

# DO ESPIRITUAL NA ARTE

*E na pintura em particular*

Wassily Kandinsky

Tradução: Álvaro Cabral  
Antonio de Pádua Danesi

Introdução

1. O espiritual na arte

2. O espiritual na pintura

3. A espiritualidade na arte

4. A espiritualidade na pintura

5. A espiritualidade na arte

6. A espiritualidade na pintura

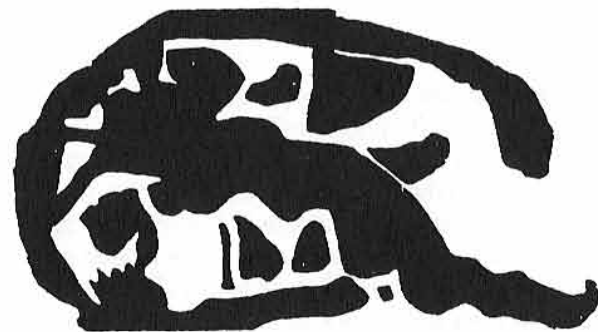
7. A espiritualidade na arte

8. A espiritualidade na pintura

Conclusão

Martins Fontes  
São Paulo 1996

## 1 Introdução







Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos.

Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer. Tentar revivificar os princípios artísticos de séculos passados só pode levar à produção de obras natimortas. Assim como é impossível fazer reviver em nós o espírito e as maneiras de sentir dos antigos gregos, também os esforços tentados para aplicar seus princípios – por exemplo, no domínio da plástica – só levarão à criação de formas semelhantes às formas gregas. A obra assim produzida será sem alma para sempre. Essa imitação assemelha-se à dos macacos. Aparentemente, os movimentos do macaco são os mesmos que os do homem: o macaco senta, segura um livro e o folheia com ar grave. Mas essa mímica é desprovida de qualquer significação.

Existe outra analogia, entre as formas de arte, baseada numa necessidade fundamental. A similitude das tendências morais e espirituais de toda uma época, a busca de objetivos já perseguidos em sua linha essencial, depois esquecidos, e, portanto, a semelhança do clima interior, podem logicamente levar ao emprego de formas que, no passado, serviram com êxito às mesmas tendências. Assim nasceu, pelo menos em parte, nossa simpatia e nossa compreensão pelos primitivos, a afinidade espiritual que descobrimos ter com eles. Como nós, esses artistas puros só se ligaram, em suas

obras, à essência interior, sendo por isso mesmo eliminada toda e qualquer contingência.

Esse ponto de contato interior, apesar de toda a sua importância, não é, entretanto, mais do que um ponto. Após o longo período de materialismo de que ela está apenas despertando, nossa alma acha-se repleta de germes de desespero e de incredulidade, prestes a soçobrar no nada. A esmagadora opressão das doutrinas materialistas, que fizeram da vida do universo uma vã e detestável brincadeira, ainda não se dissipou. A alma que volta a si permanece sob a impressão desse pesadelo. Uma luz vacilante brilha tenuemente, como um minúsculo ponto perdido no enorme círculo da escuridão. Essa luz fraca é apenas um pressentimento que a alma não tem coragem de sustentar; ela se pergunta se a luz não será o sonho, e a escuridão a realidade. Essa dúvida e os sofrimentos opressivos que ela deve à filosofia materialista distinguem nossa alma da alma dos primitivos. Por mais levemente que se a toque, nossa alma soa como um vaso precioso, que se encontrou rachado na terra. É por isso que a atração que nos leva ao primitivo, tal como o sentimos hoje, só pode ser, sob sua forma atual e factícia, de curta duração.

Salta aos olhos que essas duas analogias da arte nova com certas formas de épocas passadas são diametralmente opostas. A primeira, toda exterior, será sem futuro. A segunda é interior e encerra o germe do futuro. Após o período da tentação materialista a que aparentemente sucumbiu, mas que repele como uma tentação ruim, a alma emerge, purificada pela luta e pela dor. Os sentimentos elementares, como o medo, a tristeza, a alegria, que teriam podido, durante o período da tentação, servir de conteúdo para a arte, atrairão pouco o artista. Ele se esforçará por despertar sentimentos mais matizados, ainda sem nome. O próprio artista vive uma existência completa, relativamente requintada, e a obra, nascida de seu cérebro, provocará, no espectador capaz de experimentá-las, emoções mais delicadas, que nossa linguagem é incapaz de exprimir.

Mas, no momento atual, é raro o espectador estar em condições de sentir essas vibrações. O que ele procura na obra de arte é ou uma simples imitação da natureza que pode servir a fins práticos

(retrato, na acepção mais banal da palavra, etc.), ou uma imitação da natureza que equivalha a uma interpretação (a pintura impressionista), ou, enfim, estados de espírito disfarçados sob formas naturais, a que se dá o nome de *Stimmung*<sup>1</sup>. Todas essas formas, contanto que se trate de verdadeiras formas de arte, alcançam seu objetivo e constituem (mesmo no primeiro caso) um alimento para o espírito, sobretudo no terceiro caso, quando o espectador encontra nelas um eco de sua alma. Por certo, tal consonância (ou dissonância) não pode manter-se vã ou superficial. No entanto, o clima (*Stimmung*) da obra ainda pode aprofundar e sublimar a receptividade do espectador. Seja como for, tais obras protegem a alma de toda vulgaridade. Elas a mantêm em certa altura, à semelhança do que faz uma cravelha com as cordas de um instrumento. Entretanto, a afinação e propagação desse som no tempo e no espaço permanecem limitadas e não esgotam toda a ação possível da arte.

Um edifício de grandes, de enormes, de pequenas ou médias dimensões, dividido em salas. As paredes dessas salas desaparecem sob telas pequenas, grandes ou médias, não raro vários milhares de telas. Nessas telas, por meio da cor, fragmentos de “natureza”: animais iluminados ou na sombra, no bebedouro ou perto da água; ao lado, um Cristo na cruz, representado por um pintor que não crê em Cristo; flores, seres humanos sentados, em pé, caminhando, muitas vezes também nus, uma multidão de mulheres nuas (frequentemente em escorço e vistas de costas), bandejas de prata com maçãs, o retrato do Conselheiro de Estado N..., um sol poente, uma dama de rosa, um bando de patos, o retrato da baronesa X..., um vôo de gansos, uma dama de branco, bezerros à sombra com, aqui e ali, manchas de sol de um amarelo gritante, o retrato de Sua Excelência Y..., uma dama de verde. Tudo isso cuidadosamente impresso num catálogo: nomes dos artistas, títulos dos

1. Lamentavelmente, esse termo que deve designar as aspirações poéticas de uma alma artística vibrante foi desviado do seu sentido verdadeiro para, finalmente, converter-se em motivo de zombaria. Qual, aliás, a palavra impregnada de um sentido profundo que a multidão não é logo tentada a profanar?

quadros. As pessoas, catálogo em punho, vão de uma tela a outra; folheiam-no e lêem os nomes. Depois tornam a sair, tão ricas ou tão pobres quanto estavam ao entrar, e imediatamente se deixam reabsorver por suas preocupações, que nada têm a ver com a arte. O que vieram elas fazer aqui? Cada quadro encerra misteriosamente toda uma vida, uma vida com seus sofrimentos, suas dúvidas, suas horas de entusiasmo e de luz.

Para o que tende essa vida? Para quem se volta a alma angustiada do artista quando, também ela, participa de sua atividade criadora? O que ela quer anunciar? “Projetar a luz nas profundezas do coração humano, eis a vocação do artista”, escreveu Schumann. E Tolstoi: “Um pintor é um homem que pode desenhar e pintar tudo.”

Dessas duas definições da atividade do artista, é a segunda que se deve escolher, se se pensar na exposição de que acabamos de falar. Com mais ou menos habilidade, virtuosismo, brio, foram aproximados na tela objetos que tinham entre si relações de valor ora elementares, ora complexas. É a harmonização do conjunto na tela que realiza a obra de arte. Contempla-se essa obra com um olhar frio e uma alma indiferente. Os *entendidos* admiram-lhe a feitura como se admira um equilibrista na corda e saboreiam a pintura como se saboreia um patê.

As almas famintas partem famintas.

A multidão arrasta-se de sala em sala e acha as telas “bonitas” e “sublimes”. Aquele que teria podido falar a seu semelhante nada disse, e aquele que teria podido ouvir nada ouviu.

É o que se chama “arte pela arte”.

Essa sufocação de toda ressonância interior que é a vida das cores, essa dispersão inútil das forças do artista, eis a arte pela arte.

O artista busca a recompensa material para sua habilidade, seu poder inventivo e sua sensibilidade. Seu objetivo consiste em satisfazer sua ambição e sua cupidez. Em vez de um trabalho em comum que os aproximaria, é uma rivalidade que se estabelece entre os artistas ávidos de bens materiais. Queixam-se de um excesso de concorrência e da superprodução que ela acarreta. O ódio, a

parcialidade, a inveja, as intrigas são as conseqüências dessa arte materialista que foi desviada de sua finalidade<sup>2</sup>.

O espectador distancia-se do artista que, numa arte privada de objetivo, recusa-se a ver a finalidade de sua própria vida e tem maiores ambições.

*Compreender* é educar o espectador, induzi-lo a compartilhar o ponto de vista do artista. Dissemos mais acima que a arte é filha do seu tempo. Tal arte só pode reproduzir o que, na atmosfera do momento, já está totalmente realizado. Essa arte, que não encerra em si nenhum potencial de futuro, que é tão-só o produto do tempo presente e jamais engendrará o “amanhã”, é uma arte castrada. Vive pouco tempo e, privada de sua razão de ser, morre assim que muda a atmosfera que a criou.

É uma arte suscetível ainda de outros desenvolvimentos. Também tem raízes em sua época. Mas não é somente o eco e o espelho dessa época; possui, além disso, uma força de despertar profética, capaz de uma vasta e penetrante irradiação.

A vida espiritual, a que a arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes, traduz-se num movimento para a frente e para o alto, complexo mas nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples. E o próprio movimento do conhecimento. Seja qual for a forma que adote, conserva o mesmo sentido profundo e a mesma finalidade.

As causas da necessidade que nos obriga, “com o suor do nosso rosto”, a progredir pelo sofrimento, pelo mal e os tormentos, permanecem para nós envoltas em obscuridade. Quando se chega a uma parada, quando a estrada é desembaraçada de várias pedras pérfidas, perversamente uma mão invisível lança no caminho novos blocos que o recobrem, por vezes, de forma tão completa que ele fica irreconhecível.

2. Algumas raras exceções isoladas não contradizem esse quadro aflitivo e mesmo entre essas exceções encontra-se um grande número de artistas cujo credo é a arte. Por conseguinte, eles servem a um ideal que, por elevado que seja, obriga-os, no fim das contas, a uma dispersão inútil de suas forças. A beleza exterior é um elemento constitutivo da atmosfera espiritual. Mas esse elemento, fora de seu aspecto positivo (o belo e o bem), não esgota todas as virtudes de um talento (no sentido evangélico do termo), do qual certas possibilidades permanecem sempre não empregadas.

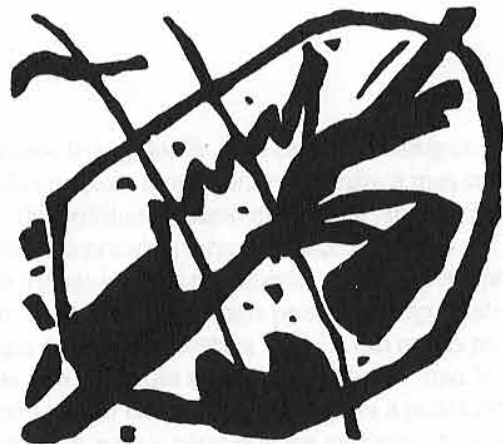


Então sempre surge um homem, um de nós, em tudo nosso semelhante, mas que possui uma força de "visão" misteriosamente infundida nele.

Ele vê o que será e o faz ver. Por vezes, desejaria libertar-se desse dom sublime, dessa pesada cruz sob a qual se verga. Mas não pode. Apesar das zombarias e do ódio, atrela-se à pesada carga da humanidade, a fim de soltá-la das pedras que a retêm e, com todas as suas forças, impele-a para a frente.

Com freqüência, já nada do seu "eu" corporal subsiste na terra. Tenta-se então reproduzir por todos os meios e em tamanho maior que o natural, no mármore, no bronze, na pedra, essa forma corporal, como se ela pudesse ter importância em tais mártires, divinos servidores dos homens, que sempre desprezaram a matéria e serviram apenas ao espírito. Mas esse "mármore" é o testemunho visível de que homens cada vez mais numerosos chegaram ao ponto atingido pelo primeiro deles, aquele que agora se glorifica.

## 2 O movimento





Um grande triângulo dividido em partes desiguais, a menor e a mais aguda no ápice, representa esquemática mas suficientemente bem a vida espiritual. Quanto mais se vai em direção à base, mais essas partes são grandes, largas, espaçosas e altas.

Todo o triângulo, num movimento quase imperceptível, avança e sobe lentamente, e a parte mais próxima do ápice atingirá “amanhã” o lugar onde a ponta estava “hoje”<sup>3</sup>. Em outras palavras, o que para o resto do triângulo ainda é hoje apenas uma lengalenga incompreensível e só faz algum sentido para a ponta extrema, revelar-se-á amanhã, para a parte que lhe está mais próxima, impregnado de emoções e de novas significações.

Por vezes, na ponta extrema, não há mais do que um homem sozinho. Sua visão iguala sua infinita tristeza. E os que estão mais perto dele não o compreendem. Em sua indignação, tratam-no de impostor, de semilouco. Toda a sua vida, solitário, muito longe e acima dos outros, Beethoven também foi alvo dos ultrajes destes<sup>4</sup>.

3. “Hoje” e “amanhã” devem ser aqui tomados no mesmo sentido dos “dias” da criação, na Bíblia.

4. Weber, o autor de *Freischütz*, disse da 7ª sinfonia de Beethoven: “Esse gênio acaba de atingir o *nec plus ultra* da extravagância. Beethoven está agora no ponto para o hospício.” Ouvindo pela primeira vez, no começo da primeira parte, a passagem em que o mi retorna com uma obstinação tão pungente, o abade Stadler não se conteve e disse para o seu vizinho: “Ainda e sempre esse mi! Decididamente, esse indivíduo é tão pobre de talento quanto de idéias.” (August Göllerich, *Beethoven*, p. 1. Coleção “La Musique”, editada por R. Strauss.)

Quanto tempo foi necessário para que a maior parte do triângulo chegasse ao lugar onde esse homem estava outrora sozinho? Apesar de todos os monumentos, são tão numerosos assim aqueles que subiram até lá?

Podem-se descobrir artistas em todas as partes do triângulo. Aquele que, entre eles, é capaz de olhar além dos limites da parte a que pertence é um profeta para os que o cercam. Ele ajuda a fazer avançar a carroça recalcitrante. Porém, se seu olhar não é bastante penetrante, se, por uma razão mesquinha, ele fecha deliberadamente os olhos ou deles faz mau uso, seus companheiros o compreenderão e o festejarão. Quanto mais perto estiver da base, maior será o número daqueles para quem suas palavras serão inteligíveis. Essa multidão tem fome – muitas vezes sem que ela própria esteja consciente disso – do pão espiritual que convém às suas necessidades. É esse pão que seus artistas lhe oferecem e é desse pão que, amanhã, quando ocupar o seu lugar, a camada seguinte, por seu turno, se nutrirá.

Esse esquema da vida espiritual nos fornece dela uma imagem bastante incompleta. Despreza todo um lado de sombra, uma grande face obscura, uma mancha morta. Com demasiada frequência, esse pão converte-se no alimento de todos aqueles que se mantêm num plano mais elevado. Mas, para eles, pode vir a se tornar um veneno. Uma pequena dose basta para agir sobre a alma, fazê-la resvalar gradualmente, cada vez mais baixo. Absorvido em dose elevada, esse veneno arrasta a alma em sua queda brutal. Num de seus romances, Sienkiewicz compara a vida espiritual à natação; aquele que não trabalha sem descanso e não luta incessantemente está condenado a afundar. É então que o dom natural do homem, o “talento” (no sentido evangélico do termo), pode tornar-se uma maldição para o artista que o recebeu e também para todos aqueles que comem desse pão envenenado. O artista emprega seu gênio para agradar necessidades inferiores; introduz um conteúdo impuro numa forma pretensamente artística. Atrai a si os fracos, perverte-os em contato com os piores, engana os homens e ajuda-os a se enganarem levando-os a persuadirem-se e a persuadi-

rem os outros de que têm sede do espiritual e de que a fonte onde saciam sua sede é uma fonte pura. Tais obras não ajudam a ascensão aos píncaros, entram-na; elas fazem recuar aqueles que se esforçam por avançar e empestam o ar em torno delas.

No mundo espiritual, ocorrem períodos estéreis, pobres em talentos, em que ninguém oferece aos homens o Pão que dá a iluminação. São os períodos de decadência. Caem incessantemente almas nas partes mais inferiores do triângulo que, em seu conjunto, dá a impressão de estar imóvel. Mas, na realidade, ele retrocede e declina. Nessas épocas mudas e cegas, os homens atribuem um valor especial e exclusivo aos êxitos exteriores. Apenas os bens materiais têm importância; cada progresso técnico que só serve e só pode servir ao corpo é saudado como uma vitória. As forças puramente espirituais passam despercebidas.

Os que têm fome de iluminação, aqueles que enxergam, são marginalizados – zombam deles, rotulam-nos de loucos. Mas essas poucas almas resistem e estão atentas. Têm uma necessidade obscura de vida espiritual, de ciência, de progresso. Gemem, inconsoladas e queixosas, no coro dos apetites grosseiros, dos gozadores ávidos dos bens mais materiais. As trevas tornam-se cada vez mais densas. A dúvida tortura essas almas inquietas, a angústia as esgota. Em redor delas, o cinzento se espessa. Mas esse lento obscurecer causa-lhes medo e, em desespero, elas se precipitam na noite.

A arte degradada dessas épocas visa apenas fins materiais. Extrai sua inspiração dos temas mais ignóbeis, porquanto não poderia haver temas nobres para ela.

Os objetos cuja reprodução é seu único objetivo permanecem imutavelmente os mesmos. De todas as interrogações que a arte pode formular-se só o “como” subsiste. O método que empregará para reproduzir o objeto torna-se, para o artista, o único problema: é o “Credo” de uma arte sem alma.

A arte está em busca de uma resposta. Especializada, ela só ficará inteligível para os próprios artistas, que começam a se queixar da indiferença do público por suas obras. Nessas épocas, o artista, em geral, tem muito pouco a dizer. Basta-lhe uma nuança in-

significante para fazer-se conhecer e apreciar por um grupo de mecenas e apreciadores de arte que o exaltam (o que não deixa de se traduzir, se for o caso, em algumas vantagens materiais). Vê-se então uma legião de homens dotados de uma aparência de talento que se lançam, não sem habilidade, sobre uma arte que lhes parece tão simples de conquistar. Em cada “centro artístico” vivem milhares de artistas dessa espécie, a maioria unicamente preocupada em procurar um novo estilo e que cria, com o coração frio, sem entusiasmo, sem empolgação, milhões de obras de arte.

A “concorrência” aumenta. A encarniçada busca de sucesso torna a pesquisa cada vez mais superficial. Pequenos grupos que, por acaso, lograram manter-se à margem desse caos de artistas e de obras, entrincheiram-se nas posições que conquistaram. O público olha sem compreender. Semelhante arte não pode interessá-lo e ele volta-lhe simplesmente as costas.

Apesar da cegueira, apesar desse caos e dessa busca desenfreada, o triângulo espiritual continua, na realidade, avançando. Sobre, lentamente, com uma força irresistível. Invisível, um novo Moisés desce da montanha. Vê a dança em torno do bezerro de ouro. Mas ainda assim dá aos homens a fórmula de sabedoria que lhes trouxe.

