

ARTE MODERNA
GIULIO CARLO ARGAN

Copyright © RCS 1988 by Sansoni Editore SpA, Firenze

Título original:

L'arte moderna

Dall'illuminismo ai movimenti contemporanei

Capa e projeto gráfico:

M.A.S. (Marisa Moreira Salles, Leticia Dias de Moura
e Suzi Solon) sobre *A dança*, de H. Matisse, 1910,
Museu Ermitage, São Petersburgo

Indicação editorial e seleção das ilustrações:

Rodrigo Naves

Preparação:

Márcia Copola

Revisão:

Ana Maria Barbosa
Marcos Luiz Fernandes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

Argan, Giulio Carlo, 1909-1992.

Arte moderna : Giulio Carlo Argan : tradução Denise Bottmann
e Federico Carotti — São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

ISBN 978-85-7164-251-5

I. Arte moderna - História I. Título.

92-3071

CDD-709.03

Índice para catálogo sistemático:

I. Arte moderna : História 709.03

2008

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

ÍNDICE

<u>Prefácio — <i>Rodrigo Nunes</i></u>	XI
Capítulo 1. Clássico e Romântico	11
Pitoresco e Sublime	17
<u>O Neoclassicismo Histórico</u>	21
<u>O Romantismo Histórico</u>	28
• <u>William Blake - <i>Newton</i></u>	
• <u>Johann Heinrich Füssli - <i>O pesadelo</i></u>	35
• <u>Étienne-Louis Boullée - <i>Projeto para o cenotáfio de Newton</i></u>	
• <u>Claude-Nicolas Ledoux - <i>Casa dos guardas campestres</i></u>	37
• <u>John Constable - <i>A represa e o moinho de Flatford</i></u>	
• <u>William Turner - <i>Mar em tempestade</i></u>	38
• <u>Francisco Goya - <i>Fuzilamento</i></u>	40
• <u>Jacques-Louis David - <i>A morte de Marat</i></u>	43
• <u>Antonio Canova - <i>Monumento de Maria Cristina da Áustria</i></u>	47
• <u>Jean-Auguste-Dominique Ingres - <i>A banhista de Valpinçon</i></u>	50
• <u>Théodore Géricault - <i>A jangada da Medusa</i></u>	52
• <u>Eugène Delacroix - <i>A liberdade guia o povo</i></u>	55
• <u>Lorenzo Bartolini - <i>Monumento fúnebre da condessa Sofia Zamoyska</i></u>	
• <u>François Rude - <i>Relevo do Arco do Triunfo de Paris</i></u>	57
• <u>Camille Corot - <i>A catedral de Chartres</i></u>	
• <u>Théodore Rousseau - <i>Temporali; vista da planície de Montmartre</i></u>	59
• <u>Honoré Daumier - <i>Queremos Barrabás</i></u>	64
• <u>Constantin Guys - <i>Pela rua</i></u>	
• <u>Honoré Daumier - <i>O vagão de terceira classe</i></u>	67
• <u>François Millet - <i>O Angelus</i></u>	
• <u>Camille Pissarro - <i>Vereda no bosque no verão</i></u>	71
Capítulo 2.	
<u>A Realidade e a Consciência</u>	75
<u>O Impressionismo</u>	75
A Fotografia	78
<u>O Neo-Impressionismo</u>	82
<u>O Simbolismo</u>	82
A Arquitetura dos Engenheiros	84
• <u>Gustave Courbet - <i>Moças à margem do Sena (verão)</i></u>	92
• <u>Edouard Manet - <i>Le déjeuner sur l'herbe</i></u>	94
• <u>Alfred Sisley - <i>Ilha da Grande Jatte</i></u>	
• <u>Claude Monet - <i>Regatas em Argenteuil; a catedral de Rouen</i></u>	98
• <u>Auguste Renoir - <i>Le moulin de la Galette</i></u>	102

• Edgar Degas - <i>L'absinthe</i>	105
• Paul Cézanne - <i>O assas e os ladrões; A casa do enforcado</i> <i>em Auvers; jogadores de cartas; O monte Sainte-Victoire</i>	109
• Georges Seurat - <i>Um domingo de verão na Grande Jatte</i>	117
Paul Signac - <i>Entrada do porto de Marselha</i>	123
• Vincent Van Gogh - <i>Retrato do carteiro Roulin</i>	127
• Henri de Toulouse-Lautrec - <i>A toalete</i>	130
• Paul Gauguin - <i>Te tamari no atua</i>	134
• Henri Rousseau, dito le Douanier - <i>A guerra</i>	138
• Odilon Redon - <i>Nascimento de Vênus</i>	142
Gustave Moreau - <i>A aparição</i>	145
• Pierre Bonnard - <i>A toalete da manhã</i>	145
• Auguste Rodin - <i>Monumento a Balzac</i>	149
Medardo Rosso - <i>Impressão de menino diante</i> <i>dos fogões populares</i>	149
• Édouard Vuillard - <i>Mãe e menino</i>	149
James McNeill Whistler - <i>Noturno em azul e dourado:</i> <i>A velha ponte de Battersea</i>	149

Capítulo 3.

O Século XIX na Itália, Alemanha e Inglaterra

A Itália	155
• Giovanni Fattori - <i>De sentinela</i>	166
<u>A Alemanha</u>	168
A Inglaterra	175

Capítulo 4. O Modernismo

Urbanismo e Arquitetura Modernista	185
Art Nouveau	199
A Pintura do Modernismo	208
Pont-Aven e Nabis	215
• Antoni Gaudí - <i>Casa Milá em Barcelona</i>	220
Adolf Loos - <i>Casa Steiner em Viena</i>	220
• Antoni Gaudí - <i>O parque Güell em Barcelona</i>	222

Capítulo 5.

A Arte como Expressão

O Expressionismo	227
A Arte Gráfica do Expressionismo	251
• André Derain - <i>Mulher de combinação</i>	253
Ernst Ludwig Kirchner - <i>Marcella</i>	256
• Edvard Munch - <i>Puberdade</i>	259
• Henri Matisse - <i>A dança</i>	259
• Emil Nolde - <i>Rosas vermelhas e amarelas</i>	259
Oskar Kokoschka - <i>Chamonix, monte Branco</i>	259

Capítulo 6.

A Época do Funcionalismo

Urbanismo, Arquitetura, Desenho Industrial	263
Pintura e Escultura	301
Der Blaue Reiter	316

A Vanguarda Russa	324
A Situação Italiana	330
École de Paris	340
Dada	353
O Surrealismo	360
A Situação na Inglaterra	368
A Situação Italiana: Metafísica, Novecento, Antinovecento	372
• Le Corbusier - <i>Villa Savoye em Poissy; Capela de Nôtre-Dame-Du-Haut em Rochamp</i>	387
• Walter Gropius - <i>A Bauhaus em Dessau</i>	392
• Ludwig Mies Van Der Rohe - <i>Maquete de um arranha-céu em vidro para Chicago; Seagram Building em Nova York</i>	397
• Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Walter Gropius, Berthold Liubetkin- <i>Três projetos para o Palácio dos Sovietes</i>	402
• Theo Van Doesburg e Hans Arp - <i>Cinema-restaurante L' Aubette em Estrasburgo</i>	
Thomas Gerrit Rietveld - <i>Poltrona com elementos em negro, vermelho, azul</i>	406
• Piet Mondrian - <i>Composição em vermelho, amarelo, azul</i>	409
• Alvar Aalto - <i>Sanatório em Paimio; Poltrona</i>	414
• Frank Lloyd Wright - <i>Casa Kaufmann em Bear Run</i>	418
• Pablo Picasso - <i>Os saltimbancos; Les demoiselles d'Avignon</i>	422
• Pablo Picasso - <i>Natureza-morta espanhola</i>	
Georges Braque - <i>Natureza-morta com o ás de paus</i>	426
• Robert Delaunay - <i>Tour Eiffel</i>	431
• Juan Gris - <i>Natureza-morta com fruteira e garrafa de água</i>	
Georges Braque - <i>Natureza-morta com buffet: café-bar</i>	434
• Marcel Duchamp - <i>Nu descendant un escalier nº 2</i>	438
• Umberto Boccioni - <i>Formas únicas na continuidade do espaço</i>	
Giacomo Balla - <i>Automóvel correndo</i>	441
• Vassili Kandinsky - <i>Primeira aquarela abstrata; Pontas no arco</i>	445
• Paul Klee - <i>Rua principal e ruas laterais</i>	447
• Anton Pevsner - <i>Construção dinâmica</i>	
Naum Gabo- <i>Construção no espaço. O cristal</i>	452
• Fernand Léger - <i>Composição com três figuras</i>	
Joan Miró - <i>A aula de esqui; Mulheres e pássaro ao luar</i>	458
• Giuseppe Terragni - <i>Projeto do asilo Sant'Elia em Como</i>	
Atanasio Soldati - <i>Composição</i>	459
• Constantin Brancusi - <i>A Mãeistra</i>	463
• Amedeo Modigliani - <i>Retrato de Léopold Zborovski</i>	466
• Georges Rouault - <i>Cristo escarnecido</i>	469
• Marc Chagall - <i>A la Russie, aux ânes et aux autres</i>	471
• Pablo Picasso - <i>Guernica</i>	475
• René Magritte- <i>A condição humana II</i>	
Man Ray - <i>Motivo perpétuo</i>	480
• Henry Moore - <i>Figura deitada</i>	
Alexander Calder - <i>Mobile</i>	484
• Ben Nicholson - <i>Feb. 2853 (vertical seconds)</i>	
Francis Bacon - <i>Estudo nº 1 do retrato de Inocência X de Velázquez</i>	488
• Diego Rivera - <i>A execução do imperador Maximiliano</i>	
David Alfaro Siqueiros - <i>Morte ao invasor</i>	491
• Giorgio de Chirico - <i>As musas inquietantes</i>	
Carlo Carrá - <i>A amante do engenheiro</i>	496
• Alberto Savinio - <i>Na floresta</i>	
Oswaldo Licini - <i>Amalasuunta sobre fundo verde</i>	500
• Giorgio Morandi- <i>Natureza-morta com fruteira</i>	504

<u>Capítulo 7. A Crise da Arte como “Ciência Européia”</u>	507
Urbanismo e Arquitetura	512
A Pesquisa Visual	516
A Pintura nos Estados Unidos	520
• Morris Louis - <i>Gama delta</i>	523
• Ellsworth Kelly - <i>Verde, azul, vermelho</i>	523
Cultura Européia e Cultura Americana	525
O Debate Artístico na Europa	534
Novas Orientações de Pesquisa	561
Urbanismo	594
Utopia da Realidade e Arquitetura Fantástica	598
Macroestruturas	600
Arquitetura de hoje	601
Desenho Industrial na Itália	610
• Laszlo Moholy-Nagy - <i>Composição Q XX</i> Julius Bissier - <i>25 de setembro 1963</i>	612
• Josef Albers - <i>Study to told</i> Arshile Gorky - <i>Jardim em Sochi</i>	615
• Jean Fautrier - <i>Nu</i> Jean Dubuffet - <i>L'interloqué</i>	617
• André Masson - <i>Les chevaliers</i> Hans Hartung - <i>Composição</i>	620
• Jackson Pollock - <i>Tribas onduladas</i> Mark Rothko - <i>Vermelho e azul sobre vermelho</i>	622
• Alberto Burri - <i>Saco B</i> Antoni Tapies - <i>Horizontais em negro</i>	625
• Giuseppe Capogrossi - <i>Superfície 124</i> Lucio Fontana - <i>Conceito espacial: espera</i>	630
• Alberto Giacometti - <i>Figura</i> Ettore Colla - <i>Oficina solar</i>	633
• Mark Tobey - <i>Circus transfigured</i> Georges Mathieu - <i>Catt</i>	635
• Victor Vasarely - <i>Composição</i> Kenneth Noland - <i>Empireo</i>	638
• Clyfford Still - <i>1962-D</i> Emilio Vedova - <i>Múltiplo Nº 1, as mãos em cima</i>	639
• Robert Rauschenberg - <i>Persimmon</i> Mimmo Rotella - <i>Marilyn</i>	642
• Roy Lichtenstein - <i>O templo de Apolo</i> Andy Warhol - <i>Marilyn Monroe</i>	646
Os Artistas do Século XX — <i>Lara-Vinca Masini</i>	651
Crédito das Ilustrações	691
Índice de Artistas, Movimentos, Obras e Termos	693

PREFÁCIO

Rodrigo Naves

Muitos livros trazem sua costura à mostra, revelando entre os pontos uma matéria que a duras penas se acomoda ao formato dado. O esforço para coordenar diferentes idéias e objetos se insinua a todo momento, o que freqüentemente é sinal da pouca delicadeza com que é conduzido o trabalho intelectual. Certamente o que ocorre com a *Arte moderna* é algo bem diverso. Publicado na Itália em 1970, quando seu autor já contava 61 anos — Giulio Carlo Argan nasceu em Turim, em 1909 —, ele é escrito numa prosa cadenciada e discreta que por vezes faz esquecer o empenho necessário para se alcançar tal clareza. De pronto nos vemos levados pelo ritmo proposto pelo autor, uma espécie de marcha batida em que a proximidade de obras e artistas — ou seja, o respeito pelo objeto de análise — se une admiravelmente a desdobramentos da maior relevância, que dão às artes visuais um estatuto poucas vezes alcançado.

Mas esse trabalho de maturidade, antecedido por vários estudos sobre questões semelhantes,¹ afasta de saída uma abordagem da arte moderna em que a intimidade prolongada com o tema conduzisse a concatenações excessivamente dóceis. E tampouco recai no erro oposto, freqüente nos iniciantes: certo encanto por descobertas recentes e uma afetação que insiste em identificar sensibilidade a manifestações absolutamente singulares. Esse homem que, em decorrência da profissão do pai, teve de passar boa parte da infância num manicômio feminino — “um dia”, recorda Argan, “vi uma mulher que havia ateadado fogo às vestes, uma mulher em chamas” — e que identifica aí a origem de sua “necessidade de racionalismo”,² não poderia de fato entregar-se a transbordamentos.

Depois de concluídos os estudos universitários em Turim, sob a orientação de Lionello Venturi (1885-1961), um dos mais importantes historiadores da arte da Itália, em 1933 Argan entra para a administração estatal do patrimônio artístico (Direzione Generale delle Belle Arti), onde permanece até 1955, quando é chamado a lecionar arte moderna, primeiramente na Universidade de Palermo e depois na Universidade de Roma. Esse contato permanente com a produção artística — tanto pelo trabalho no patrimônio, quanto na atividade docente, bem como pela relação estreita com vários artistas — marca

(1) Ver, entre outros, *Henry Moore* (1948), *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951), *La scultura di Picasso* (1953), *Studi e note* (1955), *Breuer* (1957), *Salvezza e caduta nell' arte moderna* (1964), *Progetto e destino* (1965).

(2) As informações biográficas utilizadas aqui foram obtidas principalmente em *Intervista sulla fabbrica dell' arte* (a cura di Tommaso Trini), Bari, Laterza, 1980; na “Nota sobre o Autor”, de Bruno Contardi, em *Occasioni di critica*, Roma, Editori Riuniti, 1981; e na entrevista concedida por Giulio Carlo Argan a Lea Vergine, publicada na revista *Vogue* (edição italiana), nº 433, 1986. Para uma análise mais detalhada da formação intelectual de Argan e de suas idéias, ver *Il pensiero critico de Giulio Carlo Argan*, vários autores, Roma, Multigrafica Editrice, 1985, que traz estudos de importantes historiadores e críticos de arte.

contrário, essas passagens revelam o *esforço* de significação contido nesses objetos, a tentativa de estabelecer uma relação específica e diferenciada — donde uma certa descontinuidade — com o conjunto das atividades humanas. Mas, então, como ir das cores massudas de Van Gogh a um fazer ético, da formalização clara e decidida de Mondrian a um conhecimento civil, da ação de Pollock a um conflito existencial? É nessa questão central — o problema das passagens — que me deterei mais cuidadosamente.

* * *

Já nos textos de Adolfo Venturi (1856-1941), pai do mestre de Argan e titular da primeira cátedra de história da arte da Itália, é clara a preocupação em torno de interpretações que fossem além dos estudos mais ou menos positivistas dos grandes *conoscitori* italianos, Giovanni Morelli (1816-91) e Giovan Battista Cavalcaselle (1819-97). Quando afirma, acerca da pintura de Leonardo da Vinci (1452-1519), que “através daqueles sinais [sons frágeis das coisas, murmúrios do dia que se vai, encantos das penumbras amenas] surge a grandeza do mestre, que parecia querer surpreender, com o pincel, o movimento dos seres, sondar a profundidade da alma das coisas”,⁸ é impossível não reconhecer um tom que irá ressoar cada vez com mais clareza no pensamento italiano ligado às artes. Basta reparar na análise que seu filho, Lionello Venturi, fará do *sfumato* de Leonardo, para se ter uma idéia desse desdobramento: “Básico para o estilo de Leonardo era seu *sfumato*, aquela fusão entre forma e cor-luz que tornou possível banhar a imagem numa atmosfera ‘vaporosa’ e dar corpo a uma concepção de mundo na qual o homem não era, como no século XV, um protagonista, mas um elemento do universo, como a terra e o céu”.⁹ É essa linha de investigação que Giulio Carlo Argan soube levar a um grau de perfeição invejável, e que se pode apreciar, por exemplo, na conclusão de sua análise sobre a *Gioconda*: “É inútil interrogar o famoso sorriso da senhora para saber quais sentimentos traz na alma: nenhum em particular, mas o sentimento difuso do próprio ser, ser plenamente e em uma condição de perfeito equilíbrio no mundo natural”.¹⁰

Obviamente essas rápidas citações — que se referem a Leonardo da Vinci apenas para melhor ressaltar a continuidade das abordagens — não têm a pretensão de ser a reconstituição de um percurso, por certo muito mais acidentado do que o parentesco das frases pode sugerir. Mas servem para identificar aquele esforço para se chegar a uma história moderna da arte — mesmo quando se tratava de estudar a tradição renascentista — que caracterizou os historiadores a que Argan se filia, e que se traduziu nessa insistência em reconhecer na arte uma autonomia que a livrou da subordinação às instâncias de poder e significação, com o que as obras ganharam uma envergadura intelectual nova, sem perder em singularidade.

Mas a conquista de um espaço moderno para a arte não podia prescindir da compreensão e da assimilação dos próprios movimentos artísticos que o criaram. O radicalismo futurista, “cuja tarefa histórica será justamente a de preencher a lacuna romântica e de inserir a arte moderna italiana numa situação cultural européia”,¹¹ não chega a obter (nem poderia) uma renovação de todas as esferas artísticas da Itália. E Lionello Venturi se põe a elaborar uma interpretação aguçada dos impressionistas, ao mesmo tempo

(8) Adolfo Venturi, *Leonardo e la sua scuola*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1942, p. XXVII.

(9) Lionello Venturi, *Renaissance painting (from Leonardo to Dürer)*, New York, Rizzoli, 1979, p. 22.

(10) Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1981, vol. III, p. 22.

(11) Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, p. 189.

sistemas das formas [...] são também, a seu modo, iconologias, e portanto o método iconológico é generalizável, como aquele que, aplicado à arte moderna, permitiria historicizar igualmente, sem contrapô-las, as mitografias de Picasso e as geometrias de Mondrian".¹⁴

Em busca de um procedimento que unisse rigor formal ao estabelecimento dos mais amplos nexos, Argan realmente haveria de encontrar em Panofsky o mérito de "ter compreendido que, malgrado a aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens".¹⁵ No entanto, com frequência Argan se vê forçado a insistir nos traços específicos das artes visuais, preservando-as do envolvimento excessivamente culturalizante da iconologia: "Da pesquisa de uma metodologia específica da historiografia artística, que, partindo da escola vienense do século passado, se desenvolveu até Panofsky e outros, apareceu sempre mais claramente como a história da arte é também história da cultura, mas de uma cultura *sui generis*, estruturada e intencionada pelo empenho operativo de um trabalho a realizar, e a realizar de modo a que tivesse valor de *exemplaridade*".¹⁶

A possibilidade de tomar os próprios processos formais como expressão e significado, e de estabelecer uma história das imagens vinculada ao conjunto das demais atividades culturais, sem dúvida fascinava por sua amplitude. Os trabalhos de arte extravasavam definitivamente a esfera do belo e adquiriam uma dimensão intelectual efetiva. Há no entanto extravasamentos que fazem perder de vista as margens que demarcavam o velho leito, e que conduzem mais a indiferenciações do que a verdadeiros desdobramentos. Para a iconologia, o problema da passagem — ainda que tenha obtido várias formulações — tendia a se resolver de maneira a rebaixar as determinações próprias do objeto de arte, em proveito de um poderoso espírito de época. Em 1915, ao polemizar com Wölfflin em torno do problema do estilo, Panofsky — apoiado num conceito próximo ao de *Kunstwollen* ("querer artístico" ou "vontade de arte"), de Riegl — afirmará: "A exigência expressiva individual, que conduz o artista a uma definição própria da forma e a uma expressão ou a uma determinação pessoal do objeto, se manifesta, sim, em formas gerais, mas mesmo essas últimas, não menos que as primeiras, derivam de uma exigência expressiva, de uma vontade de forma que de certo modo é imanente a toda uma época e que se funda numa atitude fundamental idêntica do espírito, não do olho".¹⁷

Essa solução de imediato ia contra o "valor de exemplaridade" — examinaremos essa questão mais detidamente adiante — que, para Argan, é um traço fundamental dos trabalhos de arte. E ser exemplar significava a capacidade de chegar a formalizações que servissem de modelo para as demais atividades. Ora, sendo assim tornava-se impossível concordar com uma concepção que compreendia a obra de arte como derivação "de uma exigência expressiva, de uma vontade de forma que de certo modo é imanente a toda uma época". Se a indeterminação de um tão genérico espírito impede que falemos numa forma anterior que se expressaria em obras particulares, por outro lado o texto de Panofsky nos

(14) Giulio Carlo Argan, "Studi di iconologia", em *Occasioni di critica*, p. 70.

(15) Giulio Carlo Argan, "La storia dell'arte", em *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 59.

(16) Idem, pp. 75-6. O grifo é meu.

(17) Erwin Panofsky, "Il problema dello stile nelle arti figurative", em *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, p. 149. Cf. também a citação que Panofsky faz de Cassirer, ao dizer que a perspectiva é uma forma simbólica através da qual "um conteúdo espiritual particular se une a um signo sensível concreto e é intimamente identificado a ele" — em "La prospettiva come 'forma simbolica'", op. cit., p. 47. Sobre essa questão, ver "De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método", de Carlo Ginzburg, em *Mitos, emblemas, sinais*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

lembra que tudo “se funda numa atitude fundamental *idêntica* do espírito”, com o que todas as particularizações tendem a ser a imagem esmaecida daquilo que é idêntico a si mesmo, movimento que recoloca a velha inferioridade do sensível em relação aos esplendores do espírito e arrasta consigo a possibilidade de formas artísticas exemplares. Não é à toa que Panofsky irá contrapor olho e espírito, dando seqüência a uma polêmica que obtivera desdobramentos também na Itália, nos ataques que o espiritualismo de Croce (1866-1952) fará em relação à mesma teoria da visibilidade pura: “O conceito de ‘visibilidade’ e o de ‘olho produtor’ se revelam, a quem os observe bem, como nada mais que metáforas e símbolos, ricos de eficácia polêmica enquanto negam que a arte se resolva na consciência conceitual, na imitação da natureza ou na emotividade sentimental, mas pobres de determinações positivas no que diz respeito à arte, e totalmente falsos, se depois metáforas e símbolos se fazem passar por definições filosóficas [...]. Não lhe basta [à arte] o olho, porque a arte não é sentido, mas conhecimento e atividade espiritual”.¹⁸

Mas havia um outro problema, em estreita relação com o anterior, que afastava Argan de Panofsky. Para Argan, “a crítica iconológica (que representa um claro progresso em relação à crítica formalista) falha neste ponto [na necessidade de se considerar absolutamente tudo aquilo que se vê em uma obra]. É fácil reconstruir o significado simbólico, mas existem muitas coisas para as quais não se pode encontrar um significado simbólico (por exemplo, os seixos no pé da cruz): evidentemente essas coisas são portadoras de um significado que nos escapa, mas que todavia *é um significado*”.¹⁹ Catalisando conteúdos preexistentes, ou melhor, buscando a “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *tendências essenciais da mente humana* foram expressas por *temas e conceitos* específicos”,²⁰ a iconologia precisava obter um encadeamento de significados razoavelmente reconhecíveis, de modo a poder controlar e cotejar as diferentes manifestações do espírito, donde a ênfase necessária nos significados simbólicos. Ora, para Argan, ao considerar o fato figurativo “devemos levar em conta somente aquilo que vemos, e *tudo* aquilo que vemos. Portanto, os aspectos particulares, mas também os modos de figuração; uma pincelada pode ser tanto ou mais significativa que a descrição precisa de um objeto”.²¹ Com isso, a distância entre os dois estudiosos se amplia consideravelmente.

Segundo Argan, “devemos nos acercar da obra de um ponto de vista rigorosamente fenomenológico. Em um fenômeno todos os fatos particulares que o constituem têm um significado: não se pode acrescentar ou desprezar nenhum”.²² Essa exigência de uma abordagem que se detenha na aparência dos trabalhos e propicie, ao mesmo tempo, a determinação de significados abrangentes de fato faz o método de Argan se inclinar para a fenomenologia. Contudo, antes de nos adiantarmos e perguntarmos o que significa, precisamente, fenomenologia para Argan, convém percorrer brevemente o próprio caminho trilhado pelo nosso autor.

O contato de Argan com o pensamento fenomenológico se deu primeiramente pelo estudo dos principais representantes da teoria da visibilidade pura, sobretudo Fiedler,

(18) Benedetto Croce, “La teoria dell’arte come pura visibilità”, em *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1920, pp. 246-7.

(19) Giulio Carlo Argan, “Il primo Rinascimento”, em *Classico, Anticlassico — Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 2-3 Os grifos são de Argan.

(20) Erwin Panofsky, “Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença”, em *Significado nas artes visuais*, São Paulo, Perspectiva, p. 65. Os grifos são de Panofsky.

(21) Giulio Carlo Argan, “Il primo Rinascimento”, p. 1. O grifo é de Argan.

(22) Idem, *ibidem*.

Wölfflin e Riegl. Foi por essa via que Argan chegou aos textos de Edmund Husserl (1859-1938), o que por certo era uma vantagem, pois facilitava de imediato uma abordagem das artes visuais, sem os rodeios teóricos comuns nesses casos. Já em 1876 Conrad Fiedler considerava que “a obra de arte não é uma expressão para algo que teria existência também sem essa expressão”.²³ Sendo assim, todos os aspectos de um objeto artístico ganhavam significação — dado que “na obra de arte a atividade doadora de forma encontra seu termo exterior, o conteúdo da obra de arte não é mais que o próprio processo de formalização”.²⁴ Para que esse movimento se cumprisse era preciso supor que “a atividade artística não é nem imitação servil nem sensação arbitrária, mas conformação livre”.²⁵ Portanto, “para o artista o mundo é somente fenômeno”,²⁶ independente de qualquer travo substancialista que impedisse o desenvolvimento de uma percepção ativa e formalizadora. De nada adiantava recorrer a entidades primeiras que encontrariam expressão sensível nos trabalhos de arte. Afinal, “no que pode ser útil à forma que surge por e para o olho a afirmação de uma forma que não pode se apresentar à nossa consciência perceptiva e representante como uma forma visível?”.²⁷

Argan soube incorporar com extrema pertinência várias das teses da teoria da visibilidade pura, cuja grande importância Lionello Venturi já havia percebido. É o que fica claro quando Argan fala da eliminação, pela arte moderna, “do antigo preconceito de que o dado sensório seja impreciso e ilusório, se não de todo falaz, e que adquira um valor de conhecimento somente depois que o entendimento o tenha submetido a um processo de crítica e ajustamento”.²⁸ A esse movimento, todavia, procurou unir a tentativa de Wölfflin de formular uma história geral do modo de ver e da representação, em que os diferentes processos de formalização se organizavam em constantes mais amplas, de alguma maneira — nunca muito bem explicitada por Wölfflin — vinculadas a períodos históricos e a estruturas sociais, com o que também as formulações mais historicistas de Alois Riegl — que se afastam bastante da teoria da visibilidade pura — adquiriam uma importância renovada.

No entanto é interessante frisar que os elementos da teoria da visibilidade pura que Argan pôde aproveitar produtivamente, bem como os aspectos mais fenomenológicos da iconologia — sobretudo a compreensão do caráter expressivo das formas e da possibilidade de uma história das imagens —, não conduziram a uma incorporação mecânica do pensamento de Husserl, na qual os objetos de arte aparecessem como mero duplo dos atos de consciência, ou então como uma obscura região de intersecção entre objetividade e subjetividade. Por vezes, alguns trabalhos de arte possibilitavam uma interpretação fenomenológica mais canônica. Do neo-impressionismo de Seurat de fato não era temerário afirmar que buscava “apreender a forma ou a estrutura da consciência no interior do fenômeno, dado que não se pode pensar a consciência em abstrato, mas somente no ato de apreender e enquadrar o fenômeno”.²⁹ Contudo, a preocupação de Argan não estava voltada

(23) Conrad Fiedler, “Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst”, em *Schriften über Kunst*, Köln, Dumont, 1977, p. 59.

(24) Idem, p. 60.

(25) Idem, p. 53.

(26) Idem, p. 51.

(27) Conrad Fiedler, “Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit”, em *Schriften über Kunst*, p. 169.

(28) Giulio Carlo Argan, “Il colore e la rappresentazione dello spazio”, em *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 73.

(29) Giulio Carlo Argan, “Le fonti dell'arte moderna”, em *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, p. 18.

para uma simples confirmação das teses husserlianas no campo artístico. Significaria frustrar sua própria trajetória. Para ele a questão estava em armar uma trama conceitual que desse conta da especificidade do fazer artístico, sem no entanto isolá-lo das demais atividades. E com isso Argan obteve verdadeiramente um *desenvolvimento* da fenomenologia, e não apenas a comprovação de seus postulados.

Em primeiro lugar, tratava-se de afirmar a arte como um *fazer*, em oposição à estética de Croce, que a considerava como intuição e expressão, como modo do espírito. E também aí é possível reconhecer a influência de Fiedler, para quem a arte não era um saber que se expressava *por meio* de um poder-fazer, e sim um saber que “ascende ao grau de um poder-fazer”.³⁰ Essa dignificação do fazer procurava alcançar uma noção de arte que fosse além das concepções que a vêem apenas como cristalização de idéias ou projetos, sem a necessidade de enfrentar os problemas de sua própria materialidade e, o que é pior, prescindindo de uma percepção ativa, rebaixada então à condição de intermediária entre ideação e realização. Para Argan, “as técnicas artísticas são também técnicas de ideação” —³¹ o que confere ao fazer artístico uma autonomia da maior relevância. Na medida em que esse fazer deixa de ser um simples executor cativo, tornou-se possível afirmar que “o *processo estrutural* é necessariamente o do fazer, ou seja, a seqüência de operações mentais e manuais com que um conjunto de experiências culturais de diferente importância e extração se condensa e compendia na unidade de um objeto para se dar simultaneamente, como um todo, à percepção”.³² O fazer portanto é bem mais que a consecução de uma tarefa: ele requer uma dimensão reflexiva que permita o estabelecimento de relações precisas, dignas do nome “estrutura”, o que equivale a dizer que as obras de arte realizam uma fenomenologia de outra ordem — correspondente, mas não idêntica, à noção de uma percepção conformadora —, em que a resistência do mundo é parte integrante de seu movimento e para a qual a reflexividade precisa incorporar um momento de opacidade, quando o travo das coisas coloca limites à transparência dos atos reflexivos. Esse fazer estruturante opera como a atividade intencional que Husserl atribui aos atos de consciência, e por certo pressupõe um olhar que realize operações semelhantes. São eles que emprestarão unidade aos “materiais”, sem necessidade de categorias *a priori* que norteiem a atividade artística.

Essa “história do trabalho, não como servidão mas como liberação do próprio trabalho de suas negatividades sociais”,³³ constituirá então o centro das preocupações de Argan. “A arte, que é modo de fazer e, inclusive, é ou quer ser *modo perfeito e exemplar do fazer*”,³⁴ conseqüentemente produzirá objetos que serão verdadeiros modelos da objetualidade em geral. Pela riqueza de suas mediações, a obra de arte será o objeto por excelência: “A mediação instrumental não é somente uma práxis, mas um processo cognoscitivo — quanto mais complexa a mediação instrumental, mais amplo o campo da experiência; quanto mais aumenta a distância entre sujeito e objeto, tanto mais a natureza, objeto unitário e global, se manifesta na sua totalidade. O melhor objeto que o homem logre produzir é aquele que contém uma experiência mais ampla, uma concepção total do mundo. A obra de arte, como produto supremo do fazer humano, é de fato o objeto perfeito, aquele cujos

(30) Citado na introdução de Hans Eckstein a *Schriften über Kunst*, p. 20. Fiedler faz uma contraposição entre *Wissen* (“saber”) e *Können* (literalmente “poder”) — como a tradução literal desse verbo substantivado deixaria de lado o caráter de capacidade de realizar que lhe é próprio, optei pela expressão “poder-fazer”, mais fiel ao espírito do texto.

(31) Giulio Carlo Argan, “Progetto e destino”, em *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 39.

(32) Giulio Carlo Argan, “La storia dell’arte”, p. 37. O grifo é meu.

(33) Giulio Carlo Argan, “Ancora sulla storia dell’arte nelle scuole”, em *Occasioni di critica*, p. 139.

(34) Giulio Carlo Argan, “Salvezza e caduta nell’arte moderna”, em *Salvezza e caduta nell’arte moderna*, p. 42. O grifo é meu.

ou prefixadas, exprime em primeiro lugar a virtualidade da condição presente, as possibilidades que lhe são implícitas. Mas exprime também aquela que se considera como estrutura da sociedade, processo de seu autodeterminar-se, diagrama de seu devir histórico: porque a estrutura não é pensável como forma realizada e imóvel, mas como estruturação, 'consciência estruturante'".⁴⁵

Assim entendido, como verdadeiro objeto fenomenológico em ato, o trabalho de arte já traz em si a solução para o *problema das passagens* que norteou as preocupações deste prefácio. Ao interpretá-lo, Argan parte daquilo que ele mostra, dessa aparência *feita*, e busca estabelecer os tipos de relações que ele traz em seu "interior". Nessa tarefa, todos os elementos têm, em princípio, a mesma importância — da fatura ao material empregado, das formas às imagens, da cor ao gesto. Por ser ele mesmo, objeto de arte, essa rede de nexos correções que o vincula às demais esferas sociais, o esforço do crítico estará em compreender quais os que sobressaem em um determinado trabalho e em buscar suas significações. O caráter das relações estabelecidas numa obra de arte — sua forma — traz ao mesmo tempo o vínculo e a diferença com os demais aspectos da sociabilidade.

Dizer mais seria acreditar na impessoalidade de um método perfeito, a propiciar resultados independentemente do talento e da sensibilidade do crítico, bem como da extensão de seus conhecimentos.

* * *

No entanto, ainda resta um problema. O sistema que Argan nos revela diz respeito, fundamentalmente, a uma época em que o artesanato era o sistema dominante de produção, e no qual a obra de arte de fato podia aparecer como objeto por excelência e modelo das outras atividades. *Com a industrialização esse sistema entra em crise, e a Arte moderna é a própria história dessa crise.* Voltemos ao nosso primeiro exemplo, a pintura de Van Gogh, e aproveitemos para ver como Argan resolve aquelas passagens. Quando Argan diz que nos quadros de Van Gogh "também a técnica da pintura deve mudar", temos aí a síntese da mudança operada — "o *fazer ético* do homem contra o *fazer racional* da máquina". Nas obras de Van Gogh, a cor impressionista — cujo viés cognoscitivo não é segredo — adquirirá corpo, e se transformará numa verdadeira matéria, *a ser trabalhada pela mão*. Aí, o *fazer ético* ("um *fazer* suscitado pelas forças profundas do ser") é justamente esse *fazer* que traz à tona as inúmeras decisões que devem ser tomadas no seu decorrer, evidenciadas no trabalho penoso que não consegue apagar seus rastros, pois se recusa a submeter violentamente a matéria sobre a qual age. Ao contrário da máquina, que produz coisas anônimas em série, o trabalho do artista guarda as marcas desse sujeito que investe toda a sua experiência a cada nova criação. Nos auto-retratos de Van Gogh, suas faces são o verdadeiro emblema de uma trajetória que não sabe ocultar suas idas e vindas, e que portanto deixa traços que sulcam a carne. No excesso de trabalho contido nas telas de Van Gogh assistimos a um verdadeiro protesto contra uma técnica em que a racionalização é sinônimo de impessoalidade e de desprezo pelos que produzem. Ao mesmo tempo, esse excesso — tão diferente das faturas da tradição — revela a situação de isolamento crescente em que a arte se verá, e como que acentua, por contraste, o fim de uma época em que arte e produção mantinham estreitas afinidades.

(45) Giulio Carlo Argan, "Progetto e destino", p. 61.

A partir daí, o modo arganiano de interpretação da arte segue tendo validade. Mas precisará incorporar esse hiato problemático, que levará a arte a uma posição até então desconhecida: “Como último herdeiro do espírito criativo do trabalho artesanal, o artista tende a fornecer um modelo do trabalho criativo, que implica a experiência da realidade e a renova; passando a seguir do problema específico para o geral, tende a demonstrar qual pode ser, na unidade funcional do corpo social, o valor do indivíduo e de sua atividade. Ele se põe assim no próprio centro da problemática do mundo moderno. Também Gauguin e os *fauves* consideravam a arte como atividade que se opõe ao trabalho alienante da indústria, mas lhe atribuíam como fundo e ambiente uma sociedade imaginária, primitiva, diferente da sociedade real. Para que o ‘modelo’ pudesse funcionar era preciso, ao contrário, inseri-lo no contexto da função real da sociedade. Assim, procura-se reformar na estrutura o funcionamento interno, e portanto o processo genético, da operação artística, com o intuito de poder propô-la como modelo de função: não se reconhece mais um valor *em si* na obra de arte, mas apenas um valor de *demonstração* de um procedimento operativo exemplar ou, mais precisamente, de um tipo de procedimento que implica e renova a experiência da realidade. Pode-se dizer, pois, que nesse período se realiza a transformação do sistema ou da estrutura da arte, passando de representativa a funcional”.⁴⁶

Nessa longa citação, observamos o esforço da arte para conquistar uma nova inserção na sociedade, sem contudo perder sua autonomia. A tentativa de se apresentar como “modelo de função”, como “procedimento operativo exemplar” terá em Mondrian, nosso outro exemplo, um dos maiores representantes. De fato, ele trabalha de maneira quase demonstrativa, segundo procedimentos rigorosamente estabelecidos. O uso exclusivo das cores primárias (amarelo, azul e vermelho) — à exceção dos últimos trabalhos, sempre separadas por faixas negras, para evitar a contaminação recíproca — e das verticais e horizontais visava obter *relações* de semelhança e igualdade a partir de diferenças, num jogo em que as regras são nomeadas explicitamente. Ao contrário de Van Gogh, Mondrian quer eliminar o trágico da vida contemporânea, e a aparência despojada de seus quadros, na qual “o artista não tem o direito de influenciar o próximo emotiva e sentimentalmente” — o que não significa abrir mão da grandeza sensível —, solicita o reconhecimento dessas relações evidentes, que nos afastam do drama a que a posição expressionista conduzira. Poderíamos discutir longamente sobre o caráter não-representativo dessa estrutura funcional. Mas o que importa acentuar é a riqueza relacional de suas telas — e isso não só pela amplitude inesgotável de um esquema tão simples, que o uso extremamente sábio da cor soube multiplicar ao infinito, mas sobretudo por sua fragmentação radical e problemática, que fazia com que aquelas tramas se prolongassem indefinidamente, ganhando o mundo e traçando um sistema de proporções rigorosamente democrático.

Com Pollock, no entanto, o convívio conflituoso da arte com a sociedade industrial chega a um paroxismo: “Não há uma chave de leitura, uma mensagem a decifrar na pintura de Pollock: da experiência da pintura, nada pode ser retirado e utilizado na ordem social, assim como nada da ordem social pode passar para a pintura. São duas existências diversas, e é preciso escolher”.⁴⁷ A partir de Mondrian tem início aquilo que Argan chamou a crise da arte como “ciência européia” — em clara referência a uma das últimas obras de Husserl, *A crise das ciências européias e a fenomenologia transcendental* —, uma era em que se reabre o

(46) Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, pp. 366-7. O grifo em “demonstração” é meu.

(47) Idem, p. 718.

