiga de ninar, arte, arte abstrata. Os dadaístas do Cabaré Voltaire, na verdade, não tinham idéia do que queriam — os fragmentos de "arte moderna" que, em diferentes momentos, se tinham colado às mentes daquelas pessoas foram reunidos e receberam o nome de Dada. Tristan Tzara estava dominado pela ambição de penetrar nos círculos artísticos internacionais em condições de igualdade, ou mesmo como um "líder". Era todo ambição e inquietação. Para essa inquietação buscou um pólo, e para sua ambição, uma fita. E que oportunidade extraordinária, que não se repetiria nunca, surgiu então para criar um movimento artístico e desempenhar o papel de um mímico literário! A paixão de um esteta é absolutamente inacessível ao homem de

conceitos comuns, que chama um cachorro de cachorro, e uma colher, de colher. Que fonte de satisfação é ser denunciado como uma inteligência nuns poucos cafés de Paris, Berlim, Roma! A história da literatura é uma grotesca imitação dos acontecimentos mundiais; um Napoleão, entre os homens de letras, é a personagem mais tragicômica que se pode imaginar. Tristan Tzara foi dos primeiros a perceber a força sugestiva da palavra Dada. A partir de então trabalhou incansavelmente como o profeta de uma palavra que só mais tarde seria revestida de um conceito. Ele embrulhava, colava, endereçava, bombardeava os franceses e italianos com cartas; aos poucos, transformou-se no "ponto focal". Não queremos depreciar a fama do *fondateur du Dadaisme*, como não queremos diminuir a do *Oberdada* (Principal Dada) de Baader, um pietista da Suábia que às vésperas da velhice descobriu o dadaísmo e percorreu os campos como um profeta dadaísta, para satisfação dos tolos. No período do Cabaré Voltaire queríamos "documentar" — promovemos a publicação do *Cabaret Voltaire*, um repositório das mais diversas tendências na arte, que naquela época nos pareciam constituir o "Dada". Nenhum de nós suspeitava que o Dada poderia realmente transformar-se, pois não compreendíamos o bastante a nossa época para nos libertarmos das opiniões tradicionais e formar um conceito de arte como um fenômeno moral e social. A arte apenas existia — havia os artistas e os burgueses. Era preciso amar uns e odiar os outros...

A Galérie Dada expunha, de acordo com seus caprichos, quadros cubistas, expressionistas e futuristas; realizava o seu pequeno comércio de arte em chás literários, conferências e sessões de declamação, enquanto a palavra Dada conquistava o mundo. Era comovente de ver. Dia após dia o pequeno grupo se reunia no seu café, lendo em voz alta os comentários críticos que vinham de todos os países imagináveis e que, pelo seu tom de indignação, mostrava que o Dada havia atingido o alvo. Emudecidos de espanto, comprazíamo-nos em nossa glória. Tristan Tzara não pensava senão em escrever manifesto atrás de manifesto, falando de *"l'art nouveau"*, que não é o futurismo nem o cubismo, porém o Dada. Mas que era o Dada? *"Dada"*, era a resposta, *"ne signifie rien."* Com astúcia psicológica, os dadaístas falavam da energia e da vontade e asseguravam ao mundo que tinham planos espantosos. Mas, quanto à natureza desses planos, nunca se deu qualquer informação...

Em janeiro de 1917 voltei para a Alemanha, cuja face havia sofrido nesse meio tempo uma transformação fantástica. Senti como se tivesse deixado um tranqüilo e suave recanto em troca de uma rua cheia de anúncios luminosos, vendedores aos gritos e buzinas de carros. Em Zurique os aproveitadores internacionais sentavam-se nos restaurantes com as carteiras recheadas e as bochechas rosadas, comiam com as facas e estalavam os beiços em alegres vivas aos países que se davam mútuas cabeçadas. Berlim era a cidade dos estômagos contraídos, da fome crescente e trovejante, onde o ódio oculto se transformava em ilimitada cobiça de dinheiro e os homens se concentravam cada vez mais nas questões relacionadas com a simples sobrevivência. Ali

Projeto da capa para En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus, *1920*.

teríamos de usar métodos totalmente diferentes se quiséssemos dizer alguma coisa ao povo. Teríamos de tirar nossos sapatos de verniz e amarrar nossas gravatas byronianas no umbral da porta. Enquanto em Zurique se vivia como numa estação de águas, cortejando as mulheres e ansiando pela noite que traria as barcas do prazer, as lanternas mágicas e a música de Verdi, em Berlim nunca se sabia quando seria a próxima refeição. O medo estava em todas as medulas, todos tinham a sensação de que o grande negócio lançado por Hindenburg & Cia. ia acabar muito mal. O povo tinha uma atitude de exaltação para com a arte e todos os valores culturais. Um fenômeno conhecido na história alemã voltava a manifestar-se: a Alemanha sempre se transforma na terra dos poetas e pensadores quando começa a ser lavada como a terra dos juízes e açougueiros.

Em 1917 os alemães começavam a pensar em suas almas. Era apenas uma defesa natural da parte de uma sociedade que havia sido perseguida, esgotada e se encontrava no ponto final de resistência. Foi a época em que

o expressionismo começou a entrar em moda, já que toda a sua atitude se harmonizava com a depressão e o cansaço do espírito alemão. Era natural que os alemães tivessem perdido o entusiasmo pela realidade, à qual antes da guerra haviam cantado hinos de louvor pelas bocas de numerosos acadêmicos estúpidos e que agora já lhes havia custado mais de 1 milhão de mortos, enquanto o bloqueio lhes estrangulava os filhos e os netos. A Alemanha estava tomada pelo espírito que sempre antecede uma chamada ressurreição idealista, uma orgia *à la* Turnvater-Jahn, um período Schenkendorf...[6]

Que é o dadaísmo e que deseja na Alemanha?

1. *O dadaísmo quer:*

1) A união revolucionária internacional de todos os homens e mulheres criativos e intelectuais, com base no comunismo radical;

2) A introdução do desemprego progressivo por meio da mecanização geral de todos os campos de atividade. Só pelo desemprego pode o indivíduo chegar a uma certeza quanto à autenticidade da vida e finalmente habituar-se à experiência;

3) A expropriação imediata da propriedade (socialização) e a alimentação comunal de todos; e ainda a construção de cidades-luz, de jardins que pertencerão à sociedade como um todo e prepararão os homens para um estado de liberdade.

2. *O Conselho Central quer:*

a) Refeições diárias a expensas públicas para todos os homens criativos e intelectuais na Potsdamer Platz (Berlim);

b) Adesão compulsória de todos os clérigos e professores aos artigos de fé dadaístas;

c) A mais brutal luta contra todas as direções dos chamados "operários do espírito" (Hiller, Adler), contra seu burguesismo disfarçado, contra o expressionismo e a educação pós-clássica tal como a defende o grupo Sturm;

d) A construção imediata de um centro de arte estatal, eliminação dos conceitos de propriedade na nova arte (expressionismo); o conceito de propriedade é totalmente excluído do movimento superindividual do dadaísmo, que liberta toda a humanidade;

e) Adoção do poema simultaneísta como oração estatal comunista;

f) Requisição das igrejas para espetáculos de barulhismo e de poemas simultaneístas e dadaístas;

g) Criação de um conselho consultivo dadaísta para remodelar a vida em todas as cidades de mais de 50 mil habitantes;

h) Imediata organização de uma campanha de propaganda dadaísta em grande escala, com 150 circos para o esclarecimento do proletariado;

i) Apresentação de todas as leis e decretos ao conselho dadaísta central para aprovação;

---

6. "Turnvater" ("pai da ginástica") refere-se a Ludwig Jahn, fundador das sociedades de ginástica que tiveram papel importante na libertação da Alemanha do domínio de Napoleão. [R. H.]

Kurt Schwitters, projeto de capa para Merz, *Hannover, nº 20, 1927.*

j) Regulamentação imediata de todas as relações sexuais de acordo com as opiniões do dadaísmo internacional, pelo estabelecimento de um centro sexual dadaísta.

O Conselho Dadaísta Revolucionário Central
Grupo alemão: Hausmann, Huelsenbeck
Escritório: Charlottenburg, Kantstrasse 118
Formulários para inscrição no escritório

Kurt Schwitters, de Merz, 1921[7]

Poder-se-ia escrever um catecismo dos meios de expressão, se isto não fosse tão inútil quanto a intenção de obter expressão na obra de arte. Cada linha, cor, forma, possui uma determinada expressão. Cada combinação de linhas, cores e formas possui uma determinada expressão. A expressão há que ser obtida somente através de um arranjo específico; não é algo a ser traduzido.

7. Publicado originalmente em *Der Ararat* (Munique, 1921). A tradução inglesa utilizada no original é de Ralph Manheim, em *The Dada Painters and Poets*, p. 59. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

Projeto de capa para Merz, *de Kurt Schwitters, Hannover, 1923.*

Não se pode colocar em palavras a expressão de um quadro, assim como não se pode pintar a expressão de uma palavra — por exemplo, a conjunção "e".

Não obstante, a expressão de um quadro é tão essencial, que vale a pena persistir em se conseguir obtê-la. Todo desejo de reproduzir formas da natureza enfraquece a persistência em se conseguir obter uma expressão. Eu renunciei a toda reprodução de elementos naturais e utilizei apenas elementos pictóricos para pintar. Estes são minhas abstrações. Eu conciliava entre si os elementos do quadro, ainda do modo como o fazia na academia, mas não com a finalidade de reproduzir a natureza, e sim para conseguir obter uma expressão.

Agora, a tentativa de obter expressão na obra de arte também me parece prejudicial à própria arte. A arte é um conceito primordial, sublime como a divindade, inexplicável como a vida, indefinível e sem propósito. A obra de arte surge da desvalorização artística de seus elementos. Sei apenas como fazê-la; conheço apenas o material de que me utilizo; não sei para que finalidade.

O material é tão pouco importante quanto eu mesmo. Essencial é o ato de dar forma. Por ser ele tão pouco importante, utilizo qualquer material, se o quadro assim o exigir. Conciliando diferentes tipos de material, levo

uma vantagem sobre a pintura feita exclusivamente com tinta a óleo, pois posso opor não apenas cor contra cor, linha contra linha, forma contra forma, etc., mas também material contra material: por exemplo, madeira e estopa. À visão de mundo que decorre deste tipo de criação artística chamo de "Merz".

A palavra "Merz" não tinha qualquer significado quando a inventei. Agora ela tem o significado que lhe dei. O Significado do conceito "Merz" muda à medida que muda o conhecimento daqueles que continuam a trabalhar com ele.

"Merz" defende a libertação de todo e qualquer grilhão, em benefício da criação artística. Liberdade não significa perda de controle, mas é o resultado de uma rígida disciplina artística. "Merz" significa também tolerância em relação a toda e qualquer limitação por motivos artísticos. A todo artista deve ser permitido compor um quadro apenas com papel mata-borrão, por exemplo, desde que ele seja capaz de compor um quadro.

A reprodução de elementos da natureza não é essencial para uma obra de arte. Entretanto, representações da natureza, inartísticas em si, podem ser elementos de um quadro, se empregadas como contraste para outros elementos do mesmo quadro.

A princípio me ocupei apenas de outras formas de arte, como a arte da poesia, por exemplo. Os elementos da arte da poesia são as letras, as sílabas, as palavras, as sentenças. Do confronto de tais elementos entre si surge a poesia. O sentido apenas é essencial se empregado também como fator.

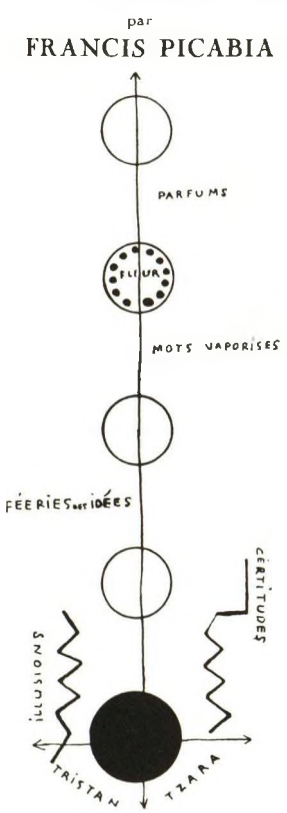
Tristan Tzara, "Conferência sobre o Dada", 1924 [8]

Não preciso dizer-lhes que para o público geral e para vocês, público refinado, um dadaísta é o equivalente de um leproso. Mas isso é apenas uma maneira de falar. Quando essas mesmas pessoas se aproximam de nós, tratam-nos com aquele resquício de elegância que vem de seu velho hábito de acreditar no progresso. A dez passos de distância, o ódio recomeça. Se me perguntarem por quê, não saberei responder.

Outra característica do Dada é o afastamento constante de nossos amigos. Eles estão sempre se distanciando, se afastando. O primeiro a afastar-se do movimento Dada *fui eu mesmo*. Todos sabem que o Dada não é nada. Afastei-me do Dada e de mim mesmo tão logo compreendi as implicações do *nada*.

Se continuo a fazer alguma coisa nesse movimento, é porque ele me diverte, ou antes, porque tenho uma necessidade de atividade que utilizo e satisfaço sempre que posso. Basicamente, os verdadeiros dadas sempre esti-

8. Publicado originalmente em *Merz* (Hannover), II, nº 7, janeiro de 1924. Versão inglesa de *The Dada Painters and Poets*, pp. 246-251. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]



Francis Picabia, Retrato de Tristan Tzara, *1918, desenho.*

veram separados do Dada. Os que agiram como se o Dada fosse bastante importante para que dele se afastassem ruidosamente foram motivados por um desejo de publicidade pessoal, mostrando que os simuladores sempre deslizaram sinuosamente para dentro e para fora das mais puras e radiantes religiões, como vermes impuros.

Sei que vocês vieram aqui hoje para ouvir explicações. Bem, não esperem ouvir qualquer explicação sobre o Dada. Vocês podem explicar-me por que existem? Não têm a menor idéia. Dirão: existo para fazer felizes os meus filhos. Mas em seus corações sabem que não é isso. Dirão: existo para proteger meu país contra a invasão dos bárbaros. É uma boa razão. Dirão: existo porque Deus quer. Isso é história da carochinha para crianças. Vocês nunca serão capazes de me dizer por que existem, mas sempre estarão prontos a manter uma atitude séria em relação à vida. Jamais compreenderão que a vida é uma pilhéria, pois jamais estarão suficientemente sós para rejeitar o

ódio, as discussões, tudo o que exige um esforço, em favor de um estado de espírito sereno e constante que torne tudo igual e sem importância.

O Dada não é moderno. Assemelha-se mais a um retorno a uma religião quase budista de indiferença. O Dada cobre as coisas com uma gentileza artificial, uma nuvem de borboletas saídas da cabeça de um prestidigitador. O Dada é a imobilidade e não compreende as paixões. Vocês chamarão isso de paradoxo, já que o Dada só se manifesta em atos violentos. Sim, as reações das pessoas contaminadas pela *destruição* são bastante violentas, mas, quando essas reações se esgotam, são aniquiladas pela insistência satânica de um contínuo e progressivo "Para quê?", o que resta, o que predomina é a *indiferença*. Mas eu poderia sustentar o contrário com a mesma convicção.

.....

Já tivemos o bastante em matéria de movimentos inteligentes que estenderam além do que era possível imaginar a nossa fé nos benefícios da ciência. O que queremos agora é a espontaneidade. Não porque seja melhor ou mais bela do que qualquer outra coisa. Mas porque tudo o que nasce livremente de nós mesmos, sem a intervenção das idéias especulativas, tudo isso nos representa. Devemos intensificar a quantidade de vida que se gasta facilmente em cada trimestre. A arte não é a manifestação mais preciosa da vida. A arte não tem o valor celestial e universal que as pessoas gostam de lhe atribuir. A vida é muito mais interessante. O Dada conhece o valor exato que deve ser dado à arte: com métodos sutis, pérfidos, o Dada a introduz na vida cotidiana. E vice-versa. Na arte, o Dada reduz tudo a uma simplicidade inicial, tornando-se cada vez mais relativo. Mistura seus caprichos com o vento caótico da criação e as danças bárbaras das tribos selvagens. Quer reduzir a lógica a um mínimo pessoal, enquanto a literatura, na sua opinião, deve destinar-se principalmente àquele que a faz. As palavras têm um peso próprio e se prestam à construção abstrata. O absurdo não tem terrores para mim, pois de um ponto de vista mais exaltado tudo na vida me parece absurdo. Apenas a elasticidade de nossas convenções cria um elo entre atos díspares. A Beleza e a Verdade na arte não existem; o que me interessa é a intensidade de uma personalidade transposta direta, claramente para a obra; o homem e sua vitalidade; o ângulo do qual ele olha os elementos e a maneira pela qual ele sabe como reunir a sensação, a emoção numa combinação de palavras e sentimentos.

Antes de usá-las, o Dada procura descobrir o que as palavras significam, do ponto de vista não da gramática, mas da representação. Objetos e cores passam pelo mesmo filtro. Não é a nova técnica que nos interessa, mas o espírito. Por que vocês querem que nos preocupemos com uma renovação pictórica, moral, poética, literária, política ou social? Temos perfeita consciência de que essas renovações de meios são meramente os sucessivos mantos das várias épocas da história, questões desinteressantes de moda e fachada. Temos perfeita consciência de que as pessoas nas roupas do Renascimento eram mais ou menos iguais às de hoje, e que Chuang-Dsi era tão Dada quanto nós. Vocês estão enganados se acham que o Dada é uma escola moderna,

ou mesmo uma reação contra as escolas de hoje. Várias de minhas afirmações os surpreenderam como velhas e naturais; que melhor prova de que vocês eram dadaístas sem saber, talvez antes mesmo do nascimento do Dada?

Vocês ouvirão dizer, freqüentemente, que Dada é um estado de espírito. Vocês podem estar alegres, tristes, aflitos, satisfeitos, melancólicos, ou Dada. Sem serem literários, podem ser românticos, podem ser sonhadores, cansados, excêntricos, homens de negócios, magros, transfigurados, pretensiosos, amáveis ou Dada. Isso acontecerá mais tarde do curso da história quando Dada se tiver transformado numa palavra precisa, habitual, quando a repetição popular lhe tiver dado o caráter de uma palavra orgânica com seu conteúdo necessário. Hoje ninguém pensa na literatura da escola romântica ao representar um lago, uma paisagem, uma personagem. Lenta mas seguramente, o caráter Dada está se formando.

O Dada está aqui, ali, um pouco por toda parte, tal como é, com suas falhas, suas diferenças e distinções pessoais, que ele aceita e vê com indiferença.

Dizem-nos com freqüência que somos incoerentes, mas nessa palavra as pessoas tentam colocar um insulto que me é difícil imaginar. Tudo é incoerente. O cavalheiro que resolve tomar um banho mas em vez disso vai ao cinema. O que quer ficar calado mas diz coisas que nem sequer lhe passaram pela cabeça. Outro que tem uma idéia precisa sobre um assunto mas só consegue expressar o contrário em palavras que para ele não passam de má tradução. Não existe lógica. Apenas necessidades relativas descobertas *a posteriori*, válidas não em algum sentido exato, mas somente como explicações.

Os atos da vida não têm começo nem fim. Tudo acontece de maneira totalmente idiota. Por isso, tudo é igual. A simplicidade é chamada Dada.

Qualquer tentativa de conciliar um estado momentâneo inexplicável com a lógica parece-me tão maçante quanto um jogo. A convenção da linguagem falada é ampla e adequada para nós, mas, para nossa solidão, para nossos jogos íntimos e nossa literatura, não precisamos mais dela.

O começo do Dada não foi o começo de uma arte, mas de uma aversão. Aversão à magnificência dos filósofos que durante três mil anos nos vêm explicando tudo (para quê?), aversão às pretensões desses artistas-representantes-de-Deus-na-terra, aversão à paixão e à maldade patológica real onde ela não merecia qualquer preocupação; aversão à falsa forma de dominação e restrição em massa, que acentua, em vez de acalmar, o instinto de dominação do homem, aversão a todas as categorias catalogadas, aos falsos profetas que são apenas uma fachada dos interesses financeiros, orgulho, doença, aversão aos representantes da arte mercantil feita de encomenda de acordo com umas poucas leis infantis, aversão ao divórcio entre o bem e o mal, entre o belo e o feio (por que é mais valioso ser vermelho e não verde, ir para a esquerda e não para a direita, ser grande ou pequeno?). Aversão, finalmente, à dialética jesuítica, que pode explicar tudo e encher a cabeça das pessoas de idéias oblíquas e obtusas, sem qualquer base fisiológica ou étnica, tudo isso por meio de artifícios obscurecedores e ignóbeis promessas de charlatões.

Cartaz dada para a peça
Le coeur à barbe, *1923*.

À medida que avança, o Dada destrói continuamente, não em extensão, mas em si mesmo. Partindo de todas essas aversões, devo acrescentar, ele não tira conclusões nem vantagens, nem delas se orgulha. Parou inclusive de combater o que quer que seja, compreendendo a inutilidade de fazê-lo, pois nada disso tem importância. O que interessa ao dadaísta é seu próprio modo de vida. Mas aqui nos aproximamos do grande segredo.

O Dada é um estado de espírito. É por isso que ele se transforma de acordo com as raças e os acontecimentos. O Dada aplica-se a tudo, e, não obstante, nada é, constituindo o ponto onde o sim e o não e todos os contrários se encontram, não solenemente, nos castelos das filosofias humanas, mas muito simplesmente, nas esquinas, como cachorros e gafanhotos.

Como tudo na vida, o Dada é inútil.

O Dada é sem pretensão, como a vida deve ser.

Talvez me compreendam melhor se eu lhes disser que o Dada é um micróbio virgem que penetra com a insistência do ar em todos os espaços que a razão não foi capaz de encher com palavras ou convenções.

Jean Arp, "Arte Abstrata, Arte Concreta", c. 1942[9]

Desde a idade das cavernas, o homem vem pintando naturezas-mortas, paisagens e nus. Certos artistas não se sentiram inclinados a alimentar a arte eternamente com naturezas-mortas, paisagens e nus. Desde a idade das cavernas, o homem glorificou-se a si mesmo, endeusou-se e, com sua vaidade monstruosa, provocou catástrofes humanas. A arte vem colaborando no falso desenvolvimento do homem. Certos artistas sentiram-se enojados com essa concepção espúria do mundo e da arte que apoiava a vaidade do homem.

Richard Huelsenbeck, Retrato de Jean Arp, *1950, óleo sobre tela.*

9. De *Art of This Century*, org. Peggy Guggenheim (Nova York, Art of This Century, s.d., c. 1942, pp. 29-31). [Tradução brasileira de Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Esses artistas não querem copiar a natureza. Não querem reproduzir, mas produzir. Querem produzir como uma planta que produz fruto e é incapaz de reproduzir uma natureza-morta, uma paisagem ou um nu. Querem produzir diretamente, e não através de um intérprete.

Mas nada é menos abstrato do que a arte abstrata. Van Doesburg e Kandinsky disseram que a arte abstrata devia ser chamada de arte concreta.

As pirâmides, os templos, as catedrais, as pinturas dos homens de gênio, tudo isso se transformou em belas múmias. O zumbido dos homens não durará muito tempo. Não mais que o zumbido desses pequenos anjos decaídos que volteiam tão alegremente em torno de um pedaço de queijo. Todo esse espetáculo terreno, essas cabeças de Adão, vírgulas articuladas, luvas com umbigos, papagaios imitando trovão, montanhas encamisadas de gelo, móveis ortográficos, tudo isso, como num sonho, será transformado num belo feixe incandescente para iluminar por um instante o vazio. O homem precisa ser curado de sua vaidade.

Os artistas não deviam assinar suas obras de arte concreta. Esses quadros, esculturas, objetos deviam permanecer anônimos e formar parte da grande oficina da natureza, tal como as folhas, nuvens, animais e homens. Sim, o homem deve voltar a ser parte da natureza. Esses artistas devem trabalhar comunalmente, como faziam os artistas da Idade Média. Em 1915, O. Van Rees, C. Van Rees, O. Freundlich, S. Taeuber e eu fizemos várias tentativas de estabelecer tal cooperação.

Escrevi em 1915, no prefácio de um catálogo de exposição: "Estas obras são construídas com linhas, superfícies, formas e cores. Buscam alcançar além dos valores humanos e atingir o infinito e o eterno. São a negativa do egoísmo do homem... As mãos de nossos irmãos já não nos servem como nossas próprias mãos, mas tornaram-se as mãos de um inimigo. A anonimidade foi substituída pela fama e a obra-prima; a sabedoria pereceu... Reproduzir é imitar a representação teatral, a dança na corda bamba. A arte, porém, é a realidade, e a realidade do todo deve triunfar sobre o particular..."

O Renascimento ensinou aos homens como exaltar, com orgulho, a sua razão. A ciência e a tecnologia dos tempos modernos levaram o homem à megalomania. A supervalorização da razão foi a causa da confusão reinante em nosso tempo.

A evolução da pintura tradicional na direção da arte concreta, iniciada com Cézanne e concretizada pelos cubistas, tem sido constantemente explicada, mas essas explicações históricas serviram apenas para obscurecer o problema. Subitamente, por volta de 1914, "segundo as leis do acaso", o espírito se viu transmudado, como que tocado por uma varinha mágica, e ocorreu uma cessação cujo significado ainda constitui um problema ético.

A arte concreta deseja transformar o mundo. Deseja tornar a existência mais tolerável. Deseja salvar o homem da mais perigosa das loucuras furiosas: a vaidade. Deseja simplificar a vida do homem. Conclama o homem a identificar-se com a natureza. A razão privou o homem de suas raízes. Sua vida é trágica. A arte concreta é uma arte elementar, natural e saudável que faz

nascer no cérebro humano as estrelas da paz, do amor e da poesia. Onde quer que a arte concreta entre, a melancolia se afasta, arrastando suas malas cinzentas sobrecarregadas de negros suspiros.

Kandinsky, Picabia, Sonja Delaunay, Rossiné, Streminsky, Magnelli, Man Ray, posso enumerar todos os artistas que pintaram e esculpiram obras significativas do período que começa por volta de 1914. Sem nos conhecermos, trabalhamos no mesmo sentido. A maior parte dessas obras não foi exposta antes de 1920. Houve então uma explosão de todas as formas e cores do mundo. Esses quadros e esculturas foram despidos de qualquer convenção. Em cada país surgiram artistas dessa nova arte. A arte concreta influenciou a arquitetura, o mobiliário, o cinema, a tipografia.

No Pavilhão Breteuil, em Sèvres, podemos ver a zero grau centígrado o metro internacional feito de platinoirídio. Não é com esse metro que se mede a grandeza dos gênios. Para medir um gênio devemos empregar um metro adequado. A vaidade e a imaginação comercial é que construíram tal metro. Por vezes ele tem de ser muito curto para que se possa dizer: "Vejam este gênio. Vejam como é grande. Ele mede 150 metros. Vocês não verão em minha loja um gênio de menos de 100 metros." Por vezes o metro deve ser muito comprido. Pode-se dizer, então: "Vejam só isto! Não chega a 1 metro! Ora, não é um gênio, é um anão. Não é um homem poderoso, é uma migalha."

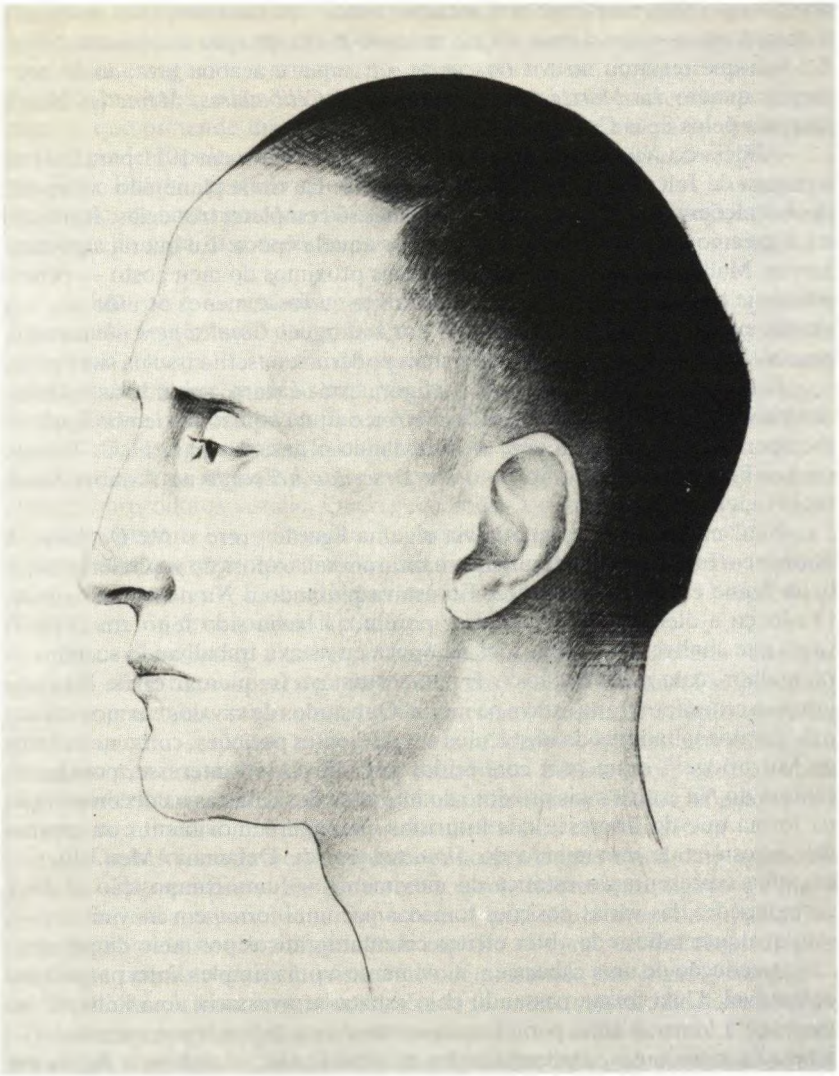
O homem que vive enterrado no homem como uma toupeira na terra já não pode distinguir o preto do branco. Não compreende a linguagem das formas e das cores. Nunca viu o brilho das estrelas.

Muitos desses pintores e escultores — Kandinsky, Picabia, Duchamp, Arp, Hausmann, Van Doesburg, Magnelli, Schwitters, Nebel — fizeram poemas automáticos. A poesia automática vem diretamente das entranhas do poeta ou de qualquer outro de seus órgãos que tenha reservas acumuladas. Nem o Postillon de Longjumeau, nem o alexandrino, nem a gramática, nem a estética, nem Buda, nem o Sexto Mandamento são capazes de limitá-lo. Ele fala, pragueja, resmunga, gagueja, cantarola de acordo com seu estado de espírito. Seus poemas são como a natureza: cheiram mal, riem e rimam como a natureza. A tolice, ou pelo menos o que o homem chama de tolice, é tão preciosa para ele como uma sublime peça de retórica. Pois na natureza um ramo quebrado tem a mesma beleza e importância que as nuvens e as estrelas.

Marcel Duchamp, "Pintura... a serviço da mente", 1946[10]

A base do meu trabalho durante os anos imediatamente anteriores à minha vinda para a América, em 1915, foi o desejo de decompor as formas — "de-

10. De uma entrevista com James Johnson Sweeney em "Eleven Europeans in America", *Bulletin of the Museum of Modern Art* (Nova York) XIII, nos 4-5, 1946, 19-21. Reproduzido com autorização. [Tradução brasileira de Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]



Joseph Stella, Retrato de Marcel Duchamp, *c. 1922, lápis.*

compô-las" mais ou menos nas mesmas linhas dos cubistas. Mas eu queria ir mais longe — muito mais —, na verdade numa direção totalmente outra. Foi isso que resultou no *Nu Descendo a Escada*, e acabou levando ao meu grande quadro *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Même* [A Noiva Despida pelos Seus Celibatários, Mesmo].

A idéia do *Nu* veio de um desenho que tinha feito em 1911 para ilustrar o poema de Jules Laforgue *Encore à cet astre*. Eu tinha planejado uma série de ilustrações dos poemas de Laforgue, mas só completei três delas. Rimbaud e Lautréamont pareciam-me muito velhos àquela época. Eu queria algo mais jovem. Mallarmé e Laforgue estavam mais próximos do meu gosto — principalmente o *Hamlet* de Laforgue. Mas talvez eu fosse menos atraído por sua poesia que pelos seus títulos. Escrito por Laforgue, *Comice agricole* torna-se poesia. *Le soir, le piano* — ninguém mais poderia ter escrito isso na sua época.

No desenho *Encore à cet astre* a figura está, é claro, subindo as escadas. Ao trabalhar nele, porém, a idéia do *Nu*, ou o título — não me lembro qual — me ocorreu pela primeira vez. Acabei dando o desenho para F. C. Torrey, de San Francisco, que comprou o *Nu Descendo a Escada* no Armory Show de 1913, em Nova York.

Não, não me parece que havia alguma ligação entre o *Nu Descendo a Escada* e o futurismo. Os futuristas realizaram sua exposição na Galerie Bernheim-Jeune em janeiro de 1912. Eu estava pintando o *Nu* na mesma época. O esboço a óleo para esse quadro, porém, já havia sido feito em 1911. É certo que conhecia Severini. Mas na época eu estava trabalhando sozinho — ou melhor, com meus irmãos[11]. E não costumava freqüentar cafés. Naquele tempo a cronofotografia estava na moda. Os estudos de cavalos em movimento e de cavalos saltadores de obstáculos em diferentes posições, como nos álbuns de Muybridge[12], eram bem conhecidos por mim. Meu interesse, porém, na pintura do *Nu* estava mais próximo do interesse dos cubistas na decomposição da forma que do interesse dos futuristas em sugerir movimento ou mesmo das sugestões de movimento do *Simultaneísta* de Delaunay. Meu objetivo era uma representação estática do movimento — uma composição estática de indicações das várias posições tomadas por uma forma em movimento —, sem qualquer intuito de obter efeitos cinematográficos por meio da pintura.

A redução de uma cabeça em movimento a uma simples linha parecia-me defensável. Uma forma passando pelo espaço atravessaria uma linha; e, ao mover-se a forma, a linha por ela atravessada seria substituída por outra linha — e outra e mais outra. Portanto, senti-me justificado ao reduzir a figura em movimento a uma linha, e não a um esqueleto. Reduzir, reduzir, reduzir,

11. Para evitar confusão, os dois outros talentosos irmãos Duchamp adotaram variações do nome de família: Raymond Duchamp-Villon e Jacques Villon.

12. O fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904), estudioso da locomoção animal, inventou um aparelho para fazer funcionar em seqüência uma série de câmeras, a fim de poder documentar o movimento com uma série de fotografias. A idéia de fixar uma visão clara, imobilizada, de um objeto em movimento estimulou muito os artistas desde a publicação do livro de Muybridge, *The Horse in Motion* (1878).

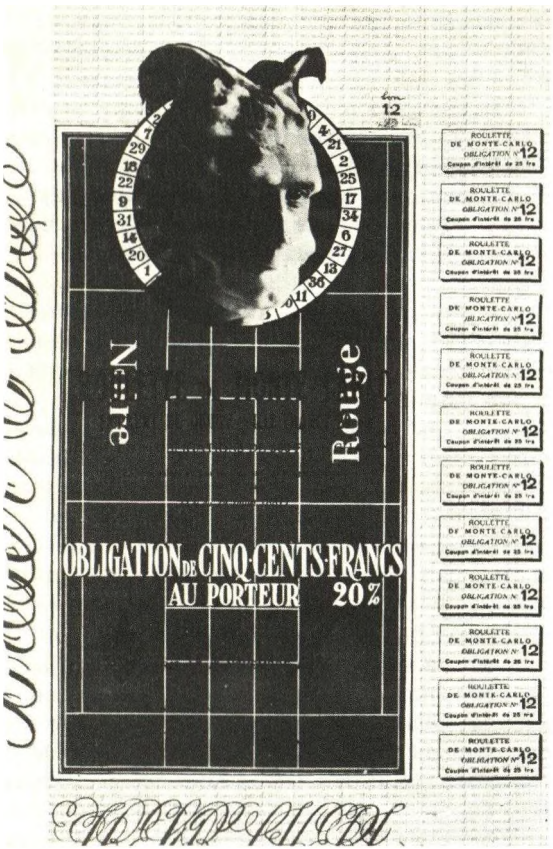
tal era o meu pensamento — mas ao mesmo tempo meu objetivo estava se interiorizando, e não voltando-se para o exterior. E mais tarde, seguindo essa idéia, cheguei a sentir que um artista pode usar qualquer coisa — um ponto, uma linha, o símbolo mais convencional ou não-convencional — para dizer o que pretende dizer. O *Nu* foi, nesse caminho, um passo direto para o O Grande Espelho, *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Même*. E no *Rei e Rainha*, pintado pouco depois do *Nu*, não há formas humanas ou indicações de anatomia. Mas nele se pode ver onde estão colocadas as formas; e apesar de toda essa redução eu jamais o chamaria de uma pintura "abstrata"...

O futurismo foi um impressionismo do mundo mecânico. Foi rigorosamente uma continuação do movimento impressionista. Eu não estava interessado nisso. Queria afastar-me do aspecto físico da pintura. Estava muito mais interessado em recriar idéias pela pintura. Para mim o título era muito importante. Estava interessado em fazer com que a pintura servisse aos meus objetivos e em afastar-me de sua fisicalidade. Para mim, Courbet havia introduzido a ênfase física no século XIX. Eu estava interessado em idéias, e não simplesmente em produtos visuais. Queria recolocar a pintura a serviço da mente. E minha pintura era, naturalmente, considerada "intelectual", "literária". Era verdade que eu tentava ficar o mais distante possível das pinturas "agradáveis" e "atraentes". Esse extremo era considerado literário. O meu *Rei e Rainha* era um rei e rainha de xadrez.

Na verdade, até os últimos cem anos toda a pintura era literária ou religiosa; toda ela estivera a serviço da mente. Essa característica foi se perdendo pouco a pouco no século passado. Quanto mais sensual a atração oferecida por um quadro — quanto mais animal ele se tornava —, mais era valorizado. Era bom ver o trabalho de Matisse aceito pela beleza que oferecia. Ainda assim ele criou uma nova onda de pintura física neste século, ou pelo menos estimulou a tradição que herdamos dos mestres do século XIX.

O Dada foi um protesto extremado contra o lado físico da pintura. Foi uma atitude metafísica. Estava estreita e conscientemente ligado à "literatura". Era uma espécie de niilismo com o qual ainda simpatizo muito. Era uma maneira de sair de um estado de espírito — evitar ser influenciado pelo ambiente imediato ou pelo passado — de afastar-se dos lugares-comuns — de libertar-se. A força apagadora do Dada foi muito salutar. Eu disse a vocês: "Não se esqueçam de que não estão tão 'apagados' como pensam." Em geral um pintor confessa ter seus pontos de referência. Passa de um desses pontos para outro. Na realidade, é escravo deles — até mesmo dos contemporâneos.

O Dada foi muito útil como purgante. E creio que na época eu tinha perfeita consciência disso e de um desejo de purgar-me. Lembro-me de certas conversas com Picabia sobre o assunto. Ele era mais inteligente do que a maior parte dos nossos contemporâneos. Os outros eram a favor ou contra Cézanne. Não pensavam em coisa alguma além do aspecto físico da pintura. Não se ensinava nenhuma noção de liberdade. Não se introduziu nenhuma perspectiva filosófica. Os cubistas, decerto, estavam inventando muita coisa



Marcel Duchamp, Roulette de Montecarlo, *1924, colagem.*

por esse tempo. Tinham muita coisa nas mãos para se preocuparem com uma perspectiva filosófica; e o cubismo deu-me muitas idéias para a decomposição das formas. Mas eu pensava na arte em escala maior. Houve na época discussões da quarta dimensão e da geometria não-euclidiana. A maioria das opiniões, porém, eram amadoras. Metzinger sentiu-se especialmente atraído. E, apesar de todos os nossos mal-entendidos, essas novas idéias ajudaram a afastar-nos da maneira convencional de falar — de nossos lugares-comuns do café e do estúdio.

Naqueles anos Brisset e Roussel eram os dois homens que eu mais admirava, pelo seu delírio de imaginação. Jean-Pierre Brisset foi descoberto por Jules Romains num livro comprado nos sebos da beira do Sena. O trabalho de Brisset era uma análise filológica da linguagem — análise desenvolvida por meio de uma inacreditável rede de trocadilhos. Ele era uma espécie de

Douanier Rousseau da filologia. Romains apresentou-o aos amigos. E eles, como Apollinaire e seus companheiros, prestaram-lhe uma homenagem em frente do *Pensador* de Rodin, junto do Panteão, onde foi saudado como *Príncipe dos Pensadores*.

Mas Brisset foi uma dessas pessoas reais que viveram e serão esquecidas. Roussel foi outro grande entusiasmo meu naqueles dias distantes. A razão dessa admiração estava no fato de ter ele produzido algo que eu nunca havia visto. Essa é a única coisa que provoca a admiração do fundo do meu ser — algo totalmente independente, nada tendo a ver com grandes nomes ou influências. Apollinaire foi quem primeiro me mostrou a obra de Roussel. Era poesia. Ele se considerava filólogo, filósofo e metafísico. Mas continua sendo um grande poeta.

Roussel foi, fundamentalmente, o responsável pelo meu quadro *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Même*. Suas *Impressions d'Afrique* me deram a idéia geral. Essa peça, que vi com Apollinaire, ajudou-me muito num dos aspectos de minha expressão. Vi imediatamente que o podia usar como influência. Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por outro pintor. E Roussel mostrou-me o caminho.

Minha biblioteca ideal teria todos os seus livros — Brisset, talvez Lautréamont e Mallarmé. Mallarmé era uma grande figura. Essa é a direção na qual a arte se devia voltar: para uma expressão intelectual, e não uma expressão animal. Estou enjoado da expressão "*bête comme un peintre*" — burro como um pintor.

Hannah Höch, "Dada Photo Montage"[13]

Na verdade, a idéia nos veio de um recurso usado pelo fotógrafo oficial dos regimentos do Exército prussiano. Eles costumavam fazer complicadas montagens oleolitografadas, representando um grupo de homens uniformizados com uma barraca ou uma paisagem no fundo, mas com os rostos cortados; nessas montagens os fotógrafos inseriam retratos fotográficos dos rostos dos seus clientes, em geral colorindo-os a mão posteriormente. Mas o objetivo estético, se o havia, desse tipo muito primitivo de fotomontagem era idealizar a realidade, ao passo que o montador de fotografias Dada pretendia dar a algo totalmente irreal toda a aparência de algo real que tivesse sido realmente fotografado.

Todo o nosso objetivo consistia em integrar os objetos do mundo das máquinas e da indústria ao mundo da arte. Nossas colagens tipográficas, ou montagens, pretendiam realizar isso impondo, sobre uma coisa que só podia ser feita a mão, a aparência de uma coisa que havia sido totalmente feita a máquina. Numa composição imaginativa, costumávamos reunir elementos retirados de livros, jornais, cartazes ou folhetos, num arranjo que até então nenhuma máquina podia compor.

13. Excerto de Roditi, "Interview with Hannah Höch", p. 26.

SURREALISMO

Giorgio de Chirico, "Meditações de um Pintor", 1912[14]

Qual será o objetivo da pintura futura? O mesmo da poesia, da música e da filosofia: criar sensações antes desconhecidas; eliminar da arte tudo o que for rotina aceita, todo tema, em favor de uma síntese estética; suprimir totalmente o homem como guia ou como meio de expressar símbolo, sensação ou pensamento; libertar-se de uma vez por todas do antropomorfismo que sempre agrilhoa a escultura; ver tudo, até mesmo o homem, em sua qualidade de *coisa*. Este é o método nietzschiano. Aplicado à pintura, poderia produzir resultados extraordinários. Eis o que procuro demonstrar nos meus quadros.

Quando Nietzsche fala do prazer que sente na leitura de Stendhal ou na audição da música de *Carmen*, sentimos, se formos sensíveis, o que ele quer dizer: que o primeiro já não é um livro, nem a segunda uma peça musical; cada um deles é uma *coisa* que nos provoca uma sensação. Essa sensação é pesada, julgada e comparada com outras mais familiares, e a mais original é escolhida.

Uma obra de arte realmente imortal só pode nascer pela revelação. Schopenhauer foi talvez quem melhor definiu e também (por que não?) explicou esse momento quando, em *Parerga und Paralipomena*, diz: "Para ter idéias originais, extraordinárias e talvez até imortais, basta que nos isolemos do mundo por alguns momentos tão completamente que os fatos mais comuns nos pareçam novos e desconhecidos; é assim que eles revelam a sua verdadeira essência." Se em vez do nascimento das idéias *originais, extraordinárias e imortais* imaginarmos o nascimento de uma obra de arte (pintura ou escultura) na mente do artista, teremos o princípio da revelação na pintura.

Em relação a esses problemas, seja-me permitido contar como me foi revelado um quadro que exporei este ano no *Salon d'Automne*, chamado

14. Manuscrito da coleção de Jean Paulham. A tradução inglesa utilizada no original é de Louise Nourgeois e Robert Goldwater, publicada em James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, 1955, The Museum of Modern Art, Nova York, reproduzida com autorização. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Enigma de uma Tarde de Outono. Numa radiosa tarde outonal eu estava sentado num banco no meio da Piazza Santa Croce, em Florença. Não era, claro, a primeira vez que eu via aquela praça. Acabava de sair de uma prolongada e dolorosa enfermidade intestinal e achava-me num estado de sensibilidade quase mórbida. Todo o mundo, até o mármore dos edifícios e dos chafarizes, parecia-me estar convalescendo. No meio da praça ergue-se uma estátua de Dante envolto num longo manto, segurando suas obras junto do corpo, a cabeça coroada de louros inclinada pensativamente para a terra. A estátua é em mármore branco, mas o tempo deu-lhe um matiz cinzento, muito agradável ao olhar. O sol de outono, cálido e pouco suave, iluminava a estátua e a fachada da igreja. Tive então a estranha impressão de que estava olhando para todas aquelas coisas pela primeira vez, e a composição do meu quadro me veio à mente. Agora, todas as vezes que olho para esse quadro, revejo aquele momento. Não obstante, ele constitui um enigma para mim, pois é inexplicável. E gosto também de chamar enigma à obra que dele nasceu.

A música não pode expressar o *non plus ultra* da sensação. Afinal, nunca se sabe o que é uma música. Depois de ouvir qualquer peça musical, temos o direito de perguntar, e podemos fazê-lo: que significa isto? Num quadro profundo, pelo contrário, isso é impossível: devemos ficar calados quando penetramos o quadro em toda a sua profundidade. Então a luz e a sombra, as linhas e os ângulos e todo o mistério do volume começam a falar.

A revelação de uma obra de arte (pintura ou escultura) pode nascer subitamente, quando menos esperamos, e pode também ser estimulada pela visão de alguma coisa. No primeiro caso ela pertence a uma classe de sensações raras e estranhas que eu só vi num homem moderno: Nietzsche. Entre os antigos, talvez (digo talvez porque há momentos em que duvido disso), Fídias, quando concebeu a forma plástica de Palas Atena, e Rafael, ao pintar o templo e o céu de seu *O Casamento da Virgem* (no Brera, em Milão), conheceram essa sensação. Quando Nietzsche fala do modo como seu Zaratustra foi concebido e diz: "Eu fui surpreendido por *Zaratustra*", nesse particípio — surpreendido — está encerrado todo o enigma da revelação súbita.

Quando, por outro lado, uma revelação nasce da visão de uma disposição de objetos, então a obra que surge em nossos pensamentos está estreitamente ligada à circunstância que lhe provocou o nascimento. Uma se assemelha à outra, mas de uma maneira estranha, como a semelhança existente entre dois irmãos, ou melhor, entre a imagem de alguém que conhecemos vista num sonho e a mesma pessoa na realidade; é, e ao mesmo tempo não é, aquela pessoa: é como se houvesse uma ligeira transfiguração de suas feições. Acredito que, de certo ponto de vista, a visão de alguém num sonho é uma prova de sua realidade metafísica, e assim, do mesmo ponto de vista, a revelação de uma obra de arte é a prova da realidade metafísica de certos acontecimentos ocasionais que por vezes sentimos na forma e maneira pela qual *alguma coisa* provoca em nós a imagem de uma obra de arte, uma imagem que desperta em nossa alma a surpresa — por vezes, a meditação —, com freqüência, e sempre, a alegria da criação.

A CANÇÃO DA ESTAÇÃO

Pequena estação, pequena estação, que felicidade te devo. Você olha à sua volta, para a esquerda, para a direita, e também para trás. Tuas bandeiras farfalham furiosamente, por que sofrer? Vamos entrar, já não somos *suficientemente numerosos?* Com giz branco ou carvão tracemos a felicidade e seu enigma, o enigma e sua afirmação. Sob os pórticos há janelas, de cada janela um olho nos contempla, e das profundezas vozes nos chamam. *A felicidade da estação* chega até nós e nos deixa transfigurados. Pequena estação, pequena estação, tu és um brinquedo divino. Que Zeus preocupado te esqueceu nesta praça — geométrica e amarela — perto desse chafariz límpido e perturbador? Todas as tuas pequenas bandeiras farfalham juntas sob a embriaguez do céu luminoso. Atrás das paredes a vida continua como uma catástrofe. Que importância tem isso para ti?

Pequena estação, pequena estação, que felicidade te devo.

A MORTE MISTERIOSA

O relógio do campanário marca meio-dia e meia. O sol está alto e abrasador no céu. Ilumina casas, palácios, pórticos. Suas sombras no chão descrevem retângulos, quadrados e trapezóides de um negro tão macio que o olho queimado gosta de refrescar-se neles. Que luz! Como seria doce viver ali, perto de um pórtico consolador ou uma torre tola coberta com bandeirinhas multicoloridas, entre homens gentis e inteligentes! Chegará tal hora? Que importa, já que a vemos ir-se!

Que ausência de tempestades, de gritos de coruja, de mares tempestuosos. Aqui Homero não teria encontrado canções. Uma essa espera para sempre. É negra como a esperança, e esta manhã alguém afirmou que durante a noite ela ainda espera. Em algum lugar está um cadáver que não se consegue ver. O relógio marca meio-dia e trinta e dois; o sol está se pondo; é hora de partir.

FERIADO

Não eram muitos, mas a alegria dava aos seus rostos uma expressão estranha. Toda a cidade estava enfeitada com bandeiras. Havia bandeiras na grande torre que se erguia no fim da praça, perto da estátua do grande rei-conquistador. Bandeiras farfalhavam no farol, nos mastros dos barcos ancorados no porto, nos pórticos, no museu de pinturas raras.

Quando o dia ia a meio caminho *eles* se reuniram na praça principal, onde se servira um banquete. Havia uma mesa comprida no centro da praça.

O sol tinha uma beleza terrível.

Sombras precisas, geométricas.

Contra a profundidade do céu, o vento espalhava as bandeiras multicoloridas da grande torre vermelha, de um vermelho tão consolador. Pontos

negros moviam-se no alto da torre. Havia artilheiros esperando para a salva do meio-dia.

Por fim chegou a décima segunda hora. Solene, melancólica. Quando o sol alcançou o centro do arco celestial um novo relógio foi inaugurado na estação ferroviária. Todos choraram. Um trem passou, apitando freneticamente. Canhões trovejaram. Ah, foi tão bonito.

E então, sentados no banquete, eles comeram carneiro assado, cogumelos e bananas, e beberam água fresca e cristalina.

Por toda a tarde, em pequenos grupos isolados, caminharam sob as arcadas e esperaram o entardecer para repousar.

Isso foi tudo.

Sentimento africano. A arcada está aqui para sempre. Sombra da direita para a esquerda, brisa fresca que provoca o esquecimento, cai como enorme folha projetada. Mas sua beleza está em sua linha: enigma da fatalidade, símbolo da vontade intransigente.

Velhos tempos, luzes e sombras adequadas. Todos os deuses estão mortos. A trombeta do cavaleiro. A noite chama na orla das florestas: uma cidade, uma praça, um porto, arcadas, jardins, uma festa noturna; tristeza. Nada.

Pode-se contar as linhas. A alma as segue e cresce com elas. A estátua, a estátua sem significado tinha de ser construída. A parede vermelha esconde tudo o que é mortal de infinidade. Uma lesma; suave navio com flancos moles; cãozinho amoroso. Trens passam. Enigma. A felicidade da bananeira; o luxuriante fruto maduro, dourado e doce.

Não há batalhas. Os gigantes esconderam-se atrás das rochas. Espadas horríveis pendem das paredes de salas escuras e silenciosas. A morte está ali, cheia de promessas. Medusa com olhos que não vêem.

Vento atrás da parede. Palmeiras. Pássaros que nunca chegaram.

O HOMEM DE APARÊNCIA ANGUSTIADA

Na rua barulhenta a catástrofe passa. Ele chegara com sua aparência angustiada. Lentamente comeu um doce tão macio e açucarado que parecia estar comendo seu coração. Seus olhos eram muito afastados.

Que ouço? O trovão ressoa à distância, e tudo treme no teto de cristal; é uma batalha. A chuva lavou o pavimento: alegria de verão.

Uma curiosa ternura invade meu coração: ó homem, homem, quero fazer-te feliz. E se alguém te atacar eu te defenderei com a coragem de um leão e a crueldade de um tigre. Aonde queres ir? Fala. Agora o trovão não ressoa mais. Vê como o céu é puro e as árvores radiantes.

As quatro paredes da sala quebraram-no e cegaram-no. Seu coração de gelo dissolveu-se lentamente; ele perecia de amor. Humilde escravo, és tão terno quanto um cordeiro sacrificado. Teu sangue corre em tua barba terna. Homem, cobrir-te-ei se tiveres frio. Vem. A felicidade rolará a teus pés como uma bola de cristal. E todas as *construções* de tua mente te louvarão juntas. Nesse dia, também eu te louvarei, sentado no meio da praça cheia de sol,

perto do guerreiro de pedra e da piscina vazia. E lá, ao entardecer, quando a sombra do farol se alonga sobre o cais, quando as bandeiras farfalham e as velas brancas são tão duras e redondas quanto seios intumescidos de amor e desejo, cairemos um nos braços do outro e juntos choraremos.

O DESEJO DA ESTÁTUA

"Quero estar só a qualquer preço", disse a estátua de olhar eterno. Vento, vento que refresca minhas faces em fogo. E a terrível batalha começou. Cabeças quebradas caíram e crânios brilharam como se fossem de mármore.

Fugir, fugir para a praça e a cidade radiante. Atrás, demônios me chicoteiam com toda força. Minhas pernas sangram horrivelmente. Ah, a tristeza da estátua solitária ali! Beatitude.

E nenhum sol, nunca. Nunca o consolo amarelo da terra iluminada.

Ela *deseja*.

Silêncio.

Ela ama sua alma estranha. Ela *conquistou*.

E agora o sol parou, alto, no centro do céu. E em eterna felicidade a estátua mergulha a alma na contemplação de sua sombra.

Há uma sala cujas cortinas estão sempre fechadas. Num canto, um livro que ninguém nunca leu. E na parede um quadro que não se pode ver sem chorar.

Há arcadas na sala onde ele dorme. Quando a noite vem a multidão reúne-se ali com um zum-zum. Quando o calor é tórrido ao meio-dia, ela vai para lá, ofegante, buscando a fresca. Mas ele dorme, ele dorme, ele dorme.

Que aconteceu? A praia estava vazia e agora vejo alguém sentado ali, numa rocha. Um *deus* está sentado ali, e ele contempla o mar em silêncio. E isso é tudo.

A noite é profunda. Agito-me em minha cama escaldante. Morfeu me detesta. Ouço o som de uma carruagem distante aproximando-se. Os cascos de um cavalo, um galope; o barulho explode e desaparece na noite. À distância uma locomotiva apita. A noite é profunda.

A estátua do conquistador na praça, sua cabeça nua e calva. O sol por toda parte. Por toda parte as sombras consolam.

Amigo, com olhar de abutre e boca sorridente, um portão de jardim te faz sofrer. Leopardo enjaulado, andas pela tua jaula e agora, sobre teu pedestal, na pose de um rei conquistador, proclamas tua vitória.

Giorgio de Chirico, "Mistério e Criação", 1913[15]

Para tornar-se imortal, uma obra de arte deve sair completamente dos limites

15. Publicado originalmente em André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture* (Paris, Gallimard, 1928), pp. 38-39. A tradução inglesa utilizada no original foi extraída do London Bulletin,

do humano: a lógica e o bom senso só farão interferir. Desse modo ela se aproximará do sonho e da mentalidade infantil.

O artista há de obter a obra profunda nas profundezas mais recônditas do seu ser: ali, nenhum rumor de riacho, nenhum canto de pássaro, nenhum farfalhar de folhagem pode distraí-lo.

O que escuto não vale nada: o que conta é apenas o que meus olhos vêem quando estão abertos, e mais ainda quando estão fechados.

O importante é desembaraçar a arte de tudo o que ela contém de material reconhecível até o presente; todo assunto familiar, toda idéia tradicional, todo símbolo popular devem ser postos de lado... Mais importante ainda: devemos ter uma fé total em nós mesmos: é essencial que a revelação por nós recebida, a concepção de uma imagem que abrange uma determinada coisa, que não tem sentido em si mesma, que carece de motivo, que não significa *absolutamente nada* do ponto de vista lógico — repito: é essencial que semelhante revelação ou concepção fale tão fortemente em nós, que nos proporcione tal alegria ou dor que sejamos obrigados a pintar, impelidos por uma força maior que a que impele um homem faminto a morder como um animal o pedaço de pão que lhe cai na mão.

Numa tarde límpida de inverno, encontrava-me no pátio do palácio de Versalhes. Tudo era calmo e silencioso. Tudo me fitava com um olhar estranho e interrogador. Percebi então que cada ângulo do palácio, cada coluna, cada janela tinha uma alma que constituía um enigma. Vi ao meu redor os heróis de mármore, imóveis sob o céu claro, sob os raios frios do sol de inverno, que reluz *sem amor*, como as canções profundas. Um passarinho cantava numa gaiola pendurada numa janela. Senti então todo o mistério que compele os homens a criar certas coisas. E as criações pareceram-me ainda mais misteriosas que os criadores.

Uma das sensações mais estranhas que nos deixou a pré-história é a sensação do presságio. Ela sempre existirá. É como uma prova eterna do absurdo do universo. O primeiro homem devia ver presságios em toda parte, devia estremecer a cada passo.

André Breton, "Surrealismo e Pintura", 1928[16]

O olho existe em estado selvagem. As maravilhas da terra a 30 metros de altura, as maravilhas do mar a 30 metros de profundidade têm por testemunha apenas o olho bravio que, quando necessita das cores, refere tudo ao arco-íris. Está presente na troca convencional de sinais que a navegação do espírito

nº 6, outubro 1938, p. 14. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês (Gallimard, 1965), por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

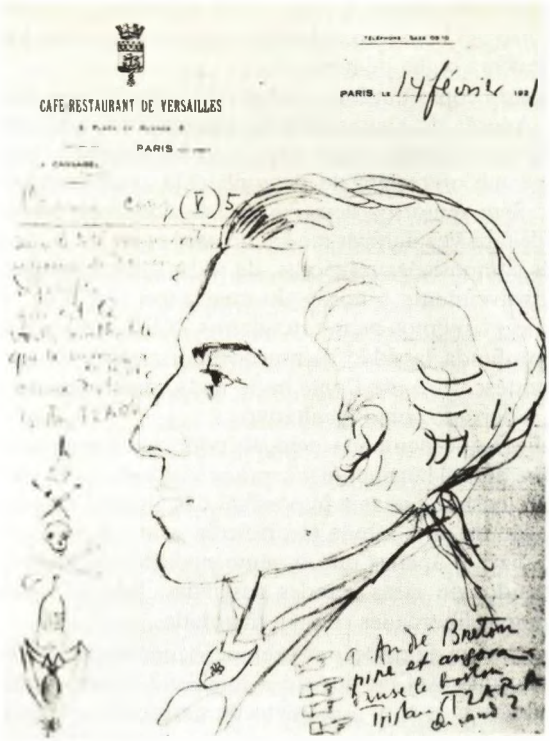
16. Publicado originalmente em André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*. A tradução inglesa utilizada no original é de David Gascoyne, de André Breton, *What is Surrealism?*, Londres, Faber and Faber, 1936, pp. 9-24. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês (Gallimard, 1965), por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

parece exigir. Mas quem erguerá a escada da visão? Há aquilo que já vi muitas vezes e aquilo que outros, do mesmo modo, me afirmam ter visto, aquilo que acredito poder reconhecer, quer me preocupe com elas ou não, como, por exemplo, a fachada da Ópera de Paris, um cavalo ou um horizonte; há o que não vi senão de raro em raro e que nem sempre escolhi esquecer, ou não esquecer, conforme o caso; há aquilo que, por mais que o olhe, nunca ouso ver, que é tudo o que amo (em sua presença já não vejo o resto); há aquilo que outros viram, que dizem ter visto e que, por sugestão, conseguem ou não conseguem fazer-me ver; há também aquilo que vejo diferentemente do que todos os outros vêem e até aquilo que começo a ver *que não é visível*. E isso não é tudo.

A esses variados graus de sensações correspondem realizações espirituais bastante precisas e bastante distintas para que me seja permitido atribuir à expressão plástica um valor que, ao contrário, não cessarei de negar à expressão musical, que é de todas a que confunde mais profundamente[17]. Com efeito, as imagens auditivas são inferiores às imagens visuais não só em nitidez como em rigor e, com todo o respeito a alguns melômanos, não são feitas para fortificar a idéia da grandeza humana. Que a noite continue, pois, a cair sobre a orquestra, e me deixe, a mim que ainda procuro alguma coisa neste mundo, me deixe de olhos abertos, de olhos fechados, à luz do dia, para minha contemplação silenciosa.

A necessidade de fixar as imagens visuais, essas imagens que preexistem ou não à sua fixação, exteriorizou-se em todas as épocas e resultou na formação de uma verdadeira linguagem que não me parece mais artificial que a outra e sobre cuja origem seria vão demorar-me aqui. O máximo que posso fazer é considerar o estado atual dessa linguagem do mesmo ângulo que o estado atual da linguagem poética e referi-lo, se necessário, à sua razão de ser. Parece-me que posso exigir muito de uma faculdade que, acima de quase todas as outras, me dá vantagem sobre o real, sobre o que vulgarmente se entende por *real*. Por que estou à mercê de algumas linhas, de algumas manchas coloridas? O objeto, o estranho objeto, ele próprio tira daí a maior parte de sua força de provocação, e Deus sabe se essa provocação é grande, pois não consigo compreender para onde ela tende. Que me importa que as árvores sejam verdes, que um piano esteja neste momento "mais perto" de mim que uma carroça, que uma bala seja cilíndrica ou redonda? E no entanto assim é, a acreditar nos meus olhos — isto é, até um certo ponto. Disponho, nesse domínio, de um poder de ilusão cujos limites, por pouco que me acautele contra isso, deixo de perceber. Nada se opõe, neste momento, a que eu detenha meu olhar sobre uma prancha qualquer de um livro, e eis que o que me rodeava já não é. No lugar do que me rodeava há uma outra coisa, já que, por exemplo, assisto sem dificuldade a uma cerimônia totalmente diversa... O ângulo formado pelo teto e as duas paredes na gravura pode ser facil-

17. Em seu leito de morte, Mozart declarou que "começava a ver o que poderia ser feito na música" (Poe). [A. B.]



Tristan Tzara, André Breton, *1921*, *desenho*.

mente substituído pelo ângulo deste teto e destas duas paredes. Viro algumas páginas e, a despeito do calor quase incômodo, não recuso a menor parte de meu consentimento a essa paisagem de inverno. Confundo-me com essas crianças aladas. "Viu à sua frente uma caverna iluminada", diz uma lenda, e, efetivamente, eu a vejo também. Vejo-a como nesta hora eu não vos vejo, vós para quem escrevo, e no entanto escrevo para vos ver um dia, do mesmo modo que vivi um segundo para essa árvore de Natal, para essa caverna iluminada ou para os anjos. Não importa que haja uma sensível diferença entre as coisas assim invocadas e os seres reais, pois a qualquer momento essa diferença deixa de ter importância para mim. Assim, me é impossível considerar um quadro de outra forma que como uma janela da qual meu primeiro interesse é saber para onde *ela dá*, ou, em outras palavras, se do lugar onde estou "a vista é bonita", pois não há nada que eu ame tanto como o que se estende à minha frente *a perder de vista*. Gozo, no interior de um quadro de *n figura, paisagem ou marinha*, de um espetáculo imensurável. Que estou fazendo aqui, por que tenho de olhar essa pessoa no rosto por tanto tempo, de que duradoura tentação sou eu o objeto? Mas ao que parece é um homem

que me faz essa proposta! Não me recuso a segui-lo até onde ele quer me levar. Só depois é que julgo se agi bem tomando-o por guia e se a aventura para a qual me deixei arrastar era digna de mim.

Confesso agora ter passado como um louco pelas salas resvaladiças dos museus; não sou o único. Apesar de alguns olhares maravilhosos que me lançaram mulheres em tudo semelhantes às de hoje, não fui enganado um só momento por aquilo que me ofereciam de desconhecido essas paredes subterrâneas e inabaláveis. Sem remorsos deixei para trás adoráveis suplicantes. Havia muitas cenas de uma vez; faltava-me ânimo para especular sobre elas. Através de todas essas composições religiosas, de todas essas alegorias campestres, eu perdia irresistivelmente a noção do meu papel. Lá fora, a rua me esperava com mil encantamentos mais verdadeiros. Não tenho culpa de não poder evitar uma profunda lassidão diante do interminável desfile dos concorrentes desse gigantesco *prix de Rome* onde nada, nem o motivo nem a maneira de tratá-lo, é deixado como facultativo.

Não estou querendo dizer que nenhuma emoção pode ser despertada por uma pintura de *Leda*, que um sol lancinante não possa se pôr num cenário de "palácios romanos", nem mesmo que seja impossível dar algum feitio de moralidade eterna à ilustração de uma fábula tão ridícula como *A Morte e o Lenhador*. O que quero dizer é apenas que o gênio nada tem a ganhar seguindo esses caminhos batidos ou essas veredas desviadas. Não há nada com que seja tão perigoso tomar liberdades como a liberdade.

Mas, pondo de lado o problema da emoção pela emoção, não esqueçamos que para nós, nesta época, o que está em jogo é a realidade. Como pode alguém esperar que nos contentemos com a inquietação passageira que nos provocam esta ou aquela obra de arte? Não existe uma só obra de arte que resista ao nosso *primitivismo* integral nesse sentido. Quando eu souber onde termina em mim a terrível luta do vivido e do viável, quando tiver perdido toda esperança de aumentar em proporções estupefacientes o campo do real, até aqui perfeitamente limitado, quando minha imaginação, dobrando-se sobre si mesma, não fizer mais que coincidir com minha memória, de bom grado concederei a mim mesmo, como aos outros, algumas satisfações relativas. Incluir-me-ei então no número dos bordadores, a quem terei perdoado. Mas não antes.

Uma concepção muito estreita da *imitação*, considerada como a finalidade da arte, está na origem do grave mal-entendido que vemos se perpetuar até os nossos dias. Na crença de que o homem só é capaz de reproduzir com maior ou menor felicidade a imagem daquilo que o toca, os pintores se mostraram excessivamente conciliadores na escolha dos seus modelos. O erro cometido foi o de pensar que o modelo só podia ser tomado no mundo exterior. Sem dúvida a sensibilidade humana pode conferir ao objeto da mais vulgar aparência uma distinção totalmente imprevista; não obstante, é fazer mau uso do mágico poder de figuração que certos homens possuem fazê-los servir para a conservação e o reforçamento daquilo que existiria sem eles. Há aqui uma abdicação indesculpável. É impossível, em todo caso, no estado atual

do pensamento, principalmente agora que o mundo exterior parece ser de uma natureza cada vez mais suspeita, continuar a consentir em semelhante sacrifício. A obra plástica, para atender à necessidade de revisão absoluta dos valores reais, com a qual todos os espíritos do nosso tempo estão de acordo, se referirá pois a um *modelo puramente interior* ou deixará de existir.

Resta saber o que se pode entender por *modelo interior,* e é aqui que convém atacar o grande problema levantado nos últimos anos pela atitude de alguns homens que reencontraram sua verdadeira razão de pintar, problema que uma crítica de arte miserável se esforça desesperadamente por evitar. Se Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, no domínio poético, foram os primeiros a dotar o espírito humano daquilo de que ele tanto necessitava — ou seja, de um verdadeiro *isolante* graças ao qual esse espírito, encontrando-se idealmente abstraído de tudo, começa a apaixonar-se por sua vida própria, onde o atingido e o desejado já não se excluem, e pretende desde então submeter a uma censura permanente, do tipo mais rigoroso, aquilo que até então o coagia; se, depois deles, a noção do permitido e do proibido assumiu essa consistência elástica que lhe conhecemos, a ponto de, por exemplo, as palavras família, pátria e sociedade produzirem em nós o efeito de gracejos macabros; se de fato eles nos convenceram a esperar só de nós a nossa redenção cá embaixo, foi necessário, para que nos lançássemos irrefletidamente em suas pegadas, animados dessa febre de conquista, mas de conquista total, que nunca nos há de deixar, que nossos olhos, nossos preciosos olhos, refletissem o que, sem existir, é todavia tão intenso quanto o que existe, e que mais uma vez teria de consistir em imagens ópticas reais, evitando-nos lamentar a perda do que quer que seja que deixamos para trás. A estrada misteriosa em que o medo nos espreita a cada passo, em que o desejo de arrepiar caminho não cede senão à esperança falaciosa de sermos acompanhados, há quinze anos que essa estrada foi varrida por um poderoso projetor. Há quinze anos Picasso começava a explorar esse caminho, espalhando ao seu redor raios de luz. Ninguém, antes dele, ousara ver coisa alguma. Os poetas falavam de um país que tinham descoberto, onde, do modo mais natural do mundo, lhes aparecera "um salão no fundo de um lago", mas isso para nós era uma imagem virtual. Que milagre permitiu a esse homem, que tenho o assombro e a felicidade de conhecer, estar de posse do que precisávamos para dar corpo àquilo que, até ele, continuava a pertencer ao domínio da mais alta fantasia? Que revolução teve de operar-se nele para que isso acontecesse! Mais tarde se buscará com paixão aquilo que animou Picasso no final de 1909. Onde estava ele? Como esta palavra ridícula, "cubismo", poderia encobrir para mim o sentido prodigioso do achado que a meu ver se situa entre a produção de *A Fábrica de Horta e Ebro* e o retrato de Kahnweiler?[18] Para mim nem os testemunhos interessados dos participantes nem as fracas exegeses de uns poucos escribas conseguirão reduzir tal aventura às proporções de uma simples

18. Zervos data *L'Usine, Horta de Ebro* do verão de 1909 e o retrato de Kahnweiler, do outono de 1910.

novidade ou de um fenômeno artístico local. Para podermos livrar-nos subitamente das coisas sensíveis ou, com mais razão, da facilidade proposta por seu aspecto costumeiro, devemos estar conscientes de sua traição num grau tão elevado que não possamos deixar de reconhecer o fato da imensa responsabilidade de Picasso. Um único vacilar de sua força de vontade bastaria para que tudo o que nos ocupa ficasse para trás ou mesmo se perdesse. Sua admirável perseverança é para nós uma garantia tão preciosa que nos dispensa de recorrer a qualquer outra autoridade. Saberemos jamais o que existe ao cabo dessa angustiante viagem? Tudo o que importa é que a exploração continue e que os símbolos objetivos de reunião se imponham sem equívoco possível, se sucedam sem interrupção. Naturalmente, nossa heróica determinação de sistematicamente liberar nossa presa em favor de sua sombra nos expõe pelo menos ao risco de descobrir que essa sombra, essa segunda sombra, essa terceira sombra foram habilmente investidas com todas as características da presa. Deixamos para trás os grandes "andaimes" cinzas ou beges de 1912, cujo tipo mais acabado é sem dúvida o *Homem com Clarineta*, de elegância fabulosa e sobre cuja existência "marginal" nunca cessaremos de meditar. As supostas condições materiais dessa existência nos deixam indiferentes hoje em dia. O *Homem com Clarineta* subsiste como prova tangível daquilo que continuamos a afirmar, a saber, que o espírito nos fala obstinadamente de um *continente futuro* e que cada um de nós está em condições de acompanhar uma Alice no País das Maravilhas cada vez mais bela. Aos que proclamam a gratuidade desse juízo profético, basta-me mostrar os quadros de Picasso como evidência. E dizer-lhes: "Vede essa areia que cai tão lentamente para dizer as horas da Terra. Ela é toda a vossa vida, que, se pudésseis reuni-la, caberia na palma de vossa mão. Eis o vidro frágil que ergueis tão alto, eis a carta que ainda agora vos faltava virar de uma vez por todas. Não se trata de símbolos, meu caro; é precisamente um adeus demasiado explicável e vagaroso, e é também o eco de uma canção de emigrante transportada pelo vento, se quiserdes."

É preciso não ter nenhuma idéia da predestinação excepcional de Picasso para ousar temer ou esperar dele uma renúncia parcial. Que, para desencorajar seguidores insuportáveis ou arrancar um suspiro de alívio ao animal reacionário, de tempos em tempos ele finja adorar aquilo que queimou, nada me parece mais divertido, nem mais justo. Do laboratório ao ar livre continuarão a fugir, ao cair da noite, criaturas divinamente insólitas, dançarinos que arrastam consigo farrapos de chaminés de mármore, mesas adoravelmente carregadas, perto das quais as nossas são mesas giratórias, e tudo o que permanece suspenso no imemorial jornal *Le Jour*... Diz-se que ali não poderia haver pintura surrealista. Pintura, literatura — que são elas, ó Picasso, você que levou ao mais elevado grau o espírito, não já de contradição, mas de evasão! Você deixou pender de cada um dos seus quadros uma escada de corda, ou mesmo uma escada feita com os panos de sua cama, e é provável que tanto você como nós desejemos apenas subir e descer do nosso sono. E vêm nos falar da pintura, vêm lembrar-nos desse expediente lamentável que é a pintura!

Quando éramos crianças, tínhamos brinquedos que hoje nos fariam chorar de raiva e piedade. Mais tarde, quem sabe, veremos os brinquedos de toda a nossa vida como vemos hoje os da nossa infância. Quem me faz pensar nisso é Picasso (*A Mulher de Camisa* [1914] e essa natureza-morta na qual a inscrição *Vive La* reluz sobre um vaso branco acima de duas bandeiras cruzadas). Nunca experimentei tão fortemente essa impressão como por ocasião do balé *Mercúrio,* alguns anos atrás. Parece que crescíamos até uma certa idade e nossos brinquedos cresciam conosco. Em função do drama cujo único teatro é o espírito, Picasso, criador de brinquedos trágicos destinados aos adultos, fez o homem crescer e, às vezes a ponto de exasperá-lo, pôs termo à sua agitação pueril.

É sob estes múltiplos aspectos que o reivindicamos enfaticamente para os nossos, muito embora seja impossível — e seria até imprudente — aplicar aos seus meios a crítica rigorosa que nos propomos instituir. Se o surrealismo fixou para si uma linha de conduta, tudo o que tem a fazer é submeter-se a ela exatamente como Picasso se submeteu e continuará a submeter-se. Dizendo isto, espero que esteja me mostrando bastante exigente. Sempre me oporei a que uma disciplina[19] empreste um caráter absurdamente restritivo à atividade do homem de quem continuamos a esperar o máximo. A etiqueta "cubista" vem cometendo esse erro há muito tempo. Semelhantes restrições podem ser convenientes a outros, mas parece-me urgentemente desejável isentar delas Picasso e Braque.

.....

A Revolução, sobre cuja definição já não pode haver hoje nenhum mal-entendido, nós a veremos e ela dará razão aos nossos escrúpulos. É diante dela, e só diante dela, que considero útil mencionar os melhores homens que conheço. A responsabilidade dos pintores, como de todos aqueles a quem incumbe a temível tarefa de impedir, no modo de expressão a que servem, a sobrevivência do signo para a coisa significada, neste momento essa responsabilidade me parece pesada e em geral muito mal suportada. No entanto, tal é o preço da eternidade. O espírito desliza sobre essa circunstância como sobre uma casca de banana. Aqueles que preferem não se dar conta do momento em que esperam menos parecem-me carecer dessa misteriosa ajuda que a meu ver é a única que se reveste de alguma importância. O alcance revolucionário de uma obra, ou simplesmente o seu alcance, não pode depender da escolha dos elementos que essa obra põe em jogo. Daí a dificuldade de obter uma escala rigorosa e objetiva dos valores plásticos num tempo em que se está a ponto de empreender uma revisão cabal de todos os valores e em que a clarividência nos obriga a não reconhecer outros valores além daqueles cuja natureza permite apressar essa revisão.

Diante da completa bancarrota da crítica de arte, bancarrota, aliás, muito cômica, não nos cabe lamentar que os artigos de um Raynal, de um Vauxcelles

19. Mesmo que fosse a disciplina "surrealista". [A. B.]

ou de um Fels ultrapassem as raias da imbecilidade. O escândalo contínuo do cézannismo, do neo-academismo ou do maquinismo é incapaz de comprometer o desfecho em que estamos interessados. Que Utrillo seja ainda ou já um bom "vendedor", que X ou Y consiga ou não fazer-se passar por surrealista, tudo isso são assuntos de empregados de mercearia. É certo que o estudo dos costumes, aos quais me contento em aludir, se pudesse ser levado a bom termo, seria profundamente edificante, mas seria perda de tempo tentá-lo aqui, tanto mais que esses costumes estão em perfeito acordo com todos aqueles cuja denúncia, num domínio mais geral, prossegue. De um ponto de vista apenas intelectual, trata-se unicamente de saber a que se pode atribuir a incontestável bancarrota de certos artistas, que, em dois ou três casos, chega a parecer-nos o resultado da perda de um *estado de graça.*

Enquanto Picasso, absolvido por seu gênio de qualquer obrigação moral simples, ele que engana sem cessar a aparência com a realidade, a ponto de algumas vezes nos inquietar, o que, a nosso ver, é para sempre imperdoável; enquanto Picasso, escapando definitivamente a qualquer compromisso, permanece como mestre de uma situação que sem ele deveríamos considerar desesperada, parece, com efeito, que a maioria de seus companheiros de primeira hora estão hoje engajados no caminho que mais se opõe ao nosso e ao dele. Os que se autodenominaram "Fauves", com um senso profético tão particular, já não fazem senão passear ridiculamente atrás das barras do tempo, e de seus saltos finais, tão pouco a temer, o menor *marchand* ou domador se defende com uma cadeira. Matisse e Derain são esses velhos leões desencorajadores e desencorajados. Da floresta e do deserto, de que não guardam a mesma nostalgia, passaram a essa arena minúscula: o reconhecimento para com aqueles que os matam e os fazem viver. Um *Nu* de Derain, uma nova *Janela* de Matisse — que testemunhos mais seguros poderia haver em apoio dessa verdade segundo a qual "nem toda a água do mar bastaria para lavar uma gota de sangue intelectual"?[20] Assim, pois, esses homens não se reerguerão? Se agora quisessem retratar-se perante o espírito, verificariam que estão definitivamente perdidos tanto para os outros homens como para si mesmos. O ar outrora tão límpido, a viagem que não será feita, a distância não-percorrida que separa o lugar de um objeto encontrado daquele onde o deixamos, a eternidade inseparável dessa hora e deste lugar estão à mercê do nosso primeiro ato de submissão. Gostaria de discutir mais longamente uma perda tão total. Mas que fazer? É tarde demais.

André Breton, Que é Surrealismo?, 1934[21]

No início da guerra de 1870 (ele devia morrer quatro meses depois, na idade de 24 anos), o autor dos *Chants de Maldoror* e *Poésies*, Isidore Ducasse,

20. Isidore Ducasse. [A. B.]

21. De uma conferência publicada originalmente em André Breton, *Qu'est-ce-que le Surréalisme?* Bruxelas, R. Henriquez, 1934. A tradução inglesa utilizada por H. B. Chipp é de

Pablo Picasso, André Breton, *1923*, *ponta-seca*.

mais conhecido pelo nome de Conde de Lautréamont, cujo pensamento foi da maior ajuda e encorajamento para mim e meus amigos nos quinze anos em que conseguimos conduzir uma ação comum[22], fez a seguinte observação, entre tantas outras que haveriam de eletrizar-nos cinqüenta anos mais tarde: "Na hora em que escrevo, novos estremecimentos percorrem a atmosfera intelectual: trata-se apenas de ter a coragem de olhá-los face a face." 1868-1875: *poeticamente*, é impossível perceber no passado uma época tão rica, tão vitoriosa, tão revolucionária, tão carregada de sentido distante como a que se estende da publicação separada do *Premier Chant de Maldoror* à inserção, numa carta a Ernst Delahaye, do último poema de Rimbaud, *Rêve*, que até agora se evitou incluir em suas *Oeuvres Complètes*. Não é em vão que acredito dever restituir as duas obras de Lautréamont e de Rimbaud ao seu quadro histórico exato: os anos imediatamente anteriores e posteriores à guerra de 1870. Do cataclismo militar e social cujo episódio terminal seria o esmagamento atroz da Comuna de Paris, com efeito, não podiam deixar

David Gascoyne, de *What is Surrealism?*, de Breton, pp. 44-90. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

22. Embora o próprio movimento surrealista não datasse de tão longe, Breton estava ligado com os dadaístas e tinha visitado Sigmund Freud em Viena logo depois do término da Primeira Guerra Mundial. Seu primeiro livro, *Les Champs Magnétiques* (1921), foi uma experiência em escrita inconsciente.

de surgir outros cataclismos análogos, dos quais o último, em data, surpreendeu muitos de nós na idade mesma em que Lautréamont e Rimbaud se viram lançados no precedente, o último dos quais teve por conseqüência, em compensação — e este é o fato novo e importante —, o triunfo da Revolução Bolchevique.

.....

Num artigo publicado na revista *Littérature*, intitulado "Entrada dos Médiuns", 1922, reproduzido em *Les Pas Perdus*, 1924, e posteriormente no *Manifesto do Surrealismo*, expliquei a circunstância que nos colocou, a mim e aos meus amigos, no caminho da atividade surrealista que ainda continuamos a trilhar e para o qual esperamos conquistar um número cada vez maior de novos companheiros a fim de levá-la muito mais longe do que o fizemos até aqui. Diz ele:

Foi em 1919 que minha atenção se fixou nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão e ao avizinhar-se o sono, se tornam perceptíveis para o espírito sem que seja possível descobrir nelas (mesmo por uma análise meticulosa) um esforço volitivo prévio. Uma noite, em particular, antes de adormecer, pude perceber, nitidamente articulada, a ponto de não ser possível mudar uma só de suas palavras, porém desprovida de qualquer qualidade de som vocal, uma frase assaz curiosa que não continha o menor vestígio dos acontecimentos nos quais, segundo a opinião de minha consciência, eu me encontrava envolvido naquele momento, frase que me pareceu insistente, frase, ouso dizer, que *batia na vidraça*. Tomei conhecimento dela rapidamente e me dispunha a passar além quando seu caráter orgânico me reteve. Na verdade, essa frase me espantava; infelizmente não consigo lembrar-me dela hoje, mas era algo como: "Há um homem cortado em dois pela janela", mas não podia haver equívoco possível, pois ela estava acompanhada pela fraca representação visual de um homem andando cortado ao meio por uma janela perpendicular ao eixo do seu corpo. Sem dúvida tratava-se do simples reendireitamento no espaço de um homem que se acha debruçado à janela. Mas, como essa janela seguiu o deslocamento do homem, percebi que estava diante de uma imagem de um tipo bastante raro e veio-me o desejo de incorporá-la ao meu material de construção poética. Só a investi dessa qualidade quando ela deu lugar a uma sucessão apenas intermitente de frases que não me deixaram menos atônito e me deixaram sob a impressão de uma gratuidade extrema.

Ocupado como estava com Freud, nessa época, e familiarizado com seus métodos de exame, que eu tivera ocasião de praticar sobre doentes durante a guerra, resolvi obter de mim aquilo que se procura obter deles, ou seja, um monólogo que fluísse o mais rapidamente possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não se embarace, por conseguinte, com nenhuma reticência e que seja, tão exatamente quanto possível, o *pensamento falado*. Parecera-me, e ainda me parece — e o modo como me ocorrera a frase do homem cortado testemunhava isso —, que a rapidez

do pensamento não é superior à da palavra e que ela não desafia forçosamente a língua e nem sequer a pena que corre. Foi nessas disposições que Philippe Soupault, a quem eu confiara essas primeiras conclusões, e eu empreendemos cobrir folhas de papel com escrita, com um louvável desprezo pelo que disso poderia resultar literariamente. A facilidade de realização fez o resto. No fim do primeiro dia, podíamos ler umas cinqüenta páginas obtidas por esse meio e começar a comparar nossos resultados. No conjunto, os de Soupault e os meus apresentavam notável analogia: mesmo vício de construção, hesitações da mesma natureza, mas também, de ambas as partes, a ilusão de uma *verve* extraordinária, muita emoção, uma escolha considerável de imagens de uma qualidade tal que não teríamos sido capazes de criar uma só delas pelo método de escrever normal, um pitoresco especialíssimo e, aqui e ali, algumas proposições de aguda bufonaria. Em casos desse tipo, é muito difícil apreciar em seu justo valor os diversos elementos do resultado obtido. Pode-se mesmo dizer que é impossível apreciá-los à primeira leitura. Para quem escreve, esses elementos são aparentemente *tão estranhos como para qualquer outro* e, naturalmente, a gente desconfia deles. Poeticamente falando, eles se recomendam sobretudo por um alto grau de *absurdo imediato*, e é próprio desse absurdo, a um exame mais aprofundado, ceder o lugar a tudo o que existe de legítimo e admissível no mundo: a divulgação de um certo número de propriedades e fatos não menos objetiváveis, em suma, que os outros.

Como a palavra "surrealismo" nos foi imposta, segundo se viu, para caracterizar a empresa *generalizável* à qual nos entregáramos, julguei indispensável, em 1924, defini-la de uma vez por todas:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, quer verbalmente, quer por escrito, quer por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo repousa na crença na realidade superior de certas formas de associações antes negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da vida. Professaram o *surrealismo absoluto*: senhores Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desmos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault e Vitrac.

Por enquanto estes parecem ser os únicos, e não haveria dúvida a esse respeito não fosse o caso apaixonante de Isidore Ducasse, cujo comportamento humano escapa quase inteiramente à minha compreensão. E certamente, se considerarmos seus resultados apenas superficialmente, um bom número de grandes poetas poderia passar por surrealista, a começar por Dante e, em seus melhores dias, Shakespeare. *No curso de inúmeras tentativas que empreendi no sentido de analisar aquilo a que se costuma chamar, de maneira abusiva, gênio, nada encontrei que afinal não se pudesse atribuir a qualquer outro processo que não esse.*

O *Manifesto* continha ainda um certo número de receitas práticas intituladas "Segredos da Arte Mágica Surrealista", como segue:

Composição surrealista escrita, ou primeiro e último rascunho.

Mande trazer material de escrever depois de ter-se estabelecido num lugar tão favorável quanto possível à concentração da mente sobre si mesma. Coloque-se no estado mais passivo ou receptivo que puder. Faça abstração de seu gênio, de seus talentos e dos de todos os outros. Diga a si mesmo que a literatura é um dos caminhos que conduzem a todo lugar. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, com rapidez suficiente para não memorizar nada nem ser tentado a reler o que escreveu. A primeira frase virá sozinha, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente que só pede para exteriorizar-se. É muito difícil pronunciar-se sobre o caso da frase seguinte; ela participa, sem dúvida, ao mesmo tempo da nossa atividade consciente e da outra, se admitirmos que o fato de ter escrito a primeira envolve um mínimo de percepção. Mas isso pouco importa, pois é aí que reside o maior interesse do exercício surrealista. Naturalmente, a pontuação se opõe à continuidade absoluta do fluxo que nos ocupa, embora nos pareça necessária. Continue a escrever enquanto isso lhe agradar. Confie no caráter inesgotável do murmúrio. Se o silêncio ameaçar estabelecer-se devido a um erro que você cometeu — um erro, digamos, de desatenção —, interrompa sem hesitar uma linha que se tornou demasiado lúcida. Após a palavra cuja origem lhe parece suspeita, coloque uma letra qualquer, a letra *l*, por exemplo, sempre a letra *l*, e restaure o fluxo arbitrário iniciando com essa letra a palavra que se seguirá.

Vivemos ainda sob o reino da lógica, mas os métodos lógicos, em nossos dias, já não se aplicam senão à resolução de problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto, que ainda está na moda, só permite considerar fatos estreitamente ligados à nossa experiência. Os fins lógicos, pelo contrário, nos escapam. É desnecessário acrescentar que à própria experiência foram atribuídos limites. Ela gira dentro de uma gaiola da qual se torna cada vez mais difícil libertá-la. Também ela se apóia na utilidade imediata e é mantida pelo bom senso. Sob a cor de civilização, sob o pretexto de progresso, conseguiu-se banir do espírito tudo o que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; proscreveu-se toda investigação da verdade que não seja conforme ao uso. Foi graças ao mais puro acaso, aparentemente, que se restituiu à luz, recentemente, uma parte do mundo intelectual — a meu ver a mais importante — com a qual afetávamos não mais nos preocupar. Devemos creditar isso às descobertas de Freud. Baseada nessas descobertas, desenha-se enfim uma corrente de opinião a favor da qual o explorador da mente humana poderá levar mais longe suas investigações, já que estará autorizado a levar em conta não apenas as realidades sumárias. A imaginação está talvez na iminência de retomar os seus direitos. Se as profundezas do nosso espírito ocultam forças estranhas, capazes de aumentar as da superfície ou de lutar vitoriosamente contra elas, é de todo interesse captá-las, captá-las

primeiro, para em seguida submetê-las, se possível, ao controle da nossa razão. Os próprios analistas só têm a ganhar com isso. Mas é importante observar que nenhum meio é designado *a priori* para a conduta dessa empresa; que, até segunda ordem, ela pode passar por ser tanto do domínio dos poetas como dos cientistas; e que seu sucesso não depende dos caminhos mais ou menos caprichosos que serão seguidos.

Minha intenção é fazer justiça ao *ódio do maravilhoso* que domina certos homens, a esse ridículo a que querem expô-lo. Resumindo: o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo; na verdade, só o maravilhoso é belo.

O que há de admirável no fantástico é que ele já não é fantástico: o que há é apenas o real.

Como eu dizia no *Manifesto*:

Creio na transmutação futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *supra-realidade*, por assim dizer. Parto para a sua conquista, certo de não consegui-la, mas a morte pouco me importa desde que eu possa provar as alegrias que ela me proporcionará.

Foi rigorosamente no mesmo sentido que Aragon se exprimiu em *Une Vague de Rêves* (1924):

Deve-se entender que o real nada mais é que uma relação como qualquer outra, que a essência das coisas não está de forma alguma ligada à realidade delas, que há outras relações além da realidade que a mente é capaz de apreender e que são também primeiras, como o acaso, a ilusão, o fantástico, o sonho. Essas diversas espécies são reunidas e conciliadas num gênero, que é a supra-realidade... A supra-realidade, relação na qual o espírito engloba todas as noções, é o horizonte comum das religiões, das imagens, da poesia, da embriaguez e da vida mesquinha, essa madressilva trêmula que você acredita bastar para povoar o céu para nós.

E René Crevel, em *L'Esprit contre la Raison:*

O poeta não adormece suas feras para brincar de domador, mas, todas as jaulas abertas, chaves jogadas ao vento, ele parte, viajante que não pensa em si, porém na viagem, nas praias de sonhos, florestas de mãos, animais com almas, toda a inegável supra-realidade.

Eu devia resumir a idéia nestes termos em *Le Surréalisme et la Peinture* (1928)[23].

Tudo quanto amo, tudo quanto penso e sinto me inclina a uma filosofia particular de imanência segundo a qual a supra-realidade estaria contida na realidade mesma e não lhe seria nem superior nem exterior. E reciprocamente, pois o continente seria também conteúdo. Dir-se-ia um vaso de comunicação

23. Ver *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1928.

colocado entre o continente e o conteúdo. Ou seja, resisto com todas as minhas forças às tentativas que, na ordem da pintura, da literatura, poderiam ter como conseqüência imediata subtrair o pensamento à vida, assim como colocar a vida sob a égide do pensamento.

De 1930 aos nossos dias a história do surrealismo é a história do esforço desenvolvido para exaltá-lo no sentimento de seu *devir* próprio, removendo dele, gradualmente, todo vestígio de oportunismo político ou artístico. A revista *La Révolution Surréaliste* (doze números) cedeu o lugar a outra, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (seis números). Sob a pressão exercida por novos elementos, a experimentação surrealista, que por um tempo demasiado longo permanecera como algo excêntrico, foi totalmente retomada; suas perspectivas e seus fins puderam ser perfeitamente esclarecidos; posso dizer que ela não cessou de ser conduzida de uma maneira contínua e com todo o entusiasmo. O impulso-mestre que ela recebeu para isso foi o de Salvador Dalí, cuja efervescência interior excepcional foi para o surrealismo, durante todo esse período, um fermento inestimável. Como observou muito justamente Guy Mangeot em sua *Histoire du Surréalisme*[24], publicado recentemente por René Henriquez, Dalí dotou o surrealismo de um instrumento de primeiríssima ordem, em particular o *método paranóico-crítico*, que imediatamente se mostrou capaz de aplicar-se indistintamente à pintura, à poesia, ao cinema, à construção de objetos surrealistas típicos, à moda, à escultura, à história da arte e mesmo, quando necessário, a todo tipo de exegese.

Foi em *La Femme Visible* (em 1930) que ele anunciou suas convicções:

Acredito estar próximo o momento em que, por um processo de caráter paranóico e ativo do pensamento, será possível (simultaneamente com o automatismo e os outros estados passivos) sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade...

Para evitar qualquer equívoco, talvez ele devesse dizer: realidade "imediata".

A paranóia se serve do mundo exterior para fazer valer a idéia obsedante, com a perturbadora característica de tornar válida a realidade dessa idéia para os outros. A realidade do mundo exterior serve como prova e ilustração e é posta ao serviço da realidade do nosso espírito.

Sob o título "Provocações Filosóficas", Dalí, no número especial de *Documents 34*, "Intervention surréaliste" (junho de 1934), empreende hoje dar um feitio didático ao seu pensamento. Toda incerteza sobre seu verdadeiro desígnio me parece ser afastada por estas definições:

Paranóia: Delírio de interpretação que comporta uma estrutura sistemática.

Atividade paranóico-crítica: Método espontâneo de "conhecimento irracional" baseado na objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes.

24. *Histoire du Surréalisme*, Bruxelas, 1934.

Pintura: "Fotografia" a mão e em cores da "irracionalidade concreta" e do mundo imaginativo em geral.

Escultura: Moldagem a mão da "irracionalidade concreta" e do mundo imaginativo em geral. Etc. ...