Sua linguagem escapa às massas. O artista, porém, a entenderá. A princípio inconscientemente, ele seguirá esse chamado. Já o “como” contém um germe oculto de cura. Mesmo que essa pergunta fique em geral sem resposta, há nessa personalidade, ainda que insignificante, uma possibilidade de não ver no objeto apenas a pura matéria do período realista, reproduzido “tal qual”, sem imaginação, mas também o que a ultrapassa.

Mais que isso, a partir do instante em que, da maneira que lhes é própria, a experiência íntima do artista e a força de emoção que a torna comunicável aos outros transparecem, a arte entra no caminho ao término do qual reencontrará o que perdeu, o que voltará a ser o fermento espiritual de seu renascimento. O objeto de sua busca não é o objeto material concreto a que o artista se prendia exclusivamente na época precedente – etapa superada –, mas será o próprio conteúdo da arte, sua essência, sua alma,

sem a qual os meios que a servem nunca serão mais do que órgãos lânguidos e inúteis.

Esse conteúdo, só a arte pode captá-lo, só ela pode exprimi-lo claramente com os meios que lhe pertencem.

### 3 A mudança de rumo espiritual





O triângulo espiritual avança e ascende lentamente. Uma das mais extensas partes de sua base começa a ser afetada pelas primeiras frases do "Credo" materialista. Judeus, católicos, protestantes, aqueles que o povoam são ateus, antes de tudo. Alguns, os mais audaciosos ou os mais bitolados, reconhecem-no abertamente. O "Céu" está vazio. Deus está morto. Em política, são partidários da representação popular ou republicanos. O medo, o horror e o ódio que ontem alimentavam por tais opiniões políticas hoje eles dedicam à anarquia, da qual apenas conhecem o nome e cujo simples nome os apavora.

Do ponto de vista econômico, são socialistas. Afiam a espada da Justiça para desferir o golpe mortal na hidra capitalista e abater o Mal.

Ninguém, entre eles, jamais conseguiu resolver uma única dificuldade. São outros homens, superiores a eles, que sempre fizeram avançar o carro da humanidade. Como poderiam imaginar os esforços e aflições desses outros? Não fazem mais do que sofrer de longe os efeitos destes e acreditam em algum meio simples e infalível.

A parte seguinte é cegamente aspirada pela primeira. Ela tende a colocar-se em seu nível, mas agarra-se a seu lugar, com medo de ser enganada. O medo do desconhecido a paralisa.

Do ponto de vista religioso, as partes superiores não se contentam em professar o mais cego ateísmo. Elas baseiam-no em algumas afirmações que tomam de outrem. Como esta declaração de Virchow, indigna de um cientista: "Autopsiei numerosos cadáveres e jamais descobri neles uma alma." Do ponto de vista político, o ideal republicano ocupa um lugar de destaque. Conhecem-se os usos parlamentares, lêem-se os jornais, até mesmo os artigos mais sérios. Do ponto de vista econômico, enfim, os diversos matizes do socialismo são aquinhoados. As convicções apóiam-se de bom grado em abundantes citações, desde *Emma*, de Schweitzer, e *A lei de bronze*, de Lassalle, até *O capital*, de Marx, e muitas mais.

Outras preocupações vêm ainda assediá-los: a ciência e a arte, a literatura e a música.

Do ponto de vista científico, esses homens são positivistas: só reconhecem o que pode ser medido e pesado. O resto, para eles, é apenas uma perigosa loucura do gênero daquela de que tachavam ontem as teorias hoje "demonstradas".

Em arte, são naturalistas. Reconhecem, entretanto, a personalidade do artista, sua individualidade, seu temperamento. Mas só a admitem contanto que ela se encerre nos estreitos limites que lhe foram fixados por aqueles em quem têm fé.

Nessas alturas, entretanto, apesar da ordem evidente, apesar da segurança, apesar dos princípios incontestáveis, reinam uma angústia secreta, uma confusão, uma insegurança e um mal-estar semelhante ao que se apodera dos passageiros de um transatlântico quando, em alto-mar, tendo a terra se dissipado na neblina, grossas nuvens se acumulam e o vento ergue as vagas em negras montanhas. Devem isso ao desvio de sua cultura. Não ignoram que o cientista, o homem de Estado, o artista hoje adorado, não passava ontem de um arrivista, um fanfarrão, um ridículo charlatão que só merecia indiferença.

Quanto mais se sobe no triângulo espiritual, mais duras, mais nítidas e contundentes se fazem as arestas do medo.

Há olhos que podem ver por si mesmos, cérebros capazes de síntese. Esses homens perguntam-se: "Já que a verdade de anteontem foi derrubada pela de ontem, a de ontem pela de hoje, a de

hoje, por sua vez, não o será também pela de amanhã?" E os mais audaciosos respondem: "Por que não?"

Há olhos que podem ver o que ainda não foi "explicado" pela ciência atual. Esses homens perguntam-se: "Chegará a ciência a resolver esses enigmas seguindo pelo caminho por onde se arrasta há tanto tempo? E, se chegar, poderemos confiar em sua resposta?"

Também aí se encontram os homens de saber profissionais que conservaram, sem dúvida, a lembrança da maneira como os meios acadêmicos acolheram pela primeira vez certos fatos agora solidamente estabelecidos, que eles admitem hoje sem contestação. Temos aí especialistas que escrevem profundas obras repletas de apreciações benevolentes sobre uma arte a cujo respeito ainda ontem se dizia que era desprovida de sentido.

Acreditam quebrar assim as barreiras que a arte já transpôs há muito tempo e erguer outras novas, estas irremovíveis. Não percebem que as colocam não diante da arte, mas atrás dela. Amanhã, quando se derem conta de seu erro, sentir-se-ão livres para escrever outras obras e para deslocar precipitadamente suas barreiras. E assim será enquanto não se tiver reconhecido que o princípio exterior da arte só vale para o passado e jamais para o futuro. Sustentar sistematicamente esse princípio no domínio do imaterial é um absurdo. O que ainda não existe materialmente não se pode cristalizar materialmente. Só a intuição permite reconhecer aqueles que serão os guias espirituais no reino do futuro. O talento do artista abriu o caminho. A teoria ilumina, à maneira de uma lanterna, as formas cristalizadas de "ontem" e do que era anteontem (ver, mais adiante, o cap. 7, "Teoria").

Subamos um degrau. A confusão aumenta, como uma grande cidade construída segundo todas as regras da arquitetura e abalada de repente por uma força que desafia todos os cálculos.

Os habitantes dessa cidade espiritual vivem no terror dessas forças, com as quais os arquitetos e os matemáticos não contaram.

Aqui, é um lance de espessa muralha que desmoronou como um castelo de cartas; ali, jazem as ruínas de uma torre colossal, tão alta quanto o céu, feita do elã conjugado de pilares espirituais indestrutíveis. Os abalos arruinaram o antigo cemitério abandonado. Os velhos túmulos se entreabrem e deles escapam espíritos esque-

cidos. Esse sol, fabricado com tanta arte e tão laboriosamente, cobre-se de manchas e escurece. Vai-se agora substituí-lo pelo quê?

Nessa cidade também vivem homens a quem uma outra verdade ensurdeceu. Não ouvem nenhum desmoroamento. Nada enxergam porque essa verdade os cegou. Dizem: “Nosso sol está cada vez mais radioso, logo as derradeiras manchas terão desaparecido.” Um dia chegará em que também eles terão ouvidos para escutar e olhos para ver.

Subamos ainda mais. Aí, a angústia dissipou-se. Aí, prossegue um trabalho que abala ousadamente a ordem estabelecida pelos homens. Verdadeiros homens de ciência aí sondam e exploram a matéria, aí passam à vida, nenhuma pergunta os assusta. Por fim, acabam pondo em dúvida a existência dessa matéria sobre a qual, ainda ontem, tudo repousava, sobre a qual o universo inteiro se apoiava. A teoria dos elétrons, isto é, da eletricidade dinâmica, que deve substituir integralmente a matéria, encontra hoje audaciosos pioneiros. Eles vão em frente, esquecendo toda prudência, e sucumbem na conquista da cidadela da ciência nova, à semelhança daqueles soldados que, tendo feito o sacrifício de suas pessoas, perecem no assalto desesperado a uma fortaleza que não quer capitular. Mas “não existe fortaleza inexpugnável”.

Multiplicam-se os fatos que a ciência de ontem qualificava de “blefe”. Até os jornais que, a maior parte do tempo, estão a serviço do sucesso e da plebe, e com tudo traficam, vêem-se obrigados a moderar o tom irônico quando expõem os “milagres” e, com frequência, até a abster-se dele. Cientistas que eram materialistas puros convertem-se e consagram-se à pesquisa científica de fatos inexplicáveis que não é mais possível negar nem calar<sup>5</sup>.

Por outro lado, enfim, aumenta o número daqueles que perderam toda confiança nos métodos da ciência materialista para tudo

5. Zöllner, Wagner, Butleroff-Petersbourg, Crookes (Londres, etc.). Mais tarde, Ch. Richet, mesmo Flammarion. *Le Matin* reproduziu os depoimentos destes últimos sob o título: “Constato, mas não explico.” Enfim, G. Lombroso, o criador do método antropológico em criminologia, assiste com Eusapia Palladino a sessões de espiritismo e reconhece a realidade dos fenômenos. Não só outros cientistas trabalham individualmente nesse domínio, mas também, pouco a pouco, vão se formando sociedades científicas que perseguem os mesmos objetivos (por exemplo, a Sociedade de Estudos Psíquicos de Paris, que organiza inclusive conferências no interior e dá a conhecer ao público, com inteira objetividade, os resultados obtidos).

o que não é a “matéria” ou para tudo o que não é acessível aos nossos sentidos. Tal como na arte que busca socorro nos primitivos, esses homens voltam-se para épocas semi-esquecidas e seus métodos a fim de lhes pedir ajuda, pois esses métodos ainda estão vivos em povos que estamos acostumados a olhar com piedade e desprezo do alto de nossos conhecimentos.

Acontece às vezes que nossos homens de ciência observam, entre os hindus, por exemplo, fatos inexplicáveis. Na maioria dos casos, não se dignam sequer levá-los em consideração, ou então, como se enxotassem moscas importunas, afastam-nos com palavras e explicações superficiais<sup>6</sup>. A Sra. H. P. Blawatzky foi a primeira, após uma longa permanência na Índia, a estabelecer um sólido vínculo entre esses “selvagens” e nossa civilização. É dessa época que data o grande movimento espiritual cuja forma visível é hoje a “Sociedade de Teosofia”. Essa sociedade compõe-se de “lojas” que, pelo conhecimento “interior”, procuram abordar os problemas do espírito. Seus métodos, em completa oposição aos chamados métodos positivos, são, no essencial, tomados do que já foi, mas traduzidos numa forma relativamente precisa<sup>7</sup>.

A teoria teosófica é a base desse movimento. Ela foi exposta por Blawatzky sob a forma de um catecismo em que o aluno recebe respostas precisas para as suas perguntas<sup>8</sup>. Segundo Blawatzky, teosofia é igual a verdade imperecível (p. 248). “Um novo apóstolo da verdade encontrará, graças à Sociedade de Teosofia, a humanidade pronta para escutar sua mensagem; haverá formas de linguagem que lhe permitirão exprimir as novas verdades. Uma organização aguarda sua vinda para desembaraçar seu caminho dos obstáculos e das dificuldades materiais” (p. 250). E Blawatzky – é essa a conclusão de seu livro – pensa que, “no século XXI, a terra será um paraíso, em comparação com o que ela é hoje”.

6. Na presença de fatos dessa espécie, recorre-se de bom grado à palavra “hipnose”, essa mesma hipnose que, em sua forma primitiva de mesmerismo, diversos acadêmicos trataram com tanto desdém.

7. Ver, por exemplo, *Theosophie* do Dr. Steiner e seus artigos sobre o caminho da consciência em *Lucifer Gnosis*.

8. H. P. Blawatzky, *Der Schlüssel der Theosophie*, Leipzig, Max Haltman, 1907. O livro foi publicado em inglês em Londres, em 1889.



De toda maneira, aliás, mesmo que a tendência dos teosofistas a construir uma teoria e que seu júbilo, talvez prematuro, diante da idéia de poderem responder em breve à imensa e eterna interrogação sejam passíveis de deixar cético o observador, nem por isso esse grande movimento deixa de ser um poderoso fermento espiritual. Mesmo sob essa forma, é um grito de libertação que tocará os corações desesperados, presas das trevas e da noite. É uma mão prestimosa que se estende para eles e lhes aponta o caminho.

Quando a religião, a ciência e a moral são abaladas (esta pela rude mão de Nietzsche), e quando seus apoios exteriores ameaçam desmoronar, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e volta-o para si mesmo.

A literatura, a música e a arte são as primeiras afetadas. É nelas que, pela primeira vez, pode-se tomar consciência dessa mudança de rumo espiritual. A imagem sombria do presente nelas se reflete. A grandeza nelas deixa-se pressentir, quando ainda não é mais do que um ponto minúsculo, que só uma ínfima minoria descobrirá e que a massa ignora.

Elas refletem a grande escuridão que se anuncia. Elas próprias se obscurecem e se enchem de sombras. Desviam-se do conteúdo sem alma da vida presente. Apegam-se ao que permite livre curso a suas tendências e às aspirações das almas sedentas de imaterial. Na literatura, Maeterlinck é um desses poetas. Ele nos conduz num mundo a que se chama fantástico, mas que se poderia mais exatamente qualificar de sobrenatural. Sua Princesa Maleine, as Sete Princesas, os Cegos, etc., não são seres que pertencem aos tempos passados, como são, a nossos olhos, os heróis estilizados de Shakespeare. São, verdadeiramente, almas que buscam, perdidas nas trevas e que as trevas ameaçam sufocar. Uma sombria força invisível paira sobre elas. A obscuridade do espírito e o sentimento de insegurança que a ignorância e o medo dessa ignorância transmitem criam o mundo desses heróis. Talvez Maeterlinck, esse vidente, seja um dos primeiros profetas, um dos primeiros arautos desse desmoronamento. A noite que pesa sobre as almas, a mão que aponta o caminho e que destrói, o terror que essa mão inspira, o caminho nunca mais encontrado, o

guia perdido, repetem-se incessantemente, como motivos fundamentais, em todas as suas obras<sup>9</sup>.

É quase sempre graças apenas aos meios da arte que ele logra evocar essa atmosfera angustiada. Os detalhes materiais (povoados sombrios, luas, lagoas, corujas) figuram quase só como acessórios simbólicos destinados a proporcionar um “som interior”<sup>10</sup>.

O grande recurso de Maeterlinck é a palavra.

A palavra é um som interior. Esse som corresponde, pelo menos em parte (e talvez principalmente), ao objeto que a palavra serve para designar. Se não se vê o próprio objeto, se apenas é ouvido o nome, forma-se dele no cérebro do ouvinte uma representação abstrata, o objeto desmaterializado, que não tarda a provocar uma vibração no “coração”. Assim é que a árvore da campina, verde, amarela, vermelha, constitui apenas um “caso” material, uma forma fortuita, materializada, da árvore que sentimos em nosso íntimo quando ouvimos pronunciar a palavra árvore. O emprego judicioso de uma palavra (segundo o sentido poético), a repetição interiormente necessária dessa palavra, duas vezes, três vezes, várias vezes seguidas, não amplificam apenas sua ressonância interior: podem ainda revelar outros poderes dessa palavra. Uma palavra que a gente repete, brincadeira com que a juventude gosta de se entreter e que esquece em seguida, acaba perdendo toda referência a seu sentido exterior. O valor, que se tornou abstrato, do objeto designado desaparece; apenas subsiste o “som” da palavra. Esse “som puro” talvez seja por nós percebido inconscientemente, ao mesmo tempo que o objeto

9. Entre esses espíritos lúcidos situa-se, na primeira linha, Alfred Kubin. Uma força irresistível nos precipita na horrível atmosfera do Vazio. Essa força emana dos desenhos de Kubin, assim como se manifesta em seu romance *Die andere Seite*.

10. Quando, com sua direção, alguns de seus dramas foram representados em São Petersburgo, o próprio Maeterlinck, durante um ensaio, utilizou, para substituir uma parte do cenário que faltava – uma torre –, um simples pedaço de tela. Um cenário naturalista não tinha para ele a menor importância. Redescobria o procedimento das crianças, que são os maiores imaginativos de todos os tempos. Quando brincam, um pedaço de pau é um cavalo, papéis dobrados são um regimento de cavalaria, e basta-lhes uma dobra a mais ou a menos para fazer de um cavaleiro um cavalo (Kügelgen, *Erinnerungen eines alten Mannes*). Essa tendência a estimular a imaginação do espectador desempenha um grande papel no teatro contemporâneo. A esse respeito, o teatro russo exerceu uma influência não desprezível. É a passagem necessária do material para o espiritual no teatro do futuro.

– real ou que acabou se tornando abstrato. Mas então esse som apresenta-se em primeiro plano para exercer uma impressão direta sobre a alma. A alma recebe uma vibração pura ainda mais complexa, eu diria quase mais “sobrenatural” do que a emoção que pode propiciar-lhe o ruído de um sino, o som de uma corda tensa, a queda de uma tábua, etc. A literatura do futuro tem aí belas perspectivas. Em sua forma embrionária, esse poderio da palavra já foi utilizado. *Les serres chaudes* são disso um dos melhores exemplos. É por isso que, em Maeterlinck, uma palavra que, à primeira vista, parece neutra, emite um som lúgubre. Outra palavra, simples e de uso corrente (como cabeleira, por exemplo), pode, se bem empregada, dar uma impressão de desespero, de irremediável tristeza. É o segredo da arte de Maeterlinck. Ele nos ensina que o trovão, os relâmpagos, a lua por trás das nuvens rápidas são apenas meios exteriores que, no palco, mais ainda do que na natureza, têm um efeito semelhante ao do bicho-papão sobre as crianças. Os verdadeiros meios interiores não perdem tão facilmente sua força e sua ação<sup>11</sup>. A palavra tem, por conseguinte, dois sentidos: um sentido imediato e um sentido interior. Ela é a pura matéria da poesia e da arte, a única matéria de que essa arte pode servir-se e graças à qual consegue tocar a alma.

Richard Wagner realizou algo semelhante em música. Seu célebre “leitmotiv” tende igualmente a caracterizar um herói, não por meio apenas de acessórios teatrais, de maquilagem ou de efeitos luminosos, mas por um “motivo” preciso, ou seja, por um procedimento puramente musical. Esse motivo é uma espécie de atmosfera espiritual evocada por meios musicais. Precede o herói e, quando este surge, envolve-o numa irradiação invisível<sup>12</sup>.

Os músicos mais modernos, como Debussy, fornecem impressões que, com freqüência, tiram da natureza e transformam em imagens espirituais, sob uma forma puramente musical. Por essa razão, Debussy tem sido aparentado aos pintores impressio-

11. Isso é claramente verificado comparando obras de Maeterlinck e de Poe. E é ainda um exemplo da evolução dos métodos artísticos que conduzem do concreto ao abstrato.

12. Numerosas experiências mostraram que tal atmosfera espiritual não é somente atribuído dos heróis, mas pode emanar igualmente de todo ser humano. Assim, as pessoas especialmente sensíveis não podem permanecer numa sala por onde tenha passado, mesmo sem que saibam, alguém com quem antipatizam.

nistas. Tal como estes, livremente, em grandes traços, ele inspira-se, em suas composições, nas impressões que recebe da natureza. Hoje, as diversas artes instruem-se reciprocamente e perseguem, com freqüência, os mesmos objetivos. Mas seria excessivo pretender que essa observação é suficiente para explicar o alcance e a significação da obra de um Debussy. Apesar de suas afinidades com os impressionistas, está tão fortemente voltado para o conteúdo interior que encontramos em suas obras a alma torturada do nosso tempo, vibrante de paixões e de abalos nervosos. Debussy, por outro lado, mesmo em suas imagens impressionistas, jamais se limita à nota captada pelo ouvido, que é a característica da música programática; para além da nota, ele visa a utilização integral do valor interior de sua impressão.