“dualismo de um fazer material e um fazer espiritual [...] como se reabre a ferida de uma operação malsucedida, e a operação malsucedida é justamente a integração do fazer artístico ao fazer industrial”.⁴⁸ O projeto de oferecer à sociedade um modelo de racionalidade crítica — também um dos objetivos centrais de boa parte da arquitetura moderna — não se cumpriu esteticamente. É por esse motivo que uma porção considerável da arte do pós-guerra — que Argan chama de “informal”, e que inclui Pollock — irá “realizar até o fim a experiência mundana, perder-se para salvar-se, renunciar decididamente a toda metafísica e a toda teologia, a toda moral deduzida de princípios postulados, e aceitar fazer, sem saber de antemão se aquilo que será feito levará ou não a um resultado eticamente válido”.⁴⁹ Essa arte que envolve toda a existência num movimento vertiginoso foi a alternativa que restou, após o isolamento imposto à atividade artística. O convívio com a morte aparece então como “a única experiência absolutamente pessoal que, na presente condição histórica, seja deixada aos homens. Por isso, no fundo de cada pintura ou escultura informal encontramos o pensamento ou a imagem da morte, como no fundo de cada obra clássica encontramos o pensamento ou a imagem da vida”.⁵⁰

Esse pensamento da morte é indício seguro do próprio fim da arte — uma questão que preocupou Argan desde sempre. E não seria exagero afirmar que todo este livro — que tem início com a discussão do neoclassicismo — nasce sob o signo da morte: “Como para as deusas que renunciavam à imortalidade pelo amor de um homem, desde quando a arte desceu dos céus barrocos para misturar-se à vida das pessoas sua vida está sempre ameaçada, suspensa por um fio: como se aquilo que lhe resta de sua natureza divina a torne mais frágil”.⁵¹ Mas o comércio com os homens se revelou árido. Em seu isolamento, a arte se vê incapaz de exemplaridade, com o que a criação de valores e sua dimensão projetual entram em colapso. No entanto, diz Argan, “quando falo de morte da arte, falo do fim de uma experiência do mundo tornada possível por determinados meios, hoje progressivamente abandonados, e em cuja origem estão os sentidos, hoje em parte postos de lado pelas novas experiências estéticas”.⁵² A possibilidade de prosseguir a pesquisa estética com outros meios é reconhecida por Argan, embora seja difícil não perceber um profundo ceticismo, além de tristeza, nesse reconhecimento. Talvez devêssemos perguntar se não seria a teoria de Argan que perdeu efetividade, não estando mais apta a compreender os trabalhos de arte contemporâneos. Ele mesmo tem em conta essa interrogação: “Sinto-me despreparado para enfrentar o problema da arte de hoje, que não pode se colocar em termos de valor, já que justamente os valores e a idéia de valor são contestados, e falta uma unidade de medida que não tenha o privilégio do valor”.⁵³

Certa vez, em Paris, Argan visitava uma mostra de Jannis Kounellis em que se expunha um conjunto de sacos repletos de sementes das mais variadas cores. Argan voltou-se para Kounellis e disse: “Para mim este seu trabalho tem um limite: é tão belo que parece um Morandi”.⁵⁴ Quem sabe, como quer o próprio Argan, sua formação ofereça limites à compreensão de obras contemporâneas. Pode ser. Mas, como o leitor verá, muitas das

(48) Giulio Carlo Argan, “Salvezza e caduta nell’arte moderna”, p. 71.

(49) Idem, p. 48.

(50) Idem, p. 72.

(51) Giulio Carlo Argan, “La crisi dei valori”, em *Salvezza e caduta nell’arte moderna*, p. 33.

(52) *Intervista sulla fabbrica dell’arte*, p. 55.

(53) Idem, p. 49.

(54) Idem, p. 50.

questões levantadas por ele são fundamentais para a arte que se faz nos nossos intelectuais que não se furtou a tarefas diretamente políticas — foi prefeito de a 1979, e senador, sempre eleito pelo ex-Partido Comunista Italiano, Esquerda Democrática — recusou formular teorias estéticas programáticas, totalmente infundado acusá-lo por um prognóstico que visivelmente o grandeza de sua obra está justamente nas interpretações brilhantes que fez do mais diferentes artistas, sempre abertas à generosidade que a arte solicita — por ele talvez esteja pouco à vontade nos moldes um tanto “metodológicos” que ganhou prefácio. Já é hora de o leitor apreciar o que até aqui apenas se prometeu.⁵⁵

(55) Este trabalho foi realizado no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap), sem cujo apoio me teria sido impossível levá-lo a termo.

ARTE MODERNA

tural e social da época. Afirmando a autonomia e assumindo a total agir, o artista não se abstrai da realidade histórica; declara explicitamente, pelo e querer ser do seu próprio tempo, e muitas vezes aborda, como artista, temáticas máticas atuais.

A cesura na tradição se define com a cultura do Iluminismo. A natureza não a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo é mais a fonte de todo o saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. É claro que o tende a modificar a realidade objetiva, seja nas coisas concretas (especialmente a arquitetura, a decoração etc.), seja no modo como passa a ter noção e consciência dela: o que era o valor *a priori* e absoluto da natureza, como criação *ne varietur* e modelo de toda invenção humana, é substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade. O fato de o móvel ideológico, que tantas vezes se transforma em explicitamente político, ocupar o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação, tanto na arte neoclássica como na romântica, mostra que ambas, apesar da aparente divergência, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento. A diferença consiste sobretudo no tipo de postura (predominantemente racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social.

O período que se estende aproximadamente entre a metade do século XVIII e a metade do século XIX é geralmente subdividido da seguinte maneira: 1) uma primeira fase pré-romântica, com a poética inglesa do sublime e do horror e com a paralela poética alemã do *Sturm und Drang*; 2) uma fase neoclássica, coincidindo *grosso modo* com a Revolução Francesa e o império napoleônico; 3) uma reação romântica, coincidindo com a intolerância burguesa às obtusas restaurações monárquicas, com os movimentos de independência nacional, com as primeiras reivindicações operárias entre 1820 e 1850, aproximadamente. Mas esta periodização não se sustenta por vários motivos: 1) já nos meados do século XVIII, o termo *romântico* é empregado como equivalente de *pitoresco* e referido à jardinagem, isto é, a uma arte que não imita nem representa, mas, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida; 2) as poéticas do “sublime” e do *Sturm und Drang*, um pouco posteriores à poética do “pitoresco”, não se opõem, mas simplesmente refletem uma postura diferente do sujeito em relação à realidade: para o “pitoresco”, a natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício, que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos *sociais*; para o “sublime”, ela é um ambiente misterioso e hostil, que desenvolve na pessoa o sentido de sua solidão (mas também de sua individualidade) e da desesperada tragicidade do existir; 3) as poéticas do “sublime”, que são definidas como proto-românticas, adotam como modelos as formas clássicas (caso de Blake e Füssli), e assim constituem um dos componentes fundamentais do Neoclassicismo; na medida, porém, em que a arte clássica é dada como o arquétipo da arte, os artistas não a repetem academicamente, mas aspiram à sua perfeição com uma tensão nitidamente romântica. Pode-se, pois, afirmar que o Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica: aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte, e não somente implica um pensamento da arte, mas é um pensar por imagens não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos.

Assim entendida, é arte romântica a que implica uma tomada de posição frente à história da arte. Até o final do século XVII existiu uma tradição “clássica” muito viva, cujas forças não se desgastavam, e sim aumentavam, conforme era remodelada em formas originais

Copyrighted image

Heinrich Füssli: *Falstaff na cesta* (1792);
tela, 1,37 × 1,70 m. Zurique, Kunsthaus.

Copyrighted image

Anne-Louis Girodet: *O sepultamento de Atala* (1808); tela, 2,10 × 2,67 m.
Paris, Louvre.

Bertel Thorvaldsen: *Ganimedes e a águia de Júpiter* (1817); mármore. Copenhague,
Museu Thorvaldsen.

Copyrighted material

por uma imaginação inflamada (como a de Bernini). Com o anti-historicismo próprio do Iluminismo, essa tradição se interrompe: as artes grega e romana se identificam com o próprio conceito de arte, podem ser apreciadas como exemplos supremos de não prosseguem no presente e não ajudam a resolver seus problemas. Aquela tiva perdida pode ser evocada e imitada (Canova, Thorvaldsen), revivida (Blake) ou reanimada com a imaginação (Ingres). Pode também (Courbet). Só mais tarde, porém, com os impressionistas, sairá te da arte.

Antonio Canova
(com a colaboração
de G. A. Selva, P. Bosio,
A. Diédo): *Templo
de Possagno* (1819-30).

Copyrighted image

O ideal neoclássico não é imóvel. Certamente não se pode dizer, lo XVIII e o século XIX, que a pintura de Goya seja neoclássica; mas ca também nasce da ira de ver o ideal racional contrariado por uma carola, e como não pintar monstros se o sono da razão gera-os e com do? Com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico adquire um lógico, identificando-se com a solução ideal do conflito entre do-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as tradições e as nais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda a pério napoleônico.

A crise ocasionada pelo término desse universalismo abre, também na cultura artística, uma problemática nova: recusada a restauração monárquica anti-histórica, as nações precisam encontrar em si mesmas, em sua história e no sentimento dos povos, as razões de uma autonomia própria e, numa raiz ideal comum, o cristianismo, o conteúdo para uma coexistência civil. Assim nasce, no âmbito global do Romantismo, que incluía a ideologia neoclássica decaída, o *Romantismo histórico*, que se lhe contrapõe como alternativa dialética opondo à racionalidade derrotada a profunda e irrenunciável religiosidade intrínseca da arte.

Entre os motivos daquilo que poderíamos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico ou moderno (e mesmo contemporâneo, porque chega até nós), destaca-se a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica, com todas as conseqüências que comporta na ordem social e política. Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocasse a transformação das estruturas e da finalidade da arte, que constituía o ápice e o

Copyrighted image

William Blake: *A escada de Jacó* (1808);
aquarela sobre papel, 0,37 × 0,29. Lon-
dres, British Museum.

Copyrighted image

Copyrighted image

Copyrighted image

Gottfried von Schadow: *As princesas Luísa e Federica* (1795); grupo em mármore, 1,62 m de altura. Berlim, Staatliche Museen.

Jean-Baptiste Carpeaux: *A dança* (1865-69); modelo em gesso para o grupo do Opéra de Paris. Paris, Musée d'Orsay.

Bertel Thorvaldsen: *As três Graças* (1821); relevo em mármore, Copenhague, Museu Thorvaldsen.

Copyrighted material

seus possíveis desenvolvimentos, mesmo de ordem moral. Distinguindo um “belo pitoresco” e um “belo sublime” (termos que já possuíam um significado nos discursos sobre a arte), Kant distingue, na verdade, dois juízos que dependem de duas posturas diversas do homem frente à realidade: é sobre elas e sua inter-relação que, de fato, ele funda sua “crítica do juízo”.

O “pitoresco” é uma qualidade que repercute na natureza pelo “gosto” dos pintores, e especialmente dos pintores do período barroco. Foi um pintor e tratadista, ALEXANDER COZENS (c. 1717-86), que o teorizou, preocupado em dar à pintura inglesa do século XVIII, predominantemente retratista, uma escola de paisagistas. Seus fundamentos são: 1) a natureza é uma fonte de estímulos a que correspondem sensações que o artista esclarece e transmite; 2) as sensações visuais se apresentam como manchas mais claras, mais escuras, variegadamente coloridas, e não num esquema geométrico como o da perspectiva clássica; 3) o dado sensorial é naturalmente comum a todos, mas o artista o elabora com sua técnica mental e manual, e assim orienta a experiência que as pessoas têm do mundo, ensinando a coordenar as sensações e emoções, e também atendendo com o paisagismo à função educativa

Copyrighted image

Alexander Cozens: *A nuvem*; 0,21 × 0,30 m
Londres, coleção Oppé.

que o Iluminismo setecentista atribuía aos artistas; 4) o ensino não consiste em decifrar nas manchas imprecisas a noção do objeto a que correspondem, o que destruiria a sensação primária, mas em esclarecer o significado e o valor da sensação, tal como é, tendo em vista uma experiência não-nocional ou particularista do real; 5) o valor que os artistas buscam é a variedade: a variedade das aparências dá um sentido à natureza tal como a variedade dos casos humanos dá à vida; 6) não se busca mais o universal do belo, mas o particular do característico; 7) o característico não se capta com a contemplação, e sim com a argúcia (*wit*) ou a presteza da mente, que permite associar ou “combinar” idéias-imagens, mesmo muito diversas e distantes. Naturalmente, as manchas variam segundo o ponto de vista, a luz, a distância. Assim, o que a “mente ativa” capta é um contexto de manchas diferentes, mas relacionadas entre si: a variedade não impede que os múltiplos componentes da paisagem concorram para transmitir um sentimento de alegria ou calma ou tristeza. A poética do “pitoresco” medeia a passagem da *sensação ao sentimento*: é exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista-educador é guia dos contemporâneos.

A tese da subjetividade das sensações e, portanto, da função não mais condicionante, e

sim apenas estimulante, da natureza em relação ao pensamento já está presente na filosofia de Berkeley; Goethe, com maior amplitude de análise, ao enunciar no final do século XVIII sua teoria das cores e ao tomar como objeto de pesquisa não a luz (como Newton) mas a atividade do olho, lançou uma ponte entre o cientificismo objetivista e o subjetivismo romântico.

A natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças. O “pitoresco”, tanto quanto na pintura, expressava-se na jardinagem, que era essencialmente um educar a natureza sem destruir a espontaneidade; mas diante de montanhas geladas e inacessíveis, do mar borrascoso, o homem não pode experimentar outro sentimento senão o da sua pequenez. Ou, num louco acesso de soberba, imaginar-se um gigante, um semideus ou mesmo um deus em revolta que incita as forças obscuras do Universo contra o Deus criador. Não mais agradável variedade, mas assustadora fixidez; não mais concórdia de todas as coisas de uma natureza propícia, mas discórdia de todos os elementos de uma natureza rebelde e enfurecida; não mais sociabilidade ilimitada, mas angústia da solidão sem esperança.

As características do “sublime” foram definidas por Burke (*Investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo*, 1757) quase ao mesmo tempo em que Cozens definia o “pitoresco”: são estas, portanto, as duas categorias em que se assenta a concepção da relação humana com a natureza, a qual se pretende utilizar em seus aspectos domésticos e usufruir como fonte cósmica de energias sobre-humanas.

Os modos da representação pictórica também são diferentes. O “pitoresco” se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o caráter das coisas. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras. A execução é rápida, como se não fosse preciso dar muita atenção às coisas. Sempre exata a referência ao lugar, quase seguindo o gosto pelo “turismo” que vinha se difundindo. O “sublime” é visionário, angustiado: cores às vezes foscas, às vezes pálidas; desenho de traços fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que a aprisiona e anula seus esforços.

Cada uma dessas categorias tem seus precedentes históricos: o belo, já prestes a desaparecer, vem de Rafael; o “sublime”, de Michelangelo; o “pitoresco”, dos holandeses. Além dos Cozens, pai e filho, que foram os pioneiros do “pitoresco”, pertencem a essa corrente os grandes paisagistas, como R. Wilson e, principalmente, J. Constable e W. Turner; mas há também um pitoresco social, em sintonia com as teses de J.-J. Rousseau sobre a relação entre sociedade e natureza, e cujo maior representante é T. Gainsborough, intérprete da sociedade elegante e sensibilíssimo retratista que influenciou também sobre Goya. O mundo oficial, por sua vez, teve seu historiador num grande retratista, J. Reynolds, sutil escritor de arte e teórico do “belo” rafaelesco, ainda que nos últimos anos, ante o afirmar-se da poética neoclássica do sublime, tenha se convertido, pelo menos em palavras, a Michelangelo.

Os dois pilares da poética do “sublime” foram J. H. FÜSSLI (1741-1825) e W. BLAKE (1757-1827). Füssli, suíço de nascimento e, quando jovem, adepto do extremismo romântico do *Sturm und Drang*, morou alguns anos na Itália, estudando, mais que os antigos, os desenhos de Michelangelo e dos maneiristas. Foi também escritor, e sobre a arte antiga teceu juízos opostos aos de Winckelmann, tentando interpretá-la não como cânone, mas como experiência vivida e por vezes dramática. Sua idéia do “sublime” se completa com a exaltação do “gênio”. O ponto de referência era Michelangelo, como exemplo supremo de artista “inspirado”, que capta e transmite mensagens ultraterrenas; mas, na verdade, ao “gênio”

demiurgo preferia o “gênio” extraordinariamente vital de Shakespeare, capaz de passar do trágico ao grotesco. E foi o maior ilustrador de Shakespeare. Sua pintura visionária, de uma elegância que oscila entre a perfeição e a perversidade, contradiz intencionalmente a tese da racionalidade, no plano intelectual, e da didática, no plano moral. É uma mescla de rigor no traço e fantasia visionária: evidentemente, em seu romantismo a fantasia não era arbítrio — tinha suas leis talvez até mais rígidas que as da razão.

W. Blake, que trabalhou nesses mesmos anos, foi pintor e poeta; como poeta, ligado à revelação de Homero, da Bíblia, de Dante, de Milton, nos quais via os portadores de mensagens divinas. Quando se ultrapassa o limiar do “sublime”, as sensações se desvanecem e entra-se em contato direto não mais com o criado, mas com as forças sobrenaturais, divinas da criação. As sensações, que a tradição empirista colocara no princípio do conhecimento, são, pelo contrário, vãs ilusões, que impedem de captar as verdades supremas, expressas por sinais ou símbolos arcanos. Renuncia-se ao caráter físico da cor, prefere-se o desenho ao traço. Porém o traço, ainda que nítido e duro, não define a construção formal das figuras; define, pelo contrário, sua indefinibilidade, sua imensidão, sua deslumbrante e imóvel imanência. Poética do absoluto, o “sublime” se contrapõe ao “pitoresco”, poética do relativo. A razão é consciente de seus limites terrenos, para além dos quais só pode existir a transcendência ou o abismo, o céu ou o inferno. Mas apenas do ponto de vista da razão pode-se colocar o problema daquilo que a ultrapassa. Assim como Füssli vive de pesadelos, Blake vive de visões: em ambos é dominante o pensamento do passado, que, no entanto, é mais mitologia do que história. Para Blake, a verdade está nas coincidências e divergências entre as mitologias, que apenas a arte (certamente não a ciência) tem o poder de evocar.

Justamente por ser concebido como um universal abstrato, o classicismo é problematizado. Admira-se em Michelangelo o gênio inspirado, solitário, sublime, o demiurgo que põe em comunicação o céu e a terra. Mas o que mais pode ser o transcendentalismo de Michelangelo senão a superação do classicismo entendido como perfeito equilíbrio de humanidade e natureza? A poética do “sublime” exalta na arte clássica a expressão total da existência, e nisso é neoclássica. Entretanto, visto que considera esse equilíbrio como algo que não continua e que está perdido para sempre, podendo apenas ser reevocado, já é romântica, já é a concepção da história como *revival*.

A poética iluminista do “pitoresco” vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural, e a poética romântica do “sublime”, o indivíduo que paga com a angústia e o pavor da solidão a soberba do seu próprio isolamento; mas ambas as poéticas se completam, e na sua contradição dialética refletem o grande problema da época, a dificuldade da relação entre indivíduo e coletividade. Constable e Turner, na vertente do “pitoresco”, Füssli e Blake na do “sublime” trabalham durante os mesmos anos. A existência, que já não se justifica com uma finalidade no além, tem de encontrar seu significado no mundo: ou se vive da relação com os outros e o *eu* se dissolve numa relatividade sem fim, e é a vida, ou o *eu* se absolutiza e corta qualquer relação com o outro, e é a morte. Na arte moderna, a dialética dos dois termos mudará constantemente de aspecto, mas permanecerá fundamentalmente inalterada. Como a sociedade industrial nascente, a arte moderna também é procura, entre indivíduo e coletividade, de uma solução que não anule o uno no múltiplo, nem a liberdade na necessidade.

O NEOCLASSICISMO HISTÓRICO

Tema comum a toda a arte neoclássica é a crítica, que logo se torna condenação, da arte imediatamente anterior, o Barroco e o Rococó. Adotando a arte greco-romana como modelo de equilíbrio, proporção, clareza, condenam-se os excessos de uma arte que tinha sua sede na imaginação e aspirava despertá-la nos outros. Como a técnica estava a serviço da imaginação e a imaginação era ilusão, a técnica era virtuosismo e até trucagem. A teoria arquitetônica de Lodoli, a crítica da arquitetura de Milizia, mesmo antes da imitação dos monumentos clássicos, pregam a adequação lógica da forma à função, a extrema sobriedade do ornamento, o equilíbrio e a proporção dos volumes: a arquitetura não deve mais refletir as ambiciosas fantasias dos soberanos, e sim responder a necessidades sociais e, portanto, também econômicas: o hospital, o manicômio, o cárcere etc. A técnica, por sua vez, não mais deve ser inspiração, habilidade, virtuosismo individual, mas um instrumento racional que a sociedade construiu para suas necessidades e que deve servir a ela.

A primeira “Estética” é de Baumgarten, em 1735; sua problemática encontrará um amplo desenvolvimento na obra filosófica de Kant e sobretudo na de Hegel. A estética é algo muito diferente das teorias da arte, às quais correspondia uma prática e, portanto, pretendiam estabelecer normas e diretrizes para a produção artística. A estética é uma filosofia da arte, o estudo, sob um ponto de vista teórico, de uma atividade da mente: a estética, de fa-

Copyrighted image

Jacques-Louis David: *As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos* (1794-99); tela, 3,86 × 5,20m.
Paris, Louvre.

Copyrighted material

to, se situa entre a lógica, ou filosofia do conhecimento, e a moral, ou filosofia também, notoriamente, a ciência do “belo”, mas o belo é o resultado de uma colcha é um ato crítico ou racional, cujo ponto de chegada é o conceito. Não do, dar uma definição absoluta do belo; como é a arte que o realiza, só se pode quanto realizado pela arte. É verdade, porém, que se faz uma distinção entre o o belo da natureza, mas as duas formas do belo estão em estreita relação: como finição, é imitação, não existiria o belo artístico se não se imitasse a natureza; no a arte não ensinasse a escolher o belo entre as infinitas formas naturais, não do belo da natureza. Para Winckelmann, a arte grega do período clássico é a que aponta como a mais próxima ao conceito de arte; por conseguinte, a arte moderna ta a antiga é, simultaneamente, arte e filosofia sobre a arte. Quase na mesma época, indica outros períodos ou momentos da história da arte como modelos da portanto, mais importante do que escolher um determinado modelo em vez de sibilizar que a atividade artística se inspire em períodos ou momentos da arte abstraídos da história e elevados ao plano teórico dos modelos. Tampouco é indispensável identificar modelos históricos precisos. Em *O juramento dos Horácios*, David se inspira na moral da Roma republicana sem se remeter, a não ser pela imaginação, à arte romana daquele período.

A premência dos problemas suscitados pelas rápidas transformações da situação social, política, econômica, bem como pelo impetuoso crescimento da tecnologia industrial, sem dúvida contribui para a identificação do ideal estético com “o antigo”. A razão não é uma entidade abstrata; deve dar ordem à vida prática e, portanto, à cidade como local e instrumento da vida social. Sua crescente complexidade leva à invenção de novos tipos de edifícios (escolas, hospitais, cemitérios, mercados, alfândegas, portos, quartéis, pontes, ruas, praças etc.). A arquitetura neoclássica tem um caráter fortemente tipológico, em que as formas atendem a uma função e uma espacialidade racionalmente calculadas. O modelo clássico permanece como ponto de referência para uma metodologia de projetos que se coloca problemas concretos e atuais, mas sua influência sobre o agir presente não é maior que a do “modelo” humano de Brutus ou de Alexandre sobre as decisões políticas de Robespierre ou as estratégias de Napoleão.

As escavações de Herculano e Pompéia, duas cidades romanas destruídas por uma erupção do Vesúvio (79 d.C.), que revelaram, juntamente com a decoração e os ornamentos, os hábitos e os aspectos práticos da vida cotidiana, contribuíram para transformar e, ao mesmo tempo, definir melhor o conceito de classicidade. Já se pode estudar também a pintura antiga, antes conhecida através de poucos exemplares e pelas descrições dos literatos. Com Champollion, que ajudou nas campanhas de Napoleão no Oriente, descobre-se quase com assombro a refinadíssima civilização artística do antigo Egito — outro componente da cultura neoclássica, sobretudo do “estilo império”.

Começa a surgir a idéia de que a cidade, não sendo mais patrimônio do clero e das grandes famílias, mas instrumento pelo qual uma sociedade realiza e expressa seu ideal de progresso, deve ter um asseio e um aspecto racionais. A técnica dos arquitetos e engenheiros deve estar a serviço da coletividade para realizar grandes obras públicas. Os pintores, também eles com os olhos postos na “perfeição” do antigo, parecem preocupados sobretudo em demonstrar sua modernidade: dão preferência ao retrato, com o qual procuram definir simultaneamente a individualidade e a socialidade da pessoa; aos quadros mitológicos, em que projetam na evocação do antigo a “sensibilidade” moderna, e aos quadros históricos, em que refletem seus ideais civis. Os marceneiros e os artesãos, aos quais se deve a difusão da cultura figurativa neoclássica entre os costumes sociais, descobrem que a simpli-

A escultura neoclássica teve seu epicentro em Roma, nas diferentes interpretações que CANOVA e o dinamarquês THORVALDSEN deram à relação com o antigo.

Canova se formara num ambiente onde o gosto pela cor também dominava a escultura, e em suas primeiras obras romanas (monumentos fúnebres de Clemente XIII e Clemente XIV, entre 1783 e 1792) mostra-se sensível à tradição barroca, sobretudo às vibrações berninianas da matéria na luz. Manteve relações com Batoni, cujo classicismo era acima de tudo uma moderação civil e laica dos impulsos oratórios: um artista que agradava aos ingleses, principalmente a Reynolds. Sua escultura é tensa busca do belo ideal a partir do antigo, que, no entanto, não é um frio modelo acadêmico, mas uma realidade bela e perdida que se quer reanimar com seu calor. Chega-se ao belo por um processo de sublimação daquilo que de início era um estado de violenta e dramática emoção.

Ainda hoje, uma parte da crítica exalta os esboços canovianos (a maioria na gipsoteca de Possagno) pelo modelado impetuoso e acidentado, os soerguimentos e os deslizamentos da luz. Magnífica escultura, sem dúvida, mas não é lícito julgar um artista pelas fases preparatórias do seu trabalho: por mais que os esboços improvisados sejam fascinantes, a verdadeira escultura de Canova é a das estátuas geralmente executadas por seus colaboradores técnicos, e depois cuidadosamente polidas e envernizadas. É por esse processo, ao qual Canova chamava “sublime execução”, que a obra escultural, nascida de uma forte agitação da alma e de um impulso do gênio, deixa de ser uma expressão individual, constitui-se como valor de beleza, vive no espaço e no tempo “naturais”, transmite a quem a olha e entende o desejo de transcender o limite individual e elevar-se ao sentimento universal do belo. O processo eletivo, portanto, não segue do sentido para o intelecto, e sim para o sentimento. Apesar da glória agora universal do jovem Canova (predileto também de Napoleão), já nos primeiros anos do século XIX um crítico alemão, Fernow, contrapõe ao belo vivo e palpitante de Canova o neoclassicismo teoricamente mais rigoroso de Thorvaldsen (em Roma desde 1797).

Thorvaldsen também não copia o antigo: considera-o como um mundo de arquétipos. As próprias figuras mitológicas são arquétipos, e arquétipos são seus atributos: propõe-se, portanto, reconstruir, a partir das tantas imagens de Hermes ou de Atena, os “tipos” de Hermes e de Atena. Recusa como lisonja fácil a relação que com tanta facilidade as estátuas canovianas encontram com a atmosfera, o espaço da vida, mas sobretudo com a alma de quem as olha. Um mundo de “tipos” é um mundo sem emoções nem sentimentos, destituído de qualquer relação com o mundo empírico, absoluto. Não importa que o antigo tenha, em certa época, possuído uma realidade histórica: na poética-filosofia de Thorvaldsen não há espaço nem tempo, natureza nem sentimentos, mas apenas conceitos expressos em figuras ou apenas figuras levadas à imutabilidade e universalidade dos conceitos. É como a arquitetura de Schinkel, com seu cálculo exato dos pesos e empuxos dos cheios e dos vazios, da qualidade dos materiais.

Fundamental para toda a arte neoclássica, trate-se de arquitetura, das artes figurativas ou das artes aplicadas, é a ideação ou projeto da obra: um projeto que pode ser impulsivo como nos esboços canovianos, ou friamente filológico como em Thorvaldsen. O projeto é desenho, o traço que traduz o dado empírico em fato intelectual. O traço não existe senão na folha onde o artista o traça, é uma abstração também da estátua antiga que está sendo copiada. Naturalmente, na época neoclássica atribui-se grande importância à formação cultural do artista, a qual não se dá pelo aprendizado junto a um mestre, e sim em escolas públicas especiais, as academias. O primeiro passo na formação do artista é desenhar cópias de obras antigas: portanto, pretende-se que o artista, desde o início, não reaja emotivamente ao modelo, mas se prepare para traduzir a resposta emotiva em termos conceituais.

Copyrighted image

Domenico Merlini: *Salão de baile do Palácio Lazienki em Varsóvia.*

Copyrighted image

Carlo Rossi: *Palácio do grão-duque Miguel (1819-23) em Leningrado.*

Copyrighted image

Copyrighted image

Baltimore, casa no 107 West Monument Street (início do século XIX).

Christian Hansen: *Interior da Vor Frue Kirke (1811-29) em Copenhague.*

Copyrighted image

Giuseppe Valadier: *Desenho de cassino de dois andares com cúpula.*

Copyrighted image

Friedrich Schinkel: *Palácio da Nova Guarda (1816-18) em Berlim.*

Copyrighted image

Leo von Klenze: *O Walhalla (1830) nos arredores de Donaustauf.*

Copyrighted image

Cadeira (final do século XVIII). Castlecoole, Enniskillen (Irlanda), coleção Earl of Belmore.

Turbulo (início do século XIX); madeira e bronze. Florença, palácio Pitti.

O ROMANTISMO HISTÓRICO

O final da epopéia napoleônica trouxe profundas conseqüências p^{Copyrighted image} herói segue-se uma sensação de vazio, o desânimo dos jovens destituídos de seus sonhos de glória (pense-se em Stendhal). O horizonte se estreita, mas intensifica-se o sentimento dramático da existência. O refluxo envolve também as grandes ideologias da revolução. Ao teísmo do Ente Supremo contrapõe-se o cristianismo como religião histórica; ao universalismo do império, a autonomia das nações; à razão igual para todos, o sentimento individual; à história como modelo, a história como experiência vivida; à sociedade como conceito abstrato, a realidade dos povos como entidades geográficas, históricas, religiosas, lingüísticas. Volta-se à idéia da arte como inspiração; mas a inspiração não é intuição do mundo, nem revelação ou profecia de verdades arcanas, e sim um estado de recolhimento e reflexão, a renúncia ao mundo pagão dos sentidos, o pensamento de Deus. Os grandes expoentes do Romantismo histórico são alguns pensadores alemães do início do século XIX: os dois Schlegel, Wackenroder, Tieck. Por trás do pensamento religioso deles encontra-se ainda o desejo de revalorizar a tradição cultural germânica, repleta de temas místicos, como alternativa ao universalismo classicista. Em suma, não se trata de uma concepção nova e orgânica do mundo que se segue a uma outra, decaída, mas de um aprofundamento do problema da relação entre os artistas e a sociedade do seu tempo. Para os neoclássicos, a arte era uma atividade mental distinta da racional, e provavelmente mais autêntica: agora se reconhece que o binômio ciência-técnica vem se impondo, desde que, após a ânsia anti-histórica de restauração das velhas monarquias, a burguesia industrial iniciou sua rápida ascensão. É justamente em relação a essa burguesia, que afinal pode ser a única clientela, que os artistas se sentem hostis, em perpétua polêmica.

Por outro lado, o mundo que não apenas é, mas quer ser, a qualquer preço, moderno, exerce sobre os artistas uma forte atração: não podem deixar de perceber que as técnicas industriais, apesar de seu vínculo com a ciência, constituem uma grande força criativa. É necessário, por seu próprio interesse, recusar o que na burguesia há de estreiteza mental, con-

no início do século XIX, incluirá o Gótico em seu projeto histórico da arte como expressão típica do *ethos* cristão. Essa revalorização, ademais, marca a desforra da arte nórdica contra o classicismo e o barroco romanos. No princípio do século XIX, Schinkel não só admira a sutil sabedoria construtiva dos arquitetos góticos, como também não tem dificuldades em admitir que, se a arquitetura classicista era apropriada à expressão do sentido do Estado, a arquitetura gótica, por seu lado, exprimia a tradição religiosa da comunidade.

Observa-se ainda que, mesmo nas bases de uma nova concepção da técnica construtiva e de uma nova relação entre o espaço urbano e o “monumento”, isto é, a catedral, a arquitetura gótica tem características estruturais e decorativas diferentes na França, Alemanha, Itália, Espanha e Inglaterra; disso se deduz que, ao contrário da estilística neoclássica, o Gótico reflete as diversidades de línguas, tradições, costumes dos diversos países ou, mais precisamente (visto que este conceito se torna cada vez mais forte), das várias nações européias. Há casos em que se atribuía às catedrais góticas um significado não só cívico, mas também patriótico; com o acabamento-recomposição da catedral de Colônia (1840-80), pretende-se mostrar que esse monumento é o baluarte ideal para a defesa, sobre o Reno, da nação alemã.

O Neogótico também teve seus teóricos. Na Inglaterra, os dois PUGIN, pai e filho, montaram acurados índices tipológicos da arquitetura e decoração góticas, extraíndo-os dos edifícios medievais, pela primeira vez convertidos em objeto de estudo, e generalizando-os ou, melhor, descaracterizando-os para obter modelos facilmente repetíveis, mesmo industrialmente — o palácio de Westminster, sede do Parlamento inglês, é simplesmente um mostruário da morfologia neogótica. É então que se forma o conceito de “estilo”, como redução a esquemas de manual dos elementos recorrentes ou mais comuns da arquitetura de uma determinada época, tendo em vista sua repetição banal e adaptação artificial a funções e condições de espaço totalmente diferentes (por exemplo, a aplicação da morfologia de uma catedral à sede de um banco).

Muito mais importante, também pela sua ligação com as novas técnicas, é o trabalho teórico e histórico de VIOLLET-LE-DUC (1814-79), sem dúvida o maior pioneiro do *revival* gótico na França. Aprofundou o estudo direto, filológico dos monumentos góticos, investigou os sistemas construtivos e a concepção espacial e de material que implicavam, estabeleceu e aplicou princípios e métodos para sua conservação e restauração. Intuiu que o Gótico era mais uma linguagem do que um “estilo”. Ele próprio restaurou não poucos monumentos — o que chamava de “restauração interpretativa”, que se baseia na convicção de que o monumento era sempre (e não era nunca) uma construção unitária, da qual era necessário retirar o que não coubesse na lógica do esquema. Os resultados, em geral, não foram positivos, porque o edifício quase sempre havia crescido no decorrer do tempo, era obra de várias gerações, tivera uma vida histórica própria. Mas Viollet-le-Duc, além de escritor e restaurador, era engenheiro, dos primeiros a sentir as possibilidades que ofereciam os novos materiais, a começar pelo ferro. Percebeu que o emprego desses materiais mais resistentes e elásticos transformava em dinâmica a antiga concepção estática: com o ferro (e depois com o cimento), seria possível criar espaços arquitetônicos não muito diferentes dos da arquitetura gótica, com os grandes vãos abertos entre pilares em tensão e arcos lançados com extrema ousadia. Deve-se a Viollet-le-Duc o fato de se ter restituído aos monumentos medievais, já desprezados como documentos de barbárie, uma razão de ser na cidade moderna, mas também a ele se deve o fato de a arquitetura mais tecnicamente avançada, dita “dos engenheiros”, ter podido construir para si uma ascendência histórica, e assim não mais se apresentar como uma antiarquitetura, boa apenas para fazer pontes e alpendres.

O centro do debate das idéias sobre a arte continua a ser a França. Depois da David, o máximo expoente da pintura neoclássica, esboça-se um nítido traço o “purismo” rafaelesco de INGRES e a impetuosa genialidade de DELACROIX, prenheido do romantismo artístico, como Victor Hugo para o romantismo literário. Durante toda a primeira metade do século, manteve-se entre os dois grandes artistas quase uma disputa infundável, que, no entanto, não é uma oposição entre clássico ou acadêmico e libertário, e sim uma divergência sobre o significado histórico do romantismo e a sociedade em que se situa. Ingres, que prefere trabalhar em Roma a fazê-lo

Copyrighted image

Franz Pferr: *A entrada de Rodolfo de Habsburgo em Basileia em 1273* (1810); tela, 0,95 × 1,19m. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

em Paris, está tão persuadido quanto seu rival de que a pintura nasce não tanto da cópia da natureza, mas da interpretação da história, isto é, dos mestres. Remonta de David a Poussin, de Poussin a Rafael; seu historicismo, porém, que quer ser superação da contingência ou catarse, não é em absoluto um *revival*, como tampouco o é o historicismo tempestuoso de Delacroix; para este é como se os fatos do passado, mesmo remoto, estivessem ocorrendo sob seus olhos, e ele participasse pessoalmente deles. Delacroix pretende ser, como o definirá seu grande amigo Baudelaire, o pintor do seu próprio tempo; no entanto, vivendo o presente, revive o passado, torna-o flagrante. Há uma ascendência sua, formada pelos artistas mais emotivos e dramáticos: Michelangelo, Rubens, Goya. Como o passado é imóvel, morto, se não se o acende com o calor da paixão, é preciso reinventá-lo, animá-lo, agitá-lo. Ingres certamente tem algo de acadêmico e Delacroix algo de retórico; para o primeiro, a arte é meditação e escolha; para o segundo, genialidade e paixão. Porém ambos olham, de dois pontos diferentes, um mundo que se transforma rapidamente: Ingres se abstém com prudência, Delacroix se lança com ímpeto, mas a ambos é comum a preocupação pela nova sociedade, na qual o artista não está mais integrado como componente necessário e modelo de comportamento.

Contudo, não se pode compreender o contraste entre Ingres e Delacroix sem considerar a figura fulgurante, e logo desaparecida, de GÉRICAULT: um pintor que parte da tradição davidiana e certamente se rebela contra o classicismo acadêmico, mas intui que a verdadeira antítese a se resolver numa síntese não é entre o classicismo e o romantismo, e sim entre o

classicismo e o realismo. O classicismo e o romantismo são duas maneiras diferentes de idealizar, mesmo que o primeiro pretenda ser clareza superior e o segundo passionalidade ardente. Ora, a antítese justa, radical, é entre o ideal e o real; mas não há sentido em se propor a encarar diretamente, sem pressupostos, descomprometidamente, a realidade — o problema é sempre um problema de cultura, e só se pode alcançar a realidade destruindo qualquer veleidade de idealizar, de fugir à pressão do presente. Mais que um romântico, Géricault é um anticlássico e um realista: embora não deixe de ter pontos de contato com os exórdios de Delacroix, sua obra é, na verdade, uma ponte entre o classicismo superado de David e o realismo ainda não nascido de Courbet.

Ao lado do problema da sociedade, cuja rápida transformação não pode deixar de ser constatada, permanece, todavia, o problema da natureza. Qual é a posição do artista moderno em relação a ele? O que ele “ensina” a ver, já que esta (como define Ruskin) é sua tarefa específica? Não esqueçamos que a grande pintura francesa do século passado nasceu do contato com a pintura inglesa, especialmente o paisagismo, sobre o qual se realizou em 1824 uma grande exposição em Paris. Constable, com certeza, liga-se diretamente à poética do “pitoresco”, da qual se vale não só para notar a infinita variedade dos aspectos naturais, mas também a infinita variação dos tons, dos matizes das cores. A natureza, para ele, é um universo totalmente diferente do social: infinitamente mutável, porém constante em seu variar, que a torna extremamente interessante e, ao mesmo tempo, repousante para quem consegue subtrair-se por alguns momentos ao cinza fumacento das cidades industriais. TURNER, que trabalha nos mesmos anos, também parte do “pitoresco”, especialmente do gosto pela mancha (*blot*), teorizado por COZENS como estímulo fantástico à interpretação da natureza: e seu ideal é a interpretação da natureza como partícipe dos impulsos espirituais, da sensibilidade, do dinamismo da sociedade moderna.

A pintura romântica quer ser expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal; assim, sendo o sentimento o que há de mais natural no homem, não existe sentimento que não seja sentimento da natureza. Desse modo pensa o maior paisagista francês do século XIX, COROT, cuja pintura é muito menos “sentimental” e mais “realista” quando se afasta dos temas paisagísticos para representar a figura. Quando jovem, na Itália, Corot por algum tempo seguiu paralelamente a Ingres, na busca de uma extrema clareza e sobriedade da imagem; mesmo depois, considerou a nitidez e a harmonia da imagem paisagística como a projeção de qualidades interiores, de afinidades eletivas, de equilíbrio entre o mundo moral dos sentimentos e o mundo natural.

Uma clara intenção realista, de franco registro dos momentos uníssonos entre o mundo interior e o exterior, leva THÉODORE ROUSSEAU, por sua vez, a tentar eliminar todos os pressupostos, mesmo poéticos, da representação da natureza: sua morfologia e tipologia, seus traços de caráter são igualmente aspectos “humanos” da natureza. Também de intenções realistas é a busca dos “*macchiaioli*”^{*} toscanos, mas acompanhada por uma vontade de pureza lingüística (evocação do *Quattrocento* toscano).

COURBET, por volta dos meados do século, tentou a via do realismo integral. Desde 1847 afirma que a arte, em sua época, não tem mais razão de ser se não for realista. Mas o realismo não significa a diligente imitação da natureza; pelo contrário, o próprio conceito de natureza deve desaparecer, enquanto resultante de escolhas idealistas no ilimitado mun-

(*) *Macchiaioli*: movimento surgido em Florença, em meados do século XIX, que utilizava uma técnica baseada em manchas (*macchie*) de cores luminosas. (N. T.)

do do real. O realismo significa encarar a realidade de frente, prescindindo de qualquer preconceito estético, moral, religioso.