Trata-se (para dar uma idéia sumária da empresa de Dalí) de especular ardentemente sobre essa propriedade do *devir ininterrupto* de todo objeto sobre o qual se exerce a atividade paranóica — noutras palavras, a atividade ultraconfusional que se origina da idéia obsedante. Esse devir ininterrupto permite ao paranóico que o testemunha considerar as próprias imagens do mundo exterior como instáveis e transitórias, se não suspeitas; e, o que é mais inquietante, está em seu poder fazer os outros acreditarem na realidade de sua impressão. Se um aspecto, por exemplo, da imagem *múltipla* que nos ocupa é um burro apodrecido, a "cruel" putrefação do animal pode ser considerada como "o reflexo ofuscante e duro de novas pedras preciosas". Encontramo-nos aqui em presença de uma nova afirmação, com provas formais em seu apoio, da *onipotência do desejo,* que continua a ser, desde a origem, o único ato de fé do surrealismo. No ponto onde o surrealismo encontrou o problema, lembremos que seu único guia foi o sibilino pronunciamento de Rimbaud: "Digo que é preciso ser *vidente*, fazer-se vidente." Como se sabe, este era para Rimbaud o único meio de chegar "ao *desconhecido*". Hoje o surrealismo pode se gabar de ter descoberto e tornado praticáveis alguns dos caminhos que conduzem ao desconhecido. O abandono ao impulso verbal ou gráfico e o apelo à faculdade paranóico-crítica não são os únicos, e pode-se dizer que a atividade surrealista, nestes quatro últimos anos, fez aparecer vários outros, o que permite afirmar que o automatismo de que partimos e ao qual voltamos sem cessar constitui a *encruzilhada* onde esses vários caminhos se encontram. Entre aqueles que exploramos particularmente ou apenas começamos a entrever, citarei a simulação dos delírios (mania aguda, paralisia geral, demência precoce), que Paul Éluard e eu praticamos em *A Imaculada Concepção* (1930), empreendimento destinado a provar que o homem normal pode ter acesso aos lugares provisoriamente condenados da mente humana; a fabricação de objetos de funcionamento simbólico, iniciada em 1931 pela emoção muito nova e particular causada pelo objeto de Giacometti *L'Heure des Traces,* que, entre muitas outras obras surrealistas, ainda se pode ver na exposição do Palais des Beaux-Arts; a análise da interpretação dos estados de vigília e de sonho, que tende a torná-los estreitamente dependentes um do outro e mesmo a condicionar-se um ao outro integralmente em favor de certos estados afetivos, análise que tentei fazer em *Les Vases Communicants;* e, enfim, a tomada em consideração dos trabalhos recentes da escola de Marburg, para os quais chamei a atenção num artigo de *Minotaure,* "Le message automatique", trabalhos que têm por finalidade cultivar na criança notáveis disposições sensoriais que as tornam capazes de poder mudar, olhando-o fixamente, um objeto qualquer em seja lá o que for.

Nada poderia ser mais coerente, mais sistemático ou mais rico em resultados que esta última fase da atividade surrealista, que viu ainda a produção

dos dois filmes de Luis Buñuel e Salvador Dalí, *Un Chien Andalou* e *L'Âge d'Or*, que nos valeu os poemas de René Char, *L'Homme Approximatif, Où Boivent les Loups* e *L'Antitête* de Tristan Tzara, *Le Clavecin de Diderot* e *Les Pieds dan le Plat* de René Crevel, *La Vie Immédiate* de Éluard, os preciosíssimos comentários *visuais* de Madame Valentine Hugo às obras de Arnim e Rimbaud, a parte mais intensa da obra de Yves Tanguy, a inspirada escultura de Alberto Giacometti, o encontro de Georges Hugnet, Gui Rosey, Pierre Yoyotte, Roger Caillois, Victor Brauner e Balthus. Nunca uma vontade comum tão precisa nos havia unido. Essa vontade, que deduzo do método surrealista tal como ele tende cada vez mais a se caracterizar, creio poder expressá-la claramente dizendo que hoje ela se empenha em *"produzir o estado em que a distinção entre o subjetivo e o objetivo perca a sua necessidade e o seu valor"*.

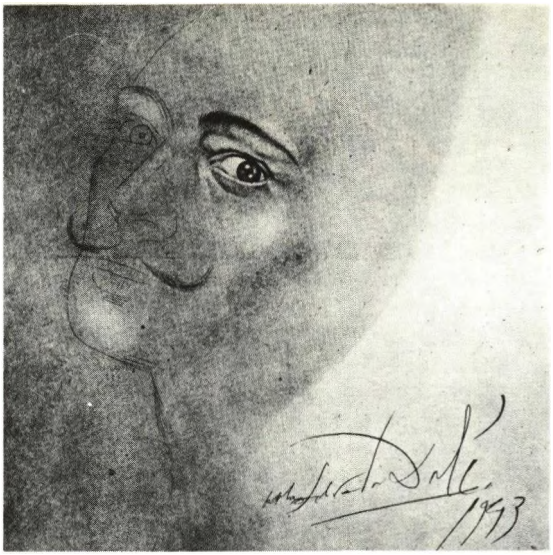
Salvador Dalí, "O objeto revelado na experiência surrealista", 1931[25]

Em minhas fantasias gosto de tomar como ponto de partida para as experiências surrealistas o nome de um quadro de Max Ernst, *Revolução à Noite*. Se, além do fato de que essas experiências foram originalmente quase oníricas e quase esmagadoras, considerarmos o poder noturno, esplendidamente ofuscante, da palavra que resume mais ou menos o nosso futuro, a palavra "revolução", nada poderia ser mais subjetivo do que essa frase, "Revolução Noturna". Afinal de contas, deve ser significativo que a revista que por vários anos registrou essas experiências se chamasse *La Révolution Surréaliste*.

Os anos modificaram muito instrutivamente o conceito surrealista do objeto, mostrando uma imagem do modo como a visão surrealista do mundo exterior estava, e ainda pode estar, sujeita a modificação. Nos primeiros experimentos com a solicitação poética, a escrita automática e a explicação dos sonhos, artigos reais ou imaginários pareciam dotados de uma vida real, própria. Todo objeto era considerado um "ser" perturbador e arbitrário e era creditado como tendo uma existência totalmente independente da atividade do experimentador. Graças às imagens obtidas em *O Cadáver Requintado*[26], essa fase antropomórfica confirmava a idéia fixa das metamorfoses — vida

25. Publicado originalmente em parte como "Objets Surréalistes", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Paris, nº 3, 1931. A tradução inglesa utilizada por H. B. Chipp é de *This Quarter* (Londres) V, 1 (setembro de 1932) 197-207. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

26. A experiência conhecida como "O Cadáver Requintado" foi instigada por Breton. Várias pessoas tinham de escrever sucessivamente palavras que formassem uma sentença de acordo com um dado modelo ("O cadáver/requintado/beberá/o vinho/espumante"), sem que nenhuma delas tivesse idéia da palavra que seu antecessor pudesse ter escolhido. Ou então várias pessoas tinham de desenhar sucessivamente as linhas fazendo um retrato ou uma cena, sem que cada pessoa soubesse o que as outras haviam desenhado, etc. No mundo das imagens, "O Cadáver Requintado" produziu associações poéticas notavelmente inesperadas, que não poderiam ter sido obtidas de nenhuma outra maneira, associações que ainda escapam à análise e excederam em valor aos mais raros documentos relacionados com as doenças mentais. [S.D.]



Salvador Dalí, Auto-retrato, *1943, desenho.*

inanimada, presença constante de imagens humanas, etc. — ao mesmo tempo que revelava as características regressivas determinantes de fases infantis. Segundo Feuerbach[27], "primitivamente o conceito de objeto é apenas o conceito de um segundo eu; assim, na infância todo objeto é concebido como tendo uma ação livre e arbitrária". Como se verá a seguir, os objetos assumiram gradualmente esse caráter arbitrário com o avanço das experiências surrealistas. Quando produzidos em sonhos, eles se adaptam às mais contraditórias formas de nossos desejos e finalmente são subordinados — muito relativamente, é certo — às exigências de nossa própria ação. Mas deve-se insistir em que antes de o objeto ceder a essa necessidade, ele sofre uma fase noturna e, na verdade, subterrânea.

Os primeiros experimentadores surrealistas viram-se mergulhados nas passagens subterrâneas de *Revolução Noturna,* as passagens onde *Os Mistérios de Nova York* devem ter sido materializados, na verdade passagens oníricas ainda hoje identificáveis. Viram-se mergulhados na rua aberta pós-mecânica, onde a mais bela e alucinante vegetação de ferro produz aqueles rebentos elétricos que ainda decoram em "Estilo Moderno" [Art Nouveau] as entradas do Metrô de Paris. Ali, ficaram entregues ao esquecimento e, devido à ameaça de cataclismos não-intencionais, transformaram-se em títeres altamente desenvolvidos, iguais aos que os homens correm agora o risco de vir a ser. Durante toda a noite, uns poucos surrealistas se reuniam em torno da grande mesa

27. Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872), filósofo naturalista alemão que acreditava que a matéria de estudo de toda filosofia era o homem, definido pela experiência.

Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara,
Paisagem (O cadáver requintado), *c. 1933,*
giz sobre papel.

usada para as experiências, os olhos protegidos e mascarados por placas mecânicas finas, mas opacas, nas quais a curva ofuscante de gráficos convulsivos aparecia intermitentemente em breves sinais luminosos, um delicado mecanismo de níquel como um astrolábio fixo aos seus pescoços e dotado de membranas animais para registrar pela interpenetração o aparecimento de qualquer nova tendência poética, seus corpos amarrados às cadeiras por um engenhoso sistema de correias, de modo que só podiam mexer a mão de certa maneira e a linha sinuosa podia escrever sobre os cilindros brancos apropriados. Enquanto isso seus amigos, contendo a respiração e mordendo os lábios inferiores em concentrada atenção, inclinavam-se sobre o mecanismo registrador e com pupilas dilatadas esperavam apenas o movimento, a frase ou a imagem desconhecidos.

Sobre a mesa, alguns instrumentos científicos empregavam um sistema de física hoje esquecido ou ainda não desenvolvido, dotavam a noite de suas diferentes temperaturas e dos diferentes cheiros de seus delicados mecanismos, tendo-se tornado um pouco febris pelo gosto novo e frio da eletricidade. Havia também uma luva feminina de bronze e vários outros artigos desvirtuados, como "aquele tipo de meio cilindro branco, irregular, envernizado

com saliências e buracos aparentemente sem sentido", mencionado em *Nadja* e ainda a era que Breton descreve em *Les Pas Perdus*, 1924: "Refiro-me à ocasião em que Marcel Duchamp chamou alguns amigos para mostrar-lhes uma gaiola que parecia não ter pássaros e sim estar meio cheia de torrões de açúcar. Pediu-lhes que levantassem a gaiola e eles ficaram surpresos com o seu peso. O que lhes havia parecido ser torrões de açúcar eram, na realidade, pequenos pedaços de mármore que, com grande despesa, Duchamp mandara cortar especialmente para isso. Esse truque não é, na minha opinião, pior do que qualquer outro, e eu diria até que vale todos os truques da arte juntos."

A semi-obscuridade da primeira fase da experiência surrealista revelaria alguns manequins sem cabeça e uma forma embrulhada e amarrada com barbante que, não sendo identificável, pareceu muito perturbadora numa das fotografias de Man Ray (isso já sugeria outros objetos embrulhados que se desejava identificar pelo tato, mas finalmente verificou-se ser impossível identificá-los; sua invenção, porém, ocorreria mais tarde). Mas, como podemos expressar a sensação de escuridão que para nós envolvia toda a questão? Só mencionando a maneira pela qual os surrealistas foram fortemente atraídos por artigos que brilhavam com sua luz própria — em suma, coisas fosforescentes, no sentido próprio ou impróprio da palavra. Essas coisas foram enfeitadas com espigas de trigo, imagens fundidas de mulheres nuas penduradas nas paredes, réguas-T e porcelanas formando um "interior metafísico" de Chirico. Não é importante o fato de algumas dessas coisas terem sido cobertas com a tinta luminosa usada nos mostradores de relógios para que ponteiros e números brilhem no escuro. O importante é a maneira como essas experiências revelaram o *desejo do objeto*, o objeto concreto. Esse desejo consistia em tirar o objeto, a qualquer preço, do escuro e levá-lo para a luz, carregá-lo, piscando, trêmulo, para a plena luz do dia. Foi assim que se encontraram os primeiros objetos-sonho mencionados por Breton em sua *Introduction au Discours sur le Peu de Réalité*, 1927 [Introdução a um Discurso sobre o Poder da Realidade].

Então ele disse:

Deve-se compreender que apenas nossa crença numa certa necessidade impede-nos de conceder ao testemunho poético a mesma credibilidade que atribuímos, por exemplo, à história de um explorador. O fetichismo humano está pronto a experimentar a peruca branca ou a afagar o gorro de pele, mas demonstra uma atitude bem diferente quando *nós* voltamos cheios de *nossas* aventuras. Exige, de maneira absoluta, acreditar que as coisas que lhe são mostradas *realmente aconteceram*. Foi por isso que sugeri recentemente que na medida do possível deveriam ser fabricados artigos que só são encontrados em sonhos, artigos tão difíceis de justificar por sua utilidade como pelo prazer que proporcionam. Assim, uma noite dessas, durante o sono, vi-me num mercado ao ar livre nas vizinhanças de Saint-Malo e encontrei um livro bastante estranho. Sua lombada consistia em um gnomo de madeira cuja barba branca assíria chegava aos seus pés. Embora a estatueta tivesse a espessura normal, não houve dificuldade em passar as páginas do livro,

feitas de grossa lã negra. Apressei-me em comprá-lo, e quando acordei lamentei não tê-lo junto de mim. Seria relativamente fácil fabricá-lo. Quero ter alguns objetos do mesmo tipo, pois seu efeito seria claramente intrigante e perturbador. Toda vez que eu oferecesse um dos meus livros a uma pessoa escolhida, juntaria um desses objetos ao meu presente.

Com isso posso contribuir para acabar com os troféus totalmente odiosos do concreto e aumentar o descrédito das pessoas e coisas "racionais". Poderia incluir máquinas engenhosamente fabricadas e desprovidas de qualquer utilidade, e também mapas de cidades imensas que jamais poderão ser construídas enquanto os seres humanos continuarem a ser o que são, mas que ainda assim colocariam em seu lugar as grandes capitais hoje existentes e as futuras. Poderíamos também ter autômatos ridículos mas perfeitamente articulados, que, embora sem fazer nada à maneira humana, nos dariam idéias adequadas da ação.

É pelo menos possível que as criações do poeta estejam destinadas, dentro de muito pouco tempo, a assumir essa tangibilidade, deslocando assim, muito estranhamente, os limites do chamado real. Sem dúvida, acho que já não devemos subestimar o poder alucinatório de certas imagens ou o dom imaginativo que alguns homens têm, independente de sua capacidade de lembrar.

Na segunda fase da experiência surrealista, os experimentadores evidenciaram o desejo de interferir. Esse elemento intencional teve uma tendência cada vez mais acentuada para a verificação concreta e ressaltou as possibilidades de uma crescente relação com o cotidiano.

Foi principalmente à luz disso que se realizou a investigação sobre o devaneio que é o amor (*La Révolution Surréaliste*, nº 12). É significativo que a investigação tenha sido empreendida no momento mesmo em que o surrealismo estava atribuindo um significado cada vez mais concreto à palavra "revolução". Nessas circunstâncias, não se pode negar que há na imaginação um potencial dialético pelo qual o título do quadro de Max Ernst, *Revolução Noturna*, é transformado em *Revolução Diurna* (que lema apropriado para a segunda fase da experiência surrealista!), entendendo-se e ressaltando-se que o dia, no caso, deve ser exclusivamente o dia do materialismo dialético.

A prova da existência do desejo de interferir e do elemento intencional (mal-intencionado) que mencionamos é proporcionada pelas esmagadoras afirmações de André Breton no *Segundo Manifesto*, com a segurança natural daqueles que adquiriram plena consciência de sua missão de corromper malevolamente os alicerces do ilegítimo, afirmações que tiveram necessariamente seu efeito sobre a arte e a literatura.

A certeza que tive com *La Femme Visible*, 1930, de que certas realizações eram iminentes levou-me a escrever, de maneira bastante individual e pessoal, porém: "Acho que está chegando rapidamente o momento em que será possível (simultaneamente com o automatismo e outros estados passivos) sistematizar a confusão graças a um processo paranóico e ativo do pensamento, contribuindo assim para desacreditar totalmente o mundo da realidade." Isso levou-me, no curso natural das coisas, a fazer muito recentemente certos objetos

ainda indefinidos que, no âmbito da ação, proporcionam as mesmas oportunidades conflitantes das mensagens mediúnicas no âmbito da receptividade.

Mas a nova fase da experiência surrealista teve um caráter vital e definiu-se pelas *simulações de enfermidades mentais* que em *L'Immaculée Conception*, 1931, André Breton e Paul Éluard contrastaram com os vários estilos poéticos. Graças à simulação em particular e às imagens em geral, fomos capazes não só de estabelecer comunicação entre o automatismo e o caminho para o objeto como também de regular o sistema de interferências entre eles, com o que o automatismo, longe de ser diminuído, foi, isso sim, liberado. Pela nova relação assim estabelecida, nossos olhos vêem a luz das coisas no mundo exterior.

Com isso, porém, somos assaltados por um novo receio. Privados da companhia de nossos fantasmas antigos e habituais, que nos asseguravam perfeitamente a paz de espírito, somos levados a considerar o mundo dos objetos, o mundo objetivo, como o verdadeiro conteúdo manifesto de um novo sonho.

O drama do poeta expresso pelo surrealismo foi extremamente agravado. Temos agora um medo totalmente novo. No limite do emergente culto do desejo, parecemos atraídos por um novo corpo, sentimos a existência de milhares de corpos de objetos que havíamos esquecido. A probabilidade de a divisão da personalidade se dever à perda da memória é sugerida pela concepção de Feuerbach, segundo a qual primitivamente o objeto era apenas o conceito do segundo eu, tanto mais que ele acrescenta: "O conceito de objeto costuma ser produzido com a ajuda do você, que é o 'eu objetivo'." Assim sendo, deve ser o "você" que age como "meio de comunicação", e pode-se perguntar se o que paira atualmente sobre o surrealismo não é o corpo possível que pode ser encarnado nessa comunicação. A maneira pela qual o novo *medo* surrealista assume a forma, a luz e a aparência do corpo aterrorizante do "eu objetivo" nos deve levar a pensar assim. Essa opinião é reforçada pelo fato de que o livro seguinte de André Breton, equivalente a um terceiro manifesto surrealista, será chamado, com a clareza de um meteoro magnetizado, um meteoro-talismã, *Les Vases Communicants* (1932).

Há pouco convidei os surrealistas a examinarem um esquema experimental que, em sua forma definitiva, teria de ser realizado coletivamente. Como ainda é individual, assistemático e apenas sugestivo, apresento-o aqui apenas como um ponto de partida.

1. *A transcrição dos devaneios*

2. *Experiências relativas ao conhecimento irracional das coisas*: É necessário dar respostas intuitivas e muito rápidas a uma série bastante complexa de perguntas sobre objetos conhecidos e desconhecidos, como uma cadeira de balanço, um pedaço de sabão, etc. Deve-se dizer, em relação a tais objetos, se são

Do dia ou da noite,
Paternais ou maternais,
Incestuosos ou não-incestuosos,

Favoráveis ao amor,

Sujeitos a transformação,

Onde está quando fechamos os olhos (à frente ou atrás de nós, à nossa direita ou à nossa esquerda, perto ou distante, etc.),

O que lhe acontece quando colocado na urina, vinagre, etc.

3. *Experiência relacionada com a percepção objetiva*: Cada um dos experimentadores recebe um despertador que despertará numa hora que ele não deve conhecer. Tendo no bolso esse relógio, ele age como de costume até o momento em que soa o alarma, quando então deve anotar onde está e o que mais chama a atenção de seus sentidos (visão, audição, olfato, tato). Pela análise das várias notas assim tomadas, pode-se ver até onde a percepção objetiva depende da representação imaginativa (fator causal, influência astrológica, freqüência, o elemento de coincidência, a possibilidade de interpretação simbólica do resultado à luz dos sonhos, etc.). Poderíamos constatar, por exemplo, que às 5 horas as formas alongadas e os perfumes eram freqüentes, às 8 horas as formas precisas e as imagens puramente fototípicas.

4. *Estudo coletivo da fenomenologia* em assuntos que parecem oferecer sempre as maiores oportunidades surrealistas. O método que pode ser empregado de maneira mais geral e simples é modelado sobre o método de análise da fenomenologia da repugnância de Aurel Kolnai. Por meio dessa análise podemos descobrir as leis objetivas aplicáveis cientificamente a campos até então considerados vagos, flutuantes e caprichosos. Em minha opinião, seria de particular interesse para o surrealismo que esse estudo se ocupasse das *fantasias* e dos *caprichos*. Poderiam ser realizados quase que totalmente em investigações polêmicas, necessitando apenas ser completados pela análise e a coordenação.

5. *Escultura automática*: Em toda reunião destinada à polêmica ou à experimentação, entrega-se a cada pessoa uma quantidade fixa de material maleável, a ser tratado automaticamente. Mais tarde as formas assim criadas, juntamente com as notas de cada pessoa (da hora e condições de produção), são recolhidas e analisadas. A série de perguntas relacionadas com o conhecimento irracional das coisas (cf. Proposta 2, acima) poderia ser usada.

6. *Descrição oral dos objetos* percebidos apenas pelo tato. O sujeito é vendado e descreve, pelo tato, algum objeto comum ou especialmente feito; o registro de cada descrição é comparada com a fotografia do objeto em questão.

[Falta o número 7 no original. N. do Ed.]

8. *Fabricação de objetos* à luz das descrições obtidas de acordo com a proposta anterior. Os objetos devem ser fotografados e comparados com os objetos originais descritos.

9. *Exame de certas ações* passíveis, pela sua irracionalidade, de provocar profundas correntes de desmoralização e causar conflitos sérios na interpretação e prática, como, por exemplo:

(a) Provocar de alguma forma a vinda de uma velhinha e então arrancar-lhe um dente.

(b) Mandar fazer um pão colossal (com 15 metros de comprimento) e deixá-lo certa manhã numa praça pública notando-se a reação do público e de tudo o que com ela estiver relacionado, até a exaustão do conflito.

10. *Inscrição de palavras nos objetos,* devendo-se decidir sobre as palavras exatas a serem fixadas. Na época do *Caligrammes* a disposição tipográfica adequava-se à forma dos objetos, o que era uma maneira de conformar os objetos à escrita. Proponho aqui que a escrita tome a forma dos objetos e se escreva diretamente sobre estes. Não há a menor dúvida de que as novidades específicas surgiriam do contato *direto* com o objeto, dessa unificação do pensamento com o objeto que é tão material e nova — o novo e contínuo florescimento dos fetichistas "desejos de verificar" e o novo e constante senso de responsabilidade. Certamente a poesia escrita em leques, túmulos, monumentos, etc., tem um estilo muito particular, claramente distinto. Não quero exagerar a importância desses precedentes ou do erro realista a que dão origem. É claro que não estou pensando em poemas ocasionais, mas, pelo contrário, nos escritos sem qualquer relação óbvia ou intencional com o objeto em que são lidos. Assim, a escrita excederia os limites da "inscrição" e cobriria as formas complexas, tangíveis e concretas das coisas.

Essa escrita poderia ser feita num ovo ou num pedaço de pão mal cortado. Sonho com um misterioso manuscrito escrito em tinta branca e cobrindo totalmente as superfícies estranhas e firmes de um Rolls-Royce novinho. Que o privilégio dos profetas antigos seja conferido a todos: que todos sejam capazes de ler a partir das coisas.

Em minha opinião essa escrita sobre as coisas, esse devorar material das coisas basta em si mesmo para mostrar como fomos longe desde o cubismo. Sem dúvida, habituamo-nos durante o período cubista a ver as coisas assumirem as mais abstratas formas intelectuais: alaúdes, cachimbos, potes de geléia e garrafas estavam tentando tomar a forma da "coisa em si" kantiana, supostamente invisível atrás das recentes perturbações da aparência e dos fenômenos. Em *Calligrammes* (cujo valor sintomático ainda não foi compreendido) eram realmente as formas das coisas que estavam buscando a forma da escrita. Não obstante, devemos insistir que, embora seja relativamente um passo à frente na direção do concreto, ainda essa atitude se situa no plano contemplativo e teórico. A ação do objeto pode influir, mas não há nenhuma tentativa de agir sobre esse objeto. Por outro lado, esse princípio de ação e de participação prática e concreta é o que preside incessantemente à experiência surrealista, e nossa sujeição a esse princípio é que nos leva a criar "objetos que operam simbolicamente", objetos que atendem à necessidade de estar abertos à ação pelas nossas próprias cabeças e de serem movimentados pelos nossos próprios desejos[28].

28. Objetos Surrealistas Típicos Operando Simbolicamente:

Artigo de Giacometti — Uma vasilha de madeira, tendo uma depressão feminina, está suspensa por meio de uma fina corda de violino sobre um crescente, uma de cujas pontas apenas toca a cavidade. O espectador se vê instintivamente compelido a fazer deslizar a vasilha para

Mas nossa necessidade de participar ativamente na existência dessas coisas e nossa ansiedade de formar um *todo* com elas evidenciam-se como empaticamente materiais através de nossa súbita consciência de uma *nova fome* que estamos sofrendo. Ao refletir sobre isso, verificamos repentinamente que não parece suficiente devorarmos as coisas com os nossos olhos, e nossa ansiedade de participar ativa e efetivamente de sua existência nos leva a querer *comê-las*.

O aparecimento persistente de coisas comíveis nas primeiras coisas surrealistas pintadas por Chirico — crescentes, macarrão e porcelanas encontram seu lugar ao lado de complexas réguas-T e outros utensílios que não podem ser catalogados — não é mais espantoso, sob esse aspecto, do que o apareci-

---

cima e para baixo sobre a ponta, mas a corda do violino só lhe permite um pequeno movimento. [Bola Suspensa (1930-1931) coleção particular.]

Artigo de Valentine Hugo — Duas mãos, uma delas com luva branca, a outra vermelha, ambas com punho de arminho, estão colocadas num pano verde de roleta do qual os últimos quatro números foram eliminados. A mão enluvada está com a palma para cima e segura entre o polegar e o indicador (os únicos que movem) um disco. Todos os dedos da mão vermelha podem ser movidos e ela está pronta para agarrar a outra, o seu indicador está se introduzindo na abertura da luva que ele ergue levemente. As duas mãos estão emaranhadas em fios brancos como uma teia que estão presos ao pano da roleta com alfinetes de desenho de cabeças vermelhas e brancas misturados.

Artigo de André Breton — Um receptáculo de cerâmica cheio de tabaco sobre o qual estão colocadas duas amêndoas rosadas açucaradas sobre um pequeno selim de bicicleta. Um globo de madeira polida que pode girar no eixo da sela faz, ao mover-se, com que a ponta do selim entre em contato com duas antenas de celulóide cor-de-laranja. A esfera está ligada por meio de dois braços do mesmo material com uma ampulheta deitada horizontalmente (de modo que a areia não se move) e com uma campainha de bicicleta destinada a tocar quando uma amêndoa verde açucarada é projetada no eixo por meio de uma catapulta atrás do selim. Toda a estrutura está montada numa tábua coberta com vegetação terrestre e que deixa exposto aqui e ali um fundo de tampas de garrafas de cerveja, e no canto da tábua, coberto mais espessamente com folhas, há um pequeno livro esculpido em alabastro, cuja capa está ornamentada com uma fotografia em vidro da torre de Pisa, e perto dele encontramos, movendo as folhas, uma tampinha que foi a única a se soltar: está sob a pata de um gamo.

Artigo de Gala Éluard — Há duas antenas de metal oscilantes e curvas.

Na extremidade de cada uma há duas esponjas, uma de metal, a outra real, e têm a forma de um busto; as tetas são representadas por pequenos ossinhos repintados. Quando as antenas recebem um empurrão, as esponjas entram em contato, uma com a farinha de uma vasilha, a outra com as cerdas duras de uma escova de metal.

O recipiente é colocado numa caixa inclinada contendo outras coisas que correspondem a representações adicionais. Há uma membrana de elástico vermelho estendida, que vibra por muito tempo ao menor toque, e uma pequena e flexível espiral negra semelhante a uma cunha está pendurada numa pequena caixa vermelha. Uma tábua de madeira pintada e uma proveta de químico dividem a caixa em compartimentos.

Artigo de Salvador Dalí — Dentro de um sapato de mulher está colocado um copo de leite quente no centro de uma pasta mole colorida para parecer excremento.

Um torrão de açúcar sobre o qual há um desenho do sapato deve ser mergulhado no leite, de modo que o açúcar, ao dissolver-se, e em conseqüência a imagem do sapato podem ser observados. Vários extras (pêlos púbicos pregados num torrão de açúcar, uma pequena fotografia erótica, etc.) constituem o artigo, que tem de ser acompanhado por uma caixa de açúcar extra e uma colher especial usada para mexer as bolinhas de chumbo dentro do sapato. [S. D.]

mento, nas praças públicas — que seus quadros certamente são —, de certos pares de alcachofras ou pencas de bananas que, graças à cooperação excepcional das circunstâncias, formam por si mesmas, e sem qualquer modificação aparente, objetos surrealistas.

Mas o predomínio de coisas comíveis ou suscetíveis de serem ingeridas é revelado à análise de qualquer dos atuais objetos surrealistas (amêndoas açucaradas, fumo, sal grosso em Breton; comprimidos médicos em Gala; leite, pão, chocolate, excremento e ovos fritos em meus quadros; salsichas em Man Ray; cerveja leve em Crevel). O objeto que me parece mais sintomático desse ponto de vista — e precisamente devido à sua complexa influência indireta — é o objeto de Paul Éluard, embora nele exista um elemento aparentemente não muito comestível: um círio. A cera, porém, não apenas é uma das substâncias mais maleáveis, e portanto nos convida muito intensamente a exercer nossa ação sobre ela, como também costumava ser comida antigamente, segundo nos informam certos contos orientais. E a leitura de certos contos catalães da Idade Média nos mostra que a cera era usada na magia para provocar metamorfoses e a realização de desejos. Como se sabe, a cera era quase que o único material empregado nas efígies destinadas à feitiçaria, as quais eram trespassadas com alfinetes, o que nos leva a supor sejam elas as verdadeiras precursoras dos objetos que operam simbolicamente. Além disso, o significado de sua consubstancialidade com o mel deve ser visto no fato de este ser muito usado na magia com finalidades eróticas. Assim, o círio tem provavelmente o papel de uma metáfora intestinal morfológica. Finalmente, por extensão, a noção de comer cera sobrevive hoje em processos estereotipados: em sessões de hipnotismo teatral e de conjuração que evidenciam certos resquícios de magia, é bastante comum vermos velas serem engolidas. Da mesma maneira, o significado comestível de um dos recentes objetos de Man Ray se revelaria — um objeto no meio do qual basta acender uma vela para pôr fogo em vários elementos (o rabo de um cavalo, cordas, um arco) e provocar um colapso do todo. Se levarmos em conta que a percepção de um cheiro é equivalente, na fenomenologia da repugnância, à percepção do gosto das coisas que os cheiros possam ter, de modo que o elemento intencional, que é a queima do artigo, pode ser interpretado como um desejo indireto de comê-lo (e com isso obter seu cheiro e até mesmo sua fumaça ingerível), vemos que queimar uma coisa equivale, *inter alia,* a torná-la comestível.

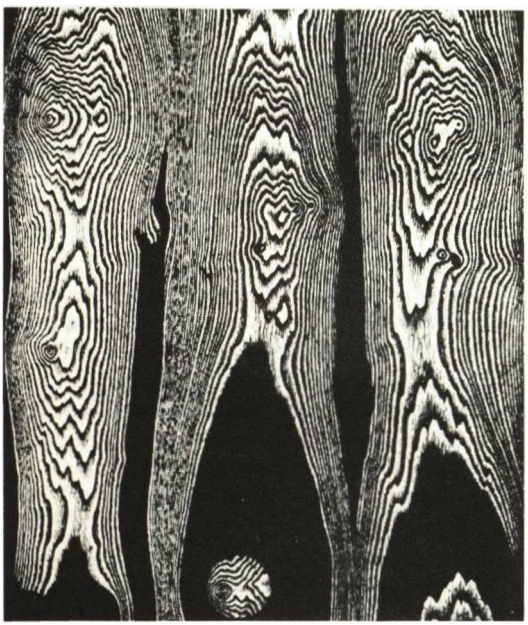
Resumindo, o objeto surrealista sofreu até agora quatro fases:

1. O objeto existe fora de nós sem que dele participemos (objetos antropomórficos);
2. O objeto assume o aspecto imutável do desejo e age sobre nossa contemplação (objetos oníricos);
3. O objeto é de tal modo mutável que se pode agir sobre ele (objetos que operam simbolicamente);
4. O objeto tende a provocar nossa fusão com ele e nos faz desejar a formação de uma unidade com ele (fome por um objeto e objetos comíveis).

Max Ernst, "Qual é o mecanismo da colagem?", 1936[29]

Uma realidade pronta, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente na presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir *deslocadas* (sobre uma mesa de dissecção), escapará por isso mesmo à sua destinação ingênua e à sua identidade; passará de seu falso absoluto, por uma série de valores relativos, para um absoluto novo, verdadeiro e poético: guarda-chuva e máquina de costura farão amor. A transmutação completa seguida de um ato puro como o do amor se produzirá forçosamente sempre que as condições se tornarem favoráveis pelos fatos dados: *acoplamento de duas realidades aparentemente inacopláveis sobre um plano que aparentemente não lhes convém.* ...

Num dia chuvoso de 1919, achando-me numa cidadezinha às margens do Reno, fui atingido pela obsessão que exerciam sobre meu olhar irritado as páginas de um catálogo ilustrado onde figuravam objetos destinados à demonstração antropológica, microscópica, psicológica, mineralógica e paleon-



Max Ernst, Floresta e sol, *1957, litografia em cores.*

29. Publicado originalmente em "Au delà de la Peinture", *Cahiers d'Art* (Paris), XI, 6-7, 1936 (não-paginado). A tradução inglesa utilizada no original é de Dorthea Tanning, de *Beyond Painting*, de Max Ernst, Nova York, Wittenborn. Schultz, 1948, pp. 13-14. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

tológica. Reunidos ali, encontrei elementos de figuração tão distantes que o próprio absurdo dessa reunião provocou em mim uma súbita intensificação das faculdades visionárias e fez nascer uma sucessão alucinante de imagens contraditórias, imagens duplas, triplas e múltiplas que se sobrepunham umas às outras com a persistência e a rapidez próprias das recordações amorosas e das visões do meio-sono.

Essas imagens chamavam-se a si mesmas planos novos, devido aos seus encontros num novo desconhecido (o plano de não-conveniência). Bastava então embelezar essas páginas de catálogo, pintando ou desenhando, e para isso era suficiente reproduzir docilmente *aquilo que se via a si mesmo em mim,* uma cor, um esboço a lápis, uma paisagem estranha aos objetos representados, o deserto, um céu, um corte geológico, um soalho, uma linha reta significando o horizonte, para obter uma imagem fiel e fixa da minha alucinação; para transformar em dramas reveladores dos meus mais secretos *desejos* o que antes não passava de vulgares páginas de publicidade.

Reuni e expus em Paris, em maio de 1920, sob o título *"La Mise sous Whisky-Marin"*, os primeiros resultados obtidos por esse procedimento, de *Phallustrade* e *La Nourrice des Étoiles.*

Max Ernst, "Sobre o Frottage", 1936[30]

"A meu ver, não é para desprezar se, depois de olhar fixamente para as manchas da parede, a cinza da lareira, as nuvens ou os regatos, você se lembra de alguns de seus aspectos; e, se os olhar cuidadosamente, você descobrirá invenções admiráveis, das quais o gênio do pintor pode tirar partido para compor batalhas de animais e homens, paisagens ou monstros, diabos e outras coisas fantásticas que o honrarão. Nessas coisas confusas o gênio desperta para novas invenções, mas é preciso saber desenhar bem todos os membros que se ignoram, como as partes dos animais e os aspectos da paisagem, rochedos e vegetação."

(Leonardo, *Tratado da Pintura*)

No dia 10 de agosto de 1925, uma obsessão visual insuportável levou-me a descobrir os meios técnicos que me permitiram pôr em prática essa lição de Leonardo. Partindo de uma lembrança da infância ... no curso da qual um painel de falso mogno, situado defronte da minha cama, desempenhara o papel de provocador óptico de uma visão de meio-sono, e encontrando-me, numa noite chuvosa, num albergue à beira-mar, fui atingido pela obsessão que o soalho exercia sobre meu olhar irritado, cujas ranhuras haviam sido acentuadas por mil lavagens. Resolvi então interrogar o simbolismo dessa obsessão e, para ajudar minhas faculdades meditativas e alucinatórias, tirei das tábuas uma série de desenhos colocando sobre elas, ao acaso, folhas de papel que esfreguei com chumbo preto. Olhando atentamente para os dese-

30. Publicado originalmente em "Au delà de la Peinture", *Cahiers d'Art.* A tradução inglesa utilizada no original é de *Beyond Painting,* Max Ernst, pp. 7-11. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

nhos assim obtidos, as partes escuras e as de suave penumbra, fui surpreendido pela intensificação sutil de minhas faculdades visionárias e pela alucinante sucessão de imagens contraditórias, que se sobrepunham umas às outras com a persistência e a rapidez das lembranças amorosas.

Com a curiosidade assim despertada e maravilhada, comecei a interrogar indiferentemente, utilizando para isso o mesmo meio, todos os tipos de materiais que se encontravam no meu campo visual: folhas e suas nervuras, as bordas desfiadas de um pano de saco, as pinceladas de uma pintura "moderna", um fio de bobina desenrolado, etc. Meus olhos viram então cabeças humanas, diversos animais, uma batalha que termina em beijo *(a noiva do vento)*, rochedos, *o mar e a chuva, tremores de terra,* a *esfinge em seu estábulo, mesinhas em torno da Terra,* a *paleta de César, falsas posições,* um *xale com flores de geada,* os *pampas.* ...

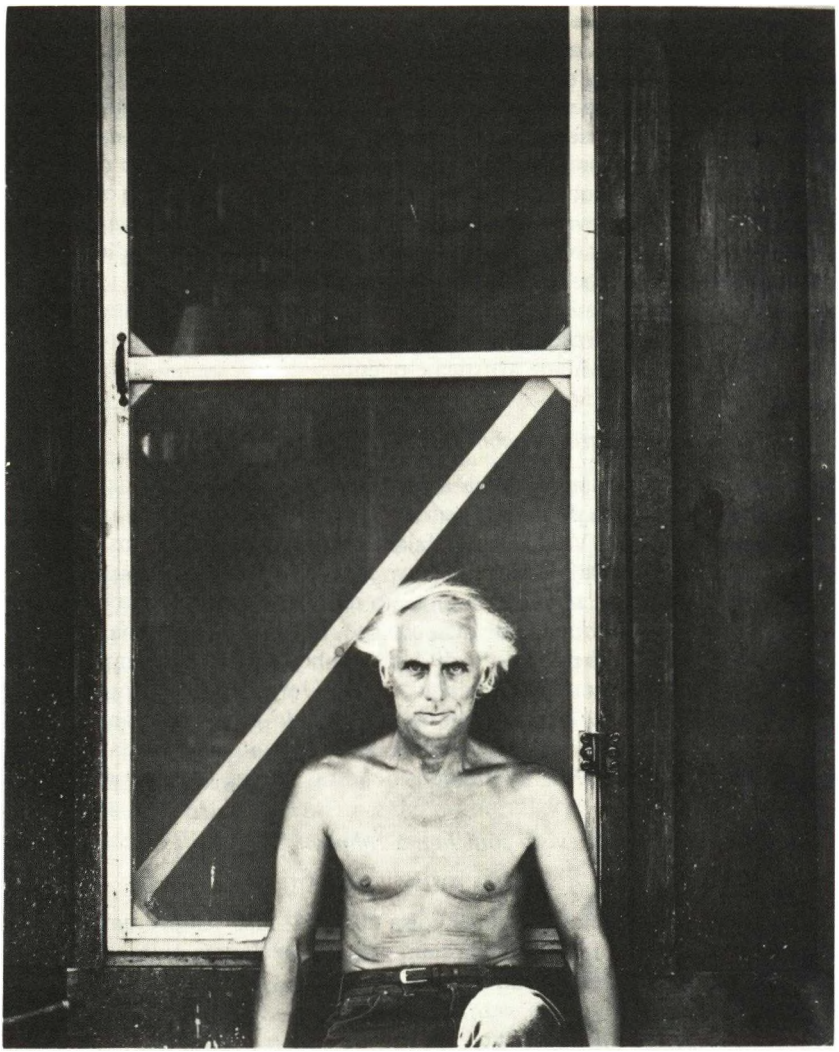
Insisto no fato de que os desenhos assim obtidos perdem cada vez mais, através de uma série de sugestões e transmutações que se oferecem espontaneamente — à maneira do que ocorre com as visões hipnagógicas —, o caráter do material interrogado (a madeira, por exemplo) para assumir o aspecto de imagens de uma precisão inesperada, provavelmente de um tipo que revela a causa primeira da obsessão ou produz um simulacro dessa causa.

DE 1925 AOS NOSSOS DIAS

O procedimento de *frottage,* que não repousa, portanto, senão na intensificação da irritabilidade das faculdades do espírito, excluindo qualquer dedução mental consciente (de razão, de gosto, de moral) e reduzindo ao extremo a parte ativa daquele que até então se chamava de "autor" da obra, esse procedimento revelou-se posteriormente como o verdadeiro equivalente do que já era conhecido pelo nome de *escrita automática.* É como espectador que o autor assiste, indiferente ou apaixonado, ao nascimento da sua obra e observa as fases do seu desenvolvimento. Assim como o papel do poeta, desde a célebre *lettre du voyant* de Rimbaud, consiste em escrever sob o ditado daquilo que se pensa (se articula) nele, o papel do pintor é o de cercar e *projetar aquilo que se vê a si mesmo nele*[31]. Entregando-me cada vez mais a essa atividade (passividade), que mais tarde viria a ser chamada "paranóico-crítica"[32], e adaptando aos meios técnicos da pintura (por exemplo: raspagem

31. Vasari conta que Piero di Cosimo costumava ficar sentado a contemplar uma parede na qual pessoas doentes tinham o hábito de cuspir. Com essas manchas ele formava batalhas eqüestres, cidades fantásticas e as paisagens mais extraordinárias. Fazia a mesma coisa com as nuvens do céu. [M. E.]

32. Parece-me que esta expressão, bastante bonita (e que provavelmente terá algum sucesso por seu conteúdo paradoxal), deve ser considerada com precaução, tanto mais que a noção de paranóia é empregada aqui num sentido que não corresponde ao seu significado médico. Por outro lado, prefiro a afirmação de Rimbaud: "O poeta torna-se um *vidente*, através de uma desordem longa, imensa e consciente de todos os sentidos." [M. E.] A expressão "atividade crítico-paranóica" foi inventada por Salvador Dalí e divulgada pela primeira vez em *Documents 34.* Ver o sumário de André Breton em "Que é o surrealismo", *supra.*



Max Ernst, Sedona, Arizona, 1946.
Fotografia por Frederick Sommer.

de pigmentos sobre um fundo preparado em cores e colocado sobre uma superfície desigual) o procedimento de *frottage*, que a princípio parecia aplicável apenas ao desenho, e procurando restringir cada vez mais minha própria participação ativa no desenvolvimento do quadro a fim de ampliar a parte ativa das faculdades alucinatórias do espírito, vim a assistir como espectador ao nascimento de todas as minhas obras a partir de 10 de agosto de 1925[33], dia memorável da descoberta do *frottage*. Homem de "constituição ordinária" (emprego aqui as palavras de Rimbaud), tudo fiz para *tornar minha alma monstruosa*[34]. Nadador cego, fiz-me vidente. *Vi*. E fiquei surpreendido e apaixonado pelo que eu *via*, querendo identificar-me com ele.

O campo de visão e de ação aberto pelo *frottage* não é limitado senão pelas capacidades de irritabilidade das faculdades do espírito. Ultrapassa de longe os limites da atividade artística e poética.

Joan Miró, de uma entrevista com Georges Duthuit, 1936[35]

O que importa é pôr nossa alma a nu. Pintura ou poesia se fazem como se faz amor; uma troca de sangue, um abraço total, sem nenhuma prudência, nenhuma proteção. ... Você já ouviu falar em coisa mais tola que os objetivos do grupo abstracionista? E eles me convidam a ir à sua casa deserta, como se os signos que transcrevo numa tela, no momento em que correspondem a uma representação concreta de meu espírito, não possuíssem uma realidade profunda, não fizessem parte do real! Aliás, tenho atribuído uma importância cada vez maior aos motivos de minhas obras. Um tema rico e vigoroso me parece necessário para dar esse murro na cara do espectador antes que a reflexão possa intervir. Assim a poesia, plasticamente exprimida, fala sua própria linguagem. ... Para mil homens de letras, dê-me um só poeta.

Joan Miró, de uma entrevista com James Johnson Sweeney, 1947[36]

SOBRE AS FORMAS SIMBÓLICAS

Para mim a forma nunca é alguma coisa abstrata, mas sempre um signo de alguma coisa. É sempre um homem, um pássaro ou alguma outra coisa. Para mim a pintura nunca é a forma pela forma...

---

33. Com exceção de *Virgem Dando Palmadas no Menino Jesus* (1926) quadro-manifesto pintado com base numa idéia de Breton.

34. "Monstruoso", nesse sentido, é usado para transmitir a idéia de nobreza, grandeza, imensidade. [Nota do tradutor da versão inglesa.]

35. Publicado originalmente em Georges Duthuit, "Où allez-vous, Miro?", *Cahiers d'Art* (Paris), XI, pp. 1-10 (1936).

36. Excerto de James Johnson Sweeney, "Joan Miro: Comment and Interview", *Partisan Review*, XV, 2 (fevereiro de 1948), pp. 208-212. [Nota de J. J. S.: "As observações que se seguem não pretendem ser uma reprodução literal, mas baseiam-se em várias conversas formais e informais com o artista." ©1948 by *Partisan Review*. [Tradução brasileira de Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Sempre admirei a pintura primitiva das igrejas catalãs e os retábulos góticos. Um fator essencial em meu trabalho tem sido sempre a necessidade de autodisciplina. Um quadro tinha de estar correto até o milímetro — tinha de ter um equilíbrio milimétrico. Ao pintar, por exemplo, *A Mulher do Fazendeiro,* constatei que havia feito o gato grande demais, o que desequilibrava o quadro. Essa é a razão dos círculos duplos e das duas linhas angulares no fundo. Eles parecem simbólicos, esotéricos: mas não constituem fantasia. Foram introduzidos para equilibrar o quadro. E foi essa mesma necessidade que me forçou, no ano anterior, a sacrificar a realidade até certo ponto em *A Fazenda:* a parede lisa tinha de apresentar rachaduras para equilibrar o arame do galinheiro no outro lado do quadro. Foi essa necessidade de disciplina que me forçou a simplificar na pintura as coisas da natureza, tal como faziam os primitivos catalães.

Veio então a disciplina do cubismo. Com ele aprendi a estrutura de um quadro...

Lembro-me em particular de dois quadros de Urgell, ambos caracterizados por longos horizontes retos, na penumbra, que cortavam os quadros em duas metades: um era uma lua acima de um cipreste, o outro uma lua crescente, baixa, no céu. Três formas que para mim se tornaram uma obsessão representam a marca de Urgell: um círculo vermelho, a lua e uma estrela. Elas voltam sempre, cada vez ligeiramente diferentes. Mas para mim é sempre uma história de recuperação: nada se descobre na vida...

Outra forma repetida em minha obra é a escada. Nos primeiros anos era uma forma plástica que surgia freqüentemente, porque estava muito próxima de mim — uma forma familiar em *A Fazenda.* Nos últimos anos, particularmente durante a guerra, enquanto eu estava em Majorca, passou a simbolizar a "fuga": forma essencialmente plástica a princípio, tornou-se poética mais tarde. Ou plástica primeiro e depois nostálgica, na época em que pintei *A Fazenda*; e, finalmente, simbólica.

SOBRE AS FONTES DE SUAS FORMAS

Na época em que eu estava pintando *A Fazenda*, em meu primeiro ano em Paris, usava o ateliê de Gargallo. Masson ocupava o ateliê ao lado. Ele sempre foi um grande leitor, cheio de idéias. Entre seus amigos incluíam-se praticamente todos os jovens poetas da época. Conheci-os através de Masson. Por intermédio deles ouvi discussões sobre poesia. Os poetas que Masson me apresentou interessavam-me mais do que os pintores que eu conhecera em Paris. Fiquei entusiasmado com suas novas idéias, especialmente com a poesia que discutiam. Eu me impregnava dela durante toda a noite — poesia principalmente na tradição do *Surmâle* de Jarry...

Em conseqüência dessa leitura, comecei gradualmente a afastar-me do realismo que havia praticado até *A Fazenda,* e em 1925 eu estava desenhando quase que exclusivamente a partir de alucinações. Na época vivia de alguns figos secos por dia. Era demasiado orgulhoso para pedir ajuda a meus colegas.

Joan Miró, Auto-retrato, *1937-38, lápis, crayon e óleo sobre tela.*

A fome era uma grande fonte dessas alucinações. Passava longas horas sentado, olhando para as paredes nuas do meu ateliê, tentando capturar aquelas formas no papel ou na tela...

Pouco a pouco passei da dependência das alucinações para formas sugeridas pelos elementos físicos, mas permanecia distante do realismo. Em 1933, por exemplo, eu costumava rasgar jornais dando-lhes formas grosseiras e colá-los em papelões. Dia após dia eu acumulava tais formas. Depois de terminadas, as colagens serviram-me como pontos de partida para quadros. Eu não copiava a colagem. Simplesmente deixava que ela me sugerisse formas...

Em Varengeville-sur-Mer [Sena Marítimo], em 1939, meu trabalho conheceu uma nova fase, que tinha sua fonte na música e na natureza. Foi então que se deflagrou a guerra. Senti um profundo desejo de fugir. Fechei-me dentro de mim mesmo intencionalmente. A noite, a música e as estrelas começaram a desempenhar um papel importante na sugestão de meus quadros. A música sempre me atraíra, e agora, naquele período, começou a ter o papel que a poesia havia desempenhado no início da década de 20 — especialmente Bach e Mozart, quando voltei para Majorca, com a queda da França.

Também o material de minha pintura começou a adquirir nova importância. Em aquarelas eu tornava áspera a superfície do papel, esfregando-o. A pintura sobre essa superfície áspera produzia curiosas formas casuais. Talvez o isolamento auto-imposto dos colegas me levasse a buscar sugestões nos materiais de minha arte. Primeiro, as superfícies ásperas da série de telas pesadas de 1939; depois, a cerâmica.

Hoje, raramente começo um quadro partindo de uma alucinação, como fazia na década de 20, ou mais tarde, a partir das colagens. O que é mais interessante para mim hoje é o material com o qual estou trabalhando. Ele me proporciona o choque que sugere a forma, tal como as rachaduras na parede sugeriam formas a Leonardo.

Por esse motivo, sempre trabalho em várias telas ao mesmo tempo. Começo uma tela sem ter idéia do que ela eventualmente se tornará. Coloco-a de lado depois de passado o primeiro ímpeto. Posso passar meses sem olhar novamente para ela. Então retomo-a e trabalho-a friamente, como um artesão, guiado rigorosamente pelas regras da composição, depois de arrefecido o primeiro choque da sugestão...

Eles [um grupo de guaches feitos no começo de 1940] basearam-se nos reflexos na água. Não de maneira naturalista — ou objetiva —, na verdade. Mas formas sugeridas por esses reflexos. Nelas meu principal objetivo foi realizar um equilíbrio de composição. Foi um trabalho extremamente prolongado e árduo. Eu começava sem qualquer idéia preconcebida. Uma poucas formas sugeridas aqui provocavam outras formas em outros pontos, para equilibrá-las. Estas, por sua vez, exigiam outras. Parecia interminável. Foi necessário pelo menos um mês para produzir cada aquarela, que eu retomava dia após dia, para cobrir novos pontos minúsculos, estrelas, ondas, pontos infinitesimais de cor para conseguir finalmente um equilíbrio total e complexo.

Como eu morava nos arredores de Palma, costumava passar horas olhan-

do o mar. Em meu isolamento a poesia e a música eram de grande importância para mim. Todos os dias, depois do almoço, eu me dirigia à catedral para ouvir o ensaio de órgão. Ficava sentado ali, na solidão daquele interior gótico, devaneando, conjurando formas. A luz penetrava na penumbra pelos vitrais, formando uma chama alaranjada. A catedral estava sempre vazia naquelas horas. A música do órgão e a luz que se filtrava pelos vitrais para a penumbra do interior da catedral sugeriam-me formas. Eu não vi praticamente ninguém naqueles meses. Mas fui enormemente enriquecido por esse período de solidão. Lia o tempo todo: São João da Cruz, Santa Teresa e poesia — Mallarmé, Rimbaud. Era uma existência de asceta: apenas trabalho.

Depois de ter concluído essa série de quadros em Palma, mudei-me para Barcelona. E, como os quadros de Palma haviam sido tão precisos, tanto técnica como fisicamente, eu sentia agora a necessidade de trabalhar com mais liberdade e mais alegria — de "proliferar".

Produzi muito naquela época, trabalhando com grande rapidez. E, tal como trabalhara meticulosamente na série de Palma que precedia imediatamente os novos quadros, "controlando" tudo, agora eu trabalhava com o mínimo de controle possível — pelo menos na primeira fase, a do desenho. Guaches: em cores pastel, com contrastes muito violentos. E mesmo assim, porém, apenas o esboço geral era feito de maneira inconsciente. O resto era cuidadosamente calculado. O desenho inicial geral, quase sempre em crayon, servia como ponto de partida. Certa vez usei inclusive um pouco de geléia de amoras silvestres, espalhando-a na tela; desenhei cuidadosamente as manchas e fiz delas o centro da composição. Nesse período a menor coisa me servia de ponto de partida.

E nos vários quadros feitos desde meu retorno de Palma para Barcelona houve sempre essas três fases — primeiro, a sugestão, em geral do material; segundo, a organização consciente dessas formas; e terceiro, o enriquecimento da composição.

As formas assumem realidade para mim à medida que trabalho. Em outras palavras, em vez de planejar pintar alguma coisa, começo a pintar e enquanto vou pintando o quadro começa a afirmar-se ou a sugerir-se sob o meu pincel. Enquanto trabalho a forma se torna indício de uma mulher ou de um pássaro.

Até mesmo algumas pinceladas casuais enquanto limpo os pincéis podem sugerir o início de um quadro. A segunda fase, porém, é cuidadosamente calculada. A primeira fase é livre, inconsciente; mas depois disso o quadro é totalmente controlado, de acordo com aquele desejo de trabalho disciplinado que senti desde o início. O caráter catalão não é como o de Málaga ou outras partes da Espanha. É muito prático. Nós, catalães, acreditamos que devemos ter sempre os pés plantados na terra, se quisermos ser capazes de dar saltos no ar. O fato de voltar a plantar os pés na terra de tempos em tempos torna possível dar saltos mais altos.

André Masson, "A pintura é uma aposta", 1941[37]

Para nós, jovens surrealistas de 1924, a grande "prostituta" era a razão. Acreditávamos que cartesianos, voltarianos e outros funcionários da inteligência não a haviam utilizado senão para a conservação de valores ao mesmo tempo estabelecidos e mortos, afetando um não-conformismo de fachada. E, acusação suprema, a de ter dado à razão a tarefa mercenária de escarnecer do "Amor" e da "Poesia". Essa denúncia foi feita por nosso grupo com extremo vigor. Por essa época, grande foi a tentação de tentar operar magicamente, primeiro sobre nós mesmos, depois sobre as coisas. Tão grande era o impulso que não podíamos resistir-lhe, e assim, desde o fim do inverno de 1924, abandonamo-nos freneticamente ao automatismo. A expressão ficou.

Objetivamente, acrescentarei que a essa imersão na noite (naquilo que os românticos alemães chamam o lado noturno das coisas) e ao recurso sempre desejável ao maravilhoso se juntava o jogo: o jogo sério.

Revejo-nos. Nenhum de nós se perguntava então, aturdidos que estávamos por nossa magia, vã ou eficiente, se "o contrário de um erro não era um outro erro". Assim, um século antes, Friedrich Schlegel fizera a si mesmo essa pergunta, iluminando-a maravilhosamente com um traço de ironia romântica.

Certamente, desde as primeiras conquistas surrealistas deveríamos ternos perguntado se o abandono à imaginação associativa não precisava ser ultrapassado. Alguns dentre nós, mais tarde, responderam pela afirmativa. O perigo do automatismo é, sem dúvida alguma, o de muitas vezes associar apenas relações não-essenciais e cujo conteúdo, dizia Hegel, "não ultrapassa o que está contido nas imagens". É justo acrescentar, entretanto, que se na pesquisa filosófica a lei capital é desconfiar da associação das idéias, o mesmo não ocorre na criação artística, que é, por essência, intuição sensível. O processo das imagens, o pasmo ou a angústia do encontro abrem uma via rica em metáforas plásticas: *um fogo de neve*. Daí sua atração e sua fragilidade: satisfazer-se com excessiva facilidade e afastar-se ao mesmo tempo do número e do conhecimento tátil do mundo.

Como quer que seja, alguns de nós tivemos medo "do outro erro": de fazer do apelo ao inconsciente algo tão limitado quanto o racionalismo desacreditado, mas em vão. Por volta de 1930, cinco anos após a fundação do surrealismo, aparecia em seu seio um flagelo temível: a demagogia do irracional. Durante algum tempo esta deveria conduzir o surrealismo pictórico à vulgaridade e à aprovação mundana. Pobre conquista, essa do irracional pelo irracional; triste imaginação, essa que já não associa senão elementos usados,

37. Publicado originalmente como "Peindre est une gageure", em *Cahiers du Sud*, nº 233 (março de 1941); reproduzido en André Masson, *Le Plaisir de Peindre* (Paris, La Diane Française, 1950), pp. 11-18. A tradução inglesa utilizada no original é de *Horizon*, Londres, VII, 39, março de 1943, 180-183. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

na verdade, pela morna razão. Materiais empanados pelo hábito preguiçoso, pela memória (voltarei a falar disso) e reunidos aqui e ali: nas obras de "física divertida", nas revistas de antiguidades e nas revistas dos nossos avós.

Assim o surrealismo, por sua vez, se fechava num dualismo incomparavelmente mais grave que o do cubismo. Ao contrário deste, o dualismo surrealista consistia:

a) em libertar as feras psíquicas, ou pelo menos em fingir essa libertação, para dela se servir como tema;

b) em exprimir-se com os meios herdados das academias do século anterior. A redescoberta do velho horizonte, o de Meissonier, levou ao cúmulo essa perversão reacionária. A regressão se fazia com uma insolência perfeita. As admiráveis realizações de Seurat, de Matisse e dos cubistas foram consideradas como nulas e sem significação. Sua exaltante concepção do espaço, sua descoberta dos meios essencialmente pictóricos foram vistas como uma herança obstrutiva e que cumpria abandonar.

Devíamos conformar-nos a esse novo academismo? Não.

Ao contrário, impunha-se a tarefa imperiosa de chegar a uma concepção rigorosa das condições da obra de imaginação.

E, antes de tudo, era necessário estabelecer o princípio segundo o qual o artista imaginativo, que só pode compor sua obra com elementos já existentes na realidade, deve ter os olhos abertos para o mundo exterior e ver as coisas, não em sua generalidade aprendida, mas em sua individualidade revelelada. Existe um mundo na gota d'água que tremula na borda de uma folha, mas só quando o artista e o poeta têm o dom de vê-la em sua imediaticidade.

Mas não nos enganemos: essa revelação ou conhecimento inspirado, esse contato com a natureza só são profundos na medida em que foram preparados pela reflexão, pela meditação intensa do artista. Somente assim pode a revelação sensível enriquecer o conhecimento. A tendência a deixar-se invadir pelos objetos, sendo o eu apenas o vaso que eles enchem, essa absorção não representa senão um grau muito baixo da consciência. De igual modo, o apelo inconsiderado aos poderes subterrâneos, a identificação superficial com o cosmos e o falso "primitivismo" não passam de aspectos de um panteísmo fácil.

Neste ponto, cumpre estabelecer uma diferença em relação ao espírito do Extremo Oriente, que não atribui muita importância à pessoa, negando-lhe toda independência e liberdade e deixando toda a independência ao universal, à substância absoluta. É difícil para os ocidentais compreender esse movimento, que se torna quase sempre inautêntico entre eles.

Resumamos as principais condições que a obra de imaginação deve cumprir para ter a possibilidade de durar.

Vimos que o automatismo — a investigação dos poderes do inconsciente —, os sonhos e as associações de imagens se limitam a fornecer materiais. O mesmo ocorre com os temas que a Natureza (os elementos e os reinos) nos oferece.

O poder real de uma obra de imaginação, abolido o efeito de surpresa, será, pois, o resultado das três condições seguintes:

1ª) A intensidade da meditação preliminar.

2ª) O frescor do olhar lançado sobre o mundo exterior.

3ª) A necessidade de conhecer os meios pictóricos apropriados à arte deste tempo. (É igualmente importante não esquecer que a reflexão de Delacroix — *"Uma obra figurativa deve ser antes de tudo uma festa para os olhos"* — permanece inteiramente verdadeira.)

Significa isto que será preciso ceder o passo à reflexão sobre o instinto ou à inteligência sobre o que se convencionou chamar a inspiração? De modo algum: a fusão dos elementos heterogêneos postos em jogo pelo pintor-poeta se concretizará com a rapidez fulgurante da luz. O inconsciente e o consciente, a intuição e o entendimento deverão operar sua transmutação na supraconsciência, na unidade irradiante.

André Masson, "Uma crise do imaginário", 1944[38]

Buscar a originalidade a qualquer preço ou furtar-se à sua atração, tomar como base o *natural* ou protestar contra ele, não é essa a questão. *La Grande Odalisque*, de Ingres, não é mais *natural* do que uma natureza-morta de Georges Braque. Um quadro relaciona-se sempre com o Imaginário. Jean-Paul Sartre prova isso de maneira irrefutável num trabalho importante que tem este nome.

A realidade de um quadro é apenas a soma dos elementos que o compõem: tela, tintas coloridas, verniz... Mas aquilo que expressa é necessariamente uma coisa *irreal*. E poderíamos acrescentar que o artista, qualquer que seja o pretexto que possa ter para executar o seu trabalho, está sempre recorrendo à imaginação de outras pessoas.

Posto isso, toda discussão sobre o predomínio do supra-real sobre o real (ou o inverso) deixa de ter sentido. Como o quadro é, em essência, uma coisa não-real, que sentido há em dar maior peso ao sonho do que à realidade? Vitória do ambíguo.

Os pintores surrealistas, por exemplo, reconhecem implicitamente a supremacia da imaginação pictórica sobre a *imitação da poesia*, já que admiram mais Georges Seurat do que Gustave Moreau ou Redon. O primeiro, totalmente preocupado com problemas relacionados com a sua profissão, usou apenas cenas da vida cotidiana como motivo: passeios de domingo (dos quais nem a criada nem o soldado são omitidos), circos, cenas de feiras, os prazeres do cidadão comum — um modelo a despir-se, uma mulher a empoar-se. Cada quadro era precedido de numerosos estudos "ao natural". E não nos esqueçamos do método: o ponto, a mais consciente e pensada das técnicas: automática ao mínimo possível. Mas o "motivo" é um aspecto secundário, e não

38. Publicado originalmente em *Fontaine* (Argel), nº 35 (1944). Reproduzido em tradução inglesa em *Horizon* (Londres), XII, 67 (julho 1945), e em *Magazine of Art* (Nova York), XXXIX, 1 (janeiro de 1946), 22. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

André Masson, Auto-retrato, *c. 1938, tinta.*

importa que o artista se deixe empolgar pelos sonhos. Os sonhos de Goya equivalem às suas observações.

O erro infantil consistiu em acreditar que "escolher um certo número de pedras preciosas e escrever seus nomes no papel era a mesma coisa, mesmo que bem-feita, que *fazer* pedras preciosas. É claro que não. Como a poesia é criação, devemos tirar da alma humana estados de espírito e luzes de uma pureza tão absoluta que, bem-cantadas e bem-arrumadas, elas realmente constituam as jóias do homem..." Essa observação de Mallarmé condenando certo tipo de literatura pode muito bem ser aplicada a certo tipo de pintura.

Na verdade, o erro está em acreditar que há alguma outra coisa além do valor intrínseco da obra: o sabor pessoal que dela se desprende, a nova emoção que revela e o prazer que proporciona.

Uma obra de arte não é uma informação escrita. Leiamos novamente as inesgotáveis *Curiosités Esthétiques* de Charles Baudelaire, em especial o trecho que resume o fracasso de Grandville: "Ele tocou em várias questões importantes, mas acabou ficando entre dois campos, não sendo absolutamente nem filósofo nem artista... Por meio de seus desenhos ele registrou a sucessão

de sonhos e pesadelos com a precisão de um estenógrafo que está anotando o discurso de um orador público"... mas, "como era um artista profissional e um homem de letras pela sua inteligência", não soube como dar a tudo isso uma forma suficientemente plástica.

De fato, quando a matéria-prima oferecida pelo acaso ou pela experiência, pelo conhecido ou pelo desconhecido, é reunida, resta apenas... começar.

Estou longe de pretender apresentar argumentos favoráveis aos que acusam alguns artistas contemporâneos de representar monstros em suas telas. Não trouxeram nenhuma contribuição positiva as pessoas que, levadas pelo mais vil interesse ou pelo mais cego ressentimento, ajudaram a obscuridade e tornaram possível que as alucinações funéreas e os sonhos aterrorizantes de Kafka se tornassem uma realidade cotidiana. Os críticos reacionários farão isso em vão: os períodos conturbados têm seus caçadores de bestas e seus apocalipses. Não obstante, não devemos compreender que aquele que, não sendo um poeta, nem um visionário, nem um artista, se põe a trabalhar para fabricar o "fantástico" está *desonrando a profissão*? O encontro do guarda-chuva e da máquina de costura na mesa de operação ocorreu apenas *uma vez*. Fixado, repetido muitas vezes, mecanizado, o excepcional se vulgariza. Uma dolorosa "fantasia" pode ser vista nas vitrinas das ruas.

Fala-se muito da abstração com referência à pintura contemporânea. Não sei em que ponto os críticos decidem que uma obra de arte começa ou termina. Talvez um pintor possa sugerir que a palavra "abstrato" deve ser reservada para a discussão metafísica, domínio em que essa idéia — ela se encontra à vontade na metafísica — provocou discussões brilhantes de Aristóteles a Husserl e Whitehead.

A ausência de motivo — o quadro em si considerado como um objeto — é uma estética perfeitamente defensável. Não obstante, o medo dos pintores que a defendem — o medo de referir-se ao mundo exterior — constitui um paralelo curioso com o medo dos que não querem ceder ao irracional: o de não ser suficientemente surpreendente.

Ora, não basta desenhar ou pintar alguns cilindros ou retângulos numa certa ordem para se sair do mundo. O demônio da analogia, muito astuto naquele dia, pode murmurar para nós que há aqui uma alusão involuntária a objetos ordinários, comuns, reconhecíveis.

Da mesma maneira, não basta introduzir um trecho arrebatador numa forma medíocre, nem descer às fronteiras do invertebrado para escapar ao conformismo, nem convencer-se de que para conseguir originalidade basta curvar-se à contradição hegeliana[39].

Os extremos não podem escravizar o gênio; pelo contrário, o gênio os contém e domina. Colocar-se num extremo do mapa, acenando com um desenho risível, ou no outro extremo, oferecendo uma anedota atraente — rivali-

39. "Não devemos tomar a palavra contradição no sentido errôneo em que Hegel a usou, levando outros, e a própria contradição, a acreditar que tinha uma capacidade criativa." Kierkegaard. [A. M.]

zando equivocamente com o engenheiro ou parodiando o psiquiatra —, resulta apenas numa cômoda posição nas encostas inferiores da mente.

As colunas da tempestade, o frontão puro e os picos pairam muito acima disso.

Marc Chagall, de uma entrevista com James Johnson Sweeney, 1944[40]

Chagall — Sou contra as expressões "fantasia" e "simbolismo" em si mesmas. Todo o nosso mundo interior é realidade — e talvez mais do que nosso mundo aparente. Chamar "fantasia", história da carochinha ou quimera a tudo o que parece ilógico seria admitir, na prática, o não-entendimento da natureza.

O impressionismo e o cubismo eram relativamente fáceis de compreender porque propunham à nossa consideração apenas um aspecto de um objeto — suas relações de luz e sombra ou suas relações geométricas. Mas um aspecto apenas de um objeto não basta para constituir todo o tema da arte. Os aspectos dos objetos são múltiplos.

Não tenho uma posição reacionária em relação ao cubismo. Admirei os grandes cubistas e lucrei com o cubismo. Mas discuti as limitações dessa visão até mesmo com meu amigo Apollinaire, o homem que realmente deu ao cubismo o seu lugar. Para mim, o cubismo parecia limitar indevidamente a expressão pictórica. Pareceu-me que persistir nisso seria empobrecer o nosso vocabulário. Se empregar formas não tão despidas de associações quanto as usadas pelos cubistas era produzir uma "pintura literária", eu estava pronto a aceitar essa crítica. Achava que a pintura precisava de uma liberdade maior do que a permitida pelo cubismo. Senti-me mais ou menos justificado, mais tarde, quando percebi uma tendência para o expressionismo na Alemanha e, ainda mais, quando assisti ao nascimento do surrealismo em princípios da década de 20. Mas sempre fui contra a idéia de escolas; admiro apenas os seus líderes. O cubismo consistiu em enfatizar apenas um aspecto da realidade — um ponto de vista único, o ponto de vista arquitetônico de Picasso e o de Braque em seus grandes anos. E seja-me permitido dizer, de passagem, que os quadros cubistas cinzentos de Picasso e seus *papiers collés* são, na minha opinião, suas obras-primas.

Mas, por favor, defenda-me das pessoas que falam de "anedota" e "contos de fada" em minha obra. Uma vaca e uma mulher são para mim a mesma coisa — num quadro, ambas são meros elementos de composição. Na pintura, as imagens de uma mulher ou de uma vaca têm diferentes valores de plasticidade — mas não diferentes valores poéticos. No tocante à literatura, sinto-me mais "abstrato" do que Mondrian ou Kandinsky no uso de elementos pictóricos. "Abstrato" não no sentido de que minha pintura não lembra a realidade.

---

40. Publicado originalmente em *Partisan Review* (Nova York), XI, 1 (inverno de 1944), pp. 88-93. Reproduzido de *Eleven Europeans in America, Bulletin of The Museum of Modern Art*, Nova York, XIII, 4 e 5, com autorização. [Tradução brasileira de Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

Marc Chagall, Auto-retrato com careta, *c. 1924, água-forte com aquarela.*

Essa pintura abstrata é, a meu ver, mais decorativa e ornamental e tem sempre um alcance limitado. O que entendo por "abstrato" é algo que nasce espontaneamente por meio de uma gama de contrastes, plásticos e ao mesmo tempo psíquicos, e enche tanto o quadro quanto os olhos do espectador com concepções de elementos novos e pouco conhecidos. No caso da mulher decapitada com os baldes de leite, fui levado inicialmente a separar a cabeça do corpo simplesmente porque precisava de um espaço vazio ali. Na grande cabeça de vaca de *Moi et le Village* fiz uma vaca pequena e uma mulher visível ordenhando através de seu focinho porque eu precisava daquela forma ali para a minha composição. Tudo o que possa ter decorrido, além disso, dessas disposições da composição, é secundário.

O fato de ter usado vacas, ordenhadoras, galos e arquitetura russa provinciana como fonte de minhas formas explica-se por serem eles parte do ambiente de onde venho e que, dentre todas as experiências por que passei, foram indubitavelmente as que deixaram a mais profunda impressão na minha me-

mória visual. Todo pintor nasce em algum lugar. E, embora possa mais tarde reagir às influências de outras atmosferas, uma certa essência, um certo "aroma" de sua terra natal perdura em sua obra. Mas não me compreenda mal: o importante aqui não é o "motivo" no sentido em que os "motivos" pictóricos eram pintados pelos velhos acadêmicos. A marca vital deixada por essas primeiras influências é, por assim dizer, parte da caligrafia do artista. Isso nos é evidente no caráter das árvores e dos jogadores de cartas de um Cézanne, nascido na França, nas enroscadas sinuosidades dos horizontes e figuras de Van Gogh, nascido na Holanda, na ornamentação quase árabe de um Picasso, nascido na Espanha, ou no sentimento linear do *quattrocento* de um Modigliani, nascido na Itália. É dessa maneira que espero ter preservado as influências de minha infância não apenas nos motivos.

Sweeney — Na sua primeira visita a Paris, Guillaume Apollinaire, o poeta-crítico que teria sido o criador da palavra "surrealismo", já observava o caráter supranatural de sua obra. Acredita que esse movimento tenha sido um fator importante para a evolução recente da arte, e acha que sua obra tem alguma relação com o ponto de vista surrealista?

Chagall — O surrealismo foi o mais recente despertar do desejo de afastar a arte dos caminhos desgastados da expressão tradicional. Se tivesse sido um pouco mais digno de fé, um pouco mais profundo em sua expressão interior e exterior, ele se teria cristalizado num movimento importante, depois do exemplo dos períodos que o precederam imediatamente. Você pergunta se utilizo a abordagem surrealista. Comecei a pintar em 1907 e em meu trabalho, desde o início, podem ser vistos esses mesmos elementos surrealistas cujo caráter foi claramente sublinhado por Guillaume Apollinaire em 1912.

Ainda na Rússia, durante a I Guerra Mundial, longe dos *Salons,* das exposições e dos cafés de Paris, comecei a perguntar a mim mesmo: será que a deflagração dessa guerra não exige um certo exame das coisas? As recentes formas das chamadas escolas realistas, que para mim compreendiam tanto o impressionismo como o cubismo, pareciam ter perdido a vitalidade. Foi então que começou a avultar a característica que tantos haviam tratado, com desdém e preguiça, como "literatura".

Ao voltar a Paris em 1922, tive a agradável surpresa de encontrar um novo grupo artístico de jovens, os surrealistas, que estavam reabilitando até certo ponto a expressão pejorativa do período anterior à guerra, "pintura literária". Encorajava-se agora o que antes havia sido considerado como uma fraqueza. Alguns foram ao extremo de dar à sua obra um caráter francamente simbólico, outros adotaram uma abordagem claramente literária. O lamentável, porém, foi que a arte do período oferecia muito menos evidências de talento natural e domínio técnico do que o período heróico anterior a 1914.

Como em 1922 eu ainda não estava perfeitamente familiarizado com a arte surrealista, tive a impressão de redescobrir nela o que eu mesmo sentira, de maneira obscura e confusa, entre os anos de 1908 e 1914. Mas por que, pensei, é necessário proclamar esse suposto automatismo? Por mais fantástica ou ilógica que a construção de meus quadros possa parecer, eu ficaria alarmado

ao pensar que os havia concebido por meio de uma mistura de automatismo, se coloquei a Morte na rua e o violinista no telhado em meu quadro de 1908, ou se, em outro quadro, de 1911, *Moi et le Village,* coloquei uma vaquinha com uma ordenhadora na cabeça de uma vaca grande, não o fiz por "automatismo".

Mesmo que por automatismo se tenha conseguido compor alguns quadros bons ou escrever alguns bons poemas, isso não justifica a sua transformação em método. Tudo na arte deve responder a certos movimentos de nosso sangue, a todo o nosso ser, mesmo ao nosso inconsciente. Mas nem todo aquele que pintou árvores com sombras azuis pode ser chamado de impressionista. De minha parte, tenho dormido bem sem Freud. Confesso não ter lido um único de seus livros; por certo, não é agora que o farei. Receio que, como método consciente, o automatismo provoque automatismo. E, se estou certo em sentir que o domínio técnico do "período realista" está agora em seu declínio, então certamente o automatismo do surrealismo está sendo posto a nu.

Matta (Matta Echaurren), "Sobre a Emoção", 1954[41]

A arte serve para despertar a intuição que se tem da emoção latente em tudo o que nos cerca e para mostrar a arquitetura emocional de que as pessoas necessitam para existir e viver juntas.

A emoção importante é uma ameaça aos que vivem para seus próprios interesses egoístas. Por isso inventaram a mentira filantrópica, e com essa mentira filantrópica reduziram o artista à condição de refém. Instituíram uma "Polícia Artística" que opera contra a emoção humana de raízes profundas.

Identifiquei-me com esse refém. O conforto dos senhores-filantropos está ameaçado e eles "fuzilam" o refém.

Esse novo refém-poeta está sempre conspirando contra o egoísmo deles.

Como esse refém, devemos colocar a poesia no centro de nossa vida.

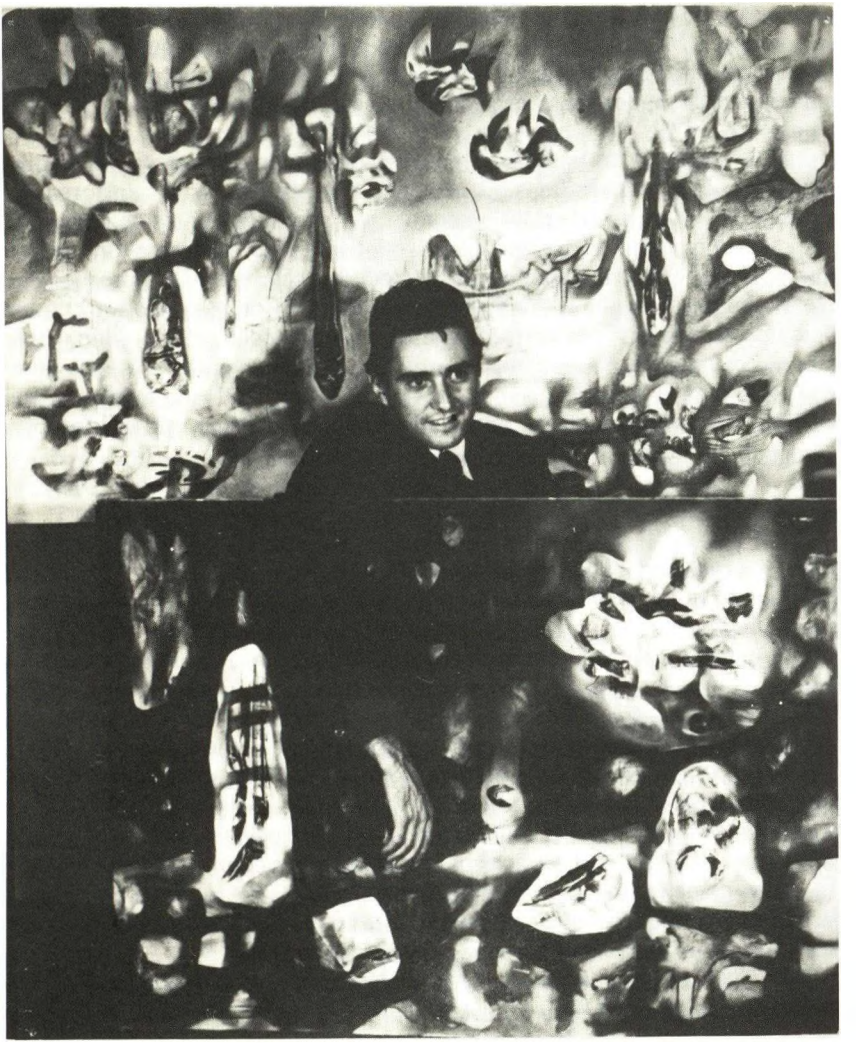
A verdadeira poesia é profundamente humana. E a verdadeira poesia insiste em não esquecer que o "homem" está no centro de tudo e que qualquer desvio para uma ação anti-humana deve ser denunciado.

Reviver o tipo de homem que o poeta sempre foi. (Byron morreu pela liberdade dos gregos.)

Sei que um artista só será real se sua obra estabelecer o intercâmbio nos dois sentidos, recebendo de seu povo a consciência das necessidades que este percebeu em si mesmo e, como artista, carregando essa consciência com uma intuição das emoções importantes, restituindo-a assim para ampliar a imagem que o povo tem da realidade.

Para o pintor consciente, o "motivo" é o mesmo que era para Cimabue — fazer o homem de sua época pensar com sentimento.

41. Reproduzido de *Reality* (Nova York), nº 2 (primavera de 1954), p. 12. [Tradução brasileira de Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]



Matta (Matta Echaurren), 1941.
Fotografia por Sidney Janis,
Nova York.

SCUOLA METAFISICA

INTRODUÇÃO, por Joshua C. Taylor[42]

Em 1915 Giorgio de Chirico (1888-1978) voltou à Itália para prestar serviço militar e foi enviado para um quartel em Ferrara. Nascido na Grécia, filho de pais italianos, De Chirico estudou em Munique de 1906 a 1908, indo depois para Paris, onde começou seus estranhos quadros evocativos, sem influência dos novos movimentos que à sua volta se processavam na pintura. Em janeiro de 1917 Carlo Carrà, que havia mais de um ano voltara as costas para o futurismo para buscar uma arte mais estável e monumental, baseada na antiga tradição italiana, era enviado ao hospital militar de convalescentes em Ferrara e logo viu na pintura de De Chirico a expressão que ele próprio estava buscando. Carrà e De Chirico eram ambos ardentes teóricos da arte e, com o irmão de De Chirico, que trabalhava sob o nome de Savinio, formularam os princípios de uma nova "escola" de pintura, a que deram o nome de *Scuola Metafisica* (Escola Metafísica).

Carrà foi o primeiro a expor quadros dessa escola na Itália, em Milão, na primavera de 1917. De Chirico expôs na Itália pela primeira vez em Roma, em 1919, mas seu trabalho já era conhecido em Paris, tendo sido registrado com interesse por Apollinaire em 1913 e 1914.

Em janeiro de 1919 era publicado o primeiro número de *Valori Plastici,* revista dirigida por Mario Broglio, em Roma, e claramente dominada pela idéia *Metafisica.* O número duplo (4 e 5) relativo a abril e maio de 1919 contém a mais completa exposição do ponto de vista da *Scuola Metafisica,* com artigos de Carrà, Savinio e De Chirico.

Como movimento, a *Scuola Metafisica* durou apenas alguns anos e atraiu poucos partidários, notadamente Giorgio Morandi e, por pouco tempo, Filippo de Pisis. De Chirico e Carrà desentenderam-se logo quanto à autoria do movimento, e o primeiro voltou para a França. A influência geral da *Scuola Metafisica,* porém, foi considerável, especialmente sobre o movimento parisiense do surrealismo. Teve também influência sobre certos aspectos do *Novecento Italiano.*

---

42. Todas as traduções desta seção foram feitas por Waltensir Dutra a partir da versão inglesa de Joshua C. Taylor. (N. do Ed. bras.)

A *Scuola Metafisica,* tal como foi constituída em Ferrara entre 1917 e 1919, tinha dois princípios fundamentais: provocar os inquietantes estados de espírito que levam a duvidar da existência desligada e impessoal do mundo empírico, vendo, em lugar disso, cada objeto apenas como a parte exterior de uma experiência que é sobretudo imaginativa e enigmática em seu significado. E isso por meio de construções sólidas, claramente definidas e que, paradoxalmente, parecem dotadas de total objetividade. Os artistas falavam com freqüência das composições "clássicas", em evitar a auto-expressão espontânea. Não estavam interessados em sonhos, mas no fenômeno mais intrigante das associações que nascem das observações cotidianas.

Há, porém, uma divergência entre De Chirico e Carrà. Enquanto o primeiro estava fascinado por uma consciência da força ameaçadora e pressaga do desconhecido, as imagens de Carrà tendiam antes para uma melancolia suave, uma espécie de ruminação passiva. Também se pode notar em seus escritos que Carrà ressalta a perfeição impessoal das formas ordenadas, ao passo que De Chirico fala sempre de obsessões enigmáticas. É evidente que De Chirico, e não Carrà, teria mais facilidade em aliar-se ao grupo em torno de Breton, onde todos eram versados nos novos estudos psicológicos.

Giorgio de Chirico, "Zeus, o Explorador", 1918[43]

Uma vez atingida a paliçada que encerrava os vários "grupos" que baliam ou mugiam, os novos Zeus saíram sozinhos a descobrir as curiosidades que se aninhavam como toupeiras na crosta do globo terrestre.

"O mundo está cheio de demônios", disse Heráclito de Éfeso[44], caminhando à sombra dos pórticos na misteriosa hora do meio-dia, enquanto dentro do abraço seco do golfo asiático a água salgada se encapelava sob o cálido vento sul.

Deve-se encontrar o demônio em tudo.

O antigo povo de Creta pintava um olho enorme no meio das faixas estreitas que envolviam seus vasos, em seus utensílios domésticos e nas paredes de suas casas.

Até mesmo o feto de um homem, um peixe, um frango ou uma cobra, em seu primeiro estágio, é exatamente um olho.

Deve-se descobrir o olho em tudo.

Assim pensava eu em Paris nos anos imediatamente anteriores à explosão da guerra.

E, quando voltei ao ambiente internacional dos pintores modernos, lutava estupidamente com fórmulas superexploradas e sistemas estéreis.

---

43. Publicado originalmente como "Zeus l'esploratore", *Valori Plastici* (Roma), I, 1 (janeiro de 1919), 10.

44. Heráclito de Éfeso (c. 540-c. 480 a.C.), filósofo grego que se isolou da sociedade e procurou descobrir o espírito que existia em tudo tal como se evidenciava no constante conflito de contrários na natureza. J. C. T.

Sozinho, em meu esquálido estúdio da Rue Campagne-Première, comecei a perceber as primeiras sombras de uma arte mais completa, mais profunda, mais complicada, numa palavra — com o risco de provocar um ataque hepático num crítico francês —, *mais metafísica.*

Uma nova terra surgiu no horizonte.

A grande luva colorida de zinco com atemorizantes unhas douradas, balançando na porta da loja nas dolorosas correntes da tarde urbana, com seu indicador apontando para as placas do passeio, indicavam-me os sinais herméticos de uma nova melancolia.

A cabeça de papelão na vitrina do barbeiro, cortada com o heroísmo estridente dos anuviados tempos pré-históricos, queimava-me o coração e o cérebro como uma canção recordada.

Os demônios da cidade abriram o caminho para mim.

Quando voltei para casa, outros fantasmas anunciadores vieram ao meu encontro.

Descobri novos signos zodiacais no teto ao observar o seu vôo desesperado e vê-lo morrer nas profundezas da sala, no retângulo da janela que se abria para o mistério da rua.

A porta, semi-aberta para a noite do corredor, tinha a solenidade sepulcral da pedra retirada do túmulo vazio do ressuscitado.

E os novos quadros anunciadores tomaram forma.

Como frutos outonais, estamos agora maduros para a nova metafísica.

Poderosas brisas vêm dos mares agitados.

Nosso grito atinge cidades populosas de continentes distantes.

Não devemos enlanguescer-nos, porém, com o prazer de nossas novas criações.

Somos exploradores prontos para novas partidas.

Sob os barracões, onde ecoam choques metálicos, estão afixados os sinais para a partida.

Nos nichos das paredes soam os sinos.

É tempo...

"Senhores, todos a bordo!"

Giorgio de Chirico, "Sobre a Arte Metafísica", 1919[45]

É necessário um controle constante de nossos pensamentos e de todas as imagens que nos vêm à mente, mesmo quando acordados, e que têm, mesmo assim, uma íntima relação com as imagens que encontramos nos sonhos. É curioso que nenhuma imagem onírica, por mais estranha que pareça, nos atinge com força metafísica. Por isso, abstemo-nos de buscar a fonte de nossa criação nos sonhos. As teorias de Thomas de Quincey não nos tentam[46]. Embo-

45. Publicado originalmente como "Sull'arte metafisica", *Valori Plastici* (Roma), I, 4-5 (abril-maio de 1909), pp. 15-18.

46. Thomas de Quincey (1785-1859) publicou suas *Confessions of an English Opium Eater*

ra o sonho seja um fenômeno muito estranho e um mistério inexplicável, muito mais inexplicável é o mistério e o aspecto que nossas mentes conferem a certos objetos e aspectos da vida. Psicologicamente falando, descobrir alguma coisa misteriosa nos objetos é um sintoma de anomalia cerebral relacionada com certos tipos de loucura. Acredito, porém, que esses momentos anormais podem ser encontrados em todos, e é melhor que ocorram em pessoas com talento criativo ou poderes de clarividência. A arte é a rede fatal onde se colhem os momentos estranhos que voam como borboletas misteriosas e tiram a inocência e a distração dos homens comuns.

Momentos metafísicos, felizes mas inconscientes, podem ser percebidos tanto em pintores como em escritores. Com relação a estes últimos, quero lembrar um velho francês da província a quem chamaremos, para sermos compreendidos, explorador de chinelas. Para ser preciso, estou falando de Júlio Verne, que escreveu romances de viagens e aventuras e que é considerado um escritor *ad usum puerum* [47].

Mas quem sabia melhor do que ele descobrir a metafísica de uma cidade como Londres em suas casas, ruas, clubes, parques e praças? A fantasmagoria de uma tarde de domingo londrina, a melancolia de um homem — um verdadeiro fantasma ambulante — como Phileas Fogg em *Around the World in Eighty Days* (A Volta ao Mundo em Oitenta Dias).

A obra de Júlio Verne está cheia desses momentos felizes e consoladores. Lembro-me ainda da descrição da partida do vapor de Liverpool em *A Floating City* [A Cidade Flutuante].

A NOVA ARTE

O difícil e complexo estado da nova arte não se deve a um capricho do destino, nem a um desejo de novidade e notoriedade da parte de uns poucos artistas, como certas pessoas inocentemente acreditam. É, em vez disso, um estado inevitável do espírito humano que, regulado pelas regras matematicamente fixadas, teve suas idas e vindas, suas partidas e voltas e renascimentos, como todos os outros elementos do nosso planeta. O povo, desde os seus primórdios, ama o mito e a lenda, o surpreendente, o monstruoso, o inexplicável, e neles se refugia. Como o passar do tempo e a formação de uma cultura, esse povo aprimora e reduz as imagens primitivas, modela-as de acordo com as exigências de seu espírito esclarecido e escreve sua história a partir dos mitos originais. Uma época européia como a nossa, que encerra em si o peso esmagador de tantas civilizações e a maturidade de tantos períodos espirituais, está desti-

em 1822. O livro incluía extensas descrições de sonhos experimentados sob a influência de drogas. J. C. T.

47. Júlio Verne (1828-1905) publicou seu *Around the World in Eighty Days* em 1872. Seus numerosos livros sobre viagens imaginárias foram inspirados pelo progresso da ciência moderna, mas combinam uma forte dose de fantasia com dados científicos aparentemente plausíveis. J. C. T.

nada a produzir uma arte que, de um certo ponto de vista, parece ser de inquietação mítica. Uma arte desse tipo nasce pelas obras dos poucos que são dotados de uma clareza de visão e uma sensibilidade particulares. Naturalmente, esse retorno trará em si os sinais das sucessivas épocas anteriores, das quais brota uma arte muito complicada e polimorfa nos vários aspectos de seus valores espirituais. A nova arte, portanto, não é um erro da época.

É inútil, porém, acreditar, como fazem algumas pessoas alucinadas e utópicas, que a nova arte pode redimir e regenerar a humanidade, dar à humanidade um novo *sentido* da vida, uma nova *religião*. A humanidade é e continuará a ser exatamente o que foi no passado. Aceita e aceitará cada vez mais essa arte. Chegará o dia em que as pessoas irão aos museus para vê-la e estudá-la! Um dia em que falarão sobre ela com a facilidade e a naturalidade com que falam sobre os campeões de uma arte que é mais ou menos remota, artistas que hoje estão relacionados e catalogados nos museus e bibliotecas do mundo onde têm seus lugares e pedestais fixos.

A questão da compreensão nos preocupa muito hoje; amanhã ela já não perturbará mais. Ser ou não ser compreendido é um problema de hoje. Além disso, um dia nosso trabalho perderá para o público seu ar de loucura, isto é, a loucura que o público vê nele, precisamente aquilo que não é evidente a todos, que existirá sempre e continuará a gesticular e a mostrar-se atrás da cortina inexorável do motivo.

DESTINO GEOGRÁFICO

Do ponto de vista geográfico, estava escrito que uma primeira manifestação consciente da grande pintura metafísica nasceria na Itália. Não poderia ter ocorrido na França. A virtuosidade fácil e o gosto artístico bem-cultivado, misturado com aquela dose de *esprit* (não só no exagerado sentido do trocadilho) que tempera 99% dos habitantes de Paris, sufocariam e impediriam o advento de um espírito profético. Nosso terreno, por outro lado, é mais propício ao nascimento e desenvolvimento desses animais. Nossa inveterada *gaucherie* e o esforço que temos de fazer constantemente para nos habituarmos a um conceito de leveza espiritual determinaram o peso de nossa tristeza crônica. Mas parece ser verdade que só em meio a tais rebanhos surgem os grandes pastores, e assim os profetas mais monumentais que desviam a história para novos canais surgem entre as tribos e populações de destinos menos felizes. Infelizmente, a estética na arte e na natureza não poderia produzir um profeta, e o mais profundo filósofo grego que conheço, Heráclito, meditou em outras praias, menos felizes devido à sua proximidade dos infernos desertos.

LOUCURA E ARTE

É uma verdade axiomática que a loucura constitui um fenômeno inerente a todas as manifestações artísticas profundas.

Schopenhauer define o louco como a pessoa que perdeu a memória[48]. É uma definição adequada, porque, na verdade, o que constitui a lógica do nosso comportamento normal e da nossa vida normal é uma série contínua de lembranças de relações entre as coisas e nós mesmos, e vice-versa.

Podemos citar um exemplo: entro numa sala, vejo um homem sentado numa cadeira de braços, noto uma gaiola pendente do teto com um canário dentro; vejo quadros na parede e uma estante com livros. Nada disso me surpreende, porque uma série de lembranças ligadas entre si me explica a lógica daquilo que vejo. Mas suponhamos que por um momento, por motivos que permanecem inexplicados e muito além de minha vontade, o fio que une essa série se rompe. Quem sabe como eu veria o homem sentado, a gaiola, os quadros, a estante! Quem sabe com que surpresa, com que terror e possivelmente também com que prazer e consolo eu poderia ver a cena!

A cena, porém, não teria se modificado: eu é que a veria de ângulo diferente. Temos, nesse caso, o aspecto metafísico das coisas. Por dedução poderíamos concluir que tudo tem dois aspectos: um normal, que quase sempre vemos e que é visto pelas outras pessoas em geral; o outro, o espectral ou metafísico, que só pode ser visto por raras pessoas num momento de clarividência ou de abstração metafísica, tal como certos corpos, que existem dentro da matéria e não podem ser penetrados pelos raios de sol, só aparecem sob a força da luz artificial, sob o raio-X, por exemplo.

Durante algum tempo, porém, inclinei-me a acreditar que as coisas poderiam ter outros aspectos além dos dois que mencionei (um terceiro, um quarto ou quinto aspectos), todos diferentes do primeiro, mas relacionados de perto com o segundo, ou metafísico.

OS SIGNOS ETERNOS

Lembro-me da estranha e profunda impressão que, em criança, me foi transmitida por uma ilustração de um velho livro chamado *A Terra antes do Dilúvio*.

A ilustração representava uma paisagem do Período Terciário. O homem ainda não existia. Muitas vezes tenho meditado sobre esse estranho fenômeno da *ausência do homem* no aspecto metafísico. Toda obra de arte profunda contém duas solidões: uma, que pode ser chamada de "solidão plástica", é a do prazer contemplativo provocado pela feliz construção e combinação de formas (elementos ou materiais vivos-mortos ou mortos-vivos; a segunda vida da natureza-morta, considerada, não no sentido de um motivo pictórico, mas como o aspecto espectral, poderia aplicar-se também a uma figura supos-

48. Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemão, publicou seu influente livro *O Mundo como Vontade e Representação* em 1819. De Chirico interessava-se muito pelas idéias de Schopenhauer, notadamente as que davam ao conhecimento interior, intuitivo, supremacia sobre a percepção das coisas externas. J. C. T.

tamente viva). A segunda solidão é a dos signos[49], solidão eminentemente metafísica, para a qual toda possibilidade lógica de educação visual ou psicológica fica automaticamente excluída.

Há quadros de Böcklin[50], Claude Lorain e Poussin que, embora mostrem figuras humanas, estão estreitamente relacionados com paisagens do Período Terciário: o homem como ser humano está ausente. Alguns retratos de Ingres chegam a esse limite. Vale a pena observar, porém, que nas obras acima (como a possível exceção de alguns quadros de Böcklin) só existe a primeira solidão, a solidão plástica. Só na nova pintura metafísica italiana é que vai surgir a segunda solidão, a solidão dos signos, ou metafísica.

A obra de arte metafísica é bastante serena num aspecto, e não obstante dá a impressão de que alguma coisa nova deve acontecer nessa própria serenidade, e que outros signos, além dos já evidentes, devem encontrar seu lugar no quadrado da tela. Esse é o sintoma revelador da *profundeza habitada*. A superfície lisa de um mar perfeitamente calmo, por exemplo, não nos perturba tanto pela idéia das milhas que se estendem entre nós e seu fim, mas sim por todo o desconhecido que se oculta em suas profundezas. Se essa não fosse a nossa idéia do espaço, teríamos apenas um sentimento de vertigem, como ocorre quando estamos em grandes altitudes.