A música russa (Mussorgsky) exerceu grande influência sobre Debussy. Portanto, nada tem de surpreendente que nele se descubra certa afinidade com os jovens compositores russos, sobretudo com Scriabin. É evidente o parentesco de timbre interior. Tanto num como no outro, o mesmo defeito indispõe muitas vezes o ouvinte. Quero dizer que lhes acontece serem subitamente arrastados para longe das “novas feiúras” e deixarem-se seduzir pelo charme de uma Beleza mais ou menos convencional. Muitas vezes o ouvinte fica chocado. Tem a impressão de ser projetado – como uma bola de tênis – por cima da rede que separa os dois parceiros: o partido do “Belo exterior” e o do “Belo interior”.

O “Belo interior” é aquele para o qual nos impele uma necessidade interior quando se renunciou às formas convencionais do Belo. Os profanos chamam-na feiúra. O homem é sempre atraído, e hoje mais do que nunca, pelas coisas exteriores, não reconhecendo de bom grado a necessidade interior. Essa recusa total das formas habituais do “Belo” leva a admitir como sagrados todos os procedimentos que permitem manifestar sua personalidade. O compositor vienense Arnold Schönberg percorre sozinho esse caminho, apenas reconhecido por alguns raros e entusiásticos admiradores.

Esse “exibido”, esse “blefista”, esse “charlatão”, escreve em seu *Tratado de Harmonia*:



“... Toda construção fugada é possível, mas hoje sinto que pelo menos aqui certas condições me impõem o emprego desta ou daquela dissonância<sup>13</sup>.”

Schönberg dá-se claramente conta de que a liberdade sem a qual a arte sufoca nunca é absoluta. Cada época recebe seu quinhão dela e o gênio mais poderoso não pode ir mais além. Mas essa medida deve esgotar-se por inteiro de cada vez, e o será sempre. A parelha indócil pode escoicear quanto quiser. Também Schönberg se esforça para esgotar essa liberdade, e nesse caminho da “necessidade interior” já descobriu os tesouros da “Beleza Nova”. Sua música faz-nos penetrar num reino novo onde as emoções musicais já não são somente auditivas mas, sobretudo, interiores. Aí começa a “música futura”.

Na pintura, ao ideal realista sucedem as tendências impressionistas. Puramente naturalistas, essas tendências culminam, sob sua forma dogmática, na teoria do *neo-impressionismo*, no qual já aflora o abstrato. Essa teoria (que os neo-impressionistas consideram universal) não consiste em fixar na tela um fragmento de natureza tomado ao acaso, mas em mostrar a natureza inteira em sua magnificência e seu brilho<sup>14</sup>. Quase na mesma época surgem três escolas muito diferentes: 1º Rossetti e seu aluno Burne-Jones, e seus sucessores; 2º Böcklin e Stuck, que procede dele, e seus seguidores; 3º Segantini, que arrasta em sua esteira imitadores indignos.

Esses três nomes foram escolhidos como os mais característicos entre os pesquisadores em busca de domínios imateriais. Rossetti voltou-se para os pré-rafaelistas e tentou fazer reviver suas formas abstratas. Böcklin escolheu o domínio da mitologia e da lenda, e, ao contrário de Rossetti, revestiu suas figuras abstratas de formas materiais fortemente acentuadas. Segantini é, aparentemente, o mais material desses artistas. Tomou as formas acabadas da natureza, cadeias de montanhas, pedras, animais, e reproduziu-as em seus ínfimos detalhes. Mas soube, apesar dessa apa-

13. “La Musique”, X, 2, p. 104, Édition Universelle.

14. Cf. Signac, *De Delacroix au néo-impressionnisme*, ed. alemã Axel Juncker, Charlottenburg, 1910.

rência rigorosamente realista, criar imagens abstratas, o que faz dele o menos material dos três, sem dúvida.

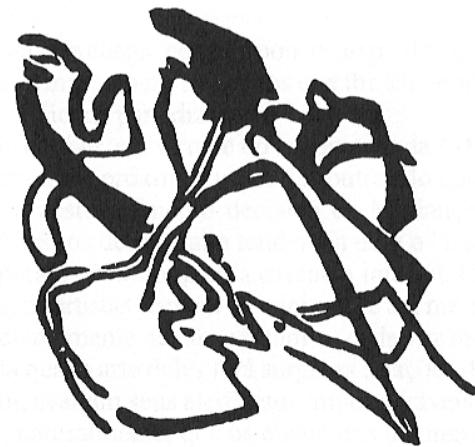
Todos esses artistas procuram nas formas exteriores o conteúdo interior.

Cézanne impusera-se a mesma tarefa. Tal como eles, tentou descobrir uma nova lei da forma, mas sem se distanciar tanto quanto os três citados artistas dos meios exclusivos da pintura. De uma xícara de chá, ele fez um ser dotado de alma ou, mais exatamente, distinguiu um ser nessa xícara. Elevou a “natureza morta” ao nível de objeto exteriormente “morto” e interiormente vivo. Tratou os objetos como tratou o homem, pois tinha o dom de descobrir a vida interior em tudo. Captura-os e entrega-os à cor. Recebem dela a vida – uma vida interior – e uma nota essencialmente pictórica. Impõe-lhes uma forma redutível a fórmulas abstratas, freqüentemente matemáticas, das quais emana uma radiante harmonia. Não é nem um homem, nem uma maçã, nem uma árvore, que Cézanne quer representar; ele serve-se de tudo isso para criar uma coisa pintada que proporciona um som bem interior e se chama imagem. É igualmente com esse nome que um dos maiores pintores franceses contemporâneos, Henri Matisse, qualifica suas obras. Também ele pinta “imagens”, procura reproduzir o “divino”<sup>15</sup>. O próprio objeto é para Matisse um ponto de partida (homem ou outra coisa, pouco importa). Ele serve-se exclusivamente dos meios da pintura: a cor e a forma. Seus dons excepcionais, seu talento de colorista, que ele deve à sua qualidade de francês, levaram-no a conceder em suas obras um papel preponderante à cor. Tal como Debussy, nem sempre soube libertar-se da beleza convencional: tem o impressionismo no sangue. Embora algumas de suas telas transbordem de vida intensa, efeito da necessidade interior sob cuja injunção o pintor as criou, outras telas, pelo contrário, só devem a uma excitação e a um estímulo francamente exteriores a vida que as anima. (Pensa-se, então, com freqüência, em Manet.) A beleza refinada, bem francesa, saborosa, puramente melódica da pintura atinge aqui as alturas gélidas, inacessíveis, os cimos gelados do espírito.

15. Cf. “Kunst and Künstler”, 1909, fascículo VIII.

O espanhol Pablo Picasso, esse outro grande parisiense, jamais sucumbiu à tentação dessa beleza. Constantemente impellido pela necessidade de exprimir-se, arrebatado por sua impulsividade, Picasso lança-se de um procedimento a outro. Se um abismo os separa, Picasso, de um salto insensato, transpõe-no e logo está do outro lado, para grande susto da legião compacta de seus fiéis imitadores. Eles acreditavam tê-lo alcançado e é preciso recomençar tudo. Assim nasceu o recente movimento francês do cubismo, que reencontraremos na segunda parte deste livro. Picasso procura, com a ajuda de relações numéricas, atingir o "construtivo". Em suas últimas obras (1911), ele consegue, à força de lógica, destruir os elementos "materiais", não por dissolução mas por uma espécie de fragmentação das partes isoladas e pela dispersão construtiva dessas partes isoladas na tela. Coisa surpreendente, Picasso parece, ao proceder assim, querer conservar, apesar de tudo, a aparência material. Não recua diante de nenhum meio e se, numa forma, a cor o incomoda, não se embaraça com isso e pinta seu quadro com marrom e branco. É sua audácia que faz sua força. MATISSE: cor. PICASSO: forma. Duas grandes tendências, um grande objetivo.

#### 4 A pirâmide



Assim, cada arte chega, pouco a pouco, ao ponto em que se torna capaz de exprimir, graças aos meios que lhe são próprios, o que só ela está qualificada para dizer.

Apesar, ou melhor, em virtude do isolamento da Arte, nunca as artes estiveram mais próximas umas das outras do que nestes últimos tempos, neste momento decisivo da Mudança de Rumo Espiritual. Já vemos despontar a tendência para o “não realista”, a tendência para o abstrato, para a essência interior. Conscientemente ou não, os artistas seguem o “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates. Conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência da qual a arte deles fará surgir as criações de cada um; eles a sondam, avaliam seus elementos imponderáveis.

Segue-se, naturalmente, que os elementos de uma arte vêem-se confrontados com os de uma arte diferente. As aproximações com a música são, a esse respeito, as mais ricas de ensinamentos. A música é, há muitos séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista. Seus meios jamais lhe servem, fora alguns casos excepcionais em que ela se afastou do seu verdadeiro espírito, para reproduzir a natureza, mas para inculcar vida própria nos sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu *universo interior*, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial



de todas, a música, alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor.

Não basta comparar os procedimentos das mais diferentes artes: esse ensino de uma arte por uma outra não pode dar frutos se permanecer unicamente exterior. Deve ajustar-se aos princípios de uma e de outra. Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela. Mas não deve o artista esquecer que a cada meio corresponde um emprego especial que se trata de descobrir.

O que o emprego das formas musicais permite à música é vedado à pintura. A música, em contrapartida, é em numerosos pontos inferior às artes plásticas. A música, por exemplo, dispõe da duração. Mas a pintura oferece ao espectador – vantagem que a música não possui – o efeito maciço e instantâneo do conteúdo de uma obra<sup>16</sup>.

Por mais totalmente emancipada da natureza que ela seja, a música não tem necessidade, para exprimir-se, de recorrer às formas de sua linguagem<sup>17</sup>.

Quanto à pintura, ela ainda está hoje quase totalmente reduzida a contentar-se com as formas que toma emprestadas da natureza. Sua tarefa ainda consiste em analisar esses meios e essas formas, aprender a conhecê-los, como a música, por sua vez, já o fez

há muito tempo, e esforçar-se por integrá-los em suas criações, utilizando-os para fins puramente pictóricos.

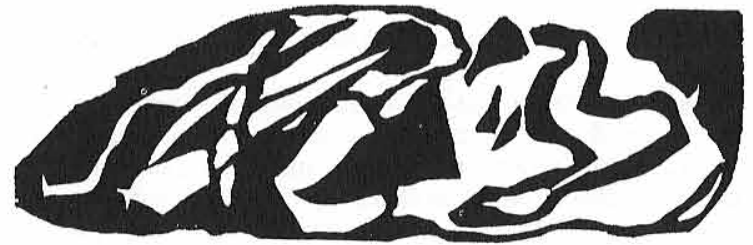
Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Desse modo se chegará, enfim, à união das forças de todas as artes. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental.

Quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu.

16. Essas diferenças, como tudo no mundo, devem ser entendidas num sentido relativo. De certo ponto de vista, a música pode dispensar a duração e a pintura empregá-la. Toda afirmação é essencialmente relativa.

17. Uma música programática concebida de maneira por demais estreita é a prova dos resultados a que se chega ao querer que a linguagem musical reproduza efeitos que ultrapassem seus meios. Tais experiências foram tentadas ainda recentemente. O coaxar de rãs, a gritaria no galinheiro, o afiar de facas, são imitações dignas, no máximo, de um palco de variedades. Podem, a rigor, passar por uma brincadeira bastante agradável, mas devem ser banidas da música séria. Tais extravagâncias devem servir de exemplos, de advertências para todos os que tiverem a idéia de "reproduzir a natureza". a natureza tem sua linguagem própria, cuja ação sobre nós é irresistível. Tal linguagem não se imita. Evocar um galinheiro com os meios da música, para dar aos ouvintes uma impressão de natureza, é uma tarefa tão impossível quanto fútil. Cada arte é capaz de evocar a natureza. Mas não é imitando-a exteriormente que o conseguirá. Tem de transpor as impressões da natureza em sua realidade íntima mais secreta.

## 5 Ação da cor



Passem-se os olhos por uma paleta coberta de cores. Um duplo efeito se produz:

1º – Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um *gourmet*, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo. Portanto, uma impressão inteiramente física, como toda sensação, de curta duração e superficial. Ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha.

Ao tocar no gelo, só se pode ter uma sensação de frio físico. Quando o dedo volta a estar quente, a sensação é esquecida. Quando o olho não vê mais a cor, a ação física da pasta colorida cessa. A sensação física do frio do gelo, quando penetra profundamente, desperta outras impressões cada vez mais fortes e pode deflagar toda uma cadeia de eventos psíquicos. O mesmo ocorre com a impressão superficial da cor e de seu desenvolvimento.

Sobre uma sensibilidade mediana, os objetos familiares têm uma ação superficial, ao passo que aqueles que vemos pela primeira vez logo produzem em nós uma impressão profunda. É assim que a criança, para quem cada objeto é uma novidade, experimenta a realidade do mundo. A luz a atrai, ela quer apanhá-la e

queima os dedos. Daí em diante, terá temor e respeito pela chama. Aprenderá que a luz não é somente daninha, mas que expulsa a escuridão e prolonga o dia, que pode aquecer, cozinhar e comportar, às vezes, um espetáculo divertido. Após essa experiência, terá travado conhecimento com a luz, e o que a criança ficou sabendo dela será registrado em seu cérebro. Então, a intensidade do interesse declina e acaba desaparecendo. O espetáculo da chama luta ainda contra a indiferença mas perde insensivelmente seu atrativo. Pouco a pouco, o mundo deixa de ser um mundo encantado. Assim é que se acaba por saber que as árvores dão sombra, que os cavalos correm velozmente, que os automóveis correm ainda mais, que os cães mordem, que a lua está longe, que a pessoa que a gente vê no espelho é apenas uma aparência.

À medida que o homem se desenvolve e se completa, aumenta o círculo de propriedades que ele aprende a reconhecer como próprio dos seres e das coisas. Coisas e seres adquirem uma significação que se resolve, finalmente, em ressonância interior.

Sobre uma sensibilidade grosseira, a cor tem apenas efeitos superficiais que, desaparecida a excitação, logo deixam de existir. Por mais elementares que sejam, esses efeitos são variados. As cores claras atraem mais o olho e o retêm. As cores claras e quentes retêm-no ainda mais: assim como a chama atrai irresistivelmente o homem, também o vermelho atrai e irrita o olhar. O amarelo-limão vivo fere os olhos. A vista não consegue suportá-lo. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente do trompete. Os olhos piscam e vão mergulhar nas profundezas calmas do azul e do verde.

2º – Quanto mais cultivado é o espírito sobre o qual ela se exerce, mais profunda é a emoção que essa ação elementar provoca na alma. Ela é reforçada, nesse caso, por uma segunda ação psíquica. A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma. Se essa segunda ação é realmente uma ação direta, conforme é lícito supor pelo que se acaba de expor, ou se, pelo contrário, só é obtida por associação, é difícil decidir. Estando a alma estreitamente ligada ao corpo, uma emoção qual-

quer sempre pode, por associação, provocar nele outra que lhe corresponda. Por exemplo, como a chama é vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma ação excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa, até dolorosa. A cor, neste caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa.

Se fosse sempre assim, seria fácil explicar pela associação todos os outros efeitos físicos da cor, não somente sobre a visão mas também sobre os demais sentidos. Que, por exemplo, o amarelo-claro nos dá uma impressão de azedume e de acidez, porque faz pensar num limão, eis uma explicação que se deve rejeitar.

A propósito do gosto da cor, não faltam exemplos nos quais essa explicação carece igualmente de validade. Um médico de Dresden conta que um de seus pacientes, “homem eminente e muito superior”, tinha o costume de dizer, a respeito de certo molho, que o achava com gosto de “azul”<sup>18</sup>. Uma outra explicação talvez seja admissível, vizinha dessa, se bem que diferente. No indivíduo altamente evoluído, o acesso à alma é tão direto, a própria alma está tão aberta a todas as impressões, que qualquer excitação que penetre até ela faz outros órgãos reagirem instantaneamente: no caso que nos ocupa, o olho – reação que recorda o eco ou a ressonância de um instrumento musical cujas cordas agitadas pelo som de outro instrumento vibram por sua vez. Um homem cuja sensibilidade seja tão apurada é como esses bons violinos em que já se tocou muito e que, ao menor toque, vibram com todas as suas fibras.

Naturalmente, se nos detivermos nessa explicação, será preciso admitir que o olho está em estreita relação não só com o paladar mas também com os outros sentidos, o que, de resto, achase confirmado pela experiência. Há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras, pelo contrário, dão a impressão de lisas, de aveludadas. Sente-se vontade de acariciá-las (por exemplo, o azul-

18. Dr. Freudenberg, “Spaltung der Persönlichkeit” (em *Übersinnliche Welt*, 1908, nº 2, pp. 64-5). Também se fala aí da audição das cores, e o autor observa que os quadros comparativos não estabelecem uma lei geral. Cf. Sabanejeff, na revista *Musik*, Moscou, 1911, nº 9, que aí anuncia a iminente formulação de uma lei.



ultramar escuro, o verde-cromo, a laca vermelha). É essa sensação que produz a diferença no tom das cores, entre os tons quentes e os tons frios. Certas cores, como a laca vermelha, parecem fofas e macias, outras, como o verde-cobalto, o azul-verde (óxido), sempre duras e secas, mesmo quando saem dos tubos.

Fala-se correntemente do “perfume das cores” ou de sua sonoridade. E não há quem possa descortinar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas do piano ou entre a voz do soprano e a laca vermelho-escuro, tanto essa sonoridade é evidente<sup>19</sup>.

Baseada na associação, essa explicação não é suficiente para explicar os casos mais importantes. Todo o mundo conhece a ação da luz colorida sobre o corpo, ação que é utilizada na cromoterapia. Por diversas vezes tentou-se colocar as propriedades da cor a serviço de fins curativos, em certas doenças nervosas. Assim, observou-se que a luz vermelha é tonificante para o coração e que, ao contrário, o azul retarda os movimentos cardíacos e pode até, pelo menos momentaneamente, paralisá-los. Lamentavelmente, o fato de que semelhantes efeitos possam ser observados em animais e em plantas retira todo valor a essa explicação com base na associação. Nem por isso deixa de ser exato, porém, que a cor esconde uma força ainda mal conhecida mas real, evidente, e que age sobre todo o corpo humano.

Com maior razão, não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas.

Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa.

19. Teoricamente, e também experimentalmente, essa questão já foi muito estudada. Graças a numerosos cotejos e baseando-se no princípio da vibração do ar e da luz, tentou-se demonstrar que a pintura também possuía seu contraponto. Por outro lado, tentou-se fazer com que crianças pouco dotadas para a música retivessem uma melodia coma a ajuda de cores, por exemplo, por meio de flores. A sra. Sacharjine-Unkowsky estabeleceu um método especial que permite copiar a música segundo as cores da natureza, ver os sons em cores e ouvir a cor dos sons. Há vários anos, a criadora desse método aplica-o na escola que fundou e o Conservatório de São Petersburgo reconheceu o seu valor. Scriabin, por seu lado, compôs de maneira totalmente empírica um quadro paralelo dos tons musicais e dos tons coloridos, o qual se aproxima em muitos pontos do quadro preponderantemente físico da sra. Unkowsky. Scriabin aplicou o seu princípio no poema sinfônico *Prometeu* (cf. a revista *Musik*, Moscou, 1911, nº 9).

*É evidente, portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz. A alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde.*

*Chamaremos essa base de Princípio da Necessidade Interior.*



## 6 A linguagem das formas e das cores



"O homem que não possui a música em si mesmo,  
Aquele a quem não emociona a suave harmonia dos sons,  
Está maduro para a traição, o roubo, a perfídia.  
Sua inteligência é morna como a noite,  
Suas aspirações sombrias como Erebo.  
Desconfia de tal homem! *Escuta a música.*"

SHAKESPEARE

O som musical tem acesso direto à alma. E aí encontra, porque o homem tem "a música em si mesmo", um eco imediato.