Politicamente, Courbet é socialista e revolucionário (depois da Comuna, terá de sair da França), mas não põe a arte a serviço da ideologia, como faz Daumier com suas litografias agressivas. Segundo Courbet, a realidade para o artista não é em nada diferente do que é para os outros: um conjunto de imagens captadas pelo olho. Porém, se essas imagens precisam ter um sentido para a vida, devem tornar-se coisas, ser reconstruídas pelo homem. Apenas dessa maneira serão coisa sua, fato de sua existência. Em termos simples, a realidade não é o modelo admirado pelo artista, é sua matéria-prima. É aqui Courbet se rebela contra a nova técnica industrial, que embrutece os trabalhadores e não lhes dá qualquer experiência do real. O tempo do artista-artesão terminou; o tempo do artista-intelectual (Delacroix) é uma ficção da cultura burguesa. Em todo caso, a arte não mais oferecerá modelos, não mais servirá para melhorar as coisas que o homem produz, a qualidade de vida para os privilegiados que podem usufruí-la. Mas é concebível um mundo em que as aparências perdem todo o significado, um mundo cego? Num mundo apenas de coisas, as imagens também são coisas, e o artista é quem as fabrica. Não as inventa, constrói-nas: dá a elas a força para competir, impor-se como mais reais do que a própria realidade, porque não foi Deus, e sim o homem que as fez. Pintar significa dar ao quadro um peso, uma consistência maior das coisas vistas: em suma, fazer o que se vê não é o mesmo que imitar a natureza. Qual é a distância e o percurso entre a coisa vista, que logo desaparece, e a mesma coisa pintada, que permanece? Nada mais do que a feitura, o trabalho manual do artista (Marx teria dito: força de trabalho). Assim, o trabalho do artista se torna o paradigma do *verdadeiro* trabalho humano, entendido como presença ativa ou mesmo indistinção entre o homem social e a realidade. O artista é um trabalhador que não obedece à iniciativa e não serve ao interesse de um patrão, não se submete à lógica mecânica das máquinas. É, em suma, o *tipo de trabalhador livre*, que alcança a liberdade na práxis do próprio trabalho. Eis por que Courbet, que tinha idéias políticas muito claras, nunca pôs sua pintura a serviço delas. Sua posição ideológica não condiciona a pintura a partir do exterior e não se realiza *através*, e sim *na* pintura. Por isso, a pintura de Courbet é o corte para além do qual se abre uma problemática inteiramente nova, que não mais consistirá em perguntar o que o artista faz *da* realidade, mas o que faz *na* realidade, entendendo por realidade as circunstâncias históricas ou sociais, tanto quanto a realidade natural.

WILLIAM BLAKE
NEWTON

JOHANN HEINRICH FÜSSLER
O PESADELO

Para BLAKE, não existem mais “as artes” (pintura, escultura etc.), e sim “a Arte”, pura atividade do espírito, que escapa à matéria: toda a obra de Blake consiste em desenhos em bico-de-pena, pintados com aquarelas de cores suaves e transparentes. A Arte, segundo ele, é conhecimento intuitivo não mais das coisas individuais, mas das forças eternas e sobre-humanas da criação. Pertence, portanto, a poucos iniciados em misteriosa relação com o divino e o sagrado, isto é, com o Ser na sua totalidade (natureza, mi-

to, história, passado, presente, futuro). É a anticiência, síntese e não análise, inspiração e não pesquisa, subjetividade e não objetividade. Todavia, a ciência também tem seus aspectos “sublimes”, por ser um esforço heróico, ainda que fadado ao fracasso, de conhecer e possuir o real. Evidentemente, Blake não “faz o retrato” de Newton, representa-o simbolicamente como um herói, um titã, talvez um anjo rebelde que se condenou à solidão e inutilmente procura na matemática uma verdade que está nas coisas, mas que não sabe ou não quer ler. O céu para o qual não olha e se mantém obscuro para ele, as pedras cheias de variações naturais sobre as quais se senta sem ver constituem justamente a realidade que ignora para traçar figuras geométricas com o compasso. Seu corpo inutilmente vigoroso, como o de um Michelangelo, dobra-se e fecha-se sobre si mesmo, também formando uma figura geométrica, um quadrado. De

Copyrighted image

Copyrighted image

Claude-Nicolas Ledoux: *Casa dos guardas campestres* em Maupertuis (1780); gravura. Paris, Bibliothèque Nationale.

notáfio de Newton de Boullée. A mesma forma, mudando o propósito e o mecanismo da função, serve para manifestar conteúdos diferentes. Portanto, a esfera não tem em si mesma um conteúdo simbólico. Seu conteúdo semântico antecede a determinação funcional (como posto de observação e de guarda) e simbólica (como tumba-monumento), e é intrínseco à esfera como forma fechada e perfeita, universo no universo, pela qual ela se coloca como fulcro em relação a um horizonte circular e infinito, ou melhor, como forma típica da razão e de sua centralidade em relação ao universo infinito.

Toda a arquitetura neoclássica se produzirá como desenvolvimento de temas tipológicos, isto é, como busca de uma classificação cada vez mais precisa do objeto, cuja possibilidade está implícita no esquema ou *tipo* do próprio objeto.

JOHN CONSTABLE
A REPRESA E O MOINHO DE FLATFORD

WILLIAM TURNER
MAR EM TEMPESTADE

A arte moderna nasce da cultura artística do Iluminismo, cujos temas fundamentais eram: 1) a recusa da retórica figurativa barroca e da função comemorativa tradicional da figuração alegórica e histórico-religiosa; 2) a busca de uma lógica da representação formal e de uma funcionalidade puramente social da arte: por conseguinte, desenvolvimento dos “gêneros” mais apropriados para a análise da realidade natural (paisagem) e social (retrato); 3) a autonomia e especialização profissional dos artistas.

No início do século XIX, dois paisagistas ingleses, JOHN CONSTABLE e WILLIAM TURNER, esclarecem com suas obras quais podem ser as atitudes do homem *moderno* frente à realidade natural. Depois da famosa exposição da pintura inglesa em Paris, em

Copyrighted image

▲ John Constable: *A represa e o moinho de Flatford* (c. 1811); tela. Londres, Victoria and Albert Museum.

▼ William Turner: *Mar em tempestade* (c. 1840), tela, 0,91 × 1,22 m. Londres, Tate Gallery.

Copyrighted image

1824, a obra de ambos teve uma influência decisiva sobre o nascimento e desenvolvimento inicial do Romantismo francês.

A formação dos dois pintores é diferente: Constable parte do estudo da paisagem realista holandesa, Turner da tradição da paisagem clássica ou histórica de Claude Lorrain e das vistas em perspectiva de Canaletto.

Para Constable, não existe um espaço universal, dado *a priori* e, na sua estrutura, imutável; seu espaço é composto de coisas (árvores, casas, águas, nuvens), e elas são captadas como manchas coloridas, que o pintor se esforça em representar com imediaticidade, servindo-se de uma técnica rápida e vigorosa, com pinceladas encorpadas de cores nítidas e brilhantes.

Para Turner, é sempre a intuição *a priori* de um espaço universal ou cósmico que se concretiza e se apresenta à percepção nos temas particulares. Constable quer distinguir claramente, em suas diversas qualidades, as manchas coloridas que correspondem às coisas; mas seu esforço não pretende delas deduzir as noções das coisas e assim transformar as *sensações em noções* (por exemplo, o vermelho de uma casa na descrição da casa), e sim determinar o valor de cada notação colorida e suas relações, que, em seu conjunto, formam o espaço. Para Turner, pelo contrário, o espaço é uma extensão infinita, animada pelo agitar-se de grandes forças cósmicas, de modo que as coisas são tragadas em vórtices de ar e em turbilhões de luz, acabando por serem reabsorvidas e destruídas no ritmo do movimento universal.

A visão de Constable não se limita a captar e representar fielmente a impressão que se grava no olho e na mente; a impressão que se recebe não é dissociável da reação afetiva do sujeito, que, sendo ele também natureza, reconhece naquele espaço seu ambiente próprio. É, portanto, uma vista *emocionada*. A visão de Turner revela um dinamismo cósmico que escapa ao controle da razão, mas que pode arrastar a alma humana em êxtases paradisíacos ou precipitá-la na angústia. É, portanto, uma vista *emocionante*. No primeiro caso é o sentimento humano (com o fundamento ético que o pensamento iluminista lhe reconhece) que atribui um sentido ao ambiente natural, no segundo é este que suscita uma reação passional. Em ambos os casos, de qualquer forma, a natureza não é concebida como o reflexo do criador na imagem do criado, e sim como o ambiente da vida: um

ambiente que pode ser acolhedor ou hostil, mas com o qual se tece sempre uma relação ativa, não diversa da que liga o indivíduo à sociedade.

FRANCISCO GOYA FUZILAMENTO

Na Espanha setecentista, socialmente atrasada e politicamente reacionária, os poucos intelectuais abertos às idéias do Iluminismo europeu (os “liberais”) não são uma força política — não podem senão viver com dilacerante lucidez a tragédia de uma nação em retrocesso numa Europa em progresso. GOYA está entre eles; para ele, a Europa é a brilhante ironia com que Tiepolo celebra os faustos da decadência de Veneza, é a crítica social de Hogarth. Interessa-se, mas cético, pela teoria classicista levada à Espanha por Mengs e pelo otimismo à Rousseau de Gainsborough. No momento da grandeza artística espanhola, na primeira metade do século XVII, haviam-se aberto dois caminhos: a arte como fanatismo religioso, irracionalismo puro (El Greco), e a arte como límpida inteligência, dignidade moral e civil (Velásquez). A arte segundo a razão de Velásquez fora o ponto de partida, ou pelo menos um prenúncio, daquele Iluminismo do qual a Espanha era agora excluída pela monarquia e pelo clero: a razão, para Goya, é apenas o exorcismo com que invocar e esconjurar os monstros do obscurantismo, uma superstição laica contra a superstição religiosa.

Na primeira fase da obra de Goya, que culmina nas águas-fortes de *Os caprichos* (1799), a *razón* invoca do inconsciente os monstros da superstição e da ignorância gerados pelo sono da *razón*. Goya não é um visionário como El Greco; ele descreve a *imagerie* do preconceito e do fanatismo com lucidez voltairiana, mas sem a ironia superior do filósofo, antes com furioso sarcasmo. A estrutura do discurso figurativo permanece barroca, mas levada ao limite da dissolução. Goya não tem a ilusão de resgatar na arte o absurdo histórico e moral; ao ideal do belo teorizado por Mengs, contrapõe a realidade do feio. O êxtase de El Greco, perturbado, torna-se pesadelo, o *cauchemar* de que fala Baudelaire. O artista é testemu-

nha do seu tempo, não é culpa sua se é uma testemunha de acusação. O expressionismo exacerbado que contrapõe primeiramente ao classicismo de Mengs, e a seguir ao de David, não é uma escolha livre, mas forçada e negativa. Para ser do seu tempo, o artista deve ser contra seu próprio tempo; por isso, Goya, que numa Europa já totalmente neoclássica parece uma monstruosa exceção, é a verdadeira raiz do Romantismo histórico.

A razão divinizada pela revolução chega também à Espanha, mas tardia e com as baionetas francesas, e apenas para substituir por um despotismo laico o dos Bourbon e dos padres: uma burla no cúmulo da infelicidade. Então Goya se põe ao lado da “nação” espanhola — um outro passo em direção ao Romantismo histórico. De fato, este nascerá dez anos depois, com o fracasso do universalismo napoleônico; porém, para Goya, Napoleão não foi nem herói nem gênio, talvez apenas outro mito, outra superstição. Portanto, antecipa também a vocação realista do Romantismo, mas seu realismo não é cópia da realidade, é o que resta quando uma ideologia se desintegra. Não só os grandes românticos, como Delacroix, mas os grandes realistas, como Géricault, Daumier, Courbet, terão muito a aprender de Goya (que viveu seus últimos anos na França, em Bordeaux). Negando a ideologia, Goya nega também a história, que para ele é uma ideologia do passado por representar o mundo como se gostaria que tivesse sido. Até a natureza, como se apresenta aos sentidos, é uma ideologia, a realidade como se gostaria que fosse. O realismo, se verdadeiramente tal, é antinaturalista. O verdadeiro realismo consiste em pôr para fora tudo o que se tem dentro,

não esconder nada, não escolher: é o que Goya faz em sua confissão geral, os murais da Quinta del Sordo (1820-2), sua casa perto de Madri. Rodeia-se de seus fantasmas porque vive deles, que são a única, verdadeira realidade: uma homenagem ao Calderón de *A vida é um sonho*, mas também a prova de que não há antítese, e sim identidade entre o Goya visionário e o Goya realista. (Da mesma forma, não há antítese entre o David neoclássico de *O juramento dos Horácios* e o David realista de *A morte de Marat*.)

O *Fuzilamento* (1808) é um quadro realista, documenta a repressão impiedosa dos movimentos anti-franceses de maio: como seria, hoje, uma reportagem fotográfica sobre as atrocidades no Vietnã. Os soldados não têm rostos, são marionetes uniformizadas, símbolos de uma ordem que, pelo contrário, é violência e morte (um tema que será retomado por Picasso em *Massacre na Coreia*). Nos patriotas que morrem não há heroísmo, pelo menos não no sentido classicista de David, mas fanatismo e terror. A história como carnificina, como catástrofe (são dessa época as águas-fortes de *Os desastres da guerra*). A destruição se cumpre no halo amarelo de uma enorme lanterna cúbica: eis “a luz da razão”, enquanto ao redor está a escuridão de uma noite como todas as outras e ao fundo a cidade adormecida.

Quando David pinta Marat assassinado, a desordem do acontecimento — a agressão, a agonia, a morte — já se recompôs; o crime ainda não foi descoberto, mas a história já se iniciou, Marat agora se transformou numa estátua. No quadro de Goya, nada se cumpre e se torna história: o *liberal* tenta um belo gesto heróico, o frade procura uma última ora-

ção, mas o terror é mais forte. A idéia pela qual morrem já se desvaneceu, há apenas a morte física. Em um instante, aqueles homens vivos estarão mortos como os outros, tombados um instante antes e já desfeitos na horrenda mescla de lama e sangue. Enquanto isso, a cidade dorme. Eis a História. Este quadro atroz foi pintado enquanto Ingres pintava sua *Banhistas de Valpinçon* e Canova retratava Paolina Bonaparte nua. Não basta dizer que, na perspectiva desesperada de Goya, como não há espaço para a natureza e para a história, também não há espaço para o *belo*. Não é por escrúpulo moral que, representando um

fuzilamento, não se demora em observar o to de luz ou de cor. Quer fazer o David, quando transforma um tua: apresentar uma realidade que que, pelo contrário, queremos que gem que cobrimos os olhos para imagem que traz em si o seu prazo de imediato; em um instante, será radora. Goya é um romântico também gação da imagem à transitoriedade, à tempo: a imagem arde como um fogo de vida é sonho, mas a morte não é

Copyrighted image

Copyrighted image

Jacques-Louis David: *O juramento dos Horácios* (1784); tela, 3,3 × 4,26 m. Paris, Louvre.

Copyrighted image

Caravaggio: *O sepultamento de Cristo* (1603-4), detalhe; conjunto 3 × 2,03 m. Roma, Pinacoteca Vaticana.



Maria Antonieta levada ao suplício (1793), desenho a bico de pena. Cópia de David.

ANTONIO CANOVA

*MONUMENTO DE MARIA
CRISTINA DA ÁUSTRIA*

O *Monumento de Maria Cristina*, na igreja dos Agostinianos, em Viena, antecede em dois anos a publicação de *Os sepulcros*, de Foscolo, que pode ser considerado seu paralelo literário. Em toda a arte neoclássica ressurgiu com insistência o tema da morte, que se associa espontaneamente à idéia de uma classicidade profundamente amada, mas irrecuperável. Nesta obra, CANOVA desenvolve os estudos para um monumento a Ticiano, que lhe fora encomendado em 1794 e nunca chegou a ser executado. No início de sua carreira, Canova esculpira em Roma dois outros grandes monumentos fúnebres, respectivamente dedicados a Clemente XIV (1787) e a Clemente XIII (1792). Neles, havia retomado e reelaborado *criticamente*, corrigindo e reduzindo, o tipo de monumento sepulcral barroco, berniniano: estátuas alegóricas embaixo, o sarcófago no meio, a estátua do

pontífice no alto. A correção neoclássica consistia na redução do conjunto berniniano, movimentado e pictórico, a um esquema rigidamente geométrico, piramidal, e na acentuada separação dos planos em profundidade: o pedestal, as estátuas alegóricas, a urna, a estátua-retrato. Nos projetos para o monumento a Ticiano desaparece a estátua do defunto, e o que antes era um esquema compositivo piramidal materializa-se numa verdadeira pirâmide, vista no entanto de frente como um triângulo levemente inclinado para trás. A pirâmide é uma forma geométrica pura, mas é também um símbolo mortuário; no planejado monumento a Ticiano, porém, era apenas um plano de fundo atrás do sarcófago. Em outros termos, era um tema ideal que ressaltava o significado mortuário explícito e concreto da urna.

No *Monumento de Maria Cristina* faltam a estátua-retrato (substituída por um medalhão) e o sarcófago. A composição é dominada pela grande pirâmide, que tem um duplo significado, objetivo e simbólico. É santuário sepulcral, tumba; mas, num sentido mais amplo, é símbolo da morte e do além-túmulo. Também do ponto de vista formal, o significado é duplo:

Copyrighted image

Copyrighted image

Antonio Canova: *Monumento de Clemente XIV* (1783-7); mármore, 7,40 m de altura. Roma, Santi Apostoli.

Antonio Canova: *Modelo para o monumento de Ticiano* (1791-5); terracota, 0,70 × 0,69 × 0,20 m. Possagno, Gipsoteca.

a pirâmide é uma forma sólida, de três dimensões, com uma porta aberta que sugere o espaço interno; contudo, vista frontalmente, apresenta-se como um plano, uma tela branca e luminosa, um diafragma que separa o espaço claro da vida e a dimensão sombria da morte. Bastam a simplicidade do símbolo geométrico e a pureza brilhante do plano para dar a toda a área frontal, por onde lentamente avança o cortejo dos enlutados, a sensação de um espaço mais que terreno, quase um recinto sagrado, onde todo gesto humano tem a gravidade, a profundidade significativa de um ato ritual. Numa síntese extremamente elevada, Canova consegue reunir e exprimir, na unidade da forma, a concepção clássica e a concepção cristã da morte, a profunda obscuridade do Hades e a luz do paraíso. Dessa duplicidade do significado deriva a possibilidade de uma interpretação dupla, mas não ambígua, da representação. É simplesmente um cortejo fúnebre que sobe para depositar no sepulcro a urna das cinzas: é a interpretação clássica, pagã. Mas é também um hino à memória consoladora, que com delicadas grinaldas de flores une os vivos a seus mortos, e, dando uma direção mais larga às idéias, uma reflexão sobre o inelutável avanço da humanidade rumo à misteriosa soleira da morte. E esta é a interpretação cristã. No espaço, tudo é imóvel e claro na geometria das proporções; tudo transcorre e se dilui no ritmo do tempo. Os degraus que levam à porta escandem o passo lento do pequeno

cortejo; mas um tapete liga o exterior e o interior, estende-se fluido como um lençol de água nos degraus. A solidez do espaço se entrelaça com a continuidade do tempo; rompe-se a simetria da composição; à proporção sucede-se o ritmo “e a melancólica harmonia que o governa”.

Na abstrata dimensão espaço-temporal, as figuras se sucedem subindo a intervalos irregulares, mas rítmicos, que dão à composição a cadência lenta e grave de um canto fúnebre: pela primeira vez vemos um monumento composto por estátuas livres, ligadas por uma ordem não-arquitetônica, deliberadamente assimétrica. Observemo-las: não são alegóricas nem simbólicas; pelo contrário, em alguns detalhes (o delicado calcanhar da menina, a pele frouxa do velho), de uma evidência comovente, piedosa. Não estando inscritas nem enquadradas, mas livres no espaço, todas as figuras são caracterizadas em sua singularidade, e decerto, classificando-as segundo a idade, Canova quis se referir aos misteriosos desígnios da Providência ou do fado, pelos quais as crianças por vezes atravessam a soleira da morte antes dos velhos a quem pesa a vida. Mas isso não é alegoria nem símbolo, é simultânea reflexão filosófica e cristã sobre o mistério da vida e da morte. O processo artístico de Canova é esta ascensão da paixão à eticidade do sentimento, e do sentimento ao pensamento: explica perfeitamente o caráter de abstração formal, até de deliberada frieza transcenden-

Copyrighted image

Copyrighted image

Antonio Canova: *Estudo para a descoberta do corpo de Abel* (1818-22); terracota; 0,22 × 0,80 × 0,18 m. Possagno, Gipsoteca.

Bertel Thorvaldsen: *Hebe* (1816); mármore, 1,59 m de altura. Copenhague, Museu Thorvaldsen.

tal, das estátuas concluídas em comparação à imediaticidade dos esboços.

Agora a simbologia de certas formas também se revela pelo que realmente é: não símbolo ou desdobramento, mas sublimação do significado. Independentemente da possível referência às pirâmides egípcias, a pirâmide-tumba tem um significado inerente à própria forma. Pesa sobre a terra com toda a sua base, mas termina num ponto, e esse ponto é o limite entre ser e não-ser. Tudo é relativo na vida, tudo é absoluto na morte; a forma geométrica, absoluta, é a única que pode exprimir ou revelar o sentido da passagem do relativo ao absoluto, da vida à morte. Essa pirâmide branca não é símbolo nem emblema; é o modelo de uma forma absoluta para a qual tendem as formas “relativas” das figuras. Pondo-se em relação direta com essa forma absoluta, cada uma das figuras assume um sen-

tido de absoluto: algo do caráter absoluto da morte mescla-se à relatividade das variações vitais. Mas dissemos que cada figura tem um grau acentuado de espontaneidade — sendo assim, em que consistiria essa passagem ao absoluto, se não na substituição da matéria vital por uma matéria incorruptível, o mármore? Assim se explica a importância que Canova atribuía ao que ele chamava de execução sublime, e que confiava em grande parte a outros, aos “técnicos”, para que não conservasse nenhum vestígio do impulso emotivo do esboço. Afinal, o esboço apresenta as coisas como são aos sentidos, a estátua as apresenta como são no pensamento; todavia, para Canova, cuja cultura é originalmente iluminista, nada pode estar no pensamento sem ter estado antes nos sentidos. E nada pode estar na moral, sem antes ter estado no sentimento. Qual é, então, a descoberta canoviana sobre o valor da forma? A

Copyrighted image

Antonio Canova: *Monumento de Maria Cristina da Áustria* (1798-1805); mármore. Viena, igreja dos Agostinianos.

seguinte: que a forma não é a representação (isto é, a projeção ou o “duplo”) da coisa, mas é a própria coisa sublimada, transposta do plano da experiência sensorial para o do pensamento. Por isso, pode-se dizer que Canova realizou na arte a mesma passagem do sensualismo ao idealismo que Kant realizou na filosofia, ou, na literatura, Goethe e, na música, Beethoven.

O escultor dinamarquês BERTEL THORVALDSEN (1770-1844), que trabalhou em Roma no início do século XIX, é o émulo e o antagonista de Canova, cuja poética classicista tende a corrigir no sentido de um “idealismo” formal mais rígido. Ele define a figura estatutária segundo cânones ou sistemas de proporções, sacrificando o movimento e a luz ao contrapeso exato dos volumes. A estátua assim se põe como uma *coisa em si*, como um *tipo* icônico e plástico sem relação com a variação das condições de espaço e luz. À inclinação poética, que aproxima Canova de Foscolo e por vezes de Leopardi, Thorvaldsen contrapõe uma postura “filosófica” que o aproxima de David e, em certo sentido, do tipologismo arquitetônico de Boullée e Ledoux: seu objetivo é individuar os “conceitos” que encontram sua expressão mais correta na forma plástica, e assim definir a autonomia ideal e técnica da escultura.

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES *A BANHISTA DE VALPINÇON*

INGRES foi aluno de David. Permaneceu por muito tempo em Roma, inicialmente como pensionista (1806-20) e depois como diretor (1835-41) da academia francesa em Villa Medici, e em Florença (1820-4). Foi o último dos “italianizantes”, mas preferia estudar Rafael, Bronzino e Poussin, aos antigos. Não foi um neoclássico, não aceitava a tendência revolucionária, davidiana, nem a moderada, canoviana, do Neoclassicismo. Entre seu ideal e o ideal romântico de Delacroix havia um contraste que se tornou uma polêmica cerrada e obstinada. Não tinha interesses ideológicos e políticos. Jovem, prestou homenagem ao “gênio da história” com alguns maravilhosos mas enigmáticos retratos de Napoleão; velho, curvou-se ao “gênio do cristianismo”, com diversos

quadros religiosos de uma calculada frieza. O objeto, tanto clássico como romântico, não o interessava; concebia a arte como pura forma. O que entendia por forma vê-se nos retratos, seu “gênero” preferido. Não tentava interpretar os sentimentos, a psicologia, o drama do personagem: este era apenas uma coisa cuja forma queria descobrir e definir claramente. No entanto, não reconduzia a aparência particular a um ideal formal único e constante: sem serem descritivos nem caracterizados, seus retratos eram extraordinariamente semelhantes. Assim a forma estava ligada à realidade, à singularidade da coisa; era aquilo que se vê, com a condição de que se veja bem, com absoluta clareza.

Assim, a forma não era uma *idéia* transcendental e imutável, mas um *valor* imanente, que o artista descobria, mais do que na coisa em si, nas relações entre as coisas. O meio que utilizava na pesquisa era o *desenho*: em muitos retratos ele apenas desenha os contornos, com lápis duro, e, contudo, o sinal define simultaneamente a figura e o espaço onde está colocada. “O desenho”, repetia ele, “é a honestidade da arte”: portanto, não ideiação genial ou projeto da obra, mas a obra na sua integridade, isto é, linha, *chiaroscuro*, luz, cor. Sendo algo realizado e plenamente significativo, a obra de arte não tem funções cognitivas ou morais, não serve ao Estado nem à Igreja, à revolução nem à reação. Traz em si sua própria razão intelectual e sua moral. Tampouco depende de um ideal estético dado; se tanto, é a arte que faz a estética, porque revela o significado que a forma tem enquanto forma, e não como explicitação de um conteúdo.

A banhista de Valpinçon foi pintada em 1808, em Roma, quando triunfava a poética canoviana do “belo ideal”, a que Ingres não era absolutamente insensível. Para Canova, o belo ideal estava na figura ou, mais precisamente, no sublimar-se da figura até identificar-se com a *idéia* transcendental do belo: o meio adequado da busca era, pois, a escultura, que isolava a figura da contingência das condições ambientais. Ingres considera a pintura o meio mais adequado, o qual, naturalmente, representa a figura junto com o espaço onde está colocada. Assim, para ele, o belo ou a forma não está na coisa em si, mas na relação entre as coisas. Este conjunto de relações ficará claro quando todos os componentes da forma (linha, *chiaroscuro*, cor, luz) formarem um todo unitário, uma síntese.

Já nessa obra juvenil a síntese foi plenamente alcançada. Tente-se isolar os contornos: as pernas parecem magras demais, o tronco excessivamente dilatado, a figura desproporcional. Os críticos acadêmicos nunca perdoarão seu pintor predileto por ter outorgado à sua *Odalisca* (1814) uma vértebra a mais: não compreendiam que o erro anatômico era um prazer erótico, quase uma longa e delicada carícia sobre aquele belo corpo, do mesmo modo que, na *Banhista*, as costas demasiado largas prolongam o prazer da luz difusa sobre aquela epiderme de alabastro, quase iluminada por dentro. De fato, ainda que extremamente nítidos, os contornos contínuos que delimitam a figura mantêm relação com o *chiaroscuro*, que se esfuma imperceptivelmente da veladura de sombra sobre as pernas ao clareamento luminoso, tênue e difuso, sobre as costas e os ombros. Esse tênue *chiaroscuro*, por sua vez, é modulação luminosa; e a luz, que não provém de uma fonte definida e não atinge diretamente as formas, cria-se a partir da relação da cor levemente quente e dourada da pele com os cinzas frios dos planos de fundo, com o verde-oliva da cortina. Ingres propositalmente reduz ao mínimo o aparato cênico: não nos diz se a mulher está se preparando para o banho ou saindo dele, e deduzimos que o ambiente é uma sala de banho apenas pelo espelho amarelo da torneira e da luz fria que, refletida pela banheira que não se vê, preenche o espaço para além da cortina verde. Um espaço pictórico tão essencial, despojado, reduzido a poucos planos definidos por horizontais e verticais, tem apenas um antecedente: *A morte de Marat*, de David. Ingres examina intencionalmente a força dessa estrutura espacial sobre um tema ou um objeto totalmente diverso, destituído de qualquer implicação ideológica ou moral. E, o que é ainda mais importante, sobre uma base de tonalidades claras e transparentes, e não escuras. Para afastar a sugestão emotiva ou sensual, Ingres apresenta a banhista de costas: sem o menor sinal de movimento, mas sem ostentar uma imobilidade estatuária. A grande figura está como que dilatada e suspensa no espaço estreito, cheio de luz prateada, refletida, rarefeita. Não tem rosto, o pouco que se vê da face é velado de sombra; mas justamente ali, ao lado daquela que é a nota mais escura do quadro, desponta a nota luminosamente mais intensa, o tecido enrolado na cabeça de um branco que se torna quente ao contato

com os vermelhos do bordado. O corpo tem uma projeção volumétrica, é quase um cilindro naquele espaço quase cúbico, delimitado pelos tons frios dos linhos estendidos nas paredes; contudo, a tonalidade transparente e levemente dourada da pele o dilata, coloca-o em relação com todos os tons do quadro. Forma plástica e tonalidade de cores se identificam: ao tom quente do corpo opõe-se o tom frio da cortina verde em primeiro plano e os lençóis estendidos no fundo, mas o mesmo contraste-acordo existe entre o modelado rígido da cortina, os planos unidos do fundo e o dorso torneado da mulher. E mais: o modelado contínuo do corpo é valorizado pelos dois nós de linho retorcidos, no cotovelo e na cabeça. Qual é, então, o ideal formal de Ingres? O plano ou o volume? A linha reta ou a curva? A forma contínua e regular do corpo, ou a forma interrompida e caprichosa desses panos amarrados? A cor ou a luz? Ingres não aceita nenhum ideal formal *a priori*: tudo o que se vê, desenha-se, pinta-se, pode alcançar um valor de forma absoluta; e o alcança, justamente, quando o próprio *sinal* é a um tempo linha e cor, volume e luz. Em outros termos, Ingres é o primeiro a compreender que a forma não é senão o produto do modo de ver ou experimentar a realidade, próprio do artista; isto é, o primeiro a reduzir o problema da arte ao problema da visão. E isso explica por que, apesar do classicismo da posição assumida, sua pintura foi objeto de vivo interesse para alguns grandes impressionistas, como Degas, Renoir e o próprio Cézanne e, depois, para os neo-impressionistas, em especial Seurat, e finalmente para Picasso.

THÉODORE GÉRICAUT A JANGADA DA MEDUSA

Nos anos 1810, inicia-se a crise do Neoclassicismo, a arte oficial do império. GÉRICAUT se afasta bruscamente do classicismo já oficial de David. Não é o único: Ingres também se distancia dele, mas em direção oposta. Ingres retoma Rafael e Poussin, e avança na linha do idealismo clássico-cristão aberta por Canova; Géricault retoma Michelangelo e Caravaggio, vive intensamente a experiência desesperadora

Copyrighted image

Théodore Géricault: *A jangada da Medusa*
(1818-9); tela, 4,19 × 7,16 m. Paris, Louvre.

(1822-3); tela, 0,77 × 0,64 m. Paris, Louvre.

EUGÈNE DELACROIX
A LIBERDADE GUIA O POVO

Para DELACROIX, líder reconhecido da “escola romântica”, a história não é exemplo ou guia do agir humano, é um drama que começou com a humanidade e que dura até o presente. A história da época é de luta política pela liberdade. *A Liberdade guia o povo* é o primeiro quadro político na história da pintura moderna: exalta a insurreição que, em julho de 1830, pôs fim ao terror branco da monarquia borbônica restaurada, impotente e cruel.

A política de Delacroix, e em geral dos românticos, não é clara: combate a tentativa de restabelecer os pri-

vilégios feudais como se a revolução não tivesse ocorrido, mas não compreende que estão amadurecendo novas instâncias revolucionárias na sociedade, exprimindo-se na luta de classes.

Revolucionário em 1830, Delacroix torna-se contra-revolucionário em 1848, quando a classe operária se insurge contra a burguesia capitalista que a explora. Como todos os românticos, declara-se antiburguês: na verdade, como se observou com pertinência (Maltese), desagradava-lhe apenas a pequena burguesia, com sua visão estreita, sua cultura medíocre, seu mau gosto, seu amor pela vida tranqüila. Entretanto, freqüenta os salões e goza dos favores da alta burguesia financeira.

No quadro que exalta as jornadas de julho, há um entusiasmo sincero e um significado político ambí-

Copyrighted image

Eugène Delacroix: *A Liberdade guia o povo*
 (1830); tela, 2,60 × 3,25 m. Paris, Louvre.

guo. Para Delacroix, e em geral para os românticos (não apenas os franceses), liberdade é a independência nacional; demonstra-o também em outras obras, por exemplo, em *O massacre de Scio* (1824) e em *A Grécia sobre as ruínas de Missolongi* (1827). Na grande tela de 1830, a mulher que agita o estandarte tricolor sobre as barricadas é, ao mesmo tempo, a Liberdade e a França. E quem luta pela liberdade? Plebeus e intelectuais burgueses: em nome da Liberdade-Pátria sela-se a *union sacrée* entre os plebeus despossuídos e os senhores de cartola.

Não tomemos esta ambigüidade ideológica por mais do que ela é, um simples indício; mas, seguindo essa pista, passa-se de uma ambigüidade a outra. Não é um quadro histórico — não representa um fato ou uma situação. Não é um quadro alegórico — de alegórico há apenas a figura da Liberdade-Pátria. É um quadro realista, que culmina em uma exortação retórica (como, tantas vezes, na prosa de Victor Hugo). Até a figura alegórica é um misto de realismo e retórica: uma figura “ideal” que, para a ocasião, vestiu os trapos do povo e, em vez da espada simbólica, empunha um fuzil de ordenança.

A partir desses claros indícios é fácil remontar à

fonte, ou melhor, ao esquema do quadro: *A jangada da Medusa*, de Géricault. Como na *Jangada*, o plano de disposição é instável, composto por traves desconexas (a barricada), e dessa instabilidade nasce e se desenvolve em *crescendo* o movimento da composição. Como na *Jangada*, as figuras formam uma massa saliente, que culmina numa pessoa que agita algo: lá um trapo, aqui uma bandeira. Como na *Jangada*, em primeiro plano estão os mortos revirados, semelhantes também em suas posições. Coincidem até mesmo alguns detalhes brutalmente realistas: o púbis descoberto de um cadáver a meia num pé, o macabro apelo emotivo das polainas brancas nos pés do soldado morto. Igual ainda é o modo de sustentar e ressaltar o gesto culminante, acompanhando-o, à direita e à esquerda, com o braço levantado de duas outras figuras. Observadas as analogias, passemos às diferenças. Ao copiar o esquema compositivo da *Jangada*, Delacroix o inverte. Inverte a posição dos dois mortos em primeiro plano, o que não é muito importante; mas inverte também a direção do movimento dos volumes, que na *Jangada* vai da frente para o fundo e na *Liberdade* avança, lança-se para o espectador, toma-o frontalmente, dirige-lhe um dis-

Copyrighted image

Copyrighted image

Copyrighted image

François Rude: *A Marselhesa* (1833-6),
relevo do Arco do Triunfo de Paris.

Copyrighted image

Lorenzo Bartolini: *Monumento fúnebre da condessa
Sofia Zamoyka* (1837); mármore,
1,85 m de comprimento.
Florença, Santa Croce.

Copyrighted material

lhor técnica de pesquisa quando o objetivo consistia na forma ideal no espaço ideal, já não o é quando o objetivo consiste na representação do visível no plano através de manchas de luz, sombra e cor.

Na França, o escultor do Romantismo é FRANÇOIS RUDE, todavia em suas obras não aflora nenhum dos problemas que afligem o pintor do Romantismo, Delacroix. Nos relevos do *Arco do Triunfo*, certamente altera as cadências métricas da composição neoclássica, mas impõe aos grupos não uma estrutura dinâmica ou de movimento, e sim um crescendo enfático, como uma fanfarra marcial. Sua escultura se torna pura oratória, qual uma ode de Victor Hugo traduzida em pedra. A escultura a partir de agora parece ser “língua morta”, prestando-se apenas a discursos oficiais e orações fúnebres; mais precisamente, a estatuária é língua morta porque serão os pintores, e já com Dauterive, que reanimarão a escultura.

CAMILLE COROT *A CATEDRAL DE CHARTRES*

THÉODORE ROUSSEAU *TEMPORAL; VISTA DA PLANÍCIE DE MONTMARTRE*

COROT foi o maior paisagista do século XIX; não são muitos, mas importantíssimos os quadros de figura, nos quais o interesse do artista se concentra no puro fato pictórico, na construção da forma através da cor, e implica um sentimento novo, quase de afinidade com uma natureza que não é mais o Criado. Corot não participou ativamente dos grandes movimentos artísticos da época; sua pintura se desenvolve na órbita deles, todavia segue uma linha própria de pesquisa dirigida especificamente ao fato pictórico, ao quadro, à sua coerência interna, à sua estrutura. As paisagens do primeiro período italiano (1825-8) são nítidas construções de volumes em que a luz parece cristalizar-se no corte firme dos planos; as distribuições de sombra também se classificam como valores tonais; a cor, mesmo vibrando na atmosfera límpida, define com clareza a estrutura do espaço pictórico. É patente a lembrança da paisagem heróica de Poussin e dos paisagistas do sécu-

lo XVIII: exceto pela temática diferente, a pesquisa de Corot, nesse período, é paralela à de Ingres. Depois de 1830, nota-se uma inflexão romântica, que vai se acentuando com o passar do tempo — cadências musicais na composição, efeitos sugestivos de penumbras e luzes filtradas, cores mais vaporosas e veladas. O artista parece se defender da tendência à efusão sentimental com os estudos de figura, vigorosamente modelados na matéria densa, saturada de cor.

O sentimento, para Corot, não é impulso passional, como para Delacroix, tampouco choque emotivo, como para os paisagistas de Barbizon, mas comunicação e identificação da realidade interior, moral, com a realidade exterior, a natureza. O que deseja exprimir é um acordo afetivo, constante e profundo. Indaga e aprofunda as implicações intelectuais e morais do sentimento, aquelas que Pascal chamava de “as razões do coração”, ou Goethe, com outro sentido, de “afinidades eletivas”. O mundo não é um espetáculo a ser admirado, e sim uma experiência a ser vivida, e a pintura é um modo de vivê-la; nesse sentido, o mestre ideal de Corot é Chardin. A natureza, para Corot, não é objeto, mas *motivo*: um termo que terá muita importância para toda a pintura oitocentista, até Cézanne. Como *motivo* é solicitação, estímulo; o que importa não é a natureza, e sim o sentimento da natureza, e o sentimento da natureza é o fundamento da moral (toda a vida de Corot, mesmo na prática cotidiana, foi inspirada por um elevado sentido moral). Não sem uma velada intenção polêmica, muitas vezes a nota patética é vigorosamente acentuada, em especial nas obras da maturidade: Corot intui que essa profunda unidade entre homem e natureza, outrora espontânea, corre o risco de se dissolver porque a sociedade moderna, em seu sólido cientificismo, quer dominar e não mais *sentir* a natureza. Mas como, se senti-la é o verdadeiro modo de conhecê-la?

Sem dúvida a pintura de Corot, tão profundamente ligada à tradição dos paisagistas italianos e holandeses dos séculos XVII e XVIII, pode parecer menos “progressista” do que o realismo dos pintores de Barbizon, mas a concepção da arte como experiência vivida é mais moderna: a definição do sentimento como modo de conhecimento é um passo essencial rumo àquela concepção da sensação como conhecimento, que será própria dos impressionistas.

Eis a razão do retiro em Barbizon e do círculo de artistas que se forma em torno de Rousseau, cada qual empenhado em esclarecer a si mesmo o modo próprio e singular de “sentir” a natureza. A cada escolha corresponde uma recusa: o que os pintores de Barbizon recusam, com um gesto incontestavelmente romântico, é o ambiente artificial da cidade. No entanto, na raiz do realismo deles (e de todos os outros) há um interesse social: o que mais pode um artista procurar na familiaridade com as árvores e os animais da floresta, senão uma sociedade “natural”, muito diferente da sociedade burguesa da cidade? É verdade, o que se quer viver na pintura é a emoção que se experimenta naquele lugar, naquela hora, naquela condição específica de luz; mas, se o quadro representa e comunica essa emoção instantânea, representa e comunica simultaneamente a condição da alma que a torna possível, a experiência de uma longa e íntima familiaridade com a natureza.

Veja-se este estudo de Rousseau: capta um efeito singular de luz sobre a clareira, logo depois de um temporal, mas o que a emoção instantânea revela é a vastidão, a figura, a atmosfera, a espacialidade, enfim, de um local profundamente conhecido e amado. Quem jamais poderia compreender o significado de um movimento mínimo, quase imperceptível,

dos olhos ou dos lábios num rosto humano, se este não lhe fosse familiar ou querido? Ao se propor a estudar a “psicologia” das árvores ou das nuvens, e assim retomando num clima cultural romântico um tema fundamental da poética inglesa do “pitoresco”, os pintores de Barbizon estudavam, de fato, a atitude psicológica do homem moderno frente à natureza. O valor que sentem ameaçado pela nova ordem da sociedade e pelos novos modos de vida, e que, portanto, empenham-se em salvar mostrando-o como insubstituível, é o *sentimento da natureza*: esclarecem o modo como ele se gera, a partir de um movimento conjunto da sensibilidade que faz vibrar a emoção e da memória que amplia e aprofunda a emoção em conhecimento, e os efeitos que produz a intuição de um caráter humano, ou melhor, social, nas coisas naturais. (É de se lembrar as anotações sobre a psicologia das árvores no *Journal intime* de Amiel.) Em relação ao natural, portanto, não se assumirá uma postura contemplativa, como se devesse nos transmitir uma mensagem extraterrena, mas uma postura prática e afetiva, como a que se tem para com as pessoas e as coisas com que se mantêm relações na vida cotidiana. A natureza como espaço “social”, habitável e habitado, a que cabe uma preferência muito maior que o da cidade:

Copyrighted image

este é um tema que passará rapidamente da pintura para a arquitetura, com o ideal ruskiniano da *cottage*, da casa intimamente ligada ao espaço natural. Até às *prairie houses*, aos edifícios de Taliesin, à *Casa junto à cascata*, de F. L. Wright. O interesse social que se encontra na origem do realismo paisagístico dos pintores de Barbizon explica certas afinidades e certos desenvolvimentos, de outra maneira incompreensíveis, de sua poética. Modificado o objeto de estudo (a natureza em vez dos homens), modificada a disposição de espírito (simpatia em vez de polêmica), a postura de Rousseau frente à realidade possui incon-

testavelmente pontos de contato com a de Daumier (com quem manteve amizade); e pode-se notar a afinidade nas escolhas de cores fundadas no monocromático e mesmo na qualidade expressiva dos signos.