ESTÉTICA METAFÍSICA

Na construção das cidades, na forma arquitetônica das casas, praças, jardins e passeios públicos, portos, estações ferroviárias, etc., existem os alicerces de uma grande estética metafísica. Os gregos tinham um cuidado particular nessas construções, guiados pelo seu senso estético-filosófico: pórticos, passeios à sombra, terraços construídos como auditórios ante os grandes espetáculos da natureza (Homero, Ésquilo); a tragédia da serenidade. Na itália temos maravilhosos exemplos modernos dessas estruturas. Aqui a origem psicológica desses exemplos continua obscura para mim. Meditei muito sobre esse problema da metafísica arquitetônica italiana, e toda a minha pintura dos anos de 1910, 1911, 1912, 1913 e 1914 preocupava-se com isso. Dia virá, talvez, em que essa estética, agora entregue aos caprichos do acaso, se tornará uma lei e uma necessidade para as classes superiores e os responsáveis pelas coisas públicas. Então, possivelmente, seremos capazes de evitar a repugnância de nos vermos postos de lado em favor de monstruosas apoteoses do mau gosto e da imbecilidade invasora, como ocorre no monumento branco ao Grande Rei, em Roma, também conhecido como Altar da Pátria[51], que tem com

49. "Signo" é usado aqui no sentido de "símbolo". J. C. T.

50. Arnold Böcklin (1827-1901), pintor suíço que trabalhou na Alemanha e na Itália. De Chirico ficou muito impressionado com seus quadros evocativos e suas gravuras de motivos mitológicos quando estudante em Munique. J. C. T.

51. O enorme monumento a Vítor Emanuel II no centro de Roma foi iniciado em 1885 e inaugurado em 1911. O arquiteto foi Giuseppe Sacconi. No segundo nível fica o Altar da Pátria, com escultura de Angel Zanelli. J. C. T.

o senso arquitetônico mais ou menos as mesmas relações que as odes e orações de Tirteo Calvo[52] têm com o senso de poesia.

Schopenhauer, que conhecia muito bem essas coisas, aconselhou seus contemporâneos a não colocar as estátuas de seus homens ilustres em colunas e pedestais demasiado altos, mas sim em bases baixas, "tal como se faz na Itália", disse ele, "onde alguns homens de mármore parecem estar ao nível dos pedestres e caminhar junto com eles".

O imbecil, isto é, o homem sem senso metafísico, é instintivamente atraído por um efeito de massa e altura, por um tipo de wagnerismo arquitetônico. É uma questão de inocência. São pessoas que não conhecem o terror das linhas e ângulos, mas são atraídas pelo infinito. Nele encontram apoio para a sua limitada psique, fechada no mesmo círculo da feminilidade e infantilidade. Mas nós, que compreendemos os signos do alfabeto metafísico, sabemos que alegrias e penas se escondem dentro de um pórtico, do ângulo de uma rua ou mesmo de uma sala, da superfície de uma mesa entre os lados de uma caixa.

Os limites desses signos devem constituir para nós uma espécie de código moral e estético de representação. Além disso, ao pintar com clarividência, construímos uma nova psicologia metafísica das coisas.

A consciência absoluta do espaço que o objeto deve ocupar num quadro e do espaço que separa os objetos entre si estabelece uma nova astronomia das coisas que estão ligadas ao planeta pela lei fatal da gravidade. O uso, minuciosamente preciso e cuidadosamente determinado, da superfície e dos volumes constitui o cânone da estética metafísica. É útil examinarmos aqui algumas das profundas reflexões de Otto Weininger sobre a metafísica geométrica[53]. "... A área de um círculo pode ser bela como ornamento: isso não significa a conclusão perfeita, que já não serve de apoio a certa crítica, como a serpente de Midgard que cercava o mundo.

"Num arco há ainda alguma coisa incompleta que precisa e pode ser acabada — *isso leva a um pressentimento*. Por essa razão, até mesmo um aro é sempre um símbolo de alguma coisa amoral ou imoral." (Essa idéia me esclareceu sobre a impressão eminentemente metafísica que os pórticos e os arcos em geral sempre me provocaram.) Os símbolos de uma realidade superior podem ser vistos freqüentemente nas figuras geométricas. Por exemplo, o triângulo, que servia *ab antico,* e ainda serve hoje na doutrina teosófica, como um símbolo místico e mágico e certamente desperta, com freqüência, nas pessoas que o contemplam, quer conheçam ou não a tradição, um sentimento de mal-estar e quase medo. (Assim os triângulos dos desenhistas obcecaram e continuam a obcecar minha mente; sempre os vi brilhando como estrelas misteriosas por trás de todas as minhas figurações pictóricas.)

---

52. De Chirico refere-se possivelmente a Tirteu, um velho poeta grego famoso por seus versos militares. J. C. T.

53. Otto Weininger (1880-1903), filósofo austríaco, publicou seu controverso livro *Geschlecht und Charakter* em 1903 (tradução italiana, 1912). J. C. T.

Partindo desses princípios, podemos olhar em torno do mundo circundante sem voltar a cometer os erros de nossos antecessores.

Ainda podemos seguir toda estética, inclusive a da figura humana, porque, enquanto trabalhamos e meditamos esses problemas, as ilusões fáceis e falsas não são possíveis. Amigos de um novo entendimento, novos *filósofos*, podemos afinal sorrir prazerosamente das graças da nossa arte.

Carlo Carrà, "O Quadrante do Espírito", 1919[54]

Sei perfeitamente que a vã filosofia pouca importância tem, mas as pessoas sempre tendem a atribuir-nos qualidades que estão muito longe do que pretendemos.

Sei perfeitamente que só em instantes felizes tenho a sorte de perder-me no meu trabalho. Mas esse pensamento provoca em mim um sentimento que é exatamente o contrário daquilo que os outros imaginam. Como agora me tornei uno com a minha consciência, parece-me acertada a afirmação de que a frieza é mais necessária na conquista da arte do que a dedicação cega ou a paixão descontrolada.

Vejam como as cores fluem em massas até os limites exatos das novas essências arquitetônicas que repousam sobre a superfície da tela.

O poeta-pintor sente que sua verdadeira essência imutável vem daquele mundo invisível, que lhe oferece uma imagem da realidade eterna. Sua paixão não é um estado passageiro, porque não vem do mundo físico — ou antes, as suas faculdades sensoriais são apenas acessórias.

Ele se sente um microcosmo plástico em contato direto com tudo.

A própria matéria só tem existência na medida em que provoca nele uma reação.

Assim, nessa viagem sonambúlica, volto à partícula infinita da eternidade que está dentro de mim, graças à qual me sinto em contato com meu eu mais autêntico, e tento penetrar a intimidade recôndita das coisas ordinárias, a última a ser conquistada. Sinto que não existo no tempo, mas que o tempo existe em mim. Também posso compreender que não me é dado resolver o mistério da arte de uma maneira absoluta. Não obstante, quase sou levado a acreditar que estou na iminência de colocar minhas mãos no divino. E, à parte sua aparência de coisa reprovável, esse ato pode fazer com que eu pareça imperdoavelmente frívolo.

Sinto como se fosse a própria lei, e não um simples encontro de elementos. Como poderiam os defensores do naturalismo levar-me um dia a crer que toda arte é redutível às coisas construídas pela habilidade manual? Acontece que em todas as minhas vibrações internas anseio pelo todo, e não por uma parte condicionada. Como não trabalho por acréscimo, o critério marcante do real me é revelado interiormente como indivisível e fundamental. Obje-

54. Publicado originalmente como "Il Quadrante dello Spirito", *Valori Plastici* (Roma), I, 4-5 (abril-maio 1919), 1-2.

tifico rapidamente a idéia-mãe da forma e atribuo um valor que não é relativo a tudo o que é externo.

A questão da arte, que empolga a parte suprema do homem, é muito perturbadora.

Parece agora que meu espírito se move numa matéria desconhecida ou se perdeu nos torvelinhos de um espasmo sagrado. É o conhecimento! É um sonho doce que dissolve todas as medidas e amplia minha individualidade em relação às coisas. Até mesmo a periodicidade dos tempos, seu princípio, sua continuidade, é ampliada. Nesse momento sinto-me afastado da ordem social.

Vejo a sociedade humana abaixo de mim.

Ali a ética está submergida.

O universo me aparece totalmente em termos de símbolos, ordenados à mesma distância, como se eu estivesse olhando para o mapa de uma cidade.

Vejo, porém, o limite que está muito distante, muito longe, e o caminho para Deus continua, como sempre, muito longo.

Aqui estou, duvidando de alcançar aquela intensidade absoluta de expressão que ainda há pouco era buscada, ou mesmo aquela perfeição imperfeita que um organismo vivo pode, por si mesmo, realizar.

Do dois ainda não surgiu o um — aquele que já não é o Eu e não obstante ainda não é a natureza.

Ah! Agora vejo que tenho sido o cego para quem os encantos da vida foram destruídos quando sua visão foi recuperada. Minha idéia corre o risco de ser perturbada se ultrapassar certas capacidades.

Eu acreditava no conceito lisonjeiro de minha mente e por ele jurava. Fugaz volúpia; depois, os entusiasmos impõem pesada perda.

A ilusão de ser capaz de fixar a parte imortal de mim mesmo. Ainda e sempre perdura o meu ser catastrófico!

Formas vazias, planos e cubos polidos, vazios; os meus segmentos denominadores estão de acordo. Essas imagens que eu supunha construídas no centro espiritual dos tempos, e de todo o tempo, são manias abstratas e desligadas de um estilista, frias e pobres tentativas.

Longe das pesquisas cansativas, sinto-me tão seguro à sombra do meu trabalho. Pareço ter chegado a um ponto próximo da felicidade que amamos acima de tudo.

Ah, beleza horrorosa que estende uma escada para os paraísos arbitrários do Deus-Uno.

Em minha alma soou um mandamento! Veja como mais uma vez controlo minhas nostalgias opressivas, miraculosamente superadas! E digo: Desgastada palavra, abandone os ahs e ohs, o mal está em mim!

Veja como construo fantasias sobre as geometrias sólidas dos objetos! Chegarei à canção total se um mero nada me faz entrar em êxtase? Se um mero nada faz pulsar meu coração?

Essa reflexão é um comentário entre parênteses sobre o meu drama íntimo.

Brevidades naturais, íntimas e claras em grão e porosidade, lembretes

primordiais de iridescente solidez são reunidos pelo meu instinto centralizador.

O signo da esfera: a visão já não é animal.

O cruzador do vento, a roda dos destinos extra-sensoriais, entrou em repouso sobre o mar negro, que possivelmente dorme além do primeiro nível, coberto de fuligem e raiado como os navios.

Elevando-se em planos verticais, a casa metafísica do proletariado milanês encerra um imenso silêncio[55].

Como a antena do telégrafo de Marconi está levantada sobre o arco da terra, as sílabas da lenda que volta a cada primavera são murmuradas.

Tal é a poesia deste grande matemático tempo.

O vasto céu está oculto numa cor de ardósia.

A sorte está para ser lançada, como no ano um.

O homem elétrico projeta-se no ar sob a forma de um cone invertido. Seu busto tem a forma de um relógio d'água, cercado de planos circulares, móveis, de estanho policromado, que reflete a realidade tal como a vemos em espelhos côncavos e convexos. Seu peito e seu dorso são volumes acentuados, e atributos com pontos brancos estão pregados às suas costas.

No mesmo plano, mas um pouco atrás, eleva-se a estátua arcaica de minha infância (o tímido amante anônimo, ou anjo sem asas?). Tem na mão a raquete e a bola de tênis, como sua irmã de borracha na parede à minha frente.

Mais para o fundo, à direita, intervém um trombone, possivelmente com uma inscrição em latim cuja suavidade é o nosso Provençal.

À mesma distância, paralelo, está o espectro do enorme peixe de cobre martelado, descansando em duas barras de ferro (que fugiram de um museu?).

As sombras são acentuadas, negras e cinzentas sobre o pavimento. É o drama das aparições.

55. Carrà começa aqui a descrição de seu quadro *As aparições ovais*, reproduzido como capa de *Valori Plastici*, I, 1 (janeiro 1919). J. C. T.

VIII

ARTE E POLÍTICA
O artista e a ordem social

INTRODUÇÃO, por Peter Selz

A relação entre a arte e a política na totalidade da estrutura cultural é extremamente complexa e não pode ser definida nos termos simplistas do marxismo, que explicam tanto a arte quanto a política como sintomas de uma infra-estrutura econômica básica. Os motivos patrióticos e a dura forma heróica do neoclassicismo de David, por exemplo, foram tanto causa como efeito da Revolução Francesa, da qual ele próprio foi um dos líderes decisivos. A preocupação de Courbet com uma realidade concreta e visível, cerca de cinqüenta anos depois, teve seu paralelo antiidealista na filosofia contemporânea do materialismo histórico, mas não nasceu dela. Vale a pena notar que, na verdade, ninguém teve maior consciência do poderoso impacto das idéias — inclusive das obras de arte — sobre a condição político-econômica do que os líderes dos Estados totalitários.

Em fins do século XIX muitos artistas e escritores, entre os quais William Morris, Leão Tolstoi e Vincent van Gogh, decepcionaram-se ante a indiferença e a rejeição da burguesia ou se sentiram perturbados pelo crescente abismo entre o artista e a sociedade. Aspiravam a uma reintegração na qual a arte devia servir a uma utópica fraternidade dos homens. Também os expressionistas sonharam com uma renovação da sociedade na qual a arte pudesse ocupar o lugar que antes pertencera à religião. A Bauhaus procurou treinar artistas e artesãos para participar de uma sociedade industrial em crescimento. Os construtivistas achavam que estavam forjando uma arma para uma arte verdadeiramente revolucionária, que "o novo mundo das massas precisava do construtivismo porque necessita de coisas fundamentais, que não sejam enganosas"[1].

Moholy-Nagy, em Budapeste, queria uma arte puramente abstrata de "fundamentos visuais" em seu "Construtivismo e Proletariado", antes de ingressar na Bauhaus, que de início havia proclamado a necessidade de "criar uma nova corporação de artesãos, sem distinções de classe"[2] e encontrar uma

1. Lazlo Moholy-Nagy, "Constructivism and the Proletariat", *MA*, maio de 1922.

2. De "The First Bauhaus Proclamation", Weimar, 1919. Citado por Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius, *Bauhaus 1919-1928* (Nova York, Museum of Modern Art, 1938), p. 16.

maneira de reintegrar o artista numa sociedade tecnológica. Ao mesmo tempo, artistas do México revolucionário voltaram-se para os temas locais de seus ancestrais índios em grandes projetos murais que eram, em si mesmos, parte integral de um enorme programa de construções. Pintores como Orozco, Rivera e Siqueiros formaram o "Sindicato Revolucionário de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores", lançaram o Manifesto em prol de uma arte nova, monumental, de finalidades sociais, citado aqui na íntegra.

Enquanto isso, uma atitude muito mais conservadora para com as faculdades criativas predominava na União Soviética. Depois de um início auspicioso, no qual os construtivistas e suprematistas participaram, juntamente com outros artistas progressistas, tão diferentes quanto Kandinsky e Chagall, o gosto burguês predominou e seus artistas acadêmicos reconquistaram a supremacia. Pintaram quadros propagandísticos e fizeram estátuas glorificando o socialismo ou atacando seus inimigos, trabalhando num estilo realista, facilmente compreendido pelas massas. Lentamente, a doutrina do realismo socialista evoluiu na arte e na literatura. Em 1924 Leon Trotski publicou seu importante livro *Literatura e Revolução,* no qual o lugar da arte na sociedade revolucionária é muito bem definido como sendo de liberdade relativa, sob a "vigilante censura revolucionária". Trotski também explica a visão materialista de uma arte utilitária e não encontra utilidade para as explorações da forma empreendidas por Tatlin e Lipchitz. Em lugar delas, visualiza a arte e a tecnologia a serviço do Estado revolucionário, e seu ensaio termina com uma antevisão de um glorioso futuro utópico no qual o homem terá movido montanhas, quando a própria terra e a espécie humana terão se transformado em obras de arte.

Embora a estreita e restritiva doutrina do realismo socialista ganhasse terreno na União Soviética, a atitude de Trotski para com uma revolução permanente e "a completa e radical reconstrução da sociedade" foi em grande parte responsável pela sua expulsão da URSS. Mas inspirou também muitos intelectuais e artistas, como André Breton, o "papa" dos surrealistas, que adotou o princípio marxista de um programa dialético que levava do pensamento à ação. Publicou a revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), mas sua fé na interpenetração da razão e da não-razão era inaceitável para os marxistas mais didáticos. Breton e Diego Rivera, em grande parte sob a influência de Trotski[3], então exilado no México, assinaram o *Mani-*

3. André Breton em carta a mim (P. S.), Paris, 12 de fevereiro de 1962: "Em resposta à sua carta de 21 de janeiro, autorizo prazerosamente a reprodução, em *Teorias da Arte Moderna,* do manifesto 'Em Favor de uma Arte Revolucionária Livre', na tradução publicada pela *Partisan Review* em 1938. Há, porém, razão para especificar (como tenho feito várias vezes desde aquela época para as reproduções em francês) que, embora esse manifesto tenha sido assinado por Diego Rivera e eu, Diego Rivera na verdade não participou de sua formulação. Esse texto, em sua totalidade, foi redigido por Leon Trotski e por mim, e foi por motivos táticos que Trotski quis que a assinatura de Rivera substituísse a sua. À página 40 de meu livro *La Clé des Champs* [Paris, Sagitaire, 1953] mostrei o fac-símile de uma página do manuscrito original, para confirmar essa retificação."

festo em Favor de uma Arte Revolucionária Livre, em 1938, exigindo que o artista seguisse livremente seu próprio espírito radical e participasse da transformação dinâmica da sociedade. A Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente empenhou-se em promover a liberdade do artista em prol de uma revolução total e, por outro lado, de uma revolução que ajudaria a realizar a completa libertação da arte.

Uma proposta muito mais objetiva para resolver a sorte do artista havia sido formulada pelo eminente pintor americano Stuart Davis. Como artista, ele não tomou conhecimento das doutrinas do realismo socialista, mas criou abstrações cubistas da cena urbana americana em cores vibrantes e vistosas. Como presidente do Sindicato dos Artistas, porém, Davis vê o artista como um "pobre" e como o aliado natural do trabalhador, que se une à luta organizada pelos seus direitos de emprego, de melhores salários e de seguro social. O sindicato também ajuda o artista a "descobrir sua identidade com a classe operária", e os padrões de qualidade não devem interferir em sua consciência de classe como "artista organizado".

Embora o Sindicato dos Artistas e sua publicação militante, *Art Front* (1934-1937), tivessem sido um fenômeno de curta duração da Depressão, o Projeto Federal de Arte foi de considerável importância. Foi provavelmente o mais ambicioso empreendimento público de apoio ao artista em épocas recentes. O aspecto mais notável do Projeto Federal de Arte, da Works Progress Administration, durante a era Roosevelt, não está apenas no fato de mais de 5 mil artistas terem recebido ajuda governamental, mas no de lhes ter sido dada liberdade para seguir os ditames de seus talentos e desejos. O Projeto criou pela primeira vez uma ampla preocupação com a arte nos Estados Unidos. Deu a artistas como Milton Avery, William Baziotes, Arshile Dorky, Philip Guston, Willem de Koonig, Ibram Lassaw, Jackson Pollock, Theodore Roszak, Mark Rothko e muitos outros o tempo de reunir forças, as mesmas forças que iriam acabar modificando a face da arte mundial. Foi uma manifestação das possibilidades da cooperação saudável entre o artista criativo e a política, numa sociedade democrática. Citamos livremente trechos da introdução de Holgar Cahill, diretor nacional do Projeto Federal de Arte, ao catálogo de uma exposição da arte da WPA, realizada no Museu de Arte Moderna em 1936.

Com a deflagração da II Guerra Mundial, o Projeto Federal de Arte foi encerrado. Ele representou, como observou o historiador de arte americano Oliver Larkin, "a maior experiência de cultura democrática já vista pelo mundo". No extremo oposto estavam os editos ditatoriais e as proibições que Hitler, cujas antigas ambições de pintor haviam sido frustradas pela falta de talento, impôs aos artistas do Reich. Tendo "limpado" os museus alemães de toda a arte moderna vital, de Van Gogh a Kandinsky, Hitler inaugurou em 1937 a desumana *Haus der deutschen Kunst* e decretou que a arte descaradamente propagandística da exposição não iria mudar em todo o decorrer do seu império de mil anos. Qualquer artista que reivindicasse a prerrogativa de liberdade de expressão era ameaçado de esterilização ou castigo:

Seriam objeto de grande interesse para o Ministério do Interior do Reich, que teria então de examinar a questão da possibilidade de, pelo menos, conter a disseminação dessa grosseira imperfeição do olho. Se, por outro lado, eles próprios não acreditam na realidade dessas impressões e estão tentando perturbar a nação com tal embuste por outras razões, então essa tentativa se enquadra na jurisdição da lei penal.

Depois da II Guerra Mundial (e da derrota de Hitler), foi possível a Picasso, em sua admiração pelas realizações pessoais dos comunistas na luta contra o fascismo e nazismo na Espanha, França e Rússia, ingressar no Partido Comunista e fazer uma declaração que sugere uma relação mais direta entre a arte e seu efeito político do que se pode perceber pela sua pintura. Embora aquilo que é talvez o maior quadro do século, *Guernica*, de Picasso, trate de um tema social e político, foi motivado não pelo dogma político, mas pelo choque do artista diante de uma situação humana quando pela primeira vez, no Ocidente, uma população indefesa foi massacrada por um inimigo invisível. Picasso interpretou seu propósito — embora não a complexa estrutura formal — do grande mural para Jerome Seckler, que o entrevistou para *New Masses* em 1945.

As palavras iniciais da revista *Possibilities,* escritas pelo pintor Robert Motherwell e pelo crítico Harold Rosenberg, são bem mais ambíguas e certamente menos otimistas. A situação do pós-guerra, porém, era de desilusão com as panacéias; a opinião não-dogmática e totalmente flexível parecia ser a única possível.

Essa atitude certamente se justifica tendo em vista a crítica agressiva do professor Vladimir Kemenov, diretor da Galeria Tretjakov de Moscou e perito em realismo socialista, que deixa pouca margem para a obra de Picasso ou para qualquer tipo de expressão livre. Mais uma vez vemos a arte moderna ser atacada como decadente, anti-humanista e patológica. As declarações pessoais, penetrantes ou imaginativas feitas pelo artista são consideradas como "anarquia subjetiva", que não podem ser toleradas porque o Estado tem uma consciência demasiado aguda da possível conseqüência da afirmação de não-conformismo. Desde a década de 20, quando a doutrina do realismo socialista foi desenvolvida em detrimento da liberdade de expressão artística, essa atitude tornou-se cada vez mais rígida. Um controle cada vez maior é exercido pelo Partido Comunista. Ainda em 1963 Nikita Kruschev, então primeiro-ministro da URSS e presidente do Partido Comunista, endossava essa posição estreita e restritiva.

Nos Estados Unidos encontramos uma atitude notavelmente semelhante, de violenta hostilidade à arte moderna, por parte das pessoas de alto escalão. Os ex-deputados Fred E. Busby, de Illinois, e George A. Dondero, de Michigan, por exemplo, fizeram impiedosos e freqüentes ataques a artistas modernos. Pouca diferença faz que Dondero calunie como comunistas subversivos os mesmos artistas cujo trabalho é atacado por Kemenov como formalista, decadente e capitalista. Um funcionário desejoso de preservar o *status quo* ou de usar o artista com finalidades de doutrinação está ansioso para sufocar a liberdade artística. A alternativa, é claro, é uma sociedade livre que floresça

segundo conceitos subjetivos, idéias e formas visualizadas e expressas pelos seus artistas.

Felizmente, as artes nos Estados Unidos não encontraram maior interferência do mundo da política e — especialmente durante o governo de John F. Kennedy — receberam significativo estímulo oficial.

Nos países dominados pelos partidos comunistas, a situação está também num processo de modificação. Em Cuba, Fidel Castro deu a entender que a revolução político-social não interferiria na liberdade do artista, pois as artes serviam melhor ao povo seguindo os seus próprios objetivos.

Ao organizar uma exposição de pintura polonesa recente para o Museu de Arte Moderna de Nova York, viajei pela Polônia em 1959 e 1960 e verifiquei ser a expressão artística livre não apenas uma meta, mas uma realidade. Rebelados contra o realismo socialista em meados da década de 50, os pintores tinham liberdade de explorar todas as maneiras, estilos e meios e de expor seus trabalhos em museus, vendê-los em galerias cooperativas da Polônia ou mandá-los para o exterior. Esse trabalho era de elevado mérito artístico segundo quaisquer padrões internacionais. Além de pintar, os artistas da Polônia dedicavam-se ativamente à produção cinematográfica, à criação de cenários de peças, à ilustração de livros e a todas as formas de "arte utilitária".

Desde princípios da década de 60 os artistas da Itália, França, Iugoslávia e Alemanha agruparam-se com o objetivo de colaborar na pesquisa visual da tradição construtivista e utilizar novas técnicas e meios, não raro científicos, bem como desenvolver uma concepção experimental da arte interessada nos fenômenos ópticos e nos processos cinéticos. Giulio Carlo Argan, o principal crítico de arte da Itália, professor de arte moderna na Universidade de Roma e presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, provocou grande controvérsia no mundo da arte européia ao se tornar porta-voz dos "grupos de pesquisa" e dotá-los de uma ideologia sociopolítica.

O professor Argan, usando de uma linguagem desnecessariamente difícil, espera reintegrar o artista numa sociedade moderna mecanizada, afirmando que a tecnologia necessita da orientação da estética para funcionar de maneira ética e eficiente. Essa orientação, acredita ele, pode vir dos "grupos de pesquisa da Gestalt", cuja história ele faz remontar até a Bauhaus, comparando-a à Taliesin Fellowship de Wright e à Architect's Collaborative de Gropius. Argan está menos preocupado com os resultados estéticos do que com as ramificações sociológicas. Segundo ele o indivíduo pode, em sua solidão, não mais existir na moderna sociedade tecnológica e produzir obras de arte significativas. Ele está sendo engolido pelas massas, que, "em sua inércia obediente, não conhecem as exigências estéticas e não podem produzir arte". O grupo, porém, formado de indivíduos que mantêm um relacionamento mútuo significativo, pode converter-se numa dinâmica "comunidade organizada para fins criativos".

Muitos dos artistas estabelecidos da Itália, porém, protestaram contra o espírito de equipe de Argan e declararam sua fé na afirmação pessoal do indivíduo.

Manifesto do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores, Cidade do México, 1922 [4]

Declaração Social, Política e Estética do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores às raças indígenas humilhadas através dos séculos; aos soldados transformados em carrascos pelos seus chefes; aos trabalhadores e camponeses oprimidos pelos ricos; e aos intelectuais que não são servis à burguesia:

Estamos com aqueles que buscam a derrubada de um velho e desumano sistema onde você, trabalhador da terra, enquanto passa fome, produz riquezas para o capataz e o político. Onde você, trabalhador da cidade, move as rodas das indústrias, fabrica o tecido e cria com as suas mãos o conforto moderno desfrutado pelos parasitas e prostitutas, enquanto seu próprio corpo está entorpecido de frio. Onde você, soldado índio, abandona heroicamente sua terra e dá sua vida na eterna esperança de libertar sua raça da degradação e miséria de séculos.

Não só o trabalho nobre como também as menores manifestações da vitalidade material ou espiritual de nossa raça nascem do nosso meio nativo. Sua admirável, excepcional e peculiar capacidade de criar beleza — a arte do povo mexicano — é a maior e mais alta expressão espiritual da tradição mundial que constitui nossa mais valiosa herança. É grande porque surge do povo; é coletiva, e nosso objetivo estético é socializar a expressão artística, destruir o individualismo burguês.

Repudiamos a chamada arte de cavalete e toda arte que vem dos círculos ultra-intelectuais por serem essencialmente aristocráticas.

Saudamos a expressão monumental da arte porque essa arte é propriedade pública.

Proclamamos que, sendo este o momento de transição social de uma ordem decrépita para uma nova ordem, os criadores da beleza devem investir seus maiores esforços no sentido de materializar uma arte válida para o povo, e nosso objetivo supremo na arte, hoje uma expressão de prazer individual, é criar a beleza para todos, a beleza que esclarece e estimula à luta.

Leon Trotski, "Literatura e revolução", 1923[5]

Nossa concepção marxista da dependência social objetiva e da utilidade social da arte, quando traduzida na linguagem da política, não significa absoluta-

4. Publicado como folheto. A tradução inglesa utilizada no original é de Laurence E. Schmeckebier, em *Modern Mexican Art*, Minneapolis, University of Minnesota, 1939, p. 31. A mesma versão foi publicada em Bernard S. Myers, *Mexican Painting in Our Time*, Nova York, Oxford University, 1956, p. 29. [A tradução brasileira de todos os excertos citados neste capítulo foi feita, a partir do texto inglês, por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

5. Publicado originalmente em 1923, em edição russa. Esses excertos foram traduzidos da versão inglesa publicada em Leon Trotski, *Literature and Revolution*, Nova York, Russell and Russell, 1957.

mente um desejo de dominar a arte por meio de decretos e ordens. Não é verdade que consideramos nova e revolucionária apenas a arte que fala do trabalhador, e é um absurdo dizer que exigimos que os poetas descrevam inevitavelmente uma chaminé de fábrica ou o levante contra o capital! É claro que a nova arte não pode colocar no centro de sua atenção senão a luta do proletariado. Mas o arado da nova arte não está limitado a faixas numeradas. Pelo contrário, ele deve arar todo o campo, em todas as direções. A lírica pessoal do mais limitado âmbito tem um direito absoluto de existir dentro da nova arte. Além disso, não se pode formar o homem novo sem uma nova poesia lírica. Mas, para criá-la, o próprio poeta deve sentir o mundo de uma maneira nova. Se só o Cristo, ou o próprio Sabaoth se inclina ao abraço do poeta, isso só vem provar como seu lirismo está atrasado em relação aos tempos e como é inadequado, social e esteticamente, ao novo homem. Mesmo quando essa terminologia não é tanto uma sobrevivência de experiência quanto de palavras, ela mostra a inércia psicológica e portanto se coloca em contradição com a consciência do homem novo. Ninguém vai recomendar temas a um poeta, nem pretende recomendá-los. Por favor, escrevam sobre qualquer coisa que queiram! Mas permitam à nova classe, que com razão se considera chamada a construir um mundo novo, dizer-lhes: Vocês não serão poetas novos se traduzirem a filosofia de vida do século XVII na linguagem dos acmeístas. A forma da arte é em grande parte independente, mas o artista que cria essa forma e o espectador que a desfruta não são máquinas vazias, uma para criar forma e a outra para apreciá-la. São pessoas vivas, com uma psicologia cristalizada que representa uma certa unidade, mesmo que não seja inteiramente harmoniosa. Essa psicologia é resultado das condições sociais. A criação e a percepção das formas de arte é uma das funções dessa psicologia. E, por mais espertos que os formalistas procurem ser, toda a sua concepção repousa simplesmente no fato de ignorarem a unidade psicológica do homem social, que cria e consome o que foi criado...

Mas não significa essa política que o Partido terá um flanco desprotegido na questão da arte? Isso é um grande exagero. O Partido repelirá as tendências claramente venenosas e desintegradoras da arte e orientar-se-á pelos seus padrões políticos. É certo, porém, que ele está menos protegido no flanco da arte do que na frente política...

Mas a obra de transmissão de cultura, isto é, a obra de adquirir o ABC da cultura pré-proletária não pressupõe a crítica, a seleção e um padrão de classe? Claro que sim. Mas o padrão é político, e não um padrão cultural abstrato. O padrão político coincide com o cultural apenas no sentido amplo de que a Revolução cria condições para uma nova cultura. Mas isso não significa que tal coincidência esteja assegurada em todos os casos. Se a Revolução tem o direito de destruir pontes e monumentos de arte quando necessário, ela também não se absterá de impor sua mão a qualquer tendência artística que, por maiores que sejam as suas realizações formais, ameace desintegrar o ambiente revolucionário ou despertar nas forças internas da Revolução, ou seja, o proletário, o camponês e o intelectual, uma oposição hostil mútua.

Nosso padrão é claramente político, imperativo e intolerante. Mas por isso mesmo deve definir claramente os limites de sua atividade. Para dar maior precisão ao que quero dizer, acrescentarei: devemos ter uma censura revolucionária vigilante e uma política ampla e flexível no campo da arte, livre de mesquinhas maldades partidárias...

Que devemos compreender como realismo? Em vários períodos e por vários métodos, o realismo deu expressão aos sentimentos e necessidades de diferentes grupos sociais. Cada uma dessas escolas realistas é passível de uma definição social e literária à parte e de uma estimativa formal e literária também à parte. Que têm elas em comum? Um sentimento do mundo definido e importante. Consiste ele num sentimento da vida tal como ela é, numa aceitação artística da realidade, em não furtar-se a ela, num interesse ativo na estabilidade concreta e na mobilidade da vida. É um empenho em apresentar a vida tal como ela é, ou em idealizá-la, justificá-la ou condená-la, em fotografá-la, generalizá-la ou simbolizá-la. Mas é sempre uma preocupação com a nossa vida de três dimensões como um tema suficiente e valioso para a arte. Nesse amplo sentido filosófico, e não no estreito sentido de uma escola literária, podemos dizer com certeza que a nova arte será realista. A Revolução não pode viver junto com o misticismo. Nem tampouco com o romantismo, se aquilo que Pliniaki, os imagistas e outros chamam de romantismo é, como se pode recear, a tímida tentativa do misticismo de restabelecer-se com um novo nome. Isso não é ser doutrinário, mas sim um fato psicológico insuperável. Nossa época não pode ter um misticismo tímido e portátil, algo como um cachorrinho de estimação que se leva de um lugar para outro, "com o resto". Nossa época brande o machado. Nossa vida, cruel, violenta e perturbada até o fundo, diz: "Preciso de um artista de um amor único. Qualquer que seja a maneira pela qual você me possui, quaisquer que sejam as ferramentas e instrumentos criados pela evolução da arte que você escolher, eu os deixo ao seu temperamento e ao seu gênio. Mas você tem de me compreender como sou, tem de me tomar tal como virei a ser, e não deve haver ninguém mais além de mim".

Isso significa um monismo realista, no sentido de uma filosofia de vida, e não um "realismo" no sentido do arsenal tradicional das escolas literárias. Pelo contrário, o artista novo precisará de todos os métodos e processos desenvolvidos no passado, bem como de alguns outros suplementares, a fim de compreender a vida nova. E isso não será um ecletismo artístico, porque a unidade da arte é criada por uma atitude atuante em relação ao mundo e à vida.

Maupassant odiava a Torre Eiffel, e ninguém é obrigado a fazer como ele. Mas é fora de dúvida que a Torre Eiffel deixa uma dupla impressão: somos atraídos pela simplicidade técnica de sua forma e, ao mesmo tempo, repelidos pela sua falta de finalidade. É uma utilização extremamente racional do material com o objetivo de fazer uma estrutura muito alta. Mas para quê? Não é um edifício, mas um exercício. No momento, como todos sabem, a Torre Eiffel serve de estação de rádio. Isso lhe dá um significado e torna-a

esteticamente mais unificada. Mas, se a torre tivesse sido construída desde o início como estação de rádio, é provável que tivesse alcançado maior racionalidade de forma e, portanto, maior perfeição de arte.

Desse ponto de vista, o projeto de Tatlin para um monumento parece muito menos satisfatório. O objetivo do edifício principal é fazer uma sede de vidro para as reuniões do Conselho Mundial dos Comissários do Povo, para a Internacional Comunista, etc. Mas as colunas e pilastras que devem sustentar o cilindro de vidro e a pirâmide — e não têm nenhuma outra finalidade — são tão desajeitadas e pesadas que dão a impressão de um andaime não retirado. Não se pode imaginar para que servem. Dizem: elas estão aqui para apoiar o cilindro rotativo onde se realizarão as reuniões. Mas responde-se: as reuniões não precisam ser realizadas num cilindro e o cilindro não precisa rodar. Lembra-me ter visto, quando criança, um templo de madeira feito numa garrafa de cerveja. Isso despertou minha imaginação, mas eu não me indaguei, naquela época, para que servia. Tatlin age pelo método inverso: ele quer construir uma garrafa de cerveja para que o Conselho Mundial dos Comissários do Povo tenha sua sede num templo de concreto em espiral. Mas, para o momento, não posso deixar de perguntar: Para quê? Para ser mais exato: provavelmente aceitaríamos o cilindro e sua rotação, se estivessem combinados com uma simplicidade de leveza de construção, isto é, se as disposições para a sua rotação não depreciassem o objetivo... Nem podemos concordar com os argumentos apresentados para interpretar a significação artística da escultura de Jacob [Jacques] Lipchitz. A escultura deve perder sua independência fictícia, o que significa apenas que ela é relegada aos quintais da vida ou vegeta em museus mortos, devendo reviver numa síntese superior à sua ligação com a arquitetura. Nesse sentido amplo, a escultura tem de adotar um propósito utilitário. Muito bem, então. Mas não fica claro como se deve abordar a escultura de Lipchitz desse ponto de vista. Tenho uma fotografia de vários planos entrecruzados que devem ser a silhueta de um jovem sentado com um instrumento de cordas nas mãos. Dizem-nos que, se ela não é hoje utilitária, será "dotada de um propósito". De que maneira? Para julgar isso, teríamos de conhecer o propósito. Mas, quando paramos para pensar nele e na possível utilidade daqueles numerosos planos entrecruzados, formas pontiagudas e protuberâncias, chegamos à conclusão de que se, como último recurso, essa escultura fosse transformada num cabide, provavelmente teria encontrado uma forma mais adequada ou intencional. De qualquer modo, não podemos recomendar que se faça dela um molde de gesso para servir de cabide...

Tomemos o canivete como um exemplo [de utilidade]. A combinação de arte e técnica pode desenvolver-se dentro de duas linhas fundamentais: ou a arte embeleza o canivete e retrata em sua lâmina um elefante de suprema beleza, ou a Torre Eiffel; ou a arte ajuda a técnica a encontrar uma forma "ideal" para o canivete, ou seja, uma forma que corresponda mais adequadamente ao material de um canivete e ao seu uso. Pensar que essa tarefa pode ser resolvida por meios puramente técnicos é incorreto, porque finalidade

e material permitem numerosas... variações. Para fazer um canivete "ideal" precisamos, além do conhecimento das propriedades do material e dos métodos de sua utilização, também de imaginação e gosto. Segundo toda a tendência da cultura industrial, podemos pensar que a imaginação artística na criação de objetos materiais será dirigida para a elaboração da forma ideal de uma coisa como coisa, e não para o seu embelezamento como uma finalidade estética em si. Se isso é válido para os canivetes, há de sê-lo ainda mais para roupas, móveis, teatros e cidades. Isso não significa a eliminação da arte "feita pela máquina", nem mesmo no futuro distante. Mas ao que parece a cooperação direta entre a arte e todos os ramos da técnica se tornará da maior importância.

Significará isso que a indústria absorverá a arte ou que a arte elevará a indústria à sua própria altura, no Olimpo? Essa pergunta pode ser respondida de qualquer das duas maneiras, dependendo de ser o problema abordado do lado da indústria ou do lado da arte. Mas, nessa hipótese, não há diferença entre as duas respostas. Ambas significam uma expansão gigantesca do âmbito e da qualidade artística da indústria, e por indústria entendemos aqui todo o campo, sem exceções, da atividade industrial do homem. A agricultura mecanizada e eletrificada tornar-se-á também parte da indústria.

Será eliminada a muralha que se ergue não só entre a arte e a indústria, mas também entre a arte e a natureza. E isso, não no sentido de Jean-Jacques Rousseau, para quem a arte se aproximará de um estado natural, mas sim no sentido de que a natureza se tornará mais "artificial". A atual distribuição das montanhas, dos rios, dos campos, dos prados, das estepes, das florestas e do litoral não pode ser considerada definitiva. O homem já fez modificações no mapa da natureza, e estas não foram poucas nem insignificantes. São, porém, meros exercícios escolares em comparação com o que há de vir. A fé apenas promete remover montanhas; a tecnologia, porém, que nada faz "pela fé", tornou-se capaz de derrubar e remover montanhas. Até agora isso se fez com finalidades industriais (minas) ou para ferrovias (túneis); no futuro será feito em escala muitíssimo maior, de acordo com um plano geral industrial e artístico. O homem irá ocupar-se em relocalizar montanhas e rios e introduzirá importantes e sucessivos melhoramentos na natureza. No fim terá reconstruído a terra, se não à sua imagem, pelo menos segundo o seu gosto. Não temos o menor receio de que esse gosto seja mau...

É difícil prever as proporções de autogoverno a que chegará o homem do futuro ou as alturas a que poderá elevar a sua técnica. A construção social e a auto-educação psicossocial passarão a ser dois aspectos de um mesmo e único processo. Todas as artes — literatura, drama, pintura, música e arquitetura — darão a esse processo uma forma bela. Mais corretamente, a concha onde se encerrarão a construção cultural e a auto-educação do homem comunista desenvolverá todos os elementos vitais da arte contemporânea ao seu ponto máximo. O homem se tornará imensamente mais forte, mais inteligente e mais sutil; seu corpo se tornará mais harmonioso, seus movimentos mais ritmados, sua voz mais musical. As formas de vida tornar-se-ão mais dinamica-

mente dramáticas. O tipo humano médio chegará às alturas de um Aristóteles, um Goethe ou um Marx. E, além desse nível, novos picos hão de levantar-se.

Stuart Davis, "O artista hoje", 1935[6]

Este artigo trata da situação artística, social e econômica do artista americano no campo das belas-artes, considerada essa situação em seu aspecto mais amplo possível, e não pretende estigmatizar pessoas, exceto como símbolos nominais de certas tendências de grupo.

Um contato superficial com os artistas deixa claro que eles estão hoje num estado de confusão, dúvida e luta. O artista não está sozinho nesse impasse: goza da respeitável companhia dos homens de negócios, das câmaras de comércio, dos políticos, congressos, presidentes e supremos tribunais. Em suma, o artista participa da crise mundial.

O passado imediato do artista americano que se dedica às belas-artes foi, em resumo, o seguinte: em geral ele vem de famílias da baixa classe média que podiam mandar seus filhos a escolas de arte, em muitos casos a escolas européias. Essas escolas tinham a natureza de escolas de classe média e em geral a arte nelas ensinada também estava orientada para a classe média. Em conseqüência, o trabalho dos futuros artistas deveria ser absorvido por essa classe, por meio dos canais comerciais adequados. Isso não significa, é claro, que a classe média como um todo patrocinasse a arte. Significa, isso sim, que as camadas superiores dessa classe, que eram os ricos compradores de arte, ainda conservavam sua psicologia de classe média inferior e estavam qualitativamente integradas na classe como um todo no que se relaciona com a cultura.

Assim, o artista exercia seu talento dentro da moldura de uma cultura de classe média. Naturezas-mortas, paisagens e nus eram os principais motivos, e os artistas competiam livremente entre si pela originalidade dentro dessa moldura de motivos. Além disso, havia, é claro, as diferentes escolas de teorias e métodos, como os impressionistas, os pós-impressionistas, os cezannistas, os cubistas, os surrealistas, e sempre a reacionária Academia, em diferentes formas. O contato comercial do artista fazia-se por meio do comerciante de arte, da galeria e do patrocinador privado, bem como do museu, que na realidade é um órgão coletivo de patronos de arte condicionado pelo negociante de arte.

Segue-se, então, que o artista do passado imediato era um individualista, progressista ou reacionário em sua teoria da pintura, trabalhando dentro da estruturação da cultura da classe média com um motivo aceitável àquela cultu-

6. De *American Magazine of Art*, Nova York, XXVIII, agosto de 1935. O artigo tinha como subtítulo "O Ponto de Vista do Sindicato dos Artistas". Davis participou ativamente das organizações de artistas, tanto artísticas quanto políticas. Foi diretor da revista esquerdista *Art Front* em meados da década de 30 e presidente do Congresso dos Artistas a partir de 1936. [H. B. C.]

ra e negociando seu produto através de canais criados pela classe média. Em geral sua condição econômica era precária e ele se via explorado tanto pelo negociante de arte como pelo patrono.

Para os que não conhecem essa exploração, esboçarei uma rápida descrição. O comerciante de arte abria uma loja contando com uma ampla escolha no mercado para abastecer-se. Seu estoque não lhe custava nada, exceto promessas, e essas promessas não se referiam a pagamento, mas sim a um vago futuro de riqueza para os artistas não-organizados e que competiam selvagemente entre si. Em muitos casos, na realidade, os artistas foram obrigados a pagar à galeria um aluguel, a iluminação, os catálogos e a publicidade em troca das promessas do dono. Além disso, comissões que iam de um terço à metade ou mais eram cobradas pelas vendas. Nos poucos casos em que os artistas eram subvencionados pelos donos de galerias, a situação não se modificava senão em grau. O que resultava disso? Em cada galeria, dois ou três artistas surgiam como bons investimentos comerciais para o dono, e àquela altura a galeria adquiria uma certa reputação. Essa reputação resultava do planejamento de exposições individuais e coletivas em torno das obras dos artistas que melhor vendiam. Os artistas da galeria eram usados principalmente para ornamentação e para fazer número. Além disso, os donos das galerias vendiam obras de mestres antigos e de artistas americanos do passado, objetos folclóricos, etc., que compravam a preços vis e vendiam com enorme lucro, não raro com exclusão dos trabalhos de artistas contemporâneos que deveriam estar comercializando. Arte para lucro, lucro para todos, menos para o artista. Com o patrocinador de arte e os museus a situação é semelhante: livre escolha sem responsabilidade; mas há o aspecto adicional do esnobismo social. Os artistas são subvencionados na esperança de ganho financeiro em bases estatísticas: um certo número deles é escolhido para uma subvenção pouco importante, na esperança de que um deles dê lucro, financeiramente falando. Há também o desejo do patrono de ser considerado como uma pessoa de grande cultura entre seus colegas negociantes, o esnobismo social ou, nos casos de grande riqueza, a capacidade do patrocinador de acrescentar o prestígio da filantropia à excitação do jogo. Por essa razão, a expressão "muito explorado" aplicava-se diretamente ao artista.

Essa é uma descrição real da relação sócio-econômica do artista com a sociedade como um todo no passado imediato, e também hoje em dia.

Hoje, porém, há certos aspectos peculiares à época e que afetam diretamente o artista em suas relações sócio-econômicas. São os seguintes: (1) projetos artísticos federais, estaduais e municipais; (2) exposições na rua e mercados de arte; (3) a Comissão dos Cem da prefeitura de Nova York, nomeada sob protestos dos artistas e cuja suposta função é criar um Centro Municipal de Artes; (4) eliminação e destruição de murais, como no caso de Diego Rivera, Alfaro Siqueiros e Ben Shahn, além do de Joe Jones, no Missouri; (5) a quadrilha das galerias, os planos de auto-ajuda dos artistas, como o Comitê de Assistência dos Artistas de Nova York, clubes de artistas e escritores, exposições em galerias de cinco e dez dólares, etc; (6) política de aluguel

para todas as exposições, adotada pela Sociedade Americana de Pintores, Escultores e Gravadores, e recusa dos museus e negociantes de arte em aceitá-la; e (7) organização do Sindicato dos Artistas de Nova York e "demissão" de membros devido às suas atividades de organização nos projetos.

Esses acontecimentos, e outros mais, não são fenômenos isolados peculiares ao campo da arte. São reflexos, nesse campo, das condições caóticas da sociedade do mundo capitalista de hoje. O artista se vê sem o pequeno apoio do seu passado imediato e compreende agora, se não compreendeu antes, que a arte não está isolada das outras atividades humanas. Passou pela experiência de ser totalmente posto de lado e traído pelo negociante e pelo patrono das artes, e suas ilusões quanto aos interesses culturais desses dois personagens estão destruídas. Compreende agora que a superficialidade do interesse cultural do público de classe média influenciava seus próprios esforços criativos, resultando num padrão de trabalho qualitativamente inferior, de qualquer ponto de vista mais amplo. Olhando à sua volta, percebe claramente as distinções de classe, os que têm e os que não têm (a grande maioria). Reconheceu sua posição junto daqueles que não têm — os trabalhadores.

Tendo compreendido isso, os artistas de Nova York tomaram certas medidas. Organizaram o Comitê de Ação dos Artistas e empreenderam uma luta em favor de uma Galeria e Centro Municipal de Arte administrada por artistas. Realizaram-se comícios e manifestações. O prefeito da cidade, La Guardia, recusou-se a receber seus representantes, mandou-os de um lugar para outro e finalmente nomeou uma Comissão dos Cem para planejar a galeria e centro municipal. Essa comissão, nomeada sem consulta aos artistas, compunha-se em sua maioria de pessoas de destaque social que não têm idéia dos problemas em causa. Sua primeira medida foi realizar uma exposição numa loja de departamentos, sendo essa a solução que apresentavam para resolver o problema dos artistas. A maioria dos que foram convidados a participar dessa mostra retirou seus quadros no dia da inauguração, como protesto, e todo o incidente, com fotos e reportagens feitas pelos repórteres presentes, não foi publicado pelos jornais porque a loja era um grande anunciante. Depois desse primeiro passo ridículo, a Comissão dos Cem entrou em recesso temporário e agora está planejando um festival de verão, outra tentativa de dar a impressão de que a atual administração municipal está patrocinando as artes, o que na verdade não ocorre.

A criação do Sindicato dos Artistas, há mais de um ano, foi um acontecimento da maior importância para todos os artistas. Contando atualmente 1.300 membros, o sindicato convida todos os artistas a participarem dele, e estão sendo criados sindicatos em outras cidades. A ação mais direta empreendida pelo sindicato relacionou-se com os Projetos Municipais de Arte. Mais de trezentos professores de arte, pintores e escultores estão empregados, o que constitui apenas uma fração dos que precisam de empregos. Os que estão empregados têm de provar que são pobres ao se candidatarem aos empregos e, depois de aceitos são, com freqüência, mal aproveitados em relação à sua capacidade. Qualquer iniciativa que vise a organizar os artistas dentro

desses projetos é mal vista pela sua administração, que adota o velho provérbio de que a cavalo dado não se olham os dentes. A administração está errada: os pobres de hoje podem olhar os dentes do cavalo quando estão organizados e, graças ao Sindicato dos Artistas, conquistaram certos direitos, fizeram com que membros "demitidos" fossem readmitidos e, pelos seus piquetes, mostraram às autoridades que não serão manipulados por ela segundo a sua vontade. Eles lutam com firmeza por aumentos nos projetos, contra as demissões, contra reduções no tempo de trabalho e nos salários, a favor do seguro social e de desemprego, a favor da unidade sindical, contra o degradante juramento de pobreza nos projetos e a favor da livre expressão na arte como um direito civil. Em sua luta, conduzida através do Sindicato dos Artistas, seus membros descobriram sua identidade com a classe operária como um todo e com os grupos organizados de artistas-artesãos, como entalhadores, criadores de maquetes arquitetônicas e escultores, em particular. Em conseqüência, desenvolveu-se um estado de espírito que se torna cada vez melhor, apesar dos esforços da administração e de seus agentes para abatê-lo. As exposições dos trabalhos dos membros do sindicato, no último inverno, mostraram uma qualidade comparável, sob todos os aspectos, às exposições realizadas em galerias. Essa qualidade mudará para melhor, pelos motivos que explicarei adiante. O Sindicato dos Artistas tem um órgão oficial, *The Art Front,* que foi saudado como a mais atuante revista de arte de todo o país, com artigos críticos de alta qualidade. O lema do sindicato, "Que todos os artistas se organizem" tem uma significação que não pode ser ignorada por nenhum artista. Estão sendo feitas negociações para o ingresso do sindicato na Federação Americana do Trabalho.

A questão do direito civil de livre expressão é hoje vital para os artistas. Afeta sua vida como homem e como artista. O fascismo representa uma tendência poderosa na atual situação política mundial. O fascismo é definido pela Federação Metodista de Serviço Social como "o uso aberto da força (contra os trabalhadores) pelas grandes empresas". Já o vimos em atividade na Alemanha e na Itália, e uma de suas primeiras medidas é a eliminação da liberdade nas artes. Escolas são fechadas; artistas, cientistas e intelectuais são obrigados a exilar-se ou lançados em campos de concentração. A cultura em geral é degradada e obrigada a servir a finalidades nacionalistas mesquinhas e reacionárias; o espírito criativo do artista é esmagado impiedosamente. Tais tendências são encontradas nos Estados Unidos, como sabem todos os que lêem jornais, e algumas pessoas e pequenos grupos já praticaram atos fascistas de supressão por motivos ideológicos e políticos. A destruição do mural de Rivera, dos murais de Siqueiros em Los Angeles, o cancelamento do mural de Ben Shahn ou Lou Block destinado à Penitenciária da Ilha de Riker, em Nova York, por Jonas Lie, da Comissão Municipal de Arte, são exemplos disso. Nenhum artista pode ficar indiferente diante desses casos e de milhares de outros casos semelhantes, nem imaginar que não lhe dizem respeito diretamente. A organização dos artistas e a cooperação com os trabalhadores organizados é o único método para combater esses ataques à cultura.

A questão da qualidade interessa aos artistas. Dizem eles: "Sim, concordamos com as suas idéias de organização, mas quais são os seus padrões? Não podemos admitir no Sindicato todos aqueles que se intitulam artistas. Temos um padrão e não queremos que nosso padrão de qualidade seja considerado pouco importante no tipo de organização que vocês consideram necessária para os artistas." A resposta a essa observação é a seguinte: uma obra de arte é um ato público, ou, como diz John Dewey, uma "experiência". Por definição, portanto, ela não é um fenômeno isolado, que tenha significado apenas para o artista e seus amigos. É, pelo contrário, o resultado de toda uma experiência de vida do artista como ser social. Segue-se que há muitas "qualidades", e nenhuma delas é independente da experiência da vida e do ambiente que a produziu. O padrão de qualidade de qualquer grupo de artistas, como a Academia Nacional de Desenho, por exemplo, é válido apenas para o esquema social daquele grupo. Sua "validade mundial" depende precisamente do grau de amplitude do esquema de vida do grupo. Temos, portanto, qualidades inferiores e qualidades superiores. Qualquer grupo de artistas que procura isolar-se dos interesses do mundo em geral e concentrar-se na perpetuação de algumas subclassificações de padrão de qualidade é, por definição, produtor de qualidade inferior. É absurdo que tal grupo exija que todos os artistas correspondam a esse conceito qualitativo estático. A arte vem da vida, e não a vida da arte. Por essa razão, a questão da qualidade do trabalho dos membros do Sindicato dos Artistas não tem significado a esta altura. O Sindicato dos Artistas está iniciando os artistas numa nova relação social e econômica, e graças a essa atividade a qualidade tenderá a melhorar. Essa qualidade será certamente diferente do padrão de qualidade de qualquer membro antes da participação nas atividades sindicais e precisará de tempo para desenvolver-se. Como o esquema social do sindicato é amplo e realista, ligado diretamente à vida de hoje em todos seus aspectos, esperamos confiantes o aparecimento, nos trabalhos de nossos membros, de uma qualidade estética que tenha esse valor amplo, social e realista. Portanto, o artista não ingressa no sindicato apenas para ter um emprego, mas para lutar pelo seu direito à estabilidade econômica em nível decente e para evoluir como artista através do seu desenvolvimento como um ser humano social.

Holger Cahill, "O projeto federal de arte", 1936[7]

... A organização do projeto se fez segundo o princípio de que não é o gênio solitário, mas um movimento geral sólido, que mantém a arte como uma parte vital e atuante de qualquer esquema cultural. A arte não é uma questão de obras-primas raras e ocasionais. A ênfase sobre a obra-prima, fenômeno do século XIX, é principalmente uma idéia de colecionador e tem pouca rela-

7. De *New Horizons in American Art*, com introdução de Holger Cahill, Diretor Nacional do Projeto Federal de Arte, © 1936 do Museu de Arte Moderna, Nova York, e reproduzido com sua autorização.

ção com um movimento artístico. Quando visitamos as galerias européias que preservam, apesar da guerra, do fogo, da água e de outras forças destruidoras, uma espantosa quantidade de obras do passado, somos surpreendidos pelo extraordinário número de obras produzidas nos grandes períodos. Em princípios do século XX trabalhavam em Paris, segundo se afirma, cerca de 40 mil artistas. É pouco provável que a história se recorde de mais do que uma ou duas dezenas deles, mas é provável que, se não houvesse um número tão grande de artistas em atividade, poucos dessas duas dezenas teriam sido estimulados ao trabalho criativo. Num movimento artístico autêntico cria-se um grande reservatório de arte em muitas formas, tanto grandes quanto pequenas...

AS BELAS-ARTES E AS ARTES UTILITÁRIAS

Ao organizar o Projeto Federal de Arte, as diversas forças que tendem a constituir um movimento artístico sólido precisam ser levadas em conta. Procurou-se ver a arte americana em perspectiva, tanto em relação ao passado quanto ao futuro. Embora a sorte dos trabalhadores das belas-artes tenha parecido de primordial importância, é claro que dentro das condições mais favoráveis esses artistas não podem prosperar sozinhos, assim como não podem, pelos seus esforços solitários, criar um movimento artístico plenamente desenvolvido nos Estados Unidos.

A importância da integração entre as belas-artes e as artes práticas foi reconhecida desde o começo pelo Projeto Federal de Arte como um objetivo desejável em si mesmo e como um meio de reunir as principais forças estéticas deste país. Nosso sistema industrial produziu muita coisa que pode ser considerada boa do ponto de vista estético, mas também uma quantidade horrível de coisas feias, e isso provocou a degradação do gosto popular, já que tais objetos proporcionam a única arte conhecida por muitas pessoas. Uma orientação por parte das belas-artes tem se mostrado necessária, e muito, para o industrial, o artesão e o público. Foi impossível encontrar uma solução para todos os problemas resultantes disso, sob um programa de emergência, mas o Projeto Federal de Arte procurou romper a barreira artificial que existe entre essas formas de expressão artística. O jovem artista comercial recebeu orientação, em muitos casos excelente, de professores ou artistas do setor de belas-artes. Nas impressoras e oficinas criadas pelo projeto, a elaboração de cartazes, mapas murais, dioramas, *slides* para escolas, modelos cênicos para museus de história natural, jovens trabalhadores das belas-artes e das artes práticas uniram-se para a solução de problemas mútuos. O resultado foi a realização de muitos serviços úteis para as instituições públicas e um estímulo no sentido de níveis mais elevados na criação de objetos de uso comum...

O ARTISTA JOVEM

Para o artista jovem, outra relação pareceu de grande importância. Devido ao desenvolvimento de projetos criativos ou didáticos em níveis locais ou regionais, o artista jovem começou, talvez pela primeira vez no período moderno, a se ocupar do problema da arte em casa, em seu próprio ambiente, em meio às coisas familiares, em meio à vida social que provavelmente conhecerá bem. Essa situação — parte dela criada pela depressão — significou pelo menos um começo de naturalização da arte em todas as nossas comunidades, um resultado que deve ser obtido para que nossa arte possa ser algo mais que uma efervescência ao longo do litoral atlântico...

OS PROJETOS DE BELAS-ARTES

Naturalmente, em qualquer programa desse tipo a posição do artista criativo foi considerada de primordial importância. Para que a corrente principal da arte americana seja contínua, o artista deve ter a oportunidade de desenvolver e assumir a liderança que lhe compete num movimento geral sólido. Só se pode dizer que existe uma tradição artística quando ela é recriada a cada geração. Não importa o que as coleções dos museus nos digam sobre o passado — é no trabalho dos artistas de hoje que devemos procurar a tradição viva.

Que a tradição da arte americana ainda é vigorosa revela-se amplamente pela reação dos artistas criativos ao estímulo e apoio governamental. Essa reação tem sido magnífica. Sua produção foi grande e de alta qualidade. Os artistas trabalharam com inteligência, energia e iniciativa...

Uma expressão livre e plena da parte dos artistas criativos pode ter-se produzido, até certo ponto, nessa época, por terem sido eles libertados da terrível pressão sofrida pela maioria dos artistas durante a fase inicial da depressão. Essa expressão parece ter sua origem também numa série especial de circunstâncias criadas pelo projeto. Na nova situação predominante os artistas vêm trabalhando com um crescente senso de demanda pública pelo que produzem. Pela primeira vez na arte americana estabeleceu-se uma relação direta e sólida entre o público e artista. Organizações comunitárias de todos os tipos solicitaram esse trabalho. Nas discussões e intercâmbio entre o artista e o público, relacionados com murais, pintura de cavalete, gravuras e esculturas para edifícios públicos, pelas disposições tomadas para a distribuição de arte em muitas formas às escolas e bibliotecas, criou-se uma relação atuante e por vezes muito humana. O artista adquiriu consciência de todos os tipos de demanda de arte pela comunidade e pôde dispor de um público crescente, de um interesse público muito maior. Houve pelo menos a promessa de uma base mais ampla e socialmente mais sólida para a arte americana, com a sugestão de que a velha separação entre o artista e o público não é determinada pela própria natureza de nossa sociedade. Novos horizontes foram descortinados.

Os artistas americanos descobriram que têm um trabalho a fazer no mun-

do. A consciência das necessidades da sociedade e o desejo que ela mostra por aquilo que podem produzir deram-lhes um novo sentimento de continuidade e segurança. Essa consciência serviu para estimular a tendência já evidente no sentido de dar um conteúdo social à obra de arte. Em certos casos, a busca de um conteúdo social tomou a forma de uma abordagem ilustrativa de certos aspectos da cena contemporânea dos Estados Unidos — uma volta ao ponto de vista dos pintores de *genre* do século XIX. Surgiram também mostras de sátira social. Em muitas fases de expressão americana isso não passou de uma reação contra a tradição do convencionalismo ou de uma confissão de impotência. A tendência hoje dominante, como o ilustra o trabalho do projeto, é mais positiva. Há um desenvolvimento no sentido de maior vigor, unidade e clareza de tratamento, uma busca de simbolismo adequado à expressão da experiência americana contemporânea, menor dependência do que é facilmente óbvio nos motivos e uma relação clara com os ambientes locais e regionais...

ARTE E SOCIEDADE

Certamente a arte não é apenas decorativa, uma espécie de acompanhamento da vida isolado no espaço. Num sentido genuíno, ela deve ter um uso; deve estar ligada à própria matéria e tessitura da experiência humana, intensificando essa experiência, tornando-a mais profunda, rica, clara e coerente. Isso só pode ser realizado se o artista funciona livremente em relação à sociedade e se a sociedade deseja aquilo que ele pode oferecer.

A idéia que pareceu mais proveitosa na arte contemporânea — particularmente aquela evidenciada pelo trabalho de artistas do projeto — foi a de participação. Embora a margem de segurança proporcionada pelo governo nessas épocas difíceis tenha sido indubitavelmente importante, um sentimento de participação ativa na vida, pensamento e movimento de sua época foi, sem dúvida, ainda mais significativo para um grande número de artistas, em particular os mais jovens. Um novo conceito de fidelidade e responsabilidade social, da união do artista com seus companheiros de origem e de destino, parece estar substituindo o romântico conceito da natureza que por muitos anos deu aos artistas e a muitos outros uma abordagem unificada da arte. Esse conceito é passível de um grande desenvolvimento no alcance intelectual e na energia emocional. É isso que dá significado ao conteúdo social da arte no sentido mais profundo. Parece estar próximo o fim da alienação que afastava o artista da experiência comum e que, nas suas piores manifestações, dava origem a uma arte só para museus ou a uma preciosidade rarefeita. Essa modificação não significa nenhuma perda na expressão peculiarmente pessoal que é necessariamente desenvolvida por qualquer artista de talento. Significa, pelo contrário, um alcance maior e uma maior liberdade para uma expressão pessoal mais completa.

Adolf Hitler, discurso de inauguração da "Grande Exposição de Arte Alemã, 1937", Munique[8]

Quando, há quatro anos, a solene cerimônia de lançamento da pedra fundamental deste edifício teve lugar, tínhamos todos consciência do fato de que estavam sendo lançados não só a pedra de um novo edifício mas também os alicerces de uma nova e autêntica arte alemã. Estava em jogo a nossa oportunidade de provocar um ponto decisivo no desenvolvimento da totalidade da produção cultural alemã...

O colapso e o declínio geral da Alemanha foram — como sabemos — não apenas econômicos ou políticos mas, provavelmente em proporções muito maiores, também culturais. Além disso, tal processo não se podia explicar exclusivamente pela guerra perdida. Essas catástrofes têm atingido com freqüência a povos e Estados, mas transformaram-se num impulso para sua purifi-

8. O discurso de inauguração da exposição de Munique foi publicado em *Der Führer eröffnet die Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937, Die Kunst im Dritten Reich*, Munique, I, 7-8, julho-agosto de 1937, 47-61. A tradução foi feita sobre a versão inglesa de Ilse Falk.

Hitler imaginara uma maneira astuta de demonstrar ao público a superioridade da "verdadeira arte alemã" sobre o que os nazistas chamavam de "arte judaica, degenerada, bolchevique". Esse discurso foi pronunciado na inauguração da *Haus der Deutschen Kunst* (hoje *Haus der Kunst*), museu de Munique construído no rígido estilo neoclássico do estilo arquitetônico oficial do nazismo. A exposição inaugural compunha-se de arte alemã aprovada pelo líderes nazistas. Era de um apagado estilo acadêmico muito próximo da ilustração, que se ocupava dos temas nazistas do heroísmo, dever familiar e trabalho da terra. (Veja-se, porém, como, pelo contrário, os líderes da propaganda nazista admitiam a força do expressionismo alemão, utilizando-o em seus cartazes; ver ilustração.)

Em contraste, Hitler havia ordenado uma segunda exposição de arte, inaugurada em Munique naquele mesmo verão — esta intitulada *Entartete Kunst*, a infame exposição de Arte Degenerada que incluiu praticamente todos os artistas alemães modernos que tiveram importância na história da arte, bem como muitos estrangeiros. Essa exposição, mal-apresentada e na qual os quadros de loucos foram misturados com os outros, foi motivo de violento ridículo e ataques maldosos pela imprensa controlada.

A exposição foi apenas parte de um grande número de cerca de 20 mil obras de arte moderna confiscadas dos museus alemães por ordem de Joseph Goebbels, com a orientação de um pintor acadêmico menor de nus, Adolf Ziegler. Parte desse acervo foi vendida no exterior dois anos depois para financiar os preparativos de guerra e o resto foi queimado.

As opiniões de Hitler sobre a arte moderna, em 1937, não eram novas, pois já em 1931 ele havia ameaçado "liberar um furacão" contra ela. Em 1933 os órgãos oficiais de propaganda nazista exigiram que "todas as produções artísticas com tendências cosmopolitas ou bolcheviques sejam postas fora dos museus e coleções alemãs; devem ser primeiro mostradas ao público, o preço de compra e o nome dos funcionários do museu responsável deve ser divulgado e depois todas devem ser queimadas". Em 1935, num discurso em Nuremberg, Hitler havia ameaçado: "Não discutiremos mais nem trataremos com esses corruptores da arte. Eles são tolos, mentirosos, criminosos que deviam estar num asilo de loucos ou na cadeia."

O oficial da S.S. nazista que substituiu o diretor do Museu Folkwang de Essen revelou involuntariamente a filosofia da cultura do partido ao declarar que "o mais perfeito objeto criado durante as últimas épocas não teve origem nos estúdios de nossos artistas. É o capacete de aço". (Citações de Rudolf Schröder, "Modern Art in the Third Reich", *German Contemporary Art*, número especial de *Documents*, Offenburg, 1952.) [H. B. C.]

Hitler e Goebbels visitando a exposição de Arte Degenerada, 1937.

cação e deram origem a uma elevação interior. Entretanto, a enchente de lodo e lixo que o ano de 1918 projetou sobre as nossas vidas não foi produto da guerra perdida — apenas foi liberada por aquela calamidade para que chegasse à superfície. Devido à derrota, um corpo já totalmente enfermo sofreu o impacto total de sua decomposição interna. Agora, depois do colapso dos padrões sociais, econômicos e culturais que só na aparência continuaram a funcionar, a sordidez que nelas já existia há muito tempo triunfou, e na verdade isso ocorreu em todas as camadas de nossa vida.

É evidente que, devido à sua natureza, o declínio econômico foi sentido com mais vigor, já que as massas sempre tomaram consciência de tais condições com mais rapidez. Em comparação com esse declínio econômico, o colapso político foi totalmente negado ou pelo menos não reconhecido por um grande número de alemães, enquanto o colapso cultural não foi visto nem compreendido pela grande maioria do nosso povo...

Para começar:

1. O círculo daqueles que se ocupam conscientemente dos assuntos culturais é, por natureza, muito menor do que o círculo daqueles que se ocupam das questões econômicas.

2. Nesse terreno cultural, mais do que em qualquer outro, o judaísmo apossou-se dos meios e instituições de comunicações que formam e, em última análise, controlam a opinião pública. O judaísmo foi realmente muito esperto, sobretudo ao usar suas posições na imprensa com a ajuda da chamada crítica de arte, conseguindo não só confundir os conceitos naturais sobre a natureza e o alcance das artes, bem como de suas metas, mas acima de tudo solapar e destruir o sentimento geralmente sadio que prevalecia nesse domínio...

3. Por um lado, a arte foi definida apenas como uma experiência internacional comunal, matando com isso qualquer entendimento de sua relação integral com um grupo étnico. Por outro lado, sua relação com a época foi ressaltada, isto é: já não havia nenhuma arte de povos ou mesmo de raças, mas apenas uma arte da época. Segundo essa teoria, portanto, a arte grega não foi formada pelos gregos, mas por um certo período que a formou como sua expressão. O mesmo, naturalmente, teria ocorrido com a arte romana, que, pelas mesmas razões, só por acidente coincidiu com a ascensão do império romano. Da mesma maneira, as mais recentes épocas artísticas da humanidade não foram criadas pelos árabes, alemães, italianos, franceses, etc., mas são apenas aparências condicionadas pelo tempo. Portanto, não existe hoje uma arte alemã, francesa, japonesa ou chinesa, mas pura e simplesmente a "arte moderna". Em conseqüência, essa arte não só está complementamente isolada de suas origens étnicas como também é a expressão de uma moda que se caracteriza pela palavra "moderna", e assim, é claro, será não-moderna amanhã, já que terá se tornado obsoleta.

De acordo com essa teoria, na verdade a arte e as atividades artísticas estão associadas ao trabalho manual de nossas modernas oficinas de alfaiate e indústria de modas. E, com certeza, seguindo a máxima de uma novidade por ano. Hoje o impressionismo, amanhã o futurismo, o cubismo, talvez até o dadaísmo, etc. Um outro resultado é que, mesmo para as mais insanas e idiotas monstruosidades, milhares de rótulos atraentes têm de ser encontrados para designá-las, como de fato o foram. Se isso não fosse tão triste num certo sentido, seria até muito engraçado ouvir todos os *slogans* e clichês com os quais os chamados "iniciados na arte" descreveram e explicaram seus míseros produtos nos últimos anos. ...

Até o momento em que o Nacional-Socialismo ascendeu ao poder, havia na Alemanha uma chamada "arte moderna", isto é, quase todos os anos havia uma nova arte, como o próprio significado de sua denominação indica. A Alemanha nacional-socialista, porém, aspira novamente a uma "arte alemã", e essa arte terá um valor eterno, como todos os valores realmente criativos de um povo. Mas, se essa arte voltar a carecer desse valor eterno para o nosso povo, então realmente isso significará que também ela não tem hoje um valor superior.

Portanto, quando se lançou a pedra fundamental deste edifício, a intenção era construir um templo, não para a chamada arte moderna, mas para uma verdadeira e duradoura arte alemã, ou melhor, uma casa para a arte do povo alemão, e não para qualquer arte internacional dos anos 1937, 40, 50 ou 60. Pois a arte não se fundamenta no tempo, mas unicamente nos povos. É, pois, imperativo para o artista erigir um monumento, não tanto a um período, mas ao seu povo. O tempo passa, os anos vêm e vão. Tudo o que nasce e viceja apenas em relação a uma certa época perece com ela. E não só tudo o que foi criado antes de nós será vítima dessa mortalidade, como também o que está sendo criado hoje ou será criado no futuro.

Mas nós, nacional-socialistas, só conhecemos uma mortalidade, que é a

mortalidade do próprio povo. Suas causas nos são conhecidas. Enquanto o povo existir, porém, ele será o mastro fixo na sucessão das aparências transitórias. Ele é o ser e a permanência constante. E em verdade, por essa razão, a arte como expressão da essência desse ser é um monumento eterno — é em si mesma o ser e a permanência...

Pela história da evolução de nosso povo sabemos que ele se compõe de certo número de raças mais ou menos diferenciadas, que no curso de milênios, graças à esmagadora influência formativa de um destacado núcleo racial, resultou na mistura específica que vemos hoje em nosso povo.

Essa força, outrora capaz de formar um povo e portanto ativa ainda hoje, está encerrada na mesma raça ariana que reconhecemos como veículo não só da nossa cultura mas também das culturas precedentes da Antigüidade.

Esse tipo particular de composição de nossa herança nacional condiciona a versatilidade do nosso desenvolvimento cultural, como o faz com o resultante parentesco natural com os povos e culturas do mesmo núcleo racial homogêneo em outros países europeus da mesma família de povos.

Não obstante, nós, que vemos no povo alemão o produto final, em gradual cristalização, desse processo histórico, desejamos uma arte que leve em consideração, em si mesma, a constante e crescente unificação desse padrão racial, surgindo assim com um caráter total, unificado, completo.

Muitas vezes se perguntou: que significa realmente ser alemão? Entre todas as definições que foram sugeridas através dos séculos, a mais valiosa me parece ser a que não procura sequer dar uma explicação, mas em vez disso estabelece uma lei. E a mais bela lei que posso conceber para o meu povo, como a tarefa de sua vida neste mundo, já foi formulada por um grande alemão há muito tempo: "Ser alemão é ser claro." Isso, além do mais, deixa implícito que ser alemão significa ser lógico e, acima de tudo, verdadeiro...

Ora, o desejo profundo e íntimo dessa verdadeira arte alemã, que traz em si os traços dessa lei de clareza, esteve sempre vivo em nosso povo. Ocupou nossos grandes pintores e escultores, os criadores de nossa arquitetura, nossos pensadores e poetas e provavelmente, no mais alto grau, os nossos músicos. Quando, naquele fatídico 6 de junho de 1931, o velho Glaspalast[9] foi destruído num incêndio horrível, um tesouro imortal dessa arte alemã verdadeira desapareceu entre as chamas. Eram chamados de românticos, mas em essência foram os mais gloriosos representantes daqueles nobres alemães que buscavam a virtude intrínseca e autêntica do nosso povo, e a sincera e respeitável expressão daquelas leis da vida que só se experimentam interiormente. Mas

9. O Glaspalast (construído em 1854) ficava no Jardim Botânico de Munique e abrigava na época do incêndio destruidor uma exposição geral da pintura romântica alemã. Essa arte, que incluiu mestres como Caspar David Friedrich (1774-1840) e Philipp Otto Runge (1777-1810) era quase que a única tradição recente aprovada pelos nazistas, pois representava um estilo e um espírito que eles consideravam germânicos. Assim, a destruição de muitas obras-primas dessa tradição proporcionou a Hitler a oportunidade de construir um novo museu dedicado ao que devia ser a arte do Terceiro Reich. [H. B. C.]

Vierthaler (não identificado). Arte Degenerada, "Exposição de 'documentos de cultura' da obra decadente de bolcheviques e judeus", 1936.

não apenas os motivos escolhidos foram decisivos para a caracterização da substância humana — de igual importância foi a maneira clara e simples pela qual esses sentimentos estavam representados...

A arte não pode ser uma moda. Assim como o caráter e o sangue do nosso povo pouco se modifica, também a arte terá de perder seu caráter mortal e substituí-lo por imagens dignas que expressem o curso de vida do nosso povo no constante crescimento de suas criações. Cubismo, dadaísmo, futurismo, impressionismo, etc., nada têm a ver com nosso povo alemão. Pois esses conceitos não são nem antigos nem modernos, mas apenas o gaguejar artificioso de homens aos quais Deus negou a graça de um autêncio talento artístico e em seu lugar deu-lhes o dom da loquacidade e do engodo. Confessarei agora, portanto, nesta hora, que cheguei à decisão final e inalterável de limpar a casa tal como fiz no domínio da confusão política: de agora em diante livrarei a arte alemã dos seus fabricantes de frases.

"Obras de arte" que não podem ser compreendidas em si mesmas, mas, para a justificação de sua existência, precisam daquelas bombásticas instruções para seu uso, chegando finalmente à alma intimidada, que está pacientemente disposta a aceitar esse estúpido ou impertinente absurdo — de agora em diante essas obras de arte já não encontrarão guarida no povo alemão

Todas aquelas frases feitas, "experiência interior", "forte estado de espírito", "vontade poderosa", "emoções prenhes de futuro", "atitude heróica", "empatia significativa", "a ordem sentida dos tempos", "primitivismo original", etc. — todas essas desculpas tolas e mentirosas, toda essa algaravia já não serão aceitas como desculpas ou sequer como recomendações para esses produtos indignos e destituídos de qualquer habilidade. *Tenha alguém ou não uma experiência íntima ou uma vontade forte, terá de prová-lo pela sua obra, e não pela sua algaravia. E, de qualquer modo, estamos muito mais interessados na qualidade do que na chamada vontade...*

Observei, entre os quadros aqui apresentados, alguns que nos levam à conclusão de que o olho mostra a certos seres humanos as coisas de maneira diferente do que realmente são, isto é, que há realmente homens que vêem a atual população do nosso país apenas como cretinos corrompidos; que, em princípio, vêem os prados como sendo azuis, as nuvens amarelas e assim por diante; ou, como dizem, os sentem dessa maneira. Não quero entrar aqui numa discussão sobre se as pessoas em questão realmente vêem ou não, sentem ou não, dessa maneira; mas, em nome do povo alemão, quero proibir que esses infelizes, que obviamente sofrem de uma doença dos olhos, tentem impor esses produtos de sua interpretação errônea à época em que vivemos, ou mesmo que os apresentem como "Arte".

Não, aqui só há duas possibilidades: ou esses chamados "artistas" realmente vêem as coisas dessa maneira e portanto acreditam no que reproduzem; nesse caso, teríamos de examinar a sua deformação visual para ver se é o produto de uma falha mecânica ou herdada. No primeiro caso, esses infelizes só podem ser dignos de pena; no segundo, seriam objeto de grande interesse para o Ministério do Interior do Reich, que teria então de examinar a questão

H. E. (não identificado), Arte Degenerada, exposição nazista, c. 1937.

da possibilidade de ser pelo menos contida a disseminação desse legado de terrível defeito dos olhos. Se, por outro lado, eles próprios não acreditam na realidade dessas impressões, mas tentam perturbar a nação com essa farsa por razões outras, então essa tentativa se enquadra na jurisdição do direito penal.

Esta casa, de qualquer modo, não foi planejada nem construída para obras desse tipo de incompetente ou de criminoso da arte...

Muito mais importante, porém, é o fato de que o trabalho aqui realizado durante quatro anos e meio e as realizações máximas exigidas aqui de milhares de trabalhadores não tiveram a intenção de servir à exibição de produtos de homens que, além de tudo, foram bastante preguiçosos para sujar uma tela com pingos de cor na firme esperança de que, pela ousada publicidade de seus produtos como o fulminante nascimento do gênio, não poderiam deixar de produzir a impressão necessária e as qualificações para sua aceitação. Não, digo eu. A diligência do construtor desta casa e a diligência de seus colaboradores têm de encontrar correspondência na diligência daqueles que desejam estar representados nesta casa. Além disso, não estou absolutamente interessado se esses "entendidos" do mundo da arte irão se juntar ou não para cacarejar entre si sobre os ovos que puseram, dando assim uns aos outros mutuamente a sua opinião de peritos.

N. S. D. A. P.: A guarda de ferro da revolução alemã (N. S. D. A. P. — National Sozialistiche Deutsche Arbeiter Partei-Nazi), c. 1934.

Isto porque o artista não cria para o artista mas, como todos, ele cria para o povo.

E faremos com que o povo, de agora em diante, seja novamente chamado a ser juiz de sua própria arte...

Não quero que ninguém tenha falsas ilusões: o Nacional-Socialismo considera como sua tarefa primordial livrar o Reich alemão, e portanto o povo alemão e sua vida, de todas essas influências fatais e ruinosas para a sua existência. E, embora esse expurgo não possa ser realizado num dia, não quero deixar sombra de dúvida de que mais cedo ou mais tarde a hora da liquidação soará para esses fenômenos que participaram de tal corrupção.

Mas com a inauguração desta exposição começa o fim da idiotice na arte alemã e o fim da destruição de sua cultura.

Doravante empreenderemos uma incessante guerra de purificação contra os últimos elementos de putrefação em nossa cultura. Mas, se houver alguém entre esses elementos que ainda acredite estar destinado a círculos superiores, então teve bastante tempo nesses quatro anos para provar isso. Para nós, de qualquer modo, esses quatro anos foram suficientes para chegar a um julgamento final. A partir de agora — asseguro-lhes — todas essas igrejinhas de falastrões, diletantes e espertalhões da arte, que se apóiam mutuamente e são com isso capazes de sobreviver, serão eliminadas e abolidas. Por nós, esses abutres da cultura e balbuciadores da arte da idade da pedra pré-histórica podem muito bem voltar para as cavernas de seus ancestrais e adorná-las com seus primitivos rabiscos internacionais.

Mas a Casa da Arte Alemã em Munique foi construída pelo povo alemão para a sua própria arte.

Para meu grande prazer, posso dizer que já agora, ao lado de muitos artistas decentes mais velhos, que até agora viveram no terror e foram reprimidos, mas que no fundo de suas almas sempre continuaram alemães, vários jovens mestres também estão se apresentando. A visita a esta exposição lhes permitirá ver muitas coisas que impressionarão a todos como belas e, acima de tudo, como decentes, e que vocês sentirão que são boas. Particularmente o nível da arte gráfica apresentado foi, em média, extremamente elevado e portanto satisfatório desde o início.

Muitos de nossos jovens artistas reconhecerão agora, naquilo que lhes está sendo oferecido, qual o caminho que devem seguir. Mas talvez eles adquiram também um novo impulso, proporcionado pela grandeza da época em que vivemos, graças à qual cobramos coragem e, acima de tudo, conservamos a coragem de produzir uma obra realmente diligente e por isso, em última análise, competente.

E QUANDO MAIS UMA VEZ NESTE REINO DA ARTE A SAGRADA CONSCIÊNCIA TIVER RECUPERADO TODOS OS SEUS DIREITOS, ENTÃO, NÃO TENHO DÚVIDA, O TODO-PODEROSO ELEVARÁ UNS POUCOS ENTRE ESSA MULTIDÃO DE CRIADORES DECENTES DE ARTE ATÉ OS CÉUS ESTRELADOS DOS ARTISTAS IMORTAIS, DIVINAMENTE INSPIRADOS, DO GRANDE PASSADO. POIS NÃO ACREDITAMOS QUE COM OS GRANDES HOMENS DOS SÉCULOS PASSADOS O MOMENTO DE PODER CRIATIVO DE UNS POUCOS HOMENS TENHA CHEGADO AO FIM, NEM QUE O PODER

CRIATIVO DE UMA GRANDE MASSA COLETIVA OCUPE O SEU LUGAR NO FUTURO. NÃO! ACREDITAMOS QUE ESPECIALMENTE HOJE, QUANDO EM TANTOS SETORES AS MAIS ALTAS REALIZAÇÕES ESTÃO SENDO OBTIDAS, TAMBÉM NO SETOR DA ARTE O MAIS ALTO VALOR DE UMA PERSONALIDADE COMO INDIVÍDUO FARÁ UM REAPARECIMENTO TRIUNFAL.

PORTANTO, NÃO POSSO EXPRESSAR NENHUM OUTRO DESEJO NESTE MOMENTO SENÃO O DE QUE A NOVA CASA TENHA O PRIVILÉGIO DE REVELAR NOVAMENTE AO POVO ALEMÃO UM GRANDE NÚMERO DE OBRAS DE GRANDES ARTISTAS, NESTAS SALAS, DURANTE OS PRÓXIMOS SÉCULOS, E DESSA FORMA CONTRIBUIR NÃO SÓ PARA A GLÓRIA DESTA VERDADEIRA CIDADE DA ARTE MAS TAMBÉM PARA A HONRA E O PRESTÍGIO DE TODA A NAÇÃO ALEMÃ.

DECLARO INAUGURADA A GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ DE 1937 EM MUNIQUE!

André Breton e Leon Trotski, "Manifesto: por uma arte revolucionária livre", 1938[10]

Podemos dizer sem exagero que nunca a civilização esteve tão seriamente ameaçada quanto hoje. Os vândalos, com instrumentos que eram bárbaros, e portanto relativamente ineficientes, suprimiram a cultura da Antigüidade num canto da Europa. Hoje, porém, vemos a civilização mundial, unida em seu destino histórico, dobrando-se aos golpes de forças reacionárias armadas com todo o arsenal da tecnologia moderna. Não estamos pensando apenas na guerra mundial que se aproxima. Até mesmo em tempos de "paz" a posição da arte e da ciência se tornou absolutamente insuportável.

Na medida em que tem origem num indivíduo, na medida em que põe em jogo talentos subjetivos para criar alguma coisa que provoque um enriquecimento objetivo da cultura, qualquer descoberta filosófica, sociológica, científica ou artística parece ser fruto de um *acaso* precioso, isto é, a manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Essa criação não pode ser desprezada, seja do ponto de vista do conhecimento geral (que interpreta o mundo existente), seja do ângulo do conhecimento revolucionário (que, para melhor transformar o mundo, exige uma análise precisa da lei que governa seu movimento). Especificamente, não podemos permanecer indiferentes às condições intelectuais sob as quais a atividade criativa se faz, nem devemos deixar de mostrar todo o respeito às leis específicas que governam a criação intelectual.

No mundo contemporâneo devemos reconhecer a destruição, cada vez mais generalizada, das condições sob as quais a criação intelectual é possível. Segue-se daí necessariamente uma crescente degradação, evidente não só na obra de arte como também na personalidade especificamente "artística". O regime de Hitler, tendo eliminado na Alemanha todos os artistas cuja obra expressasse a menor simpatia pela liberdade, por mais superficial que fosse, reduziu os que ainda consentem em pegar da pena ou do pincel à condição de criados do regime, cuja tarefa é glorificá-lo de acordo com as ordens rece-

10. A tradução inglesa utilizada no original é de Dwight MacDonald, publicada na *Partisan Review* (Nova York), IV, I (outono de 1938), pp. 49-53. Por motivos táticos, Diego Rivera, e não Trotski, foi mencionado originalmente como autor do manifesto. Ver nota 3, p. 464.

bidas e segundo as piores convenções artísticas possíveis. A acreditar no noticiário da imprensa, o mesmo ocorre na União Soviética, onde a reação termidoriana está chegando ao auge.

Desnecessário dizer que não nos identificamos com a frase feita que está na moda: "Nem fascismo nem comunismo!", uma senha que serve ao temperamento dos filisteus, dos conservadores e dos atemorizados, que se apegam aos resquícios andrajosos do passado "democrático". A verdadeira arte, que não se contenta em fazer variações sobre modelos pré-fabricados, mas em vez disso insiste em expressar as necessidades internas do homem e da humanidade em sua época — a verdadeira arte é incapaz de *não* ser revolucionária, de *não* aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade. Isso ela deve fazer, quando mais não seja para libertar a criação intelectual das cadeias que a prendem e permitir a toda a humanidade elevar-se às alturas que só os gênios isolados alcançaram no passado. Reconhecemos que só a revolução social pode abrir o caminho para uma nova cultura. Se, porém, rejeitamos qualquer solidariedade com a burocracia que agora domina a União Soviética, é precisamente porque, a nosso ver, ela não representa o comunismo, mas é o seu mais traiçoeiro e perigoso inimigo.

O regime totalitário da URSS, operando por meio das chamadas organizações "culturais", controladas por ele em outros países, espalhou por todo o mundo um obscurantismo profundo, hostil a todos os valores espirituais. Um obscurantismo de lama e sangue no qual, disfarçados de intelectuais e artistas, mergulham homens que fizeram do servilismo uma carreira, da mentira um hábito lucrativo e da dissimulação e do crime uma fonte de prazer. A arte oficial do stalinismo reflete com uma clareza sem paralelo na história os seus esforços de mascarar a sua profissão mercenária.

A repugnância com que essa vergonhosa negação dos princípios da arte inspira ao mundo artístico — uma negação que nem mesmo os Estados escravos jamais ousaram levar a tal ponto — deve dar origem a uma condenação atuante e sem concessões. A *oposição* de escritores e artistas é uma das forças que podem contribuir eficientemente para desacreditar e derrubar regimes que estão destruindo, juntamente com o direito do proletariado a aspirar um mundo melhor, todo sentimento de nobreza e até mesmo de dignidade humana.

A revolução comunista não tem medo da arte. Ela compreende que o papel do artista numa sociedade capitalista decadente é determinado pelo conflito entre o indivíduo e as várias formas sociais que lhe são hostis. Só esse fato, na medida em que tem consciência dele, torna o artista o aliado natural da revolução. O processo de *sublimação*, que entra em funcionamento aqui e que a psicanálise estudou, tenta restabelecer o equilíbrio rompido entre o *ego* integral e os elementos externos que ele rejeita. Essa restauração opera em favor do "ideal do eu", que reúne contra a insuportável realidade presente todos os poderes do mundo interior, do eu, que são *comuns a todos os homens* e que florescem e se desenvolvem constantemente. A necessidade de emancipação do espírito individual precisa apenas seguir o seu curso natural para

ser levada a fundir sua corrente com essa necessidade primeva: a necessidade da emancipação do homem.

A concepção da função do escritor desenvolvida pelo jovem Marx é digna de ser lembrada: "Naturalmente, o escritor deve ganhar dinheiro para viver e escrever, mas não deve, em circunstância alguma, viver e escrever para ganhar dinheiro. O escritor não considera o seu trabalho como um *meio*. Ele é um *fim em si mesmo*, e um meio tão pouco importante aos seus olhos e aos olhos dos outros que, se necessário, ele sacrifica sua existência à existência de sua obra... *A primeira condição para a liberdade de imprensa é que ela não seja uma atividade comercial.*" Mais do que nunca, é oportuno usar essa afirmação contra aqueles que querem arregimentar a atividade intelectual para fins estranhos a ela mesma e determinam, sob o disfarce das chamadas "razões de Estado", os temas da arte. A livre escolha desses temas e a ausência de quaisquer restrições quanto à sua exploração são bens que o artista tem o direito de reivindicar como inalienáveis. No mundo da criação artística, a imaginação deve escapar a todas as restrições e não deve, sob nenhum pretexto, deixar-se colocar sob amarras. Aos que nos pedem, para hoje ou para amanhã, o nosso consentimento para que a arte se sujeite a uma disciplina que sustentamos ser radicalmente incompatível com a sua natureza, apresentamos uma negativa firme e repetimos nossa intenção deliberada de defender a fórmula: *liberdade total para a arte.*

Reconhecemos, é claro, que o Estado revolucionário tem o direito de defender-se do contra-ataque da burguesia, mesmo quando esse contra-ataque se disfarça sob a bandeira da arte ou da ciência. Há, porém, um abismo entre essas medidas impostas e temporárias de autodefesa revolucionária e a pretensão de comandar a criação intelectual. Se, para o melhor desenvolvimento das forças da produção material, a revolução tem de construir um regime *socialista* com controle centralizado, desde o princípio um regime *anarquista* de liberdade individual deveria ser estabelecido para desenvolver a criação intelectual. Nenhuma autoridade, nem o menor traço de ordens vindas de cima! Apenas com base na cooperação cordial, sem pressão externa, será possível a eruditos e artistas realizar suas tarefas, que terão um alcance maior do que nunca na história.

Deve ficar claro, a esta altura, que ao defender a liberdade de pensamento não temos a intenção de justificar a indiferença política, e que está longe de nosso desejo reviver a chamada arte "pura", que geralmente serve a finalidades extremamente impuras da reação. Não, nossa concepção do papel do artista é demasiado elevada para negarmos que ele tenha influência no destino da sociedade. Acreditamos que a tarefa suprema do artista em nossa época é participar ativa e conscientemente no preparo da revolução. Mas o artista não pode servir à luta pela liberdade a menos que assimile subjetivamente seu conteúdo social, a menos que sinta em seus nervos o seu significado e drama e procure livremente dar-lhe sua própria encarnação íntima em sua arte.

No atual período da agonia mortal do capitalismo, democrático ou fascis-

ta, o artista se vê ameaçado da perda de seu direito de viver e continuar a trabalhar. Ele vê todos os meios de comunicação obstruídos pelos destroços do colapso capitalista. É natural, portanto, que se volte para as organizações stalinistas, que lhe oferecem a possibilidade de escapar ao seu isolamento. Mas, se quiser evitar a desmoralização total, ele não pode ficar ali, devido à impossibilidade de apresentar a sua mensagem própria e ao degradante servilismo que essas organizações exigem dele em troca de certas vantagens materiais. Deve compreender que seu lugar não é ali, entre aqueles que traem a causa da revolução e da humanidade, mas sim entre aqueles que, com fidelidade inabalável, dão seu testemunho dessa revolução, entre aqueles que, por essa razão, são os únicos capazes de levá-la a cabo e, juntamente com ela, a livre expressão final de todas as formas do gênio humano.

O objetivo deste apelo é encontrar um terreno comum no qual se possam unir novamente todos os escritores e artistas revolucionários para melhor servir à revolução com a sua arte e defender a liberdade da própria arte contra os usurpadores da revolução. Acreditamos que as mais variadas tendências estéticas, filosóficas e políticas podem encontrar aqui um terreno comum. Aqui os marxistas podem marchar de mãos dadas com os anarquistas, desde que ambos rejeitem inexoravelmente o espírito de patrulha policial reacionária representado por Joseph Stalin e seu capanga, Garcia Oliver.

Sabemos muito bem que milhares e milhares de pensadores e artistas isolados estão espalhados hoje por todo o mundo, tendo suas vozes abafadas pelo coro intenso dos mentirosos bem-disciplinados. Centenas de pequenas revistas locais estão tentando reunir forças jovens à sua volta, buscando novos caminhos e não subvenções. Toda tendência progressista em arte é destruída pelo fascismo como "degenerada". Toda criação livre é chamada de "fascista" pelos stalinistas. A arte revolucionária independente deve agora reunir suas forças para a luta contra a perseguição reacionária. Deve proclamar em alta voz seu direito de existir. Essa união de forças é o objetivo da Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente que acreditamos ser necessário fundar, neste momento.

Não insistimos, de modo algum, em todas as idéias apresentadas neste manifesto, que nós mesmos consideramos apenas como um primeiro passo nessa nova direção. Instamos a todos os amigos e defensores da arte, que não podem deixar de compreender a necessidade desse apelo, para que se façam ouvir imediatamente. Dirigimos o mesmo apelo a todas as publicações da esquerda que estejam prontas a participar na criação da Federação Internacional e examinar sua tarefa e seus métodos de ação.

Quando um contato preliminar tiver sido estabelecido pela imprensa e por correspondência, passaremos à organização de congressos nacionais e locais em escala modesta. O passo final será a reunião de um congresso mundial que marcará oficialmente a fundação da Federação Internacional.

Nossos objetivos:

A independência da arte — para a revolução.

A revolução — para a completa libertação da arte!

Pablo Picasso, declaração sobre o artista como ser político, 1945[11]

Em sua opinião, que é um artista? Um imbecil que tem apenas os olhos quando é pintor, ou ouvidos quando é músico, ou uma lira em todos os níveis de seu coração se é poeta, ou mesmo, se for um boxeador, apenas os músculos? Pelo contrário, ele é ao mesmo tempo um ser político, constantemente vivo para os acontecimentos comoventes, violentos ou felizes, aos quais reage de todas as formas. Como seria possível não sentir interesse por outras pessoas e, em virtude de uma indiferença ebúrnea, desligar-se da vida que elas lhes oferecem de maneira tão copiosa? Não, a pintura não é para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo.