"Todos sabem que o amarelo, o laranja e o vermelho dão e representam idéias de alegria, de riqueza." (Delacroix)<sup>20</sup>

A palavra de Shakespeare e o comentário de Delacroix atestam a afinidade profunda das artes em geral, da música e da pintura em particular. Também Goethe proclamou a existência dessa afinidade quando escreveu que a pintura devia ter seu "baixo contínuo". Palavra profética que parece anunciar a situação atual da pintura – ponto de partida de sua evolução futura. É desenvolvendo os meios que lhe são próprios que ela se tornará uma arte no sentido abstrato do termo e será, um dia, capaz de realizar a composição pictórica pura.

20. P. Signac, *loc. cit.* Cf. também o artigo de L. Scheffler, "Notizen über die Farbe" (*Dekorative Kunst*, fevereiro de 1901).

Para atingir seu objetivo, ela dispõe de dois meios:

1º – a cor;

2º – a forma.

Só a forma, enquanto representação do objeto (real ou não real), enquanto delimitação puramente abstrata de um espaço, de uma superfície, pode existir por si mesma.

Não se concebe a cor estendida sem limites. Só a imaginação ou uma visão do espírito é que nos permite representar um vermelho ilimitado. A palavra vermelho não pode ter, na representação que dela fazemos ao ouvi-la, nenhum limite. É em pensamento, somente em pensamento, e impondo-o à força, que nós lhe acrescentamos um limite. O vermelho que não vemos mas que concebemos da maneira mais abstrata desperta, não obstante, uma representação íntima, ao mesmo tempo precisa e imprecisa, de uma sonoridade interior<sup>21</sup>. Esse vermelho que ressoa em nós quando ouvimos a palavra “vermelho” mantém-se vago e com o que indeciso entre o quente e o frio. O pensamento concebe-o como o produto de imperceptíveis graduações do tom vermelho. É por isso que essa visão totalmente interior pode ser qualificada de imprecisa. Mas ela é, ao mesmo tempo, precisa, porque o som interior permanece puro, despojado, sem tendências acidentais nem para o quente, nem para o frio, tendências que culminariam na percepção de detalhes. Esse som interior lembra o som de um trompete ou de outro instrumento que pensamos ouvir quando a palavra “trompete”, por exemplo, é pronunciada diante de nós. Imaginamos esse som sem nenhuma das modificações que ele sofre segundo seja emitido ao ar livre, numa sala fechada, em solo ou misturado ao timbre de outros instrumentos, segundo o instrumento que o produz seja tocado por um postilhão, um caçador, um soldado ou um virtuose.

Mas quando se trata de representar esse vermelho sob uma aparência sensível, como faz a pintura, é necessário:

1º – que ele tenha um tom determinado, escolhido na gama infinita de vermelhos, portanto, que seja, por assim dizer, caracterizado subjetivamente;

21. Efeito a aproximar do exemplo da “árvore”, que veremos mais adiante, onde o elemento material da representação ocupa somente um lugar maior.

2º – que tenha sua superfície delimitada em relação às outras cores. Essas cores estão presentes como dados inevitáveis que delimitam e modificam em torno delas, por sua presença, as características subjetivas e as envolvem em ressonância objetiva.

Essas relações necessárias entre a cor e a forma conduzem-nos ao exame dos efeitos que a forma exerce sobre a cor. A forma, mesmo abstrata, geométrica, possui seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas às dessa forma. Um triângulo (não tendo outras características que indiquem se é agudo, obtuso ou isósceles) é um ser. Um perfume espiritual que lhe é próprio emana dele. Associado a outras formas, esse perfume diferencia-se, enriquece-se de nuances – como um som, de seus harmônicos –, mas, no fundo, permanece inalterado. Assim é o perfume da rosa, que jamais pode ser confundido com o da violeta. Assim são o círculo, o quadrado, todas as formas imagináveis<sup>22</sup>. Também neste caso, como há pouco a respeito do vermelho, estamos lidando com uma substância subjetiva contida num invólucro objetivo.

E vemos claramente aparecer a reação da forma e da cor. Um triângulo completamente cheio de amarelo, um círculo cheio de azul, um quadrado cheio de verde, um segundo triângulo também cheio de verde, depois, de novo, um círculo amarelo, um quadrado azul, e assim por diante, são todos seres diferentes, exercendo cada um deles uma ação diferente.

É fácil perceber que o valor de tal cor é sublinhado por tal forma e atenuado por tal outra. Cores “agudas” têm suas qualidades ressoando melhor numa forma pontiaguda (o amarelo, por exemplo, num triângulo). As cores que podemos qualificar de profundas vêm-se reforçadas, sua ação intensificada, por formas arredondas. (O azul, por exemplo, num círculo.) É claro, por outro lado, que o fato de não combinar a forma com uma cor não deve ser considerado uma “desarmonia”. Cumpre ver aí, pelo contrário, uma nova possibilidade, portanto, uma causa de harmonia.

O número de cores e de formas é infinito. Que dizer de suas combinações e de seus efeitos? Esse assunto é inesgotável.

22. A direção na qual um triângulo, por exemplo, está orientado, isto é, seu movimento, desempenha igualmente um papel capital. Isso é de grande importância em pintura.



A forma, no sentido estrito da palavra, não é nada mais que a delimitação de uma superfície por outra superfície. Essa é a definição de seu caráter exterior. Mas toda coisa exterior também encerra, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraca ou mais fortemente). *Portanto, cada forma também possui um conteúdo interior*<sup>23</sup>. *A forma é a manifestação exterior desse conteúdo*. Tal é a definição do seu caráter interior. Retomemos o exemplo do piano. No lugar da palavra “cor” coloquemos a palavra “forma”. O artista é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, extrai da alma humana a vibração certa. *É evidente, portanto, que a harmonia das formas deve basear-se no princípio do contato eficaz da alma humana*. Esse princípio recebeu aqui o nome de *Princípio da Necessidade Interior*.

Esses dois aspectos da forma confundem-se com seus dois objetivos. Compreende-se que a delimitação da forma pelo exterior só possa ser totalmente adaptada à sua destinação quando ela manifesta da maneira mais expressiva o seu conteúdo interior<sup>24</sup>. O exterior da forma, em outras palavras, a delimitação à qual, neste caso, a forma serve de meio, pode ser muito diferente. Entretanto, apesar de todas as diferenças que a forma pode oferecer, ela jamais transporá dois limites exteriores:

1º – ou a forma, considerada como delimitação, serve, por essa mesma delimitação, para recortar na superfície um objeto material, por conseguinte, para desenhar um objeto material sobre essa superfície;

2º – ou então a forma permanece abstrata, isto é, não representa nenhum objeto real mas constitui um ser puramente abstrato. A esta categoria de seres que, por mais abstratos que sejam, vi-

23. Se uma forma nos deixa indiferentes, conforme a expressão habitual, “não diz nada”, devemos evitar entender isso de uma maneira literal. Não há forma, do mesmo modo que nada há no mundo, que não diga nada. Mas esse “dizer”, com freqüência, não atinge nossa alma. É o que acontece quando é indiferente entre si, ou, mais exatamente, empregado onde não convém que o seja.

24. Importa compreender bem esse termo “expressivo”. Por vezes, a forma velada é a mais expressiva. Para fazer o “necessário” aparecer, da maneira mais cativante, a forma nem sempre necessita esgotar todos os seus recursos de expressão, nem ir até o extremo de seus meios. Pode bastar-lhe ser apenas um sinal vago, meramente esboçado, e mostrar tão-só o sentido da expressão exterior.

vem, agem e fazem sentir sua influência, pertencem o quadrado, o círculo, o triângulo, o losango, o trapézio e as inúmeras formas cada vez mais complicadas, que não têm nome na matemática. Todas essas formas são cidadãs do reino do abstrato e seus direitos são iguais.

Entre esses dois limites pululam as formas em que coexistem os dois elementos, o elemento material e o elemento abstrato, e em que predomina ora um, ora outro. Essas formas são, por enquanto, o tesouro de que o artista extrai os elementos de suas criações.

Raros são hoje os artistas que podem contentar-se com formas puramente abstratas. Elas são, com freqüência, demasiado vagas para o pintor que recusa ater-se ao impreciso. Por outro lado, ele receia privar-se de alguma possibilidade, excluir o que nele existe de mais puramente humano e, por conseguinte, empobrecer os seus meios de expressão. Mas, ao mesmo tempo, a forma abstrata é sentida como uma forma nítida, precisa, bem definida, empregada com exclusão de toda e qualquer outra. A aparente pobreza converte-se em enriquecimento interior.

Por outro lado, não existe em arte uma forma exclusivamente material. Uma forma material nunca pode ser reproduzida com uma exatidão absoluta. Queira ou não, o artista deve recorrer a seu olho e à sua mão, bem mais artistas do que ele, porque ou não ir além da simples reprodução fotográfica. O artista que cria em plena consciência não pode contentar-se com o objeto tal qual se lhe apresenta. Procura necessariamente dar-lhe uma expressão. Era o que antes se chamava idealizar. Depois, passou-se a dizer estilizar. Amanhã, sem dúvida, será empregado outro termo<sup>25</sup>.

25. A tendência característica da “idealização” foi a de embelezar a forma orgânica. Mas ao esforçar-se por torná-la ideal, o que se conseguiu foi pôr em relevo o que ela tinha de esquemático em detrimento de sua sonoridade interior, e o elemento pessoal foi sufocado. Quanto à “estilização”, que prosperou com o impressionismo, não tendia a embelezar a forma orgânica. Apenas destacava o seu caráter próprio, pondo de lado o particular e o acidental. Traduzia um som que lhe era bem peculiar, mas sempre um elemento exterior se intrometia e predominava. O tratamento futuro e a modificação da forma orgânica têm por objetivo pôr a descoberto a ressonância interior. A forma orgânica já não serve ao objeto direto, não é mais do que um elemento da linguagem divina, à qual, por se dirigir aos homens, o humano é sempre necessário.

O artista deve adotar como ponto de partida a impossibilidade e, mais do que isso, a inutilidade de copiar o objeto sem outro propósito senão o de o copiar, a tendência, enfim, a tomar do objeto sua expressão. Se ele quer atingir a arte verdadeira, partirá da aparência “literária” do objeto e esse caminho o conduzirá à composição.

A composição puramente pictórica tem, quanto à forma, um duplo fim:

1º – a composição do conjunto do quadro;

2º – a elaboração de diversas formas subordinadas ao conjunto que se combinam entre si<sup>26</sup>.

Diversos objetos (reais, parcialmente abstratos ou puramente abstratos) dependerão, assim, no quadro, de uma grande forma única. A transformação profunda que sofrerão os submeterá a essa forma; serão essa forma. A ressonância de uma forma tomada isoladamente pode ver-se muito enfraquecida com isso. Antes de tudo, ela é apenas um elemento constitutivo da grande composição formal. Essa forma é o que ela é. Só existe em relação às exigências imperativas de sua própria tonalidade interna. Não pode ser concebida fora da grande composição e só existe porque deve integrar-se a esta última. A primeira tarefa do artista – a composição do quadro inteiro – deve ser, neste caso, seu objetivo último<sup>27</sup>.

Assim, na arte, vê-se passar aos poucos para o primeiro plano o elemento abstrato que, ainda ontem, receando deixar-se ver, se escondia atrás das tendências puramente materialistas.

26. Uma grande composição pode, é claro, encerrar composições mais limitadas que, exteriormente, pelo menos, podem parecer opor-se entre si, mas que concorrem, por sua própria posição, para o efeito da grande composição de que são parte integrante. Essas pequenas composições, por sua vez, fragmentam-se; e também suas formas terão colorações interiores diferentes.

27. As *Banhistas* de Cézanne, composição triangular (o triângulo místico!) são um exemplo disso. Construir um quadro segundo uma forma geométrica é um procedimento muito antigo. Mas foi abandonado porque acabou degenerando em fórmulas de um academismo rígido e desprovido de toda significação interior – sem alma. Cézanne, pelo emprego que fez dele, dotou-o de alma. Acentuou o elemento puramente pictórico da composição. O triângulo, nesse caso importante, já não serve para agrupar harmoniosamente os componentes do quadro. Ele é a fulgurante razão de ser da obra. A forma geométrica é, ao mesmo tempo, para a pintura, um meio de composição. Vê-se a composição inteira ordenar-se em torno de uma pura vontade artística, já atraída pelo abstrato e voltada para ele. Cézanne altera, legitimamente, as proporções dos corpos. Não é só o corpo inteiro que deve tender para o ápice do triângulo, mas cada uma de suas partes. Um irresistível sopro interior parece projetá-las no ar. Vemo-las se tornarem mais leves e se alongarem.

Nada mais natural do que esse lento crescimento, esse desenvolvimento final do abstrato.

Quanto mais a forma orgânica é rejeitada para segundo plano, mais esse elemento abstrato se afirma e amplifica sua ressonância.

Mas, como vimos, o orgânico nem por isso é eliminado. O som interior que lhe é próprio pode ser idêntico (simples combinação de dois elementos) ao som interior do segundo elemento (abstrato) da forma considerada, ou de natureza diferente (combinação complexa e talvez necessariamente desarmônica). De toda maneira, o elemento orgânico, mesmo totalmente relegado a segundo plano, faz ouvir, na forma escolhida, sua sonoridade. Portanto, a escolha do objeto real continua sendo essencial. Na dupla sonoridade (acorde espiritual) dos dois componentes da forma, o elemento orgânico pode sustentar o elemento abstrato (por assonância ou dissonância) ou, inversamente, perturbá-lo. O objeto só pode produzir um som acidental. Outro objeto pode substituí-lo sem acarretar qualquer modificação essencial da nota fundamental.

Consideremos uma composição romboidal obtida com a ajuda de certo número de corpos humanos. Nossa sensibilidade a interroga. Ela tem vagamente a impressão de que esses corpos talvez não sejam absolutamente necessários. E pergunta-se se eles não poderiam ser substituídos por outras formas orgânicas quaisquer, com a condição de lhes conservar uma disposição que não ameaçasse alterar o *Som Fundamental Interior* do conjunto. Se isso assim é, como no presente caso, o som do objeto deixa de ser auxiliar do som do elemento abstrato. Antes, incomoda-o e prejudica-o diretamente. Por uma seqüência lógica, pode-se dizer que o som indiferente do objeto enfraquece o do elemento abstrato. Essa constatação é comprovada na arte. Por conseguinte, num caso semelhante, deve ser suficiente mudar o objeto, substituí-lo por um outro que se harmonize melhor com o som interior do elemento abstrato (pouco importa que se trate de uma assonância ou de uma dissonância), a menos que a forma inteira seja puramente abstrata. Retomemos, uma vez mais, o exemplo do piano. Substituamos “cor” e “forma” por objeto. Todo objeto (quer te-



nha sido diretamente criado pela natureza ou produzido pela mão do homem) é um ser dotado de vida própria e que engendra uma multiplicidade de efeitos. O homem está continuamente submetido a essa ação psíquica. Muitas de suas manifestações residem no “inconsciente” (sem que por isso percam o que quer que seja de sua vitalidade ou de sua força criadora). Um grande número de outras atinge o consciente. Para escapar delas, o homem pode fechar-se à sua influência. A “natureza”, ou seja, tudo o que cerca o homem e muda sem cessar, transforma de maneira constante, por meio das teclas (os objetos), as cordas do piano (a alma) em vibrações. Essa ação, que muitas vezes nos parece incoerente, é tripla. Há a da cor do objeto, a de sua forma e a do próprio objeto, independente da cor e da forma.

É então que o artista intervém. No lugar da natureza, é ele quem ordena e aciona esses três fatores. Resulta daí que, também neste caso, o que importa é a *eficácia*. *A escolha do objeto (elemento que, na harmonia das formas, dá o som acessório) depende de um contato eficaz com a alma humana.*

Conseqüência: *a escolha do objeto depende igualmente do Princípio da Necessidade Interior.*

Quanto mais separado for o elemento abstrato da forma, mais seu som é puro, elementar. É possível, portanto, numa composição em que a presença do elemento corporal não é em absoluto necessária, negligenciá-lo em maior ou menor medida e substituí-lo seja por formas puramente abstratas, seja por formas corporais transpostas para o abstrato. Toda vez que essa transferência é possível, toda vez que se presencia a irrupção da forma abstrata numa composição concreta, só o sentimento deve ser seguido, por ser a única coisa capaz de dosar a mistura de abstrato e de concreto. Seria desnecessário acrescentar que quanto mais o artista manipula essas formas abstratas ou “abstratizadas”, mais se sente à vontade com elas e mais profundamente penetra em seu domínio. Guiado pelo artista, o espectador, por sua vez, se familiariza com a linguagem abstrata e chega, finalmente, à posse de todas as suas sutilezas.

○ A questão que então se coloca consiste em saber se, em última análise, não poderá vir a ser necessário renunciar por com-

pleto ao elemento objetivo, bani-lo do nosso repertório, quebrá-lo e lançar seus pedaços ao vento, a fim de conservar, despojado, puro e nu, somente o elemento abstrato. Questão grave e premente. A dissociação das duas sonoridades correspondentes aos dois elementos da forma (o elemento objetivo e o elemento abstrato) nos fornecerá a resposta. Cada palavra que é pronunciada (árvore, céu, homem) provoca uma vibração interior, e o mesmo ocorre com cada objeto reproduzido em imagem. Privar-se dos meios suscetíveis de provocar essa vibração equivale a empobrecer nossos meios de expressão. É o que vemos produzir-se ante os nossos olhos. Além dessa resposta muito atual, a questão pode receber outra, a eterna resposta que retorna incessantemente em arte, a resposta que aquele que pergunta provoca: “Será que se deve?”... Em arte não existe “deve-se”. A arte é eternamente livre. A arte foge diante dos imperativos, como o dia diante da noite.

Consideremos agora o segundo fim da composição, a criação das formas *isoladas*, necessárias a toda composição. Observamos que uma mesma forma, quando as condições permanecem inalteradas, produz sempre o mesmo som. Mas as condições não poderiam manter-se imutáveis. E duas conseqüências decorrem disso:

1º – o som ideal modifica-se ao combinar-se com outras formas.

2º – modifica-se igualmente, mesmo que nada do que o cerca mude (na hipótese, pelo menos, de que o que o cerca é estável), quando só a orientação dessa forma vem a ser modificada<sup>28</sup>. Por sua vez, essas conseqüências acarretam uma terceira: nada existe de absoluto. É verdade que a composição de formas baseada nessa relatividade depende primeiro da variabilidade da montagem de formas, segundo, da variabilidade de cada forma até em seus mais ínfimos elementos. Cada forma é tão instável quanto uma nuvem de fumaça. O deslocamento mais imperceptível de uma de suas partes modifica-a em sua *essência*. Isso vai tão longe que é

28. É o que se chama de movimento. Por exemplo, um triângulo colocado simplesmente no sentido da altura tem um som mais calmo, mais imóvel e mais estável do que o mesmo triângulo colocado de través.

mais fácil, sem dúvida, fazer formas diferentes produzirem o mesmo som do que obter o mesmo som por repetição de uma mesma forma. Uma repetição absolutamente exata é inconcebível. Enquanto somos sensíveis apenas ao conjunto da composição, esse fato não tem senão uma importância teórica. Seu alcance prático aumentará à medida que o emprego de formas mais ou menos abstratas e inteiramente abstratas (ou seja, que não mais serão uma interpretação do corporal) tiver, ao mesmo tempo, apurado e fortificado nossa sensibilidade. A arte torna-se-á cada vez mais difícil. Mas sua riqueza em formas de expressão quantitativa e qualitativa aumentará simultaneamente. Já não haverá “erros de desenho”. Outra questão, que concernirá mais à arte, substituirá aquela; então, a preocupação consistirá em saber em que medida o som interior de dada forma pode ser velado ou puro. Um ponto de vista tão diferente acarretará conseqüências ainda mais distantes. Os meios de expressão ver-se-ão, nesse caso, incrivelmente enriquecidos, porque, em arte, o que é velado é mais forte. Combinar o que é velado com o que se deixa desnudar levará à descoberta de novos *leitmotiv* de uma composição de formas.