Com tanto mais razão, não admira que o movimento de Barbizon conte com um pintor não propriamente paisagista como FRANÇOIS MILLET (1814-75), de interesses sociais bem claros e cuja pintura exalta a sanidade moral, a nobreza inata, a seriedade diligente da classe camponesa, que a sociedade industrial tende a destruir.

Copyrighted image

Théodore Rousseau: *Temporal; Vista da planície de Montmartre* (c. 1850);
tela, 0,23 × 0,36 m. Paris, Louvre.

Copyrighted image

do quadro: a multidão é inconsciente, fraca, incapaz como esse monstinho que logo mais, também ele, pedirá histericamente o perdão para o bandido e a morte para o santo. Compare-se, agora, o gesto do homem na multidão ao de Pilatos, o homem do poder, que aponta igualmente para Cristo, não para pedir, e sim para impor sua escolha. Notar-se-á como é exclusivamente a própria qualidade do signo, tenso num caso e frouxo no outro, que define o significado diverso dos dois gestos. Analogamente, algumas figuras na multidão são sugeridas apenas pelo impreciso contorno vazio da cabeça: não pessoas, mas presenças indistintas no rebanho. As manchas claras e escuras não estão contidas nos contornos, não correspondem a efeitos de luz e sombra: dão a sensação de uma atmosfera opaca e estagnante, em que os signos espessos dos contornos se movem sem ordem nem direção, como serpentes no lodo. Daumier, em suma, não representa o fato — exprime visualmente seu significado moral: a inculpável e tola maldade da multidão obediente à maldade turva dos poderosos.

Por que a pintura francesa, que com Géricault, Daumier e Courbet, por volta de 1850, parece se orientar em sentido realista-expressionista, assumirá, após 1860, uma direção totalmente diferente, com o Impressionismo? Com o fracasso dos movimentos revolucionários operários de 1848, extinguem-se os fermentos de revolta popular, mas a busca da liberdade segue por outros caminhos, no próprio âmbito da burguesia culturalmente mais avançada. Daumier acreditava que um firme empenho moral também influía sobre o modo de ver a realidade; os impressionistas acreditam que uma visão lúcida, sem preconceitos, nova da realidade influi sobre o modo de ser e agir. Para Daumier, a vontade moral abria uma nova perspectiva para o conhecimento; para os impressionistas, o claro conhecimento da realidade abria uma nova perspectiva moral.

Honoré Daumier: *Ratapoil* (c. 1850);
bronze, 0,44 m de altura.
Paris, Musée d'Orsay.

Copyrighted image

Constantin Guys: *Pela rua* (c. 1860);
tela. Paris, Louvre.

ca, fundada na razão; no período romântico, é literária. O maior crítico de arte é também o maior poeta do século — Charles Baudelaire (1821-67) —, e dirige explicitamente suas observações sobre os *salons* (de 1846, 1855, 1859) aos “burgueses”, advertindo-os de que, como donos da força e do governo, devem ser capazes de sentir o belo, pois, assim como não podem dispensar o poder, também não podem dispensar a poesia. O Romantismo, para ele, é “a expressão mais recente e atual do belo”, e a arte consiste em “uma concepção conforme à moral do século” (por moral entendendo a psicologia, os sentimentos, as inclinações, os costumes). Evidentemente, “a moral do século” não pode ser objeto de juízo, mas apenas de uma interpretação aguda, interessada, participante, empenhada em distinguir entre o que é vivo e móvel e o que é inerte e insignificante.

A faculdade crítica que capta “o belo no moderno”

é a sensibilidade; e como a natureza não é o belo não é uma qualidade da cidade, e deve ser buscado que se distingue da média vulgaridade, mas também da com a droga, o vício, a perversão). estranho”; os verdadeiros “aristocratas são os dândis, “seres que não têm outro não cultivar o ideal do belo em sua própria pessoa, satisfazer suas próprias paixões, sentir e pensar”. Em outros termos, o dândi, como tipo exemplar do homem “moderno”, cria arte em sua própria pessoa, sem outra finalidade, e, apenas com a sua elevação acima da média, oferece-se como modelo ou guia.

O artista, segundo esse modelo, não tem outro dever senão o de satisfazer (ou exprimir) seu próprio sentir, mas isso não teria qualquer interesse se fosse o sentir comum. O artista tem o dever de ser uma ex-

Copyrighted image

Honoré Daumier: *O vagão de terceira classe* (1862); tela, 0,67 × 0,93 m. Ottawa, National Gallery of Canada.

ceção, de sentir mais e de modo diferente dos outros; apenas na medida em que se coloca de fora da sociedade terá condições de analisar, interpretar e, dentro dos limites de suas possibilidades, orientar e dirigir a sociedade. Conseguirá isto rejeitando tudo o que é repetição, hábito, convenção, tédio e conformidade ao gosto da média, e saberá ser novo, despreconceituoso, brilhante, inventivo, emotivo. O artista romântico ideal, para Baudelaire, é Delacroix; nele (e não mais no “retórico” Victor Hugo) vê unirem-se os dois aspectos essenciais e reciprocamente integrantes da arte: o contingente e o eterno, o característico e o belo.

Os dois aspectos, na verdade, são apenas um; com efeito, o belo não é uma categoria formal em si — pode-se discerni-lo em tudo o que sai do habitual, do normal, da média. Mesmo o cômico e o feio, levados ao extremo, tornam-se belos: daí o interesse de Baudelaire pelos desenhistas e caricaturistas que acom-

panham, descrevem, comentam dia a dia os acontecimentos políticos, a vida mundana, a crônica de Paris. Como literato, vê, naquelas figuras que chegam ao público na imprensa cotidiana, uma arte a ser antes lida do que contemplada, sinal da presença viva, da intervenção do artista na sociedade.

CONSTANTIN GUYS é para ele o verdadeiro “pintor da vida moderna”, o artista “homem do mundo” que vive no meio da multidão com o gosto do convalescente pela vida e a curiosidade preênsil da criança. Era de fato um desenhista extremamente vivo, ágil em captar, rápido e eficaz em representar não só o caráter, como também a qualidade de “espírito”, os estigmas da elite social, o belo como “classe” ou estilo de vida, em suma, “a bela alma” dessa burguesia-aristocracia — e capaz de organizar e determinar tal elegância, pois não desdenhava criar os figurinos da moda (e a moda, impulso acelerador de um comércio

que começa a ser superalimentado pela produção industrial, interessava imensamente a Baudelaire, do ponto de vista psicológico e sociológico). Baudelaire admirava o estilo gráfico ágil e refinado de Guys, mas ainda mais o seu dandismo, que não só o fazia escolher na vida social o que havia de mais raro e significativo, como até mesmo desprezar sua profissão de artista, levando-o a se proteger com o anonimato, a evitar o sucesso.

No pólo oposto do ativo desinteresse de Guys pelos aspectos negativos da realidade social, Baudelaire admira imparcialmente o empenho moral, a dura crítica social de DAUMIER, de cujas opiniões políticas certamente não compartilha; admira-o por realizar uma arte que tem como objeto a sociedade, e realiza-a não como espectador e sim como militante, mas ainda assim consegue fazer com que o belo nasça mesmo da representação das piores torpezas sociais. É verdade que distingue entre o Daumier artista e o

Daumier político: “Seu desenho é naturalmente colorido, suas litografias e gravuras em madeira despertam a idéia da cor. Seu lápis é bem diferente de um simples negro que delimita contornos, sugere a cor junto com o pensamento, e é o signo de uma arte superior”. Mas por que, então, não compreende a fundo a pintura de Manet, que, no entanto, era seu amigo pessoal? Evidentemente porque, em toda a sua força, a pintura de Manet, embora também fosse uma pintura de manchas coloridas sem contornos descritivos, já estava além das poéticas românticas; sua cor não captava “o transitório, o fugaz, o contingente”, porém era o princípio de uma nova estrutura formal, sem referências visíveis à sociedade presente. Seu interesse social, enfim, não residia na descrição mais ou menos penetrante e crítica dos fatos, mas na nova função à qual a pintura se via capacitada e destinada por essa nova estrutura, que já se poderia dizer impressionista.

Honoré Daumier: *Ne vous y frottez pas* (1834);
gravura publicada na *Revue Mensuelle*,
0,31 × 0,43 m.

Copyrighted image

Copyrighted image

Claude Monet: *As papoulas* (1873); tela,
0,50 × 0,65 m. Paris, Musée d'Orsay.

Copyrighted material

A REALIDADE E A CONSCIÊNCIA

O IMPRESSIONISMO

Courbet anunciara seu programa desde 1847: realismo integral, abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética previamente constituída. Era a superação simultânea do “clássico” e do “romântico” enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a realidade. Com isso, Courbet não nega a importância da história, dos grandes mestres do passado, mas afirma que deles não se herda uma concepção de mundo, um sistema de valores ou um ideal de arte, e sim apenas a experiência de enfrentar a realidade e seus problemas com os meios exclusivos da pintura. Para além da ruptura com as poéticas opostas e complementares do “clássico” e do “romântico”, o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores.

O movimento impressionista, que rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna, formou-se em Paris entre 1860 e 1870; apresentou-se pela primeira vez ao público em 1874, com uma exposição de artistas “independentes” no estúdio do fotógrafo Nadar.

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade.

A definição remonta ao comentário irônico de um crítico sobre um quadro de Monet, intitulado *Impression, soleil levant*, mas foi adotada pelos artistas, quase por desafio, nas exposições seguintes. As figuras emergentes do grupo são: MONET, RENOIR, DEGAS, CÉZANNE, PISSARRO, SISLEY. Na primeira fase da pesquisa participou também um amigo de Monet, J. F. BAZILLE (1841-70), morto em combate na guerra franco-prussiana. Embora considerado um precursor, MANET não fazia parte do grupo: de fato, este artista mais velho e já famoso desenvolvera a tendência realista num sentido essencialmente visual, afastando-se, porém, do integralismo de Courbet e remetendo os pintores modernos à experiência de mestres do passado muito distantes do Classicismo acadêmico: Velásquez, Rubens, Frans Hals. Recusa o embate brutal com a realidade, propondo, ao contrário, libertar a percepção de qualquer preconceito ou convencionalismo, para manifestá-la em sua plenitude de ação cognitiva. O retorno a um leque de valores, que Courbet rejeitava, sem dúvida afastou-o do extremismo revolucionário (Courbet virá a aderir impetuosamente à Comuna) e aproxi-

mou-o, pelo contrário, de literatos e poetas (foi amigo de Baudelaire e de Após 1870, acercou-se cada vez mais do Impressionismo, eliminando o intermediários e solucionando as relações tonais em relações cromáticas. À ação no estúdio do fotógrafo Nadar, seguiram-se as de 1877, 1878, 1880, 1881, sempre provocando reações escandalizadas na crítica oficial e no público bem únicos críticos que compreenderam a importância do movimento foram e ainda, com algumas reservas, o escritor Émile Zola, amigo de Cézanne. se ideológico ou político comum unia os jovens “revolucionários” da arte: querda; Degas, conservador; outros, indiferentes. Não tinham um programa discussões no café Guerbois, porém, haviam concordado sobre alguns pontos: 1) pela arte acadêmica dos *salons* oficiais; 2) a orientação realista; 3) o jeto — a preferência pela paisagem e a natureza-morta; 4) a recusa dos hábitos de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar *chiaroscuro* e à cor; 5) o trabalho *en plein-air*, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares. Quanto a este último ponto, há uma referência inegável à teoria óptica de Chevreul sobre os contrastes simultâneos; a tentativa deliberada de fundar a pintura sobre as leis científicas da visão ocorrerá apenas em 1886, com o Neo-Impressionismo de SEURAT e SIGNAC.

Mesmo antes da exposição de 1874, as motivações e interesses dos diversos componentes do grupo não são os mesmos. Monet, Renoir, Sisley, Pissarro realizam um estudo ao vivo direto, experimental; trabalhando de preferência às margens do Sena, propõem-se representar da maneira mais imediata, com uma técnica rápida e sem retoques, a *impressão* luminosa e a transparência da atmosfera e da água com notas cromáticas puras, independentemente de qualquer gradação de *chiaroscuro*, deixando de utilizar o preto para escurecer as cores na sombra. Ocupando-se exclusivamente da sensação visual, evitam a “poeticidade” do tema, a emoção e comoção românticas. Cézanne e Degas, pelo contrário, consideram a pesquisa histórica tão importante quanto a da natureza; Cézanne, principalmente, dedica muito tempo a estudar as obras dos grandes mestres no Louvre, fazendo esboços e cópias interpretativas.

Ele defende que, para definir a essência da operação pictórica, é preciso reexaminar sua história; mas, como Monet e os outros também aspiram ao mesmo objetivo através da investigação das possibilidades técnicas atuais, os dois processos convergem para um mesmo fim: demonstrar que a experiência da realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena e legítima, que não pode ser substituída por experiências realizadas de outras maneiras. A técnica pictórica é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, eminentemente científico. Não sustentam que, numa época científica, a arte deva fingir ser científica; indagam-se sobre o caráter e a função possíveis da arte numa época científica, e como deve se transformar para ser uma técnica rigorosa, como a técnica industrial, que depende da ciência. Neste sentido, pode-se demonstrar que a pesquisa impressionista é, na pintura, o paralelo da pesquisa estrutural dos engenheiros no campo da construção. E não só a polêmica dos impressionistas contra os acadêmicos é semelhante à dos construtores contra os arquitetos-decoradores, como também existem claras analogias entre o espaço pictórico dos impressionistas e o espaço construtivo da nova arquitetura em ferro.

Em ambos os casos, não se parte de uma concepção predeterminada do espaço: o espaço se determina na obra pela relação entre seus elementos constitutivos.

Copyrighted image

Gustave Courbet: *Mar em tempestade* (1869); tela, 1,17 × 1,60 m. Paris, Musée d'Orsay.

Copyrighted image

Claude Monet: *Mulheres no jardim* (1866-7); tela, 2,05 × 2,55 m. Paris, Musée d'Orsay.

Copyrighted image

Le Gray: *A onda* (1856);
fotografia.

arte também deixa de ter função, caso não sirva de guia a uma produção média. Não mais se qualifica como um bem de consumo normal, e sim como arte malograda; tende, portanto, a desaparecer.

Em um nível mais elevado, as soluções que se apresentam são duas: 1) evita-se o problema sustentando que a arte é atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico (é a tese de Baudelaire e, posteriormente, dos simbolistas e correntes afins); 2) reconhece-se que o problema existe e é um problema de visão, que só pode ser resolvido definindo-se claramente a distinção entre os tipos e as funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica (é a tese dos realistas e dos impressionistas). No primeiro caso, a pintura tende a se colocar como poesia ou literatura figurada; no segundo, a pintura, liberada da tarefa tradicional de “representar o verdadeiro”, tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis.

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade *como ela é* e a pintura a reproduz *como se a vê* é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque. Desde meados do século XIX, existem personalidades fotográficas (por exemplo, Nadar) da mesma forma que existem personalidades artísticas. Não há sentido em perguntar se “fazem arte” ou não; não há qualquer dificuldade em admitir que os procedimentos fotográficos pertencem à ordem estética. Por outro lado, é um erro supor que, enquanto tais, substituam procedimentos da pintura; os pintores “de visão”, de Courbet a Toulouse-Lautrec, estão prontos a admitir que a fotografia, assim como a gráfica ou a escultura, pode ser uma arte distinta da pintura. Portanto, não interessa o problema teórico, e sim a realidade histórica das relações recíprocas. Outro aspecto importante da relação consiste no enorme crescimento do patrimônio de imagens: a fotografia permite ver um grande número de

tual do real que se realiza no desenho. A fotografia fornecia uma representação satisfatória sem um delineamento preciso dos contornos; mas a história da pintura, dos vênets a Rembrandt e Frans Hals, de Velásquez a Goya, também conta com inúmeras representações sem um suporte visível de desenho. Pode-se, portanto, dizer que a fotografia ajudou os pintores “de visão” a conhecer sua verdadeira tradição; mais precisamente, apresentando-se como puro fato de visão, ajudou-os a separar, nas obras desses mestres, os puros fatos de visão de outros componentes culturais que, até então, haviam impedido avaliar essas obras do ponto de vista da pesquisa sobre a visão.

Courbet foi o primeiro a captar o núcleo do problema: realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor do que a objetiva; pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias. Para ele, o que não podia ser substituído por um meio mecânico não era a visão, mas a *manufatura* do quadro, o trabalho do pintor. É isto o que faz da imagem não mais a aparência de uma coisa, e sim uma coisa diferente, igualmente concreta. Proudhoniano e mesmo marxista *avant la lettre*, Courbet se interessa apenas pelo que se poderia chamar de a força de trabalho que fabrica o quadro: apresentando ambos as mesmas imagens (por exemplo, um cabrito montês na neve), no quadro há uma força de trabalho que não existe na fotografia.

Nem se pode afirmar que a pintura capte da realidade significados ocultos ou transcendentais que escapam à fotografia: a força de trabalho é utilizada simplesmente para *construir* a imagem, para lhe dar uma concretude e um peso que fazem dela uma coisa real — com a evidente finalidade de demonstrar que não se pode mais considerar a imagem artística como algo superficial, ilusório, mais lábil e menos sério do que a realidade. Assim estabelece uma distinção entre a imagem *pesada* e a pintura (menos realista e menos verdadeira). Após este esclarecimento, compreende-se como os impressionistas puderam utilizar, sem problema algum, materiais de imagens fornecidas pela fotografia. A fotografia torna visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível, todas essas coisas (por exemplo, os movimentos das pernas de uma dançarina ou um cavalo a galope), como também os universos do infinitamente pequeno e do infinitamente grande, revelados pelo microscópio e pelo telescópio, passam a fazer parte da experiência visual e, portanto, da “competência” do pintor. Degas e Toulouse utilizaram largamente materiais fotográficos, e para tanto não precisaram enfrentar qualquer problema teórico. Neste sentido, é correto afirmar que a fotografia contribuiu para aumentar o interesse dos pintores pelo espetáculo social. Os fotógrafos, por sua vez, mesmo se deixando guiar de bom grado pelo gosto dos pintores na escolha e preparação dos objetos, jamais pretenderam concorrer com a pesquisa pictórica. Nadar foi amigo dos impressionistas, tendo acolhido a primeira exposição deles em seu próprio estúdio (1874); mas nunca tentou fazer fotografias impressionistas. Ele percebia que a estrutura de sua técnica era profundamente diferente da que é própria da pintura, e, se dessa sua técnica podia nascer um resultado estético, não haveria de ser um valor tomado de empréstimo à pintura. As fotografias “artísticas”, tão em voga no final do século passado e no início do século XX, são semelhantes às estruturas perfeitas em ferro ou cimento que os arquitetos “estruturais” revestiam com um medíocre aparato ornamental para dissimular sua funcionalidade: e assim como só surgirá uma grande arquitetura estruturalista quando os arquitetos se libertarem da vergonha pelo suposto caráter não-artístico de sua técnica, só surgirá uma fotografia de alto nível estético quando os fotógrafos, deixando de se envergonhar por serem fotógrafos e não pintores, cessarem de pedir à pintura que torne a fotografia artística e buscarem a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica.

O NEO-IMPRESSIONISMO

Em 1884, GEORGES SEURAT (1859-91), PAUL SIGNAC (1863-1935), LUCE (1858-1941) e alguns outros se associaram com a intenção expressa de Impressionismo, no sentido de dar um fundamento científico ao processo da pintura. A essa tendência opuseram-se, em nome das exigências impressionismo, Monet e Renoir; estabeleceu-se assim uma oposição entre um mo dito "romântico" e um Impressionismo dito "científico". A intenção científica se contrapõe, numa antítese explícita, ao espiritualismo igualmente simbolistas.

Remetendo-se às pesquisas de Chevreul, Rood e Sutton sobre as leis principalmente, dos "contrastes simultâneos" ou das cores complementares, nistas instauraram a técnica do pontilhismo (*pointillisme*), que consiste seus componentes, isto é, em várias pequenas manchas de cores puras reunidas do a recompor, na visão do observador, a unidade do tom (luz-cor) sem as zas do empaste que anula e confunde as cores. O caráter científico do rém, não consiste no recurso a leis ópticas recentemente apuradas: não se pintura científica, mas instituir uma ciência da pintura, colocar a

É de importância fundamental: 1) que a análise da visão esteja mento técnico; 2) que, decompondo a sensação visual, reconheça-se que ples impressão, mas tem uma *estrutura* e se desenvolve através de um dro seja *construído* com a matéria-cor e que esta tenha um caráter funcional, mentos de sustentação de uma arquitetura; 4) que o quadro não seja mais mo uma tela onde se projeta a imagem, e sim como um campo de forças em formam ou organizam a imagem.

O pontilhismo, principalmente com Signac, irá progressivamente denso e transformar-se num tecido de toques largos e planos, por meio das quais cada nota cromática encontra seu *timbre* próprio em tas contíguas. O processo amplia as possibilidades do leque de acordos além dos limites permitidos pelo empaste.

Pelo seu caráter técnico-científico, o Neo-Impressionismo foi um dos nentes do vasto movimento *modernista* que, na virada do século, tentou da condição de inferioridade e não-atualidade em que se encontrava, devido mento contemporâneo das tecnologias científicas da indústria, e

O SIMBOLISMO

O Simbolismo se concretiza em tendência paralela e em antítese superficial ao Neo-Impressionismo: configura-se como uma superação da pura visualidade impressionista, mas em sentido *espiritualista* e não científico. A antítese prestava-se a ser facilmente resolvida, reconhecendo o caráter ideal ou espiritual da ciência.

De fato o Simbolismo, que encontrou suporte nas poéticas literárias contemporâneas, e sobretudo em Mallarmé, recoloca um problema de conteúdo, ligando-se, assim, às primeiras exigências românticas de Blake e de Füssli, à pintura-literatura de GUSTAVE MOREAU (1826-98), ao alegorismo das evocações clássicas de PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (1824-98). O Simbolismo, ainda que contrário à pura visualidade impressionista, não se contra-

põe ao Impressionismo como conteudismo ou formalismo, mas tende a transformar os conteúdos assim como o Impressionismo muda o valor das formas. A arte não representa — revela por *signos* uma realidade que está aquém ou além da consciência. As imagens que se erguem das profundezas do ser humano encontram-se com as que provêm do exterior: o quadro é como uma tela diáfana através da qual se opera uma misteriosa osmose, se estabelece uma continuidade entre o mundo objetivo e o subjetivo.

Como a luz não é visível enquanto não for interceptada por uma tela sólida, é apenas no limite entre interior e exterior, pessoa e mundo, que o fluxo da imaginação se projeta em imagens visíveis. Se o Impressionismo pretende fornecer sensações visuais que já são, enquanto tais, atos cognitivos, o Simbolismo pretende suscitar reflexões sobre tudo o que é incontestavelmente real, mesmo que não se apresente à vista. Todavia, não há, em princípio, antíteses radicais com o Impressionismo. Mallarmé gostava de se definir como “poeta impressionista e simbolista”, e assim os neo-impressionistas como Gauguin não excluem uma síntese das duas tendências, pelo contrário, aspiram a ela. Puvis de Chavannes tenta uma interpretação simbolista da arte clássica, evocada como dimensão mítica. Na literatura,

Copyrighted image

Pierre Puvis de Chavannes: *O verão*
(1891); tela, 3,50 × 5,07 m.
Paris, Musée d'Orsay.

Flaubert antecipa o Impressionismo em *Madame Bovary*, mas se aproxima do simbolismo de G. Moreau em *Salammbô*. Há um confronto polêmico entre o “naturalismo” literário de Zola e o “espiritualismo” de Moréas, o autor do *Manifesto do Simbolismo* (1886); contudo, um simbolista como REDON, ao pintar flores, encontra notas de intensidade cromática dignas de Renoir. A pintura, de fato, perdendo sua função social tradicional, torna-se um instrumento de pesquisa da mente humana, de seus conteúdos e processos, da qual a sensação visual é decerto um segmento, e exatamente o consciente, aquém e além do qual, porém, existe um subconsciente e um sobreconsciente.

O Simbolismo também é um dos componentes essenciais da corrente *modernista*, e influi não apenas sobre a pintura, mas ainda sobre a arquitetura (Horta, Van de Velde, Gaudí etc.), a decoração e os costumes. Como cada coisa, natural ou artificial, pode assumir um significado simbólico para nós, não existem mais limites para a morfologia e a simbologia da arte. As distinções tradicionais entre artes maiores e menores se desfazem por se mostrarem tecnicistas: tudo é concebido como originariamente artístico, seja em substância seja em potencial (“*Ars una, species mille*”). As novas técnicas industriais permitem realizar formas total-

rie e levados aos canteiros de obras prontos para serem utilizados. Economiza-se tempo e dinheiro: a construção se reduz à rápida montagem de peças pré-fabricadas, e o material pode ser recuperado.

Por trás do interesse prático, havia uma idéia revolucionária: empregar materiais e técnicas da construção utilitária para levantar um edifício altamente representativo, fazer arquitetura com os procedimentos da engenharia. Ainda que não ouse reabsorver inteiramente a decoração na estrutura, Paxton obtém três resultados essenciais no plano estético: 1) valoriza o desenvolvimento dimensional, libertando do peso da massa a geometria dos volumes; 2) realiza uma volumetria transparente, eliminando a distinção entre espaço interno e espaço externo e dando um grande predomínio ao vazio (as vidraças) em relação ao cheio (os delgados segmentos metálicos); 3) obtém no interior uma luminosidade semelhante à do exterior.

As vantagens práticas do método favorecem sua difusão: H. LABROUSTE (1801-75) constrói em ferro e vidro o *Salão da Biblioteca Nacional* de Paris (1868); G. MENGONI (1829-77), o importante cruzamento viário da *Galeria Vítor Emanuel* de Milão (1865). Apesar da polêmica, acirrada principalmente na França, entre os pioneiros da funcionalidade técnica e os conservadores da arquitetura “dos estilos”, isto é, entre estruturalistas e decoradores, firma-se cada vez mais a convicção de que apenas com as novas metodologias construtivas será possível alcançar aquela configuração dinâmica do espaço que corresponde à sensibilidade, ao sentido da vida da sociedade moderna.

A vitória dos técnicos é consagrada pela construção da *Torre* projetada por A. G. EIFFEL (1832-1923) para a exposição de Paris de 1889; com trezentos metros de altura, recebe da curvatura dos perfis angulares e da tensão dos tirantes, que tecem a treliça metálica, o empuxo que a eleva acima do horizonte urbano como uma gigantesca antena ou um simbólico farol. É uma construção tecnicamente funcional, cuja única finalidade, porém, é dar visualidade e magnitude aos elementos de sua estrutura: sua inegável função representativa (é o ponto alto da exposição, mas torna-se imediatamente o símbolo da Paris moderna, assim como o Coliseu é o símbolo da Roma antiga e a cúpula de São Pedro o da Roma católica) se cumpre na representação de sua funcionalidade técnica. É, portanto, um elemento macroscópico de decoração urbana, que prevalece decididamente sobre os velhos símbolos das torres de *Notre-Dame* e da cúpula dos *Invalides*; um monumento cuja singularidade é não ter nada de “monumental”, pois não comemora nem celebra um passado, não exprime princípios de autoridade nem dá expressão visual a ideologias, contudo glorifica o presente e anuncia o futuro. (Veja-se, como antítese, a concepção inteiramente retrospectiva do contemporâneo *Vitoriano* de Roma, que quer ser o símbolo “monumental” da Roma moderna, e o é em certo sentido, por simbolizar da melhor maneira possível o obtuso conservadorismo do poder burocrático. E veja-se também, com outro tipo de empenho progressista, a *Mole* construída em Turim por A. ANTONELLI (1798-1888), com uma intenção urbanística análoga à da torre Eiffel, mas com técnicas tradicionais e um compromisso significativo entre monumentalidade e funcionalidade técnica: símbolo típico de uma situação urbana paleoindustrial.)

Na torre Eiffel, e justamente por não ter outra função além de visualizar sua própria funcionalidade técnica, vê-se claramente como a pesquisa estruturalista, no campo da arquitetura, era o equivalente da pesquisa impressionista na pintura. Uma estrutura linear que não interrompe a continuidade do espaço e desenvolve seu entrelaçamento “às claras” na luz e no ar é, incontestavelmente, um caso típico de *plein-air* arquitetônico. Não tem massa nem volume, está inscrita no céu como um desenho de contorno numa folha de papel, com traços mais grossos e mais finos, que permitem diferenciar a qualidade cromática do fundo,

Alessandro Antonelli: *Mole Antonelliana*
em Turim. O projeto é de 1863 e a
construção teve início em 1878.

Gustave-Alexandre Eiffel:
em Paris. Construída em aço,
atinge a altura de 300 metros.

como os desenhos dos impressionistas. Simultaneamente, porém, traz simbolista, pois suas estruturas e formas não mais se submetem ao equilíbrio estático dos pesos e resistências; acima de tudo, todavia, ela presentativa da autoridade política ou religiosa, e sim expressiva de sista no próprio arrojo de suas linhas. É um “projeto” desmedidamente ficado”. Entre a concepção gráfica e a forma construída não há um processo, nica construtiva do ferro é rápida e direta, como a técnica instaurada pelos Não teme, antes deseja se adequar aos temas, aos ritmos, aos modos de vida cidade moderna. Tem ainda um caráter explicitamente, quase descaradamente publicitário; mas Toulouse-Lautrec também sentiu a necessidade de fazer pintura (e uma pintura comunicativa como um anúncio) com os cartazes publicitários. É justamente com o linearismo pictórico de Toulouse que, fazendo-se uma referência estilística a distância, pode-se comparar o linearismo construtivo de Eiffel. Não aceitando qualquer imagem espacial preconcebida, com a qual concordaria a imagem do edifício, Eiffel determina o espaço com os próprios signos da construção — pela primeira vez na arquitetura, cabe falar em signo, em vez de forma.

Esse paralelismo não é uma analogia: o estruturalismo no campo da construção efetua

Joseph Paxton: *Palácio de Cristal*
(1851) em Londres.
Copyrighted image

Copyrighted image

Decimus Burton e Richard Turner: *Kew Garden, estufa em ferro e vidro* (1845-7)
em Londres.

Copyrighted material

Copyrighted image

Henri Labrouste: *Salão de leitura da Bibliothèque Nationale* (1858-68) de Paris.

Copyrighted image

Robert Maillart: *Pavilhão dos Cimentos Portland na Exposição Nacional de Zurique* (1939).

Copyrighted material

o mesmo tipo de operação que, no campo da representação, é efetuada pela arte das premissas impressionistas e, em nível complementar, pelos oriundos da escola das “belas-arts”, pelo contrário, havia um pseudo-históricos, passíveis de combinação segundo os esquemas de qualquer tipologia construtiva. O paralelo à sua arquitetura, sempre a institucionais e indiferente aos impulsos vitais de uma sociedade em dos Bouguerau e dos Cabanel que triunfa nas academias e salões oficiais, veis muito distintos: o útil e o decorativo. Para a mentalidade da arte ter a aparência externa de um palácio renascentista, e a casa de vidro. Essa hipocrisia encontra sua condenação junto aos construtores da nova era. Se a arte é ecletismo dos “estilos”, a arquitetura renunciará a ser arquitetura. Não existem dois níveis, o artístico e o utilitário: existe apenas a forma da estrutura do edifício e de sua razão de ser no espaço urbano. É com ferro e cimento, para depois ocultá-los sob uma camada de novos materiais e a nova ciência das construções permitem definir novas formas e empuxos. E, principalmente, uma nova imagem do espaço, dinâmica. *veau* (Horta, Van de Velde, Gaudí), a decoração também se torna tensão, pressão simbólica de uma funcionalidade cujo dinamismo é uma característica moderna. Como no Gótico, a que se remete, uma única corrente de força se dá pelas nervuras, até se dispersar nos milhares de regatos de uma forma da às estruturas.

A operação consiste essencialmente na rejeição do conceito unitário qual se classifica cada arte individual, e na delimitação do campo ou forma de cada uma delas; campo e estrutura cuja especificidade determinam técnicas. O campo da pintura é a percepção, o campo da arquitetura a primeira diz respeito ao modo de receber a realidade, a segunda, a realidade, modificando-a. Os dois procedimentos são independentes e não possuem formas em comum; no entanto, têm um ponto de convergência: tanto o pintor estrutura ou organiza a realidade recebida num determinado espaço arquitetônico e organizam o ambiente da vida num determinado espaço arquitetônico como a pintura, afinal, pretendem transformar a forma em estruturante. A utilização do concreto (ou, para usar o termo mais adequado, o concreto armado) gerou longas polêmicas: devia ser considerado como um material próprio, ou como um sucedâneo econômico da pedra? Devia ser considerado como substituto da alvenaria e recoberto com um ornamento próprio, ou devia-se estudar uma nova decoração adequada à natureza que era a natureza desse material, empregado em estado líquido, mais duro do que a pedra? Seria realmente difícil definir a natureza que tudo era possível definir sua técnica; e esta técnica diferia radicalmente da técnica construtiva tradicional, pois não consistia em sobrepor elementos sólidos, mas em verter uma matéria líquida dentro de formas vazadas (os moldes de madeira).

Quando passa a predominar, com razão, o conceito de que o concreto não deve servir apenas como fundo, mas como verdadeiro material de construção a que deve corresponder uma morfologia adequada, o problema se torna estilístico: a forma arquitetônica nasce *em negativo* (os moldes vazados) e se apresenta a seguir como uma forma compacta e contínua, plasmada. É fácil notar que ela permite realizar os motivos formais típicos do *Art Nouveau*: desenvolvimentos lineares e plásticos contínuos, ondulados, sinuosos, arrojados. O apar-

GUSTAVE COURBET
 MOÇAS À MARGEM DO SENA
 (VERÃO)

As poéticas românticas atribuíam a maior importância ao significado dramático ou patético do objeto; COURBET crê que a força da pintura reside na pintura e não no objeto. As bases do Realismo, que lança em 1847, são *Enterro em Ornans* e *O quebra-pedras*, nos quais, mais do que representar a realidade, identifica-se com ela.

Em 1854, num quadro famoso (*Bonjour Monsieur Courbet*), ele apresentara nada mais que o encontro com dois amigos no campo; em 1857, ele apresenta duas moças da cidade fazendo a sesta sob as árvores à margem do rio. Ingres teria apresentado essas moças como ninfas das águas ou dos bosques; Delacroix, como as heroínas de uma aventura de outrora. Courbet não idealiza nem dramatiza. As moças, com seus trajes vistosos, são mais agradáveis do que belas; não estão posando, suas roupas estão desalinhadas; nada têm de “espiritual”, são indolentes, pesadas, sonolentas. Seriam duas levianas que tiraram um dia de descanso? E a paisagem não passa de um pequeno trecho

de margem, um gramado com algumas árvores. Tudo o que se considerava poético *a priori* é repudiado: o belo, o gracioso, o sentimento da natureza. Courbet quer viver a realidade como ela é, nem bela nem feia: para chegar a isso, não tendo outro caminho, desfaz-se de todos os esquemas, preconceitos, convenções, tendências do gosto. Para tocar a verdade, ele elimina a mentira, a ilusão, a fantasia. Tal é o seu *realismo*, princípio antes moral do que estético: não culto e amor, devota imitação, mas pura e simples constatação do verdadeiro.

Ainda que pareça representar a realidade como ela é, o quadro tem uma construção complexa e extremamente nova. O horizonte é alto, quase não há céu; além da margem gramada, está o esmalte celeste da água sob o sol; o que deveria ser o fundo e dar espaço e ar à composição, é sufocado pela densa massa das árvores. As folhas que despontam são especificadas uma a uma, não pelo gosto do particular, mas para dar a sensação da imobilidade do ar. Mais do que apresentar uma paisagem com figuras, Courbet quis representar a atmosfera pesada, o torpor entre sensual e opressor da tarde estival, a vida puramente física das pessoas e das coisas; no gramado florido, as duas mulheres, com as roupas desalinhadas, são duas flores enormes, carnosas, desabrochadas demais. São vistas

Copyrighted image

Gustave Courbet: *O quebra-pedras* (1849);
 tela, 0,45 × 0,54 m. Milão, coleção particular.

Copyrighted image

Gustave Coubert: *Moças à margem do Sena; Verão* (1857);
tela, 1,74 × 2m. Paris, Musée du Petit Palais.

de cima, os corpos quase premidos sobre a grama, belas (se tanto), de uma beleza animal, e, assim como suas formas não se modelam num espaço envolvente, as cores das carnes e dos trajes também não se apresentam sobre um fundo arejado, e sim sobre o tapete próximo do gramado verde. Deliberadamente falta um centro, um eixo ordenador da visão. O olhar é levado a se deslocar de um ponto a outro, cedendo ao apelo das notas de cores brilhantes, disseminadas no contexto, todavia extremamente coeso, do quadro. Ele procura o horizonte naquele pequeno trecho de céu, e é interceptado por um galho que desponta verdejante sobre o azul; tenta adivinhar as formas ou a disposição das figuras e divaga pelo amontoado confuso e luminoso dos tecidos; dirige-se aos rostos e

é remetido mais adiante, para os vermelhos-vivos da bolsa. Tudo tem a mesma importância, ou não tem importância alguma: não há razão para atribuir às figuras humanas um significado diferente do das árvores, da grama, das flores, do bote amarrado. Embora cada coisa seja vista e se apresente aos olhos com a mesma intensidade, a descrição não é pormenorizada: a pintura é larga e de empaste denso, a escala das cores se limita a poucos tons dominantes (branco, vermelho, verde, castanho). A unidade do plano de disposição (gramado-rio) e a ausência de uma arquitetura compositiva têm duas finalidades: deter a fuga do olhar em direção ao horizonte; fazer com que todas as notas cromáticas, cada qual com seu timbre próprio, se apresentem simultaneamente à atenção.

Copyrighted image

Édouard Manet: *O balcão* (1868); tela,
1,70 × 1,24 m. Paris, Musée d'Orsay.

especial importância) e se preocupava apenas com o efeito brilhante das cores. Ele estudou longamente o tema e a composição do *Déjeuner*. O tema da “conversa” de figuras nuas e vestidas numa paisagem se encontra num quadro vêneto do início do século XVI (*O concerto campestre*, então atribuído a Palma, o Velho; hoje em dia é atribuído seja a Giorgione, seja ao jovem Ticiano, seja a Sebastiano del Piombo). A composição retoma, a partir de uma gravura de Marcantonio Raimondi, um grupo de divindades fluviais num *Julgamento de Páris*, de Rafael; e não é uma referência casual, porque o motivo dominante, no *Déjeuner*, é a transparência da água na sombra úmida do bosque. Manet, portanto, não se preocupa com o ob-

jeto enquanto ação ou episódio (isto é, no sentido romântico), mas elabora um material compositivo e temático que pertence à história da pintura. No entanto, como homem “de seu tempo”, transforma as divindades fluviais em parisienses em férias; o concerto, em refeição ao ar livre; para “pintar o que se vê”, transpõe a composição clássica “para a transparência do ar”. A operação não diz respeito à captação do real, e sim às grandes estruturas da representação pictórica: uma imagem “histórica” é recomposta segundo os valores a que é sensível a consciência “moderna”. Observem-se as figuras: mesmo quando vistas de esquelha, apresentam-se como zonas de cores lisas, sem passagens em *chiaroscuro*, variando levemente

Copyrighted image

Édouard Manet: *Le déjeuner sur l'herbe* (1863);
tela, 2,08 × 2,64 m. Paris,
Musée d'Orsay.

Copyrighted image

Marcantonio Raimondi: *O julgamento de Paris*,
segundo Rafael, detalhe; gravura.

Copyrighted image

Giorgione e Luciano jovem: *O concerto campestre*
(c. 1510); tela, 1,10 × 1,38 m. Paris, Louvre.

mática, mas duas notas ou timbres de cor, com a mesma intensidade e valor. Branco e negro são puras cores, já não mais claro e escuro, luz e sombra. Da mesma forma, a cultura pictórica é bem mais importante na escolha e combinação das cores do que a preocupação com o verdadeiro: Manet aprendeu as combinações em negro, cinza, amarelo (ou rosa) com um inglês setecentista, Reynolds; os negros aveludados e brilhantes, com um holandês do século XVII, Frans Hals; a pincelada ampla e construtiva, a força das veladuras, com Velásquez; as transparências das ramagens, com outro inglês, Gainsborough, e, evidentemente, com Goya.

Empenhado demais em reviver a história da pintura “como homem do seu próprio tempo”, Manet não quis fazer parte do grupo dos impressionistas, que ainda assim consideravam-no como guia; no entanto, ele acompanhou as pesquisas dos impressionistas com interesse e simpatia, aproximando-se cada vez mais, principalmente na última década de sua vida, dos desenvolvimentos da pintura *en plein-air*, a que ele próprio dera início com o *Déjeuner*.

ALFRED SISLEY
ILHA DA GRANDE JATTE

CLAUDE MONET
REGATAS EM ARGENTEUIL
A CATEDRAL DE ROUEN

Nos anos anteriores à primeira exposição (1874) dos que serão chamados impressionistas, Monet, Sisley e Renoir freqüentemente trabalham juntos nas margens do Sena, às portas de Paris. Finalidade da pesquisa: exprimir a sensação visual em sua absoluta imediatez. Método: trabalho *en plein-air* do começo ao fim. Tema de estudo: as transparências da água e da atmosfera. Renuncia-se ao procedimento habitual, que consistia em desenvolver os esboços do verdadeiro no estúdio, aplicando determinadas regras de composição e iluminação. Escolhe-se o tema fluvial por excluir a estabilidade dos planos perspectivos e a iluminação fixa, que estavam na base da

perspectiva. Adota-se uma técnica evitando fundir as cores na tela e o preto nas cores para formar o sar das premissas comuns, por SISLEY e MONET em 1873 [e mente] atestam dois Sisley fica atrás, pois, mesmo tividade rigorosa com a tomada gue se afastar inteiramente do za para visual.