Pablo Picasso, conversa sobre Guernica, *registrada por Jerome Seckler, 1945*[12]

Lembrei a Picasso que muitas pessoas estavam dizendo que agora, com sua nova filiação política, ele se tinha tornado um líder cultural e político do povo, que sua influência em favor do progresso poderia ser tremenda. Picasso assentiu seriamente com um movimento de cabeça e disse: "Sim, compreendo isso." Disse-lhe como o havíamos discutido com freqüência em Nova York, especialmente o mural *Guernica*. Falei da significação do touro, do cavalo, das mãos com as linhas, etc. e da origem dos símbolos na mitologia espanhola. Picasso continuou sacudindo a cabeça enquanto eu falava. "Sim", disse ele, "o touro representa a brutalidade; o cavalo, o povo. Sim, ali usei o simbolismo, mas não nos outros".

Expliquei minha interpretação de dois de seus quadros na exposição, um dos quais mostrava um touro, uma lâmpada, uma paleta e um livro. O touro, disse eu, deve representar o fascismo; a lâmpada, pelo seu forte brilho, a paleta e o livro representavam a cultura e a liberdade — as coisas pelas quais lutamos —, e o quadro mostrava a luta feroz entre os dois.

"Não", disse Picasso. "O touro não é o fascismo, mas é a brutalidade e as trevas."

Disse-lhe que agora esperávamos talvez uma modificação, um simbolismo mais simples e mais claramente compreensível dentro de seu estilo pessoalíssimo.

"Meu trabalho não é simbólico", respondeu ele. "Só o mural *Guernica* é simbólico. Mas no caso do mural, ele é alegórico. Foi por isso que usei o cavalo, o touro, e assim por diante. O mural é a expressão definida e a solução de um problema, e por isso usei o simbolismo."

---

11. Excerto de uma entrevista com Simone Téry, "Picasso n'est pas officier dans l'armée française", *Lettres Françaises*, Paris, V, 48, 24 de março de 1945, 6. A tradução inglesa utilizada no original foi extraída de *Picasso: Fifty Years of His Art*, de Alfred Barr, Jr., copyright by Museu de Arte Moderna de Nova York, e reproduzida com sua autorização.

12. Excerto de uma entrevista com Jerome Seckler, "Picasso Explains", *New Masses* (Nova York), LIV, 11 (13 de março de 1945), 4-7.

Pablo Picasso, Guernica *(detalhe), 1937, óleo sobre tela.*

"Certas pessoas", continuou ele, "consideram meu trabalho de certo período como 'surrealista'. Não sou surrealista. Nunca estive fora da realidade. Sempre estive na essência da realidade [literalmente, no 'real da realidade']. Se alguém desejasse expressar a guerra, poderia ser mais elegante e literário, fazer um arco e uma flecha, porque isso é mais estético; mas para mim, se quero expressar a guerra, uso uma metralhadora! Chegou o momento, nesta fase de mudanças e revoluções, de usar uma maneira revolucionária de pintar, parar de pintar como antes." Olhou-me então diretamente nos olhos e perguntou: "*Vous me croirez?*" [Acredita em mim?]...

"Mas", insisti eu, "você pensa e sente profundamente as coisas que estão afetando o mundo. Você reconhece que aquilo que está em seu subconsciente é um resultado de seu contato com a vida e seus pensamentos e reações diante dela. Não seria por mero acaso que você usou precisamente esses objetos

e os apresentou de determinada maneira. O significado político dessas coisas está ali, quer você tenha conscientemente pensado nisso, quer não."

"Sim", respondeu ele. "O que você diz é verdade, mas não sei dizer por que usei tais objetos. Eles não representam nada em particular. O touro é um touro, a paleta é uma paleta e a lâmpada é uma lâmpada. Apenas isso. Mas não há aí, para mim, nenhuma ligação política definida. Trevas e brutalidade, sim, mas não o fascismo."

Fez um gesto mostrando o desenho colorido do copo e limão. "Aí estão um copo e um limão", disse "suas formas e suas cores — vermelhos, azuis, amarelos. Você pode ver alguma significação política nisso?"

"Simplesmente como objetos, não", respondi.

"Bem", continuou ele, "o mesmo acontece com o touro, a paleta e a lâmpada." Olhou-me com intensidade e continuou: "Se eu fosse um químico, comunista ou fascista — se fizesse uma mistura de líquido vermelho, isso não significaria que eu estava fazendo propaganda comunista, não é? Se eu pintar uma foice e um martelo, poder-se-ia ver aí uma representação do comunismo, mas para mim é apenas uma foice e um martelo. Quero apenas reproduzir os objetos como são, e não pelo que significam. Se você der significado a certas coisas em meus quadros, isso pode ser verdadeiro, mas não foi minha idéia dar-lhes tal significado. As idéias e conclusões que você tem, eu também as tive, mas de maneira instintiva, inconsciente. Eu faço a pintura pela pintura. Pinto os objetos pelo que eles são. O objeto está em meu subconsciente. Quando as pessoas olham para ele, cada uma delas deduz desse objeto um significado diferente, de acordo com o que vê nele. Não penso em tentar transmitir um significado específico. Não há em minha pintura um sentido deliberado de propaganda."

"Exceto em *Guernica*", disse eu.

"Sim", respondeu Picasso. "Exceto em *Guernica*. Ali há um apelo deliberado ao povo, um sentido deliberado de propaganda..."

"Sou comunista e minha pintura é comunista... Mas, se eu fosse um sapateiro, um monarquista, um comunista ou o que quer que seja, eu não martelaria necessariamente meus sapatos de uma maneira especial para mostrar minha posição política."

Robert Motherwell e Harold Rosenberg, "A questão do que surgirá fica em aberto", 1947[13]

Esta é uma revista de artistas e escritores que "praticam" a sua experiência em seu trabalho, sem procurar transcendê-la em fórmulas acadêmicas, políticas ou de grupo.

Essa prática implica a convicção de que pela conversão de energia alguma

13. Declaração inicial de *Possibilities*, "An Occasional Review", Nova York, n. 1, inverno de 1947/48, p. 1.

coisa válida pode resultar, qualquer que seja a situação da qual somos forçados a partir.

A questão do que surgirá fica em aberto. Funcionamos numa atitude de expectativa. Como disse Juan Gris: "Estamos perdidos desde o momento em que sabemos qual será o resultado."

Naturalmente, a mortal situação política em que nos encontramos exerce uma enorme pressão.

Somos tentados a concluir que o pensamento social organizado é "mais sério" do que o ato que liberta na experiência contemporânea as formas possibilitadas por tal experiência.

Quem cede a essa tentação faz uma escolha entre várias teorias de manipulação dos elementos conhecidos do chamado estado objetivo das coisas. Uma vez feita a opção política, arte e literatura devem, é claro, ser abandonadas.

Quem acreditar sinceramente que sabe como salvar a humanidade da catástrofe tem à sua frente uma tarefa que não é decerto um passatempo.

O posicionamento político em nossa época significa logicamente — nada de arte, nada de literatura. Muitas pessoas, porém, acham possível pairar no espaço entre a arte e a ação política.

Quem continua a pintar ou a escrever enquanto a armadilha política parece fechar-se sobre ele deve talvez ser dotado da mais extrema fé na simples possibilidade.

Em seu extremismo, mostra ter reconhecido quão drástica é a presença política.

Vladimir Kemenov, "Aspectos de duas culturas", 1947[14]

As características básicas da arte burguesa decadente são a sua falsidade, seu anti-realismo beligerante, sua hostilidade para com o conhecimento objetivo e a reprodução autêntica da vida na arte. Também aqui a tendência reacionária da arte burguesa contemporânea é apresentada sob a bandeira da "originalidade", da luta contra a ideologia "burguesa", etc. As formas extremadas, representadas pelos vários "ismos" da arte burguesa anti-realista, foram conseqüência da renúncia gradual, pelos artistas burgueses, às melhores tradições do realismo burguês dos séculos XVIII e XIX, bem como às tradições realistas da arte da Grécia e do Renascimento. O declínio da arte burguesa tornou-se mais rápido ao final do século XIX e começos do XX, com a ascensão do imperialismo e a decadência da cultura burguesa que isso representou. Até no impressionismo temos uma sugestão da indiferença do artista para com os motivos, a refletir uma indiferença para com a mensagem da arte. Os interesses dos artistas dessa escola tornaram-se muito limitados. Os impressionistas pintaram principalmente paisagens e retratos, mas suas paisa-

14. Excertos de um artigo em *VOKS Bulletin*, Moscou, Sociedade da URSS para Relações Culturais com Países Estrangeiros, 1947, pp. 20-36.

gens eram executadas quase que exclusivamente do ponto de vista da reprodução da luz, enquanto os retratos, por mais estranho que pareça, refletem uma abordagem do tipo "paisagem" na reprodução do rosto humano. A interpretação do caráter de um modelo, sua psicologia e seu mundo interior está subordinada aos problemas do ar livre e da reprodução das vibrações da luz sobre o corpo e as roupas do modelo. Mas os impressionistas ainda viam a natureza como um todo, vendo-a diretamente pelos canais visuais do homem.

Os pós-impressionistas, notadamente Cézanne, criticaram os impressionistas por fazerem da reprodução da luz a preocupação exclusiva de seus quadros, permitindo por vezes que esse elemento tornasse difusa, por assim dizer, a forma dos objetos. Chegando ao extremo oposto em seu zelo de confirmar a "substância material", baniram totalmente a luz da pintura, e em seus retratos do homem e da natureza começaram a realçar propriedades (volume, peso, forma, estrutura) comuns tanto aos objetos animados como inanimados, transformando gradualmente tanto as paisagens como os retratos em naturezas-mortas. Nas naturezas-mortas de Cézanne, os objetos tornam-se duplamente inanimados: suas frutas e flores não têm textura nem aroma. Particularmente inanimados são seus retratos, que expressam totalmente a profunda e por vezes acintosa indiferença do artista para com o homem. Isso abriu caminho para as subseqüentes tendências anti-humanistas da arte burguesa. Mas "em suas composições Cézanne ainda não podia dispensar os objetos naturais como base", lamenta o suprematista K. Malevich[15]. O cubismo e o futurismo finalmente decompuseram os objetos em linhas geométricas e planos, dissecaram-nos nos elementos que compõem as suas formas externas e tentaram dar alguma ordem ao caos daí resultante. O realismo estava, pois, liquidado, como Picasso proclamou abertamente. Escreveu ele: "Sabemos agora que a arte não é a verdade. A arte é uma mentira que nos permite abordar a verdade... Cabe ao artista encontrar os meios de convencer o público da verdade de sua mentira."[16]

A essência subjacente da ideologia de classe da reacionária época burguesa do imperialismo expressa-se claramente na defesa da mentira, nessa negativa de todas as leis objetivas e da possibilidade de aprofundá-las, nesse ódio pela arte realista (e também pela teoria materialista do conhecimento na ciência). Ela representa um medo da verdade, um medo do conhecimento racional da vida, um medo animal ante o funcionamento inexorável das leis que governam o desenvolvimento da realidade, leis que pressagiam a destruição inevitável do capitalismo monopolista como uma antiquada forma social de impedir o desenvolvimento da humanidade, que destrói tudo o que é vital e progressista, prejudicando as vidas de milhões de pessoas em favor da manutenção e fortalecimento do poder nas mãos de um grupo de exploradores parasitários...

15. K. Malevich, *Manifest suprematizma*, V. K.
16. *Arts de France*, nº 5, 1946, V. K.

Na verdade, as principais razões da distância entre a arte contemporânea e o povo, do extremo declínio e degradação da arte burguesa contemporânea, são o seu conteúdo reacionário, isto é, sua hostilidade militante para com as idéias populares e sua forma decadente — resultado de seu isolamento da vida. Dentro da arte isso se reflete na rejeição do realismo, que é a única base da criação artística autêntica, sem a qual uma obra de arte integral é impossível...

Quanto à correção do erro básico e decisivo da arte moderna — ou seja, a modificação de sua atitude para com a realidade, pondo termo à distância entre a arte e a vida, a volta ao realismo como a única estrada que leva ao progresso e ao florescimento das artes —, isso foi algo em que esses experimentadores e inovadores da arte não pensaram, razão pela qual suas tentativas de encontrar uma solução para a crescente crise artística estavam destinadas ao fracasso.

Os líderes das várias escolas de arte burguesa contemporânea iniciaram um desenvolvimento unilateral dos diversos elementos da forma artística, que no realismo burguês clássico existiam com unidade e harmonia.

Assim, os impressionistas transformaram a luz e a sensação visual num fetiche e desenvolveram esses aspectos unilateralmente, em detrimento dos outros elementos da pintura. Opondo-se aos impressionistas, Cézanne baniu a luz em favor dos volumes geométricos modelados em cor. Os futuristas, também unilateramente, exploraram problemas de movimento e fizeram disso um fetiche, subordinando-lhe todos os demais aspectos da pintura. Os expressionistas voltaram a enfatizar unilateralmente o fato subjetivo e o elemento de exagero (fatores que, como tais, só podem ser considerados intrínsecos ao processo criativo), numa hipertrofia que visava a mais "expressividade", a ponto de deformar medonhamente os objetos e fenômenos retratados. Escolas menores contentaram-se com transformar em fetiches componentes da pintura como a textura superficial, a linha geométrica e assim por diante (purismo, tactilismo). Surgiram numerosas escolas e tendências, cada qual com reivindicações pretensiosas, gritando imprecações umas contra as outras, travando uma guerra de "princípios".

Essa aparente atividade no mundo das artes, porém, está longe de ser uma prova de virilidade. Pelo contrário, o que ela evidencia é uma deterioração progressiva...

Com toda a "liberdade" conquistada pelos artistas depois de terem expulsado a vida da esfera de sua arte formalista, eles não obstante tentaram no início do século justificar essa anarquia subjetiva com subterfúgios pseudocientíficos, técnicos e outros, em seu trabalho, escritos e declarações... para provar seu caráter analítico, e assim por diante. Dentro em pouco, porém, até essa terminologia semicientífica foi abandonada, e na arte formalista burguesa contemporânea o subjetivismo mais desbragado, proclamando o culto do misticismo e do subconsciente, triunfou abertamente. Assim, estados mentais anormais são mostrados como exemplos da total liberdade de criação do indivíduo.

Todas essas características da arte burguesa decadente foram consideradas como aspectos da "arte pela arte", supostamente alheia a qualquer conteúdo ideológico. Na verdade, essa arte "pura" disseminava idéias reacionárias, idéias que eram vantajosas ou úteis para os capitalistas. Os artistas formalistas deixaram de ser rebeldes e tornaram-se escravos abjetos do capital, embora de tempos em tempos atacassem o capitalismo, alguns até com sinceridade. Como conciliar esses fatores diferentes? Entre alguns artistas formalistas em países estrangeiros criou-se um abismo crescente entre suas opiniões políticas e simpatias públicas, de um lado, e sua prática artística, do outro. Esse abismo foi tão grande que nem mesmo os acontecimentos da guerra mundial contra o fascismo, de que muitos deles participaram como membros dos exércitos aliados ou do movimento de resistência, não puderam modificar suas opiniões sobre a arte. Continuaram a negar o conteúdo ideológico da arte e toda e qualquer ligação entre os objetivos da arte e os interesses das grandes massas.

Até mesmo os formalistas que, como Picasso, professaram repetidamente simpatia pela luta da democracia contra o fascismo mostram uma acentuada aversão a aplicar os aspectos progressistas de sua visão do mundo à sua prática artística. Ainda hoje um grande abismo existe em sua obra, resultando não apenas na incapacidade desses artistas de fazer avançar a luta e a reação de seus povos contra o fascismo pelos seus esforços criativos, mas também objetivamente, em seu estímulo (através de sua arte) aos objetivos mesmos da reação burguesa contra os quais eles protestam veementemente em suas manifestações e declarações políticas.

Ao proclamar a "arte pela arte", destituída de qualquer contato com a luta, as aspirações e os interesses das grandes massas, ao cultivar o individualismo, os formalistas estão afirmando aquilo que os reacionários desejam que eles digam. Estão pactuando com a burguesia decadente, que, em seus esforços para preservar seu domínio, vê com ódio o desenvolvimento da consciência das massas, o crescimento de seu senso de dignidade humana, seu sentimento de solidariedade ou qualquer intensificação de sua atividade por meio de uma arte rica em conteúdo ideológico.

Costuma-se afirmar que em sua obra patológica Picasso criou deliberadamente uma imagem feia e repugnante da realidade capitalista contemporânea, a fim de provocar o ódio do espectador contra ela — que Picasso é o artista da "democracia espanhola".

Isso, evidentemente, não é verdade. Embora as obras mais antigas de Picasso, de seu período "azul", ainda mantenham certa ligação com a pintura espanhola, quando ele se voltou para o cubismo sua arte tornou-se absolutamente abstrata. Renunciou então a todas as tradições da arte realista, inclusive a espanhola, e seguiu a linha cosmopolita, de formas vazias, feias, geométricas, que são tão estranhas à democracia espanhola quanto a qualquer outra democracia. Quando quis retratar o sofrimento do povo espanhol na guerra contra o fascismo italiano e alemão, Picasso pintou *Guernica* — mas aqui também, em vez dos heróicos republicanos espanhóis, o que ele nos mostrou foram

os mesmos tipos desgraçados, patológicos e deformados de seus outros quadros. Não, não é para denunciar as contradições da realidade nem para provocar ódio contra as forças da reação que Picasso cria seus quadros mórbidos, revoltantes. Sua estética é uma apologia do capitalismo; ele está convencido do valor artístico dos pesadelos que criou pela desintegração da psique social da classe capitalista...

É ingênuo pensar que uma distorção incongruente do homem "perturba" a burguesia. Essa é a teoria favorita (aceita sem discussão por Madelaine Rousseau) pela qual os defensores de Picasso procuram provar a natureza "antiburguesa" e "anti-revolucionária" da sua arte. É notável, porém, que essa feia deformação provoque a indignação da gente comum, e não da burguesia. Isso se pode observar tanto na França como em outros países. Foi exatamente essa gente comum que se viu mais incensada pela exposição de Picasso em Londres. Até mesmo a revista *Studio* escreveu que os quadros dessa exposição foram julgados severamente e definidos como degradantes, desmoralizantes, decadentes e degenerados. O *Times* recebeu mais cartas sobre essa exposição do que quando a bomba atômica foi inventada, e tais cartas, em sua maioria, manifestavam a indignação dos que haviam visitado a exposição de Picasso. Quanto à "perturbação" da burguesia pelos seus quadros, é exatamente a burguesia que representa o seu principal público admirador e comprador. As revistas americanas estão sempre prontas a noticiar por quantos milhares de dólares foi vendido o último quadro de Picasso.

Alguns dos defensores de Picasso conseguem achar que sua arte é "humana", embora todos os seus quadros desmintam isso, ao cortar em pedaços o corpo e o rosto do homem, deformando-o a ponto de torná-lo irreconhecível. (Ver, por exemplo, sua série de retratos femininos publicada em Paris em 1943 ou seu quadro de uma mulher sentada incluído na exposição de pós-guerra em Nova York, em 1947.) Explicam essas deformações dizendo que Picasso reflete com exatidão a sua época. Eis, por exemplo, o que o crítico francês Anatole Jakovski diz em seu artigo em *Arts de France:* "Nada do que é humano é alheio a Picasso. Ele vê tudo o que é humano exatamente como é, com todos os seus males e sua feiúra, e só como um digno contemporâneo de Buchenwald e Ravensbruck deve vê-lo com freqüência. Pode-se culpar Picasso por ter escolhido a época errada?"[17] A mesma idéia é encontrada num artigo de outro colaborador dessa revista[18]. Nesse artigo o autor mostra que a atitude de Picasso para com a realidade é de "ternura, por vezes transformada em dureza. Mas será assim tão grande a distância que separa essas duas atitudes?" Tal é a realidade, para Picasso. "Naturalmente, costuma-se afirmar que por vezes ele a vê como monstruosa. É uma boa acusação a ser feita por uma época que força o artista a se fechar em si mesmo e fica chocada quando ele, como as árvores de um jardim japonês, reage apenas com espinhos e flores que espetam. Picasso também é apresentado

17. *Arts de France*, nº 5, 1946, V. K.
18. *Arts de France*, nº 6, 1946, V. K.

como prova de que um gênio não pode deixar de refletir os melhores e os piores aspectos de sua época, com todas as suas contradições mais flagrantes."[19]

Segue-se que a culpa é inteiramente da época. Há, sem dúvida, uma certa verdade nessa afirmação, pois a época do imperialismo realmente aleijou e mutilou o talento de muitos artistas, inclusive Picasso. Desviou-os do caminho e afastou-os do realismo, a única trilha verdadeira em arte, levando-os ao labirinto sem esperança das tendências formalistas e dos intermináveis "ismos". Mas seria errado asseverar que todo artista contemporâneo está destinado a tornar-se parte do processo de desintegração característico da arte burguesa. A época (que Picasso não teve a culpa de haver escolhido) produziu não apenas o fascismo, Buchenwald e Ravensbruck. Produziu também a luta heróica dos povos contra o fascismo e obras de escritores e artistas inspiradas em idéias democráticas. Por que esses aspectos da vida contemporânea não influenciaram o trabalho de Picasso?...

A grande revolução socialista modificou a realidade; em vez da antiga estrutura burguês-latifundiária da velha Rússia czarista, ela construiu uma sociedade socialista. Nesse novo solo a arte floresceu e foi encontrada uma solução para o impasse criado pelo formalismo e pelo vazio ideológico. Na URSS a arte recebeu o direito de participar da edificação da vida, não segundo os ditames dos ricos patronos das artes, mas de acordo com o plano nacional do Estado socialista (a construção de novas cidades e a reconstrução das antigas, arquitetura, escultura, afrescos, pintura de cavalete aplicada a grandes projetos públicos — o metrô, o canal do Volga, o Palácio dos Sovietes, etc.). A arte da URSS começa a ter um público de massa, um grande público composto de milhões de povos soviéticos de todas as nacionalidades e camadas da vida. A arte voltou a ser popular no sentido mais pleno e mais literal da palavra.

A arte soviética está progredindo ao longo do caminho do realismo socialista, um caminho apontado por Stalin. Foi esse caminho que levou à criação de uma arte soviética vital, ideologicamente voltada para frente e artisticamente sadia: socialista em seu conteúdo e nacional na sua forma; uma arte digna da grande época de Stalin.

Em oposição à arte burguesa decadente, que esconde hipocritamente a sua natureza classista atrás de frases como "arte pura" e "arte pela arte", os artistas soviéticos esposam abertamente as idéias do bolchevismo, expressando as idéias avançadas do povo soviético, que no momento representa o povo mais adiantado do mundo, pois foi ele que construiu o socialismo, a mais avançada forma de sociedade contemporânea. Em oposição à arte burguesa decadente, com seu anti-humanismo, os artistas soviéticos apresentam a arte do humanismo socialista, uma arte imbuída de supremo amor pelo homem, orgulhando-se do indivíduo emancipado da terra socialista, com profunda simpatia por aquela parte da humanidade que vive sob o sistema

19. *Arts de France*, nº 7, 1946, V. K.

capitalista, um sistema que deforma e degrada os homens. Em oposição à arte burguesa decadente, com sua falsidade e sua rejeição de um reflexo realista, verdadeiro, da vida tal como ela é, os artistas soviéticos apresentam a arte sadia e integral do realismo socialista, expressa em imagens artísticas profundas que refletem a verdadeira vida, mostrando a luta entre o velho e o novo e o triunfo inevitável do que é novo e progressista, uma arte que mobiliza o povo soviético para novas vitórias. Em oposição à arte burguesa decadente, divorciada do povo, hostil aos interesses das massas democráticas, impregnada de individualismo biológico e misticismo, reacionária e antipopular, os artistas soviéticos apresentam uma arte criada para o povo, inspirada pelos pensamentos, sentimentos e realizações do povo e que, por sua vez, enriquece o povo com suas idéias elevadas e nobres imagens.

A jovem arte soviética já criou obras de significação mundial. Os artistas soviéticos são inspirados pelas grandes tarefas e objetivos. A arte soviética está avançando pelo verdadeiro caminho indicado pelo gênio de Stalin.

Entre os muitos ônus herdados pela jovem república soviética, há um quarto de século, da velha Rússia latifundiária e burguesa, estava a arte formalista e decadente daquela época. Todos os truques "originais", de que os formalistas da Europa e da América tanto se orgulhavam, foram rejeitados pelos artistas soviéticos há muito tempo como anacronismos ridículos.

O caminho percorrido pela arte soviética na superação do formalismo é de inestimável importância para a cultura artística de todo o mundo. A experiência acumulada pelos artistas soviéticos poderá constituir um ponto de partida para os artistas de outros países quando estes começarem a buscar um caminho para solucionar o impasse do formalismo e criar uma autêntica arte popular.

Os artistas soviéticos são os ousados pioneiros que desbravaram novos caminhos para o maior desenvolvimento da arte contemporânea. Essa é a sua grande contribuição histórica. A vitória da revolução socialista na URSS e a edificação do socialismo modificaram radicalmente a relação entre os países; redistribuíram a posição dos diferentes países na escala do progresso humano geral. Muito tempo se passou desde que Radishchev e os decembristas tiveram de se voltar para a Europa em busca das idéias progressistas que inspiraram a luta contra o sistema feudal, idéias que puderam retrabalhar e adaptar à melhoria da vida e da cultura da Rússia czarista, então um país ainda atrasado. Hoje a posição modificou-se fundamentalmente. Os povos que olham para a frente em todo o mundo colocam suas esperanças na URSS. Graças à vitória do socialismo, um sistema social superior, a União Soviética tornou-se o país mais adiantado do mundo. Da mesma forma, a cultura socialista soviética é hoje a mais progressista e elevada. É por isso que no exterior os principais representantes da cultura olham com interesse, esperança, admiração e gratidão para a cultura socialista soviética, para a arte do realismo socialista.

Pintores, escultores e artistas gráficos soviéticos, os artistas do sistema social superior chamado socialismo, estão criando uma arte realmente popu-

lar, que expressa as maiores idéias da atualidade — as idéias de Lenin e Stalin — nas imagens artísticas do realismo socialista.

Deputado George A. Dondero, "A Arte Moderna acorrentada ao comunismo", 1949[20]

Sr. Presidente, muitos artistas, que são sinceros, honestos, mas que têm apenas um conhecimento superficial das complicadas influências que surgem no mundo da arte de hoje, escreveram-me — ou expressaram de outra maneira suas opiniões — afirmando que a chamada arte moderna ou contemporânea não pode ser comunista porque a arte na Rússia é hoje realista e objetiva...

Essa rejeição dúbia de qualquer relação entre o comunismo e a chamada arte moderna é uma resposta tão a propósito e tão espontânea dos defensores dos "ismos" na arte — desde os stalinistas de um vermelho vivo até os publicistas cor-de-rosa — que a identifica prontamente, para o observador, como uma prática da mesma e velha linha partidária. É a linha partidária dos esquerdistas — que são hoje grandes negociantes e querem acima de tudo continuar sendo grandes negociantes —, destinada a confundir o artista legítimo, a desarmar o acadêmico que desperta e a enganar o público.

Como já disse antes, a arte é considerada uma arma do comunismo e o doutrinário comunista considera o artista como um soldado da revolução. É uma arma nas mãos de um soldado na revolução contra a nossa forma de governo e contra qualquer outro governo ou sistema que não seja o comunismo.

De 1914 a 1920 a arte foi usada como uma arma da Revolução Russa para destruir o governo czarista, mas, quando essa destruição se realizou, a arte deixou de ser uma arma e tornou-se um meio de propaganda, retratando e exaltando as maravilhas imaginárias, os benefícios e a felicidade da existência sob o Estado socializado...

Que são esses ismos que constituem a base da chamada arte moderna? ... Cito a lista dos degenerados sem pretender que ela seja exaustiva: dadaísmo, futurismo, construcionismo, suprematismo, cubismo, expressionismo, surrealismo e abstracionismo. Todos esses ismos são de origem estrangeira e realmente não deviam ter um lugar na arte americana. Embora nem todos sejam meios de protesto social ou político, são todos instrumentos e armas de destruição.

O cubismo visa à destruição pela desordem planejada.

O futurismo visa à destruição pelo mito da máquina...

O dadaísmo visa à destruição pelo ridículo.

O expressionismo visa à destruição macaqueando o primitivo e o insano...

O abstracionismo visa à destruição pela criação de lavagens cerebrais.

---

20. De um discurso pronunciado na Câmara dos Deputados dos Estados Unidos, 16 de agosto de 1949. Publicado em *Congressional Record*, First Session, 81st Congress, Tuesday, 16 august 1949.

O surrealismo visa à destruição pela negação da razão...

Os artistas dos "ismos" mudam suas designações com a mesma freqüência e facilidade das organizações que servem de fachada aos comunistas. Picasso, que é também dadaísta, abstracionista ou surrealista, tão mutável quanto a moda determina, é o herói de todos os loucos da chamada arte moderna...

Léger e Duchamp estão agora nos Estados Unidos para colaborar na destruição de nossos padrões e tradições. O primeiro contribuiu para a causa comunista na América; o segundo é hoje considerado pelos neuróticos como surrealista...

Pouca diferença faz o lugar de onde se estude a história desses movimentos, sejam eles o surrealismo, o dadaísmo, o abstracionismo, o cubismo, o expressionismo ou o futurismo. A evidência das más intenções está por toda parte, o que difere é apenas a denominação dessa arte contorcionista. A questão é: que fizemos nós, o simples povo americano, para merecer essa praga que caiu tão diretamente sobre nós? Quem nos lançou essa maldição? Quem deixou penetrar em nossa pátria essa horda de insetos portadores de germes nocivos à arte? ...

Estamos agora em face de uma situação intolerável, com as escolas públicas, colégios, universidades, escolas de arte e escolas técnicas invadidos por uma horda de mutiladores estrangeiros da arte, que estão vendendo aos nossos jovens de ambos os sexos uma doutrina subversiva de "ismos", inspirada pelos comunistas e a eles ligada, com um objetivo comum, conhecido: a destruição que nos espera se esse caminho marxista não for abandonado...

Giulio Carol Argan, "As razões do grupo", 1963[21]

Que significa o aparecimento, na atual situação artística, não só de tendências mas também de grupos organizados de pesquisa cujo trabalho costuma ser identificado apenas por um número, letra ou signo? O método de grupo não está reservado à pesquisa científica e tecnológica? E que acontecerá com a descoberta pessoal e com aquele valor da qualidade estética que muitos acreditam ser a expressão da individualidade mais perfeita?

Primeira resposta: a pesquisa de grupo tem sido praticada pelos planejadores urbanos e pelos arquitetos há muito tempo. Portanto, tanto planejadores urbanos como arquitetos afastaram-se do estético para o campo tecnológico, ou a pesquisa estética, mesmo limitada àquela área, já é uma pesquisa de grupo. As escolas de Wright em Taliesin e de Gropius em Harvard têm todas as características de uma "equipe", de um grupo de pesquisas operante. Não obstante, ninguém pensa que Wright e Gropius pertencem à história da ciência e da tecnologia, e não à história da arte.

Segunda resposta: as tendências *Gestalt* observadas na pesquisa estética de grupo de hoje não foram desenvolvidas recentemente, mas nasceram dos

21. Publicado originalmente sob o título "La Ragioni del Grupo", *Il Messagero* (Roma), 21 de setembro de 1963. Traduzido da versão inglesa de Renée Neux.

ensinamentos de Moholy-Nagy e Albers na Bauhaus há cerca de trinta anos. Essas correntes continuam a desenvolver-se em excelentes instituições, como as escolas americanas de desenho e artes visuais e a escola *"für Gestaltung"* de Ulm. (Não há necessidade de repetir que toda escola séria é uma "equipe" e faz o trabalho de um grupo.) Elas avultam agora como alternativas de movimentos que são pelo menos inquietadores e representam produtos da reação à crise geral das linguagens formais. Seu significado e sua significação histórica devem ser avaliados dentro dos limites de uma relação dialética, como uma força num sistema.

Antes de podermos descrever o coletivismo dos "grupos de *Gestalt*", devemos estudar o individualismo defendido e praticado por grupos contrastantes, o chamado "realismo do objeto", a duvidosa "arte *pop*" americana e a igualmente ambígua "nova figuração". Sem discutir os valores ou mesmo as intenções dessas tendências, é possível agrupá-las na vasta categoria da reportagem social. ... A situação pode ser observada com simpatia, aquiescência, ironia ou náusea, mas a contribuição pessoal, quando existe, limita-se a uma reação psicológica que poderia até transformar-se numa opinião, mas nunca é levada a se constituir num julgamento formado. Não há estímulo ideológico; esse tipo de observação só faz imobilizar, e não modificar, a situação. Pelo contrário, ele a reduz ao nível dos valores mínimos, de não-valores: a individualidade é identificada com o sexo e suas anomalias; a coletividade, com a paixão pelas histórias em quadrinhos, programas de perguntas na televisão e jogos de futebol. Os mesmos fenômenos que são objeto dessa pesquisa (se é que ainda a podemos chamar assim) são também os objetos da investigação social psicossociológica realizada por meio de estatísticas relevantes. Nesse caso, porém, a pesquisa motivacional é associada à pesquisa operacional, que tem a tendência, quando positiva, de orientar e, quando negativa, de explorar o comportamento das pessoas e das massas. A arte da reportagem fica para trás. Ela não afirma o direito e a necessidade da ação individual, mas limita-se a insinuar que, ao avaliar a situação e, portanto, ao objetivá-la, poderíamos ser capazes de evitar, como indivíduo solitário, a lei do rebanho. Como não podemos sofrer simultaneamente dos males comuns e do nosso próprio isolamento, o que se defende então não é o direito que tem o indivíduo de dispor de sua liberdade, mas sim de sua covardia, de sua neurose, de seu câncer do fígado ou do cérebro e, finalmente, suicídio.

À parte as suposições teóricas e funcionais, os "grupos de pesquisa *Gestalt*" destacam-se em comparação com a impersonalidade tecnológica, de um lado, e as atitudes solipsistas, freqüentemente confundidas com o individualismo, de outro. A pesquisa *Gestalt* não pode ser reduzida à pesquisa tecnológica, porque sua meta é verificar: primeiro, se, e de que maneira, o comportamento rigoroso, perceptivo, pode ser traduzido em procedimentos operativos; segundo, se um procedimento rigoroso, operativo, é válido apenas em seus aspectos tecnológicos ou também como um tipo de comportamento moral; terceiro, se um comportamento moral rigoroso pode realizar seus próprios fins numa produção tecnologicamente perfeita e socialmente útil ou se é neces-

sário que ocorra dentro de um campo mais amplo, com motivações ideológicas.

Os "grupos *Gestalt*" dão uma resposta afirmativa aos dois primeiros pontos. Quanto ao terceiro, reconhece-se prontamente que uma tecnologia rigorosa não atende a todas as demandas nem esgota todas as possibilidades de vida moral e que, na realidade, não pode haver uma tecnologia rigorosa sem uma meta acentuadamente social e, portanto, sem motivações ideológicas. Uma tecnologia rigorosa é aquela que produz tanto o objeto quanto o valor; mas uma consciência do valor já é uma crítica desse valor, isto é, uma condição de sua supremacia histórica. Não pode haver valor e consciência do valor sem finalidade e juízo estético. A tendência gestáltica não identifica (e nunca confunde) tecnologia com estética ou estética com ética, mas afirma que apenas uma tecnologia guiada por uma consciência de valor, ou por uma metodologia estética, pode situar-se num campo ético e apenas uma tecnologia localizada na ética pode considerar-se uma tecnologia rigorosa...

Há uma terceira resposta relacionada com a função do indivíduo dentro do grupo. A consciência de grupo exclui a pesquisa e a descoberta individuais pela razão óbvia de que não nos tornamos parte de um grupo para fazer o que queremos ou gostaríamos de fazer sozinhos. Não estamos, porém, tentando determinar aqui se o interesse ou a falta de interesse na aventura e na descoberta individual na estética ou em qualquer outro campo desaparecerão da terra. O tempo nos mostrará isso. Em lugar disso, num momento em que o ritmo do deplorável processo de massificação se acelera de maneira alarmante, é de grande importância saber se a experiência e a atividade estéticas não-individuais são possíveis. Os grupos gestálticos respondem na afirmativa e mostram que isso é possível, mas apenas como experiências de grupos, e não de massas. As massas, em sua inércia obediente, não conhecem as exigências estéticas e não podem produzir arte. Assim, ao discutir o perigoso dilema das massas e do indivíduo, o termo "grupo" toma o lugar do termo "indivíduo". Isso não se faz arbitrariamente; o perigo da situação concreta está no fato de que, em vez da sociabilidade, é a não-sociabilidade, a solidão do indivíduo, que é quase sempre advogada e defendida. O indivíduo, porém, está desesperadamente sozinho no deserto, desesperadamente sozinho na multidão. O indivíduo, já despido de todo interesse e atitude sociais, está desarmado e pronto a ser engolido pelas massas. É por isso que as tendências artísticas que buscam indicações e sintomas e em seguida se limitam a confirmar a situação com indiferença, ou talvez denunciando-a com irritação, nos parecem perigosamente resignadas e, na verdade, já alienadas ao nível moral e político. Quem quiser defender a livre atividade do indivíduo contra a inércia tórpida e letal das massas deve compreender, em primeiro lugar, que a qualidade fundamental do ser humano é a capacidade, a vontade de colocar-se em relação com e associar-se a outros na comunidade, de coordenar seus atos com os atos dos outros, de tornar-se um grupo, edificar uma sociedade que encontra no seu próprio dinamismo interno o impulso para superar-se e avançar. Não devemos esquecer que as massas, ou os que as lideram e

exploram, são sempre indulgentes e até mesmo generosas com o indivíduo, mesmo quando ele se rebela. Elas temem, porém, o grupo comprometido, orgânico, detestam uma comunidade organizada com fins criativos, odeiam mortalmente uma sociedade em movimento. Para destruí-las em suas raízes, as massas são sempre capazes de gerar, das trevas de suas próprias vísceras, um tipo monstruoso de indivíduo "solitário" e "singular", como o ditador Hitler.

IX

ARTE CONTEMPORÂNEA
A autonomia da obra de arte

INTRODUÇÃO. Os americanos

O período contemporâneo, iniciado por volta de 1945, vem assistindo a transformações excepcionalmente drásticas, mesmo num século caracterizado por revoluções em todas as áreas da cultura, da sociedade e da política. As grandes mudanças do panorama artístico, que se centralizaram primeiro em Nova York, irradiaram dessa cidade para diversas capitais do mundo — Londres, Roma e Tóquio —, levando Nova York a dividir com Paris a honra de patrocinar novos e importantes movimentos. Mas foi a vigorosa escola nova-iorquina, surgida imediatamente após o término da Segunda Guerra Mundial, que emergiu como dominante, criando influências que gradualmente foram ganhando a Europa, invertendo assim a tradicional marcha da civilização rumo ao Ocidente.

O caráter abrangente dessas transformações torna-se ainda mais evidente quando lembramos que os movimentos dominantes na arte dos Estados Unidos do começo do século haviam decididamente ignorado ou desconhecido os principais movimentos vanguardistas europeus. Mesmo os americanos que, anos depois da primeira exposição impressionista de Nova York, em 1886, começaram a ensaiar tímidas pinceladas e coloridos à maneira impressionista, eram considerados radicais. A tradição acadêmica, que então dominava, não tinha real concorrência, pois o pouco patrocínio que obtinham as artes era invariavelmente dirigido à arte institucionalizada, representada pela National Academy of Design. Embora muitos artistas americanos houvessem estudado na Europa, cursando diligentemente as academias de Paris, Düsseldorf e Munique, nem por isso chegaram a tomar conhecimento das idéias novas e vitais que germinavam nos cafés freqüentados pelos impressionistas e simbolistas. Que Sargent, Whistler e Mary Cassatt tivessem desistido de sua herança em troca de outra era, segundo Milton Brown, em geral justificado como "mais uma prova de que não existia nenhuma fronteira nacional na arte, além da nossa própria cultura, demasiadamente estreita para conter os seus anseios"[1].

1. Milton W. Brown, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton, Princeton University, 1955, p. 3.

Dessa forma, a "emergência" da arte moderna nos Estados Unidos acompanhou com bastante atraso os movimentos correspondentes europeus, mas no momento em que se deu foi com grande ímpeto, com reverberações que varreram uma série de convenções e ideais estagnadores que a haviam aprisionado. Como observou Meyer Schapiro, os excessos na resposta às primeiras manifestações de arte moderna nos Estados Unidos estão em concordância com os excessos das primeiras respostas em outros aspectos de nossa cultura[2].

O enfoque moderno nos Estados Unidos foi previsto nos primeiros anos do século XX pelos artistas da Ash Can School, que rejeitaram tanto a obra derivativa e gasta da academia como os pálidos ecos das escolas de Düsseldorf e Barbizon, vislumbrados na pintura dos que haviam estudado no estrangeiro. Sob a firme liderança de Robert Henri (1865-1920) — particularmente através de sua escola que floresceu em Nova York de 1907 a 1912 e do empenho de sua palavra e escritos —, alguns artistas passaram a procurar os motivos para as suas obras no mundo do dia-a-dia que os cercava. A maioria destes — Eugene Glackens, George Luks, Everett Shinn, John Sloan e George Bellows — havia trabalhado em jornais de Filadélfia e estava convencida de que a vida cotidiana nas ruas da cidade era o supremo estímulo da arte. Henri pregava com toda a convicção que a arte dependia de um propósito social, que a verdade era mais importante do que o belo e a vida mais importante do que a arte. A sua idéia do "real" não era difícil de entender: o real estava nos incidentes que o cercavam na grande metrópole e lhe aparecia na forma dos problemas sociais surgidos da rápida urbanização dos Estados Unidos.

A primeira programação consistente de exposições de arte moderna nesse país começou por volta de 1908 na Little Galleries de Photo-Secession (aberta em 1905), foi organizada pelo fotógrafo Alfred Stieglitz e localizava-se na Quinta Avenida, numa zona pouco mais afastada daquela que se celebrizou graças à Ash Can School. A arte mostrada na galeria (mais tarde chamada "291") era, ideologicamente, o oposto da que estavam fazendo os pintores do Lower East Side; as primeiras exposições nos Estados Unidos incluíram obras de Rodin, Henri Rousseau, Cézanne, Picasso, Brancusi, Matisse, Picabia, Severini e Toulouse-Lautrec. Entre os americanos com obras expostas — aqueles que haviam estudado fora com mestres europeus — se achavam: Alfred Maurer, John Marin, Max Weber, Edward Steichen, Arthur G. Dove, Charles Demuth, Charles Sheeler e Marsden Hartley.

O marco mais decisivo na revolução do gosto americano foi a International Exhibition of Modern Art, também conhecida como Armory Show, em 1913[3]. A exposição aconteceu graças aos esforços combinados de cerca

2. Para essa e outras referências, ver o seu "Rebellion in Art", pp. 203-242, em *America in Crisis*, organizado por Daniel Aaron, Nova York, Knopf, 1952.

3. Para uma opinião discordante sobre a importância do Armory Show e da arte moderna européia em geral, ver a Declaração de Clyfford Still de 1939 (adiante). Para opiniões concordantes, ver as várias declarações de Stuart Davis (adiante).

A National Academy of Design, ao que tudo indica achando que a sua posição de guardiã

de 25 artistas — oriundos principalmente dos grupos das escolas de Ash Can e Stieglitz — que, para contestar o domínio autoritário das exposições de arte da academia, organizaram uma grande mostra das obras de jovens artistas americanos de idéias progressistas. Os anos em torno de 1913 constituíram uma das épocas mais propícias para tal aventura, pois o espírito de reforma nos Estados Unidos impregnava as atividades políticas e sociais e em Paris, Munique, Moscou e Milão importantes inovações faziam balançar tradicionais concepções da arte. Sob a magia desses acontecimentos, os organizadores do Armory Show estavam constantemente alterando os seus planos. À medida que as apresentações estrangeiras se iam tornando mais assíduas, Arthur B. Davies e, posteriormente, Walt Kuhn e Walter Pach foram se dando conta de quantas grandes realizações estavam se processando no mundo das artes européias e das quais os americanos praticamente nada sabiam. A questão internacionalismo *versus* regionalismo, que dividira os grupos de Stieglitz e de Ash Can, teve de ser discutida em termos mais profundos, reveladores do indiscutível atraso em que se achavam os movimentos artísticos do país. O prefácio do catálogo do Armory Show declarava:

> Os artistas americanos que aqui se apresentam consideram esta exposição tão importante para si próprios como para o público. Quanto menos encontrarem em suas obras indícios das realizações mostradas nas obras européias, maior razão terão para avaliar se os nossos pintores e escultores ficaram ou não na retaguarda, impedidos pela distância de participarem das ocorrências e, por outras razões, das forças que se têm manifestado no outro lado do Atlântico.

Embora, como exposição, o Armory Show tivesse obtido grande sucesso, atraindo enormes multidões em Nova York, Chicago e Boston, e, apesar de quase um quinto das 1.500 entradas ter sido vendido a colecionadores americanos, sua influência sobre a nossa arte chegou com certo atraso. Um desentendimento sobre os objetivos da exposição fez com que os pintores da Ash Can se retraíssem e problemas relacionados à organização levaram a própria associação dos artistas a entrar em colapso. O espetáculo esmagador de tantas idéias artísticas revolucionárias que existiam na Europa havia já quase uma década, mas largamente desconhecidas dos artistas americanos, levou um certo tempo para ser assimilado. A idéia do "moderno" em si teve de firmar-se antes que a influência da pintura de vanguarda começasse a ser visível na arte.

Os acontecimentos da I Guerra Mundial, quando muitos jovens americanos, na condição de soldados, viram pela primeira vez a França ou mesmo o mundo existente para além de suas cidades, confirmaram a velha idéia de que Paris era o centro artístico do mundo. Ao voltar, poucos soldados estavam

---

da arte oficial não estava seriamente ameaçada, preferiu não combater, mas apenas satirizar a exposição. Pouco depois de encerrado o Armory Show, seus membros organizaram uma exposição zombeteira, anunciada como estando sob o patrocínio da "Academia da Arte Mal-Aplicada", com um *vernissage* intitulado "First Annual Vanishing Day".

dispostos a prosseguir a vida culturalmente isolada que levavam antes da guerra. Conforme dizia uma canção popular dos anos 20: "Como agüentar a roça, depois de ver Paris?"

A conseqüente emigração de artistas e intelectuais americanos para Paris na década de 20 é um rico capítulo da história de nossa cultura. Praticamente todos os artistas jovens daquela geração — pintores, poetas, romancistas, músicos — passaram alguns meses, um ano ou até mais em Paris, absorvendo a atmosfera que alimentara os mestres da arte moderna e revivendo indiretamente as experiências daqueles.

Mas já antes de 1914 o caminho fora aplainado por um bom número de aventureiros americanos da geração precedente, que partiram em busca de idéias modernas e se mostraram, como ocorreu com a família Stein (Gertrude, Leo e Sarah), extraordinariamente receptivos ao novo. Já em 1900 Alfred Maurer se encontrava em Paris; Charles Demuth, John Marin e Max Weber, por volta de 1905; Morgan Russell, Abraham Walkowitz, Stanton MacDonald Wright, Patrick Bruce, Arthur G. Dove, Andrew Dasburg, Thomas Benton, Charles Sheeler e Joseph Stella, esses antes de 1910; e Hartley em 1912. Weber tornou-se íntimo de Henri Rousseau e diversos americanos trabalharam e fizeram exposições com fauvistas.

A segunda leva, ou a leva do pós-guerra, pôde presenciar os resultados da vitória do cubismo: as pinturas cubistas nas galerias — embora ainda não tivessem alcançado os museus — e os artistas criadores do movimento andando pelas ruas, reverenciados como verdadeiros mitos vivos pelo mundo artístico. A racionalidade do cubismo, que tão bem expressava o que os jovens americanos aprenderam a pensar como atitude tipicamente francesa, exerceu, sob um outro aspecto, grande poder de atração sobre os visitantes: as características de uma pintura mecanicista, bem definida e trabalhada pareciam pertinentes à tecnologia do Novo Mundo e ao seu culto da eficiência.

Dentre as poucas exceções que não compartilhavam do gosto geral da tradição cubista de Cézanne se achavam Marsden Hartley e Joseph Stella (1877-1946, nascido na Itália e vindo para os Estados Unidos em 1902), que foram atraídos respectivamente para a Alemanha e para a Itália, onde descobriram, nos grupos de Blaue Reiter e dos futuristas, idéias mais conformes aos seus gostos. Nesse meio tempo, Albert Gleizes havia visitado Nova York, onde não só expôs os seus quadros como também fez palestras e deu prosseguimento aos trabalhos que vinha escrevendo sobre teorias derivadas do cubismo. E em 1920 Marcel Duchamp associou-se a Katherine Dreier — pintora e colecionadora apaixonada pela nova arte — para com ela formar a *Société Anonyme* que Duchamp, com seu humor dadaísta, chamava *"Société Anonyme, Inc."*. A sociedade era uma movimentada agência encarregada de difundir as exposições das obras cubistas e abstratas da coleção de Dreier e dela se originou diretamente o Museu de Arte Moderna de Nova York.

As dificuldades econômicas e os conflitos sociais que marcaram a década da depressão contribuíram para mais uma divisão de atitude entre artistas

conservadores-regionalistas e internacionalistas-modernos, do que resultou pelo menos duas ideologias nitidamente definidas e com os seus estilos concomitantes. Por um lado, os regionalistas do Centro-Oeste, como Thomas Benton e Grant Wood, resistiam tenazmente aos europeus e às influências modernistas, vendo a verdadeira expressão da arte americana na vida simples, perto da terra, do fazendeiro interiorano. Nisso, eles refletiam o sentimento — tão forte durante os anos da depressão — de um isolacionismo político do país como um todo e mais particularmente do Centro-Oeste americano. Por outro lado, os internacionalistas, encarando Nova York como se não vivessem nesta cidade, haviam amadurecido na década de 20 sob a forte influência de Paris. Vivendo em íntimo contato não só uns com os outros mas também com os visitantes estrangeiros e com as teorias de fora, eles reagiram à crise da depressão através de um plano mais amplo de luta intelectual. O American Artists' Congress, organizado em 1934 e composto em sua maioria por artistas da *avant-garde* de Nova York, foi basicamente um grupo de ação político liberal, preocupado em primeiro lugar com o bem-estar econômico dos artistas. A Works Progress Administration (WPA), organizada em 1933, e o Federal Art Project, datado de 1935, se constituíram em duas agências governamentais destinadas a apoiar as artes e ambas levaram os artistas a se unirem ainda mais, dando-lhes um forte sentimento de identidade como classe artística[4]. Apesar do estilo da WPA, particularmente do ponto de vista artístico dos prédios públicos, ser na maioria das vezes de um tipo de realismo estilizado e banal, houve algumas importantes realizações, como os murais de Arshile Gorky para o aeroporto de Newark (posteriormente perdidos ou destruídos), que combinavam um tema de utilidade social com um vigoroso estilo moderno de inspiração cubista. De Orozco, que viera a Nova York para pintar os murais da New School for Social Research, houve uma influência passageira, assim como de Diego Rivera, que criou uma série em Detroit com motivos industriais e outra no Rockfeller Center (esta posteriormente destruída). Os prementes problemas sociais do país, no entanto, pareciam bem mais cruciais do que as ásperas interpretações dos mexicanos sobre os seus revolucionários temas marxistas.

Embora, durante os anos 30, houvesse diminuído o fluxo de idéias através dos oceanos, devido ao decréscimo de viagens e ao aumento das preocupações internas, a arte moderna internacional se institucionalizava rapidamente em Nova York. Em 1927 a coleção de arte contemporânea européia de A. E. Gallatin ficou em exposição permanente na biblioteca do *campus* Square Washington da New York University, provavelmente a primeira galeria no gênero. Em 1929 foi fundado o Museu de Arte Moderna, que logo começaria a adquirir as obras mais representativas dos movimentos modernistas de ambos os lados do Atlântico e a lançar uma série de exposições e publicações que

4. Entre os que faziam parte do "projeto" estavam Stuart Davis, Mark Tobey, Arshile Gorky, Willem De Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko, William Baziotes, James Brooks e Jack Tworkov.

se tornaram modelos de interessantes e eruditas apresentações. Em 1937 o Museum of Non-Objective Painting (hoje Solomon R. Guggenheim Museum) fez uma exposição de seu acervo que inclui várias obras das primeiras fases de Kandinsky e inúmeras outras de artistas abstratos europeus. E, daquelas amizades de artistas nova-iorquinos formadas durante o Congress e a organização do Federal Art Project, emergiu em 1936 o influente grupo de artistas abstratos americanos, cujas programações, além de exposições e publicações, tinham um forte embasamento teórico.

A depressão chegou ao seu término no final da década de 30 e os setores enfraquecidos da economia foram reativados com a produção de material bélico. A WPA dissolveu-se, armazenando em depósitos milhares de obras produzidas sob os seus auspícios, mas havia reunido numa camaradagem nascida da necessidade a maioria dos principais artistas de toda uma geração. No entanto a amizade durante os anos do Project que lhes havia fortalecido a identidade como artistas, os tinha unido apenas no plano econômico, e não no estético ou teórico, tal como se dera com os movimentos artísticos europeus. Dessa forma, sofrendo juntos a depressão, mas com capacidade para tirar o sustento da profissão, esses homens emergiram da crise com uma redobrada consciência de si mesmos como artistas — artistas americanos — que somente poucos no passado, exceto na Academy, haviam atingido. Pelo fato de terem formado um grupo tão unido durante os anos 30, a década de consciência social, e principalmente pelo fato do American Artists' Congress haver atraído tantos artistas da WPA para a sua programação, era natural que surgisse aquele forte elemento que, mais tarde, se chamou "significação social" no pensamento dos artistas, mesmo que esse não estivesse presente em suas obras. Esta corrente de pensamento, largamente difundida por Robert Henri antes da I Guerra Mundial, veio reforçar o sentimento americano de que a arte é uma ocupação séria conectada com a realidade da vida, tal como esta é vista, vivida e com todos os problemas que nela se apresentam. Esse enfoque estava diretamente em oposição ao que prevaleceu nos Estados Unidos antes do Armory Show, ou seja, que a arte — como observou Meyer Schapiro — fosse uma mercadoria cultural normalmente criada na Europa e existindo somente dentro dos museus e decorando as casas dos ricos.

A vasta abrangência da Segunda Guerra Mundial e o súbito e total envolvimento dos Estados Unidos precipitaram violentas mudanças nas relações com a Europa e com o resto do mundo. O pacto de 1939 entre Hitler e Stalin pôs fim ao sonho da União Soviética como modelo ideológico para uma nova sociedade e a queda da França no ano seguinte enfraqueceu decisivamente o longo reinado de Paris como rainha do mundo das artes. Os grupos de artistas europeus romperam-se e muitos fugiram para os Estados Unidos. Tornou-se evidente que movimentos e ideologias do Velho Mundo já não poderiam proporcionar na mesma medida a iniciativa de novas idéias. E, no lado oposto do mundo, o ataque de surpresa dos japoneses em 1941 precipitou uma vasta reação centrífuga que logo fez brotar uma consciência nacionalista, enquanto o poderio político e militar do país se impunha cada vez

mais sobre as outras nações. A nova consciência mundial e o conseqüente cosmopolitismo vieram dar o golpe de misericórdia no isolacionismo político dos anos de depressão e na arte regionalista que o refletia.

O surgimento de uma escola vigorosa e independente em Nova York resultou da emergência dos Estados Unidos no final da guerra, não só como influente centro cultural mas também como força política e econômica. Pela primeira vez um movimento artístico originado nos Estados Unidos se viu reconhecido no cenário internacional como um significativo marco do desenvolvimento da arte contemporânea. A corrente internacionalista a partir de então tem sido, sem dúvida, a predominante. Mas o internacionalismo passara agora a ter novo significado: o de que a arte americana era uma força no cenário mundial e de que esta palavra já não mais servia meramente para designar certos artistas que iam buscar fora as suas idéias.

Até nas obras de muitos dos artistas que foram fortemente influenciados pelos estilos europeus se notavam reflexos do pujante realismo e antiesteticismo de Robert Henri. Stuart Davis (1894-1964) tem uma dívida considerável para com o cubismo e especialmente para com Léger, cujo mecanomorfismo é freqüentemente citado como semelhante em espírito ao *know-how* mecanicista americano. No entanto, Davis está perfeitamente de acordo com Henri quanto ao valor da temática local. A sua longa carreira abrangeu toda a história da arte moderna nos Estados Unidos: quando criança, em Filadélfia, conheceu muitos dos artistas que iriam fazer parte do grupo de Ash Can, então trabalhando como ilustradores para o seu pai na *Press* de Filadélfia. Aos 16 anos tornou-se aluno da escola de Henri em Nova York, onde passava suas horas de folga perambulando pelas ruas e observando a vida que o seu professor proclamava como a maior de todas as realidades. Desenhou caricaturas para o jornal esquerdista *The Masses* e participou do Armory Show, quando teve oportunidade de admirar Gauguin, Van Gogh e Matisse, seus pintores favoritos. No princípio da década de 20 descobriu Léger e começou a assimilar o cubismo na sua própria obra. Pouco depois partiu para Paris, onde passou uma longa temporada pintando cenas de ruas no novo estilo. De regresso a Nova York, em 1929, disse estar apavorado com a escala desumana e o comercialismo da cidade em contraste com Paris, mas achava também que deveria continuar lá, pois que aquela era a sua cidade e ele precisava de seu dinamismo impessoal. A partir dessa época, além de Nova York, viveu ainda em Gloucester e Massachusetts, sempre pintando — segundo os ditames de Henri — a paisagem americana, mas valendo-se do instrumental cubista. As suas cenas americanas, entretanto, penetram mais profundamente na consciência nacional do que as encontradas nas obras de seus antecessores, pois nelas tanto a cidade grande como as ruas das cidadezinhas do interior são interpretadas nos ritmos saltitantes e com contrastes dissonantes que lembram o *jazz* negro, que lhe merecia especial interesse. Foi participante da WPA e durante muito tempo um ativo membro do Artists' Congress, embora a sua obra da maturidade não apresente qualquer traço sugestivo das idéias políticas do Congress. Sem muita paciência com precio-

sismos estilísticos ou para se entregar a elucubrações teóricas, é excepcionalmente claro e terra-a-terra nos escritos em que aborda diferentes aspectos tanto de sua obra como da de seus colegas. Sua amizade com Arshile Gorky em parte terminou devido à irritação que lhe causava Gorky com a sua estranha mania de exibir-se para os amigos com danças populares da Armênia.

Marsden Hartley (1877-1943) também enfrentou, tanto na sua obra como na sua vida, o problema de um artista americano que desejava compreender os movimentos modernistas europeus e que ao mesmo tempo tinha de guardar a sua identidade nacional. Nascido em Lewinton, Maine, Hartley começou seus estudos artísticos em Cleveland, Ohio, e continuou-os depois em Nova York na National Academy of Design e na escola de William Merritt Chase. Chase, nessa ocasião, era um dos mais famosos e bem-sucedidos dentre os que traziam a aura de uma longa viagem de estudo na Europa. A partir de 1912, Hartley, por sua vez, fez diversas viagens à Europa, mas sua vida foi marcada por períodos de glória e reconhecimento público que se alternavam com outros de um sofrido e voluntário isolamento. A primeira mostra de seus trabalhos foi em 1909 na Photo-Secession Gallery de Alfred Stieglitz. Posteriormente ele expôs em Munique, ao lado de Kandinsky e do grupo *Blaue Reiter*. Seus quadros estiveram pendurados no Armory Show de Nova York e, em Paris, costumava freqüentar o salão de Gertrude Stein. Num de seus primeiros ensaios, fala de Cézanne e Whitman como sendo os fundadores do modernismo. Toda a sua trajetória de pintor foi influenciada pelos movimentos correntes na Europa, mas ele acabou voltando para casa, para o seu berço na Nova Inglaterra, apesar de considerar a arte nos Estados Unidos como um remédio ou um aspirador de pó que somente depois de patenteado e reconhecido por 90 milhões de pessoas é que conhecerá o sucesso.

Como pintor e poeta, ocupou-se de assuntos de arte ao longo da vida. Uma coleção de seus ensaios, *Adventures in the Arts* e *"Informal Chapters on Painters, Vaudeville and Poets"*, foi publicada em 1921. No seu poema "Return of the Native" ele expressa o sentimento de que a sua arte deveria retornar à natureza, tal como deveria ele também voltar à terra natal:

> Rock, juniper, and wind,
> And a seagull sitting still —
> All these of one mind.
> He who finds will
> To come home
> Will surely find old faith made new again,
> And lavish welcome.*

* Rocha, zimbro e vento / E imóvel no seu choco uma gaivota / Tudo isto numa só lembrança / Aquele que encontra vontade / Para voltar à casa / certamente encontrará a velha fé mais uma vez renovada / E uma pródiga acolhida.

John Marin (1870-1953) já era arquiteto e exercia a profissão quando, aos 29 anos, começou a estudar pintura, primeiro na Pennsylvania Academy, depois na Art Students' League. Só em 1905, com 35 anos, é que foi à Europa. Morou em Paris, pintou e passou vários anos viajando. Durante a sua temporada européia foi descoberto por Steichen e Stieglitz, que imediatamente lhe obtiveram uma exposição na galeria 291, em Nova York. Dois anos mais tarde regressou aos Estados Unidos, onde encontrou o ambiente altamente estimulante dos escritores e artistas da 291. A força da liderança da galeria de Stieglitz pode ser comprovada pelo fato de que foi mais em Nova York, no ambiente da 291, do que propriamente na Europa que Marin se viu influenciado pela arte européia contemporânea.

Marin logo passou a fazer parte do grupo da galeria 291, mas em 1915 foi viver no Maine, perto da praia, onde poderia dar vazão a sua íntima e muito particular ligação com a natureza. Sem interesse por maiores especulações de ordem estética, descreveu sua arte como uma vibrante força viva que devia sua vitalidade e estrutura aos modelos fornecidos pela natureza.

O afluxo dos artistas europeus para Nova York — sobretudo dos surrealistas — com a explosão da guerra em 1939 é, na história da arte americana, o fato mais importante depois do Armory Show. Por volta de 1942 chegou aos Estados Unidos um grupo que, além de Breton, Ernst, Masson, Tanguy, Dalí, Kurt Seligmann e Matta, junto com Léger, Mondrian, Chagall, Feininger, Jacques Lipschitz e Gabo, incluía também eminentes professores de arte, arquitetos e *marchands*. O caminho para os surrealistas já havia sido preparado antes: em 1927, De Chirico fizera uma exposição em Nova York, Miró em 1928; Dalí, depois da primeira em 1933, já havia realizado duas outras e todos eles haviam participado da exposição *Arte Fantástica, Dada e Surrealismo*, de 1936, no Museu de Arte Moderna. Embora os surrealistas não tenham participado muito da vida artística de Nova York e hajam produzido relativamente pouco nessa época, o impacto de sua presença como principais representantes do último grande movimento europeu exerceu forte influência sobre os artistas nova-iorquinos.

Eles haviam chegado, escreveu Harold Rosenberg, num momento crítico da arte americana, quando a "significação social" e o estilo que lhe correspondia tinham sido definitivamente rejeitados e as perspectivas artísticas no país se mostravam extremamente confusas[5]. Além do mais, os surrealistas revelavam em suas obras uma fantasia exagerada que, embora fosse rica na literatura (Poe, por exemplo, era muito admirado na Europa, inclusive por Baudelaire e Huysmans), era rara na tradição da pintura americana. As teorias e práticas surrealistas vieram libertar os nossos artistas dos ensinamentos comparativamente moralistas de Henri e sua escola e do austero dogmatismo ditado pelo Artists' Congress, dando-lhes uma visão daquela inebriante liberdade possível a uma imaginação solta e espontânea. Como observou Rosen-

5. Para essa e outras referências, ver o seu *Arshile Gorky*, Nova York, Horizon, 1962.

berg, eles vieram nos ensinar que a junção da arte com a vida se faz na intimidade do eu, e não no desbravamento de temais sociais.

A lição foi aprendida por muitos, por aqueles que se achavam mais bem equipados para enfrentar o desafio das imensas possibilidades que se abriam diante deles, dos condutores do novo centro mundial de arte. Como nota ainda Rosenberg, os americanos puderam então compreender que o surrealismo era agora parte da história, e não mais uma parte do futuro desconhecido. E, assim, pela primeira vez no mundo das artes não houve um modelo europeu para apontar o caminho a ser seguido. O caminho tinha de ser criado empiricamente, sobre as bases da experiência passada, mas em termos das vastas possibilidades resultantes do novo conhecimento e das liberdades desfrutadas pelo homem do segundo quartel do século XX, especialmente nos Estados Unidos.

Arshile Gorky (1905-1948), dentre todos os pintores americanos talvez tenha sido o que mais lucrou de sua ligação com os surrealistas. Sua amizade com Matta Echaurren (n. 1912) despertou um lado dele que até então lhe passara despercebido — o lado irracional da imaginação e do sentimento —, e essa consciência fez com que a sua arte se estratificasse na sua imagística pessoal[6]. Até essa época Gorky havia estudado exaustivamente com os mestres do modernismo, mas suas obras, apesar de excepcionalmente marcantes, eram mais ao estilo dos mestres do que concepções propriamente originais. Ao longo de sua difícil vida, ele passou por todos os estágios da luta que acompanhou o advento da arte moderna nos Estados Unidos. E a própria história de sua vida, de emigrante saído de uma aldeia armênia para Greenwich Village, Union Square e finalmente a uma casa de campo em Connecticut bem exemplifica, como diz Rosenberg, a trajetória do sucesso americano.

Hans Hofmann (1880-1966) trouxe consigo para os Estados Unidos um sólido conhecimento dos movimentos modernistas europeus, que resultou numa teoria própria e em ensinamentos que tiveram grande influência sobre muitos artistas da geração do pós-guerra. Ele nasceu e foi criado numa localidade próxima de Munique, mas viveu de 1904 a 1914 — naqueles anos de intensa efervescência artística — em Paris, onde se relacionou com os grandes

6. André Breton escreveu a apresentação do catálogo da primeira exposição individual importante de Gorky em Nova York, na Julian Levy Gallery, em março de 1945. Levy fizera exposições de Dalí e Giacometti pela primeira vez em Nova York em princípios da década de 30, e em 1946 escreveu uma história do movimento (*Surrealism*, Black Sun, 1936). O ensaio de Breton foi incluído na edição de Nova York (Brentano, 1945) de seu *Le Surréalisme et la Peinture*. Diz ele: "Eis uma arte totalmente nova, no pólo oposto das tendências de hoje, a moda que contribui para a confusão numa simulação de surrealismo com uma falsificação limitada e superficial do seu estilo. Eis o ponto final de uma evolução muito nobre, um desenvolvimento muito paciente e difícil, como foi o de Gorky nos últimos vinte anos. A prova de que só a absoluta pureza de meios a serviço de um inalterável frescor de impressões e o dom da efusão ilimitada podem motivar um salto além do ordinário e do conhecido, para indicar, com uma impecável flecha de luz, um sentimento real de liberdade." (Traduzido da versão inglesa de Ethel K. Schwabacher, *Arshile Gorky*, Nova York, Macmillan, 1957, p. 108.)

mestres e absorveu as idéias e os estilos mais importantes, principalmente no tocante ao simbolismo, neo-impressionismo, fauvismo e cubismo. Trabalhou com Matisse e se tornou amigo de Picasso e Delaunay durante a sua temporada parisiense, interrompida com a explosão da I Guerra Mundial, que o trouxe de volta à Alemanha. De novo em Munique, fundou uma escola cujos princípios se baseavam particularmente nas artes de Cézanne e Kandinsky e, de modo geral, no cubismo. Essa foi provavelmente a primeira escola de arte moderna existente no mundo. Em 1932 mudou-se para Nova York, onde reabriu sua escola. Muitos dos artistas que, mais tarde, se constituiriam nos líderes da geração do pós-guerra foram ou alunos seus, ou influenciados pelos seus ensinamentos e sua arte, ou então pela sua forte personalidade. E foi com tais atributos que injetou diretamente nos movimentos artísticos do país o seu rico estoque de idéias européias do século XX.

Sua teoria se baseia na convicção de que a arte abstrata tem sua origem na natureza. Ela reflete a crença na dualidade do mundo da arte e do mundo das aparências, semelhante à teoria simbolista; nela, a cor é tratada como um elemento em si, capaz de expressar as mais profundas sensações. Era parecida com as idéias apregoadas por Kandinsky e os expressionistas, se é que não derivasse diretamente destas, mas guardava também uma relação com a forma nos moldes de Cézanne e do cubismo. As teorias de Hofmann permaneceram em essência sempre as mesmas ao longo de quase cinqüenta anos de uma vida dedicada ao ensino e à pintura e serviram de fundamento para boa parte da teoria contemporânea sobre a arte abstrata. Os seus princípios não foram afetados durante aquele interregno de consciência social e transmitiu à geração americana do pós-guerra as excepcionais inovações da arte moderna européia dos primeiros anos do século. Seu pensamento, pelo fato de ser ele próprio um eminente pintor, foi duplamente prestigioso e teve notável florescência depois que ele deixou de lecionar, em 1958, com a idade de 78 anos.

Os artistas da geração mais jovem que se viram atraídos para Nova York antes e logo após a II Guerra Mundial tendiam a agrupar-se, mas, ao contrário dos primeiros modernistas europeus, não estavam preocupados com ideologias comuns. Cada um procurava dentro do grupo, como procurava dentro da própria Nova York, a satisfação de uma necessidade pessoal.

Antes da guerra, a WPA e o Project haviam proporcionado uma estrutura neutra para a formação de grupos. A Art of this Century Gallery de Peggy Guggenheim, que havia exposto a obra dos surrealistas durante a guerra, também apresentou jovens americanos que depois se tornariam os grandes nomes do pós-guerra: Gorky, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko, William Baziotes e Bradley Walker Tomlin. Através dessa associação, travaram relações com os surrealistas — principalmente com Matta Echaurren, o mais jovem da turma —, que suscitaram neles, sobretudo em Gorky, o interesse pelo movimento. Em 1948, sob a liderança de Motherwell, vários dos nossos iniciaram uma escola chamada "Subjects of the Artist" [temática do artista], onde um dos principais tópicos de discussão

era o motivo na arte abstrata[7]. Entretanto, a grande influência exercida por essa escola estava nas conversas e discussões informais que tratavam os grandes nomes das artes nova-iorquinas todas as tardes de sexta-feira. A escola existiu apenas por um ano, mas as reuniões semanais continuaram até os primeiros anos da década de 60 e propiciaram um importante fórum onde os artistas se sentiam estimulados e tinham oportunidade de trocar idéias.

Durante os anos 50, um tipo de influência surgiu de uma inesperada parte, quando muitos dos grandes artistas de vanguarda foram chamados a lecionar em escolas e universidades de todo o país. As escolas de arte nas vizinhanças de Nova York há muito vinham se aproveitando de suas localizações para contratar importantes artistas em regime de meio expediente, mas a demanda agora era nacional e partia principalmente das universidades. Além disso, os artistas eram aceitos como membros permanentes das faculdades, apesar de muitos jamais terem freqüentado universidades. O papel deles como professores serviu para dar uma certa legitimidade a suas assertivas e teorias sobre a arte, como também lhes impôs a obrigação de falar com ponderação e clareza. Por fim o costume, cada vez mais freqüente, dos museus e galerias de publicar as formulações dos artistas e os catálogos de exposições, que se tornavam dia a dia mais elaborados, animou a classe a se dirigir ao público fazendo declarações de intenções. Mas todas essas oportunidades e incentivos, embora às vezes resultassem em idéias que pareciam forçadas, forneceram quase sempre um conjunto de teorias pertinentes e bem formuladas. Alguns artistas se transformaram temporariamente em críticos de arte com excelentes resultados e outros, com a especial vantagem que lhes dava o ofício, alcançaram notoriedade como historiadores de arte contemporânea. De todas essas conjunturas, entretanto, saíram teorias que estavam em concordância com o clima intelectual do pós-guerra americano, ligadas a uma visão da arte como expressão livre do individual.

Robert Motherwell (n. 1915), o líder de muitos dos primeiros grupos formados, foi um teórico bem fundamentado que estudou filosofia em Stanford, Harvard, e na França, antes de começar a pintar. Cresceu na Costa Oeste e veio para Nova York em 1939, onde se tornou íntimo do grupo de surrealistas, do qual faziam parte Gorky, Pollock e De Kooning. Além de sua notável carreira como pintor, Motherwell é um escritor consciente e bem articulado, professor universitário e ativo editor preocupado sobretudo com as declarações da classe artística.

Willem de Kooning (n. 1904) começou sua carreira em Amsterdam, sua terra natal, onde, quando criança, serviu como aprendiz de decorador e de pintor de parede. Aos 23 anos emigrou para os Estados Unidos e se instalou em Nova York, continuando aí a trabalhar como pintor de parede e a fazer decoração para casas comerciais e teatro. Por volta de 1939 começou a parti-

7. A escola ficava numa água-furtada cujo endereço era 35 East 8th Street. A idéia da escola se deve a Clyfford Still, mas os fundadores foram Motherwell, Rothko, Baziotes e David Hare. Barnett Newman era quem geralmente dirigia os debates das noites de sexta-feira.

cipar do grupo de artistas nova-iorquinos e tornou-se amigo particular de Gorky. Embora tenha escrito pouco sobre arte, suas observações espontâneas na forma de aforismos mostram muita propriedade e pertinência. Durante um breve período de sua carreira, no princípio dos anos 50, antes de alcançar a fama e o sucesso financeiro, lecionou no Black Mountain College, em Yale.

Jackson Pollock (1912-1956) passou a infância em Wyoming e a juventude em Los Angeles e no Arizona. Aos 17 anos, já com boa experiência de pintor, veio para Nova York, onde estudou com Thomas Hart Benton na Art Students' League, de quem recebeu grande influência. Esteve na WPA e se relacionou com os pintores de Nova York. Sua obra foi olhada com especial interesse pelos surrealistas, que o convidaram para apresentar-se com eles na International Surrealist Exhibition de 1942. Em 1943, Peggy Guggenheim permitiu-lhe fazer, em sua Art of this Century Gallery, sua primeira exposição individual. Suas relações mais próximas eram principalmente com os artistas que entraram para o círculo de surrealistas, e foi graças a eles que pôde conhecer Matta, cuja obra teve especial significação em sua carreira. Entretanto, por mais influenciado que fosse pelos surrealistas ou pelo vigoroso estilo expressionista de Benton, Pollock nunca chegou a entrar a fundo nas discussões e controvérsias a que se entregava boa parte de seus colegas. Sempre conservou o seu amor pelas vastas planícies do Oeste, que gostava de atravessar num velho carro, tal como fazia nos tempos de juventude.

Mark Rothko (n. 1903) emigrou da Rússia ainda criança e passou a sua juventude em Oregon. Estudou em Yale, mas seus estudos de arte só se fizeram mais tarde, quando, em 1926, entrou para a Art Students' League, em Nova York, onde vive desde então. Participou da WPA, expôs na Art of this Century Gallery e ligou-se ao grupo de artistas nova-iorquinos. Foi um dos fundadores, em 1948, da escola de arte da Eighth Street e é professor universitário há vários anos.

Alexander Calder (n. 1898, Filadélfia) estudou engenharia e, mais tarde, já exercendo a profissão, começou a freqüentar cursos noturnos de desenho, mas pouco depois seguiu para Paris com o propósito de estudar arte. Aproximadamente em 1926 criou o seu famoso circo, uma escultura de ferro representando uma série móvel de animais e acrobatas, e em 1932 construiu o seu primeiro móbile. Desde então vem-se dividindo entre suas duas fazendas: uma em Connecticut e outra no vale do Loire. Seus móbiles são admirados no estrangeiro pelo que se imagina seja uma postura tipicamente americana, isto é, o gosto pelo mecânico e o amor ao movimento. Não obstante, os móbiles têm exercido bastante influência sobre os escultores modernos e incentivado a formulação de teorias relacionadas com a escultura cinética.

Ad Reinhardt (1913-1967, Buffalo) estudou história da arte com Meyer Schapiro na Columbia University, antes de iniciar os seus estudos de pintura na National Academy of Design. Mais tarde trabalhou como artista do projeto da WPA. Sua primeira exposição individual foi na Art of this Century Gallery, em 1944, o mesmo ano em que se tornou ilustrador do jornal *P. M.* Foi professor de pintura no Brooklyn College e também professor convidado

em Yale e em várias outras faculdades e escolas. Seus conhecimentos de história da arte e sua experiência como pintor o qualificam como excelente comentarista de arte contemporânea.

William Baziotes (1912-1963, Pittsburgh) estudou na National Academy of Design de Nova York. Primeiramente lecionou no projeto de arte da WPA e depois trabalhou como pintor em íntima comunhão com outros artistas nova-iorquinos. Durante a guerra relacionou-se com os surrealistas franceses e realizou sua primeira mostra individual na galeria de Peggy Guggenheim.

Adolph Gottlieb (n. 1903, Nova York) sempre foi um autodidata, à exceção de um pequeno período de estudos com John Sloan na Art Students' League. De 1921 a 1922 esteve na Europa pintando e em seguida retornou a Nova York, onde vive desde então. Em 1937, visitando o Sudoeste americano, ficou vivamente impressionado com a arte dos índios, que procurou recriar através de uma linguagem simples e primitiva de formas e signos.

Theodore Roszak (n. 1907, Polônia) estudou e lecionou arte em Chicago, onde recebeu as influências de Moholy-Nagy e do Institute of Design, de orientação da Bauhaus. A princípio Roszak dedicou-se à litografia, mas depois tornou-se escultor, quando mudou para Nova York, em 1931. Interessado em literatura moderna, sobretudo no existencialismo, concebe sua escultura como uma interação de idéias e materiais.

Clyfford Still (n. 1904, Dakota do Norte) trabalhou fora dos movimentos de quase todos os grupos. Estudou no Estado de Washington, onde também lecionou pintura. Em 1941 mudou-se para San Francisco e aí lecionou na California School of Fine Art (hoje San Francisco Art Institute) de 1946 a 1949. Contudo, tem um bom conhecimento da vida acadêmica e intelectual, sendo ele próprio professor de história numa faculdade de Washington. Foi também um dos fundadores da escola da Eighth Street. Embora, desde 1950, tenha vivido principalmente em Nova York, sempre se pôs ao largo das discussões e atividades dos grupos de artistas da cidade, mantendo uma firme independência tanto na sua arte como nos seus ensinamentos.

Barnett Newman (n. 1905), nova-iorquino de nascimento, fez seus estudos no City College de Nova York e na Cornell University, além de freqüentar a Art Students' League. Foi um dos fundadores da escola da Eighth Street em 1948 e é dos que mais contribuíram para as discussões que ali se realizavam. Tanto em seus escritos como em sua pintura, tem-se mantido numa posição extremamente individualista.

David Smith (1905-1965, Indiana) passou sua juventude no Centro-Oeste americano e freqüentou uma universidade antes de vir para Nova York a fim de estudar pintura na Art Students' League, em 1926. Em Nova York recebeu duas grandes influências: a idéia da arte abstrata, principalmente através de Stuart Davis, e o interesse pela escultura em metal, que lhe adveio da obra de Julio Gonzales. A experiência com metal, no entanto, era-lhe familiar e vinha já de longa data, pois, quando rapazinho, trabalhara como soldador numa linha de montagem de automóveis e depois, durante a guerra, na fabricação de tanques. Em 1940 começou a trabalhar numa oficina de

metais na zona norte de Nova York, que ele chamava de "Estação Terminal Metalúrgica". Deu cursos periódicos em várias universidades e manteve-se quase sempre numa atitude de independência em relação aos movimentos artísticos de Nova York.

Herbert Ferber (n. 1906), natural de Nova York, viveu toda a sua vida nessa cidade. Estudou no City College e na Columbia University, onde fez o curso de odontologia, e durante muitos anos exerceu a profissão de cirurgião-dentista, ao mesmo tempo que se desenvolvia como escultor. Escreveu diversos ensaios sobre escultura.

Richard Stankiewicz (n. 1922, Filadélfia) alistou-se na Marinha no início da guerra, aos 19 anos. Quando foi dispensado, em 1948, viu-se atraído para Nova York, onde estudou na escola de Hans Hofmann. Como muitos outros veteranos de guerra, foi para Paris e lá continuou os seus estudos com Léger e Ossip Zadkine. Seus estudos e a reorientação que recebeu foram possíveis graças aos subsídios governamentais, os chamados "G I Bill of Rights" (estatuto de direitos dos ex-combatentes) para readaptação dos veteranos de guerra. Uma geração inteira de rapazes, muitos dos quais artistas, se lançou em novas e até melhores carreiras por poder dispor dessa ajuda e, com relação aos artistas, muitos aproveitaram a oportunidade para empreender viagens de estudo ao exterior ou ir para as universidades fazer cursos de arte. Nesse segundo caso, expuseram-se a um estímulo intelectual que os fazia sentir a necessidade de formular e expressar suas idéias e convicções. Em conseqüência, transformaram-se em professores-artistas que, de um modo geral, se sentiam muito à vontade no papel de teóricos da arte.

Muitos pintores e escultores têm publicados significativos trabalhos críticos. John Ferren (n. 1905, Oregon) foi para a Europa aos 24 anos e ali permaneceu durante nove anos estudando pintura, longe da depressão e das associações da WPA. Ao voltar para Nova York, em 1938, continuou a pintar, passando a participar das atividades artísticas americanas, ao mesmo tempo que lecionava e escrevia. Elaine de Kooning (n. 1920, Nova York) sempre viveu em Nova York, onde se destacou como pintora. Tem feito conferências, escrito sobre arte contemporânea e lecionado em muitas universidades. Louis Finkelstein (1923) é um artista bem conhecido na linha que ele descreve como abstrato-impressionista (ver mais adiante). O escultor Sidney Geist (n. 1914, Paterson, Nova Jersey) tem escrito sobre arte desde 1953. Seus trabalhos críticos, em geral, foram publicados na sua revista *Scrap* (1960-1961) e tratam principalmente de questões relativas à escultura. Trabalhou inicialmente como aprendiz de Paul Feine, em Woodstock, e, posteriormente, estudou na Art Students' League, em Paris e no México. Foi integrante da WPA de Nova Jersey e participou dos simpósios no Eighth Street Club e da cooperativa da Tenth Street, a Tanager. Lecionou em universidades e escolas de arte e atualmente é professor na New York Studio School.

O primeiro dos três críticos representados neste livro, Clement Greenberg (n. 1909, Nova York), estudou na Art Students' League e na Syracuse University. Suas obras foram expostas nas mostras anuais da Stable Gallery

(Nova York). É um dos mais importantes comentaristas das novas tendências da pintura e escultura e a princípio exerceu o cargo de redator-chefe do *Commentary*. Desde os anos 40 suas críticas de arte vêm aparecendo nas principais revistas (*Partisan Review* e *The Nation*) e outras publicações especializadas em arte. Esteve entre os primeiros partidários da New York School of Abstract Expressionism, cujo desdobramento, na década de 60, ele prestigiou com a sua exposição "Post-Painterly Abstracion", nome por que ficou conhecido o movimento.

O crítico Harold Rosenberg (n. 1906, Brooklyn, Nova York) é o responsável pela divulgação do termo *action painting*, através de seu artigo que se encontra incluído no corpo deste livro (mais adiante). É colaborador, há alguns anos, de revistas literárias e de arte, tanto do país como do estrangeiro. Escreveu também sobre teoria marxista, deu cursos em universidades e participou de simpósios sobre educação patrocinados pelo governo. No momento está preparando um livro sobre as teorias de arte de Hans Hofmann. Durante os anos 30, pintou murais para o Federal Art Project e foi também redator da *Art Front*, a revista do sindicato dos artistas.

Hilton Kramer (n. 1928, Gloucester, Massachusetts) é atualmente o diretor responsável pela seção Art News do *New York Times*. Foi antes redator da publicação *Arts* (Nova York) e fez parte do quadro de redatores do *New Leader* (Nova York). Anteriormente colaborou na *The Nation* com uma coluna regular sobre arte. Tem publicado artigos sobre arte e literatura nos principais jornais e revistas do país. Estudou respectivamente nas universidades de Syracusa, Columbia e Harvard, bem como na New School for Social Research de Nova York. Desde 1955 vem escrevendo regularmente artigos críticos sobre o panorama geral de Nova York. Os textos de Hilton Kramer refletem seus amplos conhecimentos sobre a arte deste século e ele é um lúcido comentarista da obra do escultor David Smith, a quem dedicou um exemplar de *Arts* (exemplar especial David Smith, fevereiro de 1960).

Claes Oldenburg (n. 1929, Estocolmo) cresceu em Chicago, filho do cônsul da Suécia. Fez seus estudos universitários em Yale e os de arte no Chicago Art Institute. Por volta de 1960 começou a utilizar objetos pintados e participou de duas exposições em Nova Jersey, onde despertou a atenção do público para um interesse então novo: objetos e ambientes, "New Forms, New Media", de 1960, e "Environments, Situations, Spaces", de 1961. Encenou seu primeiro *happening*, "Snapshots from the City", em 1966 e desde essa época continuou a empregar objetos banais e alimentos comuns de todo dia — uma camisa num cabide, um ferro de passar e o seu suporte, um hambúrguer — em escalas monumentais, trabalhando, a princípio, com gesso pintado e mais recentemente com vinil. Nas suas formulações e nos trabalhos que escreveu sobre arte mostra-se excepcionalmente arguto, talvez devido, em parte, à sua experiência como repórter.

George Rickey (n. 1907, South Bend, Indiana) fez o curso de história em Oxford, antes de tornar-se pintor. Estudou com André Lhote, Léger e Ozenfant em Paris e é professor desde os primeiros anos da década de 30. Em

Painel de discussão no "The Club", 2nd. Avenue e 10th. Street, Nova York, sobre o tema "Artistas não-críticos", 15 de janeiro de 1960. Membros da mesa: Joop Sanders, Herman Cherry, Louis Finkelstein e Robert Mallary.

meados dos anos 40, depois de servir na Força Aérea, estudou história da arte no Institute of Fine Arts de Nova York. Por volta de 1950 começou a fazer escultura e, segundo ele próprio afirma, "logo comprometido com o movimento como meio de expressão". Suas claras formulações sobre o significado da arte nessa modalidade ainda pouco desenvolvida fizeram dele o principal teórico da escultura cinética e sua obra reflete essa clareza de significado naquilo que se poderia chamar de uma abordagem "clássica" do móbile escultural. Seus trabalhos já foram apresentados em importantes exposições conjuntas: Amsterdam, Estocolmo, Copenhague e Berkeley (Califórnia).

A geração de artistas americanos do pós-guerra, tal como os antigos grupos de artistas europeus, dispôs de condições ambientais que lhes foram de grande importância: viviam numa comunidade onde dominava o espírito de coleguismo que os reunia num local centralizado — a parte baixa do East Side de Nova York — e de onde irradiava para o resto do país a força recém-descoberta. Em quase todos os outros sentidos diferiam dos europeus. Não havia ali qualquer ideologia orientadora e tampouco contavam com críticos e escritores para indicar ou sugerir novas técnicas, nem eram dados a escrever manifestos. Poucos dessa geração haviam estudado na Europa ou sequer ido lá, à exceção dos que estiveram nas Forças Armadas ou dos que foram mais tarde, na qualidade de estudantes "G.I.". O conhecimento que tinham da

arte do passado havia sido obtido quase que exclusivamente nas universidades e escolas de arte, e, posteriormente, nos museus e galerias, sobretudo de Nova York.

A maioria esmagadora viera de outros lugares; muitos eram estrangeiros de nascimento ou filhos de imigrantes e boa parte saíra do Centro-Oeste ou da costa do Pacífico. Quase todos foram atraídos para Nova York, porque lá se concentrava tudo o que precisavam para realizar-se como artistas. Exploravam exaustivamente os recursos da cidade, com a paixão de quem havia conhecido a privação e para quem, por isso mesmo, o sonho de realização artística se tornava ainda mais desafiador. E Nova York, brilhante símbolo da cultura francesa, apesar de jamais ser uma contrapartida americana de Paris, oferecia uma mostra eclética, uma concentração inigualável da arte de todos os países e de todas as épocas. Somente numa cidade tão impessoal e competitiva como aquela podiam os antecedentes regionalistas, tribais ou nacionalistas ser esquecidos ou as motivações religiosas e sociais ser ignoradas tão facilmente. Toda a arte era apresentada como algo situado num mesmo plano, para ser estudado e desfrutado, e como um reservatório comum das tradições e estilos passados.

A cidade possuía as maiores coleções de arte moderna do mundo, colecionadores aventureiros e perspicazes, negociantes ambiciosos, às vezes até eruditos, e o espírito dinâmico e livre de um novo centro mundial de arte. Seria difícil conceber a idéia de jovens artistas sensíveis a esse ambiente cheio de dinamismo e, ao mesmo tempo, presos a teorias provincianas ou a estilos regionalistas. Como alguns deles têm sugerido, era inevitável que as suas pinturas — embora demonstrando o individualismo de estilo mais absoluto — se tivessem voltado com todas as forças para o abstracionismo e que fossem profundamente expressionistas no seu sentido geral. Conscientes da nova visão de mundo que dominou com persistência nos anos do pós-guerra, amadurecidos no mais cosmopolitano dos ambientes e igualmente cônscios de suas variadas procedências, visualizavam o passado como se o tivessem em suas mãos e o futuro, embora altamente incerto, se abria em toda a sua amplitude à frente deles.

Robert Henri, "Sobre a Individualidade das Idéias e a Liberdade de Expressão", 1909 [8]

No ano passado houve muita polêmica em torno da questão de uma arte nacional nos Estados Unidos. Acostumamo-nos a tratar o assunto superficialmente, como se fosse um objeto de consumo, algo que pudesse ser anotado num livro de contabilidade de mercadorias negociáveis. E os mais sérios têm falado muito sobre "tema" e "técnica" como se, adquiridos esses elementos,

8. Um excerto de seu "Progress in our National Art Must Spring from the Development of Individuality of Ideas and Freedom of Expression: A Suggestion for a New Art School", *The Craftsman*, Nova York, janeiro de 1901, pp. 387-388. Sobre as idéias que constituíam a

uma arte nacional — essa coisa tão ambicionada — fosse florescer rápida e esplendidamente. De fato, uma arte nacional não se reduz a uma questão de tema e técnica, mas à compreensão real que se tem das condições fundamentais e particulares de um país e, posteriormente, à relação do indivíduo com essas condições.

Dessa forma, o que é necessário à arte nos Estados Unidos, como para qualquer outro lugar do mundo, é, em primeiro lugar, uma apreciação das idéias próprias desse país e, depois, a conquista de uma liberdade ilimitada para expressá-las. Tomemos qualquer americano e deixemos que ele desenvolva plenamente a sua alma, o seu coração e a sua mente por meio de um trabalho correto e de estudos corretos e, em seguida, que ele encontre, através dessa educação, a mais ampla liberdade de expressão, uma técnica fluida que reproduzirá toda inspiração e entusiasmo que o estimular; então a sua arte, sem dúvida alguma, brotará como algo genuinamente americano, qualquer que seja o seu tema. Pois através de seu próprio temperamento, conjugado com a força do estilo, ele expressará inconscientemente sua atitude para com a vida em tudo o que criar e sua pintura, sua escultura ou seus versos darão testemunho de sua nacionalidade. Pois o homem deixa de imitar quando conquista o poder de expressar plena e livremente as suas idéias; e todo homem de imaginação que dá o melhor de si à sua obra, que aprende a pensar com honestidade e a ver com clareza estará para sempre ligado ao universo das idéias e dos ideais. Desse modo, não há como um pintor americano, com o seu cérebro e o seu pincel liberados pelo desenvolvimento máximo do seu eu, deixar de expressar as características de seu país, tal como não poderá deixar de representar um tipo americano ou falar a sua língua materna.

Assim sendo, não é possível criar uma arte americana de fora para dentro. A arte nada tem a ver com os caprichos do milionário que cria galerias ou bibliotecas. É inteiramente impossível partir de um propósito consciente que visa atingir o público com uma arte já pronta e acabada, porque já estamos suficientemente maduros para saber o valor dessa expressão. A arte é demasiadamente emocional para ser coagida ou disciplinada e não poderá ser bem-sucedida, tornando-se um capricho do rico, mesmo nos Estados Unidos. Pois um bom florescer exige raízes profundas, raízes que se aprofundem no solo da nação, tirando o seu sustento das condições da terra nacional e revelando no seu desenvolvimento — quaisquer que sejam as variações — o inevitável resultado dessas condições. E as realizações de um vistoso artificialismo ou as diligentes imitações da arte frutificada na França e na Alemanha nada valem para uma nação quando comparadas ao produto que nasce do seu solo e nele floresce. Mas, antes que a arte seja possível a um povo, é preciso

---

base de seu ensino e sua enorme influência sobre os alunos, ver suas obras completas compiladas por M. Ryerson em *The Art Spirit*, Filadélfia e Londres, Lippincot, 1923.

Sobre as opiniões de Stuart Davis quanto à escola, ver adiante.

[Neste capítulo, todos os excertos de textos em inglês foram traduzidos por Waltensir Dutra. (N. do Ed. bras.)]

que aqueles que se tornaram artistas sintam dentro de si a necessidade de expressar as idéias viris de sua terra. Antes de tudo, têm de possuir aquele patriotismo de alma que faz com que o verdadeiro gênio arrisque, se necessário, sua própria vida na defesa da beleza do ambiente que é o seu. Desse modo a arte se desenvolverá quando os homens progredirem e se tornará grande quando os nossos homens aprenderem a pensar destemidamente, a expressar-se com vigor e a colocar em suas obras todas as forças do corpo e da alma.

Por longos anos, nós, como nação, temos sentido que tudo o que se nos pediu em arte foi novidade e técnica. Primeiro uma novidade extraída das idéias de outros povos, depois uma técnica para representá-la e, por fim, a novidade obtida de uma característica pictórica qualquer de nossa terra, aliada a uma técnica capaz de expressá-la. Sem dúvida, há nos Estados Unidos muita coisa a ser dita que nunca foi dita em qualquer outro país — mas será que o desenvolvimento da arte depende tanto da habilidade de exprimir alguma coisa quanto do peso da formulação? O que realmente importa para o nosso progresso é simplesmente uma técnica razoável que possa expressar uma formulação e, em seguida, o uso dessa técnica para projetar as idéias jovens e fortes que proliferam em nossa nação.

Stuart Davis, "Há uma Arte Americana?" 1930 [9]

Prezado sr. McBride,

Agradeço a boa vontade demonstrada em sua coluna para com as minhas aquarelas expostas nas Whitney Galleries. Há um ponto, entretanto, que acho necessário discutir. Em sua crítica, o senhor fala com entusiasmo de minha obra e me qualifica como "excelente pintor americano". Essa atitude de sua parte muito me comove, mas a afirmação seguinte é a de que eu tenho um estilo francês e de que, se Picasso não houvesse vivido, eu seria obrigado a pensar num estilo próprio. Isso é coisa que se diga, sr. McBride? Se for, tem acaso alguma significação? Eu digo que não, por certas razões que passo a apresentar.

Quando se fala de arte francesa por oposição à americana, fica implícita a existência de uma arte americana. Onde se encontra esta, e como reconhecê-la? Há algum artista americano que tenha criado um estilo que seja único em pintura, completamente divorciado dos modelos europeus? Para suavizar a dureza dessa batelada de perguntas, responderei apenas à última: não. J. S. Copley andava pintando ao estilo dos pintores-retratistas ingleses e, para meu gosto, fazendo-o melhor do que eles. Os melhores trabalhos de Whistler inspiraram-se diretamente nos japoneses quando ele morava na Inglaterra e só respirava o ar inglês. A técnica de Ryder deriva da de Rembrandt por tortuosos caminhos e o estilo de Homer não é nenhum estilo, mas o método próprio

9. Carta de resposta ao crítico Henry J. McBride, *Creative Art*, Nova York, vol. 2, Sup., fevereiro 1930, pp. 34-35.

de alguém que andou vendo um punhado de ilustrações fotográficas e que gostou delas. Jamais ouvi falar do nome de algum mestre europeu que fosse particularmente da admiração de Eakins; no entanto eu diria que sua obra reflete uma influência de Rembrandt e Velásquez. Esses pintores são hoje considerados os melhores já produzidos pelos Estados Unidos. Suponha, agora, uma exposição selecionada com pinturas dos últimos quatrocentos anos, tanto de artistas europeus como de americanos: por acaso a contribuição americana figuraria numa posição à parte, como um tipo de abordagem independente, não relacionada com a européia? Ainda aqui a resposta é não.