Sem tal evolução, a composição das formas seria impossível. Ela sempre parecerá arbitrária àqueles que não são sensíveis à ressonância interior da forma (corporal e, sobretudo, abstrata). É precisamente o deslocamento na tela das formas isoladas, aparentemente sem efeitos, que, neste caso, parece ser um jogo desprovido de sentido. É sempre necessário retornar ao critério e ao princípio que, até o presente momento, encontramos por toda a parte – princípio único, puramente artístico e livre de todo elemento acessório: *o Princípio da Necessidade Interior*.

Que os traços de um rosto, certas partes do corpo, sejam, por uma razão de arte, deslocados ou “mal desenhados” é uma questão puramente pictórica e é também uma questão anatômica que contraria a intenção do pintor e o força a entregar-se a cálculos inúteis. No caso que nos ocupa, tudo o que é acessório cai por si mesmo; resta o essencial – o objetivo artístico. E é precisamente nessa liberdade de deslocar as formas, liberdade aparentemente arbitrária, mas, na realidade, rigorosamente determinável, que se deve ver o germe de uma série infinita de criações artísticas.

Assim, pois, a maleabilidade da forma isolada, por assim dizer sua aptidão para as transformações orgânicas internas, sua orientação na tela (movimento), o domínio do elemento objetivo ou do elemento abstrato, de um lado, e, de outro, a composição das formas que constituem os grupos de formas subordinadas, a combinação das formas isoladas com os grupos de formas que criam a grande forma do quadro inteiro, os princípios de ressonância ou de dissonância de todas essas partes, o encontro das formas isoladas, o obstáculo que, numa forma, encontra outra forma, os impulsos recíprocos, a imantação, o deslocamento de uma forma por uma outra, a maneira de tratar os grupos de formas, de encobrir isto, de desnudar aquilo, de aplicar simultaneamente os dois procedimentos, de reunir numa mesma superfície o que é rítmico e o que é arritmico, de combinar as formas abstratas puramente geométricas (simples ou complexas) e as que nem mesmo têm nome em geometria, de combinar as diferentes maneiras de limitar as formas entre si (acentuando-as ou atenuando-as) – tais são os elementos sobre os quais pode basear-se um contraponto de desenho. Será esse – enquanto estiver excluída a cor – o contraponto da arte do Branco e do Negro.

Mas também a cor oferece matéria para contraponto e possibilidades ilimitadas. Associada ao desenho, ela concluir-se-á no grande contraponto pictórico que lhe permitirá chegar à composição e, enquanto arte verdadeiramente pura, servirá ao divino. O mesmo guia infalível a conduzirá nessa ascensão: *o Princípio da Necessidade Interior*.

Três necessidades místicas constituem essa Necessidade Interior:

1º – Cada artista, como criador, deve exprimir o que é próprio da sua pessoa. (Elemento da personalidade.)

2º – Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio dessa época. (Elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação.)

3º – Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir o que, em geral, é próprio da arte. (Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos e em



todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei de espaço nem de tempo.)

Através dos dois primeiros elementos, o olho espiritual enxerga a nu o terceiro. Reconhece-se então que a coluna “grosseiramente” esculpida de um templo indiano é animada pela mesma alma que uma obra viva, por mais moderna que seja.

Falou-se muito – ainda se fala muito – do elemento pessoal na arte. Aqui ou ali, cada vez com mais freqüência, fala-se do estilo futuro. Por maior que ela seja, a importância dessas questões, após algumas centenas ou milhares de anos, diminui, seu interesse perde-se. Elas acabam por tornar-se indiferentes e como que sem vida.

Só o elemento de arte puro e eterno conservará seu valor. Em vez de enfraquecer sua força, o tempo a aumentará sem cessar e lhe conferirá uma nova. Uma escultura egípcia nos emociona hoje certamente mais do que pôde comover os homens que a viram nascer. Para eles, ela estava por demais submetida às características da época e da personalidade criadora; sua ressonância estava como que abafada. Ao passo que hoje percebemos nela o som nu da arte eterna. Quanto mais uma obra “atual” possui esses elementos particulares ao artista e ao século, mais a obra encontrará com facilidade acesso à alma de seus contemporâneos. Quanto mais o elemento eterno e puro predominar nela, mais os dois outros parecerão recobertos, mais a obra, por conseguinte, terá dificuldade em aceder à alma dos contemporâneos. Séculos são necessários, às vezes, para que esse som puro chegue, enfim, até a alma humana.

Pode-se dizer, por conseguinte, que a preponderância do terceiro elemento numa obra é que constitui o indicador da grandeza dessa obra e da grandeza do artista.

Essas três necessidades místicas são os três elementos necessários da obra de arte. Eles estão intimamente ligados, ou seja, interpenetram-se e exprimem assim, de modo permanente, a unidade da obra. Entretanto, os dois primeiros elementos contêm em si o tempo e o espaço, uma espécie de invólucro relativamente opaco. O

processo de desenvolvimento da arte é, em certa medida, a colocação em relevo do elemento arte pura e eterna relativamente ao elemento estilo da época. Assim, esses dois elementos contribuem para a obra, embora entravando-a.

O estilo pessoal e de época culminam, em todas as épocas, em numerosas formas precisas que, apesar de grandes diferenças aparentes, são organicamente tão vizinhas que podem ser consideradas *uma só forma*: sua ressonância interior não é, afinal, senão uma ressonância dominante.

Esses dois elementos são de natureza subjetiva. A época inteira quer reproduzir-se, exprimir *sua* vida pela arte. Do mesmo modo, o artista quer *ele mesmo* exprimir-se e escolhe tão-só as formas que *lhe* são próximas.

Forma-se progressiva e finalmente o estilo da época, ou seja, certa forma exterior e subjetiva. O elemento de arte puro e eterno, em contrapartida, é o elemento objetivo que se torna compreensível com a ajuda do subjetivo.

A vontade inevitável de exprimir o objetivo é essa força que se designa aqui sob o nome de Necessidade Interior, a qual requer hoje *uma* forma geral do subjetivo e amanhã *outra*. Ela é a alavanca permanente, infatigável, a mola que impele sem parar “para a frente”. O espírito progride e é por isso que as leis da harmonia, hoje interiores, serão amanhã leis exteriores cuja aplicação só continuará em virtude dessa necessidade que se tornou exterior. É claro que a força espiritual interior da arte só se serve da forma de hoje como uma etapa para atingir formas ulteriores.

Em suma, o efeito da necessidade interior e, portanto, o desenvolvimento da arte, é uma exteriorização progressiva do eterno-objetivo no temporal-subjetivo. É, pois, em outros termos, a conquista do subjetivo através do objetivo.

Por exemplo, a forma hoje reconhecida é uma conquista da necessidade interior de ontem, que permaneceu em certo patamar exterior da libertação, da liberdade. Essa liberdade de hoje foi assegurada por um combate e, como sempre, ela parece dever ser, para muita gente, “a última palavra”. Um dos cânones dessa liberdade limitada é: o artista pode utilizar qualquer forma para exprimir-se, desde que fique no terreno das formas tomadas da nature-

za. Entretanto, essa exigência, como todas aquelas que a precederam, é apenas temporal. É a expressão exterior de hoje, quer dizer, a necessidade exterior de hoje. Do ponto de vista da necessidade interior, tal limitação não poderia intervir, e o artista pode apoiar-se inteiramente na base interior de hoje, excluindo a limitação exterior de hoje. Essa base pode definir-se da seguinte maneira: *O artista pode utilizar qualquer forma para exprimir-se*<sup>29</sup>.

Finalmente (esta observação é de importância capital para todos os tempos, em especial para o nosso), a busca do caráter pessoal, do estilo e, acessoriamente, do caráter nacional numa obra, não poderia ser, portanto, objeto de nenhum estudo sistemático. Aliás, ela está longe de ter a importância que se lhe atribui atualmente. A afinidade geral das obras entre si que, em vez de ter diminuído, foi reforçada no decorrer de milênios, não reside na casca das coisas mas na raiz das raízes, no conteúdo místico da arte. A vinculação a uma “escola”, a busca da “tendência”, a pretensão de querer a todo custo encontrar numa obra “regras” e certos meios de expressão peculiares de uma época, só nos podem desorientar, levar à incompreensão, ao obscurantismo e, enfim, reduzir-nos ao silêncio.

O artista deve ser cego em face da forma, “reconhecida” ou não, como também deve ser surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo.

Seus olhos devem estar abertos para sua própria vida interior, seus ouvidos sempre atentos à voz da Necessidade Interior.

Então, ele poderá servir-se impunemente de todos os métodos, mesmo daqueles que são proibidos.

Tal é o único meio de se chegar a exprimir essa necessidade mística que constitui o elemento essencial de uma obra.

Todos os procedimentos são sagrados, se são interiormente necessários.

Todos os procedimentos são pecados, se não são justificados pela Necessidade Interior.

E se é verdade que se poderia, no momento atual, erigir ao infinito teorias nesse domínio, não é menos certo que essa teoria, no detalhe, ainda é prematura.

29. Este parágrafo foi adicionado na terceira edição (1912). (N. do T. Fr.)

Na arte, a teoria jamais precede a prática, assim como tampouco a comanda. É o contrário que sempre se produz. Aqui, sobretudo nos começos, tudo é questão de sensibilidade. É somente pela sensibilidade, principalmente no início, que se chega a alcançar o verdadeiro na arte. Embora a construção geral possa ser edificada tão-somente por meio da teoria, não é menos verdade que esse “mais”, que é a alma verdadeira da criação (e, por conseguinte, até certo ponto, sua essência), nunca será criado nem encontrado pela teoria, se não for, primeiro, insuflado por uma intuição imediata na obra criada. Agindo a arte sobre a sensibilidade, ela só pode agir também pela sensibilidade. Mesmo partindo das proporções mais exatas, servindo-se das medidas e dos pesos mais precisos, nem o cálculo nem o rigor das deduções jamais fornecerão o resultado justo. Tais proporções não dependem do cálculo, tais equilíbrios não existem<sup>30</sup>.

Equilíbrios e proporções não se encontram fora do artista, mas nele próprio. É o que se pode chamar de senso dos limites, o tato artístico – qualidades inatas no artista, as quais podem, no entusiasmo da inspiração, exaltar-se até as revelações do gênio. A possibilidade de uma base fundamental da pintura, prevista por Goethe, deve ser entendida nesse sentido. Semelhante gramática da pintura somente pode, por enquanto, ser pressentida. Quando, finalmente, existir uma, ela se apoiará menos nas leis físicas (como já se tentou fazer e como tenta fazer de novo o cubismo) do que nas *leis da Necessidade Interior*, às quais se pode dar o nome de *espirituais*. Assim, o elemento interior se encontra no fundo tanto do maior quanto do menor problema da pintura. O caminho que já começamos a percorrer, para felicidade de nossa época, é aquele em que nos libertaremos do “exterior”<sup>31</sup>, substituindo essa base principal por uma base inteiramente oposta: a

30. Leonardo da Vinci imaginara um sistema, ou melhor, uma série de pequenas colheres para as diferentes cores. Esse sistema deveria permitir uma harmonização mecânica. Um de seus alunos, apesar do empenho que demonstrava, não conseguia empregar o método com êxito. Desesperado, perguntou a um colega como é que o Mestre fazia. “O Mestre nunca se serve disso”, respondeu o outro. (Merejkowski, *Leonardo da Vinci*.)

31. O termo “exterior” não deve ser confundido aqui com a palavra “matéria”. Só emprego essa primeira expressão no lugar da expressão “necessidade exterior”, a qual jamais pode conduzir além dos limites do “belo reconhecido” e, por conseguinte, tradicional. A “necessidade interior” ignora esses limites e, portanto, cria freqüentemente objetos que, por hábi-



da Necessidade Interior. Mas o espírito, tal como o corpo, fortifica-se e desenvolve-se pelo exercício. Como um corpo que se negligencia, o espírito que não se cultiva também se debilita e cai na impotência. O sentimento inato do artista é, literalmente, o talento no sentido evangélico do termo, que não deve ser enterrado. O artista que deixa seus dons sem emprego é um escravo preguiçoso.

Portanto, não é apenas útil, mas também da mais absoluta necessidade para ele, que o artista conheça exatamente o ponto de partida desses exercícios.

Esse ponto de partida é a estimativa do valor interior dos elementos materiais por meio do grande equilíbrio objetivo, ou seja, neste caso, da análise da cor cuja ação se exerce em bloco sobre qualquer ser humano.

É inútil, portanto, empenhar-se em sutis e profundas explicações de cores. A reprodução elementar da cor simples basta.

Concentrando-nos primeiro *só na cor*, considerada isoladamente, deixá-la-emos atuar sobre nós. Toda a questão se reduz ao mais simples esquema.

Dois grandes divisões se apresentam de imediato:

1º – o calor ou a frieza do tom colorido;

2º – a claridade ou obscuridade desse tom.

Distinguem-se, para cada cor, quatro tons principais. A cor pode ser: I. *quente* e, além disso, 1) *clara* ou 2) *escura*; II. *fria* e, ao mesmo tempo, 1) *clara*, ou 2) *escura*.

Cumpra entender por calor ou frieza de uma cor sua tendência geral para o amarelo ou para o azul. Essa distinção opera-se numa mesma superfície e a cor conserva seu próprio tom fundamental. Esse tom torna-se mais material ou mais imaterial. Produz-se um movimento horizontal: o quente sobre essa superfície horizontal tende a aproximar-se do espectador, tende para ele, ao passo que o frio se distancia.

to, se qualifica de "feios". A palavra "feio" é apenas um conceito convencional. É a manifestação exterior de uma das necessidades interiores já materializadas e que exerceram anteriormente sua ação. Continuará, portanto, a ter ainda por muito tempo uma aparência de vida. No passado, era "feio" tudo o que não tivesse nenhuma relação com a necessidade interior. Tudo o que, pelo contrário, tivesse qualquer relação com ela era belo. E isso com razão, porquanto tudo o que provoca a necessidade interior já é belo por isso mesmo e, mais cedo ou mais tarde, inevitavelmente reconhecido como tal.

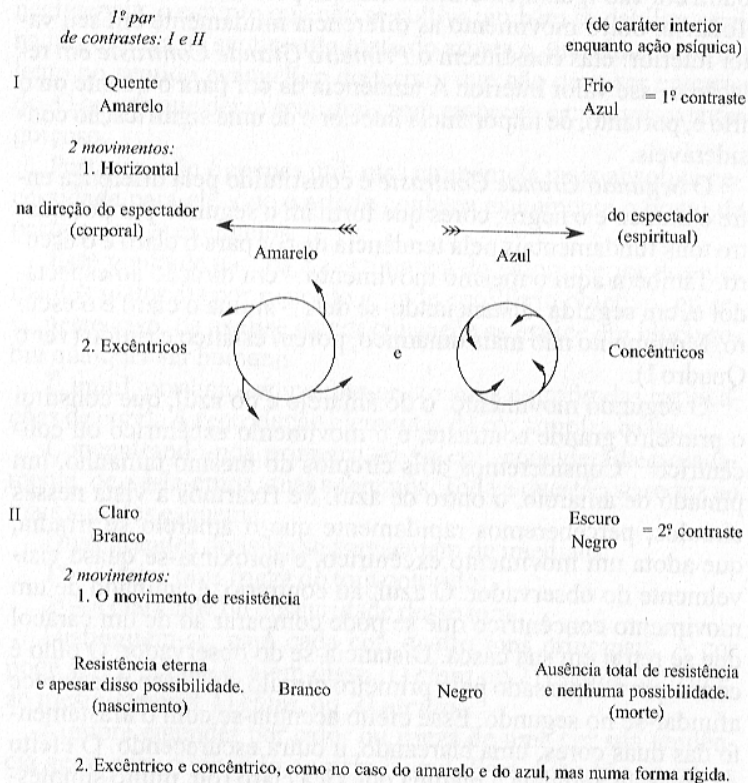
Mesmo as cores que provocam esse movimento horizontal de outra cor são igualmente influenciadas pelo mesmo movimento. Todavia, outro movimento as diferencia nitidamente em seu valor interior: elas constituem o *Primeiro Grande Contraste* em relação a esse valor interior. A tendência da cor para o quente ou o frio é, portanto, de importância interior e de uma significação consideráveis.

O *Segundo Grande Contraste* é constituído pela diferença entre o branco e o negro, cores que formam o segundo par dos quatro tons fundamentais pela tendência da cor para o claro e o escuro. Também aqui o mesmo movimento – em direção ao espectador e, em seguida, distanciando-se dele – anima o claro e o escuro. Movimento não mais dinâmico, porém estático e rígido (ver o Quadro I).

O segundo movimento, o do amarelo e do azul, que constitui o primeiro grande contraste, é o movimento excêntrico ou concêntrico<sup>32</sup>. Consideremos dois círculos do mesmo tamanho, um pintado de amarelo, o outro de azul. Se fixarmos a vista nesses círculos, perceberemos rapidamente que o amarelo se irradia, que adota um movimento excêntrico, e aproxima-se quase visivelmente do observador. O azul, ao contrário, é animado de um movimento concêntrico que se pode comparar ao de um caracol que se retrai em sua casca. Distancia-se do observador. O olho é como que traspasado pelo primeiro círculo, ao passo que parece afundar-se no segundo. Esse efeito acentua-se com o afastamento das duas cores, uma clareando, a outra escurecendo. O efeito do amarelo aumenta à medida que fica claro (ou, muito simplesmente, se lhe for misturado o branco). O do azul aumenta se escurece (misturando-se o preto). Esse fenômeno adquire ainda mais importância se se observar que o amarelo tem tal tendência para o claro, que não pode existir amarelo muito escuro. Pode-se dizer, portanto, que há uma afinidade profunda – física – entre o amarelo e o branco, assim como entre o azul e o preto, visto que o azul pode atingir uma profundidade que confina com o preto. Além dessa semelhança inteiramente física, uma semelhança de

32. Todas estas afirmações são o resultado de impressões psíquicas inteiramente empíricas e não se baseiam em nenhum dado científico positivo.

## QUADRO I



certo modo moral diferencia, de forma muito acentuada, em seu valor interior, os dois pares (amarelo e branco, de um lado, azul e preto, do outro), e aparenta estreitamente os dois membros de cada um deles (cf. *infra* o que é dito do preto e do branco).

Quando se procura tornar o amarelo – cor tipicamente quente – mais frio, vemo-lo adquirir um tom esverdeado e perder logo os dois movimentos que o animam, o horizontal e o excêntrico. O amarelo ganha então um caráter doentio, quase sobrenatural, tal qual um homem transbordando de energia e de ambição, mas que

circunstâncias exteriores paralisam. O azul tem um movimento totalmente oposto e tempera o amarelo. Finalmente, se se continuar adicionando o azul, os dois movimentos antagônicos anulam-se e produzem a imobilidade, o repouso absoluto. Aparece o verde.

Resultado idêntico com o branco misturado ao preto. Ele perde sua consistência e resulta geralmente em cinzento, muito próximo do verde como valor moral.

Mas o amarelo e o azul contidos no verde, como forças mantidas em xeque, podem voltar a ser atuantes. Há no verde uma possibilidade de vida que falta totalmente no cinzento. A razão disso é que o cinzento compõe-se de cores que não possuem força verdadeiramente ativa (capaz de se movimentar), mas que são, ao mesmo tempo, dotadas de capacidade de resistência imóvel e de uma imobilidade incapaz de resistência. (Imagine-se uma parede indo até o infinito, de uma espessura infinita e um imenso buraco sem fundo.)