Em seu quadro, as árvores cortina transparente que diário ou de ligação fundidade da atmosfera. das e sombreadas são (como em Corot), mas na presente uma relação em da com pinceladas densas e combinadas: o ouro antigo do azul-celeste e o branco do céu. das também no alto, mais pintor é a idéia comum de que o sa é menos concreto do que a também o impede de solucionar a espaço na superfície da pintura: fragma das árvores, o gestivas, poéticas, românticas. Sisley procura uma natureza mais sutilmente emotiva. No blema: o problema não era a sim a atividade mental do net tem a coragem de eliminar rios entre ele e o objeto: não liê (perspectiva etc.), não só as senso comum, mas também o mento da natureza”. Leva para vermelhos, os verdes, os brancos res, das velas. Não importa que o reflexo de uma coisa seja menos certo e firme do que a coisa: a *percepção* do reflexo é, enquanto percepção, tão concreta quanto a percepção da coisa. Sisley se concedia o tempo para reconhecer a espécie das árvores e, nas casas, a disposição das paredes e do teto; Monet fixou as notas de cores sem se perguntar a que tipo de objeto correspondiam. Com os brancos insistentes das velas e seus reflexos, ele solucionou a profundidade num

único plano: o espaço é profundo, a retina não. E a pintura não deve representar o que está diante dos olhos, e sim o que está na retina do pintor. Tampouco distingue entre as coisas e o ambiente espacial e luminoso em que se encontram: as cores não são iluminadas, são fatores luminosos, e, portanto, os elementos construtivos do quadro.

Sisley não chegou à sensação, deteve-se na sensibilidade: como um arquiteto que, com extrema habilidade, leva uma estrutura tradicional ao limite de resistência, conseguindo que ela realize novos efeitos. Monet, deixando de lado o sentimento e a sensibilidade, estabeleceu uma estrutura não só mais forte ou mais elástica, mas radicalmente nova. Seu salto é qualitativo, semelhante ao dos construtores que, empregando o ferro em vez da pedra, definem um espaço total e estruturalmente diferente.

Por esse caminho, Sisley não poderia avançar muito; de fato, continuou a tornar cada vez mais sensível, modernizando-a com aparas das descobertas impressionistas, a imagem da paisagem romântica de Corot, Daubigny, Constable (ele mesmo era de origem inglesa). Monet, pelo contrário, ao pintar muito mais tarde (1894) a catedral de Rouen, percorreu um longo caminho, todavia numa direção tão inesperada que se poderia dizer que, naquela época, Sisley era mais impressionista do que ele. Ainda assim, não é absolutamente verdade que, percebendo o limite físico ou ótico da pesquisa impressionista, Monet a tenha abandonado para se dirigir aos valores do espírito, à poesia. Ele sabia raciocinar: descobrira a sensação visual autêntica, em estado puro, mas e daí? Sua finalidade, evidentemente, não haveria de ser o fornecimento de materiais de estudo para a psicologia experimental; supor que o dado autêntico da sensação visual devia ser elaborado intelectualmente, retificando a impressão imediata com o senso comum e as noções disponíveis, equivaleria a destruir a descoberta e voltar à rotina da pintura acadêmica. O que não poderia ser feito nem pela ciência nem pelo senso comum, mas apenas pela nova pintura, era a definição do tipo de atividade que se poderia construir sobre essa nova experiência sem destruí-la, isto é, qual poderia ser seu percurso e desenvolvimento na vida interior: numa interioridade que, além do mais, tendia a se expressar por meio da atividade do pintor, a mesma que havia conduzido a essa experiência e

agora devia levá-la adiante, determinar as razões pelas quais era uma experiência necessária, vital. Monet, certamente, não se movera no vazio durante aqueles vinte anos; acompanhara o debate entre o Neo-Impressionismo “científico” e o espiritualismo simbolista, sabia muito bem a que difícil pesquisa Cézanne se dedicava em seu retiro provençal, era um dos freqüentadores das “terças-feiras” literárias de Mallarmé. São fatores que indubitavelmente influem sobre a orientação de seu trabalho, contudo sua pesquisa ainda era, e deveria continuar a ser por um bom tempo, uma pesquisa avançada e plenamente coerente com as premissas do Impressionismo “histórico”, o que é demonstrado pela importância que teve entre artistas deliberadamente modernos como Vuillard e Bonnard. Pode-se admitir, portanto, que a catedral, neste quadro, aparece poetizada ou sublimada, assumida como símbolo de uma antiga cidade ou, talvez, de todas as catedrais, da Igreja; e pode-se observar como ela se sobressai em relação à casinha ao lado, assim significando a proteção divina sobre a comunidade urbana. Talvez seja o símbolo da espiritualidade da comunidade dos cidadãos, ou talvez da relação entre céu e terra, ou tudo isso e outras coisas mais. É verdade que o “motivo” é um monumento bastante conhecido e que o pintor parece ter se proposto torná-lo irreconhecível, imergindo-o numa bruma crepuscular e apresentando-o apenas parcialmente, ou melhor, apresentando apenas uma parte de sua fachada. O grande pano oblíquo é torturado por escavações e saliências, que fazem vibrar a atmosfera vaporosa, violácea, em que está envolto: a pouca luz fria que penetra por esse manto e é devolvida pela pedra se refrata num jogo extremamente móvel de raios e reflexos. É sempre o estudo das refrações, difrações, reflexos e dissolvências que Monet iniciara muitos anos antes às margens do Sena e levará até o fim, um estudo que, em última análise, pretende separar a imagem, como fato interior, da exterioridade e objetividade da coisa. Aqui, a “coisa” só é vista em parte, e mal; mas, se a coisa é sempre uma coisa definida, a imagem tende a se ampliar, a ocupar e até ultrapassar todo o espaço de nossa consciência. Sente-se que a fachada se prolonga além dos limites do quadro, sai de nosso campo visual; portanto, o campo visual não coincide mais com o campo da consciência. É verdade que, em torno do diafragma

Copyrighted image

Claude Monet: *A cathedral* (1894); tela,
1,07 × 0,73 m. Paris, Musée d'Orsay.

Copyrighted material

escalavrado dessa fachada, agregam-se e soldam-se muitas outras imagens que emergem da memória ou brotam da imaginação — por exemplo, o vôo das andorinhas que nos dá a sensação da vertiginosa altura da torre.

Enfim, a impressão visual não se manteve colada à retina: sendo desde o início um fato da imaginação, prosseguiu sua viagem pela dimensão psíquica do imaginário até se transformar em visão. Não terá a psicologia experimental provado que as imagens que se formam na mente independentemente das coisas são “percepções”, da mesma exata maneira que as imagens determinadas pela visão das coisas? Quando jovem, Monet havia elaborado e aplicado uma técnica rápida para captar em flagrante uma imagem perceptiva que não podia durar senão poucos instantes; mais tarde, ele elabora uma técnica capaz de registrar e dar visualidade às *durações* da impressão, sua ocorrência nos longos tempos da existência psíquica e não apenas no espaço plano, superficial, do choque perceptivo.

Para explicar Bonnard, deveríamos recorrer ao pensamento bergsoniano do *continuum* espaço-temporal, mas valeria a pena verificar o quanto a experiência da pintura de Monet teria contribuído para a formação do pensamento de Bergson, sempre muito atento às questões da arte e da poesia.

AUGUSTE RENOIR *LE MOULIN DE LA GALETTE*

O Impressionismo nasce com a ligação de Monet e Renoir, que, entre 1869 e 1874, freqüentemente trabalham juntos às margens do Sena, *en plein-air*, decididos a acabar com as regras de ateliê (perspectiva, composição, *chiaroscuro*, tema histórico) e a descobrir uma pintura que representasse a “impressão” visual na sua imediaticidade e flagrante. No entanto, RENOIR será o primeiro, em 1878, a abandonar as exposições do grupo, a recusar qualquer programa de tendência, a buscar o sucesso nos *salons* oficiais: “Penso que é preciso fazer a melhor pintura possível, eis tudo”. A pintura não é meio, é fim, da mesma

forma como a poesia, para Verlaine e reside na elevação fonético e rítmico dos sons. O com as cores, assim como o poeta lavras. A natureza é um pretexto, finalidade é o quadro: um tecido co, vibrante de notas de cor Renoir pinta acuradamente, com cada um deles põe sobre a tela mais pura possível, precisa no tom que a une às outras. A luz natural, ela emana e se difunde das notas coloridas.

O espaço do quadro não é a do espaço real, tendo fundidade definidas pelas das cores. As figuras não das por esse espaço e essa luz; gera a forma, mas a forma que, evoca um conteúdo. Na a sonhar com um novo rescentes serão as figuras paço, composto apenas de cromáticas. O ideal já não é a bela bela pintura. No entanto, a idéia por Degas e a que os outros são nece: é por isso que,

1881 à Itália, Renoir retorna idealmente aos grandes mestres do “belo”, a Ingres e, recuando progressivamente, a Rafael e à pintura de Pompéia.

Na maturidade, ele executa algumas esculturas: grandes e míticas figuras femininas que, na plenitude plástica dos corpos, parecem dar forma e figura a todo o espaço, a toda a luz do mundo. A posição de Renoir, que pode parecer autonomista e quase descomprometida frente à empreitada reformista dos impressionistas, tem suas razões históricas: coincide com a dos poetas contemporâneos (e de um músico, Debussy) e, apesar das declarações absenteístas, é também reformista e polêmica. Fazer uma pintura pura significava concentrar a pesquisa em uma técnica cuja finalidade era produzir um objeto, o quadro, considerado absoluto e realizado em si mesmo, sem fins utilitários, exemplar. O artista é o artesão que o fabrica (Renoir teve uma formação artesanal, como pintor de porcelanas, e sempre nutriu interesse pela decoração); assim como o quadro é o objeto ideal, a técnica que o produz é uma técnica ideal. Era o que, na Inglaterra, defendiam Ruskin e Morris no plano teórico e com fortes argumentos polêmicos, assim tentando combater a decadência do gosto, a perda do sentimento da espiritualidade do trabalho, geradas pelo mecanicismo da técnica e pelo utilitarismo da produção industrial. E era o que na França defendia

um amigo de Renoir, F. BRACQUEMOND, pintor, gravador, ceramista e teórico que, entre outras coisas, foi o primeiro a estudar e divulgar a arte japonesa como uma arte que não distinguia entre “conceito” e decoração, e transmitia com a síntese entre signo e cor não mais os pensamentos ou as emoções do artista, e sim a sua extraordinária perfeição de “estilo”.

A técnica como estilo, portanto, ou a salvação no estilo artístico dessa técnica artesanal que a indústria desacreditava e aviltava: tal foi o compromisso profundo de Renoir. Mas recusava as implicações ético-religiosas das quais Ruskin e Morris deduziam a necessidade de um retorno à religiosidade medieval, e tampouco há qualquer afinidade (pelo contrário, há uma oposição) entre sua pintura sensual e pagã e o zelo religioso, quase ascético, dos pré-rafaelitas ingleses, bem como não se deixará atrair pelo espiritualismo abstrato dos simbolistas. Tampouco nesse terreno Renoir podia admitir que a pintura tivesse segundas finalidades, religiosas, morais ou sociais: a pintura só podia se justificar na realidade concreta de sua própria história. Todavia, a história da pintura, para ele, não era a história das idéias expressas com a pintura; pelo contrário, nos mestres do passado, que “lia” com extraordinária agudeza, ele procurava as soluções encontradas, a cada vez e diante do cavalete, para os pequenos problemas essenciais do *ofício pic-*

Copyrighted image

Auguste Renoir: *Canoeiros em Chatou* (1879);
tela, 0,81 × 1 m. Washington,
National Gallery of Arts.

Copyrighted material

Copyrighted image

sista e uma incerteza conservadora. Opõe ao impressionismo de Monet ou Renoir uma objeção de fundo: a sensação propriamente dita é um fato mental, mais do que visual, e não pode existir um novo modo de ver sem um novo modo de pensar.

O artista não é um aparato receptor, uma tela imóvel sobre a qual se projeta a imagem imóvel do criado; é um ser empenhado em captar a realidade, em se apropriar do espaço. Este, portanto, não possui uma estrutura dada e constante, a perspectiva geométrica euclidiana; tem a extensão, a profundidade, o ritmo motor da ação humana e, assim como não há ação sem espaço, não há espaço, mas apenas extensão inerte e amorfa, sem a ação humana. Não é apenas uma questão da vista, como declarava Monet: o impulso da inteligência que quer ver e captar é também um gesto da mão, de todo o ser físico e psíquico. O desenho de Degas é um gesto rápido, preênsil, resolutivo, que arrebatava algo do real e dele se apropria. Não é contemplação: o que se chama de sensação visual é o produto do ágil mecanismo de captação e possui uma estrutura própria — o que chamamos de espaço real é a nossa própria presença na realidade. Não é estático, mas dinâmico; como a existência é um todo, não há separação entre o sujeito que vê e o objeto visto. Em sua obra, o espaço aquém do quadro, o espaço da vida, sempre prossegue no quadro, inscreve-se, acelera a corrida das linhas para o horizonte. Tampouco o gesto que *faz* o espaço pode ser o gesto deliberado, consciente, histórico: o que formava o espaço privilegiado, perspectivo da pintura clássica ou “de história”, e que podia ser apenas contemplado como exemplar. É uma arremetida de impulso, espontânea e ao mesmo tempo rítmica. Dois temas se repetem freqüentemente na pintura de Degas: as bailarinas do Ópera e as mulheres banhando-se ou penteando-se. No primeiro caso, são corpos plasmados pelo exercício de um movimento rítmico, essencial; no segundo, corpos que executam movimentos que já se tornaram habituais, e com eles plasmam o espaço onde se movem como peixes na água. Mas o corpo humano não é uma entidade abstrata, sempre igual: suas ações têm móveis físicos e psíquicos, dos quais nem sempre — ou melhor, raramente — se tem consciência.

O espaço de Degas, embora seja um espaço absolutamente concreto, não é “natural” (ele não gostava

de pintar paisagens), e sim psicológico e social: daí seu interesse extremamente agudo pelo mundo presente, não-histórico. Ele desenvolve uma técnica não de *representação* [*expressar*], mas de *tomada* [*captar*]: suas cores são áridas e dissonantes, sem corpo nem brilho, porque no dinamismo da imagem nada deve se fixar e perdurar. Freqüentemente utiliza o pastel, com o qual pode traduzir imediatamente em cor o gesto rápido do desenho. Recorre sem preconceitos ao auxílio da fotografia, que revela aspectos ou momentos do verdadeiro que escapam à vista; como a fotografia, a pintura deve ver e tornar visíveis coisas que o olho não vê e, principalmente, fornecer uma imagem instantânea onde a vista e a mente ainda não conseguiram separar a coisa que se move do espaço onde se move. Mas a fotografia apresenta um instante, e a pintura uma síntese do movimento; por isso, a pintura não pode ser substituída pela fotografia. Foi dos primeiros a estudar as estampas japonesas, não por gosto ao exotismo, e sim pela novidade desse sistema de figuração que, eliminando a corporeidade do volume e da cor, fundia no mesmo gesto-signo o movimento dos corpos e do espaço. Na maturidade, foi escultor, e com ele se inicia a transformação da escultura, que ainda permanecia ligada à tradição, apesar do episódio romântico do animalista Barye, amigo de Delacroix. Sintetiza na frase rítmica do movimento um núcleo plástico, um ponto de máxima intensidade do dinamismo espacial; obriga a forma a *spaccate* acrobáticas, fixa-as no ápice do ritmo num equilíbrio temerário como o das enérgicas estruturas da nova arquitetura.

Embora sua pesquisa ultrapasse a da sensação visual e revele momentos psicológicos ou situações humanas que o olho não registra sem a vontade cognitiva do pensamento, Degas nunca cedeu a simpatias ou aversões, a impulsos do sentimento. É e se mantém um impressionista: não lhe interessa o que está *além*, e sim o que está *dentro* da sensação, sua estrutura interna. Seu grande achado é ter justamente descoberto que a sensação visual não é um fenômeno de superfície, mas uma verdadeira estrutura do pensamento.

L'absinthe pertence ao momento destacado do Impressionismo: dois anos após a primeira exposição no estúdio do fotógrafo Nadar. Mesmo sendo um quadro impressionista também na intenção e no tema da vida parisiense, está muito longe dos motivos alegres



Copyrighted image

Edgar Degas: *Danseuse* (c. 1886); bronze.
Paris, Musée d'Orsay.

Copyrighted image

Edgar Degas: *Aula de dança*
(1874); tela, 0,85 × 0,75 m.
Paris, Musée d'Orsay.

e das gamas vivas dos impressionistas. Degas sacrifica à tendência do grupo seu culto a Ingres, o qual por nada no mundo teria tomado como modelo dois tipos humanos tão comuns e decadentes: um *bohémien* e uma pequena prostituta entorpecida pelo álcool. Tampouco Courbet, Manet, Renoir o teriam feito, e Baudelaire também não o teria aprovado. No entanto, Degas não o faz por polêmica social: não julga, não condena, não se apieda, não ironiza. Basta-lhe descobrir objetivamente a solidariedade que une *aquelas* figuras *àquele* ambiente. A descoberta do caso humano, dada a capacidade de captação de seu aparato pictórico, é quase involuntária (mas Degas pagou em vida esse excesso de lucidez com a solidão e a angústia).

Eis como funciona sua máquina de captação, eis a estrutura do fotograma. Uma grande parte do quadro é ocupada pela perspectiva enviesada, com um abrupto desvio em ângulo agudo, das mesinhas de mármore. *Entra-se* no quadro por este rumo imposto, como se estivéssemos pessoalmente naquele café, numa dessas mesinhas. O desvio retarda nosso encontro com os dois personagens; primeiramente, nossa atenção é detida pela garrafa vazia sobre a bandeja, a seguir é remetida aos dois copos com as bebidas, quase por uma associação espontânea de idéias. No primeiro copo há um líquido amarelo, em relação com as fitas amarelas no corpete da mulher; no segundo, um líquido vermelho-castanho, em relação com o terno, a barba, a cor do homem. Chega-se assim ao centro do tema, mas o tema não está no centro do quadro. Os dois não se movem, estão absortos, sem expressão nem gesto; contudo, aprisionados no pequeno espaço entre a mesa e o encosto do sofá, deslizam numa perspectiva que a parede de espelhos, por trás, torna ainda mais incerta e fugidia. Mas é essa nova perspectiva que põe as figuras em foco. Na moça, antes mesmo do que a doentia palidez do rosto, impressionam certos detalhes miseráveis, quase grotescos: o falso luxo, totalmente profissional, dos laços dos sapatos, dos enfeites do corpete, do chapuzinho periclitante; no homem, impressiona a vulgaridade corpulenta e sangüínea, a tola presunção. É uma humanidade macilenta e desperdiçada, parada no tempo vazio e no espaço estagnante: fria como o mármore das mesinhas mal lavadas, surrada e desbotada como o veludo dos sofás, opaca como os

espelhos embaçados. Apesar do gelo da análise, a sensação visual está lá, intacta: não foi aprofundada, interpretada, elaborada, o significado humano está implícito no dado visual. A impressão visual, portanto, não é um limitar-se a ver, renunciando a compreender; é um novo modo de compreender e permitir compreender muitas coisas antes incompreendidas. Assim Degas desfaz a ligação que ainda vinculava a sensação visual impressionista à emoção romântica. E é ele, fundamentalmente ingresiano, que se liberta do complexo de inferioridade que o próprio Renoir, o próprio Cézanne experimentam frente à perfeita lucidez de Ingres. Para ele, tão sensível à realidade do seu tempo, o clássico já não é beleza nem razão; é simplesmente recusa do patético em favor de uma objetividade superior.

PAUL CÉZANNE

O ASNO E OS LADRÕES

A CASA DO ENFORCADO EM AUVERS

JOGADORES DE CARTAS

O MONTE

SAINTE-VICTOIRE

A biografia sem acontecimentos de CÉZANNE ajuda a entender sua pintura, que conclui a parábola do Impressionismo e forma o tronco do qual nascem as grandes correntes da primeira metade do século XX. Cézanne renunciou a ter uma vida para realizar sua obra, ou melhor, fez da obra a sua vida. Com posses suficientes para viver de seus recursos, isolou-se em sua casa na Provença; logo renunciou também às esporádicas estadas em Paris, mantendo apenas raros contatos com os amigos mais caros, Monet, Pissarro, Renoir. Mas também não permitia que interferissem em seu trabalho; trabalhava incansavelmente, com método, consciente da enorme importância do que fazia, e, no entanto, sempre insatisfeito.

Se às vezes ocorria-lhe desejar o sucesso que lhe era negado, nem por isso empenhava-se minimamente em obtê-lo. Não pretendia criar obras monumentais, obras-primas; a descoberta de pequenas verdades,

que demonstravam a correção de sua pesquisa, compensava-o pela labuta cotidiana. Concebeu a pintura como pesquisa pura e desinteressada, semelhante à do cientista ou do filósofo, mesmo que diferente no método — pesquisa de uma verdade, justamente, que não podia ser alcançada senão com aquela reflexão ativa frente ao verdadeiro em que, para ele, consistia o pintar. Já se aproximava da morte quando o mundo percebeu a inigualável grandeza de sua pintura. Formou-se sem mestres, procurando escolher, desenhando e pintando, o núcleo expressivo, a estrutura profunda das obras dos pintores do passado — principalmente italianos (Tintoretto, Caravaggio), espanhóis (El Greco, Ribera, Zurbarán) — e modernos (Delacroix, Courbet, Daumier). Este último, talvez, mais do que os outros, não por seus conteúdos sociais e políticos, e sim por seu modo de construir a imagem modelando-a duramente na matéria pictórica. Nas diversas estadas em Paris, a partir de 1861, freqüentou os pintores que posteriormente seriam chamados de impressionistas; participou da primeira (1874) e terceira exposição (1877), mas as obras desse período não mostram um grande interesse pelo programa renovador deles. Provavelmente também por influência de Zola, seu amigo de infância e de escola, permanece obstinadamente ligado a um romantismo agora extemporâneo, todavia exasperado; retira seus temas da literatura e da pintura romântica (especialmente de Delacroix) e trata-os com um ímpeto quase furioso, amontoando com a espátula densas camadas de cores escuras e fortemente contrastantes. Evidentemente não aceita a pintura puramente visual de seus amigos impressionistas, quer ser um poeta, um literato; porém quer realizar essa literatura como pintor, e não traduzindo o tema em figuras, mas construindo a imagem com os pesados materiais da pintura. Em sua pintura nada é invenção, tudo é pesquisa.

Por isso, retoma e exagera o empaste encorpado de Courbet, a composição agitada do último Delacroix, os grossos contornos negros e as luzes alvas de Daumier; Manet, venerado mestre dos impressionistas, torce o nariz, não aprecia “a pintura suja”. Mesmo assim, esta fase de generosa impureza, em que descarrega toda a sua bagagem romântica, e a sua própria resistência inicial ao programa dos impressionistas são importantes; evidentemente, o jo-

vem e arisco provençal sentia que a renovação pretendida deveria ser algo muito diverso de uma revolta contra o gosto acadêmico e a conquista da liberdade de olhar o mundo sem preconceitos. Talvez lhe tenha sido proveitosa, nos dois anos que passou em Auvers-sur-Oise, a proximidade daquele pintor corajoso e meditativo, aberto à pesquisa avançada mas avesso a aventuras, que era Pissarro: o fato é que Cézanne, quase de súbito, compreendeu que do Impressionismo poderia e deveria nascer um novo classicismo, não mais fundado sobre a imitação escolar dos antigos, e sim dedicado a formar uma imagem nova e concreta do mundo, a qual, porém, não mais deveria ser buscada na realidade exterior, mas na consciência.

A pintura não era literatura figurada, tampouco uma técnica capaz de transmitir a sensação visual ao vivo: era um modo insubstituível de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, uma espécie de filosofia.

Não se pode pensar a realidade senão enquanto é recebida de uma consciência; não se pode pensar a consciência senão enquanto é preenchida pela realidade. Tampouco se pode conceber uma estrutura, uma ordem constitutiva da realidade e do seu devir, que não seja a estrutura ou a ordem da consciência em seu constituir-se e formar-se. Por isso, Cézanne nunca poderá dispensar o modelo ou o tema, isto é, a sensação visual (a que chamava de “*petite sensation*”), nunca colocará o mínimo toque na tela senão em presença do verdadeiro; tampouco nunca proporá abstrair, mas sempre e unicamente “compreender”. Seus esforços são inteiramente dedicados a manter a sensação viva durante um processo analítico de pesquisa estrutural, que certamente é um processo do pensamento; durante o processo, a sensação não só se mantém, como ainda torna-se mais precisa, organiza-se, revela toda a coerência e a complexidade de sua estrutura. A operação pictórica não reproduz, e sim produz a sensação: não como dado para uma reflexão posterior, mas como pensamento, consciência em ação. A idéia de que o conhecimento da realidade não é contemplação, porém nasce de uma vontade de tomar e se apropriar, era típica da estética e da arte romântica, e dela passou para Courbet, cujo realismo é um ato de apoderamento, e os impressionistas, cada um deles empreendendo um modo próprio de

Copyrighted image

Paul Cézanne: *A casa do enforcado em Auvers* (1873); tela, 0,55 × 0,66 m. Paris, Musée d'Orsay.

é um esqueleto constante sob as aparências mutáveis, é a rítmica profunda e sempre variável dessa mudança das aparências ou, mais precisamente, de sua contínua e variada combinação e constituição, como sistema de relações em ação, na consciência.

Numa carta de 1904, ele escreve que é preciso “tratar a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone, o conjunto posto em perspectiva”, e pretendeu-se ver nessa frase uma antecipação teórica do Cubismo, movimento que inquestionavelmente descende de sua pintura, mas interpreta-a em sentido racionalista. Cézanne não afirma que se devam reduzir as aparências naturais a formas geométricas; ele não se refere a um resultado, e sim a um processo (“tratar”).

As formas geométricas, *ab antiquo* expressivas do

espaço, são instrumentos mentais com que se efetua a experiência do real: se uma laranja, no quadro, aproxima-se da esfera, ou uma pêra do cone, não significa que a laranja seja esférica e a pêra cônica, mas que o artista conseguiu especificar a relação entre os dois objetos singulares e o conjunto da realidade, isto é, fazer com que essa laranja e essa pêra sejam uma laranja e uma pêra, e ao mesmo tempo uma esfera e um cone, isto é, formas expressivas da totalidade do espaço. Como as formas geométricas não são o espaço, porém modos através dos quais o homem pensou o espaço, elas não são idéias inatas, e sim formas históricas; fortalecida pela sua experiência histórica, a consciência se apresta para a experiência do real presente. Por isso, Cézanne diz que sua aspiração é refazer

Poussin a partir do verdadeiro, isto é, reencontrar a história na natureza, a experiência refletida do passado no flagrante da sensação. É este o classicismo (mas seria mais correto dizer a classicidade) de Cézanne.

Depois de falar sobre o cone e a esfera, ele acrescenta: “A natureza, para nós homens, está antes na profundidade do que na superfície, e daí a necessidade de introduzir em nossas vibrações luminosas, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de tons azulados para dar a sensação de atmosfera”. As vibrações luminosas são as que emanam dos objetos envolvidos pela atmosfera; logo, trata-se ainda da relação objeto-espaco: em seu processo formativo, a consciência opera essa distinção na sensação em que os tons quentes dos objetos iluminados se apresentam mesclados aos tons frios da atmosfera. Mas, a seguir, a distinção opera a síntese, porque o espaco é a representação global do conjunto dos objetos; assim, na pintura de Cézanne, a estrutura é o tecido cromático resultante da divisão das cores locais nos componentes quentes e frios (vermelhos-amarelados, azulados) e de sua combinação no ritmo construtivo das pinceladas. A pintura de Cézanne, enfim, não parte de uma concepção espacial *a priori*, o espaco não é uma abstração, é uma construção da consciência, ou melhor, o construir-se da consciência através da experiência viva da realidade (a sensação). O pintor, portanto, representa não a realidade *como ela é*, nem como a vemos sob o variado impulso dos sentimentos, mas a realidade *na consciência* ou o equilíbrio absoluto, finalmente alcançado, entre a totalidade do mundo e a totalidade do eu, entre a infinita variedade das aparências e a unidade formal do espaco-consciência. O Impressionismo integral não é, pois, senão um Classicismo integral.

Ao dizer que a natureza, para o homem, está na profundidade, Cézanne não está absolutamente voltando à concepção perspectiva tradicional, ainda que certamente se oponha à redução impressionista inicial da profundidade à superfície. Ao pretender realizar a unidade do espaco (como unidade da consciência), evidentemente não poderia conceber a profundidade como algo além de uma superfície, nem a superfície como um plano que intersecciona a profundidade. A profundidade é una e contínua, e não uma perspectiva diante da qual se coloca o artista, numa contemplação que permanece exterior a ela, como

um espectador no teatro. Aí não pode existir uma separação entre o espaco da vida, ou do artista que pinta, e o espaco do quadro. É uma exigência que todos os artistas, a partir de Delacroix, percebem e tentam resolver de várias maneiras: ora fazendo-se envolver pela espacialidade atmosférico-cromática do quadro (Monet, Renoir e, mais tarde, Bonnard), ora levando o espaco da vida para a tela e além da tela (Degas, Toulouse-Lautrec). Os primeiros se interessam acima de tudo pela realidade natural, em que incluem também o social; os últimos, pela realidade humana ou social, e assim apresentam a natureza-ambiente.

É ainda o problema do subjetivo e do objetivo, da alternada predominância do impulso romântico sobre o equilíbrio clássico ou vice-versa. Em Cézanne, não há uma ruptura entre realidade interna e externa: a consciência está no mundo, e o mundo na consciência; o eu não conquista o mundo e não é por ele conquistado. Não há apenas um equilíbrio paralelo, há uma identidade. Por isso, seu classicismo não é um classicismo histórico, e sim uma classicidade pura como a de Fídias ou de Giotto, os únicos grandes “clássicos”. Mas não se chega a esta sua classicidade absoluta abstraindo-se da experiência vivida, do presente, e assim ela não abre espaco a uma nostalgia pelas formas do passado, e nunca poderia ter sido alcançada senão depois de ter realizado e esgotado a experiência do Romantismo, como a realizou Cézanne, com maior profundidade do que qualquer outro, no primeiro período de sua carreira.

Mas como conciliar a atualidade de Cézanne com sua aparente indiferença pelos problemas sociais típicos de sua época? Encerrado em seu estúdio, distante do mundo, ele pensa apenas na pintura, não lhe aflora a suspeita de que seja possível isolar um problema social dentro do problema geral da realidade. Um único quadro (em várias versões) parece roçar a questão: *Jogadores de cartas* (1890-2). É um tema que poderia ter sido tratado por Daumier, Courbet, Millet, e mesmo Van Gogh no período holandês inicial — com ênfases diversas, realistas ou moralistas, ressaltando o que não escapa sequer a ele, isto é, a compostura e a seriedade dos dois camponeses, que têm no jogo o mesmo empenho e a mesma moralidade que têm no trabalho. Ao abordar esse tema inusual, Cézanne certamente pretendia prestar uma homenagem a Courbet, a quem

sempre teve na conta de mestre; seu impressionismo integral, como ascensão *in toto* da realidade à consciência, era também um realismo integral.

Não seria justo descartar a situação expressa pelo pintor na relação psicológica entre os dois jogadores: um deles empenhado em escolher a carta que jogará, o outro à espera. Mas é preciso observar *como* se define essa situação, embora a posição e os gestos das figuras sejam perfeitamente simétricos e não haja em suas faces a mínima busca de uma expressão psicológica. A imobilidade do jogador à espera é definida pela forma cilíndrica do chapéu que se repete na manga, pela linha reta do encosto da cadeira, pelas notas brancas do cachimbo e do colarinho; mesmo a toalha avermelhada sobre a mesa cai a prumo ao

lado dele, enquanto do outro lado lo. A atenção, a mobilidade psicológica apresentada pelas cores mais claras e paletó, do chapéu, do rosto e do menos rígido, mais ondulado, dos traços. ria não é a caracterização psicológica, e sim como os volumes de cor se desdobram no espaço reagem à luz. A intensa passagem de tons escuros, avermelhados e negro-azulados, no fundo e sobre a mesa, liga e compõe os volumes numa unidade, envolvendo-os assim como a atmosfera, gem, envolve as árvores próximas tes. O eixo do quadro é o não recai exatamente no geira assimetria à composição:

Copyrighted image

grande volume cilíndrico do jogador de cachimbo, e atrás dele há um vazio, enquanto o volume mais solto e luminoso do outro jogador é cortado pela borda do quadro. A cor já não é um tom cromático local ligado às coisas, e sim a substância do espaço pictórico; o quadro é todo um tecido de notas cromáticas a que o toque dá uma densidade e uma direção autônomas em relação à forma dos objetos.

Todavia, é o mesmo tipo de relação que, numa paisagem, passa entre uma montanha e o céu, entre uma casa e uma massa de folhagens, entre a margem pedregosa e um espelho de água; as variações de densidade e vibração não rompem a unidade do espaço, não alteram sua estrutura. A substância, a qualidade fundamental da cor, mantém-se sempre a mesma; Cézanne não preenche nem recobre volumes plásticos com cores determinadas, mas constrói massas e volumes por intermédio da cor. Veja-se (para dar apenas um exemplo) como é construído o volume geométrico do jogador de cachimbo: um cilindro que termina em ogiva, no qual o cilindro oblíquo do braço se insere como um tubo. É impossível dizer qual é a cor exata desse paletó: não há uma cor única que se estenda na superfície ou que se ilumine nas saliências e se obscureça na sombra. Há verdes, vermelhos, amarelos, roxos, azuis, postos com pinceladas oblíquas que parecem se impelir umas às outras; a própria variedade tonal determina esse aumento e diminuição, essa expansão e contração da cor, até o ponto em que é bloqueada por outra forma colorida.

Numa das obras mais tardias e grandiosas, a última das várias imagens do *Monte Sainte-Victoire*, vê-se o grau de lucidez estrutural a que chegou o mestre. Impossível imaginar uma sensação mais fresca, imediata e, ao mesmo tempo, definitiva que no ponto em que os azuis e cinzas do céu invadem a montanha e a planície, assim como o verde das árvores colore as nuvens. Porém, note-se como o ritmo, a frequência das pinceladas largas e transparentes preenche todo o quadro, decompõe a imagem num contínuo faceamento de prismas refringentes, e como a luz, mesmo não chegando a tons elevados, adquire uma incrível intensidade de movimento, torna sensível o dinamismo universal do espaço, ou melhor, o dinamismo da consciência que, no próprio ato de receber a realidade e identificar-se com ela, converte-a em espaço. É esta, sem dúvida, uma das obras mais

“especulativas” ou “ontológicas” de Cézanne, ponto de chegada de sua pesquisa dirigida à compreensão global do ser e de sua estrutura vital: mas pode-se negar que esta “filosofia” pura seja pura pintura? E poder-se-ia porventura censurar um artista empenhado nesse problema total, disposto a demonstrar que, se o contato direto com o mundo é pensamento, o pensamento também é contato direto com o mundo, por não ter considerado tal ou qual problema particular de sua época, mesmo se tratando da guerra franco-prussiana ou da Comuna?

De qualquer maneira, Cézanne enfrentou implicitamente o problema social, como problema central da época, ao definir não só a função, mas também o dever do artista no mundo, e naquele tipo de mundo. O “problema do quadro”, seu problema de representar a natureza, a sociedade ou a vida interior e secreta do artista, é o problema central da pintura oitocentista, não sendo senão o problema, cada vez mais premente devido à afirmação do pragmatismo industrial e capitalista, referente à razão de ser e à possibilidade de ação do artista nesse tipo de sociedade. Tal problema não se resolveria com reações psicológicas, sentimentais, práticas, optando por este ou aquele, representando os camponeses no trabalho ou os senhores a passeio no Bois de Boulogne.

Tampouco com o lamento pelos belos tempos de outrora, com as vagas evasões simbolistas ou as fugas para os trópicos. No final do século, quando se instaura o mito do Progresso, o problema se converte em dilema: a existência do artista tem ou não tem sentido. Não há compromisso possível. Há a solução negativa de Van Gogh: o artista é rejeitado pela sociedade e recusa-a, está sozinho perante a realidade, sem poder resistir ao seu impacto. Após um vôo fulminante e vertical como o de Ícaro, precipita-se, desaparece, morre. Van Gogh é a última expressão do “sublime” romântico: de um início significativamente semelhante ao início romântico de Cézanne, ele chega à conclusão oposta. A solução positiva é a de Cézanne; e isso porque Cézanne viu na abertura impressionista, que a Van Gogh se afigurara como o limite extremo do Romantismo, a perspectiva de um novo classicismo, a premissa de uma nova dimensão da consciência e da existência, de uma relação nova, não mais contraditória, não mais angustiada, entre o homem e o mundo. Perguntar sobre o alcance social da nova estru-

tura espacial definida por Cézanne é o mesmo que perguntar sobre o alcance social do novo estruturalismo arquitetônico com que os técnicos do ferro e do cimento definiram o processo pelo qual a sociedade moderna constrói seu espaço, a dimensão de sua existência; e devemos insistir uma vez mais sobre o paralelismo, se não a analogia, entre os dois fenômenos.

Depois de Cézanne e Van Gogh, as soluções de compromisso indecisas e vacilantes se tornaram acadêmicas e inúteis. A partir daí, tudo, na cultura artística européia da primeira metade do século, gravitará em torno dos dois termos opostos do dilema e de sua relação dialética cada vez mais tensa: Cézanne ou Van Gogh, clássico ou romântico, Impressionismo ou Expressionismo.

GEORGES SEURAT
*UM DOMINGO DE VERÃO NA
GRANDE JATTE*

PAUL SIGNAC
*ENTRADA DO PORTO DE
MARSELHA*

Na segunda metade do século XIX, a fisiologia e a psicologia da percepção são objetos de intensa pesquisa científica: é importante averiguar o funcionamento dos processos com que se efetua a experiência do real e verificar sua confiabilidade. Os estudos experimentais de Helmholtz (1878) e Rood (1881) desenvolvem as descobertas de Chevreul sobre o contraste simultâneo e as cores complementares que, publicadas em 1839, haviam dado um fundamento científico ao Impressionismo. Em 1880, Sutter, estudando os fenômenos da visão, sustenta que a arte deve encontrar um plano de entendimento com a ciência, centro vital da cultura da época. Ao mesmo tempo, um jovem pintor, SEURAT, começa a elaborar e experimentar uma teoria própria da pintura, baseada na ótica das cores, à qual corresponde uma nova técnica cientificamente rigorosa.

Um problema central é a divisão dos tons: como a luz é a resultante da combinação de diversas cores (a luz branca, de todas), o equivalente da luz na pintu-

ra não deve ser um tom unido, nem ser obtido com a mistura das tintas, e sim resultar da aproximação de vários pontinhos coloridos que, a certa distância, recompõem a unidade do tom e tornam a vibração luminosa. A primeira obra demonstrativa, *La "baignade"* (1884), causa impressão em outro jovem pintor, PAUL SIGNAC, que havia estudado com Monet: se de início o problema, para Seurat, consistia inteiramente na correlação entre o processo pictórico e os processos da visão que se comprovaram cientificamente mais corretos, com a intervenção de Signac, a pesquisa dos dois artistas (cuja ligação perdura até a morte prematura de Seurat) se orienta no sentido de uma retomada do programa dos impressionistas, mas expurgado de seus resquícios românticos e reproposto em termos científicos. Assim nasce o Neo-Impressionismo, o primeiro movimento a colocar a exigência da relação arte-ciência, o primeiro também a que se reúne um crítico (F. Fénéon) para o controle metodológico da operação na poética. Favorecido pelo cientificismo positivista do final do século, o movimento teve ampla difusão; a repercussão mais notável ocorreu na Itália, em Milão, com o Divisionismo.

Colocada a questão da relação arte-ciência, havia três hipóteses: 1) o processo científico e o processo artístico tendem para o mesmo resultado cognitivo, e neste caso um dos dois é supérfluo, e trata-se de escolher o melhor; 2) levam a resultados igualmente válidos, mas diversos, no plano cognitivo, e neste caso é preciso distinguir claramente o que se conhece com a ciência e o que se conhece com a arte; 3) a arte tem uma finalidade e uma função totalmente diferentes das da ciência. A primeira hipótese está excluída porque, se fosse verdadeira, a atividade que sucumbiria seria a arte. O valor da terceira hipótese se restringe à conversão do problema estético, em sua passagem da órbita cognitiva para a ética (Van Gogh e, em parte, Gauguin). A segunda vale para os dois fenômenos diferentes, porém contemporâneos e complementares, do Neo-Impressionismo e do Simbolismo. O conteúdo da teórica neo-impressionista é derivado da ciência, à qual, evidentemente, não acrescenta nada; todavia, Seurat e seus companheiros de grupo crêem que a arte também aspira (como a ciência) ao conhecimento objetivo, mas não lhe cabe experimentar e verificar as proposições da ciência.

A arte enfrenta problemas que não podem ser re-

Copyrighted image

Copyrighted image

Georges Seurat: *O circo* (1890), inacabada; tela, 1,85 × 1,52 m.
Paris, Musée d'Orsay.

Copyrighted image

Paul Signac: *Retrato de Félix Fénéon* (1890);
tela, 0,74 × 0,93 m. Nova York,
coleção Joshua Logan.

Copyrighted image

Georges Seurat: *Banhistas em Asnières*
(*La "baignade"*, 1884); tela, 2 × 3 m.
Londres, National Gallery.

nhora com o macaquinho pela coleira, um homem que toca a trompa, a dama empertigada que pesca com a vara, para nem falar dos homens de negócios, das cartolas, das enormes crinolinas. É claro que se trata de uma sociedade de manequins e autômatos. Falta apenas que o rouxinol mecânico apareça entre as folhas, cantando enquanto durar a corda — René Clair o incluirá posteriormente num filme famoso, que será a sátira, e não mais (como aqui) a polida ironia, da burguesia industrial extremamente séria, respeitável e mais ou menos moderna.