Sendo esta uma verdade inquestionável, por que deveria esperar-se que um artista americano de hoje esteja ausente do pensamento europeu, quando esse continente está agora centenas de vezes mais próximo de nós? Se um escocês estiver trabalhando no planejamento da televisão, iriam os inventores americanos interessados na mesma coisa recusar as informações sobre os seus métodos? Nunca, se depender deles. Se um norueguês tiver alguma teoria interessantíssima sobre física nuclear, iriam os cientistas americanos fazer uma fogueira num *campus* universitário com os trabalhos dele? Dificilmente. Se Darwin dissesse que as espécies evoluem, iriam os nossos educadores tentar impedir que a população americana tomasse conhecimento do fato? Sim, tentariam, em Tennessee.

Picasso, imagino eu, não é cem por cento espanhol, do contrário não teria largado suas atividades na Espanha para viver em Paris. No entanto, a despeito desse fato, ele tem sido de longe o maior pintor do mundo nesses últimos vinte anos e há muito poucos pintores jovens, seja lá de que nacionalidade for, que não tenham sido influenciados por ele. Aqueles que fugiram à regra simplesmente optaram pela influência de algum outro artista.

Não vim ao mundo perfeitamente aparelhado para os tipos de pintura que gostaria de fazer. Foi, portanto, necessário pedir conselhos a outros. Daí ter freqüentado a escola de Robert Henri, onde recebi incentivo e formei uma vaga idéia do que queria dizer a pintura. Depois de haver abandonado a influência direta do sr. Henri, procurei outras fontes de informações, e como os artistas cuja obra eu admirava não se encontravam à mão, tentei descobrir o que eles pensavam olhando os seus quadros. Dentre os consultados, os principais foram Aubrey Beardsley, Toulouse-Lautrec, Fernand Léger e Picasso. Esse meu processo de aprendizagem, através da observação, é idêntico ao de qualquer outro. A única diferença está na escolha da obra a ser estudada. Se Picasso tivesse sido um artista que exercesse sua profissão em Akron, Ohio, eu teria admirado a sua obra do mesmo jeito. Aceito a influência e o estudo da obra de outro artista. Encaro isso como um bem. Mas por que a influência de Picasso é algo criticável e o mesmo não se dá com uma influência de Rembrandt ou de Renoir, eis o que eu não entendo.

Não posso entender nem isso e nem como pode uma pessoa ser isenta de influências. Nunca vi ou ouvi falar de alguém assim. O próprio Picasso tem tantas influências quanto Carter tem pílulas, como Tad dizia freqüentemente, e imagino que isso mostra uma influência de Tad.

Stuart Davis na 7th. Avenue, Nova York, 1944.

Em vista de tudo isso, insisto que sou tão americano quanto qualquer outro pintor americano. Nasci aqui, bem como os meus pais e os pais de meus pais, fato que me faz americano, queira eu ou não. Se por um lado admito uma influência estrangeira, por outro nego veementemente que fale a linguagem deles. Se minha obra fosse uma imitação, como poderia despertar entusiasmo? No entanto, o senhor mesmo afirma em sua coluna quase não tê-lo podido refreá-lo à vista de meus trabalhos. Nessa nação somos, racialmente, ingleses-americanos, irlandeses-americanos, alemães-americanos, franceses, italianos, russos ou judeus-americanos e, artisticamente, somos Rembrandt-americanos, Renoir-americanos e Picasso-americanos. Mas, já que vivemos aqui e pintamos aqui, somos antes de tudo americanos.

Stuart Davis, Sobre o cenário americano

1941[10]

Sou americano, nascido na Filadélfia, de família americana. Estudei arte nos Estados Unidos e pinto o que vejo aqui; em outras palavras, pinto a paisagem americana... Não desejo que as pessoas copiem Matisse ou Picasso, embora seja perfeitamente correto admitir a influência desses artistas. Não faço pintu-

10. Excerto de "Abstract Art in the American Scene", *Parnassus*, Nova York, XIII, março de 1941, pp. 100-103.

ra como a deles. Faço como as minhas. Quero pintar e pinto determinados aspectos que me interessam neste país. Mas uso, como tantos outros, alguns dos métodos da moderna pintura francesa, que considero de validez universal.

1943[11]

No meu caso, há muitos anos que sinto enorme prazer em pintar a dinâmica paisagem americana e todos os meus quadros (inclusive os pintados em Paris) são inspirados nela. Todos têm o seu impulso criador no impacto do ambiente contemporâneo americano. Algumas das coisas que me fizeram querer pintar, entre tantas outras, são: as estruturas de ferro e madeira americanas do passado; a Guerra Civil e a arquitetura dos arranha-céus, as cores fortes dos postos de gasolina; as fachadas dos grandes magazines e os táxis; a música de Bach; a química sintética e a poesia de Rimbaud; a velocidade das viagens de trem, de automóvel e de avião, que trouxeram novas e múltiplas perspectivas; os sinais luminosos; a paisagem e os barcos de Gloucester, Massachusetts; os bazares com seus utensílios de cozinha; o cinema e o rádio; o piano *hot* de Earl Hines; o *jazz* dos negros, etc. De uma ou de outra maneira, a qualidade dessas coisas representa um papel na determinação do caráter de minha pintura; não no sentido de descrevê-la com imagens gráficas, mas predeterminando uma dinâmica análoga no desenho que se tornou numa nova parte do ambiente americano.

Stuart Davis, A Escola de Robert Henri, 1945 [12]

O que quer que falte à escola de Henri em matéria de disciplina sistemática dá para compensar de sobra as suas contribuições positivas. Ela retirou a arte do pedestal acadêmico e, ao afirmar sua origem na vida cotidiana, desenvolveu no estudante um sentido crítico com relação aos valores sociais. Se, por um lado, tivesse talvez havido uma tendência que levasse ao individualismo anárquico, por outro nenhuma idéia preconceituosa de caráter racial, nacionalista ou de classe vingaria na sua atmosfera. Desenvolvendo a confiança do estudante em sua própria percepção, a escola deu a sua obra um viço e uma personalidade que faltavam aos trabalhos dos alunos das outras. Mas a ênfase na questão do tema "antiartístico", implícita de um modo geral na idéia de Henri, fez com que se desse à temática uma importância maior do que a que lhe é devida na arte. Ao repudiar as regras acadêmicas da estrutura pictórica, criaram-se outras para convir aos novos propósitos, só que estas parecem agora insuficientemente estabelecidas. A linha divisória entre pintura descritiva e pintura ilustrativa e a arte como um objeto sensorial autônomo

11. Excerto de "Cube Root", *Art News*, Nova York, XLI, 1º de fevereiro de 1943, pp. 22-23 e 33-34.

12. Excerto da monografia autobiográfica *Stuart Davis*, Nova York, American Artists Group, 1945, sem paginação.

nunca ficou claramente definida. Por essa razão, a excessiva confiança no tema para que este despertasse o interesse veio impedir uma avaliação objetiva da dinâmica das verdadeiras relações espaço-cor sobre a tela. Tomei uma vaga consciência desse problema por ocasião do Armory Show.

Stuart Davis, O Armory Show, 1945 [13]

[O Armory Show representou o maior impacto que já tive na vida — a maior dentre todas as influências que experimentei em minha obra. Todos os meus esforços imediatamente posteriores foram no sentido de incorporar as idéias do Armory Show na minha pintura.]

É difícil, hoje, visualizar o impacto dessa exposição gigantesca, pois naquela ocasião apenas exemplos isolados do modernismo haviam sido apresentados em Nova York. Ali se achava a verificação da postura antiacadêmica da escola de Henri, com desdobramentos em direções insuspeitadas. ... Senti-me extremamente estimulado por isso, embora a compreensão das obras mais abstratas só me chegasse algum tempo depois. Fui tocado principalmente por Gauguin, Van Gogh e Matisse, pois a ampla generalização da forma e o uso não-imitativo da cor eram práticas que faziam parte da minha experiência. ... [Fiquei mais interessado no uso arbitrário da cor em Gauguin do que no exotismo de sua temática. No caso de Van Gogh, o tema me interessou também, porque se tratava de campos e coisas que eu conhecia. Meu interesse por Van Gogh não era apenas o interesse por uma obra de arte, mas uma maneira de expressar algo que eu sabia existir em mim. Desse modo, nunca senti a obra de Van Gogh como estrangeira. Cézanne e os cubistas vieram mais tarde. Foi talvez uma abordagem intelectual: era não só uma coisa que você conhecia, mas um modo de pensar nas coisas que você conhecia. Em Gauguin, Van Gogh e Matisse.] ... Percebi também nessas obras uma ordem objetiva que sentia estar faltando na minha [e que ali se achava sem relação com qualquer tema particular]. Isso me trouxe o mesmo tipo de emoção que sentia ouvindo o rigor rítmico dos pianistas negros nos *saloons* de *jazz* e por isso decidi que iria tornar-me definitivamente um artista "moderno".

Stuart Davis, Sobre a Natureza e o Abstracionismo, 1945 [14]

Até 1934, todos os anos, com raras exceções, fui a Gloucester e freqüentemente permanecia lá durante quase todo o outono. Caminhava sobre os rochedos, pelas charnecas e pelas docas, com um cavalete, telas imensas e uma mochila nas costas, procurando coisas para pintar. Durante a guerra

13. Excertos da monografia autobiográfica *Stuart Davis*. Uma versão semelhante foi publicada em James Johnson Sweeney, *Stuart Davis*, Nova York, Museu de Arte Moderna, 145, pp. 9-10. Os trechos entre colchetes representam citações só incluídas em Sweeney e que este reconhece serem excertos de conversas com Davis.

14. Excertos da monografia autobiográfica *Stuart Davis*.

desenhei mapas para o serviço de inteligência. Depois de alguns anos, comecei a compreender que o trabalho de empacotar e desempacotar toda aquela tralha, além de ter de carregá-la por todo o promontório, era irrelevante para os meus propósitos. Fiquei convencido de que daquela maneira eu estava tornando as coisas muito mais difíceis. Após essa descoberta, passei a me sentir desembaraçado nas minhas saídas diárias, quando levava apenas um pequeno caderno de esboços — do formato mais leve que se conhecia — e uma caneta-tinteiro especial de duralumínio. Foi uma boa decisão. Eu já não estava tão cansado e tinha maior poder de concentração. Nos torneios de xadrez do lugar, que eu disputava com Ambrose Gring e Charley Winter, minha posição subira um ou dois pontos. Outra confirmação do acerto dessa minha decisão de ordem racional me veio dos quadros que passei a pintar. Parece que aquelas cansativas caminhadas sobraçando pesado equipamento me haviam ensinado uma coisa. Com efeito, fora preciso que eu ficasse o tempo todo levantando-me e pondo material no chão para que tirasse algum proveito da lição. Desde essa época venho seguindo escrupulosamente essa disciplina.

O fato de ter abandonado os pesados apetrechos com que saía para pintar ao ar livre não significou que tivesse abandonado também a natureza como tema de minhas obras. As pinturas que eu realizava em meu ateliê eram todas feitas a partir dos desenhos que colhia diretamente da natureza. Como nessas pinturas ao ar livre eu houvesse aprendido a usar uma perspectiva conceitual, e não ótica, foi-me possível situar os desenhos de lugares e coisas diferentes dentro de um mesmo campo de visão. A necessidade de selecionar e definir os limites espaciais daqueles desenhos separados, de acordo com a pintura na tela como um todo, desenvolveu em mim uma atitude objetiva quanto às relações de forma e tamanho. Uma vez obtido o máximo dessa objetividade em relação à cor, as duas idéias teriam agora de ser integradas e pensadas simultaneamente. O sinal de partida para o abstrato havia sido dado. O ponto culminante desses trabalhos ocorreu em 1927-1928, quando eu juntei, sobre uma mesa, um ventilador, uma luva de borracha e um batedor de ovos e durante um ano inteiro usei exclusivamente esses objetos como tema. Os quadros dessa época tornaram-se conhecidos como a série "Batedor de Ovos" e provocaram alguns comentários interessantes na imprensa, embora estes não contivessem nenhuma referência elogiosa à aparência ótica de seus temas.

Marsden Hartley, "A Arte — e a vida privada", 1928 [15]

Quando um verdadeiro artista descobre o que é a arte, passa a sentir uma necessidade cada vez maior de guardar silêncio não só em relação à arte como também sobre a ligação dele com esta. Há, em nossos dias, quase um tipo de *petit scandale* no pensamento de associar alguém a qualquer coisa de natu-

15. De *Creative Art*, Nova York, II, 6 (junho de 1928), XXXI-XXXVII.

reza profissional. É nesses momentos que eu procuro encolher-me, evitando declarações que me liguem a certos aspectos profissionais da arte. Mas aqui a virtude da confissão se torna necessária. Juntei-me de uma vez por todas às fileiras dos experimentalistas intelectuais. Mal consigo ouvir palavras como "expressionismo", "emocionalismo", "personalidade", pois estas implicam um desejo de expor a vida privada e eu prefiro não ter vida privada. Uma arte pessoal é para mim uma indelicadeza espiritual. As pessoas de sentimentos refinados deviam manter-se longe de suas pinturas e isso significa, naturalmente, que a acusação a mim dirigida, algum tempo atrás, sob a forma de queixa — "Você é um perfeccionista" —, seja de certo modo verdadeira.

Estou, por conseguinte, interessado apenas no problema de pintar, em como fazer uma boa pintura de acordo com certas leis inerentes à feitura de um bom quadro, e nem um pouco preocupado com as extroversões ou introversões de indivíduos específicos. Isso, a meu ver, é um erro inseparável da obra de arte. Aprendi esse pouco de sabedoria de um princípio de William Blake que descobri e segui à risca na primeira metade de minha vida estética e do qual fico contente em ter-me livrado. O axioma era: "Dispa-se do intelecto e vista a imaginação; a imaginação é o homem." Dessa assertiva doutrinária derivou um axioma teórico segundo o qual só vemos uma coisa quando a olhamos de longe. Esse é um excelente truísmo enquanto acreditarmos nos princípios da vida imaginativa. Já não acredito na imaginação. Um dia levantei-me e tudo estava mudado. Eu havia trocado as roupas velhas por outras novas e não suportava sequer a vista dos antigos trajes. E quando uma pintura se origina de princípios imaginativos sinto-me inclinado a dar-lhe as costas, pois acredito que a clareza intelectual é melhor e muito mais divertida do que a sabedoria imaginativa ou as riquezas emocionais. Acredito nos aspectos teóricos da pintura porque acredito que eles tenham produzido melhor pintura, e acho que posso falar de mim como tendo sido um fiel intérprete da idéia imaginativa.

Cheguei à conclusão de que é melhor ter duas cores corretamente relacionadas entre si do que lidar com uma exuberância de emoções confusas na forma de transbordamentos extasiantes ou revelações poéticas, propriedades estas que — falando genericamente — há muito se converteram em experiência de nível inferior. Antes ter uma correção intelectual do que uma exuberância emocional, e ouso dizer que isso se estende a qualquer outro aspecto de minha experiência pessoal.

Vivi a vida da imaginação, mas paguei por ela um preço demasiado alto. Não admiro a irracionalidade da vida imaginativa. Alcei-me, se assim posso dizer, à categoria intelectual. Retornei, após dar uma volta completa, à natureza, e a natureza é — como todos sabemos — antes de tudo uma idéia intelectual. Sinto-me satisfeito em que a pintura seja, como a natureza, também uma idéia intelectual e que as leis da natureza, tais como se apresentam à mente através dos olhos — e os olhos são o primeiro e último veículo do pintor —, sejam os meios para se chegar à maneira correta de pensar: a única fonte legítima da experiência estética para o pintor inteligente.

Todos os "ismos", desde o impressionismo até os dias de hoje, foram de inestimável valor e contribuíram para esclarecer a mente e tudo quanto seja emocionalismo supérfluo; os olhos que hoje se voltam para a natureza recebem estímulos muito mais sutis e significativos do que antigamente, quando o romantismo e os princípios imaginativos ou poéticos eram os meios e modos de expressão.

Não estou nem um pouco certo se a época de hoje não estaria dissociada da chamada arte de pintar e tenho certeza de que bem poucos, comparativamente falando, conseguiram ter uma percepção visual exata, seja na qualidade de espectador, seja na de executante. A arte moderna, para ter alguma significação, tem necessidade de permanecer no estado de pesquisa experimental. Os pintores devem pintar para a sua própria edificação e prazer e o que eles têm a dizer — não aquilo que são forçados a sentir — é o que irá interessar aos que se interessam por eles. O pensamento do instante é a emoção do instante.

Pessoalmente, estou em dívida para com Segantini, o impressionista, não o Segantini simbolista[16], pelo que aprendi no passado e uma certa maneira de expressá-lo, tal como Ryder, que acentuou ainda mais os tormentos de minha já atormentada mente. O cubismo ensinou-me muito e o princípio de Pissarro, desenvolvido por Seurat, ensinou-me mais ainda. Estes, ao lado de Cézanne, são os grandes lógicos da cor. Jamais alguém pintará como Cézanne, pois jamais alguém terá os seus inigualáveis dotes visuais ou conseguirá exprimir-se menos dogmaticamente do que ele. Será que algum dia ainda surgirá alguém com essa faculdade tão peculiar, quase inacreditável, de separar as sensações da cor e recompô-las num todo racional? Será que alguém já usou a cor com tanta racionalidade, com mais sentido de tempo e medida do que ele? Acho que não. Foi Cézanne quem deu aos entusiastas de hoje novas razões para pesquisar no domínio da cor em si.

Não é a idiossincrasia de um artista que cria a fórmula do trabalho, mas o raciocínio judicioso, que o abastece com o material necessário à formulação da obra. O vermelho, por exemplo, é uma cor com a qual está acostumado o olho de quase todos os pintores, mas, em geral, quando um pintor comum vê essa cor, ele a vivencia isoladamente, apresentando-a como uma realidade em separado, pois a cor não foi modificada pelos tons vizinhos — e modificação é certamente a palavra para designar a arte de pintar a cor tal como a concebemos na época atual. Nem o próprio Cézanne esteve sempre perfeitamente seguro no uso do vermelho puro, e há dois quadros seus, imagino, nos quais alguma coisa poderia ter sido feita para dosar melhor o matiz que se apresenta à parte, não obstante o grande talento do artista. No momento, a cor, no seu bom sentido, vem sendo negligenciada, já que a moda nesses últimos quinze ou vinte anos tem sido o monocromismo, da qual nem mesmo Matisse, esse magnífico colorista, conseguiu escapar durante uma certa fase de sua

16. Giovanni Segantini (1858-1899), um ítalo-austríaco cujo estilo se baseava no impressionismo, mas cujos temas eram de natureza mística ou simbolista.

vida. O cubismo é altamente responsável por isso, porque deriva principalmente de conceitos esculturais e não vê muita necessidade em usar a cor em si. Quando o sentimento for outra vez revivido em algum movimento, tal como o que vigorou entre os impressionistas, a cor entrará mais uma vez na posse de sua lógica própria. E é bastante oportuno notar aqui que, para os fins da pintura fora dos ateliês, o impressionismo necessita de um urgente reflorescer.

Devo, porém, voltar ao meu assunto inicial, que era o da minha conversão às teorias intelectuais em conseqüência do abandono das diretrizes emocionais; e minha opinião é: de que adianta uma pintura que não percebe claramente o problema estético? Na base de toda obra de arte consciente deve haver a evidência, em algum lugar, dos problemas particulares subentendidos. Assim se deu com os grandes artistas do passado, que tinham o conhecimento intelectual da estrutura sobre a qual assentavam as suas emoções. É essa beleza estrutural que confere valor às obras da Antigüidade. No meu caso, isso se torna um problema. Preferia muito mais estar certo de ter relacionado duas cores corretamente do que expor um mundo de emoções desordenadas, em nome de uma riqueza de expressão pessoal. Por esta razão, acho muito mais significativa uma pintura que se mantenha numa condição de rígido experimentalismo do que outra que atinja um rápido sucesso através de repetições banais.

Os verdadeiros artistas sempre se mostraram interessados por esse problema, que se sente sobretudo na obra de Da Vinci, Piero della Francesca, Courbet, Pissarro, Seurat e Cézanne. A arte não pode ser entendida como uma escravidão, seja das emoções, seja da natureza ou mesmo dos princípios estéticos. Ela é a feliz união de todos esses elementos homogeneamente dosados.

Marsden Hartley, Notas, 1919-1936

UM ARTISTA AMERICANO[17]

Tem-se falado da desnacionalização dos americanos — e eu direi que há uma adoração cega e ignorante de algo que não existe. Mas devo fazê-lo com toda a calma e cuidado. Querem que os americanos sejam *americanos*, contudo pouco ou nada oferecem em matéria de sustento espiritual para o nosso desenvolvimento e bem-estar. Mas, afora toda essa questão, recuso-me a aceitar o rótulo de artista ou pessoa europeizada, pois a Europa, culturalmente falando, não faz qualquer diferença na minha vida. Sou aquilo que sempre fui e assim permanecerei até o fim. Os Estados Unidos oferecem uma coisa, a Europa outra, e nenhuma é mais importante ou preferível do que outra. Se eu tivesse meios seguros para o meu sustento, seria diferente. Quase me

17. Excerto de uma carta a Carl Sprinchorn, Aix-en-Provence, 1919. De *Lyonel Feininger/ Marsden Hartley* com declarações dos artistas e prefácio de Monroe Wheeler, copyright 1944 by Museu de Arte Moderna de Nova York e reproduzido com autorização.

dá vontade de nunca mais pôr a mão num pincel e continuar simplesmente vivendo a minha vida, amando-a, mas propenso a matar o primeiro que me vier falar de arte. A arte vai muito bem quando se permite que ela fique no seu canto. É uma ambição e ocupação louvável e respeitável. Mas nenhuma pessoa honesta gosta de ser forçada a fazer uma coisa ou de ser levada a fazê-la sob certas condições. Muito tenho aprendido sobre arte e o seu significado desde que passei a desprezar aquilo que os idólatras gostariam que o mundo pensasse que ele é. Aprendi que a arte é um privilégio aristocrático e que é inteiramente errado transformá-la numa mercadoria negociável. Os franceses estão condenados porque aprenderam a fazer da arte um negócio — eis tudo! Quando voltar para casa vou estar pronto para um mundo de coisas e tudo o que mostrarei será o tato necessário para exprimir-me nos lugares e nas horas certas.

O ARTISTA E SUA ÉPOCA[18]

Não obstante, há uma seriedade e um promissor interesse no que estão fazendo do lado de cá do oceano, uma redescoberta da arte nativa do tipo que está ocorrendo em todos os países...

Como isso afetará o artista? Ele aprenderá, em primeiro lugar, a preocupar-se consigo mesmo, e aquilo onde puser personalidade e empenho receberá a marca de sua estrita adesão a esse interesse, caso ele proceda através das teorias reinantes ou as utilize como ponto de partida. O público, assim, não terá senão de confiar no que ele produzir com seriedade, algo que resulte honestamente dele, do seu desejo e do seu trabalho. O artista perceberá, então, que essa modernidade não é uma farsa, uma mania, um negócio, que nada tem a ver com modismos — faz parte do que há de moderno na nossa ânsia de expressar-nos, à semelhança do que representou para a Itália a arte de Ticiano, Giorgione e Michelangelo —, e que ele se acha intimamente ligado à sua época, numa relação que lhe permite desenvolver todo o seu poder criativo.

SIMPLICIDADE DE VISÃO[19]

Estou limpando de minha mente tudo o que seja despropósito em arte, tentando alcançar uma simplicidade e pureza de visão da própria Vida em si, pois para mim isso é mais importante do que qualquer outra coisa. Estou tentando voltar às antigas condições de minha vida interior e retirar da experiência, tal como ela me chega nos anos que ainda me restam, aquilo que a enriquece e faz dela algo mais que um simples passatempo intelectual. Isso será feito

18. De *Adventures in the Arts: Informal Chapters on Painters, Vaudeville and Poets*, Nova York, Boni & Liveright, 1921, pp. 241-242.

19. Excerto de uma carta a Carl Sprinchorn, Gloucester, Massachusetts, 3 de setembro de 1931. Reproduzido em *Feininger, Hartley*, Museu de Arte Moderna de Nova York, p. 63.

com os devidos cuidados e será, daqui por diante, a minha ocupação mental e espiritual. Em outras palavras, é o equivalente daquilo que as mentes religiosas fazem quando entram num mosteiro ou num convento, livrando-se de toda a angústia e fealdade da Vida... e se eu fosse mais moço, com a mesma experiência, era bem possível que faria algo assim agora.

A QUALIDADE DO NATIVISMO[20]

Como são primitivas as coisas de que é formado o nativismo... seja qual for a nacionalidade do indivíduo, ele a conserva, nunca a perde, mesmo nas suas mais longínquas viagens.

Meus quadros figurativos que não são cenas retratam objetos de um modo que os poupa de ser naturezas-mortas, objetos trazidos com as marés para as praias da ilha onde tenho morado nestes últimos tempos. É aí que encontro as vistas de marinha para expressar o mar do Norte e os objetos que se espalham aos meus pés por todos os cantos onde chegam as marés e que representam a vida visível do lugar: pedaços de corda lançados ao mar nos Grand Banks pelos pescadores ou moluscos e outros crustáceos separados de suas amarras entre rochas e trançados de algas, abandonados como às vezes os náufragos são abandonados no mar.

A qualidade do nativismo recebe suas cores da herança, do nascimento e do ambiente, e é por isso que desejo declarar-me um pintor do Maine.

Somos escravos de nosso nativismo, e escravos felizes; somente os moluscos, as esponjas e os camaleões são capazes de escapar dessa condição.

Quando os fazedores de quadros que têm a natureza por tema se aproximarem dela mais do que o usual, haverá, é claro, melhores quadros que a figuram, e quem mais do que a própria Natureza poderá surpreender-se e comprazer-se com isso?

E, assim, eu digo ao meu torrão natal, às terras continentais do Maine: sê paciente e generosa, logo estarei encostando a minha face na tua, que aguarda a volta do filho pródigo; mas, até lá, alegra-te com a música solene do Androscoggin atravessando a tua paisagem.

John Marin, Conversa com Dorothy Norman, 1937[21]

A alguém que imagina gostar de pintar eu diria que saia e olhe como voa um pássaro, como um homem anda e como se move o mar. Há certas leis, certas fórmulas. É necessário conhecê-las. São as leis da natureza, e você tem de segui-las tal como a natureza as segue. É você quem descobre as leis, as sente em seus quadros e verifica serem elas as mesmas que se encontram nas antigas pinturas. Você não cria as fórmulas... você as vê.

---

20. De "On the Subject of Nativeness — A Tribute to Maine", Nova York, An American Place, catálogo da exposição, 20 de abril - 17 de maio de 1937.

21. *Magazine of Art*, Nova York, XXX, 3 de março de 1937, p. 151.

Você sabe por que não se sente satisfeito com o alto da torre do Empire State, ou melhor, com qualquer forma redonda extremamente alta? Imagina por quê? Simplesmente porque a natureza não tolera formas redondas de grande altura. Já reparou nos cumes das montanhas ou no topo das árvores muito altas? Por acaso encontrou aí, alguma vez, uma forma redonda?

Se a estrutura que você construiu não for suficiente para sustentar, como deveria, aquilo que tinha em mente, ou, ao contrário, se ela for mais pesada do que o necessário, você se sentirá incomodado quando parar e olhar para o seu quadro. É claro que, se quiser, poderá sobrescritar um envelope num canto, mas logo perceberá que a escrita não está bem equilibrada... e o mesmo se dará com o seu quadro.

A Terra gira ao redor do Sol em tal velocidade que você poderia pensar que ela fosse fazer-se em pedaços. Mas isso não acontece. O próprio Sol a impede de despedaçar-se... Às vezes, você está simplesmente andando, sem prestar atenção a nada em particular, e então olha para cima e vê o sol brilhando; e, claro, você sabe que ele está se movendo e para onde está indo, pois conhece as leis básicas que comandam o seu movimento... E é assim que você sente diante de um quadro bem estruturado, mesmo que não esteja pensando nele propriamente.

Você tem de preocupar-se é com a matemática da coisa, e não com a arte. Ah, claro, também tem de se preocupar com a mensagem. Você não consegue, imagino eu, deixar de prestar atenção no elemento anedótico das coisas, mas aquilo que você faz tem de existir em si. Sua preocupação deve ser a de executar um serviço que seja ao mesmo tempo de operário, construtor e matemático. Precisa estar constantemente avaliando o peso e o equilíbrio durante a construção de seu quadro, de modo que este se sustente depois de pronto e a estrutura que você montou lhe traga uma sensação de solidez e permanência. Todas as diferentes partes do quadro terão de trabalhar juntas, como partes essenciais do quadro como um todo.

Há coisas que você sente no fundo de sua cabeça, enquanto a visão trabalha sobre uma superfície imaginária. Depois então é que você tomará a sua tela, o plano focal para onde irá levar todas as coisas apreendidas pela visão. Todas as linhas e formas visualizadas irão brotar desse plano, de modo que você, se fizer três ou um número qualquer de linhas sobre a tela em que está trabalhando e considerar essas linhas como o centro dos movimentos daquilo que pretende mostrar, terá de continuar montando todo o seu trabalho sempre partindo de dentro para fora... Você está construindo a coisa em si, e não copiando algo externo à sua visão. Mas, se fizer um contorno e depois procurar preenchê-lo, verá que não estará fazendo senão algo que vem de fora para dentro. O que você precisa realizar é a construção de dentro para fora, e para tanto tem de trabalhar a partir de um eixo e ater-se a isso o tempo todo. Desse modo o que estará formulando será abstrato no puro sentido de uma obra desvinculada de qualquer cópia.

Quando a estrutura interna de sua composição tem força suficiente para sustentar-se, pouco importa o que se passa na periferia. Se você tiver uma

figura de mulher bem construída, por exemplo, com uma franja ao redor do vestido, a visão da franja não poderá matar a estrutura mestra do quadro. Mas se tiver algo tão marcante na periferia que seja capaz de destruir a sensação de solidez da estrutura interna, é porque qualquer coisa está errada. Uma pintura tem de ser algo completo em sua composição. Você não deve sentir que a força dela pareça estar se esvaindo. O quadro tem de terminar nas bordas de seus quatro lados, com todo o seu peso e equilíbrio vindo de dentro e controlando a pintura a partir do eixo... Naturalmente, ninguém jamais conseguiu a perfeição absoluta, mas alguns estiveram bem próximos. Às vezes acontece também de não obedecermos às leis. Se isso sucede em meio a um estado de intensa febre criativa, tudo bem. Mas você não deve mostrar-se tão febricitante que não seja capaz de contrabalançar aquilo a que desobedeceu. Há sempre uma dose de liberdade permitida, e isso me parece necessário; mas sempre estamos empenhados na obtenção de certas leis e na obediência a elas.

Arshile Gorky, Cubismo e espaço, 1931[22]

O século XX — que intensidade, que inquietude, que atividade, que trepidante energia! Terá havido, em seis séculos, melhor arte do que o cubismo? Não. Séculos se passarão e artistas de estatura gigantesca ainda estarão colhendo elementos positivos do cubismo.

Os artistas pouco dotados apanham um espaço mensurável, uma forma clara e bem definida, um retângulo posto na direção vertical ou horizontal e vêem isto como apenas uma tela em branco quando, na verdade, cada vez que alguém estende uma tela está desenhando espaços novos. Como poderiam aqueles entender o cubismo ou a arte do século XX? Como chegariam a conceber os próprios elementos que entram na feitura da arte? Como poderiam aceitar a tranqüilidade e a expansão como elementos de percepção na pintura?

Arshile Gorky, descrição de seu mural "Aviação": As Limitações Aerodinâmicas e a Evolução das Formas, c. 1936[23]

A superfície plana arquitetônica bidimensional das paredes deve ser mantida nas pinturas murais. Como superar esse problema plástico quando o tema do meu mural era o do espaço aberto dos céus da aviação? Como impedir que as paredes saíssem voando ou, ao contrário, que se comprimissem, como certamente o fariam, numa narrativa pictórica? O problema resolveu-se por

22. Excerto de Arshile Gorky, "Stuart Davis", *Creative Art*, Nova York, IX, setembro de 1931, 217. Reproduzido em Ethel K. Schwabacher, *Arshile Gorky*, Nova York, Macmillan, para o Whitney Museum of American Art, 1957, p. 46.

23. Publicado originalmente em forma de folheto para o WPA. Reproduzido em Schwabacher, *Arshile Gorky*, pp. 70-74.

Arshile Gorky.
Fotografia por Gjon Mili.

si quando pensei no fato de que os olhos dos homens passaram a ter uma nova visão do vôo. A ilha de Manhattan, com todos os seus arranha-céus, quando vista de um avião a 8 mil metros de altura, torna-se um simples mapa geográfico, uma superfície plana de duas dimensões. Essa nova percepção simplifica as formas e as figuras dos objetos da terra. A espessura dos objetos desaparece, permanecendo apenas o espaço ocupado por eles. Tal simplificação elimina todos os detalhes de decoração e deixa o artista com um tipo de limitação que se constitui num estilo, numa invenção plástica, peculiar à nossa época. Como poderia eu trazer esse novo conceito para os meus murais?

Na idéia popular de arte, o avião é pintado tal como o vemos em fotografias, mas esse conceito comum não tem unidade arquitetônica num espaço a ser ocupado nem representa verdadeiramente um avião com todas as suas ramificações. Era necessária uma operação; por isso, no primeiro painel, o das "Activities on the Field", tive de dissecar um avião, expondo as suas partes constitutivas. Um avião se compõe de várias formas e figuras, e usei os rudimentos de algumas delas — as de uma pá de direção, asa, roda, holofote — não só para criar interesse numérico como também para incluir, dentro do espaço dado de uma parede, os símbolos plásticos da aviação. Tais são os elementos permanentes dos aviões, os que não se alteram com a mudança do desenho. A dimensão colossal com que esses símbolos e formas aparecem objetivava causar uma impressão no espectador da nova visão miraculosa de nossa época. Para dar mais força às figuras, vali-me das cores que se vêem num campo de aviação — vermelho, azul, amarelo, preto, cinza e marrom —, as quais foram originalmente usadas para ressaltar objetos contra um fundo neutro, para que estes pudessem ser imediatamente distinguidos com nitidez.

O segundo painel da mesma parede contém os objetos normalmente encontrados nas proximidades de um hangar: escada, extintor de incêndio, caminhão de gasolina, balança, etc. Esses objetos foram dissecados e reorganizados nas mesmas disposições homogêneas que se encontram no painel anterior.

No painel "Early Aviation", procurei imprimir aos termos elementares a sensação de maravilhamento dos passageiros no primeiro balão, olhando o céu em derredor e a terra embaixo. Obviamente, essa concepção traz um outro tipo de problema, diferente daqueles já citados. De fato, cada uma das paredes apresenta um problema diferente em relação ao tema e cada qual pede uma solução. Tive de usar diferentes conceitos, diferentes tipos de abordagem plástica e diferentes cores. Assim, para se apreciar o painel do primeiro balão é necessário que o espectador, em imaginação, procure ter aquela sensação de maravilhamento experimentada pelos primeiros balonistas. O impacto da surpresa é tanto que tudo parece transformar-se. O céu fica verde. O sol se torna negro no espanto da visão daquele invento nunca criado pela mão de Deus. E a terra se acha manchada com formas elípticas marrons jamais vistas antes.

Essa imagem de maravilhamento prosseguiu no segundo painel. Ela parte

do desenvolvimento do primeiro balão de Mongolfier até chegar às asas do avião moderno, que, em linguagem figurativa, se distendem sobre os Estados Unidos. O céu continua verde, pois as maravilhas que oferece são infinitas, enquanto o mapa dos Estados Unidos adquire novo contorno geográfico, de modo a expressar a mudança ilusória trazida pelas grandes velocidades.

Os três primeiros painéis de "Modern Aviation" contêm as partes anatômicas do autogiro, apresentando-o pairando no espaço, perfeitamente imóvel. O quarto painel é um avião moderno, reduzido à sua forma essencial, distanciado no espaço para dar uma sensação de vôo.

Nos três últimos, as cores e as figuras foram usadas arbitrariamente — a asa aparece negra, e a pá de direção, amarela —, no intuito de transmitir a sensação de que esses gigantescos brinquedos do homem moderno são pintados com a mesma fantasia de cores que têm as pipas e papagaios das crianças. No mesmo espírito, a máquina se torna ora as asas de um dragão, ora rodas, hélice e motor, tudo dotado de uma velocidade demoníaca, como meteoros fendendo a atmosfera.

Em "Mechanics of Flying" usei figuras de formas definidas. Os objetos retratados — termômetro, higrômetro, anemômetro e um mapa dos Estados Unidos — têm todos emprego importante e identificável na aviação, o que procurei enfatizar, dando-lhes uma posição de destaque dentro do contexto.

Arshile Gorky, notas sobre a sua série "Garden in Sochi", 1942[24]

Gosto do calor, das coisas macias, comíveis e saborosas, do canto de uma só voz, de uma banheira cheia de água para me afundar dentro. Gosto de Uccello, Grünewald, Ingres, dos desenhos e dos esboços de Seurat e daquele homem chamado Pablo Picasso.

Meço todas as coisas por seu peso.

Amo o meu Mougouch. E o papai Cézanne, então, nem se fala! Detesto as coisas que não se parecem comigo e para mim tudo quanto não obtive é Deus.

Se me dão licença...

Gosto dos campos de trigo, da terra arada, de damascos, da forma dos damascos, dos tremores das manchas do sol. E sobretudo de pão...

A uns 50 metros de nossa casa, na estrada que levava à fonte, meu pai tinha um pequeno jardim com algumas macieiras aposentadas, que não queriam dar mais frutos. Num pedaço do terreno, sempre sombreado, crescia um mundo de cenouras silvestres, onde os porcos-espinhos faziam ninho, e, meio enterrado na terra negra, havia um bloco de pedra azul que as manchas

24. Excerto de um manuscrito existente nos arquivos da biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York. Incluído em Schwabacher, *Arshile Gorky*, p. 66. Escrito em junho de 1942, a pedido de Dorothy Miller, sobre o quadro *Garden in Sochi*, que o Museu de Arte Moderna acabara de adquirir. Dos Collections Archives, Museu de Arte Moderna de Nova York, reproduzido com sua autorização.

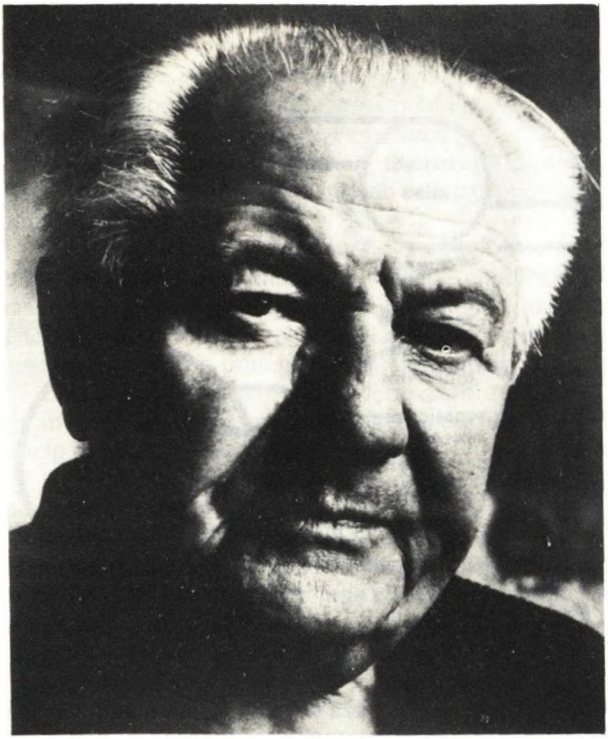
de musgo, aqui e ali, faziam parecer um pedaço de mármore tombado. Mas de onde saíam todas aquelas sombras em constante luta, tal como os lanceiros das pinturas de Uccello? O jardim era conhecido como Garden of Wish Fulfillment [Jardim da Realização dos Desejos] e muitas vezes eu vi minha mãe e outras mulheres da aldeia abrir as blusas e tomar nas mãos os seios macios e pendurados para esfregá-los na pedra. Dominando tudo, uma enorme árvore sem folhas e descorada pelo sol, a chuva e o frio. Era a Holy Tree [Árvore Sagrada]. Eu mesmo nunca soube por que era ela sagrada, mas muitas vezes vi pessoas, qualquer um que passasse por lá, rasgar de propósito a roupa para amarrar uma tira na árvore. Com a repetição desse ato através dos anos, todas aquelas oferendas eram como uma verdadeira parada de bandeiras que o vento agitava, difundindo no ar o chiado — muito baixinho aos meus ouvidos infantis — das folhas prateadas dos choupos.

Hans Hofmann, excertos de suas aulas[25]

TERMOS

Natureza:	a fonte de toda inspiração. Se o artista buscar os seus trabalhos diretamente na natureza, na memória ou na fantasia, a natureza sempre será a fonte dos seus impulsos criadores.
O Artista:	é o agente em cujo pensamento a natureza se transforma numa fonte de criação. O artista aborda os seus problemas do ponto de vista metafísico. Sua faculdade intuitiva de sentir as propriedades inerentes às coisas domina o seu instinto criativo.
Criação:	é a síntese, do ponto de vista do artista, da matéria, do espaço e da cor. A criação não é a reprodução do fato observado.
Espaço positivo:	é a presença da matéria visível.
Espaço negativo:	é a configuração ou a "constelação" dos vazios entre e em volta das porções de matéria visível.
Cor:	no sentido científico, partícula de luz; no sentido artístico, a percepção das diferenças plásticas e psicológicas das nuanças de luz. Essas diferenças são concebidas como intervalos de cor, os quais se assemelham às tensões, vale dizer, às forças correlacionadas entre duas ou mais formas sólidas.

25. De *Search for the Real an Other Essays by Hans Hofmann*, orgs. S. T. Weeks e B. H. Hayes Jr. traduzido para o inglês por Glenn Wessels, Andover, Mass., Addison Gallery of American Art, 1948, pp. 65-78 *passim*. O melhor estudo da filosofia da pintura de Hofmann está em William C. Seitz, *Hans Hofmann*, Nova York, Museu de Arte Moderna, 1963.



Hans Hofmann, c. 1960. Fotografia por Marvin P. Lazarus, Nova York.

Na natureza, a luz cria a sensação de cor; num quadro, a cor cria a luz.

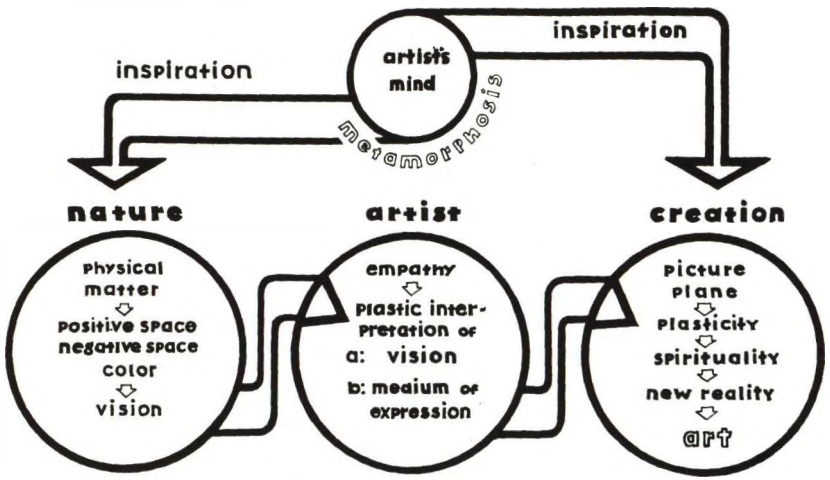
Visão: é o estímulo do nervo ótico causado pela luz; artisticamente, é a consciência das variações na natureza desse estímulo que permite a distinção do espaço negativo, do positivo e da cor.

Empatia: é a projeção imaginativa da consciência de uma pessoa sobre outra, ou sobre alguma coisa. Na experiência visual, é a faculdade intuitiva para sentir as propriedades das relações (ou tensões) formais e espaciais e descobrir as características plásticas e psicológicas da forma e da cor.

Meio de expressão: são os meios materiais através dos quais as idéias e emoções adquirem uma determinada forma visível.

Cada meio de expressão tem a sua própria natureza e vida, de acordo com as quais os impulsos criativos são visualizados. O artista deve não só interpretar criativamente a

Terms



Hans Hofmann, diagrama sobre Natureza — Artista — Criação, c. 1948.

sua experiência da natureza como também traduzir o seu sentimento da natureza numa interpretação criativa do *meio de expressão*. A natureza do meio de expressão se faz em parte através do entendimento da natureza e em parte através do processo de criação.

Plano pictórico: é o plano ou a superfície onde a pintura existe. A essência do plano pictórico é a total ausência de relevo. Plano é sinônimo de duas dimensões.

Plasticidade: é a transferência da percepção tridimensional para duas dimensões. Uma obra de arte é plástica quando a mensagem pictórica está integrada ao plano pictórico e quando a natureza está incorporada aos termos das propriedades do meio de expressão.

Espiritualidade: é a síntese intelectual e emocional das relações percebidas, racional ou intuitivamente, na natureza.
a espiritualidade no sentido artístico não se confunde com a de conotação religiosa.

Realidade: Artisticamente é uma consciência.
Há dois tipos de realidade: a física, apreendida pelos sentidos, e a espiritual, criada, emocional e intelectualmente, pelos poderes conscientes e inconscientes da mente.

SOBRE O OBJETIVO E A NATUREZA DA ARTE

O objetivo, até onde se pode falar em objetivo, tem sido sempre o mesmo: é a fusão da experiência obtida através da vida com as naturais características próprias da arte como meio de expressão.

A intuição artística é a base que confere segurança ao espírito. A arte é um reflexo do espírito, um resultado de introspecção que encontra expressão na natureza da arte.

Quando o artista é bem-dotado — aquele que tem um sentimento consciente, boa memória e uma sensibilidade equilibrada —, ele intensifica os seus conceitos, penetrando na sua subjetividade que é condensada à sua experiência de modo a formar uma realidade do espírito completa em si mesma. Dessa forma ele cria uma nova realidade em termos de meio de expressão.

O meio de expressão se converte na obra de arte, desde que o artista seja intuitivo e ao mesmo tempo domine a natureza essencial da arte e os princípios que a governam.

Uma obra de arte é um mundo em si que reflete as percepções e emoções do mundo do artista.

Tal como a flor, que, devido a sua existência como um organismo completo, é ornamental e ao mesmo tempo auto-suficiente quanto à cor, forma e textura, também a arte tem uma existência singular e é mais do um simples ornamento.

SOBRE A CRIAÇÃO

A mente criativa e abrangente não conhece fronteiras. A mente nunca pára de ter novos domínios sob seu controle.

Todas as nossas experiências culminam na percepção do universo como um todo e do homem como seu centro.

A experiência visual não pode basear-se exclusivamente no sentimento e na percepção. Os sentimentos e percepções que não são sublimados pela essência das coisas se perdem no sentimental.

Toda expressão artística profunda é a soma do sentimento consciente mais a realidade. Isto se refere à realidade da natureza e à realidade da vida intrínseca ao meio de expressão.

A diferença entre a arte produzida por crianças e as grandes obras de arte é que a primeira se situa ao nível do subconsciente e do emocional, enquanto a segunda se faz por meio de uma percepção consciente durante o desenrolar da obra e tem no plano emocional um maior controle sobre o meio de expressão.

Para se perceber visualmente e transformar em termos plásticos o que foi percebido, é necessário a faculdade da empatia.

Os sonhos e a realidade se acham unidos em nossa imaginação. O artista só dispõe dos meios para criar quando, de fato, possui o comando da faculdade

de empatia que deve desenvolver simultaneamente a sua capacidade imaginativa.

O processo da criação está baseado em dois fatores metafísicos: (1) o poder de perceber através da empatia e (2) a interpretação espiritual do meio de expressão, como resultado desses poderes. Conceito e execução se condicionam igualmente. Quanto mais sólido o conceito, mais profundo e intenso será o dinamismo espiritual do meio de expressão e, conseqüentemente, maior peso e expressividade terá a obra.

Distinguimos dois fatores técnicos na pintura criadora: (1) o dinamismo sinfônico do plano pictórico (como na chamada pintura de cavalete, ou gravuras, águas-fortes e outras modalidades de desenho que podem trazer sugestões de cor); e (2) o dinamismo decorativo do plano pictórico, como nas pinturas murais. A rigor, entretanto, a diferença entre pintura de cavalete e pintura mural é unicamente de ordem externa. Do ponto de vista filosófico, toda obra que possui grandeza intrínseca é, ao mesmo tempo, decorativa, sinfonicamente construída e integrada.

Em todo ato criador há cortes e simplificações. A simplificação resulta da compreensão daquilo que é essencial.

O mistério da criação plástica está baseado no dualismo do bidimensional e do tridimensional.

SOBRE AS RELAÇÕES

A monumentalidade é uma questão relativa. O verdadeiro monumental somente é obtido por meio de uma relação perfeita e precisa entre as partes. Já que cada coisa comporta tanto um significado que lhe é próprio como um significado que se acha associado a uma coisa qualquer, o valor essencial é relativo. Falemos, por exemplo, das sensações que vivenciamos quando olhamos uma paisagem. Essas sensações resultam mais da relação de certas coisas do que de suas realidades vistas separadamente. Isso porque os objetos não possuem, em si mesmos, o efeito total que produzem quando se acham inter-relacionados.

De modo semelhante, o elemento de representação (tema) e os elementos de apresentações (linha, plano, cor) não produzem separadamente os mesmos efeitos quando relacionados na obra terminada. O efeito produzido é a quintessência da relação.

A mente usa o tema como um veículo para a criação de um efeito supra-real. A soma total desses efeitos supra-reais forma a substância emocional de uma obra.

É engano pensar que a representação de objetos exclui a profundidade estética. Em minha opinião, é justamente o oposto. A grandeza da forma estética que o artista cria pode culminar numa compreensão pictórica dos objetos sem qualquer dano para o desenvolvimento estético da obra. Um exemplo disso são as obras dos velhos mestres.

O artista que trabalha independentemente da aparência fortuita da natu-

reza usa o acúmulo de sua experiência colhida na natureza, a fonte de sua inspiração. Ele enfrenta os mesmos problemas estéticos com relação ao seu meio de expressão que um outro que trabalhe diretamente em contato com a natureza. O fato de a obra ser abstrata ou naturalista não faz a menor diferença. Toda expressão visual segue as mesmas leis fundamentais.

Cada meio de expressão tem o seu tipo de vida. Regulado por certas leis, o artista somente consegue dominá-lo através da intuição durante o ato da criação. Está na própria natureza das leis que governam cada um dos meios de expressão que duas entidades separadas, relacionadas pela empatia, sempre geram uma terceira, mais elevada, de natureza puramente espiritual. Essa terceira entidade se manifesta como algo dotado de conteúdo emocional. Essa característica é oposta à ilusão. É uma realidade do espírito. As características espirituais influenciam-se umas às outras, de acordo com a maneira como passam a relacionar-se.

Essa percepção leva necessariamente ao conceito de uma arte de "intervalo". Um intervalo resulta de relações. Uma relação requer pelo menos dois veículos materiais para produzir um supra-real sobreposto, a instância que imprime significado à relação. Agora, uma conotação mística passa a obscurecer o veículo. A aparição desse nível mais elevado é o equivalente exato da relação. Sendo de uma ordem superior, somente essas meta-relações dominantes podem dar um caráter espiritual à obra, que é o que determinará a natureza da expressão plástica final.

A relação entre as leis científicas e o processo criativo é bem remota. As primeiras se referem às experiências que se repetem sempre de igual maneira, enquanto a criação varia de um processo para outro. Uma obra de arte passa por várias fases de desenvolvimento, mas sempre, em cada uma destas, existe uma obra de arte. (Daí a importância dos esboços.) A obra de arte estará terminada, do ponto de vista do artista, quando do sentimento e da percepção resultar uma síntese espiritual.

SOBRE O MEIO DE EXPRESSÃO

Uma idéia só poderá ser materializada se dispuser da ajuda de um meio de expressão, das propriedades inerentes a este que — se forem perfeitamente sentidas e entendidas — se converterão no veículo que irá expressá-la. A idéia é transformada, adaptada e transportada por algo que existe no interior do meio de expressão, e não pelo aspecto com que ele se apresenta externamente. Isso explica por que a mesma idéia formulada pode ser expressa por vários e diferentes meios.

A idéia pode fundamentar-se tanto na experiência naturalista como na fantasia ou ainda nos conceitos abstratos. Todas essas fontes geram na mente impulsos que as transformam e lhes dão expressão, através das vibrações correspondentes no interior do meio de expressão.

Em última instância, a força vital alcançada pelo meio de expressão depende unicamente da capacidade do artista de vivenciar as suas emoções,

que é o que determinará o grau de projeção espiritual na natureza do meio de expressão. A vitalidade do meio de expressão é condição básica de uma criação plástica e, por causa desta exigência, a pergunta "o que será expressado?" é sempre formulada antecipadamente.

O artista que trabalha partindo da natureza enfrenta, desde os instantes iniciais da primeira fase de estudos, um duplo problema. Ele tem de aprender a ver (é incrível a quantidade de coisas que as pessoas deixam de ver) e a interpretar sua percepção visual como uma experiência plástica. Isso ainda não faz com que ele crie, pois o ato de criação se acha ligado ao meio de expressão. Ele precisa interpretar a natureza plástica do meio de expressão e transmitir sua experiência de acordo com este. Tal é o significado da criação plástica.

O artista que descuida da criação plástica é um imitador, e não um criador. Sua obra não terá fundamento plástico.

SOBRE AS LEIS DA PINTURA

A pintura possui leis fundamentais. Estas são ditadas por determinadas percepções básicas. Uma delas é: a essência do quadro é o plano pictórico. A essência do plano pictórico é a sua bidimensionalidade. Desta assertiva deriva a primeira lei: o plano pictórico tem de preservar as duas dimensões durante todo o processo de criação, até a última das etapas, com o quadro dado por terminado. Dessa lei se deduz a segunda: o quadro deve ter, em sua complementação, um efeito tridimensional que, em virtude do processo criativo, não se confunde com a ilusão. Essas duas leis se aplicam tanto à cor como à forma.

SOBRE O PLANO PICTÓRICO

Os objetos tridimensionais da natureza são registrados pela visão como imagens de duas dimensões. Estas são identificadas com as características bidimensionais do plano pictórico.

A representação mais completa da tridimensionalidade, na qual todos os fragmentos de três dimensões estão sintetizados numa entidade, resulta na bidimensionalidade pictórica.

O ato da criação subleva o plano pictórico, mas, se a bidimensionalidade desaparecer, o quadro revela furos e o resultado deixa de ser pictórico para apresentar-se como uma imitação naturalista da natureza.

O plano é o elemento criativo de todas as artes plásticas: pintura, escultura, arquitetura e outras correlatas. As cores, ou seja, os planos de cor, são elementos criativos na pintura.

SOBRE O MOVIMENTO

A vida não existe sem o movimento e o movimento não existe sem a vida.

O movimento é a expressão da vida. Todos os movimentos são de natureza espacial. A continuidade do movimento através de todo o espaço gera ritmo. Portanto, ritmo é a expressão da vida no espaço.

O movimento se desenvolve a partir de sensações profundas. Há movimentos de fora para dentro do espaço e movimentos de dentro para fora do espaço, ambos expressos através da forma e da cor.

O produto de dois movimentos contrários é a tensão. Quando a tensão — a força de trabalho — está expressa na obra, isso faz com que ela seja dotada de um vívido efeito de forças coordenadas, mas opostas.

O movimento, tal como o percebemos, pode apresentar-se com duas ou três dimensões. Sobre uma tela plana ele há de ter necessariamente duas dimensões. O movimento tridimensional só pode ser expresso no plano pictórico como bidimensional, pois, na verdade, não se pode dar profundidade à superfície do quadro, mas apenas uma sensação dela.

Pela mesma razão, não se pode realmente produzir o movimento sobre a superfície do quadro — o que se tem é a sua sensação. Profundidade e movimento encontram expressão formal na mobilidade artificiosa dos planos e linhas dentro da superfície do quadro.

A tensão gerada por dois movimentos contrários, obtida através da ordenação e da unidade plástica, se equipara à experiência de vida do artista e à disciplina que ele se impõe. Isso suscita uma reação de simpatia da parte do observador. O equilíbrio de diversos fatores contrastantes gera uma vida de muitas facetas, embora unificada.

Uma representação plástica que não seja regida pelo movimento e pelo ritmo é uma forma morta, portanto inexpressiva. A forma é o invólucro da vida. A forma se nos revela como algo vivo nas suas tensões de superfície. Essas tensões são controladas pela magia das forças vivas. Somente quando a vida é vista em toda a sua plenitude é que a forma apresenta suas grandes tensões de superfície. A forma se reduz e se dissolve quando a vida desaparece, dando lugar a um espaço frio e inanimado. Com a dissolução da forma, resta apenas o nada irrepresentável.

SOBRE A LUZ E A COR

Só identificamos visualmente uma forma por meio da luz e a luz é identificada apenas pela forma; posteriormente, vemos que a cor é um efeito da luz em relação à forma com a sua textura. Na natureza, a luz cria a cor; na pintura, a cor cria a luz.

Na pintura sinfônica, a cor é o verdadeiro veículo da construção. "Quando a cor for rica, a forma será plena." Esta declaração de Cézanne serve de norma para os pintores.

A forma vibrátil e palpitante e sua contrapartida, o espaço ressonante, se originam nos intervalos de cores. Num intervalo de cor, as mais ínfimas variações de tonalidade funcionam como contrastes vigorosos. Um intervalo

de cor é comparável à tensão gerada por uma relação de formas. O que a tensão significa para a forma, o intervalo significa para a cor.

É a tensão entre as cores que faz da cor um meio plástico.

Uma pintura deve ter unidade tanto na forma quanto na luz. A luz deve surgir de dentro, valendo-se das propriedades intrínsecas que as relações de cor oferecem. A iluminação não deve vir do exterior, criada por efeitos superficiais. Quando ela brota de dentro para fora, a superfície pintada respira, pois as relações de intervalo que regem o todo a tornam oscilante, cheia de múltiplas vibrações.

Uma superfície pintada precisa, por um lado, reter a transparência de uma jóia que se põe como protótipo de uma forma perfeitamente ordenada e, por outro, se apresentar como protótipo da mais sublime emanação de luz.

Os impressionistas restauraram o bidimensional na pintura ao criarem uma unidade de luz. No desejo de reproduzir atmosferas e obter efeitos espaciais através da cor, impregnaram suas obras de uma translucidez que equivale à transparência do plano pictórico.

A luz não deve ser concebida como iluminação; por si mesma ela se introduz no quadro através do desenvolvimento da cor. A iluminação é superficial. A luz deve ser criada. Só assim é possível alcançar o equilíbrio da luz.

A unidade de luz se identifica com a bidimensionalidade do quadro. Sua elaboração se baseia na compreensão das complexidades da luz. A unidade de cor, da mesma maneira, se identifica com a bidimensionalidade do quadro. Esta resulta das tensões de cores criadas pelos intervalos de cor. Assim, o produto final de todos os intervalos de cor é a bidimensionalidade.

A unidade formal e espacial, aliada à unidade de cor e luz, criam a bidimensionalidade do quadro.

Porque é na diferenciação das propriedades de cor que a luz encontra a sua melhor expressão, a cor não deve, para produzir o efeito de luz, ser tratada como uma gradação de tons.

A expressão psicológica da cor se revela através de relações e associações imprevistas.

SOBRE O PRAZER

"O prazer estético é causado pela percepção de leis não aparentes... o prazer estético é uma sensação em si, liberada de algo subordinado a algum propósito, portanto uma sensação que abrange tanto o prazer da natureza como o prazer da arte." (Walter Rathenau: *Notes on Art Philosophy.)* O objetivo da arte é propiciar-nos prazer, pouco importando o meio de expressão que foi usado. A faculdade de desfrutar o prazer pertence ao observador.

Adolph Gottlieb e Mark Rothko, Depoimento, 1943[26]

Para o artista, as especulações de uma mente crítica são um dos mistérios da vida. É por isso, supomos nós, que as queixas do artista, dizendo-se incompreendido, sobretudo pelos críticos, já se tornaram um clamoroso lugar-comum. Trata-se, portanto, de um acontecimento quando alguma voz se levanta e a crítica, mansa, mas publicamente, se confessa atônita, confusa diante de nossos quadros da mostra da federação. Saudamos essa honesta, podemos dizer cordial reação para com as nossas "obscuras" pinturas, pois parece que em alguns outros setores da crítica conseguimos levantar grande celeuma, provocando um estado de verdadeira histeria. Dessa forma agradecemos a oportunidade que amavelmente nos é oferecida para expormos nossos pontos de vista.

Não pretendemos defender nossos quadros. Eles falam por si. Vemo-los como a expressão de uma arte perfeitamente inteligível. A incapacidade que o senhor demonstrou, não conseguindo descartá-los ou depreciá-los, é a evidência *prima facie* de que eles comportam algum poder comunicativo. Recusamo-nos a fazer a defesa de nossas obras, mas não por não podermos. Seria muito fácil explicar que *The Rape of Persephone* [de Adolph Gottlieb] é uma expressão poética da essência de um mito; a representação do conceito da semente na terra com todas as suas brutais implicações; o impacto da verdade elementar. Será que o senhor nos poderia apresentar esse conceito, com todos os seus intricados sentimentos, nas figuras de um menino e uma menina dançando airosamente?

Igualmente, seria fácil explicar *The Syrian Bull* [de Mark Rothko] como nova interpretação de uma imagem arcaica, envolvendo distorções nunca vistas. Uma vez que a arte é intemporal, a redenção do significante de um símbolo, por mais arcaico que seja, tem tanta validez na atualidade como o velho símbolo já teve. Ou será que o de 3 mil anos atrás era mais verdadeiro?

Todas as notas esclarecedoras que se possam dar serão insuficientes para explicar nossa pintura. A explicação deve surgir da relação perfeita que se estabelece entre espectador e quadro. O que está em discussão aqui, segundo nos parece, não é o fato de dar esclarecimentos sobre as pinturas, mas o de perguntar se as idéias intrínsecas veiculadas dentro das molduras daqueles quadros têm uma significação. Acreditamos que nossos quadros revelam nossas crenças estéticas, algumas das quais vão aqui enumeradas:

1. Para nós, a arte é uma aventura num mundo desconhecido que pode ser explorado apenas pelos que estão dispostos a assumir riscos.

2. Esse mundo da imaginação se opõe ao senso comum com todas as forças e liberdades de fantasia.

---

26. Resposta às observações do crítico de arte Edward Alden Jewell sobre seus quadros na exposição da Federação de Pintores e Escultores Modernos, realizada na Wildenstein Gallery de Nova York, em junho de 1943. A declaração foi publicada na coluna de Jewell, no *New York Times*, em 13 de junho de 1943.

3. É nossa função, como artistas, fazer com que o espectador veja o mundo segundo a nossa ótica, e não segundo a dele.

4. Nós privilegiamos a expressão simples do pensamento complexo. Preferimos a forma de grandes dimensões, pois esta produz o impacto do inequívoco. Desejamos reafirmar a superfície do quadro. Somos pelas formas planas, por serem as que destroem a ilusão e revelam a verdade.

5. É noção largamente aceita entre os pintores que, não importa o que se pinta, o que interessa é que seja bem pintado. Isso é a essência do academicismo. Não existe isso de fazer boa pintura em torno de nada. Afirmamos que o tema é crucial e que só o tema, trágico e intemporal, é válido. Com isso estamos afirmando o nosso parentesco espiritual com a arte primitiva e arcaica.

Conseqüentemente, se nossas obras encerram esse tipo de crença, elas devem ofender quem quer que esteja afinado com decorações de interior, com quadros para pôr em casa ou pendurar sobre lareiras, com quadros que mostrem cenas da vida americana ou temas sociais. Igualmente, devem ofender aqueles que apreciam obras de fancaria premiadas, aqueles que prezam o espírito da National Academy, da Whitney Academy, da Corn Belt Academy e todos aqueles que gostam de outras drogas e porcarias que andam por aí.

Robert Motherwell, Declaração, 1944[27]

Em conseqüência da pobreza da vida moderna, enfrentamos a circunstância de ser a arte mais interessante do que a vida.

Jackson Pollock, Três declarações, 1944-1951

1944 [28]

Aceito o fato de que a pintura importante dos últimos cem anos foi feita na França. Os pintores americanos em geral não entenderam a pintura moderna do começo ao fim. (O único mestre americano que me interessa é Ryder.) Assim, o fato de os bons modernos europeus estarem aqui agora é muito importante, pois trazem consigo o entendimento dos problemas da pintura moderna. Estou particularmente impressionado com o seu conceito da fonte da arte como sendo o Inconsciente[29]. Essa idéia me interessa mais do que

27. Da *Partisan Review*, Nova York, XI, 1, inverno de 1944, p. 96.

28. Excerto da resposta escrita do artista a um questionário publicado em *Arts and Architecture*, LXI, fevereiro de 1944. Reproduzido em Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, Nova York, Abrams, 1961, p. 193.

29. Na época Pollock estava próximo dos surrealistas. Havia sido convidado a expor suas obras junto com eles na Exposição Surrealista Internacional de Nova York, em 1942, e sua exposição individual na Galeria "Art of This Century", de Peggy Guggenheim, em 1943, recebeu considerável atenção dos surrealistas.

Jackson Pollock, 1951.
Fotografia por Hans Namuth,
Nova York.

esses pintores em si, pois os dois artistas que mais admiro, Picasso e Miró, ainda estão no exterior...

A idéia de uma pintura americana isolada, tão popular nos Estados Unidos na década de 30, parece-me absurda, como absurda seria a idéia de criar uma matemática ou uma física puramente americana... E, num outro sentido, o problema não existe; ou, se existisse, se resolveria por si mesmo. Um americano é um americano e sua pintura se qualificaria naturalmente a partir desse fato, quer ele o deseje, quer não. Mas os problemas básicos da pintura contemporânea são independentes de qualquer país.

1947[30]

Minha pintura não vem do cavalete. Dificilmente estendo minha tela antes de pintar. Prefiro abri-la numa parede ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. Sobre o chão me sinto mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais parte da pintura, já que dessa maneira posso caminhar à volta dela, trabalhar dos quatro lados e estar literalmente *na* pintura. Esse método assemelha-se ao método dos pintores de areia índios do Oeste.

Continuo a me afastar ainda mais dos instrumentos habituais do pintor, como o cavalete, a paleta, os pincéis, etc. Prefiro bastões, colheres de pedreiro, facas, e espalhar tinta fluida ou um pesado empaste feito de areia, vidro moído e mais outras matérias estranhas.

Quando estou *no* meu quadro, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de "conhecimento" é que vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de fazer modificações, de destruir a imagem, etc., porque o quadro tem uma vida própria. Procuro deixar que esse mistério se revele. Só quando perco contato com o quadro é que o resultado é confuso. Quando isso não acontece, há uma harmonia pura, um dar e tomar livre, e o quadro sai bom.

1951[31]

Não trabalho a partir de desenhos ou esboços em cores. Minha pintura é direta. ... O método de pintar é o resultado natural de uma necessidade. Quero expressar meus sentimentos, e não ilustrá-los. A técnica é apenas um meio de chegar a uma declaração. Quando estou pintando, tenho uma idéia geral do que estou fazendo. Posso controlar o fluxo da pintura: não há acidentes, assim como não há começo nem fim.

Mark Rothko, "Os românticos foram instigados", 1947[32]

Os românticos foram instigados a buscar motivos exóticos e a viajar para lugares distantes. Não compreenderam que, embora o transcendental deva envolver o estranho e desconhecido, nem tudo o que é estranho e pouco conhecido é transcendental.

A hostilidade da sociedade para com sua atividade é difícil de ser aceita pelo artista. Não obstante, essa hostilidade pode servir como um fermento para a verdadeira liberação. Livre de um falso sentimento de segurança e comunidade, o artista pode abandonar seu talão de cheques bancários, tal como abandonou outras formas de segurança. Tanto o sentimento de comuni-

30. Excerto de "My Painting", *Possibilities* I, Nova York, inverno de 1947/48, p. 79.

31. Da narração, pelo artista, para o filme *Jackson Pollock* (1951), de Hans Namuth e Paul Falkenberg. Reproduzido em Robertson, *Jackson Pollock*, p. 194.

32. De *Possibilities* I, p. 84.

dade como o de segurança dependem do que é familiar. Livre deles, as experiências transcendentais se tornam possíveis.

Vejo meus quadros como dramas; as formas nos quadros são os personagens. Estes foram criados a partir da necessidade de um grupo de atores que sejam capazes de movimentar-se dramaticamente, sem embaraço, e de fazer gestos sem timidez.

Nem a ação nem os atores podem ser previstos ou descritos antecipadamente. Começam como uma aventura desconhecida num espaço desconhecido. É no momento de conclusão que, num lampejo de reconhecimento, se vê que têm a quantidade e a função que se pretendia. As idéias e planos que existiam na mente no início foram simplesmente a porta pela qual deixamos o mundo nos quais ocorrem[33].

Assim os grandes quadros cubistas transcenderam e refutaram as implicações do programa cubista.

A mais importante ferramenta que o artista cria com a prática constante é a fé na sua capacidade de produzir milagres quando estes se fazem necessários. Os quadros devem ser milagrosos: no instante em que um deles é concluído, a intimidade entre a criação e o criador termina. Ele passa a ser um estranho. O quadro deve ser, para ele, tal como é para qualquer outra pessoa que o vê mais tarde, uma revelação, uma solução inesperada e sem precedentes de uma necessidade eternamente familiar.

Das formas:

Elas são elementos singulares de uma situação singular.

São organismos com vontade e uma paixão de auto-afirmação.

Movimentam-se com liberdade interna e sem necessidade de violar ou de conformar-se àquilo que é provável no mundo conhecido.

Não têm associação direta com nenhuma experiência específica visível, mas nelas reconhecemos o princípio e a paixão dos organismos.

A apresentação desse drama no mundo familiar nunca foi possível, a menos que os atos cotidianos pertencessem a um ritual aceito como relativo a um mundo transcendente.

Até mesmo o artista arcaico, que tinha uma estranha virtuosidade, sentiu necessidade de criar um grupo de deuses e semideuses intermediários, monstruosos, híbridos. A diferença é que, como o artista arcaico vivia numa sociedade mais prática do que a nossa, a necessidade de uma experiência transcendente era compreendida e gozava de uma situação oficial. Em conseqüência, a figura humana e outros elementos do mundo familiar se combinariam com a representação ou participariam como um todo dos excessos que caracterizam essa improvável hierarquia. Para nós, o disfarce tem de ser completo. A identidade familiar das coisas precisa ser pulverizada para destruir as associações finitas com que a nossa sociedade envolve, cada vez mais, todos os aspectos do nosso ambiente.

---

33. Compare-se a declaração de Rothko de que as formas são os atores numa ação que não pode ser prevista, com a "pintura ação" de Harold Rosenberg (adiante).

Em monstros e deuses, a arte não pode representar o nosso drama: seus momentos mais profundos expressam essa frustração. Quando foram abandonados como superstições insustentáveis, a arte mergulhou na melancolia. Tornou-se sombria e envolveu seus objetos nas insinuações nostálgicas de um mundo semi-iluminado. Para mim, as grandes realizações dos séculos nos quais o artista aceitou o provável e o familiar como seus motivos foram os quadros da figura humana isolada — sozinha, num momento de total imobilidade.

Mas a figura solitária não poderia levantar seus braços e pernas num único gesto que pudesse indicar sua preocupação com a realidade da mortalidade e com um apetite insaciável pela experiência ubíqua em face dessa realidade. Nem poderia a solidão ser superada. Essas figuras só podiam reunir-se em praias, ruas e parques pela coincidência e, com suas companheiras, formar um *tableau vivant* da incomunicabilidade humana.

Não acredito que tenha havido jamais essa questão de ser abstrato ou figurativo. O que realmente importa é acabar com esse silêncio e essa solidão, respirar e estender novamente os braços.

Barnett Newman, "O quadro ideográfico", 1947[34]

Ideógrafo — Caráter, símbolo ou figura que sugere a idéia sem expressar-lhe o nome.

Ideográfico — O que representa as idéias diretamente, e não por meio de seus nomes; aplica-se especificamente ao modo de escrita que, usando símbolos, figuras ou hieróglifos, sugere a idéia de um objeto sem expressar-lhe o nome.

The Century Dictionary

Ideógrafo — Símbolo ou caráter pintado, escrito ou inscrito, que representa idéias.

Enciclopédia Britânica

O artista kwakiutl que pintava numa pele não se preocupava com as coisas pouco importantes que constituíam as opulentas rivalidades sociais do cenário índio do litoral noroeste dos Estados Unidos, nem, em nome de uma pureza superior, renunciava ao mundo vivo em favor do materialismo sem significado do desenho. A forma abstrata por eles usada, toda a sua linguagem plástica, era dirigida por uma vontade ritual para o entendimento metafísico. Deixava as realidades cotidianas aos construtores de brinquedos; o agradável jogo do desenho não-figurativo às mulheres que faziam cestos. Para ele, a forma era uma coisa viva, veículo de um complexo de pensamentos abstratos, veículo

34. De *The Ideographic Picture*, Nova York, Betty Parsons Gallery, catálogo de exposição, 20 de janeiro - 8 de fevereiro de 1947. A exposição incluía trabalhos de Hans Hofmann, Pietro Lazzari, Boris Margo, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Theodoros Stamos e Clyfford Still.

de sentimentos apavorantes que experimentava ante o terror do desconhecido. A forma abstrata era, portanto, real, e não uma "abstração" formal de um fato visual, com sua conotação de natureza já vista. Nem era uma ilusão purista, com sua sobrecarga de verdades pseudocientíficas.

A base de um ato estético é a idéia pura. Mas esta é necessariamente um ato estético. Daí o paradoxo epistemológico que constitui o problema do artista. Não a delimitação ou a construção do espaço; não a construção ou a destruição fauvista; não a linha simples, reta e estreita, nem a linha torturada, deformada e humilhante; não o olho preciso, todo dedos, nem o olho selvagem do sonho, piscando; mas sim a idéia — complexo que estabelece contato com o mistério — da vida, dos homens, da natureza, do duro e negro caos da morte, do túmulo, do caos mais suave que é a tragédia. Pois só a idéia pura tem significado. Tudo o mais tem tudo o mais.

Espontânea e oriunda de vários pontos, surgiu durante a guerra uma nova força na pintura americana que é a contrapartida moderna do impulso artístico primitivo. Já em 1942 o sr. Edward Alden Jewel foi o primeiro a mencioná-la publicamente. Desde então vários críticos e comerciantes de arte tentaram rotulá-la, descrevê-la. É chegado o momento de que o próprio artista, mostrando o dicionário, deixe claro, à comunidade e aos seus colegas, a intenção que o motiva. Pois trata-se de um grupo de artistas que não são pintores abstratos, embora trabalhem num estilo conhecido como abstrato.

A sra. Betty Parsons organizou em sua galeria uma exposição representativa desse trabalho em torno dos artistas que são os seus expoentes. O fato de todos eles estarem ligados à sua galeria é bastante significativo.

Barnett Newman, "O primeiro homem era um artista", 1947[35]

Sem dúvida o primeiro homem era um artista.

Uma ciência da paleontologia fundamentada nessa afirmação poderia ser formulada se partisse do postulado de que o ato estético sempre antecedeu o ato social. A arte totêmica de pasmo frente ao ancestral-tigre ocorreu antes do ato de assassinato. É importante lembrar que a necessidade de sonho é mais forte do que qualquer outra necessidade utilitária. Na linguagem da ciência, a necessidade de compreender o desconhecido vem antes de qualquer desejo de descobrir o desconhecido.

A primeira expressão do homem, como seu primeiro sonho, foi estética. A fala foi uma explosão poética, e não uma exigência da comunicação. O homem original, ao gritar suas consoantes, o fez como uma manifestação de espanto e raiva ante o estado trágico de sua autoconsciência e de sua impotência diante do nada. Filólogos e semióticos estão começando a aceitar o conceito de que, se definirmos a linguagem como a capacidade de comunicar-se por meio de sinais, sons ou gestos, então a linguagem é uma força

35. Excerto de *Tiger's Eye*, Nova York, nº 1, outubro de 1947, pp. 59-60.

animal. Quem quer que tenha observado o pombo comum dar voltas em torno de sua fêmea sabe que ela sabe o que ele quer.

O que há de humano na linguagem é a literatura, e não a comunicação. O primeiro grito do homem foi uma canção. A primeira tentativa de comunicação de um homem com seu semelhante foi um grito de força e debilidade solene, e não um pedido de um pouco de água. Até o animal faz uma frustrada tentativa de poesia. Os ornitólogos explicam o canto do galo como uma explosão extática do seu poder. O mergulhão que desliza solitário pelo lago, com quem se está comunicando? O cão solitário uiva para a lua. Poderemos dizer que o primeiro homem chamou o sol e as estrelas de *Deus* como um ato de comunicação, e só depois de ter terminado o trabalho do dia? O mito veio antes da caça. O objetivo da primeira fala do homem foi dirigir-se ao desconhecido. Seu comportamento teve origem em sua natureza artística.

Assim como a primeira fala do homem foi poética antes de se tornar utilitária, o homem construiu primeiro um ídolo de barro antes de imaginar um machado. A mão do homem fez correr o galho seco pelo barro para traçar uma linha antes de aprender a jogar esse galho como uma lança. Os arqueólogos nos dizem que a cabeça do machado sugeriu o ídolo com cabeça de machado. Ambos são encontrados nas mesmas camadas e podem ter sido contemporâneos. Talvez seja certo que o ídolo de cabeça de machado não poderia ter sido feito sem ferramentas como o machado, mas isso é uma divisão de trabalho, e não de tempo, já que a figura de barro foi anterior tanto à figura de pedra como ao machado. (Uma figura pode ser feita de barro, mas um machado, não.) A imagem de Deus, e não a cerâmica, foi o primeiro ato manual. Foi a corrupção materialista da antropologia de hoje que nos tentou convencer de que o homem original fez cerâmica antes de fazer escultura. A cerâmica é produto da civilização. O ato artístico é a marca pessoal do homem.

A mais antiga história escrita dos desejos do homem prova que o significado do mundo não pode ser encontrado no ato social. O exame do primeiro capítulo do Gênesis proporciona melhor chave para o sonho humano. Ao autor arcaico era inconcebível que o homem original, Adão, tivesse sido posto na terra para ser um trabalhador, para ser um animal social. Os impulsos criadores do escritor disseram-lhe que a origem do homem foi a de um artista que o colocou no Jardim do Éden, perto da Árvore do Conhecimento do bem e do mal, no mais alto sentido da revelação divina. A queda do homem foi entendida pelo autor e pelo seu público não como uma queda da Utopia para a luta, como querem os sociólogos, nem, como pretendem convencer-nos os religiosos, como uma queda da Graça para o Pecado, mas sim que Adão, ao comer da Árvore do Conhecimento, buscou a vida criativa para ser, como Deus, "um criador de mundos", para usarmos a frase de Rashi, e foi reduzido à vida de trabalho em conseqüência de um castigo ciumento.

A explicação da queda do homem está em nossa incapacidade de viver a vida do criador. Foi uma queda do bem, e não da vida abundante. E é precisamente sob esse aspecto que o artista está hoje lutando para uma aproxi-

mação com a verdade sobre o homem original maior do que aquela que pode ser pretendida pelo paleontólogo, pois o poeta e o artista é que se preocupam com a função do homem original e lutam para chegar ao seu estado criativo. Qual a razão de ser, qual a explicação do impulso aparentemente insano que o homem sente para ser pintor e poeta, senão a de um ato de defesa contra sua queda e uma afirmação de sua volta ao Adão do Jardim do Éden? Pois os artistas são os primeiros homens.

Barnett Newman, "O sublime é agora", 1948[36]

Miguel Ângelo sabia que o significado dos estudos gregos de sua época envolviam a transformação de Cristo, o homem, no Cristo que é Deus; que o seu problema plástico não era o problema medieval de fazer uma catedral, nem o problema grego de fazer um homem semelhante a deus, mas o de fazer uma catedral a partir do homem. Com isso ele fixou um padrão para a sublimidade que não podia ser alcançado pela pintura de sua época. Em vez disso, a pintura continuou sua alegre busca de uma arte voluptuosa até os tempos modernos; os impressionistas, aborrecidos com sua inadequação, iniciaram o movimento destinado a destruir a retórica clássica da beleza por sua insistência numa superfície de pinceladas feias.

O impulso da arte moderna foi esse desejo de destruir a beleza. Mas, ao rejeitar as noções renascentistas do belo, e sem um substituto para a mensagem sublime, os impressionistas foram obrigados a se preocupar, em sua luta, com os valores culturais de sua história plástica, de modo que, em vez de evocar uma nova maneira de sentir a vida, eles só foram capazes de fazer uma transferência de valores. Glorificando seu próprio modo de vida, viram-se envolvidos no problema do que é realmente belo e só puderam fazer uma reformulação de sua posição sobre a questão geral da beleza; tal como, mais tarde, os cubistas, com seus gestos Dada de colocar uma folha de jornal e lixas no lugar das superfícies aveludadas do Renascimento, os impressionistas fizeram uma transferência de valores semelhante: em vez de criar uma nova visão, só conseguiram elevar a folha de papel. Tão forte é a *retórica* da exaltação como atitude no contexto amplo do padrão cultural europeu que os elementos de sublime na revolução que conhecemos como arte moderna existem em seu esforço e energia para fugir ao padrão, mais do que na realização de uma nova experiência. Os esforços de Picasso podem ser sublimes, mas não há dúvidas de que seu trabalho é uma preocupação com a questão da essência da natureza da beleza. Até mesmo Mondrian, em sua tentativa de destruir o quadro do Renascimento com a insistência num motivo puro, só conseguiu elevar o plano branco e o ângulo reto para o mundo do sublime, onde o sublime se torna paradoxalmente um absoluto de sensações perfeitas. A geometria (perfeição) engoliu a sua metafísica (sua exaltação).

36. Excertos de "The Ideas of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?" *Tiger's Eye*, Nova York, nº 6, 15 de dezembro de 1948, pp. 52-53.

A incapacidade da arte européia de alcançar o sublime se deve a esse desejo cego de existir dentro da realidade da sensação (o mundo objetivo, quer deformado, quer puro) e construir uma arte dentro do quadro da plasticidade pura (o ideal grego da beleza, quer seja a plasticidade uma superfície dinâmica romântica ou uma superfície estável clássica). Em outras palavras, a arte moderna, sem ter um conteúdo sublime, foi incapaz de criar uma nova imagem sublime e de afastar-se da imagística de figuras do Renascimento, exceto pela deformação ou negando-a totalmente em favor de um mundo vazio de formalismos geométricos — uma retórica *pura* de relações matemáticas abstratas envolveu-se numa luta quanto à natureza da beleza: se a beleza existe na natureza ou se pode ser encontrada sem a natureza.

Acredito que aqui nos Estados Unidos alguns de nós, livres do peso da cultura européia, estamos encontrando a resposta, negando totalmente que a arte tenha qualquer preocupação com o problema da beleza e de onde encontrá-la. A questão que surge agora é como, se estamos vivendo numa época sem lenda ou mitos que possam ser chamados sublimes, se nos recusamos a admitir qualquer exaltação nas relações puras, se nos recusamos a viver no abstrato, como podemos estar criando uma arte sublime?

Estamos reafirmando a aspiração natural que o homem tem pelo exaltado, por uma preocupação com nossa relação com as emoções absolutas. Não precisamos das antiquadas muletas de uma lenda superada e obsoleta. Estamos criando imagens cuja realidade é auto-evidente e que não têm as estacas e muletas que evocam associações com imagens obsoletas, tanto sublimes como belas. Estamos nos libertando dos impedimentos da memória, da associação, da nostalgia, da lenda, do mito ou do que quer que seja que esteve na base da pintura ocidental européia. Em vez de fazer catedrais de nosso Cristo, homem, ou "vida", estamos fazendo-as conosco mesmo, com os nossos próprios sentimentos. A imagem que produzimos é a imagem auto-evidente da revelação, real e concreta, que pode ser compreendida por qualquer um que a examine sem os óculos nostálgicos da história.

Herbert Ferber, "Sobre a escultura", 1954[37]

O escultor contemporâneo foi educado dentro do conceito do monólito. Foi só através do monólito que a tradição ocidental, desde o Egito, passando pela Grécia, Roma, Idade Média e Renascimento, até o século XIX, chegou ao seu auge. O monólito foi uma tradição povoada com as representações de figuras, terrenas ou divinas, e com formas sólidas, maciças, humanas e animais. Diferentes conceitos de escultura, como hoje percebemos, foram realizados em outros lugares e em outras épocas. Mas pouco contribuíram para a tradição enfrentada pelo escultor do século XIX. A idéia da escultura por ele herdada, ao que me parece, foi "centrípeta": a escultura estava amarrada ao seu próprio centro.

37. Excertos de *Art in America*, Nova York, XLII, 4, dezembro de 1954, pp. 262-308.

Em nossa época, porém, o cânone da tradição e do gosto foi derrubado e a escultura tornou-se uma arte de extensão. Tornou-se "centrífuga" e, nos trabalhos que admiro, afasta-se do próprio centro. Essa revolução deu nova vida a uma arte que estava ancorada na tradição. Sem essa modificação de conceito, em minha opinião, ela teria feito apenas contribuições relativamente menores para a arte de nossa época.

A escultura monolítica tem sido uma representação do mundo animado, homem e animal, por mais transformado ou transcendido que seja. Talvez as formas fechadas da vida biológica fossem uma fonte para as formas de escultura, mesmo quando a verossimilhança não constituísse o objetivo. Quando a tradição foi interrompida, quando o corpo humano ou divino deixou de ser considerado sagrado ou inviolável, por esta ou aquela razão, despontou uma nova era no mundo da arte. O cubismo fragmentou o objeto na criação da obra de arte com os seus pedaços. A Bauhaus e os construtivistas transformaram em fetiches os materiais e a estrutura lógica. O surrealismo e o expressionismo reevocaram o fantástico e o não-racional. Juntos, criaram novas formas e novos motivos numa arte que já não precisava seguir os canais fisiológicos; que pode transmitir seu vigor por meio de "linhas de força" que não estão necessariamente encerradas num envoltório biológico. Na escultura contemporânea isso abriu, a meu ver, um caminho novo, que marca uma divergência radical em relação ao caminho anterior.

A escultura monolítica, a escultura centrípeta, dominada pela idéia de massa, apresenta uma superfície contínua, que encerra um volume e é motivada a partir do centro. A escultura de extensão, centrífuga, não é maciça nem monolítica, nem apresenta uma superfície contínua. Seus elementos não se orientam para um centro, não são projeções de uma massa central. Se antes a escultura era sólida, fechada, hoje ela é uma arte de formas abertas, arejadas, suspensas no espaço.

O simples ato pelo qual o *escultor como entalhador* corta a massa, libertando-a da massa interior, foi um movimento vindo de fora no sentido de uma superfície previsível que repousava sobre um núcleo sólido. Da mesma forma, o *escultor como modelador* trabalhava para chegar à superfície preconcebida partindo de um núcleo sobre o qual ela repousava. Em ambos os casos, o significado da superfície resultou das forças que estavam no núcleo. Quando as colunas dos portais das catedrais góticas adquiriram vida, ou quando o monólito foi desbastado para revelar a calma eterna do rei-deus do Egito, ou o bronze foi moldado à semelhança do herói-guerreiro, tratava-se, em geral, de um sólido opaco que encerrava em sua superfície a medida do significado humano ou transcendente. Nas esculturas modeladas ou entalhadas, a superfície é motivada e interpretada tal como as ondas endurecidas da lava, que revelam as forças que as produziram. A superfície contínua era um meio de intercâmbio, o ponto de encontro onde as forças interiores eram levadas ao conhecimento do espectador por meio das variações de cor e de superfície, silhueta e gesto. O espectador lia esses elementos segundo a cultura de sua época. Assim o Moisés de Miguel Ângelo, com sua superfície tensa e dinâmica,

revela em todos os movimentos as forças interiores da moral e da inteligência colérica. E o sorriso do Anjo de Reims é a expressão do conhecimento de Deus.

A frase de Miguel Ângelo, segundo a qual uma boa escultura não perderia nada de importante se rolasse montanha abaixo, não teria conservado sua autoridade por tanto tempo se não tivesse partido da suposição de que a massa ininterrupta da obra continha a idéia estética essencial. A nova escultura poderia ser testada, não por essa regra, mas pela sua capacidade de suportar um furacão, pois oferece tão pouca superfície. Ela se parece mais com os tipos abertos das torres góticas do que com as estátuas dos portais góticos. Seu corpo estético é a relação de sólidos e espaços que se definem mutuamente. O espaço não é deslocado, marca da escultura tradicional. Pelo contrário, é penetrado e mantido em tensão. Os espaços e formas constituem um complexo cujas partes são naturalmente interdependentes, mas não centradas. Essa escultura de extensão não começa com a idéia de remover a superfície da massa tal como ela existia, para carregar de significado a superfície revelada. Nem trabalhada a partir de um núcleo para uma superfície preconcebida. Pode-se, pelo contrário, dizer que essa escultura abandonou totalmente a idéia de superfície, de modo que, em vez de encerrar um volume, sua forma permite o livre uso dos espaços como partes essenciais da escultura. Somos envolvidos por esses espaços como se houvesse uma compulsão cinética para penetrá-los e movimentar-se à volta deles. O olhar já não percorre uma superfície. Já não há a limitação de pensar em frente e costas, como não há quando olhamos para uma árvore ou paisagem. Sem recurso ao ilusionismo, a escultura tornou-se verdadeiramente espacial.

Willem de Kooning, "O renascimento e a ordem", 1950[38]

Há uma linha na história da arte que remonta à Mesopotâmia. Ela omite todo o Oriente, os maias e os índios americanos. Duchamp é parte dela. Cézanne também. Picasso e os cubistas também; Giacometti, Mondrian e tantos, tantos outros — civilizações inteiras. Como eu dizia, ela remonta à Mesopotâmia, talvez a 5 mil anos, de modo que não há sentido em mencionar nomes... Tenho, porém, um sentimento em relação a todas essas pessoas — milhões delas — nessa enorme linha que mergulha na história. Elas tinham maneiras peculiares de medir. Pareciam medir com uma extensão semelhante à sua própria altura. Por essa razão podiam imaginar-se em quase todas as proporções. É por isso que as figuras de Giacometti me parecem pessoas reais. A idéia de que aquilo que o artista está fazendo pode vir a saber por si mesmo, a sua altura, a sua largura e profundidade é histórica — e tradicional, parece-me. Vem da própria imagem do homem.

38. Excerto de uma conferência pronunciada em 1950 no Studio 35, Nova York. Publicada em *trans/formation*, Nova York, I, 2, 1951, pp. 86-87. (Ver descrição do Studio 35 na introdução a este capítulo e na nota à "Sessão dos Artistas", adiante.)

Reconheço que pouco sei da arte oriental. Mas isso é porque não posso encontrar nela o que procuro ou aquilo de que estou falando. Para mim, a idéia oriental da beleza é que ela "não está ali". É um estado de não estar ali. Está ausente. Por isso é tão boa. É a mesma coisa que não me agrada no suprematismo, no purismo e no não-figurativismo.

E, embora eu pessoalmente não me importe com todos os potes e panelas dos quadros dos burgueses — as cenas de gênero da boa vida desenvolvidas no tipo de sol dos impressionistas, mais tarde —, gosto da idéia de que eles, os potes e as panelas, estão sempre em relação com o homem. Não têm alma própria, como parecem ter no Oriente. Para nós, não têm caráter; podemos fazer com eles tudo o que desejarmos. Há essa irritabilidade perpétua. A natureza, portanto, é apenas natureza. Reconheço estar muito impressionado com ela.

A atitude segundo a qual a natureza é caótica e o artista coloca ordem nela é, a meu ver, um ponto de vista absurdo. Tudo o que podemos esperar é instaurar uma certa ordem em nós mesmos. Quando um homem ara o seu campo no momento certo, isso significa exatamente o que ele faz.

Na medida em que compreendemos o universo — se é que ele pode ser compreendido —, nossos atos podem ter algum desejo de ordem; mas, do ponto de vista do universo, eles devem ser muito grotescos...

Simpósio: "Que significa a arte abstrata para mim", 1951[39]

WILLEM DE KOONING

O primeiro homem que começou a falar, fosse ele quem fosse, deve tê-la inventado. Pois certamente foi a fala que colocou "arte" na pintura. Nada é positivo em relação à arte, exceto que ela constitui uma palavra. Desse ponto de partida até aqui, toda a arte tornou-se literária. Ainda não estamos vivendo num mundo onde tudo é auto-evidente. É muito interessante observar que muita gente que quer retirar a fala da nossa pintura, por exemplo, não faz outra coisa senão falar dela. Não há nisso nenhuma contradição, porém. A arte, nela, é a parte eternamente muda, com quem podemos falar para sempre.

Para mim, um único ponto surge em meu campo de visão. Esse ponto, estreito e tendencioso, por vezes se torna muito claro. Eu não o inventei. Já estava ali. De tudo o que passa por mim só posso ver um pouco, mas estou sempre olhando. E por vezes vejo muita coisa.

A palavra "abstrato" vem da torre de luz dos filósofos e parece ser um dos seus faróis focalizados particularmente sobre a "arte". Por isso o artista

39. Três trabalhos apresentados a um simpósio realizado a 5 de fevereiro de 1951 no Museu de Arte Moderna, Nova York, em conjunto com a exposição "Pintura e Escultura Abstratas na América". De *What Abstract Art Means to Me, Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nova York, XVIII, 3, primavera de 1951, e reproduzido com sua autorização.

está sempre iluminado por ela. Tão logo ele — quero dizer, o "abstrato" — entra em cena, deixa de ser o que é quando está escrito. Transforma-se num sentimento que provavelmente poderia ser explicado por outras palavras. Mas um dia algum pintor usou "abstração" como título de um dos seus quadros. Era uma natureza-morta. E foi um nome muito manhoso. Não era realmente muito bom. A partir de então a idéia da abstração tornou-se uma coisa extra. Deu imediatamente a certas pessoas a idéia de que poderiam libertar a arte dela mesma. Até então, a arte significava tudo o que havia nela — não aquilo que se podia tirar dela. Havia apenas uma coisa que se podia tirar dela, por vezes, quando o estado de espírito era adequado — aquela sensação abstrata e indefinível, a parte estética — e deixá-la onde estava. Para o pintor, eram necessárias muitas coisas para chegar ao "abstrato" ou ao "nada". Tais coisas estavam sempre na vida — um cavalo, uma flor, uma ordenhadora, a luz que entrava numa sala pela janela e fazia figuras sob a forma de diamantes, talvez mesas, cadeiras e assim por diante. O pintor, é certo, nem sempre era totalmente livre. As coisas nem sempre eram de sua escolha, mas por isso ele tinha freqüentemente alguma idéia nova. Alguns pintores gostavam de pintar coisas já escolhidas por outros e, depois de terem sido abstratos em relação a tais coisas, foram chamados de clássicos. Outros queriam escolher as coisas e, depois de serem abstratos em relação a elas, foram chamados de românticos. É claro que eles se misturaram uns com os outros, e muito. De qualquer modo, naquela época não eram abstratos em relação a alguma coisa que já era abstrata. Libertaram as formas, a luz, a cor e o espaço colocando-os em coisas concretas numa determinada situação. Eles realmente pensaram na possibilidade de que as coisas — cavalo, cadeira, homem — fossem abstrações, mas deixaram isso de lado porque, se pensassem nisso, teriam sido levados a abandonar totalmente a pintura e provavelmente teriam acabado na torre do filósofo. Quando tinham essas idéias estranhas e profundas, livravam-se delas pintando um determinado sorriso no rosto do retrato no qual estavam trabalhando.