As duas cores que constituem o verde são ativas, possuem movimento em si mesmas. Já se pode, portanto, em teoria, determinar de acordo com o caráter desses movimentos qual será a ação espiritual das duas cores. E chega-se assim ao mesmo resultado que ao procedermos experimentalmente e ao deixarmos as cores agirem sobre nós. Efetivamente, o primeiro movimento do amarelo, sua tendência para ir *na direção* daquele que olha, tendência que, aumentando a intensidade do amarelo, pode chegar até a incomodar; e o segundo movimento, o salto para além de todo limite, a dispersão da força em torno de si mesma, são semelhantes à propriedade de se precipitar inconscientemente sobre o objeto e se propagar em desordem para todos os lados, que toda força material possui. Considerado diretamente (numa forma geométrica qualquer), o amarelo atormenta o homem, espicaça-o e excita-o, impõe-se a ele como uma coerção, importuna-o com uma espécie de insolência insuportável<sup>33</sup>. Essa propriedade do amarelo, que tende sempre para os tons mais claros, pode alcançar uma intensidade insustentável para os olhos e para a alma. Nesse grau de potência,

33. Tal é, por exemplo, a ação exercida pelo amarelo das caixas do correio da Baviera... enquanto não tiverem perdido sua cor primitiva. Observemos, a propósito, que o limão é amarelo (acidez aguda) e que o canário também é amarelo (canto agudo). Nos dois casos, está-se na presença de uma intensidade particular do tom colorido.



soa como um trompete agudo, que fosse tocado cada vez mais forte, ou como uma fanfarrinha estridente<sup>34</sup>.

O amarelo é a cor tipicamente terrestre. Não se deve pretender que o amarelo transmita uma impressão de profundidade. Esfriado pelo azul, ele adquire, como já dissemos, um tom doentio. Comparado com os estados de alma, poderia ser a representação colorida da loucura, não da melancolia nem da hipocondria, mas de um acesso de cólera, de delírio, de loucura furiosa. O doente acusa os homens, derruba tudo, joga tudo no chão e dispersa suas forças por todos os lados, dissipa-as sem razão nem propósito, até o esgotamento total. Isso faz pensar no extravagante desperdício das últimas forças do verão, no fascínio berrante da folhagem do outono, privada de azul, desse azul apaziguador que então só se encontra no céu. Tudo o que resta é um desencadear furioso de cores sem profundidade.

É no azul que se encontra essa profundidade e, de maneira teórica, já em seu movimento: 1º – movimento de distanciamento do homem; 2º – movimento dirigido para o seu próprio centro. O mesmo ocorre quando se deixa o azul (a forma geométrica é, neste caso, indiferente) agir sobre a alma. A tendência do azul para o aprofundamento torna-o precisamente mais intenso nos tons mais profundos e acentua sua ação interior. O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. É a cor do céu tal como se nos apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra “céu”.

O azul é a cor tipicamente celeste<sup>35</sup>. Ela apazigua e acalma ao se aprofundar<sup>36</sup>.

34. A correspondência entre os tons da cor e da música só é relativa, naturalmente. Assim como um violino pode produzir sonoridades variadas, suscetíveis de corresponder a cores diferentes, da mesma forma o amarelo pode exprimir-se em nuances diferentes, por meio de instrumentos diferentes. Nos paralelismos de que tratamos aqui, pensamos sobretudo no tom médio da cor pura e, em música, no tom médio, sem nenhuma de suas variações por vibrato, surdina, etc.

35. “... os nimbos... são dourados para o imperador e os profetas (isto é, para os homens) e azul celeste para os personagens simbólicos, ou seja, para os seres dotados de existência puramente espiritual”. (Kondakoff, *Nouvelle histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*. Paris, 1886-1891, t. II, p. 38.)

36. Não à maneira do verde, que antes suscita, como se verá adiante, uma impressão de repouso terrestre e de contentamento pessoal. A profundidade, neste caso, tem uma gravidade solene, supraterebre. Este termo deve ser tomado ao pé da letra. Para se atingir o “supra” não se pode evitar o terrestre. Todos os tormentos, as angústias, as contradições

Ao avançar rumo ao preto, tingem-se de uma tristeza que ultrapassa o humano<sup>37</sup>, semelhante àquela em que mergulhamos em certos estados graves que não têm nem podem ter fim. Quando clareia, o que não lhe convém muito, o azul parece longínquo e indiferente, como o céu alto e azul-claro. À medida que vai ficando mais claro, o azul perde sua sonoridade, até não ser mais do que um repouso silencioso e torna-se branco. Se quiséssemos representar musicalmente os diferentes azuis, diríamos que o azul-claro assemelha-se à flauta, o azul-escuro ao violoncelo e, escurecendo cada vez mais, lembra a sonoridade macia de um contrabaixo. Em sua aparência mais grave, mais solene, é comparável aos sons mais graves do órgão.

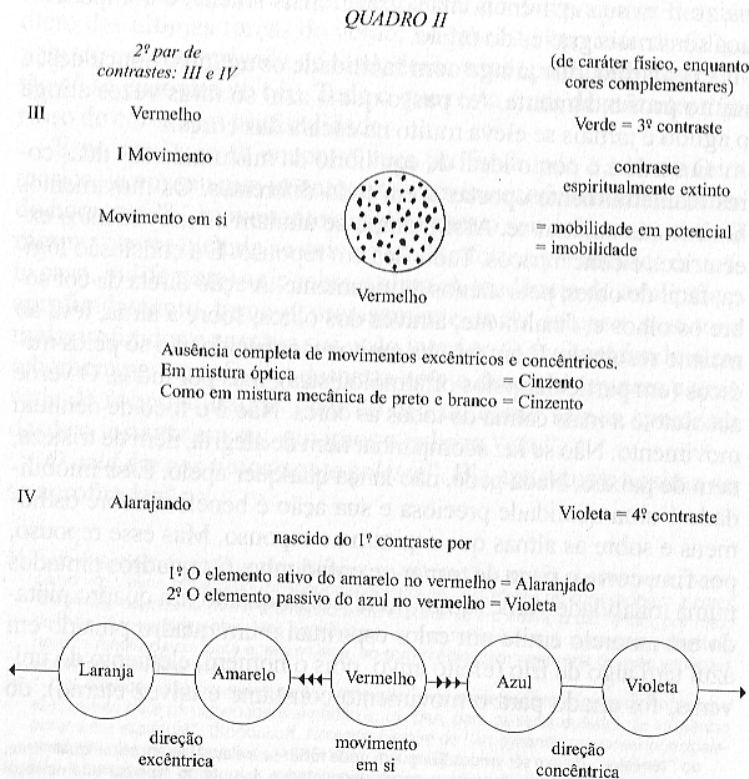
O amarelo, que atinge com facilidade os agudos, nunca desce muito profundamente. Ao passo que o azul só raras vezes atinge o agudo e jamais se eleva muito na escala das cores.

O verde é o ponto ideal de equilíbrio da mistura dessas duas cores diametralmente opostas e em tudo diferentes. Os movimentos horizontais anulam-se. Assim como se anulam os movimentos excêntricos e concêntricos. Tudo fica em repouso. É a conclusão lógica, fácil de obter, pelo menos teoricamente. A ação direta da cor sobre os olhos e, finalmente, através dos olhos, sobre a alma, leva ao mesmo resultado. É um fato há muito reconhecido não só pelos médicos (em particular pelos oftalmologistas), mas por todos. O verde absoluto é a mais calma de todas as cores. Não é o foco de nenhum movimento. Não se faz acompanhar nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Nada pede, não lança qualquer apelo. Essa imobilidade é uma qualidade preciosa e sua ação é benéfica sobre os homens e sobre as almas que aspiram ao repouso. Mas esse repouso, por fim, corre o risco de tornar-se enfadonho. Os quadros pintados numa tonalidade verde são prova disso. Enquanto um quadro pintado em amarelo emite um calor espiritual e um quadro pintado em azul tem algo de frio (efeito ativo, pois o homem, elemento do universo, foi criado para o movimento constante e talvez eterno), do

do “terrestre”, devem ser vividos. Ninguém pode furtar-se a elas. Aí se encontra igualmente, recoberta pelo elemento exterior, a necessidade interior. A fonte do repouso está no reconhecimento dessa necessidade. Mas não podemos atingir esse repouso como, no reino das cores, não podemos aproximar-nos interiormente de uma predominância exclusiva do azul.

37. De um modo diferente do violeta, como se verá mais adiante.

verde só emana o tédio (efeito passivo). A passividade é a característica dominante do verde absoluto. Mas essa passividade perfuma-se de unção, de auto-satisfação. O verde absoluto é, na sociedade das cores, o que é a burguesia na dos homens: um elemento imóvel, sem desejos, satisfeito, realizado. Esse verde é como a vaca gorda, saudável, deitada e ruminante, capaz apenas de olhar o mundo com seus olhos vagos e indolentes<sup>38</sup>. O verde é a cor dominante do verão, o período do ano em que a natureza, tendo triunfado da primavera e de suas tempestades, banha-se num repousante contentamento de si mesma (ver o Quadro II).



38. É assim que age o equilíbrio ideal tão procurado. Cristo exprimiu-se em termos comoventes quando disse: "Tu não és quente nem frio."

Quando perde seu equilíbrio, o verde absoluto ascende para o amarelo, anima-se, adquire juventude e alegria; a adição do amarelo comunica-lhe uma força ativa. Nos tons mais baixos, quando o azul domina, o verde tem uma sonoridade diferente: torna-se sério e como que repleto de pensamento. Também aí intervém um elemento ativo, embora de outro caráter, como quando se torna o verde mais quente.

Que fique mais claro ou mais escuro, o verde nunca perde seu caráter primordial de indiferença e de imobilidade. Se clareia, é a indiferença que domina; se escurece, o repouso. O que, de resto, é natural, visto que essas mudanças são obtidas pela adição de branco e de preto. Eu seria tentado a comparar o verde absoluto com os sons amplos e calmos, de uma gravidade média, do violino.

Essas cores, o branco e o preto, já foram definidas em geral. No fundo, o *branco*, que é muitas vezes considerado uma *não-cor*, sobretudo depois dos impressionistas, "que não vêm branco na natureza"<sup>39</sup>, é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se dissiparam. Esse mundo paira tão acima de nós que nenhum som nos chega dele. Dele cai um silêncio que se alastra para o infinito como uma fria muralha, intransponível, inabalável. O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. É um "nada" repleto de alegria juvenil ou, melhor di-

39. Em suas cartas, Van Gogh pergunta-se se não poderia pintar diretamente em branco numa parede branca. Essa questão não apresenta nenhuma dificuldade para um não-naturalista, que se serve da cor como de um som interior. Mas para um pintor impressionista-naturalista, é como um audacioso atentado contra a natureza. Tal pergunta deve parecer a esse pintor tão revolucionária quanto pôde parecer revolucionária e louca a transformação de sombras pardas em sombras azuis (conhece-se o célebre exemplo do "céu verde e da relva azul"). Assim como neste último caso deve-se ver a passagem do academismo e do realismo ao impressionismo, ao naturalismo, também na pergunta que Van Gogh se fez devemos ver o núcleo central da "interpretação" da natureza, ou seja, da tendência a representar a natureza não como um fenômeno exterior, mas a fazer aparecer em tudo o elemento da *impressão interior*, recentemente denominado expressão.



zendo, um “nada” antes de todo nascimento, antes de todo começo. Talvez assim tenha ressoado a terra, branca e fria, nos dias da época glacial.

Como um “nada” sem possibilidades, como um “nada” morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o *preto*. O que na música a ele corresponde é a pausa que marca um fim completo, que será seguida, talvez, de outra coisa – o nascimento de outro mundo. Pois tudo o que é suspenso por esse silêncio está acabado para sempre: o círculo está fechado. O preto é como uma fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta. É como o silêncio no qual o corpo entra após a morte, quando a vida consumiu-se até o fim. Exteriormente, é a cor mais desprovida de ressonância. Por essa razão, todas as outras cores, mesmo aquela cujo som é o mais fraco, adquire, quando se destaca sobre esse fundo neutro, uma sonoridade mais nítida e uma força redobrada. O mesmo não ocorre com o branco, sobre o qual quase todas as cores confundem suas sonoridades e algumas até se decompõem, só deixando para trás um som quase incompreensível<sup>40</sup>. Não é sem razão que o branco é o adereço da alegria e da pureza sem mácula, o preto, o do luto, da aflição profunda, o símbolo da morte. O equilíbrio dessas duas cores, obtido por mistura mecânica, dá o *cinzento*. É natural que uma cor assim produzida não tenha som exterior nem movimento. O cinzento é sem ressonância e imóvel. Imobilidade diferente da do verde, que, por sua vez, é resultante de duas cores ativas. O cinzento é imobilidade sem esperança. Parece que o desespero, à medida que a cor escurece, recrudescer de intensidade. A sufocação torna-se mais ameaçadora. Basta clarear o cinzento para que essa cor, que contém a esperança escondida, ganhe leveza e se abra aos sopros que a penetram. Esse cinzento nasce da mistura óptica do verde

40. O vermelhão, por exemplo, ressoa baço e sujo sobre o branco, ao passo que o negro desconcerta por seu brilho vivo e fulgurante. O amarelo-claro, em contato com o branco, enfraquece, torna-se deliquescente. Sobre um fundo preto, ao contrário, desprende-se do fundo, parece planar no ar e, de certa maneira, salta aos olhos.

com o vermelho, mistura espiritual de passividade acumulada com atividade devorada de ardor<sup>41</sup>.

O *vermelho* tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada. Entretanto, não tem o caráter dissipado do amarelo, que se propaga e se consome de todos os lados. Apesar de toda a sua energia e intensidade, o vermelho atesta uma imensa e irresistível potência, quase consciente de seu objetivo. Nesse ardor, nessa eferescência, transparece uma espécie de maturidade masculina, voltada sobretudo *para si mesma* e para a qual o exterior conta muito pouco (ver o Quadro II).

Na realidade, esse vermelho ideal pode sofrer alterações e transformações profundas. O vermelho, em sua forma material, é rico e diverso. Indo dos mais claros aos mais escuros, a gama dos vermelhos é muito variada: vermelho-saturno, vermelho-cinabre, vermelho-ínglês, laca vermelha. Essa cor tem a virtude de conservar quase íntato o tom fundamental e de parecer, ao mesmo tempo, caracteristicamente quente ou fria<sup>42</sup>.

O vermelho claro quente (vermelho-saturno) tem uma analogia com o amarelo médio (enquanto pigmento, ele contém uma dose apreciável de amarelo). Força, impetuosidade, energia, decisão, alegria, triunfo: ele evoca tudo isso. Soa como uma fanfarra em que domina o som forte, obstinado, importuno da trombeta.

O vermelho médio (como o vermelho-cinabre) consegue atingir a permanência de certos estados intensos da alma. Como uma paixão que queima com regularidade, contém uma força segura de si que não se deixa facilmente recobrir mas que, mergulhada no azul, apaga-se como um ferro em brasa na água. Esse vermelho aceita mal, em geral, os tons frios. O frio o faz perder toda significação e abafa a sua ressonância. Esse resfriamento brutal, trágico, produz uma coloração que os pintores, sobretudo hoje, evitam e, sem razão, vedam como “suja”. Representado material-

41. Cinzento – imobilidade e *repouso*. Delacroix, que queria obter a impressão de repouso pela mistura do verde e do vermelho, tinha-o pressentido. (Signac, *op. cit.*)

42. Qualquer cor, não importa qual, sem dúvida, pode ser ao mesmo tempo quente e fria. Entretanto, nenhuma oferece, como o vermelho, esse contraste tão desenvolvido – prova de sua riqueza em possibilidades interiores.



mente, sob sua forma material, enquanto ser material, o “sujo” possui, como todo outro ser, sua ressonância interior. Querer evitá-lo em pintura seria hoje injusto, tão mesquinho quanto era ontem o medo da cor “pura”. Todos os meios que procedem da Necessidade Interior são igualmente puros. Neste caso, o que exteriormente parece sujo é puro em si. Caso contrário, seria necessário admitir que o que é exteriormente puro pudesse ser interiormente sujo. Os vermelhos-saturno e cinabre têm o mesmo caráter que o amarelo. Mas têm menor tendência a se dirigir para o homem. Esses dois vermelhos ardem, porém sobretudo em si mesmos. O que há de um pouco extravagante no amarelo está quase inteiramente ausente nos dois. É por isso, sem dúvida, que agradam e atraem mais que o amarelo. Vemo-los, com efeito, frequentemente empregados na arte ornamental popular, na indumentária popular, onde, complementares do “verde”, harmonizam-se com facilidade à natureza. Tomados isoladamente, possuem um caráter material muito ativo. Enfim, não tendem, como o amarelo, para a profundidade. A sonoridade de ambos só se torna mais grave quando penetram num meio mais elevado. Escurecê-los com o preto é-lhes funesto porque o preto, que é morte, extingue ou reduz ao mínimo a incandescência. É então que se forma o *marrom*, cor dura, embotada, estagnante, na qual o vermelho não passa de um murmúrio apenas perceptível. Apesar disso, desse som exteriormente tão débil nasce um som interior potente, fulgurante. O emprego necessário da cor marrom produz uma beleza interior que não pode ser traduzida em palavras: a moderação. O vermelho-cinabre pode ser comparado à tuba; outras vezes, crê-se ouvir o rufar ensurdecedor de tambores.

Como toda cor realmente fria, o *vermelho frio* também pode tornar-se (como a laca vermelha) mais profundo, misturando-se a ele o azul-ultramarino, e seu caráter vê-se desse modo sensivelmente modificado. A impressão de incandescência torna-se mais intensa. Entretanto o elemento ativo desaparece, pouco a pouco, por completo. Esse elemento, porém, não é tão totalmente eliminado quanto, por exemplo, no verde-escuro. É necessário sentir, aguardar uma recuperação de energia como de uma coisa

que se tivesse retraído, mas que espreita e conserva, ou conserva, em sua imobilidade, uma mola secreta capaz de a fazer pulsar furiosamente. É nisso que reside a grande diferença que distingue o vermelho do azul intenso. Pois o vermelho, mesmo nesse estado, deixa aparecer algo de seu caráter corporal. Possui a veemência da paixão, a amplitude dos sons médios, graves, do violoncelo. Quando é claro, o vermelho frio acentua ainda mais seu caráter corporal. Explode em acentos de jovem e pura alegria, de um virginal frescor. Os sons elevados, claros e cantantes do violino, exprimem-no à maravilha<sup>43</sup>. Só o branco, se lhe for adicionado, aumenta sua intensidade. É a cor que as jovens preferem para suas roupas.

O vermelho quente, que a adição do amarelo, a que é aparentado, torna mais intenso, resulta no *laranja*. O movimento do vermelho, que estava encerrado em si mesmo, transforma-se então em irradiações, em expansão. Mas o vermelho, cujo papel é grande no laranja, acrescenta-lhe uma nota acessória de seriedade. É como um homem seguro de sua força e que dá uma impressão de saúde. Soa como o sino do ângelus, tem a força de uma poderosa voz de contralto. Dir-se-ia uma viola entoando um largo.

Quando o vermelho é atraído na direção do homem, o laranja aparece, da mesma maneira que se forma o *violeta*, cuja tendência é se distanciar do homem, quando o vermelho é absorvido pelo azul. Mas o vermelho que está no fundo deve ser frio, porque o calor do vermelho não se deixa (por nenhum processo) incorporar ao frio do azul. Constatação que se verifica igualmente na ordem espiritual.

O violeta é, portanto, um vermelho arrefecido no sentido físico e psíquico da palavra. Há nele algo de doentio, de apagado (como escória), de triste. É a razão, sem dúvida, pela qual as senhoras idosas o escolhem para seus vestidos. Os chineses fizeram dele a cor do luto. Tem as vibrações surdas do corne inglês, da charamela, e corresponde, ao aprofundar-se, aos sons graves do fagote.

43. Dos sinos alegres, cujas sonoridades se desmancham no ar, dos guizos de cavalos, diz-se em russo que sua “ressonância tem uma cor framboesa”. A cor do suco de framboesa avizinha-se muito desse vermelho claro e frio.