Signac desenvolve o pontilhismo em texturas cromáticas mais largas e dispersas, seus quadros são marchetados como mosaicos da Antigüidade tardia. Pretende alcançar novas gamas de timbres interpolando notas dissonantes, rompendo a linha melódica da cor. Sua tendência, mais do que uma recomposição ótica da unidade tonal, é a de gerar na superfície pintada oscilações e vibrações dinâmicas, que se transmitem ao espectador; por isso, sua concepção do quadro como estímulo visual é uma premissa essencial dos *fau-*

ves, para os quais o quadro será uma realidade viva e autônoma, e não mais uma representação.

VINCENT VAN GOGH *RETRATO DO CARTEIRO ROULIN*

Com VAN GOGH, inicia-se o drama do artista que se sente excluído de uma sociedade que não utiliza seu trabalho, fazendo dele um desajustado, candidato à loucura e ao suicídio. E não só o artista: uma sociedade pragmatista que atribui ao trabalho a finalidade exclusiva do lucro não pode senão rejeitar aquele que, preocupado com a condição e o destino da humanidade, desmascara sua má consciência.

Van Gogh ocupa um lugar ao lado de Kierkegaard e Dostoiévski; como estes, ele se interroga, cheio de angústia, sobre o significado da existência, do estar-no-mundo. Naturalmente, coloca-se ao lado dos deserdados e das vítimas: os trabalhadores explorados, os

captar e se apropriar de seu conteúdo essencial, a vida. Aquela vida que a sociedade burguesa, com seu trabalho alienante, extingue no homem.

O Impressionismo fizera muito, porém não bastava preparar-se para receber sensações não-adulteradas da realidade: não se vive de sensações. Os próprios impressionistas, a partir de 1880, sentem a necessidade de um aprofundamento — principalmente Cézanne, que se dedica a investigar a estrutura da sensação, pretendendo provar com fatos que a sensação não é uma matéria bruta oferecida à consciência, mas é consciência que, em sua plenitude, faz-se existência. Van Gogh não acompanha Seurat e Signac na tentativa de fundar uma nova ciência da percepção sobre a autenticidade da sensação, nem se propõe a superar o caráter físico da vista no espiritualismo da visão. À pesquisa cognitiva, ao classicismo total, ele opõe sua pesquisa ética, seu romantismo extremado; por isso, se a pintura de Cézanne se encontra nas raízes do Cubismo, como proposta de uma nova estrutura de percepção, a pintura de Van Gogh, por sua vez, encontra-se nas raízes do Expressionismo, como proposta de uma arte-ação.

A pergunta que assedia Van Gogh: como se dá a realidade, já não a quem a contempla para conhecê-la, mas a quem a enfrenta vivendo-a por dentro, sentindo-a como um limite que se impõe, da qual não pode se libertar senão tomando-a, apropriando-se dela, identificando-a com aquela “paixão da vida” que, ao final, leva à morte? Não a impressão, a sensação, a emoção, a visão, o intelecto, e sim a pura e simples percepção da realidade em sua existência aqui e agora: apenas tomando consciência e forçando o limite é que se chegará a rompê-lo. O que Van Gogh quer é uma pintura verdadeira até o absurdo, viva até o paroxismo, até o delírio e a morte.

Vejamos como ele enfrenta a realidade. Pinta o retrato de um carteiro, o senhor Roulin. Vê-se que é um carteiro pelo uniforme azul-turquesa com galões, pela inscrição em maiúsculas no boné; o cromatismo dominante do quadro é justamente o realce do amarelo-ouro sobre o azul do tecido. Não há aí um interesse social — Van Gogh não retrata o senhor Roulin por ser, ou apesar de ser, um carteiro, tampouco por interessá-lo como tipo humano. É verdade que é um carteiro, usa esse uniforme, tem essa barba hirsuta como restolho, com a qual contrastam a pele rosada

e os olhos azuis. É uma realidade que não julga nem comenta: pode apenas sofrê-la passivamente ou apropriar-se dela, *re-fazê-la* com o material e os procedimentos que pertencem ao próprio ofício do pintor, à própria existência. Na verdade, ele a constrói, modela-a com a cor; *vive* a espessura do pano na densidade opaca do turquesa, a aspereza espinhosa da barba numa eriçada composição de pinceladas secas e duras, a transparência das carnes nas veladuras frias sobre o rosa. Não divaga descrevendo o ambiente: o fundo é uma parede caiada de branco, vêem-se apenas os braços e o assento da cadeira de vime, apenas o canto da mesa em que se apóia o antebraço. Por que a mesa é esverdeada, e não da cor da madeira? Por que os cantos são marcados com linhas azuis? O verde (amarelo + azul) funde os dominantes do quadro; os cantos são azuis como a túnica; destarte, esses acessórios necessários também se incorporam ao contorno da figura e, ao invés de colocá-la em comunicação com o espaço, isolam-na, contribuem para apresentá-la como uma realidade que está ali, não pode ser removida, exige ser enfrentada. Antecipando o pensamento dos existencialistas, Van Gogh parece refletir: a realidade (o senhor Roulin ou o café de Arles, os trigais, os girassóis) é *outra* em relação a mim, mas sem *o outro* eu não teria consciência de ser eu mesmo, eu não seria. Quanto mais *o outro é outro*, diferente, incomunicante, tanto mais *eu sou eu*, tanto melhor descubro minha identidade, o sentido-não-sentido de meu estar-no-mundo. E tanto mais o mundo manifesta à consciência aterrorizada sua própria descontinuidade e fragmentariedade.

A partir disso, evidencia-se que Van Gogh aprendeu com os impressionistas tudo o que diz respeito às influências recíprocas entre as cores, mas tais relações o interessam não como correspondências visuais, e sim como relações de força (atração, tensão, repulsão) no interior do quadro. Em virtude dessas relações e contrastes de forças, a imagem tende a se deformar, a se distorcer, a se lacerar; pela aproximação estridente das cores, pelo desenvolvimento descontínuo dos contornos, pelo ritmo cerrado das pinceladas, que transformam o quadro numa composição de signos animados por uma vitalidade febril e convulsa. A matéria pictórica adquire uma existência autônoma, exasperada, quase insuportável; o quadro não representa: é.

Onde está, então, o “trágico” no retrato do cartei-

Copyrighted image

ro Roulin? Não na figura, que está em pose tranqüila e sem drama; não nas cores, que são sonoras, quase alegres. É trágico ver a realidade e ver-se na realidade com uma evidência tão clara e peremptória. É trágico reconhecer nosso limite no limite das coisas e não poder libertar-se dele. É trágico, frente à realidade, não poder contemplá-la, mas ter de agir, e agir com paixão e fúria: lutar para impedir que sua existência domine e destrua a nossa. A arte então se torna (diria Pavese) o "ofício de viver"; é este ofício da vida que Van Gogh contrapõe desesperadamente ao trabalho mecânico da indústria, que não é vida. A polémica inicial, portanto, não foi abandonada, e sim levada a um nível mais profundo, onde está em jogo não só o conteúdo, o objeto, a tese, mas também a essência e a existência da arte.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC A TOALETE

A pintura e a gráfica de TOULOUSE-LAUTREC foram comparadas à narrativa de Maupassant, composta inteiramente de golpes de luz e esboços cortantes. Para além das preferências temáticas (Toulouse é o pintor de Montmartre e de sua vida artificial e brilhante: os cabarés, o teatro de variedades, o circo, os bordéis), ele tem o propósito efetivo de executar uma figuração rápida, dúctil, intensamente significativa e comunicativa, semelhante não só externa, mas também estruturalmente à expressão lingüística. Com sua reportagem concisa e dotada de naturalidade, o que pretende é não tanto representar a realidade sob os olhos, e sim captar o que, ultrapassando a pura sensação visual, atua como estímulo psicológico. Em vez da pintura, ele prefere o meio mais rápido do desenho; utiliza de bom grado a litografia e o pastel, que transmitem a imediatividade do bosquejo, e mesmo pintando transforma a pincelada impressionista em penetrante traço colorido. Tal como Van Gogh (com quem privou em 1886), Toulouse estuda as estampas japonesas, porém com uma finalidade totalmente diversa: nele, a imagem não se apresenta como algo imóvel, mas como um tema rítmico que se transmite ao espectador, atua no nível psicológico como solicitação motora. Foi o primeiro a intuir a importância

daquele novo "gênero" artístico, tipicamente urbano, que é a publicidade — desenhar um cartaz ou a capa de um programa constituía, para ele, um compromisso tão sério quanto fazer um quadro.

Entende-se: na publicidade, para suscitar uma reação, a comunicação é mais importante do que a representação. Se a representação é algo que se fixa e mostra, a comunicação se insinua e atinge. Se um impressionista, por exemplo, Manet, representava um caneco de cerveja, era porque lhe interessava o dourado do líquido, o branco da espuma, os reflexos do vidro; no cartaz publicitário, o caneco de cerveja pretende apenas despertar (e não no observador isolado, mas em todos) a vontade de uma cerveja fresca. Com Toulouse, pela primeira vez a atividade do artista não mais tende a se concluir num objeto acabado, o quadro, mas se desdobra na série ininterrupta das pinturas, das gravuras, dos desenhos, no álbum de esboços que folheamos como se lêssemos uma coletânea de poesias. É a exigência que Mallarmé, nos mesmos anos, coloca para a poesia: a arte não é mais a *visão* do artista, mas a quintessência de sua existência e experiência.

Se Toulouse se interessa mais pela sociedade do que pela natureza, é porque ele a sente mais animada, mais propensa a se modificar sob a pressão dos impulsos psicológicos; se privilegia o mundo efêmero e brilhante do teatro de variedades, não é porque o considere mais verdadeiro, mas porque sua artificialidade ostensiva e consciente lhe parece significativa da artificialidade essencial da sociedade de sua época. Mimi, bailarinas e prostitutas, com o ritmo truncado e exasperado de sua dança, são os corifeus da *comédie humaine*.

A *toilette* é um quadro no sentido tradicional do termo; nele, porém, cada signo, seja gráfico seja cromático, vale não por si, mas por sua capacidade de transmitir uma energia que logo se comunica a todo o espaço. Impossível isolar uma *bela cor*, um *belo arabesco* linear em sua composição densa e animada. O espaço não é profundidade nem tela de projeção: é um plano fugidio, movediço, onde, ao invés de permanecer, as figuras e coisas deslizam. A luz não bate sobre superfícies coloridas dando-lhes brilho ou vibração: ela passa pelos filamentos de cor como a energia elétrica pelos fios do circuito. A cor, desintegrando-se nos traços breves e incisivos, adquire em movimento o que perde em intensidade; a divisão do tom (em que Seurat procurava uma uni-

Copyrighted image

Henri de Toulouse-Lautrec: *A toaleta* (1896);
óleo sobre papelão, 0,67 × 0,54 m.
Paris, Musée d'Orsay.

Assim, Toulouse também parte do Impressionismo (é claríssima a evocação, também temática, de Degas) e o ultrapassa, não mais para “superá-lo”, e sim para extrair suas conseqüências. Antes de mais nada, a percepção é atividade não só visual, mas também psicológica. Capta-se a presença da imagem muito além da retina, tanto mais intensa, ainda, quanto mais se despoja, nesse percurso mental, de sua superficialidade brilhante para desnudar seu ritmo interno vital, como uma folha cuja superfície polpuda se destrói para recuperar-se o tecido cerrado das nervuras. Sobre o novo valor da percepção sensorial, descoberto pelos impressionistas, Cézanne constrói todo um pensamento, quase uma filosofia; Van Gogh, uma moral exasperada, e Seurat uma nova ciência. Toulouse analisa a sensação como estímulo psicológico, e do nível individual passa naturalmente ao nível da sociedade, porque nada é *em si*, tudo é relação. Por isso, sua pesquisa está em sintonia com a pesquisa contemporânea do *Art Nouveau*, isto é, da arte que tende a se inserir na sociedade, a interpretá-la, a pôr-se em unísono com o ritmo de sua existência.

Há, porém, uma objeção que a obra pictórica e gráfica de Toulouse levanta contra o Impressionismo: buscar o “belo” na plenitude da luz e no brilho da cor não difere essencialmente de buscá-lo, como Ingres, na pureza das proporções e da forma plástica. É sempre uma contemplação da natureza, uma superação da realidade. Todavia, se o homem pode se distinguir da natureza para contemplá-la, já a sociedade não se contempla a si mesma, e não pode ser bela ou feia: vive-se dentro dela e, em seu interior, só é possível comunicar-se com os outros que, como nós, fazem parte dela. A arte é identificada não só com a vida, mas também com um modo mais intenso, mais lucidamente crítico, até irônico, de viver a vida: é um modelo do estar-no-mundo não passivamente, e sim de modo ativo e brilhante. É nesta definitiva renúncia à arte-contemplação, em favor da arte-comunicação, que reside a razão da extraordinária “atualidade” de Toulouse, que Picasso, no início de sua obra, foi o primeiro a perceber.

PAUL GAUGUIN *TE TAMARI NO ATUA*

GAUGUIN criou sua própria lenda, a do artista que se põe contra a sociedade de sua época e dela foge para reencontrar numa natureza e entre pessoas não corrompidas pelo progresso a condição de autenticidade e ingenuidade primitivas, quase mitológicas, na qual ainda pode desabrochar a flor da poesia, agora exótica, que é destruída pelo clima da Europa industrial. É o tema central de sua poética, se não mesmo de sua prudente política cultural. O acerto de suas escolhas e iniciativas determinou a influência que sua ação, embora empreendida à distância, teve sobre a cultura artística e o gosto da época: sobre o destino social do *Art Nouveau* e da decoração moderna, sobre a transformação da pesquisa em *ação* artística, sobre a superação das tradições nacionais, sobre a ilimitada ampliação do horizonte histórico da arte, que a partir de então passou a incluir as expressões dos “primitivos”, pelo menos em igualdade de valor, junto com as das culturas clássicas.

Ele tinha uma grande admiração (não retribuída) por Cézanne, e foi um dos primeiros a avaliar sua grandeza. Era ardorosamente admirado por Van Gogh, mas não quis, embora solicitado, associar-se à sua desesperada aventura artística. Não quis trabalhar em Paris, e foi inicialmente para a Bretanha, a seguir para o Panamá e a Martinica, e finalmente para o Taiti. Não são fugas como as de Rimbaud, o qual, ao ir para a África, renuncia à poesia; são viagens de trabalho.

Para um pintor que percorre o caminho aberto pelo Impressionismo, é muito importante o ambiente concreto em que opera, a fonte de suas “sensações”. Gauguin não podia trabalhar num terreno já explorado pelas pesquisas opostas de Cézanne e Van Gogh, o Sul da França. Com efeito, em sua primeira evasão dirige-se para a Bretanha, na França do Norte. Seu entusiasmo pela natureza e povos de terras distantes não é uma retomada do exotismo romântico: na Martinica e na Polinésia, não procura algo novo ou diferente, mas a realidade profunda do próprio ser. Não explora o mundo em busca de sensações novas, explora a si mesmo para descobrir as origens, os motivos remotos de suas sensações.

Copyrighted image

Copyrighted image

Paul Gauguin: *To Ma Tete; Mulheres taitianas sentadas num banco* (1892); tela, 0,73 × 0,92 m. Basileia, Kunstmuseum.

vos, a mulher com a roupa esfarrapada e os mortos já quase cobertos pelos torrões de terra. Mas nada será “simbólico”, isto é, transposto da realidade para a idéia? É a idéia, se tanto, que desce e se encarna na imagem.

Se para os simbolistas o símbolo é transcendência, signo espiritual além da realidade das coisas, para Rousseau o símbolo é descendente: não abstrai, encarna-se, chega a oprimir com sua fixidez e rigidez, e até mesmo com a aparente beleza que seduz e impede de removê-lo, de esquecê-lo. Agora, mesmo aquilo que poderia parecer elementaridade e desajeitamento torna-se um problema; e se, removidas as convenções que lhes dão uma outra aparência, as pessoas e as coisas fossem como o pintor as apresenta, símbolos concretos como realidades, ou realidades extintas, mortas como símbolos? Sem dúvida, numa época em que se falava apenas em progresso, a pintura de Rousseau só poderia se mostrar assustadoramente regressiva: revelava não tanto o seu próprio primitivismo, e sim o de uma civilização que, convencida de possuir a chave da verdade, afundava-se cada vez mais na superstição dos símbolos, mitos e da magia. Gauguin, no Taiti, via os mitos “bárbaros” com os olhos do parisiense em férias; Rousseau, em Paris, vê os mitos da civilização moderna com os olhos do primitivo deslocado numa sociedade evoluída.

Assim, estava certo Picasso ao reconhecer um mestre no velho Rousseau: em determinado sentido, este foi o ingênuo feiticeiro com quem aprendeu os rudimentos de sua magia sob outros aspectos nada ingênuos. Mas é de Rousseau, e exatamente deste quadro, que ele se lembra, em 1937, ao pintar *Guernica*: a profecia sobre o fim da civilização, que *le Douanier* entrevia em sua “ingenuidade”, havia se traduzido em pavorosa realidade.

Copyrighted image

Copyrighted image

Copyrighted image

Auguste Rodin: *Monumento a Balzac* (1897);
bronze, 2,80 × 1,24 m. Paris, Musée d'Orsay.

ropeus, todos mais ou menos avançados na via do desenvolvimento industrial; todavia, era também inevitável que tais forças se esgotassem numa polêmica anticonservadora que, comparada aos grandes conflitos sociais que se preparavam e desenvolviam em outros países, era de interesse puramente local.

Tampouco o impulso popular — que, mesmo sofrendo oposição no próprio âmbito da iniciativa unitarista, influía decisivamente no processo do *Risorgimento* — * poderia se fazer sentir no campo da arte, a não ser indiretamente. Na França, e em todos os outros países, as correntes artísticas renovadoras também estavam em polêmica contra o academicismo defendido pelos governantes e pelo público; mas na Itália a polêmica era um fim em si mesma, como se varrer os escombros de uma cultura decaída fosse mais importante do que renovar suas premissas. E era-o em certo sentido, visto que o espírito de conservação na arte era o corolário da política reacionária, à qual todos os artistas mais abertos se opunham, muitas vezes combatendo-o corajosamente. Com essa necessidade polêmica frente a situações diferentes de região para região, explica-se um fenômeno sem equivalência em outros países e que caracteriza a situação italiana: a formação de correntes ou escolas regionais ou municipais, cada qual aspirando a se apresentar como expressão da arte italiana, ou, pelo menos, a se unir a outras para criar uma cultura artística nacional moderna. Por analogia, poder-se-ia qualificar a situação artística italiana, em meados do século, como neoguelfa, com a diferença de que o eixo unitário não é Roma, onde o frágil movimento *purista*, na esteira dos nazarenos alemães, tentara inutilmente um compromisso entre a tradição neoclássica-acadêmica e o misticismo romântico reduzido a um conformismo devoto.

Na Itália setentrional, os sentimentos liberais tinham um curso bem diverso do da Roma papal. O veneziano FRANCESCO HAYEZ (1791-1882), que desde 1820 trabalhou e ensinou em Milão, foi o líder reconhecido de uma escola romântica italiana que se limitou basicamente a transpor para a pintura o tipo literário do romance histórico. Estudara em Roma no ambiente neoclássico de Canova e Camuccini, estivera em contato com nazarenos e puristas, mas, sendo tendencialmente um leigo, afastou-se deles para se unir diretamente à retratística e à pintura histórica de Ingres, que já havia se orientado em sentido romântico (*O sonho de Ossian*, de 1813).

Daqui parte a pesquisa de Hayez, buscando combinar o tema de história medieval ou romanesca (portanto, vagamente nacional) com a correção do desenho ingresiano, talvez acentuando com uma nota patética a sonoridade das cores, como se fosse possível constituir um “estilo italiano moderno” misturando um pouco de Veneza e um pouco de Roma, um pouco de Ticiano e um pouco de Rafael. Em vez de armar o artista para o decidido embate com a dramática realidade da história, esse estilo elaborado ajuda-o a fugir a ela, por exemplo, ao declarar-se antiaustríaco, narrando a comovente história das *Vésperas sicilianas* (1846). É o típico comportamento do intelectual que, não querendo se comprometer nem permanecer neutro, solta uma referência erudita que poucos iniciados entendem e, naturalmente, não muda nada. E se trai: não revive o fato histórico no *furor* do fazer pictórico (como Delacroix), mas coloca-o numa cena de teatro. Pano de fundo, bastidores, trajes; iluminação bem regulada entre fundo e ribalta; distribuição equilibrada dos personagens, cada qual com seu papel. Morre trespasado o barítono, cantando; cantando responde o tenor que, depois de tê-lo ferido, retrocede com movimentos graciosos; a moça desmaia, como prescrito, o coro comenta em surdina; os figurantes repetem os gestos de circunstância. Tu-

(*) *Risorgimento*: período histórico — do final do século XVIII até aproximadamente 1870 — em que a Itália reconquistou sua independência e unidade. (N. T.)

Gaetano Previati: *No prado* (1889-90); tela,
0,62 × 0,56 m. Florença, Galleria
d'Arte Moderna.

Copyrighted image

Giovanni Segantini: *Volta à terra natal* (1895);
tela, 1,61 × 2,29 m. Berlim, Staatliche
Museen, Nationalgalerie.

Giuseppe Pellizza da Volpedo: *O Quarto Estado*
(1901); tela, 2,85 × 5,43 m. Milão,
Galleria d'Arte Moderna.

Copyrighted material

V. CABIANCA (1827-1902), veronense; G. ABBATI (1836-68), napolitano. mantiveram contato, embora menos direto, com os *macchiaioli*: D. Morelli, E. de Nittis, G. Toma, todos do Sul.

É, de fato, com os grupos artísticos napolitanos que os *macchiaioli* uma ação conjunta, talvez justamente porque o “problema do Sul”, se se delineando como o problema crucial da unidade italiana. De 1865 a que também era um crítico de lúcida visão, trabalhou em Nápoles e ali Nittis, De Gregorio e Rossano, uma escola paisagista (chamada *Resina*), mesmos princípios da poética dos *macchiaioli*. Teóricos, críticos, polemistas dos *li* foram Cecioni, Signorini, DIEGO MARTELLI — foi este o primeiro, na Itália, pressionismo francês (desde 1879), que lhe parecia um movimento afim e embora mais vigoroso, ao dos *macchiaioli*.

De fato, o movimento dos *macchiaioli* precede, mas não antecipa o tendo com ele muito pouco em comum. A poética dos *macchiaioli* é uma mente realista, de acordo, talvez, com o realismo de Courbet e dos porém com uma marcada remissão à tradição local e uma inclinação à anedota. orientação realista, a poética dos *macchiaioli* se opõe ao Romantismo dos pintores acadêmicos, como BEZZUOLI, CISERI, USSI, defendendo, como poles, a necessidade de se remeter ao estudo direto do verdadeiro. O não é exclusivo dos *macchiaioli*; a rigor, os lombardos Cremona e Ranzoni, lizzi também são pintores “de manchas”. Mas os *macchiaioli* elaboram to: defendem que o verdadeiro se vê como uma composição de *chiaroscuro*, de modo que cada mancha tem um duplo valor, como cor local luz não muda a cor, no entanto altera a quantidade do tom; “a sombra não no, mas como um véu” (Cecioni). Em cada quadro, na medida em que te o que se vê, todas as cores funcionam como luz e como sombra; entre os dois registros de valores (cores-luz e cores-sombra), há uma relação de equilíbrio, de proporção. Naturalmente, o claro e o escuro não podem existir se não existirem corpos sólidos que interceptem a luz e se apresentem constituídos por partes iluminadas e partes sombreadas; se existem corpos sólidos, há um espaço preexistente que os contém. Evidentemente, não se pode di-

Copyrighted image

Silvestro Lega: *O caramanchão*, detalhe
(c. 1866); tela, 0,74 × 0,94 m.
Milão, Brera.

A ALEMANHA

Como a história política, a história cultural alemã do século XIX também é a história do atormentado processo de unificação nacional, que será alcançada em 1870, após a guerra franco-prussiana. Se o patriotismo alemão nasce em reação às invasões napoleônicas, o problema da unidade nacional alemã é a busca de um princípio de coesão espiritual entre povos do mesmo tronco étnico e lingüístico, porém politicamente divididos, com crenças religiosas, tradições populares e hábitos sociais diversos. Pode-se invocar um princípio supra-histórico, um cosmopolitismo iluminista, uma sociedade conforme à razão (a tese clássica de Goethe), ou pode-se invocar o princípio da história (a tese romântica de Schiller), mas sob a condição de impelir a pesquisa para além das razões políticas que levaram à divisão do país, a fim de reencontrar no *ethos* popular, nas profundezas do irracional (ou da vida) a unidade espiritual do povo alemão. A síntese (Hegel-Fichte) é a redução da “nação histórica” ao Estado ético: mais do que um passado comum, o que une os povos alemães é, infelizmente, a idéia de uma missão histórica da nação germânica no futuro. Sobre essa base se constrói, nas últimas décadas do século XIX, o *Kulturkampf* bismarckiano: o sistema cultural que faz convergirem todas as forças para o desenvolvimento de uma poderosa tecnologia industrial, como instrumento da hegemonia política alemã. O debate tem lugar não só no terreno político, como também no terreno filosófico e literário, interessando estreitamente à música, considerada como a verdadeira expressão artística da “alma alemã” (o germanismo universal de Wagner), e apenas aflorando a arte figurativa. Porém, é através desse intenso debate de idéias que se criam as premissas para o que, no início do século XX, virá a ser a clara proposta de uma arte tipicamente germânica, mas de alcance europeu — o Expressionismo —, capaz de contestar, no sentido de uma alternativa dialética, a hegemonia da cultura artística francesa nascida com o Impressionismo. A premissa é o desenvolvimento de uma *estética* no quadro da filosofia idealista e, a seguir, de uma *teoria da arte*, distinta da filosofia do belo, pois dedicada a estudar os procedimentos operacionais específicos da arte. Aliás, Hegel já

Copyrighted image

Joseph Hoffmann: *Palácio Stoclet*
(1905-11) em Bruxelas.

Copyrighted image

Otto Wagner: *Interior da Caixa
Econômica* (1904-8) em Viena.

Copyrighted image

Henry van de Velde: *Teatro do
Werkbund* (1914) em Colônia.

Copyrighted material



Copyrighted image

Philip Webb: *Red House* (1859)
em Bexley Heath, Kent.



Copyrighted image

Peter Cooper: *Cadeira de balanço* (c. 1860);
aço com estofamento de veludo, 0,99 m de
altura. Nova York, The Cooper Union
Museum for Arts and Decoration

mo. Mas ela viveu e floresceu desde o início da luta entre o homem e a natureza do sistema capitalista. Enquanto durou, tudo o que o homem inventado pelo homem, assim como tudo o que faz a natureza é reza.” E note-se: Morris não mais fala em harmonia ou comunhão, e homem e natureza. Ao se passar da idéia da arte que imita as coisas que faz as coisas, não se está “rebaixando” o artista a artesão, mas dão da imitação; afirma-se, em suma, que as determinações formais do gadas à morfologia natural, são infinitas.

Decidido a passar para a ação, Morris começou encomendando ao WEBB (1831-1915) a construção de uma casa (*Red House*, 1859) que, pologia tradicional tanto no projeto quanto nos volumes, responde às da vida: um novo modelo de “ambiente” para a família, núcleo seguir (1861), ele formou um agrupamento de artistas, não “irmandade”, mas com a idéia de criar um grupo operativo dinâmico, gramas claros de produção: um empreendimento, em essência, capaz prazo com as indústrias monopolistas no plano da qualidade e dos *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, especializada em mobiliário e rações, pratarias, vidros, tapeçarias etc. Nela colaboravam, além dos rafaelita, Madox Brown e um novo adepto, o pintor E. BURNE-JONES terá uma importância notável, mesmo fora do círculo morrisiano, por ter meios, libertando-se dos pressupostos religiosos e moralistas dos propor a arte como fim da própria arte, isto é, a colocar o problema não e sim da funcionalidade social da arte.

A despeito do sucesso da empresa (logo a seguir surgiram outras de se dissolveu em 1874; pouco depois renasceu, reformada e ris, que desta vez conseguiu se cercar de colaboradores mais MACKMURDO (1851-1942), idealizador de famosos papéis de parede, e 1915), conhecedor de todas as técnicas de decoração, mas ficas, nas quais via um poderoso fator de educação por meio da arte neiro da editoração popular, de alta qualidade e baixo preço). na França enfrentavam o problema, cada vez mais grave, da mostrando o caráter insubstituível da visão artística em qualquer to ou pensamento, e assim procurando definir a especificidade mesma forma que os “engenheiros” em relação à especificidade rente pré-rafaelita e morrisiana, por seu lado, visa à eliminação da serção direta da experiência estética na práxis da produção econômica e duação de um *estilo artístico* capaz de se tornar *estilo de vida*. Com efeito, ris deriva o *modern style*, que se difundirá rapidamente na Europa e nos em todos os níveis sociais: com o nome de *Art Nouveau* na central; *Liberty*, na Itália.

Os movimentos artísticos francês e inglês, embora possam parecer opostos em suas premissas, na realidade convergem entre si. O objetivo por eles visado é, na verdade, o mesmo: estabelecido o princípio da insubstituibilidade da arte enquanto processo de experiência e, por conseguinte, sua absoluta autonomia, tal objetivo consiste em definir sua função no contexto sociocultural e, conseqüentemente, sua ligação com as outras atividades sociais e sua fruição pela sociedade. Em vista dessa convergência, compreende-se como elementos de origem pré-rafaelita e elementos de origem impressionista se associam e se entrelaçam no

dos governantes, quase sempre ligados aos interesses da especulação do solo e dos imóveis urbanos. A história do urbanismo é, portanto, a história do conflito entre uma ciência voltada para o interesse da comunidade e a aliança dos interesses e privilégios privados; uma história de programas irrealizados e de intervenções parciais. Ainda hoje pede-se aos urbanistas que façam propostas e projetos, mas o poder de decisão permanece com os políticos ou os burocratas.

Originalmente, a pesquisa urbanista possuía um caráter humanitário: tratava-se de subtrair a classe operária nascente à condição de extremo aviltamento moral e material, de abominável exploração, em que os empregadores e especuladores obrigavam-na a viver no século passado e início do século XX. Igualmente importante, porém, era a necessidade de atender bem ou mal às necessidades habitacionais do grande número de pessoas que, abandonando os campos, procurava trabalho nas indústrias urbanas, dando lugar à formação de um enorme proletariado urbano que não encontrava espaço nas estruturas das velhas cidades burguesas. Nestas, aliás, vinham se extinguindo gradualmente as velhas classes sociais e as atividades tradicionais das comunidades (artesanato, pequeno e médio comércio etc.). Já na primeira metade do século XIX, o inglês OWEN e o francês FOURIER propõem a construção de unidades residenciais para a habitação operária, com gestão cooperativa. Pouco a pouco, os próprios empresários se convencem de que as máquinas cada vez mais aperfeiçoadas exigem mão-de-obra qualificada e de que, melhorando a qualidade de vida e de cultura dos operários, melhora-se o rendimento: surgem, assim, as primeiras vilas operárias, em geral constituídas de casinhas unifamiliares “enfileiradas”. Enquanto as propostas urbanistas de Owen e Fourier, nitidamente ligadas à nascente ideologia socialista, permanecem em grande parte utópicas, por outro lado executa-se rapidamente o plano de reforma do centro de Paris idealizado pelo barão Haussmann, administrador de Napoleão III, como típica intervenção do poder sobre a imagem e funcionalidade urbana: consiste num cinturão de grandes artérias de tráfego (*boulevards*), obtidas com a demolição dos bairros populares. Melhoram o fluxo do trânsito viário, enriquecem a cidade com amplas perspectivas, mas respondem claramente a um interesse de classe. Os pobres continuam a viver amontoados nos velhos bairros, que os *boulevards* isolam, mas não saneiam; em compensação, facilita-se às tropas a repressão dos movimentos operários e aos proprietários de imóveis a especulação dos terrenos. O modelo parisiense serve de inspiração às principais intervenções urbanas realizadas após 1870 em algumas cidades italianas, embora sem igualar sua eficácia: a abertura da via Nazionale em Roma, da chamada “via reta” em Nápoles. A técnica vândala e ineficaz da “demolição” e do “saneamento”, aplicada em larga escala durante o fascismo, a seguir danificou irremediavelmente os centros históricos de diversas cidades italianas, especialmente os de Roma, favorecendo os especuladores e estimulando o crescimento, sem resolver nenhum problema do proletariado urbano, de enormes periferias amorfas; na Alemanha, ocorreram intervenções autoritárias análogas.

O contraste é, então, nítido: por parte do poder, deseja-se que a cidade, com seus “monumentos” modernos (sempre de péssima arquitetura) e suas perspectivas espetaculares, seja a imagem da autoridade do Estado; por parte dos urbanistas, pretende-se transformar a cidade *nova* (respeitando na cidade antiga o documento histórico) no ambiente vital da sociedade, uma sociedade integral e orgânica, onde a classe operária seja considerada não mais como instrumento mecânico da produção, e sim como parte da comunidade. No início do século XX, T. GARNIER (1869-1948) coloca o problema de maneira radical: projeta uma *ci-té industrielle*, cuja estrutura é determinada pelas exigências de distribuição e circulação de uma comunidade *inteiramente* dedicada à função industrial. É uma mera hipótese, mas im-

Otto Wagner: *Estação do metr
Karlsplatz* (1894-9) em Viena

Copyrighted image

Joseph Maria Olbrich: *Palácio da
Secessão* (1898-9) em Viena.

Charles Rennie Mackintc
de Arte de Glasgow (1896-

nicas mais modernas, convencido de que podem eliminar o ecletismo dos “estilos” e levar a uma arquitetura moderna que, mesmo se libertando da tradição, conserve a essência de uma “construtividade” moderna originária e perene.

A única cidade espanhola em que havia um princípio de desenvolvimento industrial era Barcelona. Gaudí percebe o contraste entre esse impulso modernista e a tradição espanhola, e, católico convicto, não se propõe a descrever a psicologia, e sim a interpretar a *vocação* urbana. A igreja da *Sagrada Família*, na qual trabalha de 1882 até sua morte, pretende expressar a devoção que se eleva de toda a cidade a Deus. “Ergue-se sobre uma base neogótica e, passando por portais *Art Nouveau*, termina com pináculos em estilo cubista” (Collins) e, com suas agulhas, suas galerias, suas vias subterrâneas transitáveis, parece querer hospedar toda uma comunidade em movimento, como um imenso formigueiro. Tal como as catedrais góticas, ela deve revelar, na variação das formas, a sucessão das gerações e dos estilos; visto em conjunto, o edifício aparece como algo que se desfaz ou que se forma, dotado de um ciclo temporal. Dir-se-ia concebido para jamais ser concluído, para que cada geração possa levá-lo avante. Fixa-se no espaço, porém, com os volumes que se erguem como torres, as inserções plásticas e cromáticas. Nenhum destaque para as soluções técnicas, embora expostas e ousadíssimas: a técnica é apenas o instrumento, a mecânica da prática ascética. Gaudí se opõe radicalmente ao racionalismo da civilização industrial — a arte, em contraposição, é irracionalidade pura, sua técnica é a técnica do irracional. Contudo, não é símbolo; o símbolo é intelectualista. Sua arquitetura não pretende ser religiosa, e sim sacra: não revela Deus, mas oferece-lhe o tormento existencial do homem, entrega-lhe a cidade, como num famoso quadro de El Greco. Também por isso não tem conteúdos profundos, entrega-se total e imediatamente à percepção: a forma não reveste, mas realiza a estrutura; a cor não recobre, mas se identifica com a forma. Devido a essa visualidade expressiva, e não de impressão, a arquitetura de Gaudí, tal como a pintura de Van Gogh e de Gauguin, foi uma das raízes do Expressionismo.

Um dos componentes do Modernismo é a arquitetura industrial, que se desenvolveu na Alemanha, onde o processo de industrialização se iniciou tarde, após 1870, no quadro do *Kulturkampf* bismarckiano. Ao fator tecnológico soma-se um fator ideológico: o trabalho industrial, entendido como luta e triunfo do espírito sobre a matéria, será o meio pelo qual o povo germânico cumprirá a função hegemônica e universal à qual se julga predestinado. Assim se recompensam os trabalhadores explorados pelos patrões: saudando-os como titãs e heróis. A fábrica é o local onde realizam sua missão histórica. Por toda parte, a crescente complexidade dos trabalhos industriais exige construções mais articuladas do que os primitivos galpões para as máquinas; para H. POELZIG (1869-1936), porém, a fábrica é uma massa imponente, geometrizada nos perfis agudos, e na qual os volumes são distribuídos de maneira a dar a impressão da lenta preparação de uma máquina gigantesca. Mesmo PETER BEHRENS (1868-1940) — que, no entanto, quando jovem, esteve em contato com a Secesão vienense e com Olbrich — evoca nos torreões cilíndricos das oficinas da *Frankfurter Gasgesellschaft* os tipos da fortificação medieval; contudo, será justamente ele que, logo depois, eliminará o simbolismo tecnológico e criará a fábrica da *AEG* de Berlim, o protótipo da arquitetura industrial claramente funcional. Foi também um dos maiores expoentes do *Werkbund* alemão: um artista tenso como os expressionistas do início do século e, a seguir, um dos grandes pioneiros do programa racionalista.

Nos Estados Unidos, o problema urbanista não foi prejudicado pela história antiga e pelo caráter monumental das cidades, as quais, até a Declaração de Independência (1791), não passam de assentamentos de colonos, geralmente como uma rede uniforme de blocos dispostos em ângulo reto entre vias ortogonais. No início do século XIX, percebe-se em qua-

Copyrighted image

comunicar *por empatia* um sentido de agilidade, elasticidade, leveza, juventude. A difusão dos traços estilísticos essenciais do *Art Nouveau* se dá por meio de e moda, do comércio e seu aparato publicitário, das exposições mundiais e

Os temas recorrentes da liberdade expressiva, da criatividade, da poesia, da primavera e da floração explicam-se pela rápida ascensão da tecnologia tuem-se suas futuras possibilidades quase ilimitadas, tem-se a impressão de vorecer de uma nova era. De fato, as máquinas já estão razoavelmente to de poder executar com notável precisão projetos feitos por artistas, e os correm aos artistas também porque a indústria ainda não dispõe de uma aparato próprio de projetos. Além disso, acontece de o artista ou o artesão vir no produto semipronto, ocupando-se das fases finais da execução.

O *Art Nouveau* é um estilo ornamental que consiste no acréscimo de donista a um objeto útil; já Ruskin afirmara que a “poesia” *te* no ornamento, pois apenas para além do útil é que pode surgir um valor cil observar, porém, que, no desenvolvimento histórico do *Art Nouveau*, o mental perde progressivamente o caráter de um acréscimo sobreposto à cional ou instrumental do objeto (tectônica), inclinando-se a adequar o mo ornamento e assim se transformando de superestrutura em estrutura. A (o útil) se identifica com o ornamento (o belo), porque a sociedade tende a se seus próprios instrumentos — é justamente este narcisismo que revela o sua eticidade programática. O ambiente visual que o *Art Nouveau* tece em de não só favorece sua atividade, como também lhe oferece um reconforto fornecendo-lhe uma imagem idealizada e otimista: a nascente a condena a um mecanicismo obscuro e opressor; pelo contrário, de e do trabalho, permitirá que ela plane nos céus da poesia.

Mas qual sociedade? Apesar da amplitude de sua fenomenologia na imagem do mundo traçada pelo *Art Nouveau* não há nada que ciência da problemática social inerente ao desenvolvimento industrial. rio, que se pretende dissimular a dramática condição de sujeição ao capital, to econômico e moral, de desesperadora “alienação” da nova classe nista do progresso tecnológico. O *Art Nouveau* é ornamentação urbana; pela nova “primavera”, que invade os centros dos negócios e os bairros dades com adornos florais e trepadeiras, interrompe-se ao se iniciar o e dos intermináveis guetos da habitação operária. A explosão desse produção industrial de bens materiais se justifica, não tanto pelo lógico, e sim pela situação econômico-social. Como claramente explica dustrialização capitalista é a mais-valia, isto é, a diferença entre o preço to da força de trabalho. Procura-se uma aparente justificativa para o cedente, que continua a aumentar o capital, acrescentando e a seguir integrando ao produ- to um valor suplementar, representado justamente pelo ornamento; um valor, ademais, que é estimado em termos não de força de trabalho, e sim de “gênio criativo”. Mas o que é este *quid* imponderável, senão a contribuição do artista, como expoente da classe burguesa dirigente, à produção industrial? E uma contribuição que, contrapondo o trabalho criativo ao mecânico, torna o intransponível abismo entre classe dirigente e classe operária manifesto e palpável, até mesmo na forma das coisas que constituem o ambiente da vida? É significativo que o inflamado socialismo de Morris, ao longo da ocorrência histórica do *Art Nouveau*, vá se diluindo aos poucos num vago e utópico humanitarismo; como sempre, a

e um

Copyrighted image

Emile Gallé: *Cama em forma de borboleta* (1904);
madeira com incrustações de madrepérola.
Nancy, Musée de l'École.

Copyrighted image

Luigi Loir: *Frontispício do exemplar de*
L'Encyclopédie du siècle para a
Exposição Universal de Paris de 1900.

Pierre Roche: *Loie Fuller* (1893);
0,94 m de altura. Paris,

Copyrighted image

(1902); prata e pérolas.

Copyrighted image

Ferdinand Hodler: *Euritmia* (1895); tela,
1,67 × 2,45 m. Berna, Kunstmuseum.

Jan Toorop: *As três esposas* (c. 1892); gessos
pintados e nanquim, 0,19 × 1,26 m. Otterlo,
Rijksmuseum Kröller-Müller.