A estética da pintura esteve sempre num estado de evolução semelhante ao desenvolvimento da própria pintura. Elas se influenciaram mutuamente. De repente, porém, naquela famosa passagem do século, algumas pessoas acharam que podiam pegar o touro a unha e inventar uma estética *a priori*. Depois de terem imediatamente discordado entre si, começaram a formar todos os tipos de grupos, cada qual com a idéia de libertar a arte, cada qual exigindo obediência. A maioria dessas teorias acabou desaparecendo na política ou em formas estranhas de espiritualismo. A questão, tal como a viam, não foi tanto o que se *podia* pintar como o que *não* se podia pintar. *Não* se podia pintar uma casa ou uma árvore ou uma montanha. Foi então que surgiu o motivo como algo que *não* se deve ter.

Antigamente, quando os artistas eram muito procurados, se começassem a pensar na sua utilidade para o mundo, isso só poderia levá-los a acreditar que a pintura era uma ocupação demasiado mundana e alguns deles procuraram a igreja em lugar dela, ou ficaram na frente da igreja, esmolando.

Willem de Kooning, 1965.
Fotografia por Hans Namuth, Nova York.

Assim, aquilo que era considerado demasiado mundano do ponto de vista espiritual tornou-se mais tarde — para os que estavam inventando a nova estética — uma cortina de fumaça espiritual, e não suficientemente mundana. Esses artistas do último dia preocuparam-se com a sua aparente inutilidade. Ninguém parecia realmente dar-lhes nenhuma atenção. E eles não confiavam naquela liberdade da indiferença. Sabiam que estavam relativamente mais livres do que antes *por causa* dessa indiferença, mas, apesar de toda a sua conversa sobre a libertação da arte, não pretendiam realmente isso. A liberdade, para eles, significava ser útil na sociedade. E essa idéia é realmente maravilhosa. Para realizar isso, não precisavam de *coisas* como mesas, cadeira ou cavalos. Precisavam, no lugar delas, de idéias, idéias sociais, para com elas fazer seus objetos, suas construções — o "fenômeno plástico puro" —, usadas para ilustrar suas convicções. Seu argumento era que até o seu aparecimento, com suas teorias, a forma do próprio homem no espaço — seu corpo — era uma prisão privada; e que foi devido à miséria dessa prisão — porque ele estava faminto e trabalhava demais e ia para um lugar horrível chamado lar tarde da noite, debaixo de chuva, e seus ossos doíam e sua cabeça era pesada —, devido a essa consciência do seu corpo, a esse senso de *pathos*,

diziam eles, que o homem foi vencido pelo drama de uma crucificação na pintura ou o lirismo de um grupo de pessoas sentadas tranqüilamente à volta de uma mesa, bebendo vinho. Em outras palavras, esses estetas propunham que as pessoas tinham, até agora, compreendido a pintura em termos de sua própria miséria pessoal. Seus sentimentos de forma eram, em vez disso, de conforto. A beleza do conforto. A grande curva de um ponte era bonita porque permitia a travessia confortável do rio. Compor com curvas e ângulos assim e fazer obras de arte com eles só poderia trazer felicidade para as pessoas, diziam, pois a única associação despertada era a de conforto. Que milhões de pessoas tivessem morrido na guerra, desde então, devido a essa idéia de conforto era outra história.

Essa forma pura de conforto tornou-se o conforto de uma "forma pura". A parte do "nada" num quadro, até então — a parte que não era pintada, mas que existia devido às coisas que estavam no quadro e que eram pintadas —, tinha muitos rótulos descritivos, como "belo", "lírico", "forma", "profundo", "espaço", "expressão", "clássico", "sentimento", "épico", "romântico", "puro", "equilíbrio", etc. De qualquer modo, aquele "nada" que era reconhecido como alguma coisa em particular — e como alguma coisa particular — foi por eles generalizado, com seus espíritos de contadores, em círculos e quadrados. Tinham a inocente idéia de que o "algo" existia "apesar de", e não "devido a", e que esse algo era a única coisa que realmente tinha importância. Acreditaram ter-se apossado dele de uma vez por todas. Essa idéia, porém, fez com que voltassem atrás, apesar de quererem ir para a frente. Aquele "algo" que não era mensurável foi perdido ao tentarem torná-lo mensurável; assim, todos os velhos mundos, que, de acordo com as suas idéias, deviam ser postos de lado, entraram novamente na arte: puro, supremo, equilíbrio, sensibilidade, etc.

Kandinsky compreendia a "forma" como *uma* forma, como um objeto no mundo real; e um objeto, disse ele, era narrativo — portanto, não o aprovava. Ele queria sua "música sem palavras". Queria ser "simples como uma criança". Pretendia, com seu "eu íntimo", livrar-se das "barricadas filosóficas" (sentou-se e escreveu alguma coisa sobre isso). Mas aquilo que escreveu transformou-se, por sua vez, numa barricada filosófica, embora uma barricada cheia de buracos. Eles nos oferece uma espécie de idéia centro-européia do budismo ou, de qualquer modo, algo que para mim é demasiado teosófico.

O sentimento dos futuristas era mais simples. Nada de espaço. Devia-se manter tudo em andamento! Foi esta, provavelmente, a razão pela qual desapareceram. Ou o homem era uma máquina ou então um sacrifício com o qual se fazem máquinas.

A atitude moral do neoplasticismo foi muito parecida com a dos construtivistas, exceto pelo fato de que estes queriam levar as coisas para céu aberto, e os neoplásticos não queriam nada que tivesse ficado.

Aprendi muito com todos eles, que também me confundiram bastante. Uma coisa é certa: não lhes devo minha aptidão natural para o desenho. Hoje estou muito cansado de suas idéias.

A única maneira pela qual penso nelas é em termos dos artistas individuais que nelas se inspiraram ou que as inventaram. Ainda penso que Boccioni foi um grande artista e um homem apaixonado. Gosto de Lissitzky, Rodchenko, Tatlin e Gabo; e admiro muito alguns dos quadros de Kandinsky. Mas Mondrian, o grande e impiedoso artista, é o único de quem nada restou.

O ponto que todos tinham em comum era o de estar tanto dentro quanto fora ao mesmo tempo. Um novo tipo de semelhança! A semelhança do instinto de grupo. Tudo o que ela produziu é mais vidro e uma histeria em relação aos materiais novos através dos quais podemos ver. Um sintoma de doença do amor, suponho. Para mim, estar dentro e fora é estar num estúdio não-aquecido, com vidraças quebradas no inverno, ou tirando um cochilo na varanda de alguém no verão.

Espiritualmente, estou onde quer que meu espírito me permita estar, o que não quer dizer necessariamente no futuro. Mas não tenho nostalgia. Se estou diante de uma daquelas pequenas figuras da Mesopotâmia, não sinto nostalgia dela, mas posso ficar num estado de ansiedade. A arte nunca parece me deixar tranqüilo ou puro. Pareço estar sempre envolvido no melodrama da vulgaridade. Não penso no interior ou no exterior — ou na arte em geral — como uma situação confortável. Sei que há uma idéia terrível em algum lugar, mas sempre que quero penetrar nele sou tomado de um sentimento de apatia e quero deitar-me e dormir. Alguns pintores, inclusive eu, não se preocupam com a cadeira na qual estão sentados. Ela não precisa sequer ser confortável. São demasiado nervosos para descobrir onde devem sentar-se. Não querem "sentar-se pomposamente". Em vez disso, descobriram que a pintura — de qualquer tipo, qualquer estilo de pintura —, na verdade, é um modo de vida hoje, um estilo de vida, por assim dizer. É nisso que está a sua forma. É exatamente na sua inutilidade que ela é livre. Tais artistas não querem se conformar. Querem apenas ser inspirados.

O instinto de grupo poderia ser uma boa idéia, mas há sempre algum ditadorzinho que deseja fazer do seu instinto o instinto do grupo. Não há hoje *nenhum* estilo de pintura. Há tantos naturalistas entre os pintores abstratos quanto pintores abstratos na chamada escola figurativa.

O argumento, tantas vezes usado, de que a ciência é realmente abstrata, de que a pintura poderia ser como a música e de que, por isso, não se pode pintar um homem encostado num poste é totalmente ridículo. A esta altura, estou francamente entediado com aquele espaço da ciência — o espaço dos físicos. Suas lentes são tão grossas que, visto através delas, o espaço fica cada vez mais melancólico. Não parece haver fim na miséria do espaço dos cientistas. Tudo o que ele encerra são bilhões e bilhões de pedaços de matéria, quentes ou frios, flutuando no escuro de acordo com um plano grandioso e sem finalidade. As estrelas em que penso, se pudesse voar, poderia alcançá-las em poucos dias antiquados. Mas as estrelas dos físicos eu as uso como botões, para abotoar cortinas de nada. Quando estendo meus braços para o resto de mim mesmo e indago onde estão os meus dedos — esse é todo o espaço de que preciso como pintor.

Hoje, certas pessoas acham que a luz da bomba atômica modificará o conceito da pintura de uma vez por todas. Os olhos que viram realmente tal luz derreteram-se de puro êxtase. Por um instante, todos tinham a mesma cor. Todos se transformaram em anjos. Uma verdadeira luz cristã, dolorosa, mas misericordiosa.

Pessoalmente, não preciso de um movimento. O que me foi dado, aceito-o sem discutir. De todos os movimentos, gosto mais do cubismo. Tinha ele aquela maravilhosa atmosfera insegura da reflexão — uma moldura poética onde alguma coisa podia ser, onde um artista podia praticar sua intuição. Não queria livrar-se do que veio antes. Pelo contrário, acrescentava alguma coisa a esse legado. As partes que posso apreciar em outros movimentos vieram do cubismo. O cubismo *tornou-se* um movimento, não começou querendo ser um movimento. Tem força, mas não a "força do movimento". Em seguida temos aquele movimento de um homem só: Marcel Duchamp — para mim um movimento realmente moderno, porque implica que todo artista pode fazer o que acha que deve fazer —, um movimento para cada pessoa e aberto a todos.

Se eu faço arte abstrata, é isso o que a arte abstrata significa para mim. Francamente, não compreendo a questão. Há cerca de 24 anos, conheci um homem em Hoboken, um alemão que costumava visitar-nos na Casa do Marinheiro Holandês. Até onde ele podia se lembrar, sempre estivera com fome na Europa. Encontrou um lugar em Hoboken onde vendia pão velho de alguns dias — todos os tipos de pão: francês, alemão, italiano, holandês, grego, americano e particularmente o pão preto russo. Comprava grandes quantidades desse pão muito barato, deixava que ficasse bom e duro, em seguida o esmigalhava e o espalhava pelo chão de seu apartamento e caminhava sobre ele como sobre um tapete macio. Eu o perdi de vista, mas descobri, muitos anos depois, que um dos outros companheiros o encontrou novamente perto da Rua 86. Havia se transformado numa espécie de chefe escoteiro e levava meninos e meninas para a Montanha do Urso aos domingos. Ele ainda está vivo, mas é bastante idoso e agora virou comunista. Nunca o pude entender, mas hoje, quando penso nele, tudo o que consigo lembrar é que tinha no rosto um ar muito abstrato.

ALEXANDER CALDER

Meu ingresso no campo da arte abstrata resultou de uma visita ao estúdio de Piet Mondrian, em Paris, em 1930.

Fiquei particularmente impressionado com alguns retângulos de cor que ele havia pregado na parede, com um padrão ao seu estilo.

Disse-lhe que gostaria de fazer aqueles desenhos oscilarem — ele levantou objeções. Fui para casa e tentei pintar de maneira abstrata — mas em duas semanas tinha voltado ao material plástico.

Creio que naquela época, e praticamente desde então, o senso subjacente

da forma em meu trabalho foi o sistema do universo, ou parte dele. Trata-se de um modelo bastante grande para servir de ponto de partida.

O que quero dizer é que a idéia de corpos soltos flutuando no espaço, de diferentes tamanhos e densidades, talvez de cores e temperaturas diferentes, cercados e entremeados por tufos gasosos, alguns em repouso, enquanto outros se mexem de maneiras peculiares, me parecia a fonte ideal da forma.

Gostaria de dispô-los, alguns próximos uns dos outros, outros a distâncias imensas.

E uma grande disparidade entre todas as qualidades desses corpos, e também de seus movimentos.

Um momento muito emocionante para mim foi no planetário — quando o mecanismo foi posto a funcionar em grande velocidade para se explicar sua operação: um planeta movia-se ao longo de uma linha reta; subitamente fazia uma curva completa de 360° para um lado e depois continuava numa linha reta em sua direção original.

Limitei-me principalmente ao uso do preto e branco como as cores mais díspares. O vermelho é a cor mais contrária a essas duas — e depois, finalmente, as outras cores primárias. As cores secundárias e nuanças intermediárias servem apenas para confundir e misturar a distinção e a claridade.

Quando usei esferas e discos, pretendi que representassem mais do que aquilo que são. Mais ou menos como a Terra é uma esfera, mas também tem quilômetros de gás à sua volta, vulcões, a lua dando voltas, e o sol é uma esfera, mas também uma fonte de intenso calor, cujo efeito é sentido a grandes distâncias. Uma bola de lã ou um disco de metal é um objeto assaz desinteressante sem esse senso de alguma coisa que emana dele.

Quando uso dois círculos de arame cruzados em ângulos retos, isso para mim é uma esfera — e quando uso duas placas de metal, ou mais, cortadas em formas e montadas em ângulos entre si, sinto que há uma forma sólida, talvez côncava, talvez convexa, que enche os ângulos diedros entre elas. Não tenho uma idéia definida de como seria isso: simplesmente o sinto e me ocupo com as formas que vemos na realidade.

Há também a idéia do objeto flutuando sem apoio, o uso de um fio muito longo; ou um longo cantiléver como meio de apoio parece mais aproximado a essa liberdade em relação à terra.

Assim, o que produzo não é exatamente aquilo que tenho em mente — mas uma espécie de desenho, uma aproximação feita pelo homem.

Que outros percebam o que tenho em mente parece não ser essencial, pelo menos enquanto tiverem alguma outra coisa em suas mentes.

ROBERT MOTHERWELL (EXCERTOS)

O aparecimento da arte abstrata é um sinal de que ainda há homens capazes de afirmar o sentimento no mundo. Homens que sabem como respeitar e seguir seus sentimentos íntimos, por mais irracionais ou absurdos que a princípio possam parecer. Da sua perspectiva, é o mundo social que tende a pare-

cer irracional e absurdo. Esquece-se, por vezes, quanto espírito existe em certas obras de arte abstratas. Há uma certa lógica em sofrer angústia quando se encontra o cômico — penso em Miró, no Paul Klee do final, em Charlie Chaplin, nos valores humanos e saudáveis que seu humor demonstra...

Parece-me simpático que os pintores parisienses se tenham apropriado da palavra "poesia" ao falar daquilo que valorizam na pintura. No mundo de língua inglesa, porém, há uma implicação de "conteúdo literário" quando falamos de um quadro como tendo "verdadeira poesia". Não obstante, a palavra alternativa, "estético", não me satisfaz. Ela me lembra a monotonia das salas de aula e dos livros quando eu era estudante de filosofia e a natureza do estético era um curso dado no departamento de filosofia de todas as universidades. Acho, agora, que não existe aquilo que se chama de "estético", tal como não há "arte", que cada período e lugar tem sua arte e sua estética próprias — que são manifestações específicas de um corpo mais geral de valores humanos, com ênfases e rejeições que correspondem às necessidades e desejos básicos de um determinado lugar e tempo. Acho que a arte abstrata é singularmente moderna — não no sentido em que tal palavra costuma ser usada, para significar que nossa arte "progrediu" em relação à arte do passado, embora a arte abstrata possa realmente representar um nível emergente de evolução, mas no sentido de que a arte abstrata representa as aceitações e rejeições peculiares de homens que vivem nas condições da época moderna. Se me pedissem para generalizar sobre essa condição tal como ela se tem manifestado em poetas, pintores e compositores do último século e meio, eu diria que é uma reação fundamentalmente romântica à vida moderna — rebelde, individualista, não-convencional, sensível, irritável. Diria que essa atitude nasceu de um sentimento de constrangimento no universo, por assim dizer — o colapso da religião, da velha comunidade e família unidas pode ter alguma coisa a ver com as origens desse sentimento. Não sei.

Mas, qualquer que seja a fonte de sentimento de não estarmos casados com o universo, creio que nossa arte é exatamente um esforço para nos casarmos com o universo, para nos unificarmos por meio da união. Às vezes componho na mente um quadro imaginário do poeta Mallarmé em seu gabinete, tarde da noite — mudando, riscando, transferindo, transformando cada palavra e suas relações com todo o cuidado — e acho que a energia constante necessária a esse trabalho devia vir do conhecimento secreto de que cada palavra era um elo na cadeia que ele estava forjando para prender-se ao universo; e o mesmo se pode dizer de outros poetas, compositores e pintores... Se essa sugestão for verdade, então a arte moderna tem um rosto diferente da arte do passado, porque suas funções são um tanto diferentes para o artista de nossa época. Suponho que a arte dos artistas mais antigos e "simples" expressava alguma coisa muito diferente, um sentimento de *já* ser uno com o mundo...

Um dos aspectos mais notáveis da arte abstrata é a sua nudez — uma arte desnudada. Quantas rejeições da parte de seus artistas! Mundos inteiros — o mundo dos objetos, o mundo do poder e da propaganda, o mundo das

anedotas, o mundo dos fetiches e do culto dos ancestrais. Quase poderíamos ter legitimamente a impressão de que os artistas abstratos não gostam de outra coisa que não seja o ato de pintar...

Que novo tipo de *mística* é esse, poder-se-ia perguntar. Pois não nos equivoquemos, a arte abstrata é uma forma de misticismo.

Ainda assim, isso não descreve a situação com muita sutileza. Deixa de lado o exame daquilo que está sendo colocado na pintura, é o que quero dizer. Poderíamos dizer com exatidão que a arte abstrata foi despida de outras coisas a fim de intensificá-la, seus ritmos, seus intervalos espaciais, sua estrutura de cores. A abstração é um processo de ênfase, e a ênfase vivifica a vida, como disse A. N. Whitehead.

Nenhuma inovação tão drástica quanto a arte abstrata poderia ter surgido senão como conseqüência de uma necessidade muito profunda, inquieta, impossível de satisfazer.

É a necessidade de ter experiências — intensas, imediatas, diretas, sutis, unificadas, cálidas, vivas, rítmicas.

Tudo o que pudesse diluir a experiência é eliminado. A origem da abstração na arte é a de qualquer modo de pensamento. A arte abstrata é um verdadeiro misticismo — não gosto dessa palavra —, ou antes, uma série de misticismos que cresceram na circunstância histórica de todos os misticismos, originando-se de um sentimento primordial de distância, um abismo, um vazio entre nosso eu solitário e o mundo. A arte abstrata é um esforço de fechar essa distância sentida pelo homem moderno. Sua abstração é a sua ênfase.

Sessão dos Artistas, Nova York, 1951[40]

CRIATIVIDADE

Hans Hofmann: Todos deviam ser tão diferentes quanto possível. Não há nada que seja comum a todos nós, exceto nosso impulso criativo. Para mim ela [a arte abstrata] significa uma coisa: descobrir-me tão bem quanto possível. Mas todos nós temos impulso de ser criativos em relação à nossa época — a época a que pertencemos pode vir a ser aquilo que temos em comum.

QUANDO UM QUADRO ESTÁ TERMINADO?

Hans Hofmann: Acho que um trabalho está terminado quando todas as suas partes se comunicam de tal modo que não precisam mais de mim.

---

40. Excertos da ata de uma sessão dos artistas, realizada no 35 East 8th Street, em Nova York, nas instalações antes ocupadas pela escola criada em 1948 por Clyfford Still, Robert Motherwell, Mark Rothko, William Baziotes e David Hare. Versão editada, reproduzida em *Modern Artists in America*, diretores Robert Motherwell e Ad Reinhardt, Nova York, Wittenborn, Schultz, 1951, pp. 9-22. (Os vários subtítulos foram acrescentados para indicar os assuntos discutidos.)

Reunião de artistas no Studio 35, Nova York, 1950. (Esq. para dir.: Seymour Lipton, Norman Lewis, Jimmy Ernst, Peter Grippe, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Alfred H. Barr, Jr., Robert Motherwell, Richard Lippold, Willem de Kooning, Ibram Lassaw, James Brooks, Ad Reinhardt e Richard Pousette-Dart.) Fotografia por Max Yavno.

Barnett Newman: A meu ver, a idéia de um quadro "terminado" é uma ficção. Creio que o homem passa toda a sua vida pintando um quadro ou trabalhando numa escultura. A questão de parar é realmente uma decisão de considerações morais. Até que ponto estamos embriagados pelo ato concreto, de modo que somos seduzidos por ele? Até que ponto estamos encantados pela sua vida interior? E até que ponto realmente nos aproximamos da intenção ou desejo que está realmente fora dele? A decisão é sempre tomada quando o trabalho tem alguma coisa que desejávamos.

Robert Motherwell: ... ao "terminar" um quadro eles [os jovens pintores franceses] adotam critérios tradicionais em proporções muito maiores do que nós. Têm um verdadeiro "acabamento", pois o quadro é um objeto real, um objeto feito com beleza. Nós estamos envolvidos no "processo", e o que é um objeto "acabado" não é tão certo.

Reunião de artistas no Studio 35, Nova York, 1950. (Esq. para dir.: James Brooks, Ad Reinhardt, Richard Poussette-Dart, Louise Bourgeois, Herbert Ferber, Bradley Walker Tomlin, Janice Biala, Robert Goodnough, Hedda Sterne, David Hare, Barnett Newman, Seymour Lipton, Norman Lewis e Jimmy Ernst.) Fotografia por Max Yavno.

PINTORES FRANCESES E PINTORES AMERICANOS

Hans Hofmann: A diferença entre os jovens pintores franceses e os jovens pintores americanos parece ser a seguinte: os quadros franceses têm uma herança cultural. O pintor americano de hoje aborda as coisas sem base. O francês aborda as coisas com base no legado cultural — que se sente em todas as suas obras. É um trabalho na direção de experiências novas, de pintar as experiências que podem finalmente transformar-se em tradição. Os franceses o fazem com mais facilidade. Eles têm isso desde o começo.

Willem de Kooning: Concordo que a tradição é hoje parte de todo o mundo. A questão levantada foi a de que os artistas franceses têm certo "toque" ao fazer um objeto. Têm algo particular que lhes dá um ar "acabado". Têm um toque que me alegro em não ter.

SOBRE NOMES PARA QUADROS

William Baziotes: Enquanto certas pessoas começam com uma lembrança ou uma experiência e pintam essa experiência, para alguns de nós o ato de pintar é que se torna a experiência; de modo que não é muito claro por que nos dedicamos a um determinado trabalho. E, como estamos mais interessados nas questões plásticas do que nas palavras, podemos começar um quadro, e continuá-lo, e parar, e não pensar absolutamente no nome.

QUE IMPORTÂNCIA TÊM SUAS EMOÇÕES?

Willem de Kooning: Se você é um artista, o problema é fazer o quadro funcionar, quer esteja feliz ou não.
Ad Reinhardt: Gostaria de fazer uma pergunta sobre o envolvimento exato de uma obra de arte. Que tipo de amor ou sofrimento há nela? Não compreendo, num quadro, o amor de qualquer outra coisa que não seja o amor à própria pintura. Se há agonia além da agonia de pintar, não sei exatamente que tipo de agonia seria. Tenho a certeza de que a agonia exterior não entra de maneira muito importante na agonia de nossa pintura.

AS FORMAS SÃO EXPRESSIVAS?

Hans Hofmann: Acredito que numa arte toda expressão é relativa, não definida de maneira absoluta enquanto não for a expressão de uma relação. Qualquer coisa pode ser modificada. Falamos aqui apenas de meios, mas a aplicação dos meios é a questão. Podemos transformar uma coisa em outra com a ajuda das relações das coisas. Uma forma em relação a outras formas faz a "expressão"; o que faz o "significado" não é uma forma ou outra, mas a relação entre as duas. Enquanto for usado apenas por si mesmo, um meio não pode levar a coisa alguma. A construção consiste no uso de uma coisa em relação a outra, que então se relaciona com um terceiro valor, superior.
Herbert Ferber: Os meios são importantes, mas aquilo que nos preocupa é a expressão de uma relação com o mundo. A verdade e a validade não podem ser determinadas pela forma dos elementos do quadro.
Adolph Gottlieb: Tenho a impressão de que a idéia mais geral que surgiu é uma afirmação da natureza da obra de arte como uma disposição de volumes ou formas de cor, que, devido à ordem ou ordenação dos materiais, expressa o senso de realidade do artista ou corresponde a alguma realidade exterior. Não concordo que ... a realidade possa ser expressa num quadro exclusivamente em termos de linha, cor e forma, que esses são os elementos essenciais do quadro, e tudo o mais é irrelevante e não pode contribuir em nada para a pintura.
Robert Motherwell: Todas as pessoas aqui se movimentam tão abstratamente ou voltam ao mundo da natureza tão livremente quanto queiram, e lutariam a qualquer momento por essa liberdade.

MOTIVOS

Hans Hofmann: Todo motivo depende da maneira pela qual se usa o significado. Podemos usá-lo de maneira lírica ou dramática. Isso depende da personalidade do artista. Todos são claros a respeito de si próprios, daquilo a que pertencem e da maneira pela qual podem proporcionar prazer estético. A pintura é prazer estético. Eu quero ser "poeta". Como artista, devo conformar-me à minha natureza. Minha natureza tem uma disposição tanto lírica como dramática. Não é a mesma a cada dia. Um dia acho maravilhoso trabalhar e sinto uma expressão que se evidencia no trabalho. Somente com uma mente muito clara e num dia claro posso pintar sem interrupções e sem comer, porque minha disposição é essa. Meu trabalho deve refletir meus estados de espírito e a grande satisfação que tive ao fazer o trabalho.

O PRESENTE PESSOAL

David Smith: Eu existo na melhor sociedade possível porque existo nesta época. Tenho de considerá-la como a sociedade ideal. É ideal na medida em que me concerne. Não posso voltar atrás, não posso admitir que há qualquer história em minha vida fora da época em que vivo. Nada pode ser mais idealista para o trabalho do que este momento — e nunca haverá uma sociedade ideal.

O NOME DO GRUPO

Willem de Kooning: É desastroso darmo-nos um nome.

Saul Baizerman, Declaração, 1952 [41]

Como sei que um trabalho está terminado?

Quando ele tirou de mim tudo o que tenho para dar. Quando ele se tornou mais forte do que eu mesmo. Eu fico vazio e ele se torna cheio. Quando estou fraco e ele forte, o trabalho está terminado.

Theodore Roszak, Declaração, 1952 [42]

O trabalho que estou fazendo agora constitui uma inversão quase total de idéias e sentimentos em relação ao meu trabalho anterior [escultura construtivista, realizada antes de 1945]. Em vez de voltar o olhar para as cidades densamente populosas, construídas pelo homem, ele começa agora contem-

41. De Robert Goodnough, "Baizerman Makes a Sculpture", *Art News*, Nova York, março de 1952, p.67.

42. Excertos de um simpósio sobre "A Nova Escultura", realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York, 1952. De *Sculpture of the Twentieth Century*, de Andrew Carnduff Ritchie, 1952, Museu de Arte Moderna de Nova York, reproduzido com sua autorização.

plando as clareiras. Em vez de bordas nítidas e confiantes, suas linhas e formas são agora nodosas e até mesmo hesitantes. Em vez do crômio esguio, suas superfícies são queimadas e ásperas. O único elemento de minhas experiências anteriores que conservei é a estrutura dominante e o conceito de espaço... Não mais leve, mas discretamente disfarçado, onde agora acho que ele deve estar...

As formas que considero necessário afirmar destinam-se a ser lembretes claros da luta primordial, reminiscente daquelas forças brutas que não só produziram vida como ameaçaram destruí-la. Sinto que, se necessário, devemos estar prontos a convocar nosso ser total com uma raiva consumidora contra as forças que são cegas ao primado dos valores criadores de vida... Por essa simples dedicação, talvez ainda seja possível fundir a força com a graça.

Harold Rosenberg, "Os pintores americanos de ação", 1952[43]

Essa nova pintura [americana] não constitui uma escola. Para formar uma escola nos tempos modernos são necessárias não só uma consciência de nova pintura, como uma consciência dessa consciência — e até mesmo uma insistência em certas fórmulas. Uma escola é o resultado da ligação da prática com a terminologia — pinturas diferentes são afetadas pelas mesmas palavras. Na vanguarda americana as palavras, como veremos, pertencem não à arte, mas aos artistas individuais. O que eles pensam em comum só é representado pelo que fazem separadamente.

ENTRANDO NA TELA

Num determinado momento a tela começa a parecer aos pintores americanos sucessivamente como uma arena na qual agir — e não como um espaço no

43. Excertos de *Art News*, Nova York, LI, dezembro de 1952, pp. 22-23 ss. Reproduzido em Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Nova York, Horizon, 1959; Grove, 1961.

A expressão "pintura-ação" foi adotada imediatamente e usada por todos. Partes dessa teoria, em particular a redução que Rosenberg fez do papel da pintura a uma "arena na qual agir" e sua convicção de que "o que deve ocorrer na tela não é um quadro, mas um acontecimento", foram vigorosamente atacadas. Hilton Kramer escreve: "... mas, sendo a pintura pintura, e não teatro, o que quer ele dizer ao afirmar que a tela deve ser 'como uma arena na qual atuar'?" ("The New American Painting", *Partisan Review*, Nova York, XX, 4, julho-agosto de 1953, 421-427. Clement Greenberg objetou que para Rosenberg a pintura "continuava sendo mero registro de 'gestos' solipsísticos que não podiam ter nenhum significado como arte — gestos que pertenciam à mesma realidade a que pertenciam a respiração e as impressões digitais, os casos de amor e as guerras, mas não as obras de arte". ("How Art Writing Earns Its Bad Name", *The Second Coming*, I, 3, março de 1962, pp. 58-62.

Sobre a resposta de Rosenberg às críticas, ver "Action Painting, a Decade of Distortion", *Art News*, LCI, 8, dezembro de 1962, 42-44. Em seu artigo sobre a exposição de Pollock no Museu de Arte Moderna de Nova York, ele atribui a pintura-ação a esse artista, *The New Yorker*, 6 de maio de 1967.

qual reproduzir, re-desenhar, analisar ou "expressar" um objeto, real ou imaginado. O que devia entrar na tela não era uma imagem, mas um acontecimento.

O pintor já não se aproxima de seu cavalete com uma imagem na mente; dirige-se a ele com o material na mão para fazer alguma coisa sobre aquele outro material que está à sua frente. A imagem seria o resultado desse encontro.

Não faz sentido argumentar que Rembrandt ou Miguel Ângelo trabalhavam da mesma maneira. Não obtemos Lucrécia com um punhal manchando um pedaço de tela ou colocando espontaneamente formas em movimento sobre a tela. Lucrécia tinha de existir em algum lugar antes de entrar na tela, e a tinta foi o meio que Rembrandt teve para colocá-la ali, embora, é claro, um meio que a modificaria, se ela chegasse. Ora, tudo devia ter estado nos tubos de tinta, nos músculos do pintor, e no mar cor-de-creme em que ele mergulha. Se Lucrécia viesse a sair, ela estaria conosco pela primeira vez — uma surpresa. Para o pintor, ela *deve* ser uma surpresa. Assim sendo, não há razão para um ato, se já sabemos o que ele encerra.

"B não é moderno", disse-me um dos líderes desse estado de espírito. "Ele trabalha a partir de esboços. Isso o coloca no Renascimento."

No caso, o princípio, e a diferença, da pintura antiga é transformado numa fórmula. Um esboço é a forma preliminar de uma imagem que a mente está tentando apreender. Trabalhar com esboços desperta a suspeita de que o artista ainda considera a tela como um lugar onde a mente registra seu conteúdo — e não como sendo ela mesma a "mente" através da qual o pintor pensa, ao modificar a sua superfície com a tinta.

Se pintar é uma ação, se o esboço é uma ação, o quadro que se segue é outra ação. O segundo não pode ser "melhor" nem mais completo do que o primeiro. Há tanta coisa naquilo que falta a um deles como naquilo que o outro tem.

É claro que o pintor que disse aquela frase não tinha o direito de supor que seu amigo tinha a velha concepção mental de um esboço. Não há razão pela qual um ato não possa ser estendido de um pedaço de papel para uma tela. Ou repetido em outra escala e com maior controle. Um esboço pode ter a função de uma escaramuça.

Quer se chame a essa pintura "abstrata", "expressionista" ou "abstrato-expressionista", o importante é seu motivo especial para extinguir o objeto, que não é o mesmo que em outras fases abstratas ou expressionistas da arte moderna.

A nova pintura americana não é arte "pura", já que a extrusão do objeto não se fez devido à estética. As maçãs não foram tiradas da mesa para dar lugar a relações perfeitas de espaço e cor. Tinham de sair para que nada ficasse no caminho do ato de pintar. Nesse uso dos materiais, também o estético foi colocado em segundo plano. Forma, cor, composição, desenho são auxiliares e qualquer um deles — ou praticamente todos, como se tentou logicamente com telas não-pintadas — pode ser deixado de lado. O que impor-

ta é a revelação contida no ato. Deve-se ter como certo que, no efeito final, a imagem, esteja ou não nele, será uma *tensão*.

Baseado no fenômeno da conversão, o novo movimento é, para a maioria dos pintores, um movimento essencialmente religioso. Em quase todos os casos, porém, a conversão foi sentida em termos seculares. O resultado foi a criação de mitos privados.

A tensão do mito privado é o conteúdo de todo o quadro dessa vanguarda. O ato sobre a tela nasce da tentativa de fazer ressurgir o momento salvador em sua "história", quando o pintor se sentiu pela primeira vez libertado do Valor — mito do auto-reconhecimento passado. Ou então esse ato tenta iniciar um novo momento, no qual o pintor realizará a sua personalidade total — mito do auto-reconhecimento futuro.

Algumas pessoas formulam seu mito verbalmente e relacionam as obras individuais com seus episódios. Para outras, geralmente mais profundas, a própria pintura é a formulação exclusiva, o Signo.

Elaine de Kooning, "Motivo: o quê, como ou quem?", 1955[44]

A maioria dos artistas de hoje, ao contrário dos impressionistas ou dos cubistas, se sentem sozinhos com suas aspirações. Sentem-se acompanhados pelos seus antagonismos. Por vezes, embora se afigure estranho, os antagonismos parecem funcionar simultaneamente em direções opostas. Isto é, os artistas que são a favor de uma representação da natureza podem ser contra a inclusão de pedaços da natureza na pintura abstrata e na colagem, ou o contrário. Em ambos os casos, sentem que um cânone sagrado da arte foi violentado. A exclusão ou inclusão da natureza não é, porém, uma questão da escolha do artista individual. Para a arte, a natureza é inevitável. Não há como fugir dela, ou, como disse o pintor Leland Bell, "a natureza é tudo o que temos".

A natureza poderia ser definida como qualquer coisa que se apresenta como fato — o que inclui todas as artes, exceto a nossa. E, depois de algum tempo, também a nossa, se começarmos a nos desligar dela e deixarmos de ser influenciados por ela, o que acontece com quase todo artista. A natureza não imita a arte; devora-a. Se não quisermos pintar uma natureza-morta, uma paisagem ou uma figura agora, podemos pintar um Alberts, um Rothko ou um Kline. Todos eles são fenômenos visuais igualmente reais do mundo que nos cerca. Ou seja, há um ponto no qual toda obra deixa de ser uma criação humana para tornar-se ambiente — ou natureza.

Há um ponto, também, decerto, no qual o ambiente pode ser retransformado numa idéia. No ponto de troca entre a natureza e a idéia que faz a arte surge a questão da *influência*. Os artistas e o público contemporâneos tendem a considerar com desprezo os indícios de influência. "Aqueles sujeitos são um grupo de Boswells", disse um conhecido pintor abstrato, irritado, a respeito de alguns artistas mais novos. Mas o fato é que há muito de Boswell

44. Excerto de *Art News*, Nova York, LIV, 4, abril de 1955, pp. 26-29, *passim*.

em todo artista, inclusive naquele que fez a observação. É apenas uma questão de ser esse elemento Boswell mais ou menos evidente. A vida de Johnson é natureza para Boswell, e aquilo que ele faz dela é a arte de Boswell. A arte ocidental é construída sobre a paixão biográfica que um artista tem por outro: Miguel Ângelo por Signorelli, Rubens por Miguel Ângelo, Delacroix por Rubens, Cézanne por Poussin, os cubistas por Cézanne e Picasso, o inconstante, por qualquer um que ele veja passar na rua. A idéia de que alguma coisa de novo na arte não pode surgir a despeito das influências é ridícula e é sempre acompanhada de outra idéia ainda mais ridícula: a de que alguma coisa totalmente nova, não sujeita a qualquer influência, *pode* ser criada. Propõe-se, nessa "criação vinda do nada", que Boswell, simplesmente conversando com o seu motivo e escrevendo uma vida de Boswell, poderia ter-se "libertado" da natureza, da sociedade, da arte anterior, que a autobiografia pode ser o caminho para a independência total. Qualquer artista, porém, que busque idéias apenas em sua própria vida ainda assim encontrará ali as idéias irresistíveis de outros artistas.

Louis Finkelstein, "New Look: impressionismo abstrato", 1956[45]

Há alguns anos, apenas Monet era considerado mais ou menos como coisa morta entre a maioria dos pintores abstratos. Não obstante, no Museu de Arte Moderna [de Nova York] temos agora a grande e deliciosa tela das *Nymphéas* olhando para todo mundo como algo recém-saído de um estúdio de Nova York. Comenta-se como ela parece abstrata (irreal), e não obstante parece também funcionar de modo inverso — fazendo com que vários quadros abstratos pareçam mais reais, ela mesma se tornando real em virtude da visão criada pelas obras abstrato-expressionistas. Isso nos propicia a oportunidade de reexaminar nossas suposições a esse respeito, bem como sobre a obra de vários pintores que, tendo crescido no ambiente do expressionismo abstrato, seguiram uma direção mais intimamente relacionada com o caráter especificamente visual do impressionismo.

Não há agrupamentos claros desses artistas, mas antes uma tendência, mediante uma evolução pessoal variada, a confiar mais numa unidade ótica como a expressão dominante de sua obra... Em geral, esses artistas são mais coloristas do que desenhistas e seu trabalho evidencia mais uma reação sensórea do que um controle conceitual. O motivo, como tal, não é a questão; ver é — um tipo de ver que sinto ter saído das implicações do expressionismo abstrato. Esse recurso à sensibilidade visual como base da decisão estilística é o que liga às *Nymphéas* os artistas que mencionei e— não tenho dúvidas — muitos outros que trabalham dentro de tendências semelhantes. Quando Cézanne disse que Monet era "apenas um olho, mas por Deus, que olho", estava, além de definir uma parte de sua posição, expressando uma forma de autoridade artística que volta a predominar no curso da evolução recente.

45. Excertos de *Art News*, Nova York, LV, 3, março de 1956, pp. 36-38 *passim*.

Esse crescimento na direção da realidade, e não na de um distanciamento da realidade, contradiz a visão da pintura moderna, que a considera ligada a um mundo "totalmente incompatível com o mundo da experiência" (Malraux, *Vozes do Silêncio*) e à conseqüente suposição de que a experiência da pintura abstrata é a experiência dos meios da pintura que existem autonomamente sobre a superfície. Alternativamente, sugeriu-se que a realidade da pintura abstrata não é a realidade do mundo físico das aparências e é mais que um mundo de conceitos abstratos oriundos de redefinições da realidade feitas pela psicologia e pela física contemporâneas. Sem dúvida, o sentido de toda transformação estilística está no fato de que a visão subjacente do mundo se modifica. Mas o artista não age juntando essas modificações, sejam elas proporcionadas pela ciência, teologia ou política, e depois edificando, de maneira sistemática, uma visão feita sob medida para atender às suas exigências. A atividade do artista, ao contrário da do teórico, parte de um reconhecimento do mundo dos sentidos, e a obra só é autêntica quando essas premissas antecedentes são ligadas à visão, e não impostas a ela. Para o artista, a percepção desafia sempre o conceito. Dizer que um conceito subjacente é realizado pelo quadro significa que o quadro introduz algum processo de verificação que é propriedade exclusiva da pintura. Essa assimilação do sentido é, de certa forma, a autenticação da unidade do conceito. É para isso que usamos a pintura...

Em geral, as obras dos novos impressionistas são paisagens ou interiores que permitem uma generalidade e continuidade de atividade espacial que os objetos separados habitualmente impedem. É essa generalidade, e seu sentido de contemplação, em oposição ao ateísmo do expressionismo, essa abertura do olho tão carente de *hubris*, esse abandono da teatralidade, que nos leva de volta às águas da *Nymphéas* (ou até mesmo, talvez, às brumas de Mi Fei). Pois, no fim de sua vida, Monet transcende o realismo ótico dos objetos específicos na suposição convencional do espaço, já que a realidade do espaço em si é uma essência mística divorciada de sua especificidade, um fluxo penetrante e difuso, "ligando", como disse Laurence Binyon, "o coração humano à vida da terra, das águas e do ar".

John Ferren, "Epitáfio para uma vanguarda", 1958[46]

Não se tratava de derrubar os deuses. Tratava-se de encontrar nossa própria realidade, nossas próprias respostas, nossa própria experiência... Descobrimos uma coisa simples, mas de amplos efeitos: "A busca é a descoberta." Picasso disse: "Não procuro, encontro." Faltava-nos a confiança para essa arrogante observação. Descobrimos, em vez dela, que a pesquisa era, em si mesma, uma forma de arte. Não necessariamente uma forma final, mas uma forma. Lembro-me de que no Clube, em fins da década de 40, a palavra "avaliação" era tabu. Olhávamos, gostávamos ou não: não fazíamos juízos

46. Excertos de *Arts*, Nova York, XXXIII, 2, novembro de 1958, p. 2.

avaliativos. Tomávamos a obra como parte de nossa busca. Nosso sentimento era o inverso do lema "Não sei nada sobre arte, mas sei do que gosto". Sabíamos alguma coisa sobre arte, mas não sabíamos do que gostávamos.

Era, na realidade, um mundo de ambigüidades. Mas por que saboreávamos essas ambigüidades? E por que não fazíamos as avaliações habituais? Porque então concebíamos uma diferente organização das coisas, velhas e novas. Tínhamos julgado as coisas velhas. O cubismo apegava-se à estrutura equilibrada e deixava de fora o demoníaco. Matisse apegava-se à cor, mas ligava-a às saias de uma mulher. O surrealismo assemelhava-se às imagens dos suplementos domingueiros; Klee voltou-se para o primitivo e o ligou ao espírito civilizado; Kandinsky começou bem e puro, e depois foi para o céu dos teosofistas. Picasso tornou-se um personagem público — menos o artista "herói".

Nossa nova organização era simplesmente a falta de organização. Conservávamos todos os elementos da pintura — os que conhecíamos ou sentíamos — em suspenso, por assim dizer. Enfrentávamos a tela com o Eu, fosse ele o que fosse, e pintávamos. Enfrentávamo-la desarmados, por assim dizer. O único controle era o da verdade, sentida intuitivamente. Se não era a verdade para o nosso sentimento, de acordo com o protocolo seria preciso apagá-lo. Na verdade, os pintores orgulhavam-se de serem seus quadros um registro concreto de uma série de erros e pediam raios X para que se pudesse ver mais.

Foram tempos "realmente passados", e não os recomendo sem reservas. O elemento valioso era a busca indagadora dos motivos básicos da pintura; a insistência em que fossem reais e uma disposição no sentido de deixar que a aparência do quadro seguisse o fato. Nesse período, um quadro que se parecesse com um quadro, isto é, com alguma coisa que já se conhecia, não era bom. Tentávamos fazer uma tábua rasa, começar a pintura de novo. Alguns de nós descobriram monstros. Outros encontraram *uma* pintura. Outros, ainda, encontraram a pintura.

Os pintores desse período partilhavam de certas idéias sobre a pintura e sobre o processo de pintar. Não partilhavam — e ainda não partilham — de um estilo de pintura. Cada um deles tem um estilo próprio, cada vez mais individual e pessoal. Foram os de fora que capitalizaram sobre um "jeito" e fizeram com que esse jeito parecesse um estilo.

Clifford Still, Declaração, 1959[47]

Sua sugestão no sentido de que eu escreva algumas notas para o catálogo desta coleção de quadros provoca o mesmo interesse e as mesmas restrições

47. Carta a Gordon Smith, diretor, 1º de janeiro de 1959, publicada no catalogo da exposição *Paintings by Clyfford Still*, The Buffalo, New York, Fine Arts Academy, Albright-Knox Art Gallery, 5 de novembro-13 de dezembro de 1959.

que surgiram quando se examinou pela primeira vez a organização dessa exposição. O paradoxo que constitui o aparecimento dessa obra numa instituição cujo significado e função devem indicar uma direção oposta à que está implícita nos quadros — e na minha própria vida — foi aceito. Acredito que ele será, não resolvido, mas, em vez disso, intensificado e esclarecido. Pois nunca foi um problema de estética, ou de aceitação pública ou privada, que determinou minha responsabilidade diante do trabalho completado. Foi antes a esperança de deixar clara sua germinação conceitual da idéia e visão, sem a qual toda arte se transforma num mero exercício em conformidade com as modas instáveis ou com a ética tribal. Talvez seja oportuna uma breve recapitulação.

Nas poucas direções para as quais podíamos voltar os olhos na década de 20, fossem elas as culturas passadas ou os mitos científicos, estéticos e sociais de nossa época, era perfeitamente claro que havia poucas respostas válidas para a visão ou a imaginação.

A névoa tornara-se mais espessa em vez de dissolver-se, graças àqueles que, por debilidade ou desejo de poder, voltavam os olhos para o Velho Mundo em busca de meios para ampliar sua autoridade neste terra nova. Já atolados pelos moralistas e utilitários nos pântanos do folclore e das tradições sintéticas, éramos particularmente vulneráveis às interpretações mecanicistas do motivo e do significado. Seguiu-se um dilúvio de total confusão.

Porta-vozes autonomeados e falsos intelectuais com a ambição imatura da liderança invocaram todos os deuses da Apologia e os penduraram em volta de nossos pescoços com um fervor compulsivo e sádico. Hegel, Kierkegaard, Cézanne, Freud, Picasso, Kandinsky, Platão, Marx, Aquino, Spengler, Einstein, Bell, Croce, Monet — a lista se torna monótona. Mas a ironia final — o Armory Show de 1913 — havia despejado sobre nós as conclusões combinadas e estéreis da decadência da Europa Ocidental. Durante quase um quarto de século tateamos e tropeçamos através do pesadelo de suas evasões labirínticas. E mesmo assim suas banalidades e trivialidades são saudadas e exploradas por muitos que acham a aura da morte mais tranqüilizante do que sua impotência ou seus medos. Ninguém podia escapar aos seus rituais fatalistas — mas eu, pelo menos, recusei-me a aceitar seus ultimatos.

A fim de contribuir para o corpo de referências ou "sensibilidade" que provoca homenagens ou aquiescência à justificativa coletivista de nossa cultura, eu teria de cometer um suicídio intelectual. A insaciabilidade da mente totalitária, porém, exige um rigor de propósitos e uma sutileza de visão de quem quer que deseje fugir da incorporação.

Semântica e esteticamente a corrupção é completa. A preocupação com recursos luminosos é comparada ao esclarecimento espiritual. As leis de Euclides são amaldiçoadas publicamente para promover um trabalho que ilustra uma dialética autoritária. Paródias sem graça são mostradas como provas de dedicação artística social; e arranjos qualitativos são apresentados como provas de acesso a mistérios supranaturais. A pressa de trair, em nome da estética ou da "pintura", uma imagística nascida do repúdio às falácias sociopsicológicas torna-se uma medida popular, mas sinistra, de seu poder.

Desconhecidos são os crimes não cobertos pelas saias daquela bruxa velha onipresente chamada Arte. Até mesmo os mugidos e a insolência dos venais são valorizados em nome dela — e para tranqüilidade deles — pelos arrogantes e desdenhosos. Na verdade, entre os estetas ambiciosos, artistas, arquitetos e escritores, o peso de nossa herança é carregado sem seriedade e principalmente com ódio ou cinismo. A impudência e esterilidade que tão hipnoticamente fascinam o indiferente são substitutos sórdidos da responsabilidade e verdade.

Considero imperativo desenvolver um instrumento de pensamento que ajude a eliminar todos os ópios culturais, passados e presentes, de modo que uma visão direta, imediata, realmente livre, possa ser alcançada e uma idéia seja revelada com clareza.

Adquirir esse instrumento, porém — um instrumento que transcendesse os poderes da técnica e dos símbolos convencionais, e ainda fosse como uma ajuda e um crítico imediato do pensamento —, exigia uma solução completa do passado e do presente, por meio dele. Os gritos sobre o individualismo, as cabriolas ante a tela, a manipulação de conceitos acadêmicos ou fetiches técnicos, nada disso pode realmente libertar. Apenas torna a repetição inevitável e complica o engodo.

Assim, foi necessário rejeitar o valor superficial do material — suas qualidades, suas tensões e sua ética concomitante. Tornou-se especialmente necessário não continuar preso a conceitos banais de espaço e tempo, não ceder à morbidez da "posição objetiva", não permitir que nossa coragem fosse deformada pelos recursos autoritários de controle social.

Foi uma jornada que tivemos de fazer caminhando em linha reta e sozinhos. Não eram permitidas tréguas ou atalhos. E nossa vontade tinha de resistir contra todo desafio do triunfo, do fracasso ou do louvor da Feira das Vaidades. Até que tivéssemos atravessado os vales escuros e devastados e chegado finalmente ao ar puro, numa planície elevada e sem limites. A imaginação, não mais acorrentada pelas leis do medo, tornou-se una com a Visão. E o Ato, intrínseco e absoluto, foi o seu significado e o portador de sua paixão.

A própria obra, quer vista como imagem da idéia, como revelação ou como um manifesto de significado, não poderia ter existido sem uma profunda preocupação de realizar um objetivo além da vaidade, ambição ou recordação para a vida do homem. Não obstante, enquanto examinamos esse trabalho, devemos fazer uma advertência para que não se esqueça, entre a multidão de questões, a relação que tenho com os dotados de "olhos". Embora a referência tenha sido feita num contexto diferente e com outro objetivo, a metáfora é pertinente, como disse William Blake:

A Visão de Cristo que vês
É o Maior Inimigo de minha Visão:
A tua é a amiga de toda a Humanidade,
A minha fala em parábolas para os Cegos.

Portanto, que ninguém subvalorize as implicações deste trabalho ou seu poder de vida; ou de morte, se mal utilizado.

Richard Stankiewicz, Declaração, 1959[48]

As coisas podem estar objetivamente presentes sem ter o poder de afetar o que chamamos de "presença". O objeto extraordinário, aquele que tem presença, é o que está ali, de maneira subjetiva e tirânica: não pode ser ignorado, não pode deixar de ser contemplado. Parece-me que essa qualidade intensiva das coisas é aquilo que uma obra deve ter para ser uma escultura, e qualquer meio técnico usado para se chegar a isso é permitido. Essa presença é o realismo final, e nada tem a ver com semelhanças com a "natureza". A postura peculiar do ser convincente, a posição do ser em via de movimentar-se, a enormidade do que não se pode mover, a tensão entre as partes separadas de um todo são qualidades que nos atraem para o objeto especial, como o ferro é atraído pelo ímã. E esses seres de presença que tentamos fazer — são modelos de uma existência na qual nunca se pode acreditar muito.

David Smith, "Notas sobre meu trabalho", 1960[49]

Não consigo conceber um trabalho e em seguida comprar material para ele. Posso encontrar ou descobrir uma parte. Para comprar um material novo, preciso de todo um carregamento antes que possa trabalhar nele. Olhá-lo diariamente, deixá-lo amaciar, deixá-lo quebrar-se em segmentos, planos, linhas, etc., dobrar-se em formas nebulosas. Nada é tão impessoal, duro e frio quanto uma chapa que sai diretamente da laminadora. Se estiver de pé ou ondulando, torna-se pessoal e se enquadra no uso visionário. Com posse e conhecimento, desenvolve uma fluidez que não possuía ao ser retirada do caminhão que a transportou...

Raramente a Grande Concepção, mas uma preocupação com as partes. Começo com uma parte, depois uma unidade de partes, até que o todo aparece. As partes têm unidades e associações e imagens secundárias — mesmo quando já não são partes, mas um todo. As imagens secundárias das partes jazem no horizonte, primas muito distantes da imagem formada pela obra acabada.

A ordem do todo pode ser percebida, mas não planejada. A lógica, o palavrório e a sabedoria atrapalharão. Acredito na percepção com a ordem superior de reconhecimento. Minha fé nisso é o que tenho de mais parecido com um ideal. Quando trabalho, não há consciência de ideais, mas intuição e impulso.

---

48. De *Sixteen Americans*, org. Dorothy C. Miller, Nova York, Museu de Arte Moderna, 1959, p. 70. Copyright 1959 by Museu de Arte Moderna, Nova York, e reproduzido com sua autorização.

49. Excertos de *Arts*, Nova York, XXXIV, 2, fevereiro de 1960: número especial de David Smith, p. 44.

David Smith, Spoleto, Itália, 1963.
Fotografia por Ugo Mulas, Milão.

Clement Greenberg, "Abstrato, representacional e assim por diante", 1961[50]

A tendência é supor que o representativo, em si, é superior ao não-representativo como tal; que, em condições de igualdade, uma pintura ou escultura que mostra uma imagem reconhecível é sempre preferível a outra que não a mostre. A arte abstrata é considerada sintoma de decadência cultural, e até moral, enquanto a esperança de uma "volta à natureza" é aceita sem discutir pelos que esperam por ela como esperam pela volta da saúde. Mesmo alguns dos apologistas da arte abstrata, defendendo-a sob a alegação de que uma era de desintegração deve produzir uma arte de desintegração, admitem mais ou menos a inferioridade inerente do não-representativo. E os apologistas que pretendem, com razão ou sem ela, que a arte abstrata nunca é totalmente abstrata, estão na realidade admitindo a mesma coisa. Uma falácia é habitualmente respondida pela outra, havendo portanto fanáticos da arte abstrata que viram o argumento pelo avesso e reivindicam para o não-representativo a mesma virtude absoluta, inerente e superior que os outros atribuem ao representativo.

A arte é rigorosamente uma questão de experiência, e não de princípios; na arte o que conta em primeira e última instância é a qualidade — tudo o mais é secundário. Ninguém ainda foi capaz de demonstrar que o representativo, como tal, aumenta ou diminui o mérito de um quadro ou de uma estátua. A presença ou ausência de uma imagem reconhecível nada tem a ver com o valor da pintura ou escultura, como não o tem a presença ou ausência de libreto em relação à música. Tomada em si mesma, nenhuma de suas partes ou aspectos decidem da qualidade da obra de arte como um todo. Na pintura e na escultura, isso é tão verdadeiro para o aspecto da representação quanto para a escala, cor, qualidade de tinta, desenho, etc.

Admite-se que uma imagem reconhecível possa acrescentar um significado conceitual a um quadro, mas a fusão do conceitual com o significado estético não afeta a qualidade. Quer um quadro apresente coisas a serem identificadas ou um complexo de formas e cores para serem contempladas, isso não significa necessariamente que ele nos ofereça mais como arte. O mais e o menos, em arte, não dependem da quantidade das variedades de significação existentes, mas da intensidade e profundidade das significações, poucas ou muitas, que estão presentes. E não podemos dizer antecipadamente — antes de experimentar — se a adição ou a subtração do significado conceitual, ou de qualquer outro fator, aumentará ou diminuirá o significado estético da obra de arte. O fato de a *Divina Comédia* ter um significado alegórico e anagógico, bem como um significado literal, não a torna necessariamente uma obra literária mais eficiente do que a *Ilíada*, na qual realmente não perce-

50. De seu *Art and Culture*, Boston, Beacon, 1961, pp. 133-138. Pronunciado originalmente, em forma ligeiramente diferente, como uma conferência na Escola de Belas-Artes, Yale University, 12 de maio de 1954, e publicado em *Arts Digest*, Nova York, XXIX, 3, 1º de novembro de 1954, pp. 6-8.

bemos mais do que um significado literal. O comentário explícito ao acontecimento histórico relativo a *Guernica* de Picasso não a torna necessariamente melhor ou mais rica do que um quadro totalmente "não-figurativo" de Mondrian.

Sustentar que um tipo de arte deve ser invariavelmente superior ou inferior a outro significa julgar antes de sentir; e toda a história da arte está aí para demonstrar a futilidade das regras de preferência estabelecidas antecipadamente: isto é, a impossibilidade de antecipar o resultado da experiência estética. O crítico que duvida da capacidade da arte abstrata de transcender a decoração pisa num terreno tão incerto quanto *sir* Joshua Reynolds aos rejeitar a possibilidade de que a paisagem pura viesse a ensejar obras tão nobres quanto as de Rafael.

Em nosso tempo, como no passado, a pintura e a escultura grandes e ambiciosas continuam rompendo com noções fixas sobre o que é possível na arte e o que não é. Se certas obras de Picasso, bem como de Mondrian, merecem ser consideradas *quadros,* e certas obras de González, bem como de Pevsner, merecem ser consideradas *esculturas,* é porque a experiência concreta nos mostrou isso. E não temos maior razão para duvidar da validade de nossa experiência do que os contemporâneos de Ticiano tiveram para duvidar da deles.

A esta altura, porém, sinto-me livre para dar meia volta e dizer coisas perigosas, como as que acabei de negar tivesse alguém o direito de dizer. Mas direi o que quero dizer apenas sobre a arte abstrata que já conheço, e não sobre a arte abstrata em princípio.

A arte pictórica e escultural independente, distinta da decoração, foi até há pouco totalmente identificada com a representação, o figurativo, o descritivo. Agora, pode-se indagar se, tendo em vista o que realizaram no passado, a pintura e a escultura não correm o risco de um certo empobrecimento ao eliminar a representação, o figurativo, o descritivo. Como disse, o não-representativo não é necessariamente inferior ao representativo — mas não estará ele prejudicado, não obstante, pelas expectativas herdadas, habituais, automáticas com que nos aproximamos de um objeto que a nossa sociedade convencionou chamar de um quadro ou uma estátua? Por esta razão, até mesmo a melhor pintura abstrata não nos deixará ainda um pouco insatisfeitos?

A experiência, e só a experiência, me diz que a pintura e a escultura representativas raramente alcançaram uma qualidade mais do que menor, nos últimos anos, e as qualidade maiores pendem cada vez mais para o não-representativo. Isso não quer dizer que a maior parte da arte abstrata recente seja uma grande arte; pelo contrário, é má em sua maioria. Mas isso não impede que a melhor arte abstrata seja a melhor arte de nossa época. E, se o abstrato está realmente se empobrecendo, então esse empobrecimento tornou-se agora necessário à arte importante.

Mas não poderá estar acontecendo, por outro lado, que o nosso descontentamento com a arte abstrata — se é um descontentamento — tenha a

sua fonte não tanto em nossa nostalgia do representativo, mas no fato relativamente simples de sermos incapazes de nos igualarmos ao passado, não importa como pintamos ou esculpimos? Não acontecerá que a arte em geral esteja em declínio? Mas, se assim for, os oponentes dogmáticos da arte abstrata teriam razão apenas acidentalmente e por motivos empíricos, e não teóricos. Estariam certos não porque a arte abstrata seja invariavelmente um sintoma de declínio, mas simplesmente porque ela acompanha o declínio neste momento da história da arte, e eles teriam razão apenas neste momento.

Mas a resposta pode ser ainda mais simples — e ao mesmo tempo mais complicada. É possível que ainda não tenhamos condições de ver bastante longe em relação à arte de nossa época; que a fonte real e fundamental da insatisfação que podemos sentir com a pintura abstrata esteja nos problemas não-excepcionais oferecidos por uma "linguagem" nova.

De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor tem sido obter uma ilusão de espaço tridimensional numa superfície plana. Olhava-se para essa superfície como para um proscênio do palco. O modernismo tornou esse palco cada vez menos profundo, até que agora seu pano de fundo ficou sendo a própria cortina, a superfície que resta ao pintor e sobre a qual tem de trabalhar. Por maior que seja a riqueza e a variedade com que ele decore e dobre a cortina, por mais que delineie nela imagens reconhecíveis, ainda assim podemos experimentar uma sensação de perda. Não é tanto a deformação ou mesmo a ausência de imagens que nos importa em sua pintura da cortina, mas sim a eliminação dos direitos espaciais que as imagens desfrutavam antes, quando o pintor era obrigado a criar a ilusão do mesmo tipo de espaço no qual nossos corpos se movimentam. Dessa ilusão espacial, ou antes, do sentimento dessa ilusão, podemos sentir mais falta ainda do que das imagens que costumavam ocupá-la.

O quadro tornou-se agora uma entidade que pertence à mesma ordem de espaço que os nossos corpos; já não é o veículo de um equivalente imaginário daquela ordem. O espaço pictórico perdeu o seu "dentro" e tornou-se todo um "fora". O espectador já não pode escapar para ele, fugindo do espaço no qual se encontra. Se o quadro engana os seus olhos, é mais por meios óticos do que pictóricos: pelas relações de cor e forma, em grande parte divorciadas de conotações descritivas, e com freqüência por manipulações nas quais o alto e a base, bem como o fundo e o primeiro plano, se tornam permutáveis. O quadro abstrato não só parece oferecer uma experiência mais limitada, mais física e menos imaginativa do que o quadro ilusionista, como também parece prescindir dos substantivos e verbos transitivos, por assim dizer, da linguagem da pintura. O olho tem problemas em localizar a ênfase central e é mais diretamente obrigado a tratar a totalidade da superfície como um único campo não-diferenciado de interesse, e isso por sua vez nos obriga a sentir e julgar o quadro mais imediatamente em termos de sua unidade geral. O quadro representativo, aparentemente (embora apenas aparentemente), não nos exige comprimir as nossas reações dentro de um âmbito tão estreito.

Se, como acredito, a escultura abstrata encontra menos resistência do que a pintura abstrata, é porque não teve de modificar tão radicalmente a sua linguagem. Abstrata ou representativa, sua linguagem continua tridimensional — literal. A escultura construtivista, ou quase construtivista, com suas formas lineares abertas e a negação do volume e da massa, pode intrigar os olhos habituados ao monólito, mas não exige que sejam reenfocados.

Devemos continuar a lamentar a ilusão tridimensional na pintura? Talvez não. Os conhecedores do futuro podem preferir o tipo mais literal de espaço pictórico. Podem até achar que os velhos mestres eram deficientes em presença física, em corporeidade. Anteriormente houve inversões de gostos semelhantes. Os conhecedores do futuro podem ser mais sensíveis do que nós em face das dimensões imaginativas e das conotações do literal e encontrar na tangibilidade da cor e da forma relações de "interesse mais humano" do que nas referências extrapictóricas da velha arte ilusionista. Também podem interpretar esta última de maneiras bastante diferentes da nossa. Podem considerar a ilusão de profundidade e volume como tendo sido esteticamente valiosa sobretudo porque permitiu e estimulou o artista a organizar as infinitas sutilezas de claro e escuro, de translucidez e transparência em entidades efetivamente pictóricas. Podem dizer que valia a pena imitar a natureza, porque ela oferecia, acima de tudo, uma grande riqueza de cores e formas, e de complexidades de cor e forma, como nenhum pintor, sozinho com a sua arte, poderia ter inventado. Ao mesmo tempo, esses conhecedores do futuro podem ser capazes, em seu discurso, de distinguir e dar nome a mais aspectos de qualidade nos velhos mestres, bem como na arte abstrata, do que nós. E com isso eles podem encontrar muito mais terreno comum entre os velhos mestres e a arte abstrata do que nos foi possível ainda reconhecer.

Não estou querendo dizer que um conhecedor mais esclarecido sustentará que *aquilo* que Rembrandt pintou, à diferença da *maneira* pela qual ele pintou, é indiferente. O fato de ter sido nos narizes e testas dos modelos dos retratos, e não em suas orelhas, que ele acumulou a mais saborosa tinta de sua última fase tem muita relação com os resultados estéticos obtidos por ele. Mas ainda assim não podemos dizer por que, nem como. Na realidade, minha esperança é que uma aceitação menos condicional da importância dos fatores puramente abstratos ou formais na arte pictórica abrirá o caminho para um melhor entendimento do valor da ilustração como tal — valor que também eu estou convencido de ser incontestável. Só que não é um valor realizado por, ou como, *acréscimo*.

Sidney Geist, "O Mito Privado", 1961[51]

Submersa nos estilos públicos, escolas e teorias de arte, independente dos ismos e impermeável à crítica, é a mente do artista. Ela é o mundo da fantasia

51. De *The Private Myth*, Nova York. The Tanager Gallery, catálogo da exposição, 6-26 de outubro de 1961.

e do desejo, do sonho e da obsessão, da necessidade secreta e do programa formulado, da Idéia e da *idéia fixa*. É a parte da arte que dá ressonância à estrutura e significado às marcas e formas que o artista faz: é a parte "impura". No vasto campo de ídolos quebrados, lendas desgastadas e tabuletas apagadas, ela constrói seu próprio mito.

Sidney Geist, "Escultura e outro problema", 1961[52]

Na variável relação entre a quantidade de pintura e a quantidade de escultura, enfrentamos uma tendência que por muito tempo há de prevalecer. Os quadros, como *coisas*, não podem mudar muito e ainda continuar sendo quadros, e isso porque a idéia de planura de uma superfície é absoluta e não suscetível de muita variação. A colagem proporcionou, e ainda proporciona, uma maneira mecanicamente nova de fazer quadros, mas qualquer um pode ver que não se trata de pintura, exceto no sentido de que se torna uma maneira de movimentar áreas de cor no quadro. Freqüentemente alguém pratica um empasto espesso, ou cola um pedaço de pão numa tela, ou faz nela um corte ou a estufa pressionando-a por trás, mas sempre com risco de vida. Nesses casos testemunhamos uma exibição numa corda bamba e devemos conter a respiração.

Enquanto qualquer acréscimo volumoso à superfície de um quadro, ou mesmo um formato pouco comum, pode colocá-lo no domínio da escultura, o fato de se colorir uma escultura nunca a faz pender para o domínio da pintura — lembrem-se de Picasso, ou Trajano, ou Chamberlain, ou King, ou qualquer outro. (Nunca é a cor que faz a escultura pender para a pintura, mas uma qualidade atmosférica a que se chega por meios pictóricos, como em Rosso ou nos relevos de Manzù.) Mas a razão mais importante para aumentar as proporções da escultura é uma crescente ambigüidade sobre o que ela é. *Qualquer objeto*, ao que parece, pode ser chamado hoje de escultura. Duchamp, que expôs uma garrafeira em 1914, é quem merece os agradecimentos por isso, mas não de minha parte.

Não acho que qualquer objeto, por mais engenhoso, interessante ou divertido, seja escultura, e ao mesmo tempo compreendo que, sendo a definição dessa palavra o que é, tal afirmação é uma tomada de posse. Há toda uma classe de coisas tridimensionais que só posso chamar de objetos, e não de esculturas. Tais objetos são, com freqüência, esculturais, isto é, *como* a escultura num de seus aspectos, como acontece com um automóvel, um seixo. No mesmo sentido, uma mulher pode ser estatuesca mas não ser uma estátua. A escultura em si está sempre evitando o escultural, ao mesmo tempo que está sempre criando uma nova idéia do escultural. Não obstante, ela tem uma essência que é constante.

Quando dissemos que a escultura não é escultural, não é um objeto, não é um jogo, demonstração, máquina, arquitetura ou teatro — que é ela?

52. Excerto de *Scrap*, Nova York, nº 3, 20 de janeiro de 1961, p. 4.

É uma figuração com uma presença, uma coisa de antiga linhagem, aprendida sempre com a escultura de antigamente, e a idéia é passada para quem a pode perceber. A idéia é mantida por um ato de posse, como disse, mas este é tão pouco excepcional quanto o ato pelo qual os fazedores de objetos chamam escultura ao seu trabalho.

Hilton Kramer, "O desenho como um cadinho do estilo", 1963[53]

Temos a impressão de que um enorme esforço está sendo realizado pelos artistas em Nova York — embora provavelmente mais entre os pintores do que entre os escultores — para reconduzir o desenho à posição que ele antes ocupava como um cadinho do estilo. E refiro-me especificamente ao desenho ao vivo — do modelo, de objetos, de fatos visuais familiares ao mundo imediato do artista. O interesse pelo desenho desse tipo nunca desapareceu completamente, mesmo entre os pintores abstratos e os escultores que eliminavam todos os indícios de desenho em sua obra acabada. Na verdade, muitos desses artistas foram desenhistas consumados. Mas o que sofreu algo parecido com uma rejeição total foi a idéia de que o desenho desse tipo tinha alguma coisa a oferecer como orientação intelectual. No que se relaciona com a Escola de Nova York, o desenho ao vivo perdeu seu prestígio intelectual. Tornou-se um esporte. E a tendência predominantemente conceitual de toda a arte moderna tornou inevitável que essa perda de prestígio intelectual diminuísse efetivamente o papel que esse desenho desempenharia na concepção de novos estilos. Uma mudança de credos estéticos parece estar ocorrendo agora, porém, e disso resulta que o desenho de modelo está voltando a constituir um grande interesse para muitos de nossos artistas mais ambiciosos. Para uns poucos, na verdade, ele se tornou uma obsessão — e precisamente uma obsessão *intelectual,* a essência mesma pela qual se espera reunir o conceitual com o preceitual, de uma maneira que há muitos anos vem sendo desprestigiada (e portanto, para muitos artistas jovens, não cogitada).

Tudo isso é relevante para a exposição da sra. Frank. A primeira coisa que muitos artistas descobrem em suas tentativas de desenhar um modelo é o grau em que continuam dependentes dos precedentes do estilo, quando procuram registrar da maneira mais exata possível suas observações concretas. A busca de um estilo "neutro" ou inocente — de uma maneira de desenhar que esteja de algum modo mais próxima da pura arte biológica da visão do que os métodos passados de registrar os dados da visão — sempre acabou por se revelar como uma meta ilusória. Parece haver uma espécie de política da imaginação que favorece, e talvez até exija, um conflito real de antecedentes estéticos como o terreno mais fecundo para deduzir as novas possibilidades de estilo e visão. Todo novo início depende assim tanto da escola dos antecedentes úteis e das equações ou choques específicos que podem

53. Excertos de "The Possibilities of Mary Frank", *Arts*, Nova York, XXXVII, 6, março de 1963, pp. 52 e 54.

haver entre eles quanto da força e do impulso da sensibilidade que os utiliza. Só um encontro desse tipo entre antecedentes estéticos contrabalançantes pode ser bastante forte, como instrumento artístico, para abrir uma brecha no muro da arte, de proporções suficientes para que algum sentimento novo sobre a experiência penetre na concepção de um novo estilo.

Hilton Kramer, "Estilo e sensibilidade: David Smith", 1964[54]

Raras são as exposições nas quais se vê um artista de qualidades superiores consolidar e ultrapassar uma realização já considerável. Ainda mais raras, talvez, são as ocasiões em que o artista é um americano de meia-idade. As carreiras dos artistas americanos, particularmente os modernistas, tendem a consistir numa série de rejeições e modificações de "identidade" ditadas menos por um senso de vocação ou experiência do que por súbitas mudanças de clima estético. Tais modificações deveriam, idealmente, questionar as suposições dos artistas, esclarecer suas intenções e — se essa visão essencial deriva de uma fonte mais pessoal e mais profunda do que a moda — ajudar a sua afirmação original a frutificar e dar-lhe novo impulso. Mas não é preciso ser muito velho para ter observado como são poucos os recursos realmente pessoais que os artistas americanos têm à sua disposição, ao enfrentar essas inevitáveis variações de gosto, valor e idéia — variações que hoje ocorrem numa velocidade grande, perdulária e exaustiva.

Os artistas americanos tendem a ser sufocados, e não estimulados, por essas variações. A equação essencial entre a experiência bruta do artista e seus modos característicos de tratá-la, equação do tipo que se pode ver na essência de obras literárias tão diferentes entre si quanto as de Henry James e William Carlos William, é uma raridade na arte americana. Nossos pintores e escultores são, tipicamente, vítimas de uma dissociação entre o fato existencial e o método estilístico que os torna peculiarmente vulneráveis às pressões da mudança e, em última análise, rouba-lhes o que é mais autêntico em suas sensibilidades. Poucos são os artistas americanos dos quais se pode realmente dizer "o estilo é o homem".

Parte do interesse que qualquer exposição da obra de David Smith pode provocar reside precisamente no conhecimento de que ele é um desses raros artistas americanos com um estilo e uma sensibilidade — uma voz — próprios. Ao focalizarmos seu novo trabalho, não precisamos esquecer a metade (ou mais) daquilo que conhecíamos como suas realizações passadas. Na verdade, seu novo trabalho provavelmente lembrará e ampliará por si mesmo certos aspectos de sua obra passada. Ao focalizarmos o que é novo temos, portanto, a consciência de restabelecer uma ligação, de termos um ponto de referência ao mesmo tempo imediatamente relevante e ainda assim maior do que a moda do momento, para julgar o que vemos. Temos consciência de uma continuidade

54. Excerto de "David Smith's New Work", *Arts*, Nova York, XXXVIII, 6, março de 1964, pp. 28-29, 30.

pessoal e estética que, longe de preservar-se contra crises e inovações, dá-se ao trabalho de enfrentá-las e considerá-las como uma fonte de energia.

Para que uma evolução artística dessa ordem se mantenha — e no caso de Smith ela se vem mantendo ininterruptamente há mais de três décadas —, duas condições são necessárias, das quais apenas uma está relacionada com o talento. O talento de Smith — seus grandes dotes de desenhista, planejador e construtor, sua finura técnica e sua fecundidade conceitual — foi e continua sendo grande. Mas de igual importância talvez tenha sido o terreno estético no qual ele pôde desenvolver esse talento. Ao escrever sobre Smith há quatro anos, eu disse que "como artista ele recebeu o legado de todos os impulsos modernistas da arte européia simultaneamente e sem ter de se dedicar exclusivamente a um em detrimento de outro"[55]. Isso significou, entre outras coisas, que ele foi capaz de acomodar e ligar, desde o início de sua carreira, dois impulsos estilísticos principais — cubismo *e* surrealismo, construtivismo *e* expressionismo — que, tomados separadamente como árbitros exclusivos do estilo, envolveram tantos de seus contemporâneos num sectarismo estético que foi causa e precondição dessas mudanças posteriores, semelhantes às do camaleão, de identidade. Smith pôde, desde o começo, unificar esses impulsos díspares discernindo claramente onde estava a força de cada um deles. Do cubismo e do construtivismo ele deduziu a sua sintaxe formal; do surrealismo, uma certa fantasia que lhe permitiu uma ampla gama de invenção simbólica e imagística; do expressionismo, uma liberdade de gestos que permitiu à sua energia infalível penetrar e animar esses elementos de fantasia e criação e levá-los a novos arranjos expressivos.

Assim, a base estilística da arte de Smith foi bastante ampla para abranger, e em certos casos antecipar, as principais inovações da pintura modernista (a arte com a qual sua escultura manteve o diálogo mais estreito) desde a década de 30 até o momento presente. Ele foi capaz de evitar a principal armadilha da evolução mais recente dessa pintura — uma maior estreiteza e especialização — ao mesmo tempo que lucrava com elas. Uma pequena parte dessa evolução suscitou problemas para os quais ele não podia encontrar precedente ou analogia em sua própria obra, resultando disso que, com uma exceção, nenhuma delas desviou seu trabalho do seu curso. (A exceção é o uso da cor como componente escultórico integral, que continua tanto a interessar como a escapar a Smith — como a outros escultores[56].) Cada um desses aspectos de sua evolução aguçou um "instrumento" conceitual ou visual que Smith pôde usar na sua escultura sem nenhuma alteração básica de método ou de objetivo expressivo, pois seu uso foi uma amplificação de algo já implí-

55. De "Special David Smith Issue", *Arts*, Nova York, XXXIV, 2, fevereiro de 1960.

56. Num excelente ensaio para o catálogo da exposição de Smith em Filadélfia, Clement Greenberg observa que "a questão da cor na arte de Smith (como em toda escultura recente dentro dessas mesmas linhas) continua sendo provocante. Não creio que ele tenha jamais usado a cor aplicada com verdadeiro sucesso..." As obras mais ambiciosas nas quais Smith usou a cor foram expostas no Carnegie International em 1961 e examinadas em meu artigo sobre aquela exposição (*Arts*, dezembro 1961). H. K.

cito em sua própria obra. Essa obra é, portanto, excepcional na arte americana dos últimos trinta anos, não tanto pela firmeza de seu ponto de vista como pela maneira com que essa firmeza foi capaz de vicejar com os choques e as inversões do período intermediário. As próprias modificações de gosto e de ênfase que abalaram primeiro a confiança, depois a integridade de tantos artistas nesses anos passados foram, para Smith, uma fonte de vigor.

Claes Oldenburg, Discussão, 1964[57]

TEMA

Eu não devia realmente falar da arte pop em geral, mas parece-me que o tema é a coisa menos importante. A imagística pop, tal como a entendo, se posso separá-la do que eu faço, é uma maneira de contornar um dilema da pintura e, não obstante, não pintá-lo. É uma maneira de usar uma imagem que não foi criada por nós. É uma maneira de ser impessoal. Pelo menos essa é a solução que eu vejo, e sou a favor de definições claras...

Creio que a reação à pintura da última geração, que geralmente se considera muito subjetiva, é a impessoalidade. Por isso tentamos sair da pintura...

A IMPESSOALIDADE COMO ESTILO

É certo que todo artista tem uma impessoalidade para capacitá-lo a tornar-se um artista em primeiro lugar, e essas disciplinas são tradicionais e bem conhecidas — sabemos como colocar-nos fora da obra. Mas estamos falando de tornar a impessoalidade um estilo, o que, no meu entender, caracteriza a arte pop, tal como a entendo, num sentido puro.

Sei que Roy [Lichtenstein] faz algumas modificações nas suas histórias em quadrinhos quando as amplia, e, não obstante, isso é uma questão de grau. É alguma coisa que o artista da geração passada, ou mesmo do passado em geral, não teria pensado...

"TRADUZIR O OLHO PARA OS DEDOS..."

Se eu não pensasse que o que estava fazendo tinha alguma relação com a ampliação dos limites da arte, não continuaria a fazê-lo. Acho, por exemplo, que a razão pela qual fiz um objeto macio foi principalmente a de introduzir

57. Excertos de "Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol: A Discussion", tendo como moderador Bruce Glaser e transmitida pela estação de rádio WBAI em Nova York, em junho de 1964. Organizado e publicado em *Artforum* (Los Angeles), IV, 6 (fevereiro 1966), pp. 22 e 23. Subtítulos acrescentados.

uma nova maneira de manejar o espaço em torno de uma escultura ou pintura. E a única razão pela qual adotei os Hapennings foi a de desejar uma experiência com um espaço total cercando o espaço. Não creio que alguém jamais tenha usado o espaço, antes, da mesma maneira que Kaprow e outros o vêm usando nos Happenings. Há muitas maneiras de interpretar um Hapenning, mas uma delas é usá-lo como uma extensão da pintura do espaço. Eu costumava pintar, mas pareceu-me demasiado limitante, por isso abandonei as limitações da pintura. Agora sigo em outra direção e violento toda a idéia de espaço da pintura.

Mas a intenção que está por trás disso é mais importante. Por exemplo, poderiam perguntar o que foi que me levou a fazer bolos e massas e todas essas outras coisas. Eu diria que uma das razões foi dar uma afirmação concreta à minha fantasia. Em outras palavras, em vez de pintá-la, de torná-la tangível, traduzir o olho em dedos. Esse foi o principal motivo de todo o meu trabalho. É por isso que faço moles as coisas que são duras, e que trato a perspectiva dessa maneira, como o conjunto de quarto, por exemplo, fazendo um objeto que é uma afirmação concreta da perspectiva visual. Não estou terrivelmente interessado em saber se um coisa é um sorvete, uma torta ou seja lá o que for. O que me interessa é que o equivalente de minha fantasia exista fora de mim e que eu possa, imitando o motivo, fazer um trabalho diferente do que existia antes.

MATERIAIS

De fato, esta é uma maneira de ver a história da arte, em termos de material. Por exemplo, porque é diferente da tinta e da tela, ou mármore ou bronze, meu material exige imagens diferentes e produz resultados diferentes. Para tornar minha tinta mais concreta, para fazê-la destacar-se, usei gesso embaixo dela. Quando isso não me satisfez, traduzi o gesso para vinil, que me permitiu mexer com ele. O fato de querer ver alguma coisa voando ao vento levou-me a fazer um pedaço de pano, ou o fato de desejar fazer alguma coisa fluir levou-me a fazer uma casquinha de sorvete.

PARÓDIA FORMAL

A paródia, no sentido clássico, é simplesmente um tipo de imitação, uma espécie de paráfrase. Não é necessariamente rir de alguma coisa, mas antes colocar o trabalho imitado em um novo contexto. Assim, se vejo um Arp e coloco esse Arp na forma de um *ketchup*, isso reduzirá o Arp, ampliará o *ketchup* ou torna tudo igual? Estou falando da forma, e não da sua opinião sobre a forma. O olho revela a verdade de que o *ketchup* parece um Arp. Essa é a forma que meus olhos vêem. Não é preciso chegar a nenhuma conclusão sobre qual é melhor. É apenas uma questão de forma e material.

George Rickey, "Observações e reflexões", 1964[58]

Quanto a mim, não sei se estou dentro ou fora do ritmo — qualquer uma das duas coisas seria perigosa — ou com quê. Tenho muita coisa com que me ocupar sem essa preocupação. Meu interesse pelo "movimento em si" — frase de Gabo — me leva a águas cada vez mais profundas, embora cada vez mais rasas. Nunca explorarei toda a gama disso — as possibilidades são demasiado amplas. Estou cada vez menos interessado na exploração. Não quero mostrar, em meu trabalho, o que pode ser feito; isso eu faço quando leciono. Quero fazer simples afirmações declaratórias, numa linguagem visual que posso controlar.

Levei muito tempo para superar minha juventude, minhas desconfianças, inexperiências. Fui pintor durante vinte anos. Sou professor há trinta e cinco. Em 1930 eu era cubista. Em 1950, aos 43 anos, tinha-me transformado num escultor não-figurativo e logo me envolvi com o movimento como um meio...

Trabalhei durante vários anos com o movimento simples das linhas retas que se cortam mutuamente, partem o espaço intervalar e dividem o tempo reagindo às mais leves correntes de ar. Trabalho também com grandes complexos de formas pequenas — talvez um feixe de linhas ondulantes, ou quadrados que giram em grupos demasiado numerosos para serem contados, ou girando robôs excêntricos com centenas de faixas que refletem as luzes. Esses incontáveis elementos compõem, em conjunto, formas simples, monolíticas, calmantes, sejam volumes ou superfícies, que oscilam ou ondulam suavemente à brisa.

Minha tecnologia é tomada de empréstimo aos artesanatos e à indústria. Tem mais em comum com relógios do que com escultura. Os materiais são simples: folhas de aço inoxidável, hastes, barras, ângulos, canos; silicone, bronze, latão, ocasionalmente um pouco em prata; chumbo para contrapesos. Emendo com solda de prata, acetileno e solda a arco elétrico ou por pontos, ocasionalmente com rebite ou cavilhas. As ferramentas são tesouras, dobradoras de chapas de metal laminado, furadeira de coluna, serra de fita, disco de chanfrar, esmeril de rebolo, disco esmerilhador, torno, alicates, bigorna. Tudo isso pode ser encontrado hoje em qualquer escola de arte; antes, encontrava-se apenas nos departamentos de "arte industrial". A ferragem inclui parafusos allen, phillips e de borne; todos os tipos de porcas e cavilhas de aço inoxidável, bronze e latão; tarraxas e matrizes; carboneto de silício para soldagem nas superfícies de sustentação; e abrasivos e solventes para limpeza...

Nos dois últimos anos pude fazer peças maiores — a maior delas de mais de 10 metros de altura. Parte do espectro de movimento está relacionada com o tamanho. Na escultura ou pintura, há uma modificação no modo de pensar quando o trabalho é maior do que o artista; com o movimento há uma modificação funcional também no desempenho. Duas linhas de 60 centímetros de comprimento podem oscilar uma sobre a outra a intervalos de

58. Excertos de seu artigo publicado como "The Metier", *Contemporary Sculpture, Arts Yearbook*, 8, org. James R. Mellow (Nova York, Arts Digest, 1965), pp. 164-166.

três ou quatro segundos. Isso parece muito lento. Uma peça grande pode levar meio minuto para oscilar de lado a lado; é uma diferença do vermelho para a púrpura...

Embora eu não imite a natureza, tenho consciência das semelhanças. Se minhas esculturas por vezes se parecem com plantas, nuvens ou ondas do mar, é porque respondem às mesmas leis de movimento e seguem os mesmos princípios mecânicos. A periodicidade produz imagens semelhantes na areia, na água, numa corda oscilante e num osciloscópio, mas nenhuma delas é um registro da outra. Por vezes reconheci analogias em títulos depois de colocados, como *Carriço, Anêmona.* Recentemente, preferi um título que identificasse a peça sem sugestão, como *Seis Linhas Horizontais* ou *Dez Pêndulos, Dez Cubos, Dez Rotores.*

Mesmo sem títulos, as obras abstratas evocam todos os tipos de associações. A maquinaria sempre provocou isso, o mesmo acontecendo com os navios, arados e ferramentas. O que eu associei a folhas de gramas outros viram como armas; é claro que "lanças" e "lâminas" são antigos termos de botânica. Não posso controlar as evocações.

Respeito o bom artesanato quando ele estimula um objetivo sustentado com firmeza. Posso ver o uso da precisão para eliminar a mística e a confusão. Interesso-me pela recente tendência no sentido da objetificação da obra de arte, pelas tentativas de eliminar as influências emotivas, expressivas, subjetivas ou personalizadas do objeto e também pela idéia de um espectador que não tem um condicionamento de conhecedor. Além de mim, outros começaram a achar que o movimento é mais acessível do que as relações estáticas na forma, e certamente mais do que a caligrafia esotérica que tem sido tão importante na pintura recente. Considero uma sorte viver numa época em que esses interesses são permitidos na arte.

Não pretendo ser um construtivista. Não obstante, respeito a humildade, o rigor, a modéstia e a preocupação mais com o objeto do que com o processo que caracterizou o início do trabalho dos construtivistas e deu significado ao "real" do Manifesto Realista de Gabo. Não vejo razão pela qual qualquer pensamento analítico e sistemas racionais precisem pôr em perigo o trabalho de um artista, nem me importo com o temperamento se a sua manifestação não é o objetivo. Há um florescimento de temperamento em Malevich e Albers, tal como há um núcleo de razão em Vang Gogh e Klee.

Os artistas prosperam, mas não se torna mais claro o que é a arte. Apresentar um rolamento de esferas sueco como arte é, pelo menos, tão plausível quanto a apresentação, por Warhol, de um recipiente comercial. A última palavra em arte cinética bem pode ter sido o pêndulo de Galileu, que se libertou não só de seu temperamento como também da própria rotação da Terra. Foi um ato consciente, ousado, imaginativo.

Desconfio da idéia da arte como um processo ou um desempenho, especialmente quando é uma efusão caprichosa que se mascara de "automática". A arte não é um sonâmbulo. Respeito um temperamento que consegue suportar o controle.

INTRODUÇÃO. Os europeus

O profundo deslocamento sofrido pelos europeus em quase todos os aspectos da vida, em conseqüência da II Guerra Mundial, afetou muito os artistas e os movimentos artísticos. Da maior importância talvez tenha sido a fuga de muitos mestres que deixaram suas pátrias. Não só o seu trabalho foi interrompido como também grupos foram desfeitos e seus membros se dispersaram, alguns para não se reunirem jamais. A maioria dos surrealistas refugiou-se em Nova York, e, embora quase todos voltassem para Paris ao término da guerra, o grupo nunca recobrou a unidade que existiu na década de 30. Apenas uns poucos, como Tanguy, Ernst e Dalí, estabeleceram laços mais ou menos permanentes na América. Os cubistas (com exceção de Léger), sendo de uma geração mais velha, continuaram na França e a trabalhar, embora sofrendo privações e isolamento em relação aos seus colegas. A geração mais jovem, artistas como Manessier, Soulages e Winter, foi para o Exército e muitos sofreram internamento ou prisão em campos de trabalho forçado. Muitos artistas alemães, como Beckmann, Albers e Schwitters, já haviam fugido de seu país quando seus quadros foram confiscados e vendidos em leilão pelos nazistas, e nenhum deles retornou. Klee permaneceu na Suíça, Kandinsky foi para Paris, Campendonk continuou em Amsterdam e Feininger regressou à América. Mondrian tinha fugido da Holanda para a Inglaterra na deflagração da guerra e, mais tarde, transferiu-se para Nova York.

A geração de artistas europeus do pós-guerra foi produto dessa ruptura, e eles testemunharam a destruição da velha ordem artística, na qual os movimentos artísticos representavam um conceito claro de forma e conteúdo e eram apoiados por uma ideologia. Essa destruição foi a última etapa daquilo que André Malraux chamou de "crepúsculo do absoluto", ou o fim de padrões geralmente aceitos, e claramente definidos, de arte e cultura. Ao mesmo tempo, porém, os jovens artistas entraram em contato com os artistas e as idéias estrangeiros em proporções jamais conhecidas antes. Suas fontes ideológicas foram, portanto, duas, e diferentes: um conhecimento dos valores aceitos tradicionalmente e um respeito arraigado por eles, embora tivessem sido seriamente questionados pelo espírito de desilusão da era do pós-guerra, e um contato com as idéias estrangeiras, facilmente acessíveis em conseqüência do novo ponto de vista de "um mundo só".

As teorias da arte dos artistas europeus, especialmente os franceses, tendem a traduzir imagens em conceitos mentais, uma intelectualização das sensações que resulta de uma educação clássica baseada em valores literários. Assim, mais do que os americanos, eles são capazes de expressar uma revolta contra a tradição com uma argumentação racional e sofisticada. Essa formação

clássica lhes proporciona categorias que, embora ultrapassadas, ainda assim constituem pontos fixos contra os quais os revolucionários podem reagir com alguma certeza. Desse modo, mesmo quando seu espírito destrutivo se acentua, o europeu pode operar segundo regras de conduta tradicionais. Isso contrasta com o americano contemporâneo, que, não só sem um adversário claramente definido (como a Academia ou o Salão), mas também sem o hábito de teorizar em termos de categorias, tendia em suas convicções primordiais a acreditar na supremacia dos sentimentos e idéias individuais.

As teorias dos artistas europeus, originadas num campo cultural rico, alimentado pela controvérsia social e política, são por vezes influenciadas ou até mesmo guiadas por outras ideologias. O existencialismo, a principal contribuição da França do pós-guerra para a filosofia, teve implicações profundas para os artistas. Sistema filosófico saído de Kierkegaard e Heidegger, encontrou terreno fértil na desilusão provocada pela queda da França e no enfraquecimento do domínio quase absoluto que Paris exercia como centro do mundo da arte. Como disse Jean-Paul Sartre (1905-1980, nascido e falecido em Paris), que era crítico e amigo íntimo de artistas, o homem é um ser solitário que é apenas aquilo que deseja ser num mundo absurdo, onde não há quaisquer padrões válidos de comportamento. Essa convicção deu vigoroso apoio aos artistas, que se sentiam parte de um mundo novo, livre e diferente, mas que compreendiam que primeiro tinham de libertar-se, tanto das cadeias de suas tradições nacionais como dos prestigiosos mestres do passado recente, cujas sombras se projetavam sobre suas próprias carreiras.

Henry Moore (n. Yorkshire, 1898) foi um dos mais sensíveis e inteligentes comentaristas da escultura moderna, tanto da sua própria escultura como dos problemas e objetivos dos artistas de hoje. Era professor, estudou e depois lecionou nas principais escolas de arte da Inglaterra. Embora tenha escrito pouco sobre arte, seus comentários são notáveis pela clareza e significação. Ligou-se tanto aos surrealistas como aos construtivistas, mas seu gosto levou-o a admirar desde as esculturas pré-colombianas e primitivas até Brancusi. Seus escritos teóricos ocupam-se dos problemas fundamentais da escultura, como a interação de volume e espaço, tanto como problemas universais e como preocupações individuais suas.

Alberto Giacometti (1908-1965, nascido na Suíça) expressou francamente sua admiração pelos mestres da pintura italiana do Renascimento e sua fidelidade às características do mundo natural, embora a escultura por ele praticada e suas reflexões indiquem uma luta com o problema daquilo que é espiritualmente real para o homem contemporâneo. Sartre reconheceu na escultura de Giacometti a busca de uma realidade semelhante à sua própria busca e, em conseqüência, pôde escrever sobre ele com grande acuidade (no catálogo da exposição, com carta de Giacometti, adiante). Giacometti estudou escultura na Suíça e na Itália antes de ir para Paris, em 1922, onde estudou com Bourdelle e mais tarde ligou-se aos surrealistas.

Constant (n. Nieuwenhuys, 1920) é um dos membros do grupo Cobra, fundado em Paris em 1948 e cujo nome vem das primeiras letras das cidades natais

dos principais membros, Copenhagen, Bruxelas e Amsterdam. Os fundadores do grupo foram Karel Appel, Corneille, Asger Jorn, Atlan, Alechinsky e Constant. Acreditavam na expressão direta e espontânea, sem inibições, do intelecto e rejeitavam violentamente as tradições artísticas que impediam tal liberdade. Sua arte vigorosa poderia ser parecida com a "pintura ação" da Escola de Nova York, exceto pelo fato de que de sua torrente de cor surgem imagens vagas associadas ao folclore norte-europeu, dominado por animais míticos, demônios e cultos mágicos.

Michel Tapié (n. 1909, Sul da França) ligou-se à arte de vanguarda desde meados da década de 40, não só como autor de livros, críticas e apresentações de catálogos mas também como organizador de exposições de arte contemporânea na Europa, América Latina e Japão, e como consultor de galerias em todo o mundo. Vive em Paris desde 1929, e ali estudou arte, estética e filosofia. Em 1960 fundou, com o arquiteto Luigi Moretti, o Centro Internacional de Pesquisa Estética de Turim, entidade que publica livros e promove exposições.

Etienne Hajdu (n. Romênia, 1907) viveu brevemente em Viena antes de ir para Paris estudar na Escola de Artes Decorativas e com Bourdelle. Afastando-se logo do aprendizado tradicional, foi procurar seus professores entre os mestres da forma escultórica, tanto antigos como modernos: gregos clássicos, cicládicos e românticos, bem como Rodin e Brancusi.

Hans Uhlmann (n. Berlim, 1900) era engenheiro e chegou a lecionar essa matéria; ao mesmo tempo, começou a trabalhar em escultura. Ele emprega tanto materiais da engenharia — metal laminado, arame produzidos industrialmente — como suas técnicas — formas geométricas com perfurações. Mas a maneira pela qual essas formas são compostas tem a liberdade da pintura e da escultura, como no desenho livre que emprega linhas retas ou numa colagem. Uhlmann leciona na Academia de Arte de Berlim.

Jean Dubuffet (n. Havre, 1901) atacou tanto a tradição da pintura francesa como os movimentos artísticos em geral, em termos claros e convincentes e afirmou ser o ato de criação, no qual o acaso é um fator importante, a experiência suprema. Não obstante, ele está profundamente envolvido com os objetos reais do mundo físico, como pedras e plantas, e desconfia do que é raro ou fantástico. Dubuffet escreveu muito sobre a sua arte, que chama de *l'art brut,* opondo-a aos conceitos convencionais de cultura.

Peter Selz observa que o artigo "Empreintes", publicado em 1957, é talvez a exposição isolada mais clara de seu pensamento e trabalho. Um dos aspectos essenciais desse trabalho é a contradição constante, o contraste entre paisagens indefinidas, quase abstratas, e figuras simétricas claramente articuladas, entre o desenho preciso e a ausência de linha, entre a cor vibrante e a monocromia monótona, entre a aplicação pesada de materiais e a pintura mais rala. ...