Essas duas cores – o laranja e o violeta – são formadas por adição do vermelho ao amarelo ou ao azul. Seu equilíbrio é, portanto, precário. Verifica-se, quando são misturadas, que tendem a dissociar-se. Pensa-se no equilíbrio de um funâmbulo, atento para inclinar-se ora para a direita, ora para a esquerda. Onde começa o laranja, onde terminam o amarelo e o vermelho? Onde está o limite preciso do violeta que o separa do vermelho e do azul<sup>44</sup>?

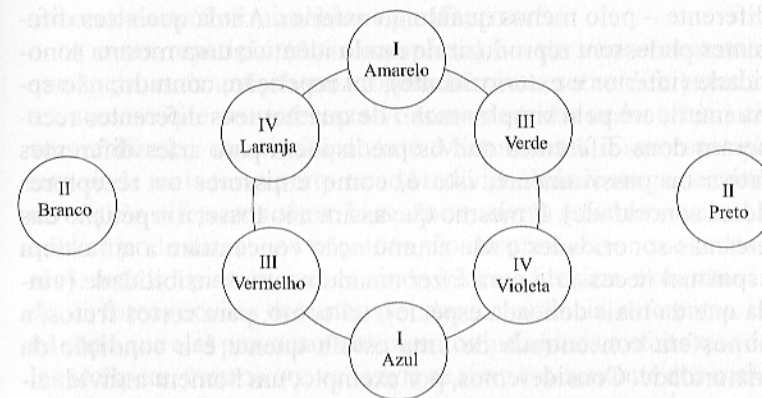
Essas duas cores (laranja e violeta) formam o *quarto* e último *contraste* no mundo das cores e das tonalidades simples e elementares que, do ponto de vista físico, são, como as do terceiro contraste (vermelho e verde), cores complementares (ver o Quadro III).

As seis cores que, por pares, formam três grandes contrastes, apresentam-se a nós como um imenso círculo, como uma serpente que morde sua própria cauda (símbolo do infinito e da eternidade). À direita e à esquerda, as duas grandes fontes de silêncio, o silêncio da morte e do nascimento (ver o Quadro III).

Os caracteres das cores simples que acabamos de passar em revista são, evidentemente, provisórios, tão elementares quanto os sentimentos a que essas cores correspondem (a alegria, a tristeza, etc.). Esses sentimentos também são apenas estados materiais da alma. Mais sutis, tanto quanto as da música, são as nuances cromáticas. As vibrações que despertam na alma são mais tênues e mais delicadas, e as palavras são incapazes de descrevê-las. Cada tonalidade acabará um dia, sem dúvida, por encontrar também a palavra material que lhe convém para exprimir-se. Mas nunca a palavra conseguirá esgotá-la por inteiro. Sempre lhes escapará alguma coisa. E essa “alguma coisa” não será uma vã superfluidade, mas o elemento essencial. As palavras não são e não podem ser senão alusões às cores, sinais visíveis e inteiramente exteriores. É essa impossibilidade de substituir o elemento essencial da cor pela palavra, ou qualquer outro meio de expressão, que torna possível a Arte Monumental. Nesta, entre combinações tão numerosas e tão variadas, trata-se de descobrir

44. O violeta também tende a variar para o lilás. Mas onde acaba o violeta e onde começa o lilás?

QUADRO III



O círculo dos contrastes entre 2 pólos. A vida das cores simples entre o nascimento e a morte.

(Os algarismos romanos indicam os pares de contrastes.)

aquela que corresponde ao que acabamos de estabelecer. Em outras palavras, pode-se dizer que é possível obter a mesma ressonância interior, no mesmo momento, por diferentes artes. Cada uma delas, fora dessa ressonância geral, produz então o “mais” que lhe é próprio e corresponde ao que tem de mais essencial, aumentando assim a força da ressonância interior geral e o enriquecimento de possibilidades que superam os recursos de uma *única* arte.

Que desarmonias iguais em força e em profundidade a essa harmonia tornar-se-ão assim possíveis? Que infinitas combinações, onde dominará ora uma só arte, ora o contraste de artes diferentes, e onde outras artes misturarão suas próprias “ressonâncias” silenciosas? Deixo a cada um a tarefa de o imaginar.

É uma opinião generalizada, mas errônea, que a possibilidade de substituir uma arte por outra (por exemplo, pela palavra, ou seja, a literatura) provaria a inutilidade de toda diferença entre as artes. Conforme já constatamos, a repetição exata da mesma res-



sonância por diversas artes é inconcebível. Mesmo que tal repetição fosse possível, a mesma sonoridade seria colorida de modo diferente – pelo menos quanto ao exterior. Ainda que artes diferentes pudessem reproduzir de modo idêntico uma mesma sonoridade (interior e exteriormente), tal repetição, contudo, não seria inútil, até pela simples razão de que homens diferentes recebem dons diferentes que os predispõem para artes diferentes (ativa ou passivamente, isto é, como emissores ou receptores dessa sonoridade). E mesmo que assim não fosse, a repetição das mesmas sonoridades e sua acumulação concentram a atmosfera espiritual necessária para fazer amadurecer a sensibilidade (ainda que da mais delicada espécie), tal como, para certos frutos, a atmosfera concentrada de uma estufa quente é a condição da maturidade. Consideremos, por exemplo, um homem individualmente. À força de repetidos, os atos, os pensamentos, os sentimentos acabam produzindo nele uma impressão maciça, ao passo que em dose fraca esses mesmos atos, esses mesmos pensamentos, esses mesmos sentimentos escorreriam por ele como as primeiras gotas de chuva, as quais não podem penetrar na espessura de um tecido<sup>45</sup>.

Entretanto, não conviria representar de maneira tão concreta a atmosfera individual. Ela assemelha-se ao ar, ora puro, ora saturado de elementos estranhos. Não são apenas os atos que cada um pode ver, os pensamentos e os sentimentos suscetíveis de se exprimirem abertamente, de se exteriorizarem numa expressão qualquer, que fazem a atmosfera espiritual. São também os atos encobertos, ignorados de todos, os pensamentos não formulados, os sentimentos que não encontraram sua expressão (tudo o que se passa no íntimo do homem). Suicídios, homicídios, violências de toda espécie, pensamentos baixos e indignos, ódio, inimizade, egoísmo, inveja, “patriotismo”, parcialidade são formas, são seres espirituais que criam essa atmosfera de que falamos<sup>46</sup>. Seus antídotos – espírito de sacrifício, ajuda mútua, pen-

45. Exteriormente, o efeito da publicidade baseia-se nessa repetição.

46. Existem períodos de suicídios, de hostilidade, de guerra. A guerra e a revolução (esta, aliás, menos que a guerra) são produtos de tal atmosfera, que em seguida elas viciam, por sua vez. “Medir-te-ão com a mesma vara com que te tiveres medido.”

samentos puros e elevados, amor, altruísmo, alegria causada pela felicidade de outrem, humanidade, justiça – os neutralizam como o sol destrói os micróbios e purifica o ar<sup>47</sup>.

A outra repetição (mais complexa) é a de vários elementos que agem, cada um sob uma forma diferente, sobre diferentes artes no caso que nos interessa. A soma de todas essas artes, uma vez realizada, constituirá a Arte Monumental. Essa repetição tem ainda mais força porque cada individualidade reage de modo diverso às diferentes artes. Uns são sensíveis à forma musical (à qual se pode dizer – as exceções são desprezíveis – que todos o são), outros à pintura, outros ainda à forma literária. Por outro lado, as forças ocultas das artes são, em sua essência, diferentes. De tal sorte que elas provocam nos mesmos indivíduos o efeito que delas se espera, mesmo que cada arte se sirva tão-somente dos meios que lhe são próprios, com a exclusão de todos os outros.

Essa ação de cada cor isolada, por mais difícil que seja defini-la, é a base a partir da qual diversos valores são harmonizados. Certos quadros (nas artes aplicadas, conjuntos decorativos inteiros) são mantidos num mesmo tom uniforme, escolhido segundo um instinto artístico. A impregnação de um tom colorido, a ligação de duas cores vizinhas por mistura serviu, com frequência, para fundamentar a harmonia das cores. O que acabamos de dizer dos efeitos das cores, o fato de que, em nossos dias, multiplicam-se as questões, os pressentimentos, as interpretações – fontes de tantas contradições (cf. as camadas do triângulo) –, obriga-nos a constatar que a harmonização na base da cor isolada é o que menos convém à nossa época. Podemos ouvir a música de Mozart com inveja, mágoa, até tristeza, porque ela é para nós uma pausa salutar no tumulto de nossa vida interior, porque ela nos oferece uma imagem consoladora, uma esperança. Mas sabemos, ao ouvi-la, que esses sons que nos apaziguam nos chegam de uma época diferente, de um tempo passado que, no fundo, nada mais tem em comum conosco. Luta de sons, equilíbrio perdido, “princípios” alterados, rufar inopinado de tambores,

47. A história conhece tais épocas. Terá havido uma maior do que aquela que o cristianismo abriu ao arrastar os mais fracos para a luta espiritual? Até mesmo a guerra ou a revolução admitem a existência de tais fatores de saneamento.



grandes indagações, aspirações sem objetivo visível, impulsos aparentemente incoerentes, cadeias desfeitas, vínculos quebrados, reatados num só, contrastes e contradições, eis o que é a nossa *Harmonia*. *A composição que se baseia nessa harmonia é um acordo de formas coloridas e desenhadas que, como tais, têm uma existência independente, procedente da Necessidade Interior, e constituem, na comunidade que daí resulta, um todo chamado quadro.*

Sozinhas, essas partes isoladas são essenciais. O resto (portanto, também a manutenção do elemento objetivo) não tem importância. Esse resto é apenas um som acessório.

A combinação de dois tons coloridos é a sua conseqüência necessária. Apoiando-se no mesmo princípio da antilógica, justapõem-se agora cores que por muito tempo foram consideradas desarmonicas. Como, por exemplo, o vermelho e o azul, que não têm entre si nenhuma conexão física, mas que, em virtude de seu grande contraste espiritual, foram escolhidas como uma das harmonias mais felizes e mais eficazes. Nossa harmonia repousa, sobretudo, na lei dos contrastes, a qual foi, em todas as épocas, a lei mais importante em arte. Só subsiste ainda, no presente, o contraste interior, que exclui todo e qualquer recurso a outros princípios de harmonia que somente poderiam prejudicar e que, aliás, seriam supérfluos.

É deveras surpreendente constatar a predileção que os primitivos (os primitivos alemães, italianos, etc.) sempre mostraram por essa combinação de vermelho e azul que ainda hoje encontramos no que nos resta dessa época, por exemplo, nas formas populares da escultura religiosa<sup>48</sup>. Com muita freqüência, em suas obras de pintura e de escultura pintada, vemos a Virgem de vestido vermelho sob um manto azul. Os artistas quiseram assim, sem dúvida, exprimir a efusão da Graça enviada ao homem para esconder o *humano* sob o *divino*. Essas características da nossa harmonia mostram quão inúmeros, infinitos meios de expressão são necessários, precisamente “hoje”, à Necessidade Interior.

48. Em suas telas mais antigas – no entanto, foi ainda ontem –, Frank Brangwyn talvez tenha sido um dos primeiros a cometer a audácia, uma audácia temperada com muitas precauções, de empregar essa combinação.

Combinações “autorizadas” ou “proibidas”, choque de cores, encobrimento da sonoridade de uma cor pela outra, ou de várias cores por uma só, contraste que ressalta uma cor sobre outra, acentuação da mancha colorida, resolução de uma cor em várias e de várias numa só, emprego do limite linear para conter a mancha colorida que se estende, extravasamento dessa mancha por cima desse limite, interpenetrações, bruscas fraturas – tudo isso são possibilidades exclusivamente pictóricas que se perdem num detalhe infinito.

Foi afastando-se do objeto, dando os primeiros passos no caminho da abstração, que o artista foi levado, quanto ao desenho e à pintura, a excluir a terceira dimensão. Assim, foi possível conservar numa superfície “a imagem”, enquanto pintura. Suprimido todo o relevo, o objeto real foi impelido para o abstrato. Esse progresso teve por conseqüência imediata fixar todos os possíveis na superfície real da tela, e a pintura recebeu uma sonoridade acessória essencialmente material. Fixar os possíveis na tela equivale, de fato, a limitá-los.

O desejo de escapar do elemento material, e da limitação que dele deriva, e as exigências da composição deviam levar a renunciar ao emprego de uma só superfície. Tentou-se pintar um quadro numa superfície ideal que deveria apresentar-se adiante da própria tela<sup>49</sup>. Foi assim que da composição de triângulos planos nasceu *uma composição feita de triângulos em três dimensões*, ou seja, de pirâmides (é o que recebeu o nome de “cubismo”). Contudo, muito rapidamente, por inércia, as possibilidades dessa forma de arte empobreceram. Resultado inevitável do emprego superficial de um princípio oriundo da Necessidade Interior.

A propósito, não se deve esquecer que existem outros meios de conservar a superfície material sobrepondo-lhe uma superfície ideal, utilizada não só como uma superfície plana mas como um espaço tridimensional. A pouca ou muita espessura da linha, a posição da forma em relação à superfície, o secionamento de uma forma por outra, são exemplos que mostram a extensão que se pode propiciar a um espaço por meio do desenho. A cor permite obter

49. Cf. o artigo de La Fauconnier no catálogo da Segunda Exposição da Nova Associação dos Pintores, Munique, 1910-1911.

os mesmos efeitos. Empregada como convém, ela avança ou retira-se, e faz da imagem um ser flutuando no ar – o que equivale à extensão do espaço pela pintura.

Essa dupla ação, na assonância ou na dissonância, confere à composição, seja pictórica, seja desenhada, imensas possibilidades.

## 7 Teoria



É evidente que, tal como a definimos, a Harmonia de nossa época torna mais difícil que nunca a elaboração de uma teoria perfeita, acabada<sup>50</sup>, a criação de um *baixo contínuo* da pintura. Toda tentativa nesse sentido correria o risco de não ter mais eficácia do que o método das colheres de Leonardo da Vinci. Entretanto, seria prematuro pretender que nunca haverá em pintura regras fixas, princípios que recordam o *baixo contínuo*, ou que esses princípios sempre levarão, necessariamente, ao academismo. A música também tem sua gramática. Mas é uma gramática que, assim como todas as coisas vivas, se transforma no decorrer das grandes épocas e que, ao mesmo tempo, pode servir sempre, de modo útil, como uma espécie de dicionário.

A pintura está, no momento atual, numa situação nova. Libertou-se da dependência estreita da "natureza". Mas sua *emancipação* mal começou. Se a cor e a forma já serviram de agentes interiores, foi, sobretudo até aqui, de maneira inconsciente. Artes antigas, como a arte persa, já conheceram e praticaram a subordinação da cor a uma forma geométrica. Mas construir numa base puramente espiritual é um trabalho de grande fôlego. Começa-

50. Tentou-se fazê-lo, porém, e o paralelismo entre pintura e música muito contribuiu para isso. Cf., por exemplo, *Tendances nouvelles*, nº 35, p. 721, Henri Rovel: "Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes" ["As leis harmônicas da pintura e da música são as mesmas"].



se tateando, caminha-se ao acaso. O pintor não deve educar somente os olhos, é a alma, sobretudo, que ele deve tornar capaz de pesar a cor em suas sutis balanças, de desenvolver todos os seus meios para que, no dia do nascimento de uma obra, ela não esteja apenas em condições de receber impressões exteriores (e naturalmente, por vezes, de suscitar impressões interiores), mas também de agir como força determinante.

Se, a partir de hoje, nos puséssemos a cortar todos os nossos vínculos com a natureza, nos divorciássemos dela, sem hesitação e sem possibilidade de voltar atrás, se nos contentássemos exclusivamente em combinar a cor pura com uma forma livremente inventada, as obras que criaríamos seriam ornamentais, geométricas, muito pouco diferentes, à primeira vista, de uma gravata ou de um tapete. A beleza da cor e da forma não é, em arte, uma finalidade suficiente em si, apesar das pretensões dos puros estetas ou daqueles que só buscam na natureza, antes de tudo, a "beleza". Não estamos suficientemente avançados em pintura para já nos impressionarmos de modo profundo com uma composição de formas e cores totalmente emancipadas. Sem dúvida, uma vibração nervosa se produzirá (como pode ser esse o caso diante de uma obra de arte decorativa). Mas provocará apenas um frêmito imperceptível, uma emoção leve demais para que possa ultrapassar o domínio dos nervos. Entretanto, após ter sido alcançada essa mudança de rumo espiritual, o espírito humano, arrastado nos turbilhões que o assaltam, ganhou um ritmo cada vez mais rápido. Sua base "mais sólida", a ciência positiva, foi levada de roldão e agora, diante dele, abre-se a perspectiva da dissolução da matéria. Pode-se dizer com certeza que ainda pouco tempo nos separa da composição pura.

A arte ornamental não é, porém, totalmente desprovida de vida. Ela tem sua própria vida interior. Mas, com freqüência, ela é incompreensível (arte ornamental antiga) ou obscura para nós devido à sua desordem e à sua falta de lógica. Nela vemos apenas um mundo onde não se faz nenhuma diferença entre o adulto e o embrião, que nele desempenham, ambos, o mesmo papel social; onde seres, cujo nariz, dedos, umbigos, vivem uma vida independente, são esquadrejados sobre uma prancha. É a barafunda

de um caleidoscópio<sup>51</sup> que os jogos fortuitos da matéria e não o espírito criaram sozinhos. Apesar dessa incompreensibilidade, apesar dessa impotência em fazer-se compreender, a arte ornamental exerce uma ação sobre nós, por mais arbitrária e desordenada que seja<sup>52</sup>. Um ornamento oriental é, interiormente, muito diferente de um ornamento sueco, grego ou negro. Não é sem razão que se diz de tecidos estampados que eles são alegres, sérios, tristes, vivos, etc., servindo-se dos mesmos epítetos dos músicos, quando estes querem precisar a interpretação de uma peça (*allegro, serioso, grave, vivace*). É bem possível, aliás, que o ornamento tenha nascido outrora da imitação da natureza (os representantes modernos da arte decorativa também tomam seus motivos dos campos e dos bosques). Mesmo que nenhuma outra fonte de inspiração, além da natureza exterior, tivesse sido utilizada, ainda assim, no ornamento verdadeiramente artístico, as formas naturais e as cores não foram tratadas de um ponto de vista puramente exterior mas, antes, como símbolos, para tornarem-se finalmente uma espécie de hieroglifos. Acabaram perdendo, pois, pouco a pouco, sua significação e hoje já não somos capazes de os decifrar ou de descobrir seu valor interior. Um dragão chinês, por exemplo, não perdeu completamente sua aparência corporal. No entanto, age tão pouco sobre nós que podemos suportar sem perigo a presença dele num quarto de dormir ou numa sala de jantar, onde não nos causa mais efeito do que uma toalha de mesa bordada com malmequeres.

Perto do final da época que se anuncia, quase toda ela ainda além da linha do horizonte, talvez uma nova arte ornamental se desenvolva. Mas pode-se prever de antemão que ela não se inspirará em formas geométricas. Seja como for, no momento atual, seria tão ocioso querer impor tais ornamentos quanto pretender que sob os nossos dedos desabroche à força um flor, um botão apenas formado.

51. Naturalmente, essa barafunda possui uma vida particular, mas que pertence a outra esfera.  
52. Não se pode recusar a esse mundo que acabamos de descrever uma sonoridade interior que lhe é própria e que, em seu princípio, é necessária e oferece toda espécie de possibilidade.



Por enquanto, ainda estamos solidamente ligados à natureza; dela devemos extrair nossas *formas*. (Os quadros puramente abstratos são raros.) Toda a questão se resume em saber como devemos proceder, isto é, até onde pode ir nossa liberdade de modificar a nosso bel-prazer essas formas e a que cores devemos associá-las.

Essa liberdade deve ir tão longe quanto a intuição do artista possa chegar e nunca será demais repetir quão importante é a necessidade de desenvolver essa intuição.