Copyrighted material

Copyrighted image

Maurice Denis: *As Musas* (1893); tela,
1,68 × 1,35 m. Paris, Musée d'Orsay.

Copyrighted image

Emile Bernard: *Tapeçaria* (1888).

Copyrighted image

▲ Antoni Gaudí: *Casa Milà* (1905-10)
em Barcelona.

▼ Adolf Loos: *Casa Steiner* (1910)
em Viena.

Copyrighted image

sobrevive apenas na fantasia, não por imitar formas históricas, e sim no sentido de inverter deliberadamente o movimento, fazer com que a roda do progresso tecnológico gire ao contrário, levando-a a realizar valores ideológicos opostos aos que, segundo sua lógica, deveria visar. Na verdade, porém, condicionado pela superestrutura do capitalismo, o progresso tecnológico não realiza os valores ideológicos que teoricamente deveria ter em vista. Por exemplo: sua pragmática normativa impede e no final paralisa os impulsos vitais da imaginação, transforma a técnica de instrumento em modelo de ação, isola os homens do contato vital com a realidade natural. Com o profundo desprezo à *coisa* e o culto à *imagem* arquitetônica, Gaudí protesta contra o pragmatismo da tecnologia. Sua técnica, com efeito, não é a técnica da *coisa*, e sim da *imagem*. Suas estruturas são como as armações com que o escultor sustenta a massa de argila: não se vêem, mas permitem-lhe modelar as formas da escultura com absoluta liberdade. Por isso, a imagem de sua arquitetura é autônoma e vital: lamentar que não corresponda à *coisa* seria absurdo, tal como censurar uma figura de Picasso por não se assemelhar à figura real.

O contraste entre a posição de Gaudí e a de Loos é significativo. Ao contrário do que se gostaria, a arte não pode ser “de seu tempo”: ela se antecipa a ele com o sentimento do *progresso* (é o caso de Loos, mas também de Van de Velde e Horta), ou se dobra sobre o passado com o sentimento da *decadência* (é o caso de Gaudí, mas também de Munch, Ensor e Klimt). O progresso é racional, a decadência inevitável. O contraste reflete um dilema mais grave: o progresso, motivo de orgulho da sociedade moderna, é uma ascensão da humanidade para a salvação ou uma louca corrida para a ruína?

Copyrighted image

Henri Matisse: *Paisagem em Collioure* (1906), estudo preparatório para *La joie de vivre*, tela, 0,38 × 0,45 m. Copenhague, Statens Museum for Kunst.

O grupo dos *fauves* não é homogêneo e não tem um programa definido, a não ser o de se opor ao decorativismo hedonista do *Art Nouveau* e à inconsistência formal, à evasão espiritualista do Simbolismo. Em torno de HENRI MATISSE (1869-1954) encontram-se A. MARQUET (1875-1947), K. VAN DONGEN (1877-1968), R. DUFY (1877-1953), A. DERAÏN (1880-1954), O. FRIESZ (1879-1949), G. BRAQUE (1882-1963), M. VLAMINCK (1876-1958). Não fazendo parte do grupo, mas apoiando suas pesquisas, está o escultor A. MAILLOL (1861-1944): entende melhor do que os outros que a pesquisa de cores de Matisse é também uma pesquisa plástica, sobre as possibilidades construtivas ou portadoras da cor. Embora não temessem a impopularidade ou o escândalo, os *fauves* não dispunham de uma bandeira ideológica; sua polêmica social estava implícita em sua poética. Talvez seja por isso que dois pintores de orientação expressionista tenham permanecido fora do grupo: G. ROUAULT (1871-1958), o qual, partindo do pauperismo evangélico pregado por Léon Bloy e remetendo-se ao extremismo de protesto de Daumier, denuncia o farisaísmo e a hipocrisia da sociedade que se dizia cristã, e o jovem PABLO PICASSO (1881-1973), cuja reação moral à mistificação social é atestada pelos quadros dos períodos azul e rosa. Ambos preferem, em vez da violência visual dos *fauves*, o cunho cáustico e mordaz de Toulouse e o cunho agressivo de Daumier: será Picasso, precisamente, que colocará o movimento dos *fauves* em crise e abrirá com o *Cubismo* a fase decididamente revolucionária da arte moderna.

Embora concebessem a arte como impulso vital, os *fauves* começam pela abordagem crítica de uma série de problemas especificamente pictóricos. Para além da síntese realizada por Cézanne, havia uma única possibilidade: solucionar o dualismo entre sensação (a cor) e construção (a forma plástica, o volume, o espaço), potencializando a construtividade intrínseca da cor. O principal objetivo da pesquisa, portanto, era a função plástico-construtiva da cor, entendida como elemento estrutural da visão. Ao lado da concepção extensiva de Cézanne, havia a concepção restritiva dos neo-impressionistas, que reduziam a visão a uma ciência, assim deixando uma ampla margem à visão não-ótica (onírica, simbólica etc.); a ela

Copyrighted image

Maurice Vlaminck: *Interior de cozinha* (1904);
tela, 0,56 × 0,45 m. Paris, Musée
National d'Art Moderne.

Copyrighted image

Raoul Dufy: *Bote com bandeiras* (c. 1906);
tela, 0,54 × 0,65 m. Lyon, Musée
des Beaux-Arts.

Copyrighted image

Egon Schiele: *Auto-retrato* (1912); lápis,
aquarela e têmpera sobre papel,
0,50 × 0,31 m. Coleção particular.

Copyrighted image

Oskar Kokoschka: *A esposa do vento* (1914);
tela, 1,81 × 2,20 m. Basileia,
Kunstmuseum.

Copyrighted material

Erich Mendelsohn: *Desenho para a Torre Einstein* em Potsdam.



Copyrighted image

Erich Mendelsohn: *Torre Einstein* (1919-23) em Potsdam.

Copyrighted image

André Derain: *Mulher de combinação* (1906);
1 × 0,81 m. Copenhagen, Statens
Museum for Kunst.

intelectual e ativa da sociedade moderna. Até aqui, o quadro de Munch poderia ser a ilustração de um drama ou de um romance, e, pela sensação de ansiedade que emana da figura para o espaço vazio, o primeiro sinal da influência do existencialismo de Kierkegaard na arte.

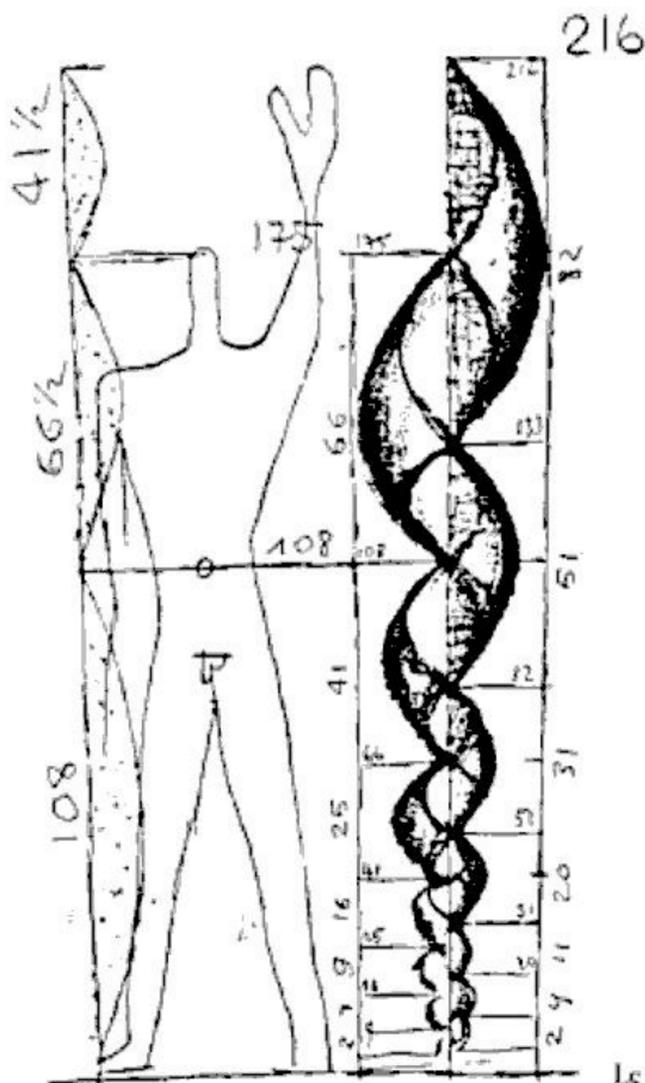
O fato realmente importante não é a descrição, inquestionavelmente aguda, de uma situação psicológica; é a concepção extremamente nova do valor, da função do símbolo, que é sempre o signo de uma proibição, de um tabu social, a maneira de significar algo que não pode ser dito em termos claros. É isto que diferencia essa irmã européia, ou melhor, nórdica, das ingênuas primitivas de Gauguin, a qual teme seu destino, sabe que deve se mover entre censuras e interdições que reprimiram seus instintos naturais e limitaram sua existência social. O símbolo não é algo além da realidade; é algo de morto que se mescla à vida. A sociedade, dizia Ibsen, é como um navio com um cadáver a bordo, e o cadáver é o símbolo-tabu.

Aos vários simbolismos da época, do espiritualismo de Redon ao alegorismo de Böcklin, Munch responde que não se escapa da realidade evadindo-se no símbolo; a realidade é inteiramente simbólica, não

há nada mais real do que o símbolo. O Amor é o sexo, a Morte é o cadáver ou o ataúde; a Sociedade é a louca, a Palavra é som inarticulado, grito. Na realidade, nada possui a estabilidade, a clareza, o significado certo da forma; tudo possui a precariedade, a instabilidade, a inconsistência do evento. Ou da imagem. Note-se nesta figura a extraordinária fluidez das linhas, a desenvoltura do signo, a ausência de partidos contrastantes de sombra e luz, de cores fortes — tudo, mesmo as menores notas gráficas ou cromáticas, é uma alusão à continuidade do tempo, ao transcurso da vida, à inevitabilidade do destino. Mas, justamente por estar cheia de símbolos inexpressos, a imagem é inquietante, agressiva, perigosa, como a sombra gigante e ameaçadora do quadro que, afinal, é ainda a imagem de uma imagem. A imagem deve não tanto impressionar o olho, mas penetrar, atingir profundamente; talvez seja por isso que a concepção realista da imagem de Munch teve conseqüências decisivas, ainda mais do que na pintura dos expressionistas alemães, naquela técnica da imagem que pode ser considerada a mais moderna e eficaz, o cinematógrafo (principalmente o cinema expressionista e a direção de Dreyer e Bergman).

Copyrighted image

Copyrighted image

Le Corbusier: *Figuração do Modulor*.

I. LE CORBUSIER (1887-1965), tal como Picasso, do qual pode considerar-se o equivalente na arquitetura, foi não só um grande artista, mas também um magnífico agitador cultural, uma inesgotável fonte de idéias, um farol. Teórico, polemista combativo e brilhante, propagandista incansável, com sua obra de arquiteto e de escritor (que ocupa um lugar de destaque na literatura artística contemporânea), ele transformou o problema do urbanismo e da arquitetura num dos grandes problemas da cultura do século XX. Para alguns, sua obra arquitetônica parecia destituída de uma coerência intrínseca e unívoca: qual a relação que pode existir entre a Villa Savoye e a capela de Ronchamp? Há uma relação, ainda que Le Corbusier, como Picasso, tenha várias vezes mudado de estilo. A coerência reside em sua conduta, e ela é, antes de mais nada, política, no sentido mais elevado do termo: uma grande política, generosa e esclarecida, do urbanismo e da arquitetura.

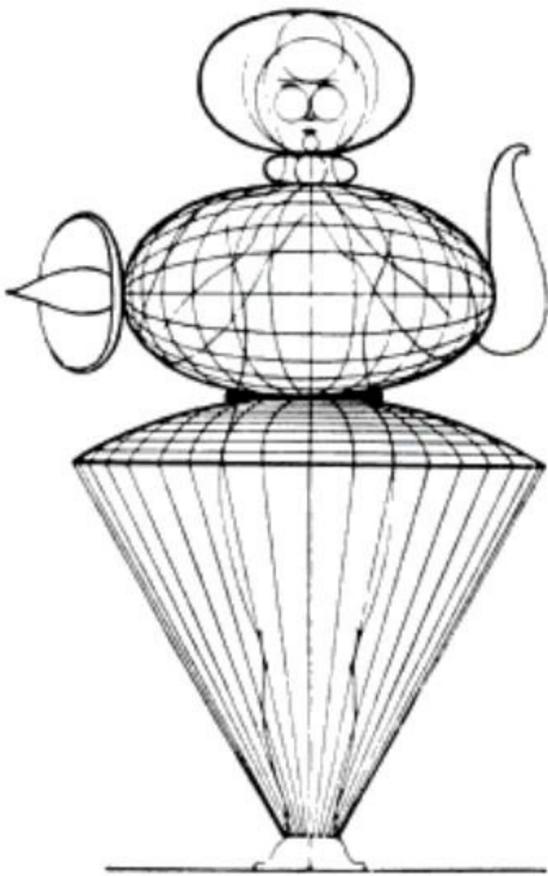
O fundamento do racionalismo de Le Corbusier é cartesiano, ele próprio o declara; seu desenvolvimento é iluminista, de tipo rousseauiano. O horizonte é o mundo, mas o centro da cultura mundial, para Le Corbusier, continua a ser a França. Considera a sociedade fundamentalmente sadia, e sua ligação com a natureza originária e ineliminável; o urbanista-arquiteto tem o dever de fornecer à sociedade uma condição *natural* e ao mesmo tempo *racional* de existência, mas sem deter o desenvolvimento tecnológico, pois o destino natural da sociedade é o progresso. Portanto, nenhuma hostilidade de princípio em relação à indústria: bastará pedir aos industriais (que naturalmente fingirão não ouvir) para fabricarem menos canhões e mais habitações.

A forma artística é o resultado lógico do "problema bem formulado": os navios a vapor, os aviões, cuja forma corresponde exatamente à função, são belos como o Partenon. Evidentemente, o problema bem formulado é o que traz todos os dados em ordem, e cuja solução não deixa incógnitas nem resíduos. Reduzindo os dados a um denominador comum, restam apenas dois: de um lado, a natureza; de outro, a história ou a civilização. Eis a equação que é necessário resolver, convertendo em simetria o que parece ser uma contradição. Como no

II. No final da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha derrotada encontra-se numa condição política, social e econômica trágica. Está dilacerada por conflitos de classe: de um lado, os militares e os grandes capitalistas que quiseram a guerra, anteviram grandes lucros com ela, e agora atribuem a culpa pelo fracasso ao derrotismo da classe operária, invocando o rearmamento e um Estado forte que desencadeie uma nova guerra, de revanche; de outro lado, o povo, que arcou com todo o peso da guerra e agora é o único a sofrer as conseqüências da derrota. Os intelectuais reivindicam e realizam uma rigorosa autocrítica da sociedade e também da cultura alemã: exaltara-se excessivamente o mito da nação, do Estado ético, da missão de domínio e guia atribuída pelo destino à raça germânica e a seus nibelúngicos paladinos. Agora é necessário opor a este irracionalismo político, que leva à exasperação das contradições sociais e à violência, um racionalismo crítico, que dialeatize todos os contrastes e resolva-os pelo fio da lógica e não pelo da espada. Prova de que o funcionalismo arquitetônico alemão se insere nessa situação histórica é o fato de ter nascido a partir do Expressionismo do *Grupo de Novembro* (1918), no qual se refletiam simultaneamente a consciência da catástrofe e a ânsia, não por uma vingança brutal, e sim por um renascimento ideal. O próprio W. GROPIUS (1883-1969), que logo a seguir tomará a frente do racionalismo alemão, participou da crise do utopismo expressionista; o que parece ser um frio rigor de seu programa é, na verdade, uma lúcida defesa da consciência a partir da desordem e do desespero da catástrofe histórica.

Como Le Corbusier, Gropius deve ser visto em seu duplo aspecto de artista e animador cultural. Mas Le Corbusier é um vulcão de idéias, ao passo que Gropius é o firme defensor de uma idéia, de um programa, de um método. Le Corbusier dita leis, lança declarações, discute, argumenta, persuade; Gropius funda (1919) e dirige uma escola exemplar, a primeira escola "democrática". Le Corbusier leva a cabo uma política inteiramente sua, a política da razão que leva naturalmente a sociedade a construir, e não a destruir; Gropius analisa a situação e faz sua escolha, coordena seu programa de ação com o programa de uma corrente política claramente determinada, a social-democracia. Como arquiteto, Le Corbusier rivaliza com os grandes pintores de sua época, pois o ideal clássico da forma é universal; ora se aproxima de Braque, ora de Gris, ora de Picasso; Gropius não crê na universalidade da arte, mas convoca em torno de si, na *Bauhaus* de Weimar, os artistas mais avançados (Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, Itten), obtém a colaboração deles, convence-os de que o lugar do artista é a escola, sua tarefa social o ensino. Entende-se a razão disso: a finalidade imediata é a de recompor entre a arte e a indústria produtiva o vínculo que unia a arte ao artesanato; a arte, portanto, constitui um dos dois dados do problema, e não é absolutamente abstrata, mas isso apenas no que se refere àquela arte realizada pelos artistas mais avançados, cuja presença e dedicação, por conseguinte, são indispensáveis à escola.

A *Bauhaus* foi uma escola democrática no sentido pleno do termo: precisamente por isso, o nazismo, tão logo chegou ao poder, suprimiu-a (1933). Fundava-se sobre o princípio da colaboração, da pesquisa conjunta entre mestres e alunos, muitos dos quais logo se tornaram docentes. Além de ser uma escola democrática, era uma escola de democracia: a sociedade democrática (isto é, funcional e não hierárquica) era entendida como uma sociedade que se autodetermina, isto é, forma-se e se desenvolve por si, organiza e orienta seu próprio progresso. Progresso é educação, e o instrumento da educação é a escola; portanto, a escola é a semente da sociedade democrática. *Bauhaus* significa "casa da construção"; por que uma escola democrática é uma escola da construção? Porque a forma de uma sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma. No vértice de tudo, portanto, está o urbanismo, porque cada ação educativa ensina a fazer a cidade e a viver civilizadamente como cida-



Oscar Schlemmer: *Desenho de traje para o Triadisches Ballet* (c. 1921).

Oscar Schlemmer: *Personagem do Triadisches Ballet* (c. 1921).

A obra urbanista e arquitetônica de Gropius também não pode ser considerada como a pura e simples aplicação de uma fórmula racionalista. Aluno de Behrens, já em 1911, com o projeto da fábrica *Fagus*, modifica radicalmente a concepção da arquitetura industrial resolvendo simultaneamente o problema da instrumentalidade do edifício e o das condições higiênicas e psicológicas do trabalho. As grandes paredes de vidro anulam a separação entre espaço externo e interno; as estruturas de sustentação se limitam a uma sucessão de planos ortogonais; o edifício já não é uma massa plástica, e sim uma construção geométrica de planos transparentes no espaço. Logo a seguir (1914), na “fábrica modelo” para a exposição do *Werkbund* em Colônia, mostra ter aproveitado várias sugestões da obra de Wright, o qual mal começava a ser comentado na Europa; e, logo depois da guerra, é um dos protagonistas do movimento arquitetônico expressionista (*Grupo de Novembro*).

O espaço, para Gropius, não é nada *em si*; é uma pura, inclassificável e ilimitada extensão. Começa a existir, a se delimitar, a tomar forma quando é considerado como dimensão virtual do agir ordenado, projetado, formativo de um grupo social; por grupo social, entende-se não a sociedade em abstrato, e sim poucas ou muitas pessoas que compartilham uma experiência formativa, quer se trate dos membros de uma família, dos alunos de uma escola, quer se trate dos operários de uma fábrica, dos espectadores de um teatro, dos habitantes de um bairro. O elemento de coesão do grupo social não são os interesses de classe (utopicamente tidos como superados), nem a função em sentido mecanicista, e sim uma condição psicológica semelhante, uma mesma disposição à experiência a ser realizada. Projetar o espaço significa projetar a existência, e a recíproca é verdadeira: não há existência consciente que não seja de alguma maneira projetada. Toda a obra de Gropius assim se resume na definição de uma metodologia do projeto: em escala urbana (bairros de Karlsruhe e Berlim); em escala de construção civil (escolas, prédios de apartamentos e unifamiliares, chalés); de desenho industrial (a carroceria do automóvel Adler). Como a existência que se projeta é a existência social, o projeto também deve ser uma atividade social, de grupo, interdisciplinar; é uma garantia da seriedade do trabalho, mas também de sua democraticidade intrínseca. Convencido de que a ar-

do com as divisórias, os cortes do espaço habitado. Ligado à experiência neoplástica, que para ele fora decisiva, Mies admite apenas dois eixos estruturais, um vertical e um horizontal, e uma única entidade formal, o plano. O espaço natural não existe, somente seus termos extremos têm valor: solo e céu, unidade e infinito. Nenhum interesse, portanto, pelo ambiente natural, social ou doméstico; em seu racionalismo idealista, a obra de arte é um absoluto, não pode ser relativa a coisa alguma. Tampouco os homens a que se destina a arquitetura têm existência própria: são os pontos que constituem a superfície, os números que constituem a série aritmética. A arquitetura não auxilia nem projeta suas vidas, mas prescreve-as — é como um imperativo categórico. Mais do que um modo de pensar, a racionalidade é um dever.

A personalidade de Mies pode parecer enigmática, até contraditória e, para além de sua extraordinária lucidez expressiva, dramática. Levando a crença racionalista às últimas consequências, sua arquitetura pode parecer, mais do que futurista, extremista. A nenhum outro ocorreria colocar no meio de uma cidade um ou mais paralelepípedos com cem metros ou mais de altura, transparentes, quadriculados como um papel milimetrado: e, além disso, sem aqueles grandes corpos de apoio, aquela graduação dos volumes, aqueles pilares vigorosos e tranquilizadores com que os construtores americanos procuravam tornar suas montanhas arquitetônicas, integrando-as ao ambiente, psicológica e visualmente aceitáveis. No entanto, embora seus arranha-céus sempre sejam concebidos como repetições em série de elementos padronizados e só possam ser construídos com técnicas industriais avançadas, Mies sempre recusou transformar-se em técnico industrial, assim como recusou se transformar em sociólogo urbanista. Sempre quis ser um arquiteto no sentido tradicional do termo: um artista, um poeta que se mede com a ciência e a técnica de sua época, domina-as e obriga-as, à sua própria revelia, a criarem beleza. Como Goethe, que se sente espiritualmente tão próximo de seu mestre ideal, o neoclássico-romântico Schinkel, Mies está convencido de que a poesia e a ciência equivalem à verdade; a verdade é racional, e a poesia também o é. A grandeza de Mies não pode consistir apenas no fato de ter se conservado poeta, enquanto praticava a tecnologia. Praticando a tecnologia da produção em série, ele descobriu que a serialidade não exclui o ritmo, e que o novo projeto é um projeto de ritmos seriais. Evidentemente, o ritmo não é determinado apenas por fatores quantitativos: se assim fosse, a batida do metrônomo corresponderia à música perfeita. Tal como na música é a qualidade das notas, na arquitetura é a qualidade das formas que desenvolve um ritmo a partir de sua repetição social. E este é um grande avanço, mesmo em relação à perfeita metodologia projetual de Gropius. Como além do projeto não há senão a produção mecânica e a montagem dos elementos, a obra do arquiteto se realiza com o projeto; e este não é uma preliminar da arquitetura, e sim a arquitetura em sua integralidade. Uma arquitetura, poderíamos dizer, *infinita*. Aí está, portanto, explicada a aparente ambigüidade de Mies, artista e cientista, místico e racionalista: se a forma artística é a forma teoricamente reproduzível ao infinito, a forma de um edifício é uma forma no limite entre o finito e o infinito, uma forma que, com seu duplo caráter de realidade e abstração, coloca-se no termo último, no horizonte extremo da consciência, e vem a defini-la.

A transferência do racionalismo alemão para os Estados Unidos, devido às perseguições nazistas, foi o móvel de uma crise que possuía razões profundas. Gropius, que na Alemanha lutara corajosamente por uma arquitetura e um urbanismo democráticos, nos Estados Unidos considera como perfeita democracia o bem-estar econômico mais difundido, o avanço tecnológico, a liberdade de opinião, a injustiça social menos visível. Deixa de lado as ideologias como armas inúteis; dedica-se na cátedra a formar os técnicos profissionalmente irrepreensíveis e politicamente neutros que requer o sistema. Colaborando com Breuer, que já fora seu aluno na *Bauhaus*, sacrifica o rigor da pesquisa em favor do sucesso profissional; jun-

Copyrighted image

Marcel Breuer: *Casa Breuer* (1947) em New Canaan (Conn.). Varanda saliente e teto-solário preso por cabos.

Copyrighted image

Marcel Breuer & Associated Architects:
Trem "Flying Cloud" (1955).

Copyrighted image

Konrad Wachsmann: *Estrutura formada com um elemento de construção-padrão.*

Copyrighted image

Copyrighted image

Wladimir Tatlin: *Modelo para o Monumento à Terceira Internacional* (1919-20), reconstrução; metal e madeira pintada, 3 m de altura, 1,56 m de diâmetro. Estocolmo, Moderna Museet.

Konstantin Melnikov: *Esboços para o pavilhão da URSS na Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris* (1925).

IV. Em 1917, quando THEO VAN DOESBURG (1883-1931) cria um movimento de vanguarda, o *Neoplasticismo* (também chamado *De Stijl*, a partir do nome da revista fundada por Van Doesburg e Mondrian), a Holanda possuía uma escola arquitetônica entre as mais avançadas do mundo. Era dirigida por BERLAGE, de início neo-românico e “modernista”, mas a seguir cada vez mais aberto a todas as experiências européias e não-européias. Cabe a ele o mérito de ter estabelecido a primeira ligação sólida entre a arquitetura holandesa (e européia) e Wright, antes mesmo da exposição do grande mestre americano em Berlim (1910). O movimento *De Stijl* deixou oficialmente de existir em 1928, quando a revista interrompeu suas publicações; mas já havia vários anos alguns dos expoentes mais respeitados do movimento, como Mondrian e Oud, haviam-no abandonado, não partilhando da orientação pessoal de Van Doesburg. Este, com efeito, era o único que concebia o Neoplasticismo como uma “vanguarda”, com seu conjunto de programas, manifestos, polêmicas, alianças e batalhas; para os outros, era uma ordem nova e mais lúcida. No entanto, a experiência neoplástica permanece essencial mesmo para os dissidentes da linha extremista do mestre: *De Stijl* foi, de fato, um dos episódios-chave da história da arte contemporânea.

Pela sua tensão intelectual, a vanguarda holandesa não encontra paralelo senão na vanguarda russa; mas possui outras origens, e nasce da revolta moral contra a violência irracio-

mentar. Isso não significa excluir materiais e elementos produzidos por técnicas industriais: constrói-se ou compõe-se com o que se tem à mão. Mas o processo mental-manual do construir ou do compor é reconduzido a um estágio pré-técnico, e mesmo pré-artesanal. A *Casa Schröder*, que Rietveld construiu em Utrecht em 1924, é o tipo ou modelo de habitação neoplástica: uma casa que se diria feita não *para*, e sim *pelos* moradores, utilizando elementos pré-fabricados como nas construções que as crianças fazem de brincadeira. Linhas, planos, cores são os elementos materiais da construção; estende-se um plano suspenso para deter o volume do corpo principal, “compensa-se-o” indicando com uma haste vertical a aresta de um volume vazio, contrapõe-se aos planos frontais o plano horizontal de uma cobertura saliente, bloqueia-se com uma linha negra a expansão luminosa de uma superfície branca, com a espacialidade negativa de um azul a espacialidade positiva de um amarelo. A forma geométrica já não é símbolo espacial; apresenta-se como perfil, tamanho, cor, espessura, como uma coisa que se pode segurar na mão e manejar. Utiliza-se a forma geométrica por ser a mais familiar, a menos inventada, e não uma proporcionalidade abstrata; mas essa familiaridade psicológica com a forma torna o espaço arquitetônico “neoplástico” um espaço à medida do homem.

Para Oud, a poética neoplástica é antes de mais nada uma simplificação radical dos processos construtivos e, portanto, uma possibilidade de construir em série com elementos padronizados e pré-fabricados. Os bairros de casas enfileiradas para famílias operárias que projeta e realiza para Scheveningen (1917) e Rotterdam (1918-20) não são apenas modelos de economia funcional, de clareza distributiva e formal, de qualidade estética integrada à utilidade, mas também de respeito civil e democrático em relação à classe a que o bairro se destina, e a qual o arquiteto não pretende *ensinar* a viver ou a *adquirir* um direito de cidadania. Eliminando qualquer implicação ideológica e qualquer intencionalidade reformista, como exige a poética neoplástica, a arquitetura se aproxima da comunidade, torna-se realmente um *serviço* (e não mais um programa) social. C. van Eesteren, que, quando jovem, foi uma das principais figuras de *De Stijl*, desenvolve essa tese em sentido urbanista: em 1927 torna-se o responsável pelo urbanismo da prefeitura de Amsterdam e, a partir desse momento, preocupa-se apenas em proteger a cidade histórica das deformações de uma falsa modernidade e os novos bairros do tradicionalismo mal compreendido, tendo em vista sempre e principalmente a unidade e a coesão da comunidade urbana.

A ação do movimento *De Stijl*, como incentivo e esclarecimento no interior de uma situação cultural avançada, também faz sentir seus efeitos para além de seu âmbito específico. Embora o funcionalismo de J. A. BRINKMAN (1902-49) e L. C. VAN DER VLUGT (1894-1936) ou de J. DUIKER (1890-1935) não esteja ligado ao movimento neoplástico, distingue-se pela identidade que alcança entre rigor científico e clareza empírica, precisão formal e praticidade. Para além dos resultados artísticos particulares, estabelece novos esquemas tipológicos, que não comportam compromissos formais, mas definem a formulação moderna de alguns problemas essenciais.

A *Fábrica Van Nelle* (1928-30), de Brinkman e Van der Vlugt, em Rotterdam, é uma inovação na tipologia da arquitetura industrial no sentido de que, mesmo distribuindo e desenvolvendo os corpos segundo as exigências da função, não possui um aspecto maquinista; não pretende ser um templo do trabalho nem um mecanismo pulsante, mas simplesmente um edifício civilizado onde se trabalha. A obra-prima de Duiker é o *Sanatório Zonnestraal*, nas proximidades de Hilversum, o qual é também uma inovação na tipologia hospitalar — com sua planta “urbanista”, aberta, constituída por múltiplos corpos independentes e distribuídos de modo que cada um se encontre nas melhores condições de iluminação e ventila-

Copyrighted image

Alvar Aalto e Aino Marsio:
Plano urbanístico de Rovaniemi (1945).

Copyrighted image

Erik Asplund: *Crematório do Cemitério Sul* (1935-40) em Estocolmo.

Copyrighted image

Sven Markelius: *Sala para concertos* (1932) em Hälsingborg.

Copyrighted image

George Howe e William Lescaze: *Savings Fund Society Building* (1931-32) na Filadélfia.

mesma maneira que a arquitetura de Brunelleschi determinou a orientação (e não apenas da arquitetura) do *Quattrocento*. Quase todos os temas de arte moderna americana, que irá se afirmar em todo o mundo após a Segunda Guerra Mundial, estão mais ou menos explicitamente prefigurados na arquitetura de concepção do espaço como *criação humana*, dimensão da existência, que a arquitetura determina com sua atuação; 2) a concepção da arte como *gesto*, com a imagem simultaneamente a existência indissociável do sujeito e da realidade; 3) a imagem artística de materiais ou elementos extraídos diretamente da realidade; 4) a tensão entre operação artística e operação tecnológica; 5) o poder, que o artista se atribui, de impor às coisas um significado diferente daquele que lhe é habitualmente conferido e de transformar a obra de arte num ato que intensifica e aumenta o valor da existência. Também nesse sentido pode-se dizer que a obra de Wright é o primeiro e grandioso sintoma, no próprio interior da sociedade americana, da determinação de forças que tendem a encarar o perigo de se transformar, por efeito da tecnocracia capitalista, numa sociedade afligida pelo fetichismo das mercadorias.

lidade dos impressionistas e de Cézanne, uma nova sintaxe do discurso pictórico. Mas Villon, irmão de Duchamp, empreende uma pesquisa singular, original, extremamente refinada, sobre a decomposição em planos transparentes de um espaço “impressionista, atmosférico e luminoso”.

A Primeira Guerra Mundial, hipocritamente apresentada como uma grande ação popular pela afirmação da liberdade, do progresso e da democracia, contribuiu externamente para dispersar a carga revolucionária que animou os inícios do movimento cubista (e do Futurismo na Itália). Mesmo antes da vitória da Entente sobre os impérios centrais, abre-se a perspectiva (infelizmente ilusória) de um longo período de paz e progresso, não mais ameaçado por sobrevivências ou regurgitamentos do absolutismo imperialista; diante do anelado renascimento da classicidade, as ideologias revolucionárias parecem intempestivos pós-tomos românticos. A estrela de Matisse ressurgiu e se ergue, ao zênite, e sua pintura serena e incorruptível aparece realmente como o *carmen saeculare* da classicidade “latina e mediterrânica” novamente triunfante. A crítica de arte, que intervém com força cada vez maior nos movimentos artísticos, contribui para o afrouxamento (pelo menos na Europa Ocidental) da tensão ideológica, unindo-se à filosofia de Bergson na França, de Croce na Itália, e buscando contatos com a poesia, a música e o teatro.

O processo de distensão, psicologicamente compreensível, torna-se refluxo e involução em movimentos como o *Purismo* (e, na Itália, a menos inocente mas muito mais profunda “pintura metafísica”). O manifesto *Après le Cubisme*, publicado em 1918 por A. Ozenfant e E. Jeanneret (Le Corbusier), é o sinal de um “apelo de volta à ordem” geral, evidentemente à ordem clássica, à realidade inalienável do objeto, de cuja forma particular remonta-se à forma universal do espaço, regida pelas leis invioláveis da “divisão áurea”. Renega-se o espírito revolucionário do Cubismo, conserva-se e acentua-se seu espírito legalista: mais do que ao momento analítico de Picasso e Braque, visa-se ao sintetismo formal de Gris, à heráldica mecanicista de Léger.

Afirma-se que “existe um espírito novo” e já não é tempo de revoluções; pelo contrário, é preciso reduzir esse espírito novo a uma condição de normalidade, difundi-lo, trazê-lo para a vida, para os costumes sociais. Como Ozenfant, Jeanneret era um pintor medíocre; mas, com o nome de LE CORBUSIER, tornar-se-á um grande arquiteto, que, mais do que qualquer outro, procurou dar uma saída estética para a solução racional dos problemas da vida, transformando o objeto-quadro no objeto-casa e a nova estrutura espacial no espaço habitado e animado da cidade moderna.

O *Futurismo* italiano é o primeiro movimento que se pode chamar de *vanguarda*. Entende-se, com esse termo, um movimento que investe um interesse ideológico na arte, preparando e anunciando deliberadamente uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais, negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica.

O movimento se abre com o manifesto literário de F. T. MARINETTI (1878-1944), em 1909; um ano depois, segue-se o manifesto da pintura futurista, assinado por G. BALLA (1874-1958), C. CARRÀ (1881-1966), U. BOCCIONI (1882-1916), L. RUSSOLO (1885-1947). Em 1913, A. SOFFICI (1879-1964), que estivera em contato com os cubistas em Paris, aderiu ao movimento, mas desligou-se bruscamente dois anos mais tarde. Também em 1913, ingressou no movimento E. PRAMPOLINI (1894-1956), a quem se deve a ligação do Futurismo com os outros movimentos europeus avançados entre as duas guerras. A. SANT'ELIA (1888-1916) publicou, em 1914, o manifesto da arquitetura futurista. Russolo tentou revolucionar a música com seu “*intonarumori*” [entoa-ruídos] mecânico (que também interessou

Fortunato Depero: *O maquinismo babilônico*
(esboço para o balé *The New Babel*,
1930). Rovereto, Museo Depero.

mais avançados grupos franceses e alemães, organiza sua pesquisa em sentido claramente experimental, sendo o único a dar um sério impulso, em meio à indiferença geral, ao processo de atualização da cultura artística italiana no entreguerras e nos anos posteriores. Tanto Depero, entre as paredes de seu laboratório, quanto Prampolini, com sua vontade de dispor de informações completas e em primeira mão, chegam a pressentir a crise iminente do objeto artístico tradicional, o quadro; não apenas se dedicam a pesquisas estruturais e materiais, como também interessam-se ativamente pelo problema fundamental do teatro como *arte agitada*, assim apoiando a generosa iniciativa de A. G. BRAGAGLIA por um teatro italiano de vanguarda. Mas Balla, o mais ousado e genial, percebe a irreversibilidade da crise e prefere a volta suicida ao mais desacreditado tradicionalismo: é a mesma, e quase voluntária, queda de Picabia. A esta sobrevivência latente e sinuosa das profundas motivações futuristas numa cultura que as negava, deve-se ainda a formação de uma primeira tendência não-figurativa engajada, entre os anos 30 e 40. O movimento se desenvolve em Milão (que agora havia arrebatado a Turim a supremacia industrial, sendo a única cidade moderna na Itália), em estreita relação com o movimento pela arquitetura racional. No grupo dos primeiros “abstracionistas” italianos incluem-se: L. FONTANA (1899-1968), A. SOLDATI (1896-1953), M. RADICE (nascido em 1900), M. REGGIANI (1897-1980), M. RHO (1901-57), O. LICINI (1894-1958) e F. MELOTTI (1901-86). Não contam com um programa definido; em vez de se oporem polemicamente ao italianismo genérico da corrente dominante, o *Novecento*, afastam-se dele e ignoram-no. Sentem que existe um *problema italiano*, o qual não consiste, porém, na renovação das “antigas tradições” nem na importação clandestina de uma cultura européia para a Itália, e sim na solução das contradições internas que isolam a cultura artística italiana da cultura artística européia. Assim, intentam reabsorver o Futurismo e a Metafísica de maneira crítica (e não eclética), e alcançar uma *funcionalidade poética*, uma comunicação lírica de conceitos espaciais. A operação tem êxito: o grupo dos “abstracionistas milaneses”, negligenciado e ignorado em sua época, foi uma das principais premissas da arte italiana após a Segunda Guerra. Lucio Fontana, de volta depois de passar alguns anos na Argentina, será a ponta de todos os movimentos avançados na Itália.

bém às engrenagens distantes a energia por ele gerada. Toda uma parte do complexo da edificação parece se destacar, sob um forte empuxo direcional, do núcleo — é o impulso para o futuro, o ímpeto irrepri-mível da revolução. Liubetkin, em suma, interpreta o tema no espírito revolucionário da vanguarda soviética, acentuando o motivo ideológico e exprimindo-o num dinamismo que se pretende revolucionário e não, como em Gropius, progressivo. Mas nem sua solução nem as outras duas terão aceitação; a nova burocracia política e cultural preferia a *representação* da autoridade do Estado à *expressão* do dinamismo da revolução socialista.

Quanto a Liubetkin, em vista do rumo que vinha tomando a política cultural na Rússia, irá se estabelecer em Londres, onde se tornará o animador do grupo *Tecton*, a primeira vanguarda arquitetônica, de ex-

trema vivacidade, num país que, embora praticando uma boa política urbanista, havia permanecido basicamente ligado, em termos de arquitetura, à tradição modernista. Se o primeiro impulso para a renovação arquitetônica na Inglaterra parte, com Liubetkin, da distante vanguarda revolucionária russa, o segundo advirá, com Gropius, da social-democracia alemã reprimida pelo nazismo. E na Inglaterra, em 1935, Gropius encontrou um colaborador precioso e um continuador genial em MAXWELL FRY, o líder do movimento racionalista inglês. O plano organizador de Londres, por ele estudado em 1941 com o propósito de transformar a estrutura radiocêntrica numa estrutura linear e funcional, está diretamente ligado ao funcionalismo dinâmico dos construtivistas russos e de Gropius. Mais tarde, Maxwell Fry virá a colaborar com Le Corbusier, para o projeto de Chandigarh.

Copyrighted image

Copyrighted image

Georges Braque: *Natureza-morta com ás de paus* (1911);
óleo e papier collé sobre tela, 0,81 × 0,60 m.
Paris, Musée National d'Art Moderne.

Copyrighted image

arte não-figurativa, é *intencionalmente* um rabisco. A fase do rabisco é, sabidamente, a primeira fase do desenho infantil. Kandinsky se propôs reproduzir experimentalmente o primeiro contato do ser humano com um mundo do qual não se sabe nada, nem sequer se é habitável. É apenas algo diferente de si: uma extensão ilimitada, ainda não organizada como espaço, cheia de coisas que ainda não têm lugar, forma ou nome. Essa primeira experiência da realidade é denominada pelos psicólogos como *estética*: uma experiência a que corresponde um tipo de comportamento. A criança, sem dúvida, percebe, recebe sensações do mundo exterior; mas a percepção não se define como noção, traduz-se num conjunto de movimentos instintivos, com os quais a criança pega o que a atrai, afasta o que a atemoriza. Se dispõe dos instrumentos necessários, transforma esses gestos em signos, que por sua vez são percebidos; e, como o mundo existe para ela enquanto ela o percebe, ao fazer algo que se percebe, está afirmando sua vontade de fazer a realidade, de existir. Kandinsky não se propõe demonstrar que é assim que a criança vê o mundo e assim o representa, o que seria insensato; o que se propõe é analisar, no comportamento da criança, a origem, a estrutura primária da operação estética. Com efeito, todos sabem que o comportamento estético cessa quando a criança, ao crescer, aprende a “raciocinar”: a primeira experiência do mundo, isto é, a experiência estética, é esquecida, transferida para o inconsciente. Apenas poucos indivíduos — os artistas — desenvolvem-na, ligam-na a certas técnicas organizadas, dela extraem objetos a que a sociedade atribui certo valor.