Outros aspectos significativos da obra de Dubuffet são ressaltados nesse ensaio, como sua oposição à consciência, que só pode interferir com a plenitude da experiência, e sua ênfase na mutabilidade da matéria dentro de um grande todo orgânico, bem como sua preocupação com o mais simples, o mais ordinário e grosseiro, que tem sido geralmente ignorado pelo homem na busca de uma

categoria "estética" especial. "Minha arte", observa ele, "é uma tentativa de trazer à luz todos os valores denegridos".

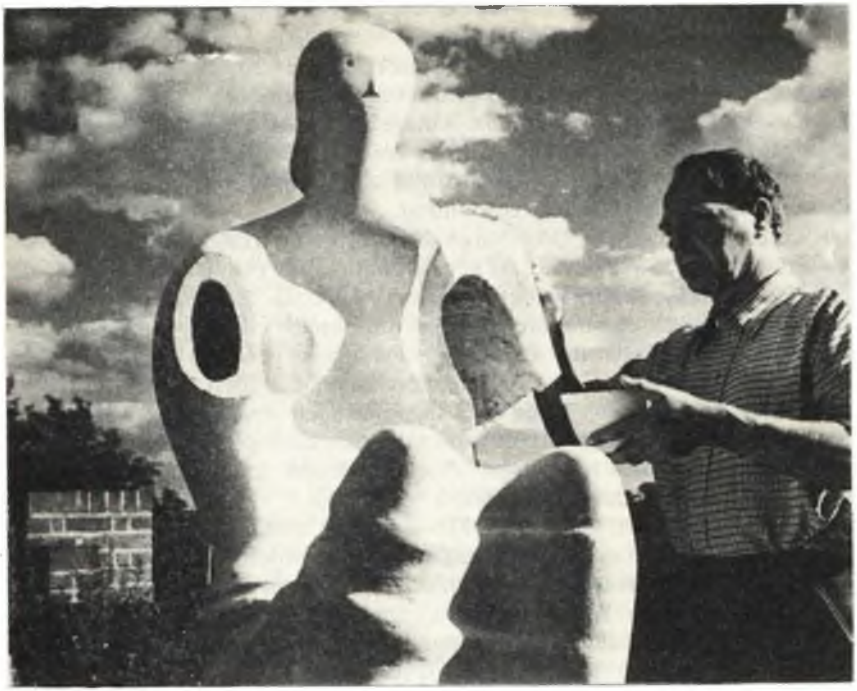
Embora a educação formal de Dubuffet tivesse terminado na idade de 16 anos, quando começou a estudar pintura na Academia Julien, em Paris, ele leu e estudou muito, especialmente a literatura antiga e moderna e etnologia. Durante anos dedicou-se ao negócio da venda de vinhas como meio de vida, voltando-se para a pintura de maneira intermitente, até depois da guerra, quando seu sucesso como pintor se consolidou.

Eduardo Paolozzi (n. Edimburgo, 1924) representa uma tendência oposta, na Grã-Bretanha, à poderosa influência em favor da clareza formal exercida por Henry James. Suas reflexões, bem como sua obra, centram-se nas possibilidades evocativas de uma metamorfose de objetos comuns num complexo e misterioso mundo onírico. Essa imagística sugere, portanto, signos e símbolos totêmicos que são os arquétipos do homem pré-histórico, embora as partes individuais da figura possam ter vindo de objetos feitos pela máquina e jogados fora. Recentemente ele se voltou para materiais usados por engenheiros contemporâneos, e busca transformar esses "materiais anônimos" também em obras que evoquem uma idéia poética.

Francis Bacon (n. Dublin, 1910) usa a figura humana como seu principal recurso iconográfico e procura emocionalizar os objetos e cenas do mundo visível. Muitos desses temas são extraídos dos mestres do passado, como Velasquez e Van Gogh. Sua atitude para com eles, porém, é condicionada por um sentimento desiludido, brutal e muitas vezes aterrorizador da experiência e da angústia interior do homem. Ele expressa a crise espiritual da vida urbana contemporânea em seus comentários sobre o impacto brutalizante dos objetos comuns, e particularmente da cultura popular, sobre a sensibilidade do homem. Apesar de autodidata, Bacon é dono de uma ampla formação cultural, quer como intelectual, quer como artista. Estudou Nietzsche em particular e a pintura dos maneiristas e românticos, impressionando-se principalmente com os fantasistas norte-europeus, como Fuseli, Blake e Hieronymus Bosch.

Davide Boriani (n. Milão, 1936) estudou pintura na Academia de Belas-Artes no Brera, Milão. Membro fundador do Grupo T daquela cidade, realizou pesquisas na área das comunicações visuais valendo-se das descobertas nos campos da eletrônica e da cibernética e trabalhou em vários tipos de construções cinéticas, usando limaduras metálicas e ímãs móveis. Como o cineticista americano Len Lye, sua experiência inclui a cinematografia.

Philip King (n. Túnis, 1934) foi para a Inglaterra em 1945, estudou em Cambridge durante 1954-1957, estudou escultura com Anthony Caro em 1957 e trabalhou com Henry Moore nos anos de 1958-1959.



Henry Moore, c. 1950.

Henry Moore, "O escultor fala", 1937[59]

É um erro, para o escultor ou o pintor, falar ou escrever muito sobre sua atividade. Isso libera a tensão necessária ao seu trabalho. Ao tentar expressar seus objetivos com exatidão lógica acabada ele pode transformar-se facilmente num teórico cuja obra concreta é apenas uma exposição limitada de concepções desenvolvidas em termos de lógica e de palavras.

Embora a parte não-lógica, instintiva, subconsciente da mente tenha de desempenhar um papel em seu trabalho, ele também tem uma mente consciente, que não está inativa. O artista trabalha com a concentração de toda a sua personalidade, e a parte consciente dessa personalidade resolve conflitos, organiza lembranças e impede que ele tente caminhar em duas direções ao mesmo tempo.

É provável, portanto, que o escultor possa dar, partindo de sua experiência consciente, *indicações* que ajudem outros em sua abordagem da escul-

59. De "The Sculptor Speaks", *The Listener*, Londres, XVIII, 18 de agosto de 1937, p. 449.

tura, e é apenas isso que este artigo tenta fazer. Não se trata de um exame geral da escultura ou de minha evolução, mas de algumas notas sobre problemas que me preocuparam de tempos em tempos.

TRÊS DIMENSÕES

A apreciação da escultura depende da capacidade de reagir à forma em três dimensões. Talvez seja por isso que a escultura foi descrita como a mais difícil de todas as artes; sem dúvida é mais difícil do que as artes que envolvem a apreciação de formas planas, em apenas duas dimensões. É maior o número de pessoas que são "cegas para a forma" do que "cegas para a cor". A criança que aprende a ver distingue apenas a forma em duas dimensões; ela não pode julgar distâncias, profundidades. Mais tarde, para sua segurança pessoal e necessidades práticas, tem de desenvolver (em parte por meio do tato) a capacidade de julgar aproximadamente as distâncias tridimensionais. Mas, tendo satisfeito as exigências da necessidade prática, a maioria das pessoas não vai mais além. Embora possam alcançar considerável precisão na percepção de uma forma plana, não fazem o esforço intelectual e emocional extra necessário para compreender a forma em toda a sua existência espacial.

É isso que o escultor tem de fazer. Precisa lutar constantemente para pensar e usar a forma em toda a sua totalidade espacial. Tem a forma sólida, por assim dizer, na sua cabeça — qualquer que seja o seu tamanho, pensa nela como se a estivesse segurando inteira na palma da mão. Visualiza mentalmente uma forma complexa em sua totalidade: enquanto olha para um lado, sabe como é o outro lado; identifica-se com o seu centro de gravidade, sua massa, seu peso; compreende seu volume, como o espaço que a forma desloca no ar.

O observador sensível da escultura tem também de aprender a sentir a forma simplesmente como forma, e não como uma descrição ou reminiscência. Ele deve, por exemplo, ver um ovo simplesmente como uma forma sólida isolada, totalmente desligada de sua significação como alimento ou da idéia literária de que ele se transformará numa ave. O mesmo ocorre com sólidos como uma concha, uma noz, uma pluma, uma pêra, um sapo, um cogumelo, o pico de uma montanha, um rim, uma cenoura, o tronco de uma árvore, um pássaro, um botão de flor, uma cotovia, uma joaninha, um junco, um osso. Partindo dessas coisas ele pode continuar até apreciar formas mais complexas ou combinações de várias formas.

BRANCUSI

Desde o gótico, a escultura européia foi sobrecarregada de musgo, matos — todo tipo de excrescências superficiais que ocultavam completamente a forma. Brancusi teve a missão especial de acabar com elas e nos devolver a consciência da forma. Para isso, teve de concentrar-se em formas diretas muito simples, manter sua escultura como um cilindro, por assim dizer, aper-

feiçoar e polir uma única forma a um grau quase de preciosidade excessiva. A obra de Brancusi, à parte seu valor individual, foi de importância histórica na evolução da escultura contemporânea. Mas talvez já não seja necessário restringir a escultura a uma única forma (estática). Podemos agora começar uma abertura. Relacionar e combinar várias formas de diferentes tamanhos, seções, e direções num todo orgânico.

CONCHAS E SEIXOS: SER CONDICIONADO A REAGIR A FORMAS

Embora o que me interesse mais profundamente seja a figura humana, sempre dediquei grande atenção às formas naturais, como ossos, conchas, seixos, etc. Por vezes, durante anos a fio, visitei a mesma região litorânea — mas a cada ano chamava-me a atenção uma nova forma de seixo que no ano anterior, embora houvesse centenas deles, eu não tinha visto. Dos milhões de seixos que encontrei ao caminhar pela praia, vi com interesse apenas aqueles que se harmonizavam com a forma pela qual me interessava no momento. Algo diferente acontece se eu me sentar e examinar um punhado deles, um a um. Posso, então, ampliar a minha experiência da forma, dando à mente tempo para condicionar-se a uma nova forma.

Há formas universais às quais todos estão subconscientemente condicionados e às quais reagem se seu controle consciente não os bloquear.

BURACOS NA ESCULTURA

Os seixos mostram a maneira pela qual a natureza trabalha a pedra. Alguns seixos que apanho têm buracos que os atravessam.

Quando se começa a trabalhar num material duro e quebradiço, a falta de experiência e o grande respeito pelo material, assim como o medo de tratá-lo mal, resultam freqüentemente no entalhe em relevo de superfície, sem qualquer capacidade escultórica.

Com mais experiência, porém, o trabalho concluído na pedra pode ser mantido dentro das limitações de seu material, isto é, não ser enfraquecido além de sua constituição natural, e ainda assim ser transformado de uma massa inerte numa composição com existência formal plena, com massas de tamanhos variados e partes que se harmonizam numa relação espacial.

Uma pedra pode ter um buraco sem ser enfraquecida — se o buraco for de um tamanho, forma e direção estudados. Dentro do princípio do arco, ele pode continuar tão forte quanto este.

O primeiro buraco feito numa pedra é uma revelação.

O buraco liga um lado ao outro, tornando-a imediatamente tridimensional.

O buraco pode ter, em si, tanto significado formal quanto uma massa sólida.

A escultura no ar é possível quando a pedra tem apenas o buraco, que é a forma desejada e considerada.

O mistério do buraco — o fascínio misterioso das cavernas nos montes e penhascos.

TAMANHO E FORMA

Há um tamanho físico certo para cada idéia.

Pedaços de boa pedra ficaram durante longos períodos esquecidos em meu estúdio porque, embora eu tivesse idéias que se adequavam perfeitamente às suas proporções e material, seu tamanho não era apropriado.

Há uma escala de tamanho que nada tem a ver com o tamanho físico real, sua medida em metros e centímetros — mas sim com a visão.

Uma obra pode ser várias vezes maior do que o tamanho natural e ainda assim dar a sensação de ser muito pequena. E uma obra pequena de apenas alguns centímetros de altura pode dar a sensação de grandeza monumental, porque a visão que está por trás dela é assim. Exemplo: os desenhos de Miguel Ângelo ou uma madona de Masaccio — e o Albert Memorial[60].

Mas o tamanho físico real tem um significado emocional. Relacionamos tudo com o nosso próprio tamanho e nossa reação emocional ao tamanho é controlada pelo fato de que os homens têm, em média, a altura de 1,50 a 1,80 cm.

Um modelo exato em escala de um décimo do Stonehenge, no qual as pedras seriam menores do que nós, perderia toda a sua monumentalidade.

A escultura é mais afetada pelas considerações de tamanho real do que a pintura. Um quadro é isolado de seu ambiente pela moldura (a menos que sirva apenas para finalidades decorativas) e por isso conserva mais facilmente a sua própria escala imaginária.

Se as considerações práticas, o custo do material, do transporte, etc., me permitissem, eu gostaria de trabalhar em peças grandes com maior freqüência. Os tamanhos médios não libertam suficientemente uma idéia da vida cotidiana prosaica. O muito pequeno ou o muito grande adquirem uma emoção extra relacionada com o tamanho.

Trabalhei recentemente no campo, onde, desbastando a céu aberto, a escultura me parece mais natural do que num estúdio de Londres; mas tornam-se necessárias dimensões maiores. Uma grande peça de madeira ou pedra, colocada quase que em qualquer lugar ao acaso num campo, pomar ou jardim, parece imediatamente certa e inspiradora.

DESENHO E ESCULTURA

Meus desenhos são feitos principalmente como uma ajuda para a escultura — como meio de gerar idéias para a escultura, de sondar-se a si mesmo para a idéia inicial. E como um meio de separar as idéias e desenvolvê-las.

---

60. Uma enorme coluna neogótica construída nos Jardins de Kensington e que, como geralmente se afirma, "custou £120.000 e precisou de vinte anos para ser construída".

Comparada ao desenho, a escultura é um meio de expressão lento, enquanto o desenho me parece um escoadouro útil para idéias que não tenho tempo suficiente para realizar como escultura. E uso o desenho como método de estudo e observação de formas naturais (desenhos ao vivo, desenhos de ossos, conchas, etc.).

E por vezes desenho apenas para minha satisfação.

A experiência, porém, ensinou-me que a diferença entre desenho e escultura não deve ser esquecida. Uma idéia escultórica que pode ser satisfatória como desenho precisa sempre de alguma modificação quando transportada para a escultura.

Numa certa fase, sempre que fazia desenhos para escultura, eu tentava dar-lhes tanta ilusão de esculturas reais quanto possível — ou seja, desenhava pelo método de ilusão, da luz caindo sobre objetos sólidos. Hoje, porém, parece-me que o fato de levar um desenho tão longe que ele se transforma num substituto da escultura enfraquece o desejo de fazer a escultura ou provavelmente transforma a escultura apenas numa realização morta do desenho.

Agora, deixo uma latitude maior na interpretação dos desenhos que faço para escultura e com freqüência desenho em linhas e tons planos, sem a ilusão da luz e sombra das três dimensões. Isso, porém, não significa que a visão por trás do desenho seja apenas bidimensional.

ABSTRAÇÃO E SURREALISMO

A violenta briga entre abstracionistas e surrealistas parece-me totalmente desnecessária. Toda a arte boa encerrou elementos abstratos e surrealistas, tal como encerrou elementos clássicos e românticos — ordem e surpresa, intelecto e imaginação, consciente e inconsciente. Os dois lados da personalidade do artista têm de desempenhar o seu papel. E acho que a primeira idéia de um quadro ou de uma escultura pode começar de qualquer desses lados. No tocante à minha experiência, muitas vezes começo um desenho sem ter nenhum problema preconcebido a resolver, mas apenas com o desejo de usar o lápis sobre o papel e fazer linhas, tons e formas, sem qualquer objetivo consciente. Mas, à medida que minha mente vai vendo o que é produzido dessa maneira, chega um momento em que alguma idéia se torna consciente e cristaliza; é então que começam a ocorrer o controle e a ordenação.

Outras começo com um motivo preconcebido, ou para resolver, num bloco de pedra de dimensões conhecidas, um problema de escultura que propus a mim mesmo. Em seguida, conscientemente, procuro estabelecer uma relação ordenada de formas que possa expressar minha idéia. Mas, para que o trabalho seja mais do que um exercício escultórico, ocorrem saltos inexplicáveis no processo de pensamento e a imaginação tem o seu papel.

Pelo que ficou dito sobre o volume e a forma, poderia parecer que eu os considero como fins em si mesmos. Longe disso. Tenho perfeita consciência de que os fatores associativos, psicológicos desempenham um grande papel na escultura. O significado e a significação da própria forma dependem prova-

velmente de incontáveis associações da história do homem. Por exemplo, as formas arredondadas transmitem a idéia de fertilidade, maturidade, provavelmente porque a Terra, os seios da mulher e a maioria dos frutos são arredondados, e essas formas são importantes porque têm essa conotação em nossos hábitos de percepção. Acho que o elemento orgânico humano será sempre, para mim, de importância fundamental na escultura, dando-lhe a sua vitalidade. Cada trabalho que faço assume em minha mente um caráter humano ou, ocasionalmente, um caráter e uma personalidade animais, e essa personalidade controla seu planejamento e suas qualidades formais, e deixa-me satisfeito ou insatisfeito com o trabalho tal como ele se desenvolve.

Meu objetivo e minha direção parecem ser coerentes com essas convicções, embora não dependam delas. Minha escultura está se tornando menos figurativa, menos uma cópia visual exterior e, assim, está se convertendo no que algumas pessoas chamariam de abstrata. Mas só porque acredito que dessa maneira posso apresentar o conteúdo psicológico humano de meu trabalho com maior intensidade e de maneira mais direta.

Alberto Giacometti, Carta a Pierre Matisse, 1947[61]

Impossível apreender o conjunto de uma figura (estávamos demasiado perto do modelo e, se partíssemos de um detalhe, de um calcanhar ou do nariz, não haveria nenhuma esperança de jamais chegar a um conjunto).

Mas se, por outro lado, começássemos analisando um detalhe — a ponta do nariz, por exemplo —, estaríamos perdidos. Poderíamos passar a vida inteira fazendo isso sem chegar a um resultado. A forma se desfaz, já não é senão como grãos que se mexem sobre um vazio negro e profundo, a distância entre uma asa do nariz e a outra é como o Saara, sem limite, nada a fixar, tudo escapa.

Como ainda assim eu quisesse realizar o que eu via, comecei, em desespero de causa, a trabalhar em casa, de memória. Procurei fazer o pouco que eu podia salvar dessa catástrofe. Isso produziu, após incontáveis ensaios que passavam pelo cubismo, devia-se forçosamente passar por ele (é demasiado longo para explicar agora), objetos que eram para mim o que eu podia fazer de mais próximo à minha visão da realidade.

Isso me deu uma certa parte da visão da realidade; mas faltava-me um sentido do conjunto, uma estrutura, e também um lado agudo que eu via, uma espécie de esqueleto no espaço.

As figuras nunca eram, para mim, uma massa compacta, mas uma espécie de construção transparente.

---

61. Publicado originalmente em *Alberto Giacometti*, Nova York, Pierre Matisse Gallery, catálogo de exposição, 1948. Publicado com o fac-símile do original datilografado em *Alberto Giacometti*, com introdução de Peter Selz e uma declaração autobiográfica do artista. Copyright 1965 by Museu de Arte Moderna de Nova York, e reproduzido com sua autorização. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

Mais uma vez, após todo tipo de tentativas, fiz gaiolas com uma construção livre no interior, executadas em madeira por um carpinteiro.

Havia um terceiro elemento que me tocava na realidade: o movimento.

Apesar de todos os meus esforços, era-me então impossível suportar uma escultura que dá a ilusão de movimento, uma perna que avança, um braço erguido, uma cabeça que olha de lado. Esse movimento, eu só o podia fazer real e efetivo, mas queria também dar a sensação de provocá-lo.

Vários objetos que se movem um em relação ao outro.

Mas tudo isso me afastava pouco a pouco da realidade exterior, eu tendia a apaixonar-me apenas pela construção dos próprios objetos.

Havia nesses objetos um lado demasiado precioso, demasiado clássico; e eu estava perturbado pela realidade que me parecia outra. Tudo, naquele momento, me parecia um pouco grotesco, sem valor, descartável.

Isto é dito de uma maneira por demais sumária.

Objetos sem base e sem valor, descartáveis.

O que me interessava já não era a forma exterior dos seres, mas o que eu sentia afetivamente na minha vida. (Durante todos os anos precedentes — época da Academia —, havia existido para mim um contraste desagradável entre a vida e o trabalho, um impedia o outro, eu não achava solução. O fato de querer copiar um corpo em horas fixas, e um corpo que de resto me era indiferente, parecia-me uma atividade basicamente falsa, estúpida e que me fazia perder horas de vida.)

Não se tratava de apresentar uma figura exteriormente parecida, mas de viver e de realizar apenas o que me havia afetado, ou que eu desejava. Mas tudo isso se alternava, se contradizia e continuava por contraste. Desejo, também, de encontrar uma solução entre as coisas plenas e calmas e agudas e violentas. O que deu, durante aqueles anos (aproximadamente 32-34), objetos que iam em direções bastante diferentes umas das outras, uma espécie de paisagem — uma cabeça caída no chão; uma mulher estrangulada, com a veia jugular cortada; construção de um palácio com um esqueleto de pássaro e uma coluna espinhal numa gaiola e uma mulher na outra extremidade[62]. Um modelo para uma grande escultura de jardim, eu queria que as pessoas pudessem caminhar sobre a escultura, sentar-se nela, debruçar-se sobre ela. Uma mesa para um corredor e objetos bastante abstratos que depois me levaram a figuras e crânios.

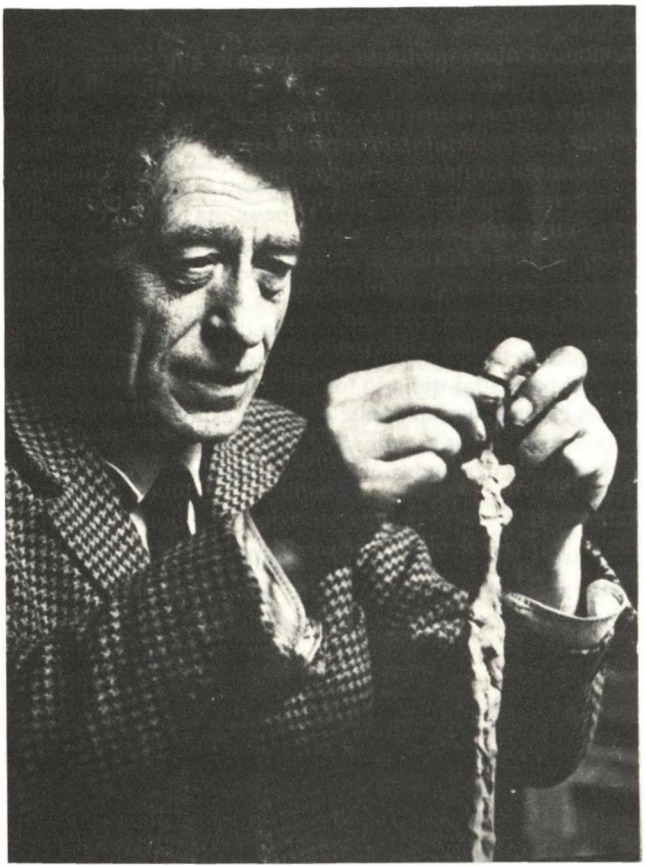
Outra vez eu via os corpos que me atraíam na realidade e as formas que me pareciam verdadeiras em escultura, mas eu queria fazer aquilo sem perder isso, para dizê-lo sumariamente.

Uma última figura, uma mulher que se chamava 1 + 1 = 3, que eu não conseguia resolver.

E depois o desejo de fazer composições com figuras. Para isso eu precisava

---

62. *Woman with Her Throat Cut*, 1932, e *The Palace at 4 a.m.*, 1932-1933, ambos no Museu de Arte Moderna, Nova York. Giacometti esteve ligado ao grupo surrealista de Paris desde 1930.



Alberto Giacometti, 1960. Fotografia por Herbert Matter, Nova York.

fazer (rapidamente, acreditava eu; de passagem) um ou dois estudos a partir da natureza, justo o bastante para compreender a construção de uma cabeça, de toda uma figura, e, em 1935, tomei um modelo. Esse estudo devia ocupar-me (pensava eu) durante quinze dias, e depois eu pretendia realizar as minhas composições.

Trabalhei diariamente com o modelo de 1935 a 1940.

Nada era como eu imaginava. Uma cabeça (logo pus de lado as figuras, isso era demais) tornava-se para mim um objeto totalmente desconhecido e sem dimensões. Duas vezes por ano eu começava duas cabeças, sempre as mesmas, sem jamais completá-las, e punha meus estudos de lado (portanto, ainda tenho os moldes).

Finalmente, para tentar realizá-las um pouco, recomecei a trabalhar de

memória, mas isso principalmente para saber o que me restava de todo esse trabalho. (Durante todos esses anos, fiz desenhos e pinturas, quase sempre a partir da natureza.)

Mas, querendo fazer de memória o que eu vira, para meu terror, as esculturas se tornavam cada vez mais pequenas, só ficavam parecidas quando pequenas, e no entanto essas dimensões me revoltavam e incansavelmente eu recomeçava para chegar, depois de alguns meses, ao mesmo ponto[63].

Uma figura grande era para mim falsa, e uma pequena igualmente intolerável, e depois elas se tornavam tão minúsculas que por vezes, com um derradeiro golpe de minha faca, elas desapareciam na poeira. Cabeças e figuras só me pareciam verdadeiras quando pequenas.

Tudo isso mudou um pouco em 1945, graças ao desenho.

Este me levou a querer fazer figuras maiores, mas então, para minha surpresa, elas só ficavam parecidas quando longas e finas.

E isso é quase onde estou hoje, não onde eu ainda estava ontem, e agora compreendo que, se posso desenhar esculturas antigas com facilidade, só com dificuldade eu poderia desenhar aquelas que fiz nos últimos anos; talvez, se pudesse desenhá-las, já não seria necessário criá-las no espaço, mas não estou certo disso.

E paro por aqui, porque já estão fechando [o café onde ele estava escrevendo a carta] e preciso pagar a conta.

Constant, "Nosso desejo é que faz a revolução" (o grupo Cobra), 1949[64]

Para aqueles que enxergam longe no domínio do desejo, no plano artístico, sexual, social ou qualquer outro, a experimentação é um instrumento necessário para conhecer a fonte e a finalidade das nossas aspirações, suas possibilidades e limites.

Pode-se, porém, perguntar: de que serve ir de um extremo ao outro, como o homem, e mesmo ultrapassar os limites que nos foram assinalados pela moral, pela estética e pela filosofia? Donde vem, pois, essa necessidade de quebrar os vínculos que há dezenas de séculos nos mantiveram num sistema social, graças ao qual nos foi possível pensar, viver, criar? Nossa cultura não é capaz de prolongar-se e de levar-nos um dia à satisfação dos nossos desejos?

De fato, essa cultura nunca foi capaz de satisfazer a um só homem, nem a um escravo nem mesmo ao senhor que se acreditava feliz num luxo, numa luxúria onde se localizavam todas as possibilidades criativas do indivíduo.

Falar do desejo, para nós, homens do século XX, é falar do desconhecido,

---

63. Para observações pertinentes sobre a escala das esculturas de Giacometti, ver Jean-Paul Sartre, "La Recherche de l'Absolut", *Les Temps Modernes* IX, 103, pp. 2221-2232, junho de 1954.

64. De *Cobra* (Amsterdam), nº 4, 1949, p. 304. A tradução inglesa utilizada no original é de Lucy R. Lippard. [A tradução brasileira foi feita por Antonio de Padua Danesi, a partir de uma reimpressão de *Cobra*, Paris, J. Michel Place, 1980. (N. do Ed. bras.)]

porque tudo o que conhecemos do império dos nossos desejos é que eles resultam num imenso desejo de liberdade. Ora, a libertação de nossa vida social, que nos propomos como uma tarefa elementar, nos abrirá a porta que dá para o novo mundo, um mundo onde todos os aspectos culturais, onde todas as relações interiores das nossas vidas unidas terão um outro valor.

Não se pode conhecer um desejo a não ser satisfazendo-o, e a satisfação do nosso desejo elementar é a revolução. Portanto, é na revolução que se situa a atividade criadora, ou seja, a atividade cultural do século XX. Só a revolução nos poderá fazer conhecer os nossos desejos, inclusive os de 1949. Nenhuma definição pode submeter a revolução! O materialismo dialético nos ensinou que a consciência depende de circunstâncias sociais. E, quando estas nos impedem de nos satisfazermos, *são as nossas necessidades que nos compelem à descoberta dos nossos desejos,* donde a experimentação, ou seja, a ampliação do conhecimento. A experimentação não é apenas um instrumento de conhecimento; é a própria condição do conhecimento na época em que nossas necessidades já não correspondem às condições culturais que devem canalizá-las.

Mas em que, então, se baseia a experimentação? Como nossos desejos nos são em sua maior parte desconhecidos, a experimentação deve sempre tomar como ponto de partida o estado atual do conhecimento. O que já conhecemos é um material de que tiramos possibilidades antes insuspeitadas. E, uma vez encontradas novas funções para essa aquisição, um campo ainda mais vasto se estende sob os nossos olhos e poderá levar-nos a descobertas ainda inimagináveis.

É assim que os artistas se voltaram para a descoberta da criação, abafada desde que a cultura atual se estabeleceu, sendo a criação o meio por excelência do conhecimento, portanto da libertação, portanto da revolução. A cultura atual, individualista, substituiu a criação pela *produção artística,* que só produziu os signos de uma impotência trágica, os gritos de desespero do indivíduo acorrentado pelas interdições estéticas: Não se deve...

Criar é sempre fazer o que não era ainda conhecido, e o desconhecido assusta aqueles que acreditam ter alguma coisa a defender. Mas nós, que nada temos a perder senão nossas correntes, bem podemos tentar a aventura. Tudo o que arriscamos nessa aventura é uma virgindade assaz estéril, a das abstrações. Vamos encher a tela virgem de *Mondrian,* ainda que seja apenas com as nossas desventuras. A desventura não é preferível à morte, para os homens fortes que sabem lutar? Foi o próprio inimigo que nos obrigou a ser *partisans,* a sustentar *Maquis*[65], e se a disciplina é o seu bem, a coragem é o nosso, e é a coragem, e não a disciplina, que faz ganhar a guerra.

Tal é a nossa resposta às abstrações, quer elas explorem ou não a espontaneidade. Sua "espontaneidade" é a da criança rebelde, que não sabe o que quer, que quer ser livre, sem poder prescindir da proteção dos pais.

65. A Resistência Francesa durante a Segunda Guerra Mundial.

Mas ser livre é como ser forte; a liberdade só se manifesta na criação ou na luta, que no fundo têm a mesma finalidade: a realização da nossa vida.

É a vida que exige a criação, e a beleza é a vida!

Assim, se a sociedade se volta contra nós, contra as nossas obras, acusando-nos de sermos quase "incompreensíveis", respondemos:

1. Que a humanidade é incapaz, em 1949, de compreender outra coisa que não a luta necessária para a sua libertação.

2. Que também nós não queremos ser "compreendidos", mas sim libertados, e que *estamos condenados à experimentação pelas mesmas causas que impelem o mundo à luta.*

3. Que não poderíamos ser criativos num mundo passivo, e que *é a luta atual que alimenta a nossa invenção.*

4. Enfim, que a humanidade, tornada criadora, tudo o que tem a fazer é dizer adeus às concepções estéticas e éticas que nunca tiveram outro objetivo senão frear a criação e que agora são responsáveis pela falta de compreensão dos homens para com a nossa experimentação.

Ora, compreender nada mais é que recriar aquilo que nasceu do mesmo desejo.

A humanidade, e nela nos incluímos, está prestes a descobrir os seus desejos e, satisfazendo-os, nós os faremos conhecer.

Michel Tapié, "Um novo além", 1952[66]

Hoje em dia a arte precisa surpreender para ser arte. Numa época em que, para o melhor ou o pior, tudo é posto em jogo a fim de explicar a arte para popularizá-la e vulgarizá-la, para nos fazer engoli-la como complemento normal de nossa vida cotidiana, os verdadeiros criadores sabem que o único modo de expressar a inevitabilidade de sua mensagem é através do extraordinário — do paroxismo, da magia, do êxtase total. É por isso que estas páginas não discutirão a estética ou as obras que só se relacionam com ela, já que hoje a estética é uma desculpa apenas para as pretensões da vaidade, um precário álibi para o exercício de talentos totalmente desnecessários.

Não pode haver questão, hoje, de uma arte para o prazer, qualquer que seja o significado transcendente, inclusive o estético, que se dê a essa palavra, por mais rebuscado que possa ser esse significado. A arte é feita em outros lugares, fora dele, em outro plano daquela Realidade que sentimos de maneira diferente: a arte é outro...

Na época atual, o caminho da arte se nos apresenta como o caminho da contemplação se apresentou a San Juan de la Cruz: íngreme e acidentado, despojado de qualquer satisfação acessória. Desde Nietzsche e o Dada, a arte surge, do princípio ao fim, como a mais inumana das aventuras...

---

66. Do seu *Un Art Autre*, Paris, Giraud, 1952. Traduzido para o inglês por Jerrold Lanes, em *Arts Yearbook 3*, org. Hilton Kramer, Nova York, 1959. [A tradução brasileira foi feita a partir do texto inglês. (N. do Ed. bras.)]

Já não são os movimentos que nos interessam, mas os indivíduos autênticos — e cada vez mais raros...

Nas experiências coletivas, o indivíduo continua sendo ele mesmo na medida em que assume tais experiências, estendendo-as às vastas dimensões de suas próprias possibilidades. Isso pressupõe uma confiança total em si mesmo e ao mesmo tempo uma fé em alguma coisa tão incomensurável como indiscutível, alguma coisa ao mesmo tempo muito precisa e inesgotável, que é medida numa escala tão humanamente sobre-humana quanto o NADA de San Juan de la Cruz[67] — comparado ao qual este enxame de pequenos movimentos — que, com seus críticos-teólogos, constituem a História — é uma força desprezível.

O indivíduo autêntico não está aprisionado pelo seu passado, mas antes pelo seu vir-a-ser. Ele não tem medo de ser confrontado pelas contradições aparentes imaginadas por imbecis impotentes — pessoas que nunca deram um passo por terem medo de dar um dos magistrais Faux-Pas que, para os que trabalham na aura da grande aventura, serve antes como um trampolim para o salto. A chave para o trabalho de homens *assim* torna-se, então, senão o quadro acabado, pelo menos a pintura final: o alquimista só conquista esse nome quando encontra a sua pedra filosofal, e não pela decadência da vida que teve de precedê-la — que os idiotas certamente golpearão, julgando ter encontrado finalmente o ponto fraco de que precisavam para forçar à conformidade alguém cuja simples existência é um desafio para a presença aparente, e a necessidade, não menos aparente, de seu vasto rebanho. A arte e o sufrágio universal estão em pólos opostos...

Quando a forma, transcendida, está carregada de possibilidades de vir-a-ser, ela será plenamente elaborada entre os termos do risco que essa ambigüidade cria, oferecendo-se como maravilhosamente contida naquilo que será sempre, para o homem, o mais embriagador de todos os mistérios: o Imperecível, tendo apenas o seu vir-a-ser total, a condição humana com todas as fantásticas maravilhas que pode pretender — maravilhosos julgamentos de força nos quais um dinamismo estático pode chegar às alturas de um transfinito que resolve totalmente os conceitos de Beleza, Misticismo, Mistério, Erotismo — até mesmo da estética. E a arte, a esta altura, só pode ser uma forma de feitiçaria, da maior conseqüência, induzindo-nos a aceitar, com pleno conhecimento do que estamos fazendo, a estonteante grandeza de um teste de violência além das considerações da "crítica de arte".

Foi logo depois da última guerra que começaram a aparecer uns poucos Indivíduos capazes de enfrentar o precipício que a Atualidade apresenta inexoravelmente às poucas almas afirmadoras que, pouco a pouco, irresistivelmente, estão surgindo do meio da maior confusão possível na arte (o que não é de surpreender, já que os carreiristas da arte relutam em enfrentar os riscos implacáveis da aventura inumana que não permite frouxidões e não oferece

67. Literalmente, "nada", mas aqui significando um nível espiritual tão elevado que está acima de todas as limitações físicas ou mesmo de qualquer descrição.

compensação suplementar)... Duas espantosas exposições marcaram o advento, em 1945, dessa outra coisa na qual finalmente começamos a encontrar o nosso caminho, descobrindo que não há fim aos convites à exploração inesgotável: refiro-me aos OTAGES de Jean Fautrier e aos HAUTES PÂTES de Jean Dubuffet...[68]

A obra de um Indivíduo, quando se pode falar de obra — isto é, quando seu trabalho, carregado da inelutável necessidade de uma mensagem adaptada à nossa época, foi criado no clima épico do poder inspirado, de modo que não podia deixar de ser —, essa obra é, na escala humana das coisas, algo tão extraordinário, dotado de uma magia tão surpreendente, tão inútil na monótona moldura do cotidiano e ao mesmo tempo tão irredutivelmente necessária àqueles que, no dia-a-dia, procuram viver a parábola da nossa época, que o homem, entrando em contato com ela, deve sentir — para usarmos a imagem de Nietzsche — a fabulosa tonteira do peixe-voador, que, depois da tremenda luta para mudar a sua atmosfera, descobre a exterioridade da crista das ondas. A descoberta dessa exterioridade, em circunstâncias de uma tal tensão e de uma estranheza tão total, tem, afinal de contas, muito pouco a ver com a preferência protocolar daqueles que pretendem gostar da arte ou com seus intoleráveis congressos de júris culturais, cuja segunda natureza é seguir o ceticismo prudente que caracterizou tradicionalmente um modo de vida "sensato". Além dos reacionários de todas as cores está se formando uma nova magia que só resistirá se for una com as mais avançadas realizações das outras atividades humanas de hoje. É nesse mundo da lógica das contradições, do transfinito, das relações de incerteza, das topologias espantosas, de todas as explorações desses aquis e aléns que, precisamente, constituem a Realidade cuja aparência parcial e restritiva era tudo o que conhecíamos durante tanto tempo — é nesse mundo que seremos capazes de colocar novamente em jogo o ritmo e outros conceitos pictóricos, à medida que amadureçam os Indivíduos cujo trabalho nos faz ver que um novo mundo, um outro mundo, existe, ou talvez apenas deixou mais clara, pela passagem de uma potencialidade a outra, de um finito para um infinito intuitivo e dali para um transfinito, uma realidade em cujo reino o homem pode enfim arriscar tudo. Há já algum tempo temos ouvido as chamadas pessoas de pensamento sensato dizer que desta vez fomos tão além dos limites que por fim ninguém podia mais ser enganado ... que até agora poderiam, rigorosamente falando, ter apenas concordado ..., mas que agora ... e todo o resto. Infelizmente para elas, uma nova era está começando, com sensibilidades ao mesmo tempo livres e bastante puras para entrar nela confiantes, e sem se preocupar com qualquer saída. Há homens que, a partir dessa nova potencialidade, estão

68. O *impasto* extremamente pesado dos dois pintores e os grafites de Dubuffet em particular, que transmitem um conteúdo expressivo.

OTAGES: uma série de quadros abstratos compostos de espessas massas de tinta espalhadas com a colher.

HAUTES PÂTES: camadas de tinta espessas, pastosas.

moldando o que têm a dizer, com paixão e sem agitação, além de toda agonia — isso acaba sendo esquecido no júbilo da travessia para aquele outro registro onde não têm lugar o remorso e as lamentações pelo que talvez tenha sido perdido, comparado com a perspectiva fantástica de uma Aventura total naquilo que sabemos ser o nosso vir-a-ser.

Etienne Hajdu, Sobre o baixo-relevo, 1953[69]

A tradicional tarefa do escultor tem sido sempre recriar, a partir da terra, da pedra ou do metal, o veículo de sua realidade. A realidade de hoje, ou, mais precisamente, minha realidade, é não estar "em outro lugar" nem ser "outra pessoa", mas sim abrir meus olhos para o aqui-e-agora.

Assim, foi por isso que abandonei o objeto-escultura, que pela sua forma e conteúdo é incapaz de expressar os múltiplos aspectos da vida.

Voltei-me para o baixo-relevo, que permite reunir tecnicamente muitos elementos contrários e assegurar a sua interação.

A ondulação do relevo pode unir a forma e o pano de fundo. Proporciona também uma sensação espacial sem perspectiva; a luz abre caminho pela superfície pouco a pouco.

Hans Uhlmann, Declaração, 1953[70]

O significado da construção e da formação — o ato da criação —, esse modo especial de vida, é para mim a maior liberdade possível. Ele também liberta os sentimentos privados (mas não sem sentimentos fortes) e isso também significa estar livre das tendências embrutecedoras de natureza didática ou moralizante. É essa a condição de um homem que cria alguma coisa e, não obstante, se espanta ao fazer as esperadas descobertas. Muitos incidentes podem ter preparado essa condição, experiências de todos os tipos, bem como um processo de modificação e purificação difícil de ser demonstrado — um processo para o qual contribui a emoção, tanto consciente como subconsciente. Para mim, são importantes os desenhos totalmente espontâneos que têm de ser anotados, quase sempre sem nenhum pensamento de transferência para termos escultóricos. Quero criar a escultura de uma maneira igualmente espontânea. Na escultura temos de enfrentar a resistência do material e do tempo; e o senso de ordem, o gosto artístico e a reflexão escultórica devem estar alertas. Por vezes é importante preparar o momento adequado ao elemento "espontâneo" e criador de vida, mesmo no curso do próprio trabalho.

69. Excertos de sua declaração em *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, org. por Andrew Carnduff Ritchie, Nova York, Museu de Arte Moderna, 1955, p. 22, copyright 1953 by Museu de Arte Moderna, e reproduzido com sua autorização.

70. Excerto de *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, org. por Andrew Carnduff Ritchie, copyright 1953 by Museu de Arte Moderna de Nova York, e reproduzido com sua autorização.

Meu trabalho em metal (aproximadamente desde 1935) tem sido feito diretamente no material. Eu faço escultura "espacial", que é mais do que mera escultura tridimensional, pois nesta a matéria parece ter sido superada, da mesma maneira que um dançarino, voando pelo palco, parece negar a lei da gravidade e, com seu desempenho aparentemente fácil, nos faz esquecer seus anos de treinamento. O tipo de escultura que quero fazer levou-me a usar formas totalmente imateriais, inclusive imagens repetidas e fragmentos de imagens refletidas. Estou interessado numa escultura que vise a todos os sentidos e não proporcione apenas satisfação tátil.

Jean Dubuffet, "Empreintes", 1957[71]

É como uma caçada. O aparelho é dos mais simples. Consiste em três ou quatro mesas — duas delas suportam cada qual um vidro, ou melhor, uma folha de rodóide[72] espesso —, um litro de tinta-da-china, algumas centenas de folhas de um bom papel *offset*, do tipo usado pelos tipógrafos. É um papel bastante liso e fabricado sem muita cola — portanto, bem preparado para receber a impressão: imprimir, impregnar — é o mesmo reino.

Sobre uma terceira mesa, uma pilha de folhas desse papel. Às vezes eu os uso secos, mais freqüentemente os umedeço. Para isso é necessário um pincel grosso, do tipo rabo de bacalhau, e um balde de água ao alcance da mão. Tudo deve ser bem preparado, a fim de podermos agir rapidamente uma vez iniciado o trabalho. Como se verá, é útil operar com toda a rapidez.

Espalho a tinta sobre a minha folha de rodóide com um pincel de pêlo fino e suave — de esquilo-da-sibéria —, de quatro dedos de largura. Sobre a superfície coberta de tinta posso jogar uma porção de coisas miúdas para ver o resultado. Na primeira seqüência desses trabalhos, no final de 1953 (a segunda teve lugar em Vence, no princípio de 1955, e a terceira está acontecendo agora e serve de motivo a estas memórias), eu usava inicialmente os restos varridos no quarto de costura de minha mulher, ricos em pedaços de linhas e minúsculos sobejos misturados com poeira, e depois acrescentei ingredientes diversos encontrados na cozinha, como sal fino ou açúcar refinado, sêmola ou tapioca. Alguns elementos vegetais, tomados de empréstimo aos legumes e que eu ia buscar nos monturos de *Les Halles*, foram-me às vezes de grande valia. Mais tarde fiz todos os tipos de experiências servindo-me de folhas mortas, punhados de talos de ervas e mil outras coisas, após o que me conscientizei de que os meios mais simples e mais pobres são os mais fecundos em surpresas e passei a trabalhar sem essas ajudas. Quando muito, às vezes borrifo alguns grãos de areia ou de poeira com minha tinta. Sempre gostei — é uma espécie de vício — de utilizar apenas os materiais mais comuns,

71. De *Les Lettres Nouvelles*, Paris, V, 48, abril de 1957, pp. 507-527. A tradução inglesa utilizada no original é de Lucy R. Lippard. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

72. Um celulóide, menos combustível do que o comum.

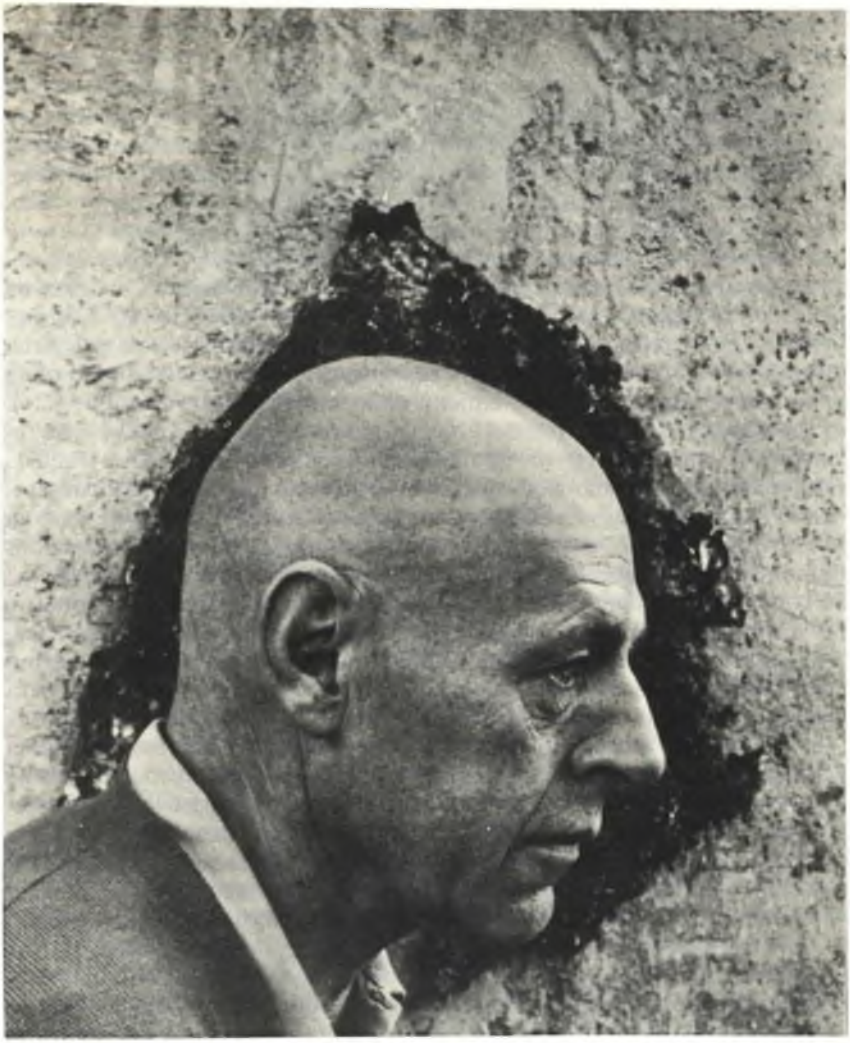
aqueles em que a princípio não pensamos porque são demasiado vulgares e próximos, parecendo-nos impróprios para seja lá o que for. Gosto de proclamar que minha arte é uma tentativa de reabilitar valores desacreditados. É assim que esses elementos, que à força de serem tão comuns se vêem habitualmente, por isso mesmo, subtraídos aos olhares, me despertam mais curiosidades que todos os outros. As vozes da poeira, a alma da poeira me interessam muito mais que a flor, a árvore ou o cavalo, pois sinto que são mais *estranhas*. A poeira é um ser tão diferente de nós. E já essa ausência de forma definida... há quem gostaria de transformar-se em árvore, mas transformar-se em poeira — em algum ser assim *contínuo* — seria muito mais tentador. Que experiência! Que informação!

Perdoem-me a digressão. É para dar tempo a que a tinta seque. Uma leve aeração da tinta, um pequeno começo de secagem, favorecerá a nossa empresa. Nada nos impede de abaná-la. Eu deveria ter dito que misturo quase sempre um pouco d'água à tinta, pois não a quero muito grossa. Chegou agora o momento de aplicar uma folha, pressioná-la ligeiramente com as palmas das mãos, retirá-la rapidamente, colocá-la no chão.

A imagem é suntuosa, esmagadora. Totalmente imprevista. Toda uma multidão de formas inscreveu-se num instante, uma ampla mensagem secreta aparece no molho negro, a ser decifrada mais tarde. O tempo urge. A dessecação vai agora se acelerar. Rapidamente uma outra folha, novas pressões com as mãos, talvez agora mais insistentes, e uma segunda mensagem, bastante diferente da outra, cai depois dela sobre o soalho. Ao monte de folhas, a toda pressa! Uma terceira mensagem, que mal se assemelha às outras. Rápido, mais uma! Não mais seca, mas agora molhada — e por isso mais sensibilizada —, e eis uma imagem cinza finamente historiada; depois mais uma, também molhada; pressionemos bem forte com as duas mãos; desta vez a imagem é sutil e terna, pronta a fugir; mas não é hora de perder tempo a vê-las, urge prosseguir.

De novo o pincel molhado de tinta varre o painel de rodóide, afogando os restos miúdos que da última vez haviam sido espalhados sobre a superfície de tinta. Primeiro uma folha — seria melhor esperar mais, mas somos impacientes — para retirar o excesso de tinta e borrar a toalha preta — uma outra logo em seguida e, rápido, mais uma; uma seca, outra molhada; as imagens juncam o chão, umas violentamente contrastadas, ostentando caprichosas formas brancas envoltas em halos (meias-tintas, não se sabe como, colocam-se aí com inexplicável sucesso) — essas formas, de um desenho bastante autoritário, evocam seres muito movimentados, ou meteoros, de um efeito altamente fantástico —, outras, ao contrário, isentas de tudo o que evoca seres, despovoadas pois, mas formando superfícies ricamente historiadas, como fundos de mar ou desertos de areia, peles, solos, vias-lácteas, clarões, tumultos de nuvens, formas explosivas, olhos de caudas de pavão, *féeries*, dormições ou murmúrios, danças singulares, expansões de lugares desconhecidos. Há uma grande excitação. O ateliê juncado já não tem lugar para se colocar o pé.

Estupefacientes, na verdade, todos esses fenômenos tão diversos que aparecem sobre o meu papel, apesar de ele estar sempre na mesma posição, na mesma informe superfície de tinta. Jogos do acaso? Não. O que o papel atrai está ali, só que não o víamos. Molhado ou não — principalmente molhado —, o papel capta num instante todo um mundo formigante de fatos e acidentes que existe na realidade, mas que os olhos do homem não podem ver. Por que não podem? Porque é um mundo muito cambiante, seus estados são por demais breves. Trata-se de uma toalha fluida — líquida — estendida em finíssima camada e cujo trabalho é incessante; toda uma vida se organiza ali em torno de minúsculas poeiras que se havia semeado sobre a tinta; a evaporação funciona como terceiro movimento; os aspectos daí resultantes mudam cem vezes num segundo. E que são esses aspectos? Os mesmos de que se reveste, com uma cadência mais ou menos lenta, todo o mundo físico, em toda parte, o mundo das montanhas e das terras, das rochas ou das peles, dos fundos do mar ou desertos de areia: as mesmas causas, os mesmos efeitos. Ali também se espalharam matérias fluidas que os obstáculos atormentaram, as dessecações atuaram, formando impressões com as quais as nossas se parecem. Que são, pois, os meus meios — minha tinta, líquido que veicula um fino pigmento, minhas poeiras lançadas, minhas pressões com as mãos sobre o papel — senão agentes tomados de empréstimo à natureza física, aqueles que ela repete em toda parte, os mesmos? Pois há uma chave para os mecanismos físicos, a exemplo do que ocorre num grão de areia ou numa gota d'água reproduzida com toda a exatidão — à parte a escala e a lentidão, que varia —, o que se passa na montanha ou no oceano. Pintor, sou um explorador do mundo físico e um fervoroso pesquisador dessa chave. Ávido, como todo pintor, penso, como talvez todo homem, em dançar a mesma dança que toda a natureza dança, e não sei de espetáculo mais suculento do que assistir a essa dança. Afirmo que todos os aspectos que se produzem no mundo físico (e o mundo mental, naturalmente, está incluído neste último), em toda a extensão de todos os fatos, quer se trate de montanhas ou de rostos, de movimentos de águas ou de formas de seres, são elos da mesma corrente e procedem todos da mesma chave, e por esta razão afirmo que as formas de pássaros gritadores que aparecem sobre a minha folha manchada de tinta têm em parte pelo menos origens comuns, *são* em parte verdadeiros pássaros, da mesma forma que os gestos que percebo em algumas dessas manchas, um olhar que relúz aqui e ali, um rosto risonho que parece mostrar-se acolá, são o resultado de mecanismos que alhures produzem esses gestos, esse olhar, esse riso, são *quase* verdadeiros gestos, verdadeiros olhares, são pelo menos os seus primos, e se quisermos os homólogos nós os abortamos, aspirações falhadas. Este ser que percebo, semelhante a um homem desconcertado, segurando um cavalo empinado, que no entanto se ergue sobre um só pé, como um cetro, e cujo focinho se desnatura em um não sei que de informe e absurdo, afirmo que os mecanismos que determinaram a sua formação comportam elementos que, diferentemente combinados, produziram em outros tempos,



Jean Dubuffet, 1956. Copyright da fotografia por Arnold Newman, Nova York.

em outros planos, a figura do homem ou a do cavalo, ou desconcertaram o homem e fizeram o cavalo empinar. Como se pode acreditar no acaso? Há uma causa para tudo...

Mais tinta! Desta vez o jornal amarrotado em bola nas mãos e depois novamente desdobrado sobre a lâmina. Oh, como a pele de elefante! Que surpresa! Recomecemos, rápido! Mais uma pele! Cada vez mais incontestável! Uma pele fremente! De uma prova à outra ela vai mudando! Pele de feto, pele de sapo, pele de mulher, pele de velho, todas as peles descem do trem. Que sorte, que bela fornada! Agora, eis as peles de lesmas, as peles de tartarugas! Depois elas estalam, como se quisessem mudar de reino. Peles de árvores! Cruzo as aplicações. Agora é uma pele de argila seca, depois folhagens de fina nervura, depois enigmáticas texturas, peles de quê? Matérias siderais? Peles do Além, formações ignoradas de todos nós? Peles falsas, peles ensaiadas, projetos de peles delirantes? Onde vivem semelhantes criaturas, onde se escrevem tais histórias? No entanto eu as reconheço por fatos que já vi, ou pressenti ou deixei de ver. Será que existem aspectos das coisas que abundam e que não sabemos ver, que apenas suspeitamos, de maneira que sua revelação por via de um meio mais sensível que os nossos próprios órgãos, quando ela nos entregue, satisfaz a uma ansiosa fome que temos de ver com os nossos olhos as coisas que nos cercam — para nós, que somos tão ávidos de impregnar-nos delas, que é a folha de papel molhada, apressada, bebedora? Servimo-nos dela como de um órgão que nos falta? Como de um farol que por um instante ilumina miraculosamente a nossa noite? Ou será que desencadeei, com meu aparelho aparentemente simples de tinta e papel úmido, um mecanismo da produção naturante que enlouquece seus funcionamentos, será que toquei aqui em algum comando que a tornaria frenética, confundiria seus caminhos e faria nascer monstros híbridos, transpondo os reinos com uma pernada, mandragóricos? O espetáculo ultrapassa a expectativa. Mais tarde todas essas misteriosas mensagens devem ser pregadas nas paredes com alfinetes e estudadas nas horas de lazer. Por enquanto, sem intromissão, é preciso continuar a tirar esse precioso leite preto. Como minha folha está sequiosa de receber a sua impressão! É como uma pressa febril, que se apodera de mim próprio. Depois que a folha é aplicada sobre o dispositivo manchado de tinta, que no entanto parece esgotado, exangüe, depois de tantas provas fornecidas, a imagem logo desaparece, como se fosse chamada cominatoriamente. Sinto-me como a folha branca e tão sedento como ela de receber a impregnação. É sobre o meu ser inteiro que ela vem se depositar. Sim, ver é como impregnar-se. Torno a aplicar a tinta...

Aparecem-me agora estranhos aspectos de florestas, alcatifas pululantes de abrolhos, salpicos de vergônteas e agulhas, emaranhados inextricáveis e abundância de raízes. Em seguida aparecem os entrecruzamentos de fluidos, os lançamentos de eflúvios. Pertencem eles ao mundo físico? Ocorrem fatos dessa ordem no mundo físico, de que ignoramos tudo e que surpreende em plena ação meu aparelho captor como uma tela que os intercepta de frente? Serão os nossos arredores o teatro permanente de tumultos insuspeitados,

dos quais nada percebemos, nem pela vista nem pelos ouvidos — e que no entanto adivinhamos? Ou será que agora somos transportados, com essas imagens ambíguas, para um ponto de recepção bizarro onde se inscrevem ao mesmo tempo o universo corporal e o mundo dos fatos mentais? Ou ainda: que é que tomaria de viés ao mesmo tempo os estados das coisas e seus *movimentos,* e contra que vêm chocar-se com toda a violência, como contra uma vidraça açoitada pelo granizo, ainda intimamente confundidos, e como antes que a desnatadeira tenha podido separar o creme do soro?

Disse eu que é como uma caçada. Não sei, com efeito, quando ponho a funcionar minha maquininha de produzir lugares e seres, como é que a sessão se orientará desta vez, para qual terreno desconhecido ela se abalançará a arrastar-me, quais os encontros que terei hoje e que gênero de caça se exibirá sobre o meu soalho no fim do dia. É isso aí: apaixonante como uma caçada. Também aqui se preparam armadilhas, seguem-se pistas, encurrala-se, enquanto a presa surge de um lugar totalmente inesperado. Pense, leitor, no lado vão, ilusório, das buscas e agitações que se empreendem de um extremo ao outro do mundo. Tudo quanto o mundo pode fornecer em suas paragens mais longínquas, tudo quanto a vida pode produzir em suas mais raras conjunturas, tudo isso você pode obter sem se mexer, à discrição, imediatamente ao seu alcance, pelo exercício assíduo de qualquer ocupação. Nosso universo é contínuo, de um burburinho igual e uniforme, como um mar homogêneo onde você pode mergulhar tua colher no primeiro lugar onde chegar. Será que você prefere, leitor amigo, que eu viaje, que o conduza a países absurdos, diante das mesquitas, dos pagodes, dos mercados persas, dos rios dos trópicos, dos bancos de corais? Aplique seu pensamento, peço-lhe, à inanidade da dimensão. É um louco preconceito, grosseiro engodo, o que faz você maravilhar-se com sua montanha nevada, seus sítios escarpados, seus jardins de essências raras ou suas ilhas empenachadas. Embaralhe a escala! Olhe aos seus pés! Uma fenda do solo, um cascalho que cintila, um tufo de ervas, alguns restos esmagados lhe oferecem objetos tão bons de aplaudir e admirar. Melhores! Pois o mais importante não é atingir, após longos dias de viagem, objetos de reputada beleza, mas sim aprender que, sem necessidade de deslocar-nos, qualquer lugar onde nos encontremos, mesmo aquele que pareça o mais estéril e o mais mudo, abunda de fatos que nos podem fascinar muito mais. O mundo não se estende num único plano, ao longo da superfície. O mundo é feito de camadas, é um bolo folhado. Cave! Sonde as suas profundidades, sem ir mais longe que o lugar onde está, e verá! Você me entende, estou falando no sentido figurado.

Que fizeram os grandes amantes da história? Foram para a cama, sempre para a cama. Que faz você, banqueiro? Trabalha no banco, sempre no banco! E você, monge? Pernas cruzadas e sempre o seu rosário! Os mundos e os fatos do mundo desfraldam-se no teu rosário. Não há necessidade sequer de citá-los. As funções se invertem por si mesmas. Para quem não sai a procurá-lo, o mundo acorre como uma onda de maré...

Disse eu que pouco tempo atrás (no ano passado), levado pela curiosidade

de interrogar todo objeto que encontrava por meio de meus processos, eu corria ao redor da casa com meus tinteiros e resmas de papel, tomando impressões de tudo o que se apresentava, chão, paredes, pedras? Para isso eu empregava um vaporizador a pressão, usado para pulverizar árvores, que eu carregava com tinta. Trouxe de meus passeios pelo campo todo tipo de coisas para pôr em minhas lâminas — principalmente elementos botânicos. Certa vez cheguei a trazer uma pesada porta de estábulo, em pinho do lugar, de má qualidade, batido de sol e chuva, para expô-la às minhas impressões. Em seguida abandonei essas empresas, que me exigiam muito e me causavam demasiados dissabores — o vento carregando minhas páginas e os cachorros urinando sobre elas. Antes de tudo, verifiquei que, sem sair de minha sala de imprimir, sem outra ajuda que a de minha lâmina nua, podia obter em minhas *empreintes*, rochas, plantas, solos e muralhas mais facilmente que aplicando o papel aos próprios objetos. Coisa estranha! Se você pensar em rochas, são rochas que imediatamente aparecerão em suas triturações. Será que os sutis caminhos de seus desejos guiam suas mãos sem que você o saiba, ou, pouco a pouco, superexcitado pela natureza particular da tarefa e excessivamente empenhado em *ver* através de suportes duvidosos, você vê hoje a rocha ali onde teria visto ontem o céu ou uma praia de areia? Ou então, não se tratará de uma revelação feita a nós por nossa máquina para recriar os elementos, que nos informa que estes são muito parecidos uns com os outros, constituídos das mesmas matérias, regidos pelas mesmas cadências, prontos — senão ávidos de fazê-lo — a comunicar-se uns com os outros? Não nos ensinam os físicos que toda a matéria do mundo é quase idêntica em sua composição? É aqui, acredito, que se encontra a chave do nosso negócio — que ilumina a emoção à qual somos conduzidos por nossa fábrica de impressões...

Mas eis que chega de Lyon o especialista em botânica Dereux, com um precioso presente em sua maleta: uma ampla coleção de plantas habilmente exibidas, livremente fixadas em folhas de papel e depois secadas sob a prensa, produto de um paciente trabalho a que se entregou ao longo dos últimos meses para que eu possa utilizar esse herbário nos meus exercícios de *empreintes*.

Agora essas formas vegetais estão devidamente espalhadas sobre meu tapete de tinta. Eu tinha pedido ao meu amigo para colher apenas as ervas mais comuns, pois, ao contrário da maioria das pessoas, desconfio das coisas raras e, na verdade, as mais banais são as que sempre me excitam. Os que buscavam a pedra filosofal tinham sem dúvida a mesma predileção pelos objetos mais comuns, como o sangue ou a urina. Não posso fugir ao sentimento de que as coisas mais próximas, mais constantemente sob os nossos olhos, são também as menos notadas, as que permanecem as menos conhecidas, e de que, se estamos buscando as chaves das coisas, temos as maiores possibilidades de encontrá-las naquelas que se repetem mais copiosamente. Onde se escondeu o colar para protegê-lo dos ladrões? Bem à vista, no meio da rua principal. Também os herbários de Dereux contêm sobretudo vulgares tufos de gramíneas e ervas minúsculas e ordinárias. Poder-se-ia objetar que,

se as *empreintes* que eu tiro são tão incertas e disfarçam a forma a tal ponto que não é possível reconhecê-las, eu poderia também utilizar outras plantas, que me seriam menos caras. Mas cuidado: essa é uma empresa na qual uma certa posição espiritual do operador é mais necessária do que tudo o mais; é uma operação cujo sucesso depende antes de tudo de um modo de *forçar* os pensamentos, de um certo aquecimento que aumenta a sua condução, facilita os transportes de uma ordem de idéias para outra, torna todas as categorias do espírito permeáveis, de sorte que as correntes passam por elas sem restrição. Por isso, por favor, deixem-me com as minhas gramíneas e os meus tufos de ervas, deixem-me com minhas plantas vulgares que, por essa mesma vulgaridade, exercem sobre meu espírito o mais estimulante dos efeitos. É de calor, é de altas temperaturas do espírito que minha empresa precisa.

Muito docilmente a princípio, numa pressa inadvertida, minhas plantinhas escrevem sua história nas folhas que lhes são oferecidas. Obtenho imagens que revelam pouco mais que aquilo que os olhos podem ver facilmente sem o meu sistema como um intérprete, e não é isso o que estou procurando. Disse eu muito docilmente? Disse sua história? Pois disse mal. Não é por sua história, não é, definitivamente, por nada de sua verdadeira história que, numa entrega que tenho o grande erro de chamar dócil, quando é apenas falaciosa e derrisória, minhas ervas respondem ao meu convite, evidentemente demasiado formulado. Elas viram quando eu vinha. Ervas ou pessoas, tudo o que existe tem cada qual uma máscara toda pronta com a qual respondem aos inquéritos importunos, e habitualmente o que conhecemos delas é apenas essa máscara. A verdade é que não se quer ser olhado; nada nesse mundo quer ser olhado; cada um, no momento de sentir o olhar e antes de ser tocado por ele, puxa a cortina pintada. Bem apanhado o indiscreto! Ele volta com suas cortinas pintadas pensando que elas têm alguma coisa, nada tendo visto ou suspeitado das criaturas reais que se ocultam atrás delas. É preciso um *savoir-faire* para que a criatura se mostre e dance em nossa presença esquecendo-se de que é vista. Pois tudo no mundo dança e não faz senão dançar; viver e dançar são uma só e mesma coisa; em verdade, cada coisa, no final das contas, não passa de uma dança específica; a dança é a coisa. Dançar é a palavra sutil para viver, e é também dançando que podemos descobrir alguma coisa: é preciso aproximar-se dançando. Quem não compreendeu isso não conhecerá nada sobre nada. Todos os erros decorrem de dançar mal — dançar com o corpo duro, com excessiva aplicação, *olhar-se* a dançar, não se esquecer de que se está dançando. Quem dança não suporta o olhar, sobretudo o seu próprio. Sócrates, o que você deveria pregar não era o autoconhecimento, mas o auto-esquecimento...

As mais variadas coisas vêm cair na minha rede, e é isso o que devo explicar. Por exemplo, apanho aqui uma cavalaria, ali um cortejo de nuvens teatralmente animado... Mas na maioria das vezes — e é então que o jogo assume seu pleno sentido — os fatos são mais ambíguos, suscetíveis de pertencer a qualquer um desses diferentes registros, demonstrando explicitamente, de um modo assaz perturbador, o que esses registros têm em comum, como

sua especificidade é acidental, frágil, pronta para mudar. Tal imagem parece igualmente pronta para transcrever uma ravina ou um céu complexo e atormentado seja pela tempestade, seja pelo devaneio daquele que o contempla, e como que suspenso entre ambos. Pior que isso: entre uma coisa com um caráter acentuadamente físico, como, se você quiser, uma calçada umbrosa e outra que o seria muito menos, como o movimento de uma rajada de vento, ou menos ainda: o curso de um sonho, de uma emoção. São essas suspensões perturbadoras que constituem a força essencial de meu exercício, essas hesitações entre idéias supostamente estranhas umas às outras, cuja íntima relação, assim subitamente revelada (e tão formalmente consignada numa imagem concreta) não teria, de outra maneira, parecido sequer possível. Trata-se de uma manipulação, digamos, filosófica, ou poética (é a mesma coisa: a filosofia nunca foi outra coisa senão canhestra poesia) e que consiste em aproximar um do outro, numa forma bastante manifesta e convincente, os fatos mais afastados, provocar todos os deslizamentos de cada um deles de um plano para outro, de um reino para outro, fazer com que cada um seja capaz de tornar-se a qualquer momento qualquer um dos outros. Meu dispositivo funciona como uma máquina para abolir os nomes das coisas, para fazer cair os tabiques que o espírito levanta entre os diversos objetos, entre os diversos sistemas de objetos, entre os diferentes registros de fatos e coisas e os diferentes planos do pensamento, máquina destinada a embaralhar toda a ordem instituída pelo espírito na parede dos fenômenos e a apagar de um golpe todos os caminhos que ele traçou, máquina para pôr em xeque toda a razão e para substituir todas as coisas na ambigüidade e na confusão. Meu pequeno herbário afogado de tinta torna-se árvore, torna-se jogo de luz no chão, torna-se nuvem fantástica no céu, torna-se turbilhão de água, torna-se sopro, torna-se grito, torna-se olhar. Tudo se combina e interfere entre si. Tais são as maravilhas do meu jogo e que tanto me apaixonam.

Entre as idéias bem fundadas desse jogo, a mais seriamente aberta a questões é aquilo que se entende correntemente por um *ser* e aquilo que o diferencia de um *fato*. Que um pássaro, uma árvore, um tufo de erva, a rigor uma nuvem — todos objetos de pouca duração e de aspecto mais ou menos cambiante — sejam *seres* é o que ninguém, imagino eu, pensa em negar. Que elementos fracionários — um broto do tufo de ervas, uma folha da árvore — possam ser considerados seres, nada a dizer sobre isso. Passam também um calhau, uma montanha, um grão de areia: ninguém contesta que o sopro da vida habita tanto o mineral como a planta ou o animal, e para quem hesita nisso basta pensar no cristal poliédrico, que aspira com toda a sua vontade a formar, e acabará formando, a rocha. Neste ponto somos facilmente levados — mas não sem uma leve hesitação — a estender nossa idéia do que é abrangido pelo termo *ser* a certos elementos, não mais isolados e com contornos bem definidos, como a folha de árvore ou o cristal, mas *contínuos* e destituídos quer de forma quer de qualidade limitada, como o carvão, o metal, a água. Que dizer, porém, do ser momentâneo e movente — da onda que se forma por um instante no grande mar aberto: será ela

um ser? O redemoinho que se produz num ponto do rio onde a profundidade é menor — será ele um ser? Não basta, para que haja ser, que uma vontade — ainda que obscura, vacilante — apareça num ponto qualquer do inerte, mesmo que por um breve espaço de tempo? A sombra do caminhante não será um ser como o é o próprio caminhante? Seus passos, seu caminhar não serão seres? Onde começa, onde termina o uso do termo ser?

Se admitirmos esse modo de pensar, logo parecerá — e então as imagens nascidas de nossas *empreintes* ganharão maior significação — que a onda no oceano ou o redemoinho no rio, seres de rápida evolução, rápida transformação e desaparecimento — certamente mais rápidas que as do tufo de erva ou da pessoa humana —, devem ser objeto de atenção não apenas no momento em que seu desenvolvimento assume a amplitude máxima (é o instante em que sua vontade própria se choca mais gravemente com forças adversas, desde que todos os seres são o produto de aspirações opostas), mas ainda e sobretudo em seu nascimento, antes mesmo que tenham tomado alguma forma discernível, quando nada mais são que um ponto onde começa a concentrar-se uma veleidade. É nesse amanhecer de sua carreira que eles mais me comovem, mesmo se acontecer de seu crescimento ser imediatamente impedido e eles se desvanecerem antes de serem capazes de nascer visivelmente. Que a terra, o céu ou todo elemento existente abundem em núcleos de volição dessa espécie, aparecendo incessantemente em multidões inumeráveis em todos os pontos, só para apagar-se imediatamente e acender-se mais adiante como se vêem clarões de luz crepitar sem fim no marulhar da água onde o sol se reflete; que o ser — mais ou menos caprichoso ou larvar — povoe em números imensos as matérias que acreditávamos inertes; que os lugares supostamente desertos sejam tão repletos de acontecimentos quanto o coração de uma grande cidade, eis o que se repetiu incessamente ao longo do nosso exercício.

Oh, mas que desvio das relações técnicas com os caminhos espectrais da metafísica! Talvez tivesse sido mais valioso não ter expressado essas idéias — pelo menos aqui —, mas que se há de fazer? Não é o sangue da metafísica que irriga todo esse trabalho de tinta até em seus menores procedimentos técnicos, e, além disso, como imaginar uma empresa artística — ou o que se espera da arte em nosso tempo — que não pusesse em causa, desde os seus alicerces, a visão metafísica do operador? Que valeria uma obra de arte da qual cada uma de suas menores partes — o mais pequeno traço — não implicasse, em seu bloco, de um só golpe, toda a filosofia do seu autor? A pintura, linguagem riquíssima, com muito mais nuanças que a das palavras, linguagem concentrada que permite expressar tudo com tanta rapidez, linguagem cerrada pela qual tão diferentes idéias (mesmo quando elas se opõem entre si) podem ser ditas de uma só vez, é seguramente o modo de expressão mais adequado para a transcrição da filosofia sem empobrecê-la ou falsificá-la em demasia, contanto que se tenha um pequeno conhecimento da maneira de aproximar-se dela, e é por isso que estou errado — e vou parar por aqui — de penetrar em suas terras calçando botas tão impróprias como a do meu verboso discurso. Voltemos à nossa imprensa...

Confesso que o aspecto especialíssimo de *empreintes* que as imagens assumem quando vêm inscrever-se em minhas folhas — ou seja, o aspecto impressionante das estampagens diretas sobre o fato — atua muito fortemente sobre mim. Esse aspecto de uma imagem produzida pelos próprios elementos que vêm inscrever-se diretamente, sem que intervenha nenhum meio interposto, o de uma imagem, portanto, primordialmente imediata, purificada de toda alteração de transcrição, de todo começo de interpretação, impecavelmente bruta, dotada de toda a fascinação que sacraliza os retratos que as crianças fazem de si mesmas na neve, as marcas deixadas na areia pelos pés nus de homens desconhecidos ou de animais selvagens e, de modo geral, tudo o que pertence à ordem dos *traços,* entre os quais os fósseis se colocam em primeiro lugar. Permito-me acrescentar, entre parênteses, que sou talvez mais sensível que ninguém a fenômenos nos quais se eliminou a intervenção da mão humana, devido a uma certa disposição temperamental que me é peculiar e me leva a atribuir ao ser humano, ao contrário do que se costuma fazer, menos inteligência, menos saber, menos poder que aos demais seres do mundo físico e mesmo àqueles que mais freqüentemente são considerados fora de questão nesta esfera, como as plantas ou as pedras. Não posso desfazer-me da constante impressão de que a consciência, apanágio do qual o homem tanto se orgulha, dilui, adultera e empobrece tão logo intervém; e é quando ela parece não estar presente que me sinto mais confiante. Sou, em todos os domínios, um apaixonado da *selvageria.*

Esse fascínio dos traços intocados será decerto comprometido se eu tentar, como não raro sou tentado a fazê-lo, enriquecer a imagem posteriormente, por pouco que seja, intervindo com o pincel ou sobretudo relacionando pedaços tomados de empréstimo a outras *empreintes*, na forma como o fiz outrora tão copiosamente — chegou a hora de falar disso. Ademais, cada vez mais vou preferindo deixar essas primeiras *empreintes* em seu estado virgem, abstendo-me de qualquer retoque, por mais vagas e sumárias que pareçam. Acredito inclusive que, quanto mais vagas e sumárias elas forem, mais se prestarão ao meu devaneio.

Eduardo Paolozzi, A metamorfose das coisas comuns, 1959[73]

Suponho que estou interessado, acima de tudo, em investigar a áurea capacidade que o artista tem de metamorfosear coisas bastante comuns em algo maravilhoso e extraordinário que não é nem absurdo nem moralmente edificante...

Procuro ressaltar tudo o que é maravilhoso ou ambíguo nos objetos mais comuns, nos objetos que quase sempre ninguém pára a fim de olhar ou admirar. Além disso, tento submeter tais objetos que são o material básico de

73. Excertos de Edouard Roditi, "Interview with Eduardo Paolozzi", *Arts*, Nova York, maio de 1959, p. 44. Publicado também em Roditi, *Dialogues on Art* (Londres, Secker & Warburg; Nova York, Horizon, 1960).

Eduardo Paolozzi. Fotografia por Ulrich Mack, Munique.

minha escultura, a mais de uma metamorfose. Quando trabalho, geralmente tenho consciência de que procuro realizar duas ou no máximo três dessas modificações em meus materiais, mas por vezes descubro então que realizei inconscientemente uma quarta ou mesmo uma quinta metamorfose. É por isso que acredito que um artista que trabalha com *objets trouvés* não deve deixar-se dominar por seus materiais. Por mais maravilhosos que sejam estes, não são dotados de uma mente e não podem, como o artista costuma fazer, mudar de mente ao serem transformados. Pelo contrário, o artista deve dominar completamente seus materiais, de modo a transformá-los ou transmudá-los plenamente. Provavelmente você já viu, em Nova York e em Paris, muitos trabalhos de escultores jovens que, como Stankiewicz, César e eu, operam principalmente com *objets trouvés*. Bem, muitas vezes eu sinto que, se um de nós encontra um objeto particularmente bonito e atraente, como uma velha caldeira abandonada, dificilmente deixará de usá-lo como o tronco ou corpo de uma figura, quando mais não seja porque sua forma sugere um corpo a qualquer pessoa que comece a fazer esse tipo de trabalho de monta-

gem. Neste caso temos apenas de soldar alguma coisa menor no alto para sugerir uma cabeça e quatro pedaços de coisas como membros nos lados e na base para sugerir braços e pernas: temos então uma figura completa, criada como o golem tradicional ou o robô...

De certa maneira, essa arte me parece demasiado simples e já obsoleta. Além do mais ela pode envolver facilmente o escultor numa espécie de fantasia à Walt Disney, que simplesmente dá vida a materiais encontrados no lixo, como num desenho animado ou como se fosse destinado a papéis numa espécie de *tableau vivant*, e não como se fosse dotado de movimento e vida. É claro que esses materiais sofrem uma espécie de metamorfose, mas a vida que assumem é quase sempre aquela que foi sugerida ao artista pela analogia óbvia que seria igualmente percebida pelos não-artistas. Na verdade procuro transformar, na minha escultura, os *objets trouvés* que uso a tal ponto que eles deixem de ser imediatamente reconhecíveis, assimilando-os totalmente ao mundo de meus sonhos pessoais e não ao ambíguo mundo da ilusão de ótica comum.

Eduardo Paolozzi, Entrevista, 1965[74]

Richard Hamilton: Num dado momento, você passou do interesse pelas coisas que tinham uma qualidade arcaica, coisas que pareciam ter sido desenterradas do chão, para as coisas que pareciam frescas, novas — como a tecnologia do século XX.

Paolozzi: Os primeiros bronzes "arcaicos" a que você provavelmente se está referindo foram feitos mergulhando os objetos no barro e usando aquelas lâminas entalhadas para fazer figuras ou cabeças. Minha tendência era usar um processo mais ou menos mecânico — isto é, na realidade elas não aparentavam ter sido feitas a mão. A aparência arqueológica a que você se refere é acidental. Havia um propósito deliberado de fazer essas imagens com coisas reais, concretas. Eu procurava afastar-me da idéia de tentar fazer, em escultura, uma Coisa — de certo modo, o que eu pretendia era ir além da Coisa e tentar fazer alguma forma de presença. Mas geralmente, quando estamos mergulhados até o pescoço em nosso modo de trabalho, estamos pensando em outra possibilidade. Fui levado à nova possibilidade, que era usar o material e as técnicas da engenharia, por meio do outro método.

R. H.: Imagino que você não passa tanto tempo no Museu de História Natural olhando os fósseis e os ossos antigos quanto passa agora nos museus de ciências.

E. P.: Quando fui da Slade [escola em Londres] diretamente para Paris, houve toda aquela investigação surrealista em que me empenhei, e ali parece ter havido com o surrealismo um interesse pela história natural — a *Histoire Naturelle* de Max Ernst, por exemplo. Mas, enquanto eu estava no Slade,

74. Excertos de Richard Hamilton, "Interview with Eduardo Paolozzi", *Contemporary Sculpture*, Arts Yearbook 8 (Nova York, Art Digest, 1965), pp. 160-163.

costumava deixar de lado os modelos e ir para o Museu de Ciência desenhar algumas das máquinas que havia ali. Fazia isso mais ou menos instintivamente — não parecia haver nenhuma referência àquele tipo de coisa. Eu não estava realmente a par das ligações entre a arte moderna e a máquina. Parecia haver alguma coisa como a falta de conhecimento, e certamente o tipo de pessoas que havia na escola não compreendia bem por que alguém ia desenhar máquinas. Era uma espécie de idéia instintiva. Mas eu ainda tenho interesse pela história natural. Ela tem suas próprias leis ortonaturais. Tentar fazer o que se poderia chamar de uma escultura abstrata com formas que se aparentavam com conchas e coisas assim: ainda acho que seria possível fazer uma escultura significativa usando técnicas ortodoxas relacionadas com a história natural. Poderíamos facilmente ter as idéias certas mas a abordagem errada, e vice-versa.

R. H.: Que dívida você acredita ter para com a técnica da colagem? Parece-me que toda a sua obra vem da técnica da colagem, da idéia da colagem, que você vai juntando as coisas...

E. P.: Sim, isso é exato. Mas na realidade o navio, o avião, o automóvel são todos feitos de componentes, de partes componentes. Todos eles têm de ser construídos e usam-se os mesmos meios. Mas há também outra idéia na colagem, como a de usar papel colorido, etc. É uma maneira muito direta de trabalhar — cortar folhas de papel colorido, por exemplo. Podemos manipular, movimentar e usar certas leis que estão de certo modo bloqueadas se tentarmos fazer um desenho a lápis, digamos, e depois encher as áreas coloridas. O mesmo ocorre se usarmos a analogia direta. Se queremos fazer uma caixa de metal na escultura, há uma maneira tradicional. Podemos entregar um bloco de gesso à fundição e, usando a técnica do molde em cera, acabamos por tê-la de volta em bronze. Mas há outra abordagem, em termos puramente de engenharia: cortamos uma folha de alumínio em várias partes, soldamo-las e temos a caixa de metal. É como usar uma câmera Land para fazer uma fotografia instantânea. A ênfase está realmente na idéia de a coisa ser direta, segundo meu modo ver a colagem.

R. H.: De certa forma, você está tão envolvido com a pintura quanto com a escultura. Você se preocupa com a cor, com as técnicas do desenho e desenha não como escultor, mas também pelo desenho em si. Que acha desse aspecto de "homem universal" do artista?

E. P.: Bem, acho que talvez se poderia atingir um objetivo final, que é uma aproximação ainda maior entre a pintura e a escultura. Poderíamos pintar a própria escultura. Há outra possibilidade com a serigrafia, a que me venho dedicando há muito tempo. Depois de preparada a tela, certos ingredientes geométricos, como as variações sobre o quadrado ou a curva, a faixa, o círculo, poderiam ser aplicados pelo processo de transferência para os sólidos geométricos da escultura, de modo a termos a geometria em dois níveis. Creio que isso seria de certo modo uma realização final. Acho que o melhor da escultura moderna se tem preocupado esporadicamente com a idéia da escultura pintada, aproximando-se do ponto em que não se pode distinguir entre pintura

e escultura, em que as duas se confundem de maneira original. Para mim isso seria uma meta.

R. H.: O material que você usa atualmente está muito relacionado com o mundo da ciência. Sua revista favorita será, provavelmente, o *Scientific American*. Você se preocupa com idéias matemáticas no nível puramente visual — sua formação não lhe permite nem mesmo saber muito sobre as estruturas matemáticas dessas idéias; sua preocupação é simplesmente relacionar a maneira pela qual uma série de idéias é traduzida num modelo ou uma série de idéias é traduzida num gráfico. A meu ver, é o lado visual de todo esse material que lhe interessa mais do que qualquer outra coisa. Ou você quer ir mais fundo nessa linha?

E. P.: É discutível a possibilidade de se ter uma atitude totalmente emocional para com a ciência, da mesma maneira que se pode ter uma atitude totalmente emocional para com a natureza em geral. Ligado ao interesse visual está o desejo de tentar encontrar algum tipo de indicação fora dos canais ortodoxos da arte, inclusive fora da arte moderna, fora das zonas contemporâneas, um meio de construir alguma coisa sem recorrer necessariamente à arte programática — tentar usar a geometria para uma arte original, um ângulo pessoal.

R.H.: Além da mudança de materiais e das suas atitudes técnicas em geral, houve também uma mudança de motivos. Suas esculturas mais antigas e muitos de seus desenhos mais antigos tomavam como motivo a humanidade. Eram homens ou algum organismo indefinível, mas semelhante ao homem. Suas obras recentes mostram a tendência para os motivos mecânicos. Há um avião, edifícios, esse tipo de coisas, uma mesa, a mesa de um engenheiro — essa decisão foi tomada conscientemente, ou foi algo que aconteceu?

E.P.: Há também uma diferença de ambiente, no sentido de que mesmo antes do que eu chamo do período da cera cada trabalho era mais ou menos um objeto voltado para o estúdio. Toda a fabricação era feita no estúdio. Meu novo trabalho é realizado dentro da oficina do engenheiro, principalmente da oficina de soldagem. Parte da situação, agora, consiste em estar tentando uma personalidade — o que, num sentido paradoxal, pode ser a anonimidade num sentido que considera todas as outras obras feitas em condições semelhantes. Há uma inversão interessante — arriscando-se à anonimidade, pode-se chegar a uma personalidade. Uso a anonimidade no sentido de que as matérias-primas, quando chegam e ficam jogadas no chão da oficina, são coisas para as quais ninguém olharia duas vezes. Não creio que as pessoas as identificassem diretamente com a arte. Até mesmo no passado, uma folha de cera sempre parecia ser arte — quero dizer, os pequenos detalhes concretos pareciam arte. Agora, porém, usam-se chapas planas e parte da batalha é tentar transformar esses materiais anônimos em — não queremos necessariamente fazer alguma coisa que seja totalmente sem expressão, mas sim tentar transformá-los realmente numa idéia poética, como o torno mecânico. O torno mecânico ou o avião — na verdade estou tentando identificar esses materiais com alguma coisa já vista.

Francis Bacon, Declarações, 1952-1955[75]

1952

[A arte é um] método de abrir áreas de sentimento, e não a mera ilustração de um objeto.

O objeto é necessário para proporcionar o problema e a disciplina na busca da solução desse problema.

Um quadro deve ser a recriação de um acontecimento, e não a ilustração de um objeto: mas não há tensão no quadro a menos que se lute com o objeto.

A imaginação real é a imaginação técnica. Ela é a maneira pela qual pensamos em revivificar um acontecimento. É a busca da técnica para capturar o objeto num dado momento. A técnica e o objeto tornam-se então inseparáveis. O objeto é a técnica e a técnica é o objeto. A arte reside na luta contínua para nos aproximarmos do lado sensorial dos objetos.

1953

[Matthew Smith] parece-me ser um dos poucos pintores ingleses, desde Constable e Turner, a interessar-se pela pintura — isto é, a tentar tornar a idéia e a técnica inseparáveis. A pintura, nesse sentido, tende para uma completa integração da imagem e da tinta, de modo que a imagem é a tinta e vice-versa. A pincelada cria então a forma, e não apenas a enche. Em conseqüência, todo movimento do pincel sobre a tela altera a forma e as implicações da imagem. É por isso que a verdadeira pintura é uma luta misteriosa e contínua com o acaso — misteriosa porque a própria substância da tinta, quando usada dessa maneira, pode atacar diretamente o sistema nervoso; contínua, porque o meio é tão fluido e sutil que qualquer modificação feita perde o que já está ali, na esperança de ganhar alguma coisa nova. Acho que a pintura é hoje pura intuição e sorte e o aproveitamento do que acontece quando se espalha a tinta.

1955

Gostaria que meus quadros dessem a impressão de que um ser humano passou entre eles, como uma lesma, deixando um rastro da presença humana e um traço dos acontecimentos passados, tal como a lesma deixa o seu sulco. Creio que todo o processo desse tipo de forma elíptica depende da execução do detalhe e de como as formas são refeitas ou colocadas levemente fora de foco para introduzir os traços da memória.

---

75. Declaração de 1952 extraída de uma entrevista publicada em *Time* (Nova York), 1952; 1953, de uma homenagem ao pintor Matthew Smith, publicado no catálogo da exposição retrospectiva, Londres, Tate Gallery, 1953; 155, de *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*.

Francis Bacon, Entrevista, 1963[76]

Bacon: Uma coisa que nunca foi realmente esclarecida é como a fotografia modificou completamente a pintura figurativa. Acho que Velasquez acreditava estar *registrando* a corte daquela época e certas pessoas daquela época. Mas um artista realmente bom seria hoje obrigado a fazer da mesma situação um jogo. Ele sabe que tais coisas podem ser registradas num filme; por isso, esse aspecto da sua atividade foi transferido para outro meio.

O homem também compreende agora que é um acidente, que é um ser totalmente inútil, que tem de viver sem razão. Acho que mesmo quando Velasquez estava pintando, mesmo quando Rembrandt estava pintando, ainda estavam, qualquer que fosse a sua atitude para com a vida, levemente condicionados por certos tipos de possibilidades religiosas que o homem hoje não dispõe, como poderíamos dizer. Hoje o homem só pode tentar iludir-se por algum tempo, prolongando sua vida — comprando dos médicos uma espécie de imortalidade. A pintura, como toda arte, tornou-se um jogo com o qual o homem se distrai. Você pode dizer que sempre foi assim, mas agora é totalmente um jogo. O fascinante é que as coisas vão ser muito mais difíceis para o artista, porque ele tem de aprofundar realmente o jogo para ser bom, para tornar a vida um pouco mais emocionante...

David Sylvester: Muitas vezes você não acha que as imagens existentes representam um estímulo? Há umas poucas coisas — o *Inocêncio X* de Velasquez, a famosa cena do Potemkin de Eisenstein, uma ou duas coisas assim. Será que a maior parte de suas imagens nascem de imagens já existentes?

Bacon: Com muita freqüência. Elas geram outras imagens para mim.

Sylvester: As transformações dessas imagens existentes que ocorrem quando os quadros estão acabados — você as prevê antes de começar a trabalhar ou elas tendem a ocorrer enquanto está pintando?

Bacon: Você sabe que no meu caso todo quadro — e quanto mais velho fico mais assim é — constitui um acidente. Eu o prevejo, e não obstante dificilmente o realizo tal como o prevejo. Ele se transforma pelo ato concreto de pintar. Na verdade, com muita freqüência não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são muito melhores do que eu poderia forçá-la a fazer. Talvez se pudesse dizer que não é por acaso, pois a escolha da parte do acaso ou acidente que se deve preservar transforma-se num processo seletivo...

A maneira pela qual trabalho atualmente é acidental, e torna-se cada vez mais acidental. Como posso recriar um acidente? [Outro acidente] jamais seria a mesma coisa. Isso provavelmente só pode acontecer na pintura a óleo, porque ela é tão sutil que o tom, uma tinta que transforma uma coisa em outra modifica completamente as implicações da imagem.

Sylvester: Se você tivesse que continuar, não voltaria ao que perdeu,

76. Excertos de uma entrevista com David Sylvester, *Sunday Times Magazine*, Londres, 14 de julho de 1963, pp. 13-18.

mas poderia ter alguma outra coisa. Ora, por que você tende a destruir, em vez de continuar o trabalho? Por que prefere começar outra tela, em vez de continuar a trabalhar?

Bacon: Porque por vezes ele desaparece completamente e a tela se transforma num emaranhado — há tinta demais nela. É apenas uma coisa técnica, e não se pode continuar.

Sylvester: Isso é devido à textura de sua tinta?

Bacon: Trabalho com tinta grossa e fina. Partes são muito finas, outras partes são muito grossas. O quadro fica emaranhado e então a gente começa a fazer pintura ilustrativa.

Sylvester: Que quer dizer com isso?

Bacon: Você pode analisar a diferença entre a pintura que transmite diretamente e a que transmite pela ilustração? É uma coisa muito aproximativa e difícil saber por que certa pintura se transmite diretamente ao sistema nervoso e outra pintura nos conta a história numa longa diatribe pelo cérebro.

Sylvester: A maioria dos seus quadros é de figuras ou de cabeças solitárias. Mas no tríptico da *Crucificação* você fez uma composição completa de várias figuras. Gostaria de fazer isso com mais freqüência?

Bacon: Acho isso muito difícil, e aquele quadro me parece o bastante. E, é claro, tenho a obsessão de fazer a imagem perfeita.

Sylvester: Que teria de ser uma figura isolada?

Bacon: Na complicada fase em que a pintura se encontra, no momento em que há várias figuras na mesma tela começa a ser elaborada uma história. E no momento em que uma história é elaborada começa o tédio. A história fala mais alto do que a pintura. Isso porque estamos novamente em tempos muito primitivos, e não fomos capazes de acabar com essa história entre uma imagem e outra.

Sylvester: Por que você gosta de emoldurar com vidro as suas telas?

Bacon: Por duas razões. Com o vidro elas ficam isoladas do ambiente. E outra coisa é que trabalho do lado do avesso da tela e uma grande parte da tela fica apenas manchada, sendo impossível dar-lhe uma textura com verniz ou qualquer outra coisa que lhe pudesse dar vida. Usando o vidro, acho que dou maior profundidade e textura à qualidade da tinta que uso. Eu não poderia fazer o que estou tentando, que é fazer o caos numa área isolada, com outros tipos de tinta. Eu preciso, absolutamente, desse fundo ralo manchado, contra o qual posso fazer a imagem que estou tentando fazer e nunca realmente o consegui.

Sylvester: Será porque você quer criar o caos numa área isolada que você freqüentemente usa essa moldura retangular em torno das figuras?

Bacon: Uso uma moldura retangular para ver a imagem... Reduzo a escala da tela desenhando esses retângulos que concentram a imagem.

Davide Boriani, Declaração, 1966[77]

Há uma necessidade de superar as limitações impostas pelas exigências tradicionais da pintura e da escultura. Essa necessidade existe para as tendências artísticas (não apenas contemporâneas) que concebem a realidade como um processo de vir-a-ser, e não como um sistema absoluto e inalterável.

Uma obra cinética programada não é simplesmente uma escultura dotada de movimento. O movimento é um meio de obter a multiplicidade pela qual a imagem é transformada, e a multiplicidade consiste numa variação das relações que definem a estrutura tanto no tempo como no espaço.

Uma obra cinética programada não é, portanto, uma estrutura fixa à qual o movimento é sobreposto, mas uma estruturalização de condições temporais e espaciais modificáveis que utilizam a informação visual, irreversível, de duração ilimitada.

A obra tradicional tende a ser inalterável, variando apenas pela livre exploração do observador. A obra cinética programada, por outro lado, estabelece uma relação entre dois pólos dinâmicos: entre o desenvolvimento inerente e a variação da obra e o processo do espectador, percebido consciente ou inconscientemente.

Em conseqüência, o problema do artista não é o problema tradicional da composição no espaço, mas a organização de uma seqüência de tempo-espaço, isto é, da programação da mensagem visual.

A teoria da informação, a teoria Gestalt, a psicologia experimental, a semiologia, a estética experimental, bem como a cibernética, a matemática, a combinação de geometria, tecnologia e técnicas industriais, tudo isso constitui hoje um vasto repertório de possibilidades de trabalho e regras demonstrativas.

Dessa base racional sairão as potencialidades estéticas da obra.

Phillip King, Declaração sobre sua escultura, 1966[78]

Aproximadamente no final da década de 50, o estilo internacional da "arte ferida" me dava enjôos. Mas então, por volta de 1958, houve a grande invasão da pintura americana. Começamos a ver Pollock, Still, De Kooning. O trabalho americano parecia tão livre e vital. Mas acho que foi a seriedade da pintura americana que constituiu a verdadeira influência — a *atitude*...

Eu estou... interessado em problemas abstratos — em combater a tradição da escultura monolítica. A escultura provavelmente começou com a idéia de desafiar a gravidade — como suspender uma grande pedra sobre uma ponta e chegar à conclusão de que ela parecia um homem. A idéia do homem-

77. De Peter Selz, *Directions in Kinetic Sculpture*, University of California Art Museum, catálogo da exposição, Berkeley, 1966, p. 21.

78. Excerto de uma entrevista com Grace Glueck, *The New York Times*, 10 de abril de 1966.

monólito não se modificou desde Brancusi. Meu problema é como fazer uma escultura aberta, sem centros definidos, cujas superfícies não descrevem necessariamente um núcleo possível. Quero criar uma experiência posicionando, e não modelando. Os materiais industriais? Eles são não-associativos, sem memória ou história. Por isso iluminam mais claramente as preocupações estéticas e escultóricas.

APÊNDICE

Thomas Munro, A Crítica da Crítica
Esboço de análise aplicável à crítica de qualquer arte[1]

NOTA: Este questionário destina-se a ser uma relação de considerações que com freqüência têm relevância na análise e avaliação de um escrito de crítica. Foi adaptado para uso no preparo de livros e cursos de estética, história e teoria da crítica e campos correlatos. Embora as questões sejam apresentadas em ordem sistemática, não se afirma que esta seja necessariamente a melhor ordem de uso, em qualquer caso. A natureza da obra crítica em estudo, ou do problema que está sendo tratado, pode sugerir como preferível uma ordem diferente. Também não quer dizer que todas as questões devam ser formuladas em todos os casos ou respondidas na mesma extensão. Em cada caso, certas questões parecerão especialmente importantes, enquanto outras poderão ser respondidas sucintamente ou omitidas. Não está implícito que as respostas a todas essas questões constituam a base para um entendimento completo ou para a avaliação final da obra crítica. Esse juízo final pode não ser nunca possível. Muitas outras questões, não incluídas aqui, podem ser mais importantes em determinados casos. Mas uma aplicação cuidadosa das que estão relacionadas pode ajudar o estudante a desenvolver um estudo preliminar abrangente e equilibrado.

I. O *trabalho de crítica* a ser analisado: título ou outra identificação do texto. (Por exemplo, um ensaio integral ou um excerto de um trabalho mais longo; crítica jornalística, teoria geral, história, biografia, publicidade, propaganda. Data e local de publicação; condições e ocasiões de seu preparo e publicação.)

II. Seu *autor:* o *crítico* ou avaliador. (Fatos significativos sobre ele e suas predisposições; personalidade, educação, interesses especiais e atitudes evidenciadas em outras ocasiões. Formação social, cultural, intelectual, religiosa, filosófica.)

III. *Artista* ou artistas cuja obra é criticada. Fatos significativos, por exemplo, sua data, lugar, escola ou estilo; natureza de suas outras obras.

IV. *Obra ou obras de arte* criticada(s) ou avaliada(s): objetivos ou desem-

1. De *College Art Journal*, XVII, 2 (Inverno de 1958), 197-198. Reproduzido com a permissão do Professor Munro.

penho específicos; tipos gerais ou estilo de arte examinados; períodos, traços, detalhes específicos.

V. *Principais termos avaliativos ou afetivos* aplicados ao texto; para quê ou para quem; de que maneiras específicas. (Que vereditos, julgamentos, atitudes, conclusões expressas? Predominantemente favoráveis ou desfavoráveis? Muito ou pouco? Uniformemente ou com exceções? De maneira calma e objetiva ou com emoção, como desprezo, raiva, sarcasmo ou adulação sentimental?)

VI. *Padrões* usados pelo crítico ou implícitos em sua avaliação; princípios, teorias do valor moral ou artístico. Seus gostos em arte e assuntos correlatos. Formulados explicitamente ou tacitamente supostos? De que maneira foram defendidos? Critérios de excelência ou de melhoria; razões de elogios ou denúncia; conceitos de qualidades, efeitos, funções, propósitos desejáveis ou desejados nesse tipo de arte. Regras de boa arte aceitas pelo crítico. Origem cultural e ideológica desses padrões (social, histórica, religiosa, filosófica, política, etc.).

VII. *Argumentos e provas* apresentados pelo crítico para mostrar como esses padrões se aplicam ao caso presente. Defesa dos juízos formulados. Autoridades invocadas. Fontes das provas. Referências à obra de arte em si, indicando como exemplifica certas qualidades consideradas como particularmente boas ou más, fortes ou fracas, belas ou feias, grandes ou triviais, originais ou imitativas, etc.

VIII. *Efeitos e conseqüência alegados* para a obra de arte, ou partes ou aspectos dela, sobre aqueles que a contemplam. Que tipos de *experiência imediata* ou efeito psicológico ela tende a produzir, de acordo com o crítico? (Por exemplo, agradável ou desagradável, interessante ou tediosa, excitante, calmante, divertida, aterrorizante, estimulante, deprimente, etc.) Tende a obra (de acordo com o crítico) a provocar ira e ressentimento, devoção religiosa, piedade e simpatia, ou alguma atitude emocional? Alguma disposição para um certo tipo de ação ou atitude? Que efeitos *prolongados ou indiretos* sobre o caráter, educação, moral, fé religiosa, elevação ou aviltamento da mente, saúde mental, cidadania, sucesso na vida? Tais efeitos são considerados suficientemente importantes para determinar o valor ou a falta de valor total da obra de arte?

IX. *Sobre quem ou sobre que tipos de pessoa* a obra de arte teria esses efeitos? (Por exemplo, adultos, crianças, homens, mulheres, soldados, estrangeiros, inválidos?) Sobre as pessoas em geral, sem restrição? Em que *circunstâncias*? (Por exemplo, na escola, igreja, entretenimentos noturnos? Em exposições estrangeiras, apresentação no exterior ou tradução?)

X. O *próprio crítico* afirma ter *sentido* esses efeitos ou *observado* sua ocorrência em outros? Quando e como? Que prova apresenta ele para acreditar que sejam certos ou prováveis no futuro? Até que ponto essas provas são conclusivas?

XI. Modos gerais de *pensar, sentir e de expressão verbal* exemplificados na crítica como um todo. São manifestos? Em que proporção e grau? (Por exemplo, polêmico, interpretativo, fatual, explanatório, judicial, pessoal, impressionista, autobiográfico, científico, hedonista, arte pela arte, moralista, místico, propagandístico.)

XII. *Motivações* e *influências* pessoais especiais que possam ter afetado a atitude e o julgamento do crítico. (Por exemplo, amizade ou inimizade para com o artista; preconceitos extremados; ligação com grupos políticos, religiosos, sócio-econômicos ou outros, que possa influir no julgamento; medo ou desejo de agradar a autoridades poderosas.) Que provas há disso? Em que medida, se isso ocorrer, parece invalidar a crítica?

XIII. *Pontos fortes e fracos da crítica com avaliação* do artista ou da obra de arte. Ela lhe parece convincente ou não? Por quê? É esclarecedora, informativa, ajuda a ver, compreender, apreciar ou simpatizar com a obra de arte? Justa ou injusta? Lógica e adequadamente documentada? Baseada em experiência pessoal adequada e conhecimento verificável? Vaga ou clara? Completa, profunda, superficial, trivial ou perfunctória? Acentuadamente individual e subjetiva, ou o contrário?

XIV. *Méritos e deméritos, literários e outros, da crítica.* (À parte a questão de sua correção como avaliação, ou de sua verdade fatual como descrição e interpretação.) Lê-se bem como composição literária em si? Quais as qualidades? (Por exemplo, de estilo, imagens, personalidade colorida, etc.) Que defeitos tem como literatura? É poética, humorística, informativa, esclarecedora? A expressão de uma atitude que se pode respeitar, embora dela discordando?

XV. Estimativa sumária de sua natureza e valor. Quais das questões e respostas acima tiveram maior peso ao chegar a essa estimativa do trabalho crítico? Por quê?

BIBLIOGRAFIA SELETA
De depoimentos de artistas e documentos teóricos

Já existem várias coleções úteis de documentos teóricos sobre a arte produzidos por artistas. Seus planos variam muito, porém, e algumas delas incluem apenas cartas desses artistas, enquanto outras tendem para o anedotário e os detalhes biográficos, e outras ainda para uma seleção feita exclusivamente à base do interesse, quer sejam os textos documentos contemporâneos ou ensaios críticos recentes.

Portanto, o valor dessas coleções para o historiador e o estudante de arte, em suas pesquisas, varia, dependendo da base da escolha e da extensão da citação específica, do cuidado com que os excertos foram documentados ou anotados e, naturalmente, da fidelidade da tradução.

As coleções mais valiosas tornaram-se obras de referência clássica para a pesquisa séria[1]. Tomando por base o estudo dos textos originais e com uma documentação completa, essas obras são as seguintes:

Gauss, Charles E. *The Aesthetic Theories of French Artists*. Baltimore, Johns Hopkins, 1949. Capítulos: "Symbolism and Fauvism", "Early Cubism" e "Surrealism", onde as declarações mais importantes dos artistas são rapidamente analisadas em termos de princípios estéticos.

Goldwater, Robert e Marco Treves (orgs.). *Artists on Art*. Nova York, Pantheon, 1945. Citações curtas, mas bem escolhidas, de artistas falando de sua arte, desde o Renascimento até a década de 1940. Fidedigno e útil.

Herbert, Robert L. (org.). *Modern Artists on Art*. Nova York, Prentice-Hall, 1964. Dez artigos bem escolhidos de artistas escrevendo sobre sua arte, de 1912 a 1941, com uma breve nota em cada seleção.

Hess, Walter. *Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei*. Hamburgo, Rowohlt, 1956. Excelente livro de consulta, composto de trechos escolhidos de teorias e idéias sobre a arte, por artistas, classificados por assunto e acompanhados de ensaios introdutórios. Começa com Cézanne e conclui com o surrealismo e um ensaio de Jean Bazaine.

Holt, Elizabeth J. (org.). *The Literary Sources of Art History*, Princeton, Princeton University Press, 1947. Revisto e ampliado sob o título *A Documentary History of Art*. 3 vols., Nova York, Anchor, 1957, 1966. Documentos extensos

---

1 Para uma avaliação recente de escritos de artistas, focalizando principalmente Delacroix, Gauguin e Van Gogh, ver Alfred Werner, "Artists Who Wrote, *Art Journal*, XXIV, 4 (verão de 1965), pp. 342-347.

relacionados com vários aspectos da arte, inclusive contratos e programas iconográficos, desde a época medieval até o pós-impressionismo.

Uma série de brochuras publicadas pela Prentice-Hall, Inc. (organizador geral: H. W. Janson) intituladas "Sources and Documents in the History of Art" deverá incluir também o século XX. *Impressionism and Pos-Impressionism, 1874-1904*, organizado por Linda Nochlin, foi publicado, e *Abstract Expressionism*, organizado por Irving J. Sandler, será publicado proximamente.

Antologias de Artistas Escritas em Inglês:

Friedenthal, Richard (org.). *Letters of the Great Artists*. vol. 2, *From Blake to Pollock*. Londres, Thames and Hudson, 1963. Cartas que tratam principalmente de assuntos pessoais e, com exceção de Van Gogh, Cézanne e Gauguin, raramente se ocupam de teoria ou de idéias sobre a arte.

Gassner, John e Sidner Thomas (orgs.). *The Nature of Art*. Nova York, Crown, 1964. Artigos sobre o tema geral da arte, de uma variedade de fontes, inclusive artistas, escritores do passado e críticos de hoje.

Protter, Eric (org.). *Painters on Painting*. Nova York, Grosset & Dunlap, 1963. Grande coleção de pequenos trechos de cartas, declarações, etc., de artistas sobre a pintura. Cerca de metade do livro é dedicada a Cézanne e artistas mais recentes. Os textos não são anotados. Inclui bibliografia.

Seghers, Pierre e Jacques Charpier (orgs.). *The Art of Painting*. Nova York e Londres, Hawthorn, 1965. Tradução inglesa de Sally T. Abeles da edição francesa original de Seghers: *L'Art de la Peinture*, Paris, Seghers, 1957. Declarações sobre a pintura moderna, de Signac até a atualidade, por artistas, críticos, historiadores de arte e poetas. Não anotado. Fontes e datas das seleções não mencionadas.

Entrevistas Diretas e Recordações Pessoais:

Alvard, Julien. *Témoignages pour l'Art Abstrait*. Boulogne, Art d'aujourd'hui, 1952.

Fels, Florent. *Propos d'Artistes*. Paris, Renaissance du Livre, 1925. Declarações dos grandes artistas de Paris, feitas ao autor durante entrevistas informais em princípios da década de 20.

Entrevistas com Artistas Contemporâneos:

Kuh, Katherine. *The Artist's Voice*. Nova York, Harper & Row, 1963. Entrevistas com artistas americanos contemporâneos.

Roditi, Edouard. *Dialogues on Art*. Londres, Secker & Warburg, 1960; Nova York, Horizon, 1960. Conversas com artistas europeus contemporâneos.

Antologias em Alemão e Francês:

Charbonnier, Georges (org.). *Le Monologue du Peintre, entretiens...* 2 vols., Paris, Julliard, 1959, 1960. Transcrições de entrevistas para a televisão francesa com artistas jovens e mestres modernos. Inclui outros assuntos além de arte, mas a maioria deles são relevantes para a arte do entrevistado.

Eckstein, Hans (org.). *Künstler über Kunst*. Darmstadt, Stichnote, 1954. Cartas e

notas de artistas e arquitetos dos séculos XIX e XX. Ensaios introdutórios úteis.

Edschmid, Kasimir (org.). *Schöpferische Konfession: Tribüne der Kunst und Zeit.* Berlim, Reiss, 1920.

Grohman, Will (org.). *Bildende Kunst und Architektur.* Berlim, Suhrkamp, 1953.

Hess, Walter. *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Malerei.* Munique, Prestel, 1953. Estudo sério da teoria da cor baseado nos escritos de artistas, de Signac e Seurat a Mondrian, acompanhado de ensaios teóricos sobre os diferentes aspectos da cor e sobre as atitudes para com ela.

Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert. Berlim, Cassirer, 1914. Ampla coleção de cartas de artistas sobre vários assuntos, muitos da passagem do século.

Schneditz, Wolfgang (org.). *Begegnung mit Zeitgenossen.* Munique, Prestel, 1959.

Thorn, Eduard (org.). *Künstler über Kunst.* Baden-Baden, Woldemar Klein, 1951.

Uhde-Bernays, Hermann (org.). *Künstlerbriefe über Kunst.* Dresden, Jess, 1926: Nova edição, *Menzel bis zur Moderne*, vol. 2, Frankfurt, Fischer Bücherei, 1963. Cartas de artistas sobre muitos assuntos. Inclui Cézanne, Signac, Gauguin, Rodin, Hodler, Marc e Beckmann.

Westheim, Paul (org.). *Künstlerbekenntnisse: Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler.* Berlim, Propylaen, s.d. (antes de 1940). Embora não tenha organização sistemática, inclui trabalhos interessantes de artistas do *Jugendstil*, pós-impressionistas, fauvistas, cubistas e os artistas alemães do *Café du Dome* durante a década de 20.

Wingler, H. M. (org.). *Wie sie Einander sahen: moderne Maler im Urteil ihrer Gefährten.* Munique, Langen-Müller, 1957.

Antologia de Textos Literários Valiosos para o Estudo dos Movimentos de Arte:

Weber, Eugen (org.). *Paths to the Present: Aspects of European Thought from Romanticism to Existentialism.* Nova York, Dodd, Mead, 1960. Inclui ensaios interessantes sobre literatura, história e cultura relevantes para os movimentos de arte.

Revistas Especialmente Importantes para Documentos Teóricos:

Cahiers d'Art (Christian Zervos, diretor). Paris, Cahiers d'Art, 1926-.
Art-Documents (Pierre Cailler, diretor). Genebra, Cailler, outubro de 1950-.
L'Art d'aujourd'hui (Albert Morance, diretor). Paris, 1924-1925.

Muitos livros e ensaios teóricos e documentais foram coligidos por George Wittenborn, Inc. (ex-Wittenborn, Schultz, Inc.), de Nova York, e publicados em tradução inglesa sob o título geral de *The Documents of Modern Art* (Robert Motherwell, org.). Muitos desses documentos foram escritos por artistas, enquanto outros incluem declarações de artistas e outros materiais documentais muito valiosos. Embora as edições originais dos mais importantes desses documentos estejam relacionadas sob os respectivos títulos de capítulos, uma lista completa de títulos e datas de republicação é apresentada a seguir:

1. Apollinaire, Guillaume. *The Cubist Painters*, 1962.

2. Mondrian, Piet. *Plastic Art and Pure Plastic Art*, 1945.
3. Moholy-Nagy, Laszlo. *The New Vision*, 1947.
4. Sullivan, Louis. *Kindergarten Chats*, 1947.
5. Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular*, 1955.
6. Arp, Jean (Hans). *On My Way, Poetry and Essays*, 1948.
7. Ernst, Max. *Beyond Painting*, 1948.
8. *The Dada Painters and Poets*, 1951.
9. Kahnweiler, Daniel-Henry, *The Rise of Cubism*, 1949.
10. Raymond, Marcel. *From Baudelaire to Surrealism*, 1949.
11. Duthuit, Georges. *The Fauvist Painters*, 1950.
12. Giedion-Welcker, Carola. *Contemporary Sculpture, an Evolution in Volume and Space*, 1961.
13. Karpel, Bernard. *Arts of the Twentieth Century, A Bibliography.*
14. Duchamp, Marcel. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1960.
15. Klee, Paul. *The Thinking Eye*, 1964.
16. *Circle: International Survey of Constructive Art*, 1966.

Problems of Contemporary Art
Dois títulos desta série têm valor documental:
4. *Possibilities Nº I*, 1947/48
5. Vantongerloo, Georges. *Paintings, Sculptures, Reflections*, 1948.

Uma nova série, que na realidade contém histórias detalhadas dos movimentos da arte moderna, inclui muito material documental e teórico valioso. É publicada em alemão por Du Mont Schauberg, Colônia, e em tradução inglesa por Thames & Hudson, Londres, e McGraw-Hill, Nova York. O plano da série inclui:

Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*, 1965.
Waldberg, Patrick. *Surrealism*, 1964.
Jaffe, H. L. C. *De Stijl.*
Leymarie, Jacques. *Fauvism.*
Fry, Edward F. *Cubism*, 1966.
Apollonio, Vittorio. *Futurism.*

As excelentes monografias publicadas desde 1930 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York não só constituem modelos de erudição como também incluem bibliografias abrangentes, muitas vezes com uma relação completa dos escritos e declarações dos artistas. A referência a obras individuais é feita sob os respectivos títulos dos capítulos. Ver especialmente o capítulo IX, "Arte Contemporânea".

Para referências adicionais às declarações dos artistas e documentos originais, ver também as bibliografias incluídas nos principais livros sobre movimentos artísticos e artistas.

Uma bibliografia geral sobre a arte moderna, compilação que os estudiosos vêm esperando há muito tempo, está sendo preparada pelo Dr. Bernard Karpel, bibliotecário do Museu de Arte Moderna (ver nº 13 da série de Witten-

born, acima). O aparecimento dessa importante obra colocará nesse campo uma ordem que há muito se faz necessária e sem dúvida revelará material até agora praticamente desconhecido.

CAPÍTULO I. Pós-impressionismo

Cézanne

Praticamente todas as idéias de Cézanne sobre a arte estão encerradas nas cartas incluídas na edição inglesa de *Paul Cézanne: Letters*, Londres, Cassirer, 1941, tradução de Marguerite Kay da edição francesa original de John Rewald, *Paul Cézanne, Correspondance*, Paris, Grasset, 1937.

Vários dos autores de livros sobre Cézanne incluem citações ou paráfrases de suas idéias e declarações. O principal dos cronistas dos pensamentos do mestre é Émile Bernard, que o interrogou sobre muitos aspectos de sua arte, bem como sobre questões gerais de estética. Os dois artigos de Bernard de 1905 (mais tarde combinados para formar seu livro *Souvenirs sur Paul Cézanne)* acrescentam uma nova dimensão às declarações de Cézanne sobre arte, pois nos proporcionam tanto suas perguntas como as respostas do pintor. Como este guardava as cartas, não sabemos, a não ser pela analogia com esses artigos, quais eram exatamente as perguntas a que estava procurando responder em suas cartas a Bernard.

Bernard, Émile. *Souvenirs sur Paul Cézanne.* Paris, Société des Trente, 1912. Ensaios sobre suas conversações com Cézanne, habitualmente sobre assuntos escolhidos por Bernard e mais ou menos voltados para as suas próprias idéias. O autor, pintor e crítico de talento, escrevia artigos penetrantes sobre Cézanne e Van Gogh já em 1890 e manteve correspondência com a maioria das principais figuras da época.

———. "Une conversation avec Cézanne", *Mercure de France*, CXLVIII, 551 (1º de junho de 1921), pp. 372-397. Relato de uma conversa, feito de memória. Bernard dirige a conversa e interroga Cézanne.

Gasquet, Joachim. *Cézanne.* Paris, Bernheim-Jeune, 1921. Biografia escrita por um amigo próximo, mas por vezes inexata quanto aos fatos e pouco digna de fé nas recordações.

Larguier, L. *Le Dimanche avec Paul Cézanne.* Paris, L'Édition, 1925. Relato aparentemente imparcial das visitas que o autor fez a Cézanne durante 1901 e 1902.

Van Gogh

The Complete Letters of Vincent van Gogh, 3 vols. Greenwich, Connecticut, The New York Graphic Society, 1958. Reunido pelo Dr. Ir. Vincent van Gogh, inclui todas as cartas conhecidas escritas por Van Gogh, única fonte para suas idéias sobre a arte. Plenamente documentado, incluindo desenhos feitos nas cartas.

Rewald, John. *Post-impressionism from Van Gogh to Gauguin.* 2ª ed., Nova York, Museum of Modern Art, 1962. Detalhada documentação da vida e obra de Van Gogh, Gauguin, Seurat e Redon, entre 1886 e 1893. Ampla bibliografia classificada. Muito valioso como referência.

CAPÍTULO II. Simbolismo e outras tendências subjetivistas

Estudos gerais de teoria

Lövgren, Sven. *The Genesis of Modernism.* Estocolmo, Almquist and Wiskell, 1959. Importante estudo das principais idéias, fundamentais para o desenvolvimento da pintura moderna.

Martin, Elizabeth P. *The Symbolist Criticism of Painting: France, 1880-1895* (microfilme). Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1948. Dissertação de doutorado que examina as idéias e pontos de vista do movimento, incluindo ampla bibliografia.

Rookmaker, H. R. *Synthetist Art Theories.* Amsterdam, Swets and Zeitlinger, 1959. Amplo estudo e análises da ideologia de Gauguin e do movimento sintetista, incluindo numerosos e importantes textos do período, muitos dos quais anotados.

Cartas de Gauguin

Uma edição completa da correspondência de Gauguin, com numerosos documentos novos, está sendo preparada por John Rewald. Enquanto esse importante trabalho não for concluído, os interessados em suas cartas devem recorrer aos seguintes volumes:

Joly-Ségalen, Annie (org.). *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfried.* Paris, Falaize, 1950.

Malingue, Maurice (org.). *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis.* Nova ed., Paris, Grasset, 1949. Quase todas as cartas de Gauguin, exceto as dirigidas a Daniel de Monfried (ver acima).

Rewald, John (org.). *Paul Gauguin, Letters to Ambroise Vollard and André Fontainas.* San Francisco, Grabhorn, 1943. Seleção de cartas, incluindo um comentário de Fontainas sobre a exposição de Gauguin em 1898 e a resposta deste.

Escritos de Gauguin

"Notes Synthétiques" (Bretanha [?], c. 1888). Publicado originalmente em *Vers et Prose*, XXII (Paris, julho-agosto-setembro de 1910). Fac-símile do manuscrito e um texto impresso em francês e inglês encontra-se em Raymond Cogniat, *Paul Gauguin, A Sketchbook*, 3 vols. Prefácio de John Rewald. Nova York, Hammer Galleries, 1962.

Cahier pour Aline (Taiti, 1893). Edição fac-similada. Paris, Société des amis de la Bibliothèque d'Art e d'Archéologie de l'Université de Paris, 1962.

Noa-Noa (Taiti, c. 1893). Organizado e reescrito por Charles Morice a partir de um

manuscrito que lhe foi dado por Gauguin. Publicado originalmente em partes em *La Révue Blanche*, a partir de 15 de outubro de 1897, e em livro: Paris, La Plume, 1901. A versão de Morice não pode ser considerada como uma representação exata das opiniões de Gauguin.

Noa-Noa (Taiti, c. 1893). Edição fac-similada do texto, sem as ilustrações do primeiro manuscrito original de Gauguin entregue a Morice. Paris, Sagot-Le Garrec, 1954. Organização do texto com um estudo de Jean Loize sobre os manuscritos. Paris, Balland, 1966.

Noa-Noa (Taiti, c. 1893). Um segundo manuscrito de Gauguin, ao que tudo indica copiado por ele do primeiro antes de dá-lo a Morice e com acréscimos ao texto feitos posteriormente por Gauguin, com fotografias e desenhos. Edição do texto, Paris, Crès, 1924. Edição fac-similada. Berlim, Marés Gesellschaft, 1926; Estocolmo, Jan Förlag, 1947.

Ancien Culte Mahorie (Taiti, c. 1893). Edição fac-similada do segundo manuscrito de *Noa-Noa* de Gauguin, com ensaio de René Huyghe. Paris, Pierre Bèrès, 1951. Importante estudo do problema da relação entre os dois manuscritos de *Noa-Noa*.

"Diverses choses, 1896-1897" (Taiti), não publicado. Parcialmente publicado em Jean de Rotonchamp, *Paul Gauguin, 1848-1903*. Paris, Crès, 1925.

Avant et Après (Marquesas, 1903). Edição fac-similada, Leipzig, Kurt Wolff, 1918. Reproduzida, Copenhagen, c. 1948. Edição impressa do texto, Paris, Crès, 1923.

Documentação

Rewald, John. *Post-impressionism from Van Gogh to Gauguin*, 2ª ed., Nova York, Museum of Modern Art, 1962. Extensa e detalhada documentação das vidas e das obras de Van Gogh, Gauguin, Seurat e Redon, entre 1886 e 1893. Grande bibliografia classificada por assuntos. Valioso para referência.

Wildenstein, Daniel (org.). *Gauguin, Sa Vie, Son Oeuvre*. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1958. Importante coleção de documentos, relacionando as datas e motivos dos quadros, ensaio de interpretação e quadro de traduções dos títulos polinésios.

Outras tendências subjetivistas

Aurier, G.-Albert. *Oeuvres Posthumes de G.-Albert Aurier*. Paris, *Mercure de France*, 1893. Contém quase todos os escritos desse importante crítico de pintores simbolistas.

Bernard, Émile. *Souvenirs Inédits sur l'Artiste Peintre Paul Gauguin et Ses Compagnons Lors de Leurs Séjour à Pont-Aven et au Pouldu*. Lorient, edição particular, 1939.

Denis, Maurice. *Theories: 1890-1910*. 4ª ed. Paris, Rouart et Watelin, 1920. Primeira edição em 1912. Os ensaios mais importantes de Maurice Denis, escritos entre 1890 e 1910. Valiosa coleção de um artista e teórico muito lúcido e influente.

———. *Journal*. 3 vols. Paris, La Colombe, 1957-1959. Um relato de sua vida e idéias de 1884 a 1943.

Ensor, James. *Les Écrits de James Ensor*. Bruxelas, Lumière, 1944. Os principais

ensaios e sátiras de Ensor sobre arte e cultura contemporânea. Essa edição é uma revisão, com material adicional, de uma publicação anterior do mesmo título.

Hodler, Ferdinand, ver Loosli, C.A. *Ferdinand Hodler: Leben, Werk und Nachlass,* 4 vols. Berna, Sluter, 1924. Inclui importantes ensaios e escritos.

Munch, Edvard, ver Langaard, Johan H. e Reidar Revold. *Edvar Munch.* Oslo, Chr. Belser, 1963. Inclui as breves declarações de Munch sobre arte. Para suas cartas, ver *Edvard Munch's Brev; Familien.* Oslo, Johann Grundt Tanum, 1949.

Redon, Odilon. *A Soi-Même, Journal (1867-1915).* Paris, Floury, 1922. Nova edição: Paris, J. Corti, 1961. Ensaios expressivos e escritos com elegância contendo suas reflexões sobre a arte e suas opiniões sobre os contemporâneos.

———. *Lettres d'Odilon Redon.* Paris e Bruxelas, Van Oest, 1923.

———. *Lettres à E. Bernard.* Bruxelas, n.p., 1942.

Sérusier, Paul. *L'ABC de la Peinture.* Paris, Floury, 1921.

CAPÍTULO III. Fauvismo e expressionismo

Henri Rousseau

O mais importante documento contemporâneo sobre Henri Rousseau é o número especial de *Les Soirées de Paris*, "consacré au peintre Henri Rousseau Le Douanier", nº 20 (15 de janeiro de 1914 [erroneamente datado de 1913]), que consiste em ensaios de Guillaume Apollinaire e Maurice Raynal, e cartas e poemas de Rousseau.

As monografias recentes incluem bibliografias e certa quantidade de material-fonte.

Bouret, Jean. *Henri Rousseau.* Neuchâtel, Ides et Calandes, 1961.

Rich, Daniel D. *Henri Rousseau.* Nova York, Museum of Modern Art, 1942.

Vallier, Dora. *Henri Rousseau.* Colônia, DuMont Schauberg, 1961.

Fauvismo

O fauvismo ainda não foi exaustivamente estudado e o material de referência ainda é raro.

Courthion, Pierre. *Georges Roualt.* Nova York, Abrams, 1961. Inclui seleção dos escritos de Roualt.

Chatou. Paris, Galerie Bing, março de 1947. Textos curtos sobre a época de Chatou por Derain e Vlaminck.

Derain, André. *Lettres à Vlaminck.* Paris, Flammarion, 1955. Cartas de 1901 a 1922, com uma nota introdutória e epílogo por Vlaminck.

Duthuit, Georges. *Les Fauves.* Genebra, Éditions de Trois Collines, c. 1949. Edição inglesa, *The Fauvist Painters.* Nova York, Wittenborn,Schultz, 1950. Inclui uma ampla bibliografia organizada por Bernard Karpel. Obra geral informa-

tiva, que inclui uma reprodução do comentário de *L'Illustration* sobre o *Salon d'Automne* de 1905.

Gauss, Charles E. *The Aesthetic Theories of French Artists: 1885 to the Present.* Baltimore, Johns Hopkins, 1959, pp. 53-68. Inclui capítulo sobre a estética fauvista.

Sauvage, Marcel. *Vlaminck: Sa Vie et Son Message.* Genebra, Cailler, 1956. Com seleções dos escritos de Vlaminck.

Vlaminck, Maurice. *Tournant Dangéreux.* Paris, Stock, 1929. Tradução inglesa de Michael Ross, *Dangerous Corner.* Londres, Elek, 1961. Ver também Ross, *Désobéir.* Paris, Correa, 1936. Com importantes reminiscências do período fauvista.

Henri Matisse

Barr, Alfred H., Jr. *Matisse, His Art and His Public.* Nova York, Museum of Modern Art, 1951. Estudo abrangente de Matisse, obra de referência clássica. Inclui bibliografia completa de Bernard Karpel.

Expressionismo

Der Blaue Reiter. Kandinsky, Wassily e Franz Marc (orgs.). Munique, Piper, 1912. Nova edição, 1965. Organizado por Kandinsky e Marc, esse importante livro encerra ensaios teóricos pelos artistas do *Blaue Reiter* e pelos compositores Schoenberg e Scriabin. Ricamente ilustrado com seus quadros e com uma seleção significativa de outra arte por eles admirada: a medieval, japonesa, infantil, folclórica e primitiva de muitas culturas, bem como mestres modernos: Cézanne, Van Gogh, Rousseau, Delaunay e Kokoschka.

Beckmann, Max. *Tagebücher 1940-50.* Organizado por Erhard Göpel. Munique, Langen-Müller, 1955.

———. *Briefe im Kriege.* Berlim, Bruno Cassirer, 1916.

———. "Meine Theorie in der Malerei." Conferência pronunciada em Londres em 1938. Tradução inglesa, *On My Painting.* Nova York, Buchholz Gallery, 1941.

———. "Letters to a Woman Painter." Conferência pronunciada no Stephens College, Columbia, Missouri, 1948. Traduzido por Mathilde Q. Beckmann e Perry T. Rathbone em Peter Selz, *Max Beckmann.* Nova York, Museum of Modern Art, 1964.

Kandinsky, Wassily. *Punkt und Linie zur Fläche.* Bauhausbuch nº 9. Munique, Langen, 1926. Tradução inglesa, *Point and Line to Plane.* Nova York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947. Os métodos de ensino de Kandinsky na Bauhaus.

———. *Rückblicke, 1901-1913.* Berlim, Sturm-Verlag, 1913. A tradução para a edição russa revista aparece em *Wassily Kandinsky Memorial.* Nova York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1945. Relato autobiográfico de seus primeiros anos em Munique.

———. *Über das Geistige in der Kunst.* Munique, Piper, 1912. Tradução inglesa por Francis Golffing, Michael Harrison e Ferdinand Ostertag, *Concerning the*

Spiritual in Art. Nova York, Wittenborn, Schulz, 1947. Importantes ensaios sobre a natureza da arte, e sobre a forma e a cor.

Klee, Paul. *Das Bildnerische Denken*. Organizado por Jürg Spiller. Basel/Stuttgart, Schwabe, 1956. Tradução inglesa de Ralph Mannheim, *The Thinking Eye*. Nova York, Wittenborn, 1961.

———. *Pädagogisches Skizzenbuch*. Bauhausbuch n.º 2, Munique, Langen, 1925. Tradução inglesa de Sybil Moholy-Nagy, *Pedagogical Sketch Book*. Nova York, Praeger, 1953. Os métodos de ensino de Klee na Bauhaus.

———. *Schöpferische Konfession*. Berlim, Erich Reiss, 1920. Organizado por Kasimir Edschmidt. Tradução inglesa de Norbert Guterman, "Creative Credo", em *The Inward Vision*, Nova York, Abrams, 1959.

———. *Tagebücher 1898-1918*. Colônia, DuMont Schauberg, 1957.

Kokoschka, Oscar. *Schriften: 1907-1955*. Organizado por H. M. Wingler. Munique, Langen-Müller, 1956. Extensa coleção de poesia, dramas, cartas, etc., incluindo seus principais ensaios sobre arte e artistas. Documentação detalhada.

Marc, Franz. *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*. 2 vols., Berlim, Cassirer, 1920. Inclui suas principais declarações sobre sua arte e suas convicções artísticas.

———. *Briefe aus dem Feld*. Berlim, Mann, 1956. Cartas do tempo da guerra.

Nolde, Emil. *Das Eigen Leben*. Berlim, Bard, 1931. Edição revista, Flensburg, Wolff, 1949. Primeiro volume de uma autobiografia que inclui muitas declarações importantes sobre arte.

———. *Jahre der Kämpfe*. Berlim, Bard, 1934. Edição revista, Flensburg, Wolff, 1958. Segundo volume do precedente.

———. *Welt und Heimat*. Flensburg, Wolff, 1965. Terceiro volume do precedente.

Estudos gerais sobre artistas e movimentos

Selz, Peter. *German Expressionist Painting*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1957. O mais extenso estudo erudito, que inclui também uma bibliografia abrangente.

Buchheim, Lothar G. *Der Blaue Reiter*. Feldafing, Buchheim, 1959.

———. *Die Kunstlergemeinschaft Brücke*. Feldafing, Buchheim, 1956.

Grohmann, Will. *Wassily Kandinsky*. Colônia, DuMont Schauberg, 1958. Edição inglesa, *Kandinsky, Life and Work*. Nova York, Abrams, 1958.

———. *Paul Klee*. Stuttgart, Kohlhammer, 1954. Edição inglesa, Nova York, Abrams, 1954.

Lindsay, Kenneth. "The Genesis and Meaning of the Cover Design of the First *Blaue Reiter* Exhibition Catalogue", *Art Bulletin*, XXXV, I (março de 1953), pp. 47-50.

Selz, Peter. "The Aesthetics Theories of Wassily Kandinsky and Their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting", *Art Bulletin*, XXXIX, 2 (junho de 1957), pp. 127-136.

Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*. Munique, Piper, 1948. Primeira edição em 1908. Tradução inglesa, *Abstraction and Empathy*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1953. Influente exposição contemporânea de alguns dos princípios filosóficos do expressionismo alemão.

Revistas

Der Sturm, Berlim (1910-1932).
Der Cicerone, Leipzig (1909-1930).
Jahrbuch der jungen kunst, Leipzig (1920-1924).
Kunst und Künstler, Berlim (1903-1933).
Das Kunstblatt, Weimar, Potsdam, Berlim (1913-1932).

CAPÍTULO IV. Cubismo

A literatura do movimento cubista é enorme, em parte porque os artistas centrais desse grupo foram personalidades vigorosas e influentes, mas principalmente porque as inovações do movimento são tão revolucionárias e tão ligadas à arte posterior que se prestam facilmente à teorização. A maior parte dessa literatura é de natureza crítica e histórica e surgiu depois da época do impulso inicial do movimento. Vários escritos sobre a teoria cubista, porém, surgiram antes da I Guerra Mundial.

Os documentos mais importantes do período de formação do cubismo são de autoria dos próprios artistas e de seus amigos, os poetas. O primeiro livro a ser publicado foi de dois pintores que participaram estreitamente das manifestações cubistas no *Salon des Indépendants* e que eram os cubistas mais conhecidos da imprensa e do público. Seu livro procura explicar a ideologia e os objetivos dos pintores cubistas.

Gleizes, Albert e Jean Metzinger. *Du Cubisme*. Paris, Figuière, 1912. Edição inglesa, *Cubism*. Londres, Unwin, 1913. Também traduzido para o russo em 1913. Mais tarde, Gleizes escreveu vários livros e artigos baseados em suas teorias iniciais, mas já sem relevância específica para o próprio cubismo.

Gleizes, Albert. *Du Cubisme et des Moyens de le Comprendre*. Paris, J. Povolozsky, 1920.

———. *La Peinture et ses Lois: Ce Qui Devrait Sortir du Cubisme*. Paris, Povolozsky, 1924.

———. *Tradition et Cubisme: Vers une Conscience Plastique*. Paris, Povolozsky, 1927.

———. *Souvenirs: le Cubisme 1908-1914*. Cahiers Albert Gleizes I. Lyon, L'Association des Amis d'Albert Gleizes, 1957. Mesma edição, Nova York, Wittenborn, 1957.

Pouco depois de 1905, quando Picasso conheceu Guillaume Apollinaire, seu estúdio em Bateau Lavoir tornou-se o centro de um grande grupo de pintores, poetas e colecionadores. O resultado foram dois livros e muitos artigos nas revistas de vanguarda.

Salmon, André. *La Jeune Peinture Française*. Paris, Société des Trente, 1912. Inclui um capítulo sobre o cubismo, dedicado principalmente ao desenvolvimento do quadro de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*.

Apollinaire, Guillaume. *Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques*. Paris, Figuière, 1913. Tradução inglesa de Lionel Abel, *The Cubist Painters: Aesthetic*

Medidations. Nova York, Wittenborn, 1944. Apesar de Apollinaire ter concebido esse livro inicialmente como uma coleção de ensaios sobre os vários rumos da arte contemporânea, ele é a exposição mais penetrante da ideologia do movimento cubista. Esse importante poeta e crítico teve ligações estreitas com os pintores.

Há um importante estudo crítico deste texto que inclui anotações e documentos contemporâneos adicionais. É a primeira vez que um documento da arte do século XX foi submetido ao estudo filológico habitualmente feito para os textos literários, e o estudo erudito do cubismo foi imensamente ajudado por ele.

Méditations Esthétiques: Les Peintres Cubistes. Com ensaio crítico e anotações de L.-C. Breunig e J. A. Chevalier. Paris, Hermann, 1965.

Todos os escritos de Apollinaire sobre arte foram recolhidos e publicados com um comentário breve, mas cuidadoso e esclarecedor.

Breunig, L.-C. (org.). *Guillaume Apollinaire. Chroniques d'Art (1902-1918).* Paris, Gallimard, 1960.

Declarações de artistas

Barr, Alfred H., Jr. *Picasso: Fifty Years of his Art.* Nova York, Museum of Modern Art, 1946. Todos os escritos e declarações de Picasso sobre a arte até a data da publicação.

Penrose, Roland. *Portrait of Picasso.* Nova York, Museum of Modern Art, 1957. Inclui fotografias e material biográfico de valor documental.

Kahnweiler, D.-H. *Juan Gris: Sa Vie, Son Oeuvre, Ses Ecrits.* Paris, Gallimard, 1946. Tradução inglesa de Douglas J. Cooper, *Juan Gris, His Life and Work.* Londres, Lund Humphries, 1947. Nova York, Valentin, 1947. O autor, que era amigo íntimo e agente de Picasso, Braque, Gris e Léger, foi um observador atento do cenário artístico desde 1907. Seu senso histórico e crítico dá peso a essa descrição do movimento.

Teorias do cubismo

Fry, Edward F. *Cubism.* Nova York, McGraw-Hill, 1966. Valiosa coleção de 48 documentos, alguns bem conhecidos e outros raros, tratando do cubismo. A maioria deles é anterior a 1914. Anotações sucintas.

Gray, Christopher. *Cubist Aesthetic Theories.* Baltimore, Johns Hopkins, 1953. As teorias dos pintores e poetas cubistas vistas em relação com os conceitos literários e filosóficos gerais.

Janneau, Guillaume. *L'Art Cubiste.* Paris, Charles Moreau, 1929. Baseado principalmente em declarações feitas pelos artistas ao autor quando ele era diretor de *Bulletin de la Vie Artistique*, este livro é principalmente uma história das idéias cubistas. O autor também foi ligado aos grupos de artistas do Bateau Lavoir e Puteaux desde seus primeiros anos.

Histórias literárias

Lemaitre, Georges. *From Cubism to Surrealism in French Literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1941. História literária do período com referências a conceitos semelhantes na pintura.

Raymond, Marcel. *From Baudelaire to Surrealism*. Nova York, Wittenborn, Schultz, 1950. Excelente história literária, útil para o estudo da pintura da época.

Descrições em primeira mão

Vários amigos íntimos dos artistas escreveram posteriormente as suas reminiscências. O leitor deve dar o devido desconto à tendência que têm os autores de exagerar e de ver o passado em termos de seus próprios interesses, mas poderá obter desses livros uma visão singular, embora altamente pessoal, do período.

Brassai, Gyula H. *Conversations avec Picasso*. Paris, Gallimard, 1964. Tradução inglesa, *Picasso and Company*, Nova York, Doubleday, 1966. Conversações desde 1943 com o fotógrafo, velho amigo.

Gilot, Françoise e Carlton Lake. *Life with Picasso*. Nova York, McGraw-Hill, 1964. Texto original em inglês, posteriormente traduzido para o francês. Uma descrição extremamente sensível da vida de Picasso, principalmente em seus aspectos pessoais, de cerca de 1943 a 1953. Embora escrito com ajuda, este livro é excepcionalmente rico e, ao que tudo indica, fidedigno como fonte de informações sobre as atitudes e idéias de Picasso sobre a arte, mesmo em relação a anos anteriores.

Kahnweiler, D.-H. *Mes Galleries et Mes Peintres: Entretiens*. Paris, Gallimard, 1961.

———. *Confessions Esthétiques*. Paris, Gallimard, 1963. Apresentado originalmente como as memórias do autor numa série de entrevistas na televisão, este livro inclui importante material histórico e observações agudas sobre artistas e sobre a vida do autor como comerciante de arte.

Olivier, Fernande. *Picasso et Ses Amies*. Paris, Stock, 1933. Tradução inglesa de Jane Miller, *Picasso and His Friends*. Londres, Heinemann, 1964. A autora, que foi companheira de Picasso de 1904 a 1909, escreveu este livro vinte anos mais tarde e, embora suas datas sejam por vezes inexatas, os acontecimentos em si são descritos com detalhes suficientes para constituir um material interessante e importante.

Sabartés, Jaime. *Retratos y Recuerdos*. Madri, sem editor, 1953; texto original. Tradução inglesa de Angel Flores, *Picasso, an Intimate Portrait*. Nova York, Prentice-Hall, 1948; Londres, Allen, 1949. O autor, amigo íntimo de Picasso em sua juventude em Barcelona e seu secretário desde 1935, descreve em detalhe sua vida cotidiana e suas atividades desde aquela época.

Stein, Gertrude. *Picasso*. Paris, Floury, 1938. Edições inglesas, Londres, Batsford 1938, e posteriormente Boston, Beacon, 1959. Observações inteligentes combinadas com reminiscências e anedotas.

———. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Nova York, Harcourt, Brace, 1933. Uma descrição rica e animada da vida de Gertrude Stein, seus pensamentos e muitos amigos, incluindo muita informação histórica importante.

Estudos gerais sobre artistas e movimentos

Bibliografias de escritos e outros documentos de valor teórico podem ser encontrados nos principais livros de referência sobre o movimento e nas monografias mais especializadas.

Barr, Alfred H., Jr. *Cubism and Abstract Art.* Nova York, Museum of Modern Art, 1936. Embora seja apenas uma descrição geral, ainda é um dos estudos abrangentes mais sólidos sobre o movimento. Recentemente reeditado.

Cooper, Douglas. *Fernand Léger et le Nouvel Espace.* Genebra, Trois Collines, 1949.

Golding, John. *Cubism: a History and an Analysis, 1907-1914.* Nova York, Wittenborn, 1959. Estudo intensivo dos quadros durante a formação do cubismo. Boa bibliografia.

Hope, Henry R. *Georges Braque.* Nova York. Museum of Modern Art, 1949. Estudo básico sobre Braque. Boa bibliografia.

Kahnweiler, D.-H. *Der Weg zum Kubismus.* Munique, Delphin, 1920. Tradução inglesa de Henry Aronson, *The Rise of Cubism.* Nova York, Wittenborn, 1949. Importante história das idéias do cubismo pelo agente e amigo dos artistas desde 1907.

Kuh, Katherine. *Léger.* Catálogo de exposição. Chicago Art Institute, 1953.

Fernand Léger, Five Themes and Variations. Catálogo de exposição. Nova York, Guggenheim Museum, 1962.

Robbins, Daniel. *Albert Gleizes: 1881-1953.* Catálogo da exposição. Nova York, Guggenheim Museum, 1964. Extenso estudo de pinturas e teoria. Excelente bibliografia.

Sabartés, Jaime e Wilhelm Boeck. *Picasso.* Paris, Flammarion, 1955. Inclui bibliografia atualizada relacionando as declarações de Picasso sobre arte.

Revistas

Bulletin de la Vie Artistique (Paris), 1919-1925 (Félix Fénéon, Guillaume Janneau, P. Fortuny, A. Tabarant, diretores).

Bulletin de l'Effort Moderne (Paris), 1924-1935 (Leonce Rosenberg, diretor).

L'Esprit Nouveau (Paris), 1920-1925 (Amadée Ozenfant, Ch.-Ed. Jeanneret [Le Corbusier], diretores).

Montjoie! (Paris) 1913-1914 (Canudo, diretor).

Les Soirées de Paris (Paris), 1912-1914 (Guillaume Apollinaire, André Billy, René Dalize, André Salmon, André Tudesq, fundadores e diretores. Mais tarde, Apollinaire e Jean Cerusse seriam diretores e responsáveis).

CAPÍTULO V. Futurismo

Banham, Raynor. *Theory and Design in the First Machine Age.* Nova York, Praeger, 1960. Tratamento imaginoso do impacto futurista sobre a arquitetura.

Boccioni, Umberto. *Pittura, Scultura Futuriste.* Milão, Poesia, 1914. Boa fonte de material contemporâneo.

Carrà, Carlo. *La Mia Vita.* Roma, Longanesi, 1943. Valiosa autobiografia.

Carrieri, Raffaele. *Il Futurismo*. Milão, Edizioni del Milione, 1961. História com fotografias documentais.
Crispolti, Enrico. *Il Secondo Futurismo, Torino, 1923-1938*. Turim, Pozzo, 1961. Informações importantes sobre a segunda geração de futuristas.
Falqui, Enrico. *Bibliografia e Iconografia del Futurismo*. Florença, Sansoni, 1959. Importante suplemento aos *Archivi del Futurismo*.
Gambillo, Maria Drudi e Teresa Fiori (orgs.). *Archivi del Futurismo*, 2 vols. Roma, De Luca, 1958, 1962. Inclui os principais escritos sobre arte pelos futuristas, um amplo, mas imperfeito, catálogo de seus trabalhos e uma bibliografia abrangente.
Gambillo, Maria Drudi e Claudio Bruni. *After Boccioni, Futurist Paintings and Documents from 1915 to 1919*. Roma, La Medusa, 1961. Inclui importante material documental e teórico.
Lacerba, dirigida por F.T. Marinetti (Florença), 1913-1915. Revista com valioso material contemporâneo, além do encontrado nos *Archivi* (supra).
Severini, Gino. *Tutta la Vita di un Pittore*. Milão, Garzanti, 1946. Valiosa autobiografia.
Taylor, Joshua C. *Futurism*. Nova York, Museum of Modern Art, 1961. Apresentação sucinta do movimento, incluindo quatro dos principais manifestos e cartas de Boccioni, traduzidos para o inglês.
Venturi, Lionello. *Gino Severini*. Roma, De Luca, 1961. Importante biografia.

CAPÍTULO VI. Neoplasticismo e construtivismo

Uma grande teorização foi a conseqüência da tendência generalizada de arte não-figurativa, totalmente abstrata. Os artistas compreenderam como era revolucionário o ideal de uma arte que não tinha ligação direta com a natureza e muitos deles conceberam uma sociedade nova que seria tão racional na esfera humana quanto a sua pintura e escultura na esfera visual. Sentiram a necessidade, além disso, de atrair outros artistas para a nova arte e explicá-la aos leigos. Por isso formaram logo grupos que com freqüência publicavam documentos teóricos substanciais e bem escritos. Entre esses grupos destaca-se *De Stijl*, na Holanda. Uma excelente descrição histórica, crítica e teórica do movimento, incluindo uma bibliografia completa dos escritos, encontra-se em Jaffé, H. C. *De Stijl: 1917-1931*. Amsterdam, Meulendorf, 1956.

De Stijl, dirigida por Theo van Doesburg (Leiden), 1917-1932. Revista do movimento, rica de documentos teóricos.

Sob a responsabilidade de Walter Gropius, diretor, e Moholy-Nagy, um dos professores, a Bauhaus, que teve grande influência, publicou catorze livros expressivos na série *Bauhausbücher*. Ver especialmente Paul Klee, *Pedagogische Skizzenbuch*, 1925; Piet Mondrian, *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, nieuwe beelding*, 1925; Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestalten den Kunst*, 1925; Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926; Kasimir Malevich, *Die Gegendstandslose Welt*, 1927; Albert Gleizes, *Kubis-*

mus, 1928. O movimento é descrito num livro importante, Herbert Bayer et al., *Bauhaus: 1918-1928*. Nova York, Museum of Modern Art, 1938.

Documentos

Abstraction-Création: Art Non-Figuratif. Paris, 1932-1936. Órgão do movimento não-figurativo em Paris, que compreendia artistas de muitas tendências diversas, como Gabo, Pevsner, Kandinsky, Mondrian e Arp.

Berckelaers, Ferdinand L. [Michel Seuphor, pseud.]. *L'Art Abstrait*. Paris, Maeght, 1949. Tradução inglesa de Haakon Chevalier, *Abstract Painting from Kandinsky to the Present*. Nova York, Abrams, 1962. Ampla descrição do movimento, com muitas declarações dos artistas.

Circle: International Survey of Constructive Art. Dirigido por V. L. Martin, Ben Nicholson e Naum Gabo. Londres, Faber & Faber, 1937. Também Nova York, Wittenborn, 1966. Inclui valiosos ensaios dos artistas sobre aspectos importantes da teoria da arte construtiva e abstrata.

Itten, Johannes. *Meine Vorkurs am Bauhaus*. Ravensburg. Maier, 1963. Tradução inglesa de John Maass, *Design and Form, the Basic Course at the Bauhaus*. Nova York, Reinhold, 1964. Descrição do influente curso básico e sua justificação teórica, pelo seu fundador.

Escritos de artistas

Delaunay, Robert. *Du Cubisme à l'Art Abstrait*. Organizado por Pierre Francastel. Paris. S.E.V.P.E.N., 1957. Extensa coleção dos escritos de Delaunay, inclusive cartas a outros artistas e notas fragmentadas. Notas introdutórias do organizador.

Doesburg, Théo van. *Grundbegrippen der nieuwe beeldende kunst*. Amsterdam, n.p., 1917. Edição alemã, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. Munique, Langen, 1924. Importantes documentos iniciais sobre a ideologia do *De Stijl*.

Gabo, Naum. *Gabo*. Ensaio introdutório de *sir* Herbert Read e Leslie Martin. Londres, Lund Humphries, 1957. Inclui importantes escritos de Gabo sobre a arte.

Itten, Johannes. *Kunst der Farbe*. Ravensburg, Maier, 1961. Tradução inglesa de Ernst von Haagen, *The Art of Color*. Nova York, Reinhold, 1961.

Kandinsky, Wassily. *Punkt und Linie zur Fläche*. Bauhausbuch nº 9. Munique, Langen, 1926. Tradução inglesa, *Point and Line to Plane*. Nova York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947. Os métodos de ensino de Kandinsky na Bauhaus.

Lissitzky, El e (Hans) Jean Arp. *Die Kunstismen 1914-1924*. Zurique, Reutsch, 1925.

Malevich, Kasimir. *Die Gegendstandslose Welt*. Bauhausbuch nº 11. Munique, Langen, 1927 (traduzido do russo). Tradução inglesa do alemão por Howard Dearstyne, *The Non-Objective World*. Chicago, Theobold, 1959. Inclui as declarações teóricas fundamentais sobre o suprematismo.

Moholy-Nagy, Lazlo. *Von Material zu Architektur*. Munique, Langen, 1929. Terceira edição inglesa, traduzida por Daphne M. Hoffman, *The New Vision*. Nova York, Wittenborn, 1947. Exposição da teoria e das experiências desse importante professor da Bauhaus.

Mondrian, Piet. *Le Néo-Plasticisme*. Paris, L'Effort Moderne, 1920.
——— . *Plastic Art and Pure Plastic Art*. Nova York, Wittenborn, 1945. Publicado originalmente em *Circle* (texto reproduzido no cap. VI). A mais abrangente e mais importante exposição, por Mondrian, de suas idéias.
Ozenfant, Amadée, e C. E. Jeanneret. *Après le Cubisme*. Paris, Ed. des Commentaires, 1918. As idéias básicas do purismo, tal como foram expostas pelos fundadores do movimento.
Severini, Gino. *Du Cubisme au Classicisme*. Paris, Povolozky, 1921. Teoria de uma arte clássica, nova, pura, pós-cubista, baseada nas proporções matemáticas.
Vantongerloo, Georges. *Paintings, Sculpture, Reflections* (traduzido do francês por Dollie Pierre Chareau e Ralph Manheim). Nova York, Wittenborn, 1948. Idéias e teorias de um artista do *De Stijl*.

Livros gerais que incluem declarações de artistas e bibliografias

Alvard, Julien. *Témoignages pour l'Art Abstrait*. Boulogne, Art d'Aujourd'hui, 1952.
Berckelaers, Ferdinand L. [Michel Seuphor, pseud.]. *Piet Mondrian: Life and Work*. Nova York, Abrams, 1956.
Giedion-Welcker, Carola. *Constantin Brancusi, 1876-1957*. Basiléia, B. Schwabe, 1959. Edição francesa traduzida por André Tanner (Neuchâtel, Griffon, 1958); tradução inglesa de Maria Jolas e Anne Leroy (Nova York, Braziller, 1959).
Read, Sir Herbert. *Naum Gabo and Antoine Pevsner*. Nova York, Museum of Modern Art, 1948.
Sweeney, James J. *Piet Mondrian*, Nova York, Museum of Modern Art, 1948.

CAPÍTULO VII. Dada, surrealismo e *Scuola Metafisica*

A literatura do Dada e do surrealismo é vasta e muito variada. A maioria dela, como os próprios movimentos, é literária, não estando diretamente relacionada com a arte. Poucos desses escritos podem ser considerados teoria da arte, embora a maioria deles trate, ainda que de maneira indireta e variada, dos conceitos básicos da visão surrealista do homem e da vida moderna. Como as convicções surrealistas se baseavam no poder do eu irracional, os artistas não costumavam tentar, nem mesmo em seus prolíficos escritos, racionalizar sua arte ou formular teorias estéticas a respeito dela. Seus escritos, portanto, devem ser vistos mais como um reflexo de suas experiências e pensamentos íntimos do que como um sumário de seus objetivos e juízos.

De primordial importância para o Dada é a antologia geral de documentos Dada, livro que também inclui extensa bibliografia dos escritos de poetas e artistas: *The Dada Painters and Poets*, Motherwell, Robert (org.), Nova York, Wittenborn, Schultz, 1951.

Hugnet, Georges. *L'Aventure Dada*. Paris, Galerie de l'Institut, 1957. Adaptação, em forma de livro, de uma série de quatro artigos publicados em *Cahiers d'Art*, 1932 e 1934. Inclui material teórico e declarações dos artistas.

Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art.* Londres, Thames & Hudson; Nova York, McGraw-Hill, 1965. Edição original alemã, Colônia, DuMont Schauberg, 1964. Estudo histórico com valioso material documental, incluindo textos dos artistas e poetas.

Verkauf, Willy. *Dada, Monograph of a Movement.* Nova York, Wittenborn, 1957. Com extensa bibliografia.

Escritos de artistas: Dada

Duchamp, Marcel. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even.* Nova York, Wittenborn, 1960.

Ernst, Max. *Beyond Painting.* Tradução inglesa de Dorothea Tanning. Nova York, Wittenborn, Schultz, 1948.

As revistas Dada são extremamente raras, pois eram impressas em edições muito pequenas e tornaram-se hoje objeto de interesse dos colecionadores. Podem, porém, ser estudadas em parte na antologia Wittenborn e nas várias monografias citadas acima. As principais são:

Dada (Zurique, Paris) 1917-1920 (Tristan Tzara, diretor)
Merz (Hanover) 1923-1932 (Kurt Schwitters, diretor)
291 (Nova York) 1915-1916 (Alfred Stieglitz, diretor)
391 (Barcelona, Nova York, Zurique, Paris) 1917-1924 (Francis Picabia, diretor)

O movimento surrealista está bem documentado em várias histórias e nos extensos escritos das principais figuras. Uma bibliografia foi incluída no volume 1, e uma coleção de escritos e outros documentos no volume 2 de Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, 2 vols., Paris, Éd. du Seuil, 1948. Tradução inglesa de Richard Howard, *The History of Surrealism* (um volume), Nova York, Wittenborn, 1965. A maior coleção de escritos sobre o movimento são os manifestos e numerosos outros escritos teóricos do fundador do surrealismo, o poeta e escritor André Breton:

Manifeste du Surréalisme: Poisson Soluble. Paris, Simon Kra, 1924. Tradução inglesa de Eugen Weber em *Paths to the Present: Aspects of European Thought from Romanticism to Existentialism.* Nova York, Dodd, Mead, 1960.

Les Pas Perdus. Paris, Gallimard, 1924.

Le Surréalisme et la Peinture. Paris, Gallimard, 1928. Tradução inglesa (de David Gascoyne) de cerca de metade desse ensaio encontra-se em André Breton, *What is Surrealism?* (Londres, Faber & Faber, 1936).

Qu'est-ce que le Surréalisme? Bruxelas, Henriquez, 1934. Transcrição de uma conferência pronunciada naquele ano em Bruxelas. Tradução inglesa de David Gascoyne em Breton, *What is Surrealism?* (ver supra). A mais clara e mais explícita exposição de Breton sobre as teorias do surrealismo aplicadas à arte.

Manifestes du Surréalisme. Paris, Pauvert, 1962. Os manifestos completos.

Escritos de artistas: surrealismo

Chirico, Giorgio de. *Hebdomeros.* Paris, Carrefour, 1929.
Dalí, Salvador. *La Femme Visible.* Paris, Éd. Surréalistes, 1930.
———. *La Conquête de l'Irrational.* Paris, Éd. Surréalistes, 1935. Tradução inglesa, *Conquest of the Irrational*, Nova York, Julien Levy, 1935.
Masson, André. *Le Plaisir de Peindre.* Paris, La Diane Française, 1950. Coleção de ensaios sobre sua arte, muito bem escritos e inteligentes.
———. *Metamorphose de l'Artiste.* Genebra, Cailler, 1956.
———. *Entretiens avec Georges Charbonnier.* Paris, Juillard, 1958. Entrevistas sobre a arte e assuntos correlatos transcritas de uma série da televisão francesa.

Estudos gerais que incluem escritos teóricos

Barr, Alfred H., Jr. *Fantastic Art, Dada, Surrealism.* Nova York, Museum of Modern Art, 1936. Breve e excelente exposição sobre o movimento, incluindo uma cronologia e ampla bibliografia.
Giedion-Welcker, Carola. *Arp.* Nova York, Abrams, 1957.
Guggenheim, Peggy (org.). *Art of this Century.* Nova York, Art of This Century, s.d. [1942]. Inclui breves declarações de artistas surrealistas e um ensaio de André Breton.
Jean, Marcel. *Histoire de la Peinture Surréaliste.* Paris, Éd. du Seuil, 1959. Tradução inglesa de Simon Watson Taylor, *The History of Surrealist Painting.* Nova York, Grove, 1960.
Lebel, Robert. *Sur Marcel Duchamp.* Paris, edição particular, 1959. Tradução inglesa de George H. Hamilton, *Marcel Duchamp*, Londres, Trianon, 1959.
Levy, Julien. *Surrealism.* Nova York, Black Sun, 1936.
Rubin, William. *Dada and Surrealist Art.* Nova York, Abrams, 1968. Esse livro, a ser publicado dentro em breve, deve tornar-se a obra clássica sobre o assunto.
Soby, James T. *Arp.* Nova York, Museum of Modern Art, 1958.
———. *Giorgio de Chirico.* Nova York, Museum of Modern Art, 1955.
———. *René Magritte.* Nova York, Museum of Modern Art, 1965.
———. *Salvador Dali.* Nova York, Museum of Modern Art, 1941.
———. *The Early Chirico.* Nova York, Museum of Modern Art, 1941.
Sweeney, James J. *Joan Miro.* Nova York, Museum of Modern Art, 1941.
The Bulletin of the Museum of Modern Art (Nova York), nos 4-5, 1946. Inclui série de entrevistas com artistas surrealistas feitas por James J. Sweeney.
Waldberg, Patrick. *Max Ernst.* Paris, Pauvert, 1958.
———. *Surrealism.* Londres, Thames and Hudson; Nova York, McGraw-Hill; Colônia, DuMont Schauberg, 1965. Inclui valiosos textos de artistas e poetas e outras matérias documentais.

As revistas surrealistas são especialmente ricas em matéria documental, grande parte dela de Breton e das principais figuras literárias do movimento, entre as quais estavam alguns dos mais importantes escritores da época.

La Révolution Surréaliste (Paris), 1924-1929 (Pierre Naville, Benjamin Peret, primeiros diretores; posteriormente, André Breton).

Le Surréalisme au Service de la Révolution (Paris), 1930-1933 (André Breton, diretor).
The London Bulletin [antigo *London Gallery Bulletin*] (Londres), 1938-1940 (E. L.T. Mesens, diretor).
Minotaure (Paris), 1933-1939 (E. Tériade, diretor).
View (Nova York), 1941-1946 (Charles Henri Ford, diretor).
VVV (Nova York), 1942-1944 (André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, diretores).
Artforum (Los Angeles). Número surrealista V, 1 (setembro de 1966) (Philip Leider, diretor). Uma reavaliação contemporânea do movimento.

Scuola Metafisica

Valori Plastici (15 de novembro de 1918-outubro de 1921). Importante documento para teorias e para ilustrações.
Soby, James T. *Giorgio de Chirico*. Nova York, Museum of Modern Art, 1955. Excelente exposição do movimento. Boa bibliografia.
Carrà, Carlo. *Pittura Metafisica*. Florença, Vallechi, 1919. Série de ensaios sobre o movimento.

CAPÍTULO VIII. Arte e política

Trata-se de um assunto amplo e variado, não bem documentado, partes do qual serão amplamente cobertas numa próxima antologia e bibliografia de escritos marxistas sobre artes e literatura, compilada por Lee Baxandall, com Stefan Morawski.

Estudos gerais relacionados com política e arte

Harap, Louis. *Social Roots of the Arts*. Nova York, International Publishers, 1949.
Lehman-Haupt, Helmut. *Art Under a Dictatorship*. Nova York, Oxford University Press, 1954. Duas partes principais: "A experiência nazista" e "Insistência soviética e dilema ocidental".
Read, Sir Herbert. *The Politics of the Unpolitical*. Londres, Routledge, 1946. Primeira edição, 1943.

Alemanha nazista

Roh, Franz. *"Entartete" Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich*. Hanover, Fackelträger, 1962. Inclui partes teórica e documental, relações de obras retiradas dos museus e uma bibliografia, bem como uma completa reprodução fac-similar do catálogo e guia da *Entartete Kunst* original.
Wulf, Joseph. *Die Bildenden Künste im Dritten Reich: eine Dokumentation*. Gutersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1963. Principalmente uma antologia de documentos.

Dada em Berlim

Grosz, George. *A Little Yes and a Big No*. Nova York, Dial, 1946. Autobiografia, incluindo as motivações políticas dos dadaístas de Berlim.

Herzfelde, Wieland. *John Heartfield, Leben und Werk*. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1962. Comentado por Peter Selz em "John Heartfield's Photomontages", *The Massachusetts Review*, IV, 2 (inverno, 1963). Um uso político posterior das técnicas Dada nas montagens, cartazes e caricaturas de John Heartfield.

Marxismo

A rápida, mas apaixonada, aproximação do surrealismo com o comunismo está bem documentada na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), que inclui numerosos ensaios, manifestos revolucionários, artigos de Breton, Aragon, Éluard e comunistas de outros países, bem como notícias de conferências. (Amostra de títulos: "Belgrado, 23 de dezembro de 1930", "Ateísmo e revolução", "O surrealismo e o futuro revolucionário", e "Lendo Hegel", de Lenin.)

Chen, Jack. *Soviet Art and Artists*. Londres, Pilot, 1944. Inclui capítulos sobre "Política artística soviética", e "Na batalha contra o fascismo". Exame geral da arte contemporânea russa.

Rivera, Diego. "Lo que opina Rivera sobre la pintura revolucionaria." *Octubre: La Revista del Marxismo Revolucionario*, I, 1 (outubro de 1935), pp. 49-59.

———. *Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera: Stalinismo vs. Bolshevismo Leninista*. México, Imprenta Mundial, 1935.

Severini, Gino. *Arte indipendente, arte borghese, arte sociale*. Roma, Danesi, 1944. Tradução inglesa de Bernard Wall, *The Artist and Society*. Nova York, Grove, 1952. Capítulos mais importantes: "A posição da arte na Rússia", "Picasso e arte burguesa", e "Colaboração apolítica". Enfoque especial nos aspectos estéticos do marxismo e da arte.

Siqueiros, David Alfaro. *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*. México, sem editor, 1945.

Trotsky, Leon. "Art and Politics", *Partisan Review*, V, 3 (agosto-setembro de 1938), pp. 3-10. Traduzido para o inglês por Nancy e Dwight Macdonald. Importante declaração que revê suas opiniões de princípios da década de 20.

Viazzi, Glauco. "Picasso e la pittura comunista di fronte al marxismo", *Domus*, nº 208 (abril de 1946), pp. 39-42. Inclui Grosz, surrealismo e Rivera em sua análise.

Estados Unidos

Para uma cobertura extremamente rica das várias manifestações dos pintores americanos e dos críticos politicamente orientados ou "socialmente conscientes" reunidos em torno dos projetos da W.P.A., do Sindicato dos Artistas e do Comitê de Artistas para a Ação, entre outros grupos "revolucionários" de artistas, ver a revista *Art Front* (Nova York), novembro de 1934-dezembro de 1937.

Barr, Alfred H., Jr. "Is Modern Art Communistic?", *The New York Times Magazine*,

14 de dezembro de 1952, pp. 22-23, 28-30. Defesa coerente da arte moderna contra adversários políticos.

Berger, John. "Problems of Socialist Art", *Labour Monthly* (Londres), março de 1961, pp. 135-143, e abril de 1961, pp. 178-186. Exame recente da arte abstrata e não-figurativa que reconsidera conceitos de realismo e formalismo do ponto de vista marxista.

CAPÍTULO IX. Arte contemporânea

A literatura teórica sobre a arte contemporânea é grande mas extremamente diversa, e adquire muitas formas literárias diferentes. O interesse público pela arte estimula, hoje, uma ampla discussão e explicações pelos artistas e críticos, transmitidas através de todos os meios de comunicação de massa. A posição, hoje freqüente, dos artistas como professores constitui mais um estímulo para a teorização, além de servir de veículo para a sua disseminação. E o acentuado individualismo, básico nas atitudes dos artistas, diversificou de tal modo as teorias contemporâneas que a idéia de um manifesto de grupo, tão importante no passado, é quase totalmente estranha aos artistas do nosso tempo.

Declarações de artistas

Os livros admiráveis publicados pelo Museu de Arte Moderna de Nova York contêm, em muitos casos, declarações de artistas, e as bibliografias incluem habitualmente uma seção sobre os seus escritos. Os catálogos de exposições de grupos relacionados abaixo trazem em geral declarações de artistas feitas expressamente para aquela ocasião.

Fourteen Americans, 1946.
Contemporary Painters, 1948.
Fifteen Americans, 1952.
The New Decade: 35 American Painters and Sculptors, 1955.
The New Decade: 22 European Painters and Sculptors, 1955.
Twelve Americans, 1956.
Sixteen Americans, 1959.
The New American Painting, 1958-1959.
Americans, 1963.

Catálogos de exposições do mesmo gênero foram publicados pelo Whitney Museum of American Art:

Young America, 1957.
Nature in Abstraction, 1958.
Young America, 1960.
Forty Artists Under Forty, 1962.

Outras declarações de artistas foram publicadas em:

American Abstract Artists. Nova York, American Abstract Artists, 1938. Com vários e excelentes ensaios assinados por artistas da Escola de Nova York.

Art News (Nova York, Thomas B. Hess, diretor) publicou a partir de 1950 uma longa série de artigos sobre os principais artistas americanos, sob o título geral de "——— Paints a Picture". A maioria deles inclui declarações dos artistas.

40 American Painters. University of Minnesota Gallery, Minneapolis, 1951. Principalmente artistas da Escola de Nova York. Breves declarações.

Motherwell, Robert e Ad Reinhardt. *Modern Artists in America*. Nova York, Wittenborn, Schultz, 1951. Um relato sobre os anos de formação da Escola de Nova York, incluindo transcrições de importantes discussões em grupo.

Arts (Nova York, Hilton Kramer, diretor) publicou intermitentemente vários simpósios de artistas e críticos sobre questões cruciais.

Tuchman, Maurice (org.). *The New York School*. Catálogo da exposição. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1965. Valioso levantamento que inclui declarações de Baziotes, De Kooning, Gorky, Gottlieb, Guston, Hofmann, Kline, Motherwell, Newman, Pollock, Pousette-Dart, Reinhardt, Rothko, Still e Tomlin, e uma ampla bibliografia classificada de declarações adicionais deles e comentários pelos críticos. Inclui também ampla bibliografia de artigos e livros sobre a Escola de Nova York.

Entrevistas com artistas

Kuh, Katherine. *The Artist's Voice*. Nova York, Harper and Row, 1963. Entrevistas com dezessete dos principais artistas americanos.

Roditi, Edouard. *Dialogues on Art*. Londres, Secker and Warburg; Nova York, Horizon, 1960. Conversas com importantes artistas europeus.

Livros de artistas

Baumeister, Willi. *Das Unbekannte in der Kunst*. Stuttgart, 1947.

Bazaine, Jean. *Notes sur la Peinture*. Paris, Éd. du Seuil, 1960. Observações ponderadas e interessantes.

Davis, Stuart. *Stuart Davis*. Nova York, American Artists Group, 1945. Relato feito pelo próprio Davis de sua carreira e suas idéias.

Hassenpflug, Gustav. *Abstrakte Maler Lehren*. Munique e Hamburgo, Ellerman, 1959.

Henri, Robert. *The Art Spirit*. Filadélfia, Lippincott, 1923. Interessante exposição de suas idéias sobre a arte e a vida e que tanta influência tiveram sobre os artistas jovens, imediatamente antes do Armory Show.

Henry Moore on Sculpture. Introdução de Philip James. Londres, Macdonald, 1966. Coletânea de declarações, extraordinariamente inteligentes e sensíveis, sobre vários aspectos da escultura, inclusive técnicos.

Nay, Ernst W. *Vom Gestalwert der Farbe*. Munique, 1955.

Weeks, S. T. e B. H. Hayes (orgs.). *Search for the Real and Other Essays by Hans Hofmann*. Andover, Addison Gallery, 1948. Coletânea de escritos de Hofmann até aquela data, inclusive os relacionados com o ensino. (Ver também o livro de Harold Rosenberg sobre as teorias e o ensino de Hofmann, a ser publicado brevemente.)

Ensaios selecionados de críticos estreitamente ligados aos círculos dos artistas

Ashton, Dore. *The Unknown Shore*. Boston, Little, Brown, 1962.
Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Boston, Beacon, 1961.
Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. Nova York, Horizon, 1959; Nova York, Grove, 1961.
———. *The Anxious Object; Art Today and Its Audience*. Nova York, Horizon, 1964.
Tapié, Michel. *Un Art Autre*. Paris, Gabriel Giraud, 1952. Importante e estimulante ensaio de um crítico e esteta sobre a arte não-figurativa mais avançada.

Estudos gerais de artistas e movimentos

Barr, Alfred H., Jr. *Lyonel Feininger, Marsden Hartley*. Nova York, Museum of Modern Art, 1944. Inclui declarações e bibliografias de outros escritos de artistas.
Brown, Milton W. *American Painting from the Armory Show to the Depression*. Princeton, Princeton University Press, 1955. História da pintura americana com referência à história social e política, um método frutífero para o período. Não inclui declarações, mas contém uma ampla bibliografia.
Grohmann, Will. *The Art of Henry Moore*. Nova York, Abrams, 1960.
Henry Moore. Introdução de Sir Herbert Read. Vol. I: *Sculpture and Drawings 1921-1948*. Organizado por David Sylvester, 4ª ed., 1957; vol. II: *Sculpture and Drawings since 1948*. 1ª ed., 1955. Londres, Lund, Humphries.
Robert Motherwell. Com seleções dos escritos do artista por Frank O'Hara. Nova York, Museum of Modern Art, 1965. Inclui os principais escritos desse importante artista e teórico da arte. Bibliografia.
Robertson, Bryan. *Jackson Pollock*. Nova York. Abrams, 1961. Inclui a maior parte das poucas declarações de Pollock sobre arte.
Rosenberg, Harold. *Arshile Gorky, the Man, the Time, the Idea*. Nova York, Horizon, 1962.
Schwabacker, Ethel K. *Arshile Gorky*. Nova York, Macmillan, 1957. Monografia geral que inclui a maioria dos escritos de Gorky.
Seitz, William C. *Hans Hofmann*. Nova York, Museum of Modern Art, 1963. Inclui valioso estudo da filosofia da pintura de Hofmann.
Selz, Peter (org.). *The Work of Jean Dubuffet*. Nova York, Museum of Modern Art, 1962.
———. *Alberto Giacometti*. Nova York, Museum of Modern Art, 1965. Com uma carta do artista sobre seu método de trabalho.
Sweeney, James J. *Alexander Calder*. Nova York, Museum of Modern Art, 1951.
———. *Stuart Davis*. Nova York, Museum of Modern Art, 1945. Com bibliografia dos numerosos escritos de Davis.

Revistas que incluem freqüentemente entrevistas ou declarações de artistas

Artforum (Los Angeles) 1962- (Philip Leider, diretor).
Art in America (Nova York) 1913- (Jean Lipman, diretor).
Art News (Nova York) 1902-; também *Art News Annual*, posteriormente *Portfolio* (Thomas B. Hess, diretor).

Arts (Nova York), 1926- (antiga *Art Digest, Arts Digest*); também *Arts Yearbook 1957-* (O período por volta de 1958-1966 é de especial interesse: Hilton Kramer, James B. Mellow, diretores).
It is (Nova York), 1958- (intermitente). (P.G. Pavia, diretor).
Magazine of Art (Nova York), 1909-1953 (Robert J. Goldwater, último diretor).
Scrap (Nova York), 1960-1961 (Sidney Geist e Anita Ventura, diretores).
Tiger's Eye (Nova York), 1947-1949 (Ruth Stephan, diretora).
trans/formation (Nova York), 1950- (Harry Holtzman, diretor).
L'Art d'Aujourd'hui (Paris), 1924-1925 (Albert Morance, diretor).
Art-documents (Genebra), 1950- (Pierre Cailler, diretor).
Art International (Lugano), 1956- (James Fitzsimmons, organizador).
Cahiers d'Art (Paris) 1926- (Christian Zervos, diretor).
Cimaise (Paris), 1953- (J. R. Arnaud, diretor).
Quadrum (Bruxelas), 1956- (Pierre Jaulet, Robert Giron e diretores regionais).
XX^e siècle (Paris), nova série, 1951- (Gaultieri di San Lazzaro, diretor).

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

A não ser nos casos assinalados, as fotografias de pinturas a óleo, desenhos e gravuras foram adquiridas dos proprietários; as reproduções das fotografias, dos fotógrafos.

PÓS-IMPRESSIONISMO

Paul Cézanne, assinatura em *Portrait of Victor Choquet*, 1876-77, óleo sobre tela.
Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio.

Paul Cézanne, *Auto-retrato*, c. 1898, litografia.
Museum of Modern Art, Nova York, doação de Abby Aldrich Rockefeller.

Vincent van Gogh, auto-retratos de uma carta de março de 1886. De *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, vol. II, Greenwich, Connecticut, The New York Graphic Society, 1958, p. 510.
Fotografia cedida por The New York Graphic Society e Dr. Ir. Vincent W. van Gogh, Laren, Países Baixos.

Vincent van Gogh, assinatura de uma carta (553b), sem data (c. setembro de 1888).
De *The Complete Letters*, vol. III, p. 85.

Vincent van Gogh, *Auto-retrato diante do cavalete*, 1888, óleo sobre tela.
Coleção Dr. Ir. Vincent W. van Gogh, Laren, Países Baixos. Fotografia Gemeente Museum, Amsterdam.

Vincent van Gogh, *O café noturno*, 1888, óleo sobre tela.
Yale University Art Gallery, New Haven, Conn., doação de Stephen C. Clark.

Tabela de tamanhos de telas (em centímetros).

Vincent van Gogh, esboço para *O quarto em Arles*, numa carta (B22) para Gauguin, sem data (c. outubro de 1888).
De *The Complete Letters*, vol. III, p. 526.

Vincent van Gogh, esboço para *O Semeador*, numa carta (558a) a Theo, do final de outubro de 1888.
De *The Complete Letters*, vol. III, p. 96.

SIMBOLISMO E OUTRAS TENDÊNCIAS SUBJETIVISTAS

Paul Gauguin ou Emile Bernard, *Um pesadelo*, c. 1888, crayon.
Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. Fotografia Service de Documentation Photographique de la Réunion des Musées Nationaux.

Moradores da Pension Gloanec, Pont-Aven, c. 1888.
Coleção de fotos do autor.
Cortesia Michel Thersiquel, Pont-Aven, França.

Paul Gauguin, projeto da capa de *Cahier pour Aline*, Taiti, 1893.
De *Cahier pour Aline*, apresentação de Suzanne Damiron, Paris, Société des amis de la Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, 1962.

Paul Gauguin, *Auto-retrato*, desenho de 1891-1892.
De *Carnet de Tahiti* (edição fac-símile), Paris, Quatre Chemins, 1964, p. 4.

Paul Gauguin, 1888.
Fotografia cedida por Mme. Annie Joly-Ségalen, Bourg-la-Reine, França.

Paul Gauguin, página de *Cahier pour Aline*, Taiti, 1893, com um esboço de *O espírito dos mortos em vigília (Manao Tupapau)*.

Paul Gauguin, carta a Daniel de Monfried descrevendo *De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?*, fevereiro de 1898.
De *Art et Style*, Paris, vol. 55, 1960.

Paul Gauguin, *De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?*, 1898, óleo sobre tela.
Museum of Fine Arts, Boston.

Paul Gauguin, esboço de uma escultura das Marquesas, 1891-1893. Coleção Victor Segalen, Paris.
De John Rewald, *Gauguin Drawings*, Nova York, Yoseloff, 1958, nº 42.

Paul Gauguin, projeto da capa de *Avant et après*, Marquesas, 1903.
Da edição fac-símile de Scripta with Paul Carit Andersen, Copenhagen.

G.-Albert Aurier, c. 1892.
Fotografia de Jacques Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes Devant la Presse*, Paris, Colin, 1959, p. 229. Fotografia Bibliothèque Nationale.

Maurice Denis, *Homenagem a Cézanne*, 1900, óleo sobre tela.
Musée du Louvre. Fotografia Archives Photographiques.

Ferdinand Hodler, poster para a sua exposição na Secession de Viena, 1904.
Fotografia Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.

Cartão postal da praia de Ostende, com desenho de Ensor.
De Paul Haesaerts, *James Ensor*, Nova York, Abrams, 1959, p. 351. Cortesia Harry N. Abrams.

James Ensor, *Eu mesmo cercado de demônios*, 1898, litografia em cores.
Museum of Modern Art, Nova York.

Cartão de visitas de Ensor.
De Paul Haesaerts, *James Ensor*, Nova York, Abrams, 1959, p. 354.
Cortesia Harry N. Abrams.

Edvard Munch, *Auto-retrato*, 1896, litografia.
Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-Museum, Oslo. Fotografia J. Thurmann Moe, Oslo.

Odilon Redon, *Auto-retrato*, c. 1895, crayon.
Coleção J. E. van der Meulen, Gelderland, Países Baixos.

Ernst Ludwig Kirchner, *Henry van de Velde*, 1917, xilogravura.
Copyright Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia.

Henry van de Velde, poster para o jornal *Dekorative Kunst*, 1897.
Fotografia Kunsthalle, Bremen.

FAUVISMO E EXPRESSIONISMO

Henri Rousseau, *O sonho*, 1910, óleo sobre tela.
Museum of Modern Art, Nova York, doação de Nelson A. Rockefeller.

Henri Matisse, *Auto-retrato*, c. 1900, pincel e tinta.
Coleção John Rewald, Nova York. Fotografia Museum of Modern Art, Nova York.

Henri Matisse, quatro auto-retratos, outubro de 1939, desenhos a crayon.
Coleção Mme. Marguerite Duthuit, Paris. Fotografias Philadelphia Museum of Art.

Maurice de Vlaminck, *Auto-retrato*, c. 1908, água-forte.
Museum of Modern Art, Nova York, doação de Leon Mnuchin.

Emil Nolde, *Auto-retrato com cachimbo*, 1908, litografia.
Museum of Modern Art, Nova York, doação de Mr. and Mrs. Carroll Cartwright.

Ernst Ludwig Kirchner, programa para *Die Brücke*, 1905, xilogravura.
De Bernard S. Myers, *The German Expressionists*, Nova York, Praeger, 1957, p. 108. Copyright Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia.

Wassily Kandinsky, c. 1903.
Fotografia de Will Grohmann, *Kandinsky, Life and Work*. Nova York, Abrams, 1958, p. 23. Cortesia Harry N. Abrams.

Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter*, página de rosto do catálogo da primeira exposição, Munique, 1911, xilogravura.
Fotografia Museum of Modern Art, Nova York.

Oskar Kokoschka, auto-retrato em cartaz para sua conferência na Sociedade Acadêmica para Literatura e Música, 1912, litografia em cores.
Museum of Modern Art, Nova York, Larry Aldrich Fund.

Oskar Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1909. Cartaz para sua peça de cunho autobiográfico.
Fotografia Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo.

Ernst Ludwig Kirchner, *Auto-retrato com cachimbo*, 1908, ponta-seca.
Fotografia Museum of Modern Art, Nova York. Copyright Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia.

Ernst Ludwig Kirchner, *Os pintores de Die Brücke*, 1925, óleo sobre tela.
Wallraf-Richartz Museum, Colônia. Fotografia Rheinisches Bildarchiv. Copyright Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia.

Ernst Ludwig Kirchner, *Chronik der Brücke*, página de rosto, 1913, xilogravura.
Fotografia Museum of Modern Art, Nova York. Copyright Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia.

Franz Marc, *Corça em repouso*, xilogravura.
Fotografia Museum of Modern Art, Nova York.

Franz Marc.
Fotografia Archiv Günther Franke, Munique. De Werner, Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, vol. I, Nova York, Praeger, 1960, p. 16

Paul Klee, *Um artista (auto-retrato)*, 1919, caneta e aguada.
Localização atual desconhecida (ant., coleção Galka Scheyer).
Fotografia Museum of Modern Art, Nova York.

Max Beckmann, *Auto-retrato*, 1922, xilogravura.
Museum of Modern Art, Nova York.

CUBISMO

Marie Laurencin, *Grupo de artistas*, 1908, óleo sobre tela.
Cone Collection, Baltimore Museum of Art.

André Lhote, esboço mostrando como ele combinava vários elementos de um copo em uma única imagem cubista, 1952.

André Billy, *Retrato de André Salmon*, desenho.
De André Billy, *André Salmon*, Paris, Seghers.

Picasso no Bateau Lavoir com esculturas da Nova Caledônia (Melanésia), 1908.
Fotografia por Gelett Burgess, de um artigo seu em *The Architectural Record*, Nova York, maio, 1910.

André Salmon no estúdio de Picasso, o Bateau Lavoir, com *Les demoiselles d'Avignon* (coberto), 1908.
Fotografia de Edward F. Fry, *Cubism*, Nova York, McGraw-Hill, 1966, Pl. VII.

Jean Metzinger, *Auto-retrato*, desenho.
De Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes*, Genebra, Cailler, 1950, p. 9.

Pablo Picasso, *Guillaume Apollinaire*, 1916, desenho.
De Roland Penrose, *Portrait of Picasso*, London, Lund Humphries, 1960, fig. 109.

Max Jacob, *Retrato de Guillaume Apollinaire*, 1905, desenho.
De Pierre Seghers, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Seghers, 1947.

Guillaume Apollinaire, *O bandolim, a violeta e o bambu*, c. 1913, caligrama.
De *Caligrammes*, Paris, Gallimard, 1925, p. 71.

Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910, óleo sobre tela.
The Art Institute of Chicago. Doação da Sra. Gilbert W. Chapman.

Juan Gris, *Retrato de D.-H. Kahnweiler*, 1921, desenho.
Coleção D.-H. Kahnweiler, Paris.
Fotografia Galerie Louise Leiris, Paris.

Braque em seu estúdio, c. 1911.
Fotografia de *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, 1967.

Pablo Picasso, *Auto-retrato*, 1907, óleo sobre tela.
Narodni Galerie, Praga.

Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, óleo sobre tela.
Museum of Modern Art, Nova York.

Fernande Olivier, *Retrato de Picasso*, desenho.
De Fernande Olivier, *Picasso et ses Amis*, Paris, Stock, 1933.

Pablo Picasso, fotografia de Arnold Newman.

Juan Gris, *Auto-retrato*, 1921, desenho.
Coleção Sra. Josette Gris, Paris.
Fotografia Galerie Louise Leiris, Paris.

Juan Gris, *Homenagem a Pablo Picasso*, 1911-12, óleo sobre tela.
Coleção Sr. e Sra. Leigh Block, Chicago.

Fernand Léger, *Auto-retrato*, 1922, desenho.
De *Art News*, Nova York, outubro de 1955, p. 31.

FUTURISMO

Os futuristas em Paris, fevereiro de 1912.
Fotografia de Carrieri, *Il Futurismo*, fig. 7, seg. p. 20.

Alberto Grandi, *Retrato de F. T. Marinetti*, 1908, tinta.
De Tulio Panteo, *Il Poeta Marinetti*, Milão, Societa Editoriale Milanese, 1908.

Umberto Boccioni, *Noite futurista em Milão*, 1911, desenho.
De Carrieri, *Il Futurismo*, Milão, Edizioni del Milioni, 1961, fig. 7, seg. p. 29.

F. T. Marinetti, capa de *Parole in libertà*, 1919.
De Carrieri, *Il Futurismo*, p. 88.

Umberto Boccioni, *Auto-retrato*, 1910, água-forte.
De Joshua C. Taylor, *The Graphic Work of Umberto Boccioni*, Nova York, Museum of Modern Art, 1961.

NEOPLASTICISMO E CONSTRUTIVISMO

Piet Mondrian, *Auto-retrato*, c. 1942, tinta.
Coleção Harry Holtzman, Nova York.

Capa de *De Stijl*, Amsterdam, novembro de 1921.
De Hans Richter, *Dada, Kunst und Antikunst*, Colônia, DuMont Schauberg, 1964, p. 205.

Naum Gabo, 1941.
Fotografia Museum of Modern Art, Nova York.

Naum Gabo, objetos de "Escultura: a talha e a construção no espaço".
De *Circle*, Londres, Faber & Faber, 1937.

Naum Gabo, desenho para "Escultura: a talha e a construção no espaço".
De *Circle*, Londres, Faber & Faber, 1937, p. 112.

DADA, SURREALISMO E SCUOLA METAFISICA

Max Ernst, *Auto-retrato*, 1920, fotomontagem.
De Hans Richter, *Dada, Kunst und Antikunst*, Colônia, DuMont Schauberg, 1964, fig. 76, oposta p. 145.

Raoul Hausmann e Hannah Höch na Manifestação Dada em Berlim, 1920.
Fotografia de *Arts*, Nova York, dezembro de 1959.

Projeto da capa para *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*, Hannover, Paul Steegemann, 1920.
De *The Dada Painters and Poets*, Robert Motherwell (ed.), Nova York, Wittenborn, 1951, p. 22.

Kurt Schwitters, projeto de capa para *Merz*, Hannover, nº 20, 1927.

Projeto de capa para *Merz*, de Kurt Schwitters, Hannover, 1923.
De Willy Verkauf, *Dada, Monograph of a Movement*, Nova York, Wittenborn, 1957, p. 149.

Francis Picabia, *Retrato de Tristan Tzara*, 1918, desenho.

Cartaz dada para a peça *The Bearded Heart*, 1923.
De Hans Richter, *Dada, Kunst und Antikunst*, Colônia, DuMont Schauberg, 1964, p. 195.

Richard Huelsenbeck, *Retrato de Jean Arp*, 1950, óleo sobre tela.
Coleção Marguerite Arp, Solduno, Suíça. Fotografia Museum of Modern Art, Nova York.

Joseph Stella, *Retrato de Marcel Duchamp*, c. 1922, lápis.
Museum of Modern Art, Nova York, doação de Katherine S. Drier.

Marcel Duchamp, *Roulette de Montecarlo*, 1924, colagem.
Museum of Modern Art, Nova York, doação do artista.

Tristan Tzara, *André Breton*, 1921, desenho.
De *Dessins de Poètes* (catálogo da exposição), Bateau Lavoir, Paris, 1966.

Pablo Picasso, *André Breton*, 1923, ponta-seca.
Museum of Modern Art, Nova York.

Salvador Dalí, *Auto-retrato*, 1943, desenho.
De Antonio Oriol-Anguera, *Mentira y Verdad de Salvador Dalí*, Barcelona, Cobalto, 1948. Reproduzido por cortesia do Sr. Dalí.

Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, *Paisagem (O cadáver requintado)*, c. 1933, giz sobre papel.
Museum of Modern Art, Nova York.

Max Ernst, *Floresta e sol*, 1957, litografia em cores.
De Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris, Pauvert, 1958.

Max Ernst, Sedona, Arizona, 1946.
Fotografia por Frederick Sommer, cortesia Museum of Modern Art, Nova York.

Joan Miró, *Auto-retrato*, 1937-38, lápis, crayon e óleo sobre tela.
Coleção James Thrall Soby. Fotografia Museum of Modern Art, Nova York.

André Masson, *Auto-retrato*, c. 1938, tinta.
De *André Masson*, Rouen, Wolf, 1940, p. 7.

Marc Chagall, *Auto-retrato com careta*, c. 1924, água-forte com aquarela.
Museum of Modern Art, Nova York, doação do artista.

Matta (Matta Echaurren), 1941.
Fotografia por Sidney Janis, Nova York.

ARTE E POLÍTICA

Hitler e Goebbels visitando a exposição de Arte Degenerada, 1937.
Fotografia Ullstein Bilderdienst, Berlim.

Vierthaler (não identificado), *Arte Degenerada*, "Exposição de 'documentos de cultura' da obra decadente de bolcheviques e judeus", 1936.
Biblioteca do Congresso.

H. E. (não identificado), *Arte Degenerada*, exposição nazista, c. 1937.
Biblioteca do Congresso.

N.S.D.A.P.: A guarda de ferro da revolução alemã (N.S.D.A.P.) — National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei-Nazi), c. 1934.
Biblioteca do Congresso.

Pablo Picasso, *Guernica* (detalhe), 1937, óleo sobre tela.
Museum of Modern Art, Nova York. Empréstimo do artista.

ARTE CONTEMPORÂNEA

Painel de discussão no "The Club", 2nd. Avenue e 10th. Street, Nova York, sobre o tema "Artistas não-críticos", 15 de janeiro de 1960.
Fotografia por Fred W. McDarrah. De Fred W. McDarrah, *The Artist's World*, Nova York, E. P. Dutton, 1961, p. 72.

Stuart Davis na 7th. Avenue, Nova York, 1944.
Fotografia cedida por Mrs. Stuart Davis.

Arshile Gorky.
Fotografia por Gjon Mili, cortesia Museum of Modern Art, Nova York.

Hans Hofmann, c. 1960.
Fotografia por Marvin P. Lazarus, Nova York. Fotografia University Art Museum, University of California, Berkeley.

Hans Hofmann, diagrama sobre Natureza-Artista-Criação, c. 1948.
De S. T. Weeks e B. H. Hayes, *Search for the Real and Other Essays by Hans Hofmann*, Andover, Addision Gallery, 1948.

Jackson Pollock, 1951.
Fotografia por Hans Namuth, Nova York.

Willem de Kooning, 1965.
Fotografia por Hans Namuth, Nova York.

Reunião de artistas no Studio 35, Nova York, 1950.
De *Modern Artists in America*, R. Motherwell, A. Reinhardt, B. Karpel (eds.), Nova York, Wittenborn, Schultz, 1950, p. 8.

David Smith, Spoleto, Itália, 1963.
Fotografia por Ugo Mulas, Milão. De *Art News Annual*, Nova York, XXIX, 1963. Copyright 1963 Newsweek, Inc.

Henry Moore, c. 1950.
Fotografia cedida pelo Sr. Moore.

Alberto Giacometti, 1960.
Fotografia por Herbert Matter, Nova York.

Jean Dubuffet, 1956.
Copyright da fotografia Arnold Newman, Nova York.

Eduardo Paolozzi.
Fotografia por Ulrich Mack, Munique.

Este livro foi impresso pela
artes gráficas guaru s/a.
Rod. Presidente Dutra, km 214
Fone: 912-1388 - Guarulhos

TEORIAS DA ARTE MODERNA

H. B. CHIPP

Este livro nasceu em resposta a uma necessidade, manifestada por historiadores e estudiosos de arte, de acesso aos documentos teóricos fundamentais da arte do século XX. A maioria dos textos importantes apareceu originalmente em publicações hoje obscuras: pequenas revistas efêmeras, jornais ou edições limitadas de livros. Por isso, é extremamente difícil, e por vezes impossível, encontrá-los. Embora muitos fragmentos tenham sido traduzidos em graus variáveis de fidelidade, foram poucos os que tiveram traduções completas e fidedignas em outras línguas.

Os textos deste livro foram escolhidos pelo seu valor explicativo das teorias e conceitos básicos da arte moderna. Podem focalizar o envolvimento individual de um artista com um problema específico ou tratar da ideologia ampla de um manifesto grupal. Ocupam-se tanto da forma como do tema, com idéias sociais e culturais, com o ato de pintar e com muitas outras idéias, algumas das quais básicas para o desenvolvimento dos conceitos de arte abstrata.

Esperamos que, divulgando esses documentos teóricos e delineando um método para a sua abordagem, o estudo da arte moderna possa ser colocado em bases ideológicas mais sólidas do que até agora.

Martins Fontes