Vejamos alguns exemplos.

Considerado isoladamente, o vermelho quente é sempre excitante. Quando deixa de estar isolado, quando se apresenta, não mais como abstrato, mas como elemento de um ser, unido a uma forma natural, seu valor interior vê-se profundamente modificado. A associação do vermelho a diferentes formas naturais acarreta vários efeitos interiores que, graças à ação constante, se bem que habitualmente isolada do vermelho, produzem um som aparentado. Apliquemos esse vermelho ao céu, a uma flor, a uma roupa, a um rosto, a um cavalo, a uma árvore. Um céu vermelho, por associação, evoca um pôr-do-sol, um incêndio ou outro espetáculo desse gênero. Obtém-se, portanto, um efeito “natural” (neste caso, um efeito solene e ameaçador). É evidente que a maneira como são tratados os objetos que se encontram combinados com o céu vermelho reveste-se de grande importância. Se eles estão colocados em relação causal, unidos às cores que lhes convém, o caráter natural do céu receberá deles uma ressonância ampliada. Se, pelo contrário, se afastam sensivelmente da natureza, ameaçam enfraquecer a impressão “natural” do céu e até mesmo destruí-la. Um efeito muito próximo é obtido pela associação do vermelho a um rosto, em que o vermelho pode ser a consequência de uma emoção ou de uma iluminação especial. Tais efeitos só podem ser anulados pela abstração extremada das outras partes do quadro.

A situação é bem diferente no caso do vermelho de uma roupa. Com efeito, uma roupa pode ter, indiferentemente, qualquer cor. E o vermelho, neste caso, é capaz de agir como necessidade “pictórica”, porque pode ser empregado sozinho, fora de toda e

qualquer intenção material. Não obstante, produz-se uma ação do vermelho da roupa sobre a figura e inversamente. Se a nota do quadro é uma nota triste, concentrada principalmente no personagem vestido de vermelho (pela posição dele no conjunto da composição, por seu movimento próprio, pelos traços e a cor do rosto, pela postura da cabeça, etc.), o vermelho da indumentária sublinhará com força, pela dissonância interior que criará, a tristeza do quadro e, sobretudo, do personagem representado. O emprego de outra cor, que já exercesse por si mesma um efeito de tristeza, só poderia atenuar essa impressão ao enfraquecer o elemento dramático<sup>53</sup>.

Reencontramos aqui a lei dos contrastes a que aludimos antes. É somente pelo emprego do vermelho numa composição triste que o elemento dramático pode ser nela introduzido. Com efeito, o vermelho, de ordinário, quando está isolado, não perturba com a tristeza o calmo espelho de alma<sup>54</sup>.

Se é empregado para uma árvore, estamos em presença de um caso muito diferente. O tom fundamental do vermelho subsiste, tal como nos exemplos precedentes. Mas ser-lhe-á adicionado o valor psíquico que o outono tem para a alma (pois essa palavra “outono” é, por si só, uma unidade psíquica, tal como o é todo conceito real, abstrato, imaterial, corporal). A cor associa-se intimamente ao objeto e constitui um elemento que atua sozinho, privado do som dramático que pode possuir acessoriamente, como acabamos de ver a propósito da roupa vermelha.

Com um cavalo vermelho, o caso é ainda diferente. Basta pronunciar essas duas palavras para ser transportado para outra atmosfera. Um cavalo vermelho não existe na realidade. Portanto, requer um meio que seja o menos natural possível. Sem isso, só se veria aí uma simples curiosidade (cujo efeito meramente superficial nada teria de comum com a arte), um conto de fadas<sup>55</sup>.

53. Cumpre repetir que todos estes exemplos só têm um valor aproximado. Seu valor inteiramente convencional pode ser modificado pelo efeito da composição e, com a mesma facilidade, por um simples traço. As possibilidades nesse domínio são ilimitadas.

54. Nunca será demais insistir no fato de que as expressões tão sumárias quanto “triste”, “alegre”, etc. não se pode pedir mais do que indicar a existência de sutis e imateriais vibrações interiores.

55. Se o conto de fadas não é transposto na íntegra, a imagem que se obtém é semelhante à de um conto de fadas cinematográfico.

mal interpretado (portanto, de novo, uma curiosidade que dificilmente passaria por uma obra de arte). Esse cavalo e uma paisagem da escola naturalista, figuras humanas modeladas e desenhadas segundo as regras da anatomia, formariam uma dissonância inadmissível e que nada poderia reduzir a uma unidade qualquer. A definição de nossa Harmonia mostra como essa unidade deve ser compreendida e o que ela pode ser. Deve-se concluir que é possível cindir em dois todo o quadro, lançá-lo em pleno meio das contradições, ir de superfície em superfície, construir sobre toda espécie de superfícies exteriores, ao passo que a *superfície interior* permanece sempre a mesma. Os elementos construtivos do quadro não devem ser tirados desse *exterior*, mas solicitados unicamente à Necessidade Interior.

Aquele que olha um quadro está, por outro lado, habituado demais a descobrir nele uma “significação”, ou seja, uma relação exterior entre suas diferentes partes. Durante o período materialista, todas as manifestações da vida e, por conseguinte, também da arte, formaram um homem que é incapaz – sobretudo se se trata de um “entendido” – de se colocar simplesmente diante do quadro e que quer encontrar nele toda espécie de coisas (imitação da natureza, a natureza através do temperamento do artista, portanto, esse temperamento, um simples estado de alma, “pintura”, anatomia, perspectiva, um ambiente, etc.). Jamais busca sentir a vida interior do quadro, deixar que ela atue diretamente sobre ele. Ofuscado pelos meios exteriores, seu olhar interior não se inquieta com a vida que se manifesta com a ajuda desses meios. Quando temos com alguém uma conversa interessante, procuramos penetrar nesse alguém, ficamos curiosos por sondar-lhe a alma, os pensamentos, os sentimentos. Não pensamos, então, que, para exprimir-se, ele emprega palavras compostas de letras, que essas letras se reduzem a sons apropriados, que esses sons, para nascer, têm necessidade do ar aspirado pelos pulmões (elemento anatômico) e que, expelido do pulmão mediante uma posição particular da língua, dos lábios, etc., produz uma vibração (elemento físico) que, agitando o nosso tímpano, etc., chega até a nossa consciência (elemento psicológico) e de-

flagra uma reação nervosa (elemento fisiológico) e assim sucessivamente, *ad infinitum*.

Sabemos que, quando falamos, todos esses elementos são secundários, puramente fortuitos, que devem ser empregados como meios exteriores, necessários momentaneamente, e que o *essencial da fala* é a comunicação de idéias e sentimentos. Não se deveria adotar uma atitude diferente diante de uma obra de arte. As pessoas, assim, se tornariam sensíveis ao seu efeito imediato e abstrato. Sem dúvida, com o tempo, tornar-se-á possível exprimir-se recorrendo apenas a meios puramente artísticos. A linguagem interior não mais terá que recorrer às formas do mundo exterior que ainda nos permitem, mediante o emprego da forma e da cor, aumentar ou enfraquecer um valor interior. O contraste (como o da vestimenta vermelha numa composição triste) pode ter uma força infinita. Mas deve permanecer no mesmo plano moral.

Mesmo que esse plano exista, o problema das cores não estará, ainda assim, resolvido. Os objetos “não naturais” e as cores que lhes convêm podem facilmente adquirir um “som literário”, agindo a composição como um conto de fadas. O espectador é transportado para uma atmosfera de lenda. Ele se abandona à fábula e permanece insensível, ou pouco sensível, à ação pura das cores. De toda maneira, neste caso, já não é possível a ação direta, exclusivamente interior, da cor: o “exterior” predomina com excessiva facilidade sobre o “interior”. O homem não gosta muito de aprofundar. Mantém-se à superfície; isso exige menos esforço. “Na verdade, nada é mais profundo do que aquilo que é superficial” – profundo como o lodo do pântano. Não existe arte que seja considerada de modo mais displicente do que a arte “plástica”. A partir do instante em que o espectador crê ter ingressado no país das lendas, fica instantaneamente imunizado contra as vibrações psíquicas demasiado fortes. Assim, o objetivo profundo da obra é reduzido a nada. É necessário, portanto, encontrar uma forma que exclua o efeito da lenda<sup>56</sup> e, ao mesmo tempo, não

56. Essa defesa contra a atmosfera feérica é como a defesa do artista contra a natureza. Com que facilidade sorrateira, à revelia do próprio pintor, a “natureza” se introduz em suas obras! É mais fácil pintar a natureza do que lutar contra ela.



entrupe o efeito da cor. Para tanto, a forma, o movimento, a cor, os objetos tomados à natureza (real ou não real) não devem provocar nenhum efeito exterior ou que possa exteriorizar-se numa narração. Quanto mais o movimento, por exemplo, for não motivado exteriormente, mais o efeito que ele produz será puro, profundo, interior.

Um movimento simples, o mais simples que se possa imaginar, e cuja finalidade não é conhecida, já atua por si mesmo, assume uma importância misteriosa, solene. Essa ação dura enquanto se permanecer na ignorância do objetivo exterior e prático desse movimento. Atua nesse caso, à maneira de um som puro. Qualquer trabalho simples, executado em comum (como os preparativos para se erguer um projeto pesado), assume, se não se lhe conhecer a razão, uma importância singular e misteriosa, dramática, surpreendente. A pessoa detém-se involuntariamente, como que fulminada por uma visão, a visão de existências pertencentes a um outro plano. E, de súbito, o encanto cessa, a explicação racional explode brutalmente e nos joga na cara a chave do enigma. O movimento simples que nada de exterior parece motivar esconde um tesouro imenso de possibilidades. A melhor maneira de senti-lo é quando se está mergulhado em pensamentos abstratos. Eles arrancam o homem da rotina utilitária da vida cotidiana. Portanto, é fora das realidades práticas da vida que esses movimentos simples se observam. Mas basta lembrar que, em nossas ruas, nada pode acontecer de enigmático sem que de imediato se dissipe o interesse que tínhamos nesse movimento: sua significação prática destrói sua significação abstrata. É com base nesse princípio que deveria ser e que será criada a “Nova Dança”, a qual desenvolverá *integralmente* o sentido interno do movimento *no tempo e no espaço*. A dança é de origem puramente sexual e ainda hoje mostra esse elemento primitivo em suas formas populares. Ao longo dos tempos, ela tornou-se um meio de inspiração a serviço do divino. Mas essas duas utilizações ainda não eram mais do que meras aplicações do movimento a um fim prático. Só pouco a pouco elas receberam uma coloração artística que se desenvolveu século após século e encontrou sua culminância no balé. A

linguagem do balé só é acessível hoje a uma minoria, e torna-se cada vez menos compreensível. O futuro, aliás, a considerará ingênua demais. Só tendo, até agora, servido para exprimir sentimentos materiais (o amor, o medo...), ela deve dar lugar a outra linguagem, capaz de provocar vibrações psíquicas mais sutis. Os renovadores hodiernos da dança compreenderam isso: recorreram – recorrem ainda – às suas formas passadas. Vimos Isadora Duncan estabelecer o vínculo que liga a dança grega à dança de amanhã. Um motivo idêntico impelira os pintores a voltarem-se para os primitivos. Naturalmente, isso constitui, para uma e outra arte, apenas uma etapa, uma transição. A necessidade de criar a dança nova, a dança do futuro, impõe-se a nós. Também nesse caso será a lei da utilização necessária do sentido interior do movimento como principal elemento da dança que decidirá sobre a evolução e conduzirá ao objetivo. Uma vez mais, a “beleza” convencional do movimento deve ser abandonada. Ela o será e, um dia, qualificar-se-á de inútil, e até de pernicioso, o chamado processo “natural” (narração-elemento literário). Da mesma forma que em pintura ou em música não existe “som feio” nem “disonância exterior”, em outras palavras, da mesma forma que nessas duas artes cada som e cada acorde é “belo”, ou seja, útil quando ditado pela Necessidade Interior, também na dança se sentirá em breve o valor interior de *cada* movimento. Também nela a beleza interior substituirá a beleza exterior. Uma potência que ainda não se pode suspeitar, uma força viva emanarão dos movimentos “não-belos”. Sua beleza explodirá de repente. A partir desse momento, a dança do futuro alçará vôo.

Essa dança do futuro, assim elevada à altura da música e da pintura de hoje, concorrerá, como terceiro elemento, para a *composição cênica*, primeira realização da Arte Monumental.

A composição cênica será, portanto, formada primeiramente pelos três elementos seguintes:

- 1º – o movimento musical;
- 2º – o movimento pictórico;
- 3º – o movimento dançado convertido em arte.

O que dissemos acima sobre a composição puramente pictórica fará compreender facilmente o que entendo por essas pala-

vras: o tríplice efeito do movimento interior – (composição cênica).

Os dois elementos principais da pintura (forma desenhada e forma pintada) têm, cada um deles, uma vida autônoma, e só se exprimem através dos meios que lhes são próprios – e próprios apenas deles. Assim como na pintura a composição só é produzida pela combinação desses elementos, com suas propriedades e suas inúmeras possibilidades, também a composição cênica só será possível graças à ação concordante (ou discordante) dos três movimentos em questão.

Já lembramos a experiência tentada por Scriabin para aumentar o efeito do tom musical mediante o efeito do tom colorido correspondente. Experiência demasiado sumária, que foi apenas uma possibilidade entre outras. A concordância de sons de dois ou, enfim, dos três elementos da composição cênica não exclui outros procedimentos: oposição, ação alternada dos sons, emprego de cada um dos elementos em sua total independência (exterior, é claro), etc. Foi esse último procedimento que Arnold Schönberg empregou em seus quartetos. Aí se vê como as sonoridades interiores associadas ganham em força e em significação quando se utiliza nesse sentido a consonância exterior. Imagine-se o mundo novo, radiante de alegria, o mundo desses três poderosos elementos a serviço de uma finalidade criadora. Mas renuncio a dizer tudo aqui sobre esse tema. Deixo ao leitor a tarefa de aplicar ele próprio o princípio que enunciamos acerca da pintura. A visão radiosa do teatro do futuro surgirá em seu espírito. Nos caminhos do novo reino que se cruzam sem fim através de sombrias florestas ainda virgens, que transpõem abismos vertiginosos abertos entre os altos cimos e que se confundem numa rede inextricável diante daquele que ousa arriscar-se a percorrê-los, é sempre no mesmo guia infalível que se deverá confiar: o *Princípio da Necessidade Interior*.

Do emprego de uma cor, da necessidade de recorrer a formas “naturais” relacionadas com a cor enquanto som, da significação dessas formas, demos diversos exemplos. Pode-se deduzir: 1º – o caminho que conduz à pintura; 2º – a maneira como se deve, em geral, abordá-la. Esse caminho, à sua direita e à sua esquerda,

beira duas possibilidades (que hoje constituem dois perigos): à direita, o emprego inteiramente abstrato, totalmente emancipado, da cor numa forma “geométrica” (perigo de degenerescência em arte “ornamental” exterior); à esquerda, o emprego mais realista, porém demasiado embaraçado pelas formas exteriores, da cor numa forma “corporal” (perigo de banalidade para a arte “fantástica”). Já se pode hoje – somente hoje, talvez – ir ao mesmo tempo até o limite da direita e ultrapassá-lo e, igualmente, até o limite da esquerda e transpô-lo. Para lá desses limites (abandono aqui a esquematização), encontra-se, à direita, a *abstração pura* (ou seja, uma abstração mais profunda ainda do que a das formas geométricas); à esquerda, o *realismo puro* (isto é, um “fantástico” mais acentuado, um “fantástico” feito na matéria mais dura). Entre um e outro, liberdade ilimitada, profundidade, largura, possibilidades inesgotáveis e, além, o domínio da abstração pura e do realismo puro – hoje, tudo está à disposição do artista. Chegou o tempo de uma liberdade que só é concebível em vésperas do advento de uma grande época<sup>57</sup>. Mas essa liberdade é, ao mesmo tempo, uma pesada servidão. Todas essas possibilidades, situadas entre, em e além desses dois limites, provêm de uma única e mesma raiz; elas são imperiosamente chamadas pela Necessidade Interior.

Não é fazer uma grande descoberta afirmar que a arte é superior à natureza<sup>58</sup>. Os princípios novos não caem do céu. Eles estão em relação de causa e efeito com o passado e com o futuro.

57. Cf. o meu artigo “Sobre a questão da Forma”, em *Der blaue Reiter* (Munique, Piper & Co., 1912). Partindo da obra de Henri Rousseau, mostrei que o realismo futuro é, em nossa época, não só equivalente mas idêntico à abstração, que é o realismo do visionário (nota da 2ª edição).

58. Esse princípio foi formulado na literatura há muito tempo. Escreveu Goethe: “O artista está acima da natureza com seu espírito livre, e pode tratá-la segundo a finalidade elevada que ele persegue. É ao mesmo tempo seu amo e seu escravo. É seu escravo no sentido de que deve agir com os meios terrestres para ser compreendido. Mas é seu amo na medida em que subordina e sujeita esses meios às suas intenções superiores. O artista dirige-se ao mundo com a ajuda de um todo. Mas esse todo, não é na natureza que ele o encontra; é o fruto do seu próprio espírito ou, melhor, de seu espírito fecundado por uma inspiração divina.” (K. Heinemann, *Goethe*, 1899, p. 684.) Mais perto de nós, Oscar Wilde escreveu: “A arte começa onde a natureza termina.” (*De Profundis*) A propósito da pintura, pontos de vista semelhantes foram freqüentemente expressos. Delacroix, por exemplo, escreveu que “a natureza não passa de um dicionário para o pintor”. E ainda: “É preciso definir o realismo como o antípoda da arte.” (*Journal*, p. 246, B. Cassirer, Berlim, 1903.)



O que nos importa é conhecer onde se situa esse princípio e até onde poderemos ir amanhã, apoiando-nos nele. Mas nunca esse princípio, não será demais repetir, deve ser aplicado pela força. Se o artista afina sua alma por esse diapasão, suas próprias obras adotarão por si mesmas esse tom. E a crescente “emancipação” atual desenvolve-se, muito especialmente, sobre esse fundamento da necessidade interior, que, como já dissemos, é a força espiritual do objetivo na arte. *O objetivo na arte* procura hoje exteriorizar-se mediante uma tensão particularmente forte. As formas temporais são, pois, tornadas mais flexíveis, a fim de que o objetivo possa exprimir-se com maior clareza. As formas naturais criam limites que, em muitos casos, constituem obstáculos a essa expressão. Por isso são postas de lado e o espaço que ficou livre é utilizado pelo *objetivo da forma*. Assim se explica a necessidade, já muito nítida nos dias de hoje, de descobrir as formas construtivas da época. Sendo uma das formas de transição, o cubismo, por exemplo, mostra até que ponto as formas naturais devem ser submetidas à força aos objetivos construtivos, e que obstáculos inúteis elas representam em tais casos.

Seja como for, utiliza-se hoje, via de regra, uma construção despojada, a qual constitui, aparentemente, a única possibilidade de exprimir o objetivo na forma. Entretanto, se pensarmos na maneira como definimos a harmonia atual no presente livro, podemos também reconhecer o espírito do tempo no domínio da construção: não uma construção evidente (“geométrica”), que salta aos olhos como sendo a mais rica ou a mais expressiva, mas a construção oculta que se desprende insensivelmente da imagem e que, por conseguinte, se destina menos aos olhos do que à alma.

Essa *construção oculta* pode ser constituída de formas aparentemente jogadas ao acaso na tela, as quais não teriam – mais uma vez, na aparência – qualquer ligação entre si: a ausência exterior dessa ligação é aqui sua presença exterior. O que neste caso é exteriormente disperso, desconexo, está interiormente fundido num todo. E isso permanece inalterado para os dois elementos: a forma do desenho e a forma da pintura.

E é precisamente aí que reside o futuro da teoria da harmonia em pintura. As formas que coexistem “de qualquer maneira” têm,

não obstante, em última análise, relações rigorosas e precisas. Enfim, essas relações deixam-