Se essa primeira experiência fosse errônea ou, quando menos, tosca e provisória, a arte não teria razão de ser; mas, se era correta, necessária, passível de desdobramentos conscientes, por que é suprimida e substituída por outra experiência, racional ou intelectual? Tal é a raiz do problema quanto à razão de ser da arte na sociedade; naturalmente, para Kandinsky, o problema não se refere à sociedade em absoluto ou em abstrato (sabe muito bem o significado que teve a arte nas sociedades do passado), e sim à sociedade moderna, isto é, a sociedade cujos modos de comportamento são condicionados pelo trabalho industrial. De fato, a hipotética criança com que ele se identifica não é absolutamente tão “primitiva” quanto se crê; não só dispõe de certos meios técnicos (papel, lápis,

tintas), como ainda domina a convenção segundo a qual uma folha de papel branco, embora seja um objeto dotado de largura, comprimento, espessura e cor, é assumida como a dimensão da virtualidade absoluta, na qual nada é e tudo pode ser. Não se trata de inventar signos para exprimir as sensações que se recebem da realidade exterior — por exemplo, empregar linhas para fazer os contornos e cores para fazer as superfícies. Para um experimentador rigoroso, os instrumentos utilizados para experimentar também são submetidos à experimentação; de fato, eles apenas prolongam e tornam mais claro o gesto do braço e da mão que os manipula. Para Kandinsky, experimentador rigoroso, o ponto e a linha correspondem ao que é possível fazer com uma ponta dura e tracejadora; a mancha de cor corresponde ao que é possível fazer com um pincel embebido em matéria corante mais ou menos diluída; o papel, por convenção, corresponde a uma extensão ilimitada que é, aqui e ali, interrompida por signos e que assim torna-se, ela também, signo significante.

A ação que dizemos instintiva não é casual, e deriva de exigências e impulsos profundos. Neste quadro, observamos pelo menos dois tipos de manchas de cor: veladuras amplas e transparentes que introduzem na superfície branca do papel uma sensação de profundidade flutuante e vagamente estratificada; manchas mais restritas e de cor mais intensa, como substâncias que se tivessem agregado e boiassem à superfície desse espaço fluido. É uma primeira formulação espacial, uma primeira versão de sensações *táteis* em imagens visíveis. Nas manchas mais escuras predominam duas cores, o vermelho e o azul; evidentemente relacionam-se entre si, porque estão sempre juntas. O vermelho é uma cor quente, com tendência a se expandir; o azul, cor fria, com tendência a se contrair. Kandinsky não aplica a lei dos contrastes simultâneos, mas submete-a à verificação: utiliza as duas cores como duas forças manobráveis, que podem ser somadas ou subtraídas; conforme os casos, isto é, conforme os impulsos que sente, emprega uma para conter ou, ao contrário, para impelir e empurrar a outra. Há ainda os signos lineares, filiformes: são claras indicações de movimentos possíveis, traçados que sugerem a direção e o ritmo das manchas que vagueiam no papel. Põem em movimento todo o rabisco — são eles que conferem a qualidade de *força*, e não de

Copyrighted image

Man Ray: *Rayograph* (1923);
fotografia, 0,49 × 0,40 m.

cionamento psíquico: por exemplo, prega num metrônomo normal a fotografia de um olho, o observador fita o olho e acompanha involuntariamente o movimento do metrônomo; o automatismo desse movimento é um processo liberador dos impulsos profundos. Pretende-se, acima de tudo, que não se estabeleçam relações de simpatia ou colaboração entre a pessoa e o objeto; a obra de arte é, em geral, um objeto antipático, com o qual não é fácil conviver. O homem não deve ficar à vontade no ambiente criado pela civilização de sua época, deve odiar os objetos, desejar violentamente destruí-los. Assim conseguirá se isolar, ser realmente apenas ele mesmo: conquistará, em suma, a autenticidade do próprio ser desligando-se de tudo o que é cultura, civilização e sociedade.

O mecanismo psicológico é fácil: a realidade é sempre igual a si mesma, não faz sentido tentar mudá-la; reage-se ao tédio descombinando as combinações habituais, rompendo *gratuitamente* os esquemas normais. O Cubismo e, de modo geral, as vanguardas queriam a revolução; o Surrealismo quer o escândalo.

Do ponto de vista da história da arte e das idéias sobre a arte, o problema é mais complexo. O que inte-

Copyrighted image

Man Ray: *Ferro vermelho* (1966); ferro,
0,10 × 0,09 × 0,16 m. Milão,
Estúdio Marconi.

ressa aos surrealistas não é o problema da realidade, de sua estrutura, da interpretação que dela oferece a consciência em seu esforço contínuo de adequá-la a seu devir. Do ponto de vista deles, a atividade do artista não pode se coordenar com as atividades sociais; é uma operação puramente mental, que consiste em revelar os movimentos profundos e inconscientes da vida psíquica do indivíduo e as relações aparentemente incongruentes, irracionais, mas não imotivadas, que se travam entre as imagens nas camadas profundas do ser quando se remove a coerção dos esquemas lógicos repressivos, impostos pela sociedade. Tal como os sonhos (e muitas vezes a pesquisa surrealista é uma exploração da dimensão onírica), as figurações da arte não têm um significado e um valor em si; limitam-se a revelar uma condição interior, considerada como a única autêntica, em face da inautenticidade ou da mistificação da imagem do mundo, tida como objetivamente certa. Portanto, na origem do movimento surrealista encontra-se um juízo radicalmente negativo sobre a história passada e presente, entendida como um tipo de existência orientada para um fim, mais especificamente a finalidade produtiva, pa-

gesto a renúncia à garantia preventiva do projeto, ao seguro coletivo contra o erro: tal é sua moral. Nos quadros de Pollock, o ritmo é múltiplo: desce em vórtice até tocar um ponto extremamente vivo e sensível da existência, então sobe e se expande em círculos cada vez maiores, em tensas trajetórias orbitais. Em seus furiosos emaranhados de signos, consegue aprisionar tudo o que, na realidade, é movimento — a vibração da luz, o frêmito das ramagens ou das searas ao vento, a iridescência das cascatas, as ondas do mar, e mesmo os itinerários confusos, ansiosos e inúteis das pessoas no labirinto das cidades. Não há uma chave de leitura, uma mensagem a decifrar na pintura de Pollock: da experiência da pintura, nada pode ser retirado e utilizado na ordem social, assim como nada da ordem social pode passar para a pintura.

São duas existências diversas, e é preciso escolher. Pollock escolheu: com ele nasce, na arte americana, a que se chamará geração “queimada”, a *beat generation*.

A pintura de ROTHKO parece o oposto absoluto: desaparece qualquer vestígio de figuração ou imagem, o signo é reabsorvido na calma tranqüila da cor de pouco empaste, sem brilho, apenas levemente

movida por breves passagens de tom. E, no entanto, Rothko também não é um contemplativo num mundo de ativistas, e sua ação tampouco é projetada. Seus quadros pretendem ser apenas paredes coloridas; mas, antes dele, nunca ninguém se perguntou o que é uma parede (limite, proteção, tela entre um *aqui*, onde estamos, e um *lá*, que é o mundo) na psicologia do profundo. Nossa existência se desenrola quase por inteiro entre quatro paredes, que limitam e condicionam nossa experiência. E a parede não é apenas uma superfície sólida de tijolos rebocados, é também uma cor; a obra do pintor que pinta uma parede não é menos construtiva que a do arquiteto que a projetou e do pedreiro que a ergueu. O gesto pictórico de Rothko é o gesto pacato, uniforme, do caiador que pinta um muro; pouco a pouco, seguindo o ritmo regular do movimento que espalha a cor, percebe-se que a tinta altera a situação ambiental, e que está nascendo um espaço onde não havia senão uma interrupção na continuidade do espaço. A parede deixa de ser um limite, uma interdição psicológica; como que absorvido e filtrado pela trama da cor, o espaço de lá passa para o de cá, transborda dos limites do muro, invade o aposento com seu vapor. A parede torna-se

Copyrighted image

Mark Rothko: *Vessels of Magic* (1946-7);
aquarela, 0,98 × 0,65 m. Nova
York, Brooklyn Museum.

Copyrighted image

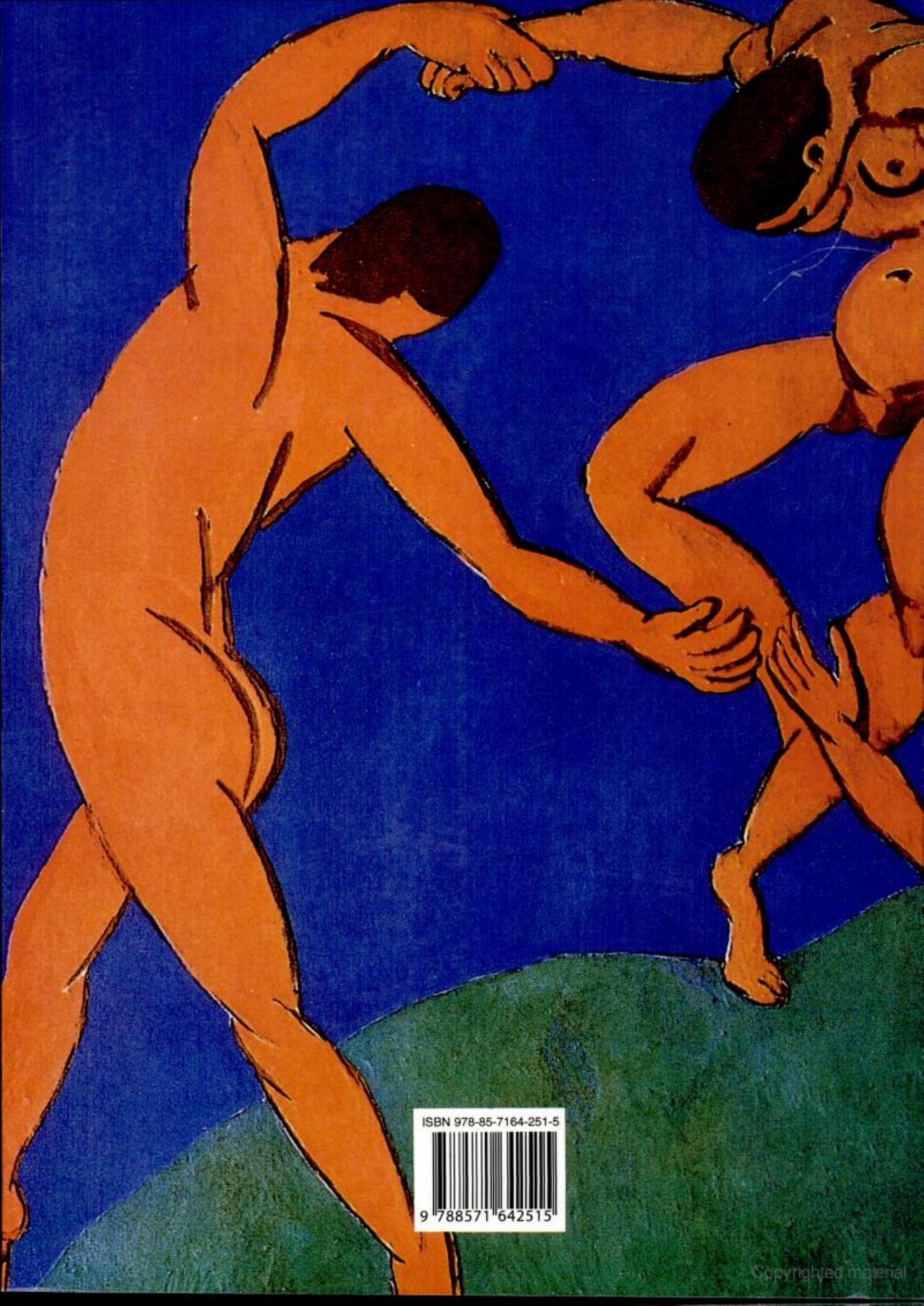
Jackson Pollock: *Macho e fêmea* (1924);
tela, 1,80 × 1,20 m. Haverford
(Pens.), coleção H. Gates Lloyd.

- Bronzino, Angelo Allori, *dito* (Florença, 1503—1572), [50](#)
- Brown, Ford Madox (Calais, 1821 — Londres, 1893), 176, [182](#)
- Brücke, Die, 228, 253, 262, 316, 528, 537
- Brunelleschi, Filippino (Florença, 1378 — 1447), [300](#)
- Bryen, Camille (Nantes, 1907), 511, 551
- Buchheister, Carl (Hannover, 1890 — 1964), 549
- Buriuk, David (Karkov, 1882 — Nova York, 1967), 324
- Burne-Jones, Edward (Birmingham, 1833 — Londres, 1898), [182](#), 213; *O rei Cophetua e a pequena mendiga* (1884), 181
- Burri, Alberto (Città di Castello, 1915), 544, 625, 626, 629, 634, 642, 656, 686; *Combustão plástica* (1965), 627; *Ferro grande* (1958), 545; *saco B* (1953), 629
- Burton, Decimus, e R. Turner, *Kew Garden em Londres* (1845-7), [88](#)
- Cabanel, Alexandre (Montpellier, 1823 — Paris, 1889)
- Cabaret Voltaire, 355
- Cabianca, Vincenzo (Verona, 1827 — Roma, 1902), [164](#)
- Calame, Alexandre (Vevey, 1810 — Mentone, 1902), 158
- Calder, Alexander (Filadélfia, 1898 — Nova York, 1976), 459, 485, 487, 634, 657, 674; *Móvil*, 487; *Móvil* (1958), 486; *Universo* (1934), 486
- Calò, Aldo (San Cesario di Lecce, 1910), *Escultura* (1967), 569
- Campendonck, Heinrich (Krefeld, 1889 — Amsterdã, 1957); *Interior com dois nus* (1918), 251
- Campigli, Massimo (Florença, 1895 — Saint-Tropez, 1971), 348, 377; *As amazonas* (1928), 350
- Camuccini, Vincenzo (Roma, 1711 — 1844), [156](#)
- Canaletto, Giovanni Antonio Canal, *dito* (Veneza 1697 — 1788), [40](#), [488](#)
- Candela, Felix (Madri, 1910) (com A. Peyri e E. Castañeda), *Palácio do Esporte na Cidade do México* (1966-8), 603
- Cannicci, Niccolò (Florença, 1846 — 1906), 167
- Cannilla, Franco (Caltagirone, 1911), *Escultura nº 6* (1964), 569
- Canova, Antonio (Possagno, 1757 — Veneza, 1822), [14](#), [25](#), [42](#), [47](#), [48](#), [50](#), [52](#), 57, 155, [156](#), 377, 673; *Estudo para a descoberta do corpo de Abel* (1818-22), [48](#); *Modelo para o monumento de Ticiano* (1791-5), [47](#); *Monumento de Clemente XIV* (1783-7), [47](#); *Monumento de Maria Cristina da Áustria* (1798-1805), [49](#); *Templo de Possagno* (1819-30), [14](#)
- Capogrossi, Giuseppe (Roma, 1900 — 1972), 382, 553, 630, 657; *Superfície 8* (1951), 553; *Superfície 124* (1961), 632
- Caravaggio, Michelangelo Merisi, *dito* (Caravaggio, 1573 — Porto Ercole, 1610), 44, [52](#), 57, [110](#); *O sepultamento de Cristo* (1603-1604), [45](#)
- Carnevali, Giovanni, *dito* Piccio (Montegrino, Varese, 1840 — Cremona, 1873), 157; *Agar e o anjo no deserto* (1863), 154
- Caro, Anthony (Londres, 1924), *Escultura XXII* (1967), 569
- Carpaccio, Vittore (Veneza, c. 1466 — c. 1525), 176
- Carpeaux, Jean-Baptiste (Valenciennes, 1827 — Courbevoie, 1875), *A dança* (1865-9), [15](#)
- Carrà, Carlo (Quargnento, Alessandria, 1881 — Milão, 1966), 208, [310](#), 313, 335, 372, 375, 377, 379, 504, 506, 654, 657, 658, 659; *A amante do engenheiro* (1921), 498; *Depois do crepúsculo* (1927), 373; *Os funerais do anarquista Galli* (1911), 314; *O ídolo hermafrodita* (1917), 496; *O quarto encantado* (1917), 497
- Carrino, Nicola (Grupo Uno) (Taranto, 1932), *Construtivo* [69](#) (1969), 567
- Casorati, Felice (Novara, 1886 — Turim, 1963), 374; *A espera* (1921), 374
- Cassinari, Bruno (Piacenza, 1912), 382; *Homens e não* (1945), 386
- Castañeda, Enrique, com F. Candela e A. Peyri, *Palácio do Esporte na Cidade do México* (1966-8), 603
- Castellani, Enrico (Castelmassa, Rovigo, 1930), 642, 658, 673; *Superfície prateada* (1968), 567
- Castiglioni, Achille (Milão, 1918) e Piergiacomo (Milão, 1913), *Lâmpada de mesa de luz indireta* (1963), 611
- Castiglioni, Enrico (Busto Arsizio, 1914), *Escola profissional em Busto Arsizio* (1963-4), 608
- Cecioni, Adriano (Fontebuoni, Florença, 1836 — Florença, 1886), [164](#)
- Cencetti, Luigi (Florença, 1933)
- Cercle et Carré, grupo abstrato, 496
- Ceroli, Mario (Castelfrentano, Chieti, 1938), *China* (1960), 583
- César (Baldaccini) (Marselha, 1921), 547, 652, 669; *Compressão* (1960), 550
- Cézanne, Paul (Aix-en-Provence, 1839 — 1906), [52](#), [59](#), 71, [75](#), [76](#), [99](#), [105](#), [109](#), [110](#), 111, [116](#), [125](#), [130](#), 134, 138, 139, 208, 215, 227, 228, [229](#), 232, 234, 236, 237, 302, [310](#), 314, 324, 340, 374, 375, 377, 379, 382, 414, 422, 423, 426, 431, 435, 438, 466, 505, 525, 657, 658, 660, 674, 676; *O asno e os ladrões* (1869-70), 115; *A casa do enforcado em Auvres* (1873), [112](#); *As grandes banhistas* (1898-1906), 235; *Jogadores de cartas* (1890-2), [114](#); *O monte Sainte-Victoire* (1904-6), 115
- Chadwich, Lynn (Londres, 1914), 544
- Chagall, Marc (Vitebsk, Rússia, 1887 — Saint-Paul de Vence, 1985), 324, 329, 344, 379, 409, 412, 431, 469, 471, 472, 473, 492, 658; *À la Russie, aux ânes et aux autres* (1911), 474; *Os três acrobatas* (1956), 472; *O violinista verde* (1923), 344
- Chamberlain, John (Rochester, Indiana, 1927), 547; *Brinquedo* (1961), 548
- Champaigne, Philippe de (Bruxelas, 1602 — Paris, 1674), 43
- Chardin, Jean-Baptiste-Siméon (Paris, 1699 — 1779), [59](#)
- Chassériau, Théodore (Samana, San Domingo, 1819 — Paris, 1856), 138
- Chessa, Gigi (Turim, 1898 — 1935), 379
- chiaristi*, 379
- Christo (Javacheff) (Sofia, 1935), 559, 589, 652, 659; *Projeto para o "empacotamento" do vale de Great Hogback em Rifle, Colorado* (1970-1), 590; *Mesa com objeto empacotado* (1964), 556
- CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), 670
- Ciseri, Antonio (Ronco, Ticino, 1821 — Florença, 1891), [164](#)
- cloisonnisme*, 216
- Cobra, grupo, 541, 652
- Colla, Ettore (Parma, 1899 — Roma, 1969), 547, 634; *Grande espiral* (1922), 548; *Oficina solar* (1964), 633
- collage*, 305, 559
- combine-painting*, 642
- Comic strips* (história em quadradinhos), 646
- Consagra, Pietro (Mazzara del Vallo, 1920), 537, 544; *Planos suspensos* (1966-7), 547

- Bairro Siemensstadt em Berlim* (1929-31), 275; *Bauhaus de Dessau* (1925-6), 393, 394, 395; *Bauhaus de Dessau, casa do diretor* (1925-6), 396; *Bauhaus de Dessau, casa dos professores* (1925-6), 396; *Fábrica Fagus* (1911-2), 274; *Projeto do Totaltheater* (1926), 270; *Maquete para o Palácio dos Sovietes em Moscou* (1931), 404; (e M. Breuer), *Casa Gropius em Lincoln, Mass.* (1937), 271; (e E. Maxwell Fry), *Escola em Impington* (1936), 404; (e H. Meyer), *Prédio dos escritórios na Exposição do Werkbund em Colônia* (1914), 275; (e K. Waschmann), *Packaged House System* (1942), 275
- Gros, Antoine-Jean (Paris, 1771 — 1835); *Carga de cavalaria guiada por Murat na batalha de Abukir* (1806), 17
- Grosz, George (Berlim, 1893 — Nova York, 1959), 242, 246, 379; *Funcionário do Estado para as pensões dos mutilados de guerra* (1921), 244
- Groupe de Recherches d'Art Visuel, 671
- Grubicy de Dragon, Vittore (Milão, 1851 — 1920), 161
- Grupo Archigram, *Plug in City, projeto de megaestrutura urbana* (1967), 599
- Grupo 7, 341
- Grupo de Novembro *ver* Novembergruppe
- Grupo N, 568
- Grupo Sphinx, 687
- Grupo T (*Arte Programmata*), 568
- Grupo Uno, 568
- Grupo Zero, 568
- Guardi, Francesco (Veneza, 1712 — 1793), 158, 167, 348
- Guarini, Guarino Camillo (Modena, 1624 — Milão, 1683), 223
- Guimard, Hector (Paris, 1867 — Nova York, 1942), 189; *Castel Béranger em Paris* (1902), o portão, 203; *Entrada do metrô em Paris* (1899-1904), 188
- Guttuso, Renato (Bagheria, Palermo, 1912 — Roma, 1987), 382, 537; *Fuzilamento no campo* (1939), 384
- Guys, Constantin (Flessinga, 1805 — Paris, 1892), 67, 69; *Pela rua* (c. 1860), 67; *Três mulheres sentadas* (1860 — c. 1864), 67
- Hackert, Jacob Philipp (Prenzlau, 1737 — San Pietro di Careggi, Florença, 1807), 161
- Hains, Raymond (Saint-Brieuc, 1926), 559, 669
- Hals, Frans (Antuérpia, c. 1580 — Haarlem, 1666), 75, 81, 94, 98
- Hamilton, Richard (Londres, 1922), 589; *Interior* (1965), 574
- Hansen, Christian (Copenhague, 1756 — 1845); *Interior da Vor Frue Kirke em Copenhague* (1811-29), 26
- happening*, 575, 589, 667
- hard edge*, 570
- Hartung, Hans (Leipzig, 1904), 531, 539, 629, 666; *Composição* (1950), 620; *T. 1947-25* (1947), 538; *T. 1957-12* (1957), 541
- Hausmann, Georges-Eugène (Paris, 1809 — 1891), 186
- Hayez, Francesco (Veneza, 1791 — Milão, 1882), 156, 158, 162; *As vésperas sicilianas* (1846), 157
- Heckel, Erich (Döbeln, 1883 — Rudolfzell, 1970), 237, 668; *Dois mulheres* (1910), 252; *Passeio no Grunewaldsee* (1911), 279
- Hennebique, François (Neuville-Saint-Vaast, 1843 — Paris, 1921), 91
- Hildebrand, Adolf von (Marburg, 1847 — Munique, 1921), 169, 172; *O jogador de bocha*, 173
- Hiper-realista, corrente (*sharp focus*), 579
- Hochschule für Gestaltung (Ulm), 519
- Hodler, Ferdinand (Berna, 1853 — Genebra, 1918), 212, 242; *Eurritzia* (1895), 210
- Hoehme, Gerhard (Greppin, Alemanha, 1920), 549, 629; *Borkenbild* (1958), 550
- Hoffmann, Josef, *Palácio Stoclet em Bruxelas* (1905-11), 174
- Hogarth, William (Londres, 1697 — 1764), 40, 44, 418, 485, 559
- Holbein, Hans, o Velho (Augusta, c. 1471 — Isenheim, 1524), 169, 342
- Hoffmann, Josef (Pirnitz, 1870 — Viena, 1956), 670
- Homer, Winslow (Boston, 1836 — Scarborough, 1910), 520; *A corrente do Golfo* (1899), 521
- Hopper, Edward (Nyack, 1882 — Nova York, 1967), 520, 579; *Domingo de manhã cedo* (1930), 521
- Horta, Victor (Gand, 1861 — Bruxelas, 1947), 83, 90, 192, 220, 225; *Casa Solvay em Bruxelas* (1894-9), 191, 201; *Hôtel Aubecq em Bruxelas* (1899-1903), 207; *Maison du Peuple em Bruxelas* (1897), 191
- Howe, George (Worcester, Massachusetts, 1886 — Cambridge, Massachusetts, 1955), (e W. Lescaze) *Saving Fund Society Building em Filadélfia* (1931-2), 300
- Hunt, William Holman (Londres, 1827 — 1910), 175
- Impressionismo, Impressionistas, 75, 80, 82, 83, 97, 117, 130, 161, 168, 172, 213, 215, 227, 242, 256, 306, 313, 314, 335, 336, 340, 346, 348, 351, 374, 379, 469, 472, 473, 520, 531, 562, 657, 669
- Indiana, Robert (New Castle, Indiana, 1928), *The black diamond yield* (1963), 569
- Induno, Domenico (Milão, 1815 — 1878), 165
- informal, 142, 520, 538, 542, 652, 656, 662, 664
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique (Montauban, 1780 — Paris, 1867), 14, 31, 32, 33, 42, 50, 52, 59, 80, 92, 103, 105, 109, 128, 130, 138, 155, 156, 236, 340, 469; *A banhista de Valpinçon* (1808), 51; *Retrato de Mademoiselle Rivière* (1805-6), 17
- Isgro, Emilio, 592
- Itten, Johannes (Schwarzenegg, Suíça, 1888 — Zurique, 1967), 269, 665
- Jawlensky, Alexei von (Kuslowo, 1867 — Wiesbaden, 1941), 316
- Jeanneret, Pierre (Genebra, 1896), 343, 402; (e Le Corbusier) *Projeto para o Palácio dos Sovietes em Moscou* (1931), 403
- Jofan, Boris M. (Rússia, 1891), 284, 341
- John, Augustus (Tenby, Gales, 1878 — Fordingbridge, Hampshire, 1961), 368
- Johns, Jasper (Allendale, Carolina do Sul, 1930), 524, 575, 577, 579, 589, 666; *Campo* (1963-4), 576; *Fool's house* (1962), 510; *Três bandeiras* (1958), 576
- Johnson, Philip Cortelyou (Cleveland, Ohio, 1906), 656, 675; *Casa Johnson em New Canaan, Conn.* (1949), 602
- Jorn, Asger (Vejrung, Dinamarca, 1914 — 1973), 541, 652
- Judd, Donald (Excelsior Springs, Missouri, 1928)
- Jugendstil, 172, 182
- Kahn, Louis (Ilha de Osel, Estônia, 1901 — Nova York, 1974),

- 653, 677; *Figura deitada* (1938), 462; *Figura deitada* (1939), 371; *Refugiados numa ferrovia subterrânea* (1941), 485
- Morandi, Giorgio (Bolonha, 1890 — 1964), 313, 374, 375, 504, 505, 625, 678; *Grande natureza-morta metafísica* (1918), 505; *Natureza-morta* (1919), 506; *Natureza-morta com fruteira* (1916), 503; *Paisagem no Savena* (1929), 375
- Morandi, Riccardo (Roma, 1902), *Central atômica perto de Garignano* (1959-62), 606
- Moreau, Gustave (Paris, 1826 — 1898), [82](#), [83](#), 138, 469; *A aparição* (c. 1875), 141
- Morellet, François (Cholet, França, 1926), 671; *Esfera, tramas* (1967), 566
- Morelli, Domenico (Nápoles, 1826 — 1901), *As tentações de santo Antônio* (1878), 163
- Moretti, Gaetano (Milão, 1860 — 1938), *Central elétrica em Trezzo d'Adda* (1906), 201
- Morris, Robert (Kansas City, 1931), *Sem título* (1968), 583
- Morris, William (Walthamstow, Essex, 1834 — Londres, 1896), 31, [103](#), 162, [164](#), 179, [182](#), 189, 204, 295, 368, 485; *Pimpernel, papel de parede* (1876), 179
- Motherwell, Robert (Aberdeen, Washington, 1915), 539; *Elegia pela república espanhola* (1953-4), 572; *Pancho Villa morto e vivo* (1943), 540
- Mucha, Alfons (Ivantchice, Tchecoslováquia, 1860 — Praga, 1939) *Medeia* (1898), 205
- Müller, Otto (Liebau, 1874 — Breslavia, 1930), 237; *Casal na praia* (1914), 239; *Três cabeças de moça* (1921), 251
- Munari, Bruno (Milão, 1907), 519, 678; *Lâmpada tubular* (1964), 610; *Máquina inútil* (1956), 516; *Negativo-positivo* (1956), 566
- Munch, Edvard (Løten, Noruega, 1863 — Ekeley, 1944), 172, 183, 213, 215, [225](#), 227, 228, 256, 346, 654, 679; *Ansiedade* (1894), 213; *O grito* (c. 1893), [258](#); *Melancolia* (1896), 251; *Puerbidade* (1895), 257; *Quatro moças na ponte* (1905), [258](#)
- Mussini, Luigi (Berlim, 1813 — Siena, 1888), 31, 169
- Nabis, pintores, 142, 189, 216
- Nadar (Gaspard-Felix Tournachon) (Paris, 1820 — 1910), [75](#), [76](#), [79](#), [81](#), 94, [106](#), 167; *Sarah Bernhardt, fotografia* (1859), 78
- Naïfs, pintores, 346
- Naumann, Bruce (Fort Wayne, Indiana, 1941), *A última parte do meu sobrenome repetida catorze vezes verticalmente* (1967), 583
- Nay, Ernst Wilhelm (Berlim, 1902 — Colônia, 1968), 537; *Ontário azul* (1959), 536
- nazarenos, 31, [156](#), 169
- Neo-impressionismo, [82](#), [83](#), [99](#), [117](#), 142, 161, 285, 302, 431
- Neofuturismo, 336
- Neoplasticismo, 264, 272, 284, [285](#)
- Nervi, Pier Luigi (Sondrio, 1891 — Roma, 1978), *Salão das Exposições em Turim* (1948-9), 606
- Neue Sachlichkeit, corrente da, 242
- Neutra, Richard (Viena, 1892 — Wuppertal, EUA, 1970), 298
- Nevelson, Louise (Kiev, 1900), 547; *Dawn's wedding mirror* (1955), 530
- Newman, Barnett (Nova York, 1905 — 1970), 524, 570; *Vir Heroicus Sublimis* (1950), 572
- Nicholson, Ben (Denham, 1894 — 1976), 368, 370, 488, 559; *Feb. 2853* (1953), 490; *Sevenbark* (1955), 369
- Nigro, M., 520, 523
- Niwiskii, Ignatii (Moscou, 1881); *Esboço para "Turandot", de Carlo Gozzi* (1921), 307
- Nizzoli, Marcello (Reggio Emilia, 1895 — Milão, 1969), 683; *Máquina de costura "Mirella"* (1957), 611
- Noguchi, Isamu (Los Angeles, 1904), *Kouros* (1944), 546
- Noland, Kenneth (Asheville, Carolina do Norte, 1924), 570, 638, 671, 674; *Empíreo* (1960), 640; *Zona tropical* (1964), 572
- Nolde, Emil (Nolde, 1867 — Seebül, 1956), 237, 240, 259, 262, 379; *Os Reis Magos* (c. 1913), 252; *A lenda de santa Maria Egípcíaca* (1912), 239; *Rosas vermelhas e amarelas* (1907), 261
- Nouveau Réalisme, 555, 560, 652, 659, 669, 682
- Nova Associação dos Artistas (1909), 316
- Nova Figuração, 559, 560, 653
- Novecento, Movimento, [337](#), 348, 374, 377, 379, 385, 462, 651, 657, 658
- Novelli, Gastone (Viena, 1925 — Milão, 1968), 642
- Novembergruppe, 246, [269](#), [273](#), 276, 397, 675
- Novgorod, Escola de, *Exaltação da cruz* (séc. XII), 329
- Novo Realismo ver Nouveau Réalisme
- Nuova Figurazione ver Nova Figuração
- Obrist, Hermann (Kilcheberg, Zurique, 1863 — Munique, 1927), *Biombo* (1895), 200
- Ochitovitch (Rússia), 284
- Olbrich, Joseph Maria (Troppau, 1867 — Düsseldorf, 1908), 172, 189, 192, [194](#); *Casa do Artista em Dormstadt* (1901), 173; *Palácio da Secessão em Viena* (1898-9), [190](#)
- Oldenburg, Claes (Estocolmo, 1929), 577, 579, 589, 679; *Model colossal monument* (1967), 578; *Mesa com comida*, 578
- Op(tical Art), 519, 562, 577
- Opalka, Stephen (Polónia), 511, 592
- órfico, motivo, 324
- Orgânica, arquitetura, 296, 298
- Oriani, Alfredo, *Projeto de casa futurista em Turim* (antes de 1931), 334
- Orozco, José Clemente (Zapotlán, México, 1883 — Cidade do México, 1949), 492, 679, 681; *Benito Juarez*, 493; *Zapatistas* (1931), 493
- Oud, Jacobus Johannes Pieter (Purmerend, 1890 — Wassenaar, 1963), 187, [285](#), 287, [289](#), 682, 687; *Bairro Kienfhoek em Rotterdam* (1925), 594; *Bairro Tusschendijken em Rotterdam* (1918-20), 287; *Colônia Kiefhoek em Rotterdam* (1925-30), 287
- Overbeck, Friedrich (Lübec, 1789 — Roma, 1869), 31, 169; *José vendido pelos irmãos* (1816-7), 173
- Owen, Robert (Newtown, 1771 — 1858), [186](#)
- Ozenfant, Amédée (Saint-Quentin, 1886 — Cannes, 1966), 266, [310](#), [343](#), [348](#), [374](#), [670](#), [671](#)
- Pace, Achille (Termoli, Campobasso, 1923), *Itinerário* [109](#) (1963), 563
- Pagano, Giuseppe (Parenzo, Istria, 1896 — Mauthausen, 1945), 334, 335, 336, 651; (e G. Levi-Montalcini) *Pavilhão da Itália na*

- Soldati, Atanasio (Parma, 1896 — Milão, 1953), [337](#), 459, 462, 500; *Composição* (1934), [461](#); *Últimas estrelas* (1950), [460](#)
- Soleri, Paolo (Turim, 1919), 685; *Projeto de ponte no Arizona*, 601
- Sonderborg, Kurt Rudolf Hoffmann (Sonderborg, 1923), 549
- Soto, Jesus Raphael (Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923), *Amarelo plex* (1969), [564](#)
- Sottsass, Ettore Jr. (Innsbruck, 1907), *Calculadora MC19* (1970), [611](#)
- Soulages, Pierre (Rodez, 1919), 531, 539, 629; *Composição* (1950), [539](#)
- Soutine, Chaim (Smilovitch, 1894 — Paris, 1943), 242, 345, 352, 379, 469; *O coroinha* (1928), [347](#); *Retrato de Maria Lani* (1929), [244](#)
- Spazzapan, Luigi (Gradisca d'Isonzo, 1890 — Turim, 1958), 379; *Membro da resistência enforcado* (1954), [380](#)
- Spoerri, Daniel (Galati, Romênia, 1930), 559, 652, 669; *Tuborg I* (1961), [556](#)
- Stella, Frank (Malden, Massachusetts, 1936); *Marrakech* (1964), [573](#)
- Stieglitz, Alfred (Hoboken, Nova Jersey, 1864 — Nova York, 1946), 353, 355, 508
- Still, Clyfford (Grandin, Dakota do Norte, 1904), 539, 639; *1962-D* (1962), [641](#); *Pintura* (1949), [539](#)
- Strand, Kerry, *The Snail* (1968), [569](#)
- Stuck, Franz von (Tettenweis, 1863 — Munique, 1928), 208, 212; *Danças* (1896), [211](#)
- Studio B.B.P.R., [654](#); *Monumento aos campos de concentração na Alemanha, em Milão* (1946-52), [609](#); *Torre Velasca em Milão* (1957), [608](#)
- Sturm und Drang, [12](#), 169, 262
- Sullivan, Louis Henry (Boston, 1856 — Chicago, 1924), 197, 295; *Lojas Carson, Pirie & Scott em Chicago* (1899-1904), [198](#)
- Suprematismo, 284, 301, 324, 325, 329, 516, 612, 676
- Surrealismo, 84, 139, 272, 302, 348, 351, 360, 371, 371, 363, 364, 366, 368, 412, 458, 462, 480, [481](#), 484, 485, 492, 500, 508, 513, 531, 534, 577, 635, 653, 661, 661, 664, 667, 672, 675, 677, 681, 686
- Survage, Léopold (Wilmanstrand, 1879 — Paris, 1968), 352
- Sutherland, Graham (Londres, 1903 — Mentone, 1980), 368, 559, 686; *Forma de árvore verde: interior de bosques* (1940), [370](#)
- tachismo, *tachiste*, 142, 568
- Tamayo, Rufino (Oaxaca, 1899 — México, 1966), 492; *Animais* (1941), [493](#); *Contemplador de estrelas* (1944), [492](#)
- Tange, Kenzo (Imibari, 1913), 686; *Catedral de Santa Maria em Tóquio* (1962-5), [603](#); *Plano de desenvolvimento para Tóquio* (1962-3), [595](#)
- Tanguy, Yves (Paris, 1900 — Woodbury, Connecticut, 1955), [364](#); *O sol em sua arca* (1936), [365](#)
- Tápies, Antoni (Barcelona, 1923), 544, 626, 629, 686; *Branco e laranja* (1967), [627](#); *Horizontais em negro* (1960), [628](#); *Relevo azul sobre castanho* (1957), [545](#)
- Tatlin, Wladimir (Karkov, 1885 — Moscou, 1953), 283, 284, 324, 325, 326, 672; *Modelo para o Monumento à Terceira Internacional* (1919-20), [285](#)
- Taut, Bruno (Königsberg, 1880 — Istambul, 1938), 246; *Pavilhão da exposição para o Werkbund de Colônia* (1914), [248](#), [249](#)
- Tecton, grupo, [405](#)
- Tenerani, Rieti, 1789 — Roma, 1869), 31, 169
- Terk Delaunay, Sonia (Giraditchche, Ucrânia, 1886 — Paris, 1979), 306, 660; *Figurinos para "Coeur à ristan gaz", de Tristan Tzara* (1923), [353](#)
- Terragni, Giuseppe (Grupo 7) (Meda, Milão, 1904 — Como, 1942), 335, 341, 459, 462; *Casa del Fascio em Como* (1932), [460](#); *Projeto para o Asilo Sant'Elia em Como* (1936), [461](#)
- Thonet, Michel (Boppard, Coblenza, 1796 — Viena, 1871), 409; *Cadeira de balanço modelo 7001* (1860), [407](#)
- Thorvaldsen, Bertel (Copenhague, 1770 — 1844), [14](#), [25](#), [50](#), 57; *Ganimedes e a águia de Júpiter* (1817), [13](#); *Hebe* (1816), [48](#); *As três Graças* (1821), [15](#)
- Ticiano Vecellio (Pieve di Cadore, c. 1491 — Veneza, 1576), [47](#), [94](#), [95](#), [156](#); (e Giorgione) *O concerto campestre* (c. 1510), [96](#)
- Tieck, Christian Friedrich (Berlim, 1776 — 1851), 11, 28, 169
- Tiepolo, Gaimbattista (Veneza, 1696 — Madri, 1770), [40](#), [105](#), 158, 162, 167, 348
- Tilson, Joe (Londres, 1928), *Zigurat*, [569](#)
- Tinguely, Jean (Friburgo, 1925), 547, 652, 669; *Homenagem a Nova York* (1960), [548](#)
- Tino di Camaino (Siena, c. 1285 — Nápoles, 1338), 468
- Tintoretto, Jacopo Robusti, *dito* (Veneza, c. 1518 — 1594), [110](#)
- Tobey, Mark (Centerville, Wisconsin, 1890 — Basileia, 1976), 528, 530, 612, 635; *Circus transfigured* (1957), [637](#); *Transição pacífica* (1943), [530](#)
- Toma, Gioacchino (Galatina, Lecce, 1836 — Nápoles, 1891), 162, [164](#); *Luisa Sanfelice no cárcere* (1877), [163](#)
- Tommasi, Ludovico (Livorno, 1866 — 1941), 167
- Toorop, Jan (Poerworedjo, Java, 1858 — Haia, 1928), 212; *O canto dos tempos* (1893), [200](#); *As três esposas* (c. 1892), [210](#)
- Torres García, Joaquín (Montevideu, 1874 — 1949), 459, 492, 677
- Tosi, Arturo (Busto Arsizio, 1871 — Milão, 1956), [377](#); *Paisagem, Oliveiras*, [376](#)
- Toulouse-Lautrec, Henri de (Albi, 1864 — Malromé, 1901), [79](#), [81](#), [86](#), 124, [127](#), [130](#), 131, 150, 183, 189, 215, 216, 227, 229, 253, 256, 422; *A toaleta* (1896), [129](#); *No circo Fernando: cavaleira* (1888), [128](#)
- Troyon, Constant (Sèvres, 1810 — Paris, 1865), 60
- Turcato, Giulio (Mântua, 1912), [642](#); *Composição abstrata* (1947), [556](#)
- Turner, William (Londres, 1775 — 1851), [19](#), [20](#), [33](#), [38](#), [40](#), 158, 161, 175, 213, 368, 485, 488
- Twombly, Cy (Lexington, 1929), [642](#)
- Uncini, Giuseppe (Grupo Uno) (Fabriano, 1929), *Concreto armado 29* (1961), [567](#)
- Ussi, Stefano (Florença, 1822 — 1901), [164](#)
- Utrillo, Maurice (Paris, 1883 — Daz, 1955), 345, 346, 348; *Vista de Montmartre*, [345](#)
- Utzon, John (Copenhague, 1918), *Projeto para o Teatro de Ópera de Sidney* (1956), [602](#)



ISBN 978-85-7164-251-5



9 788571 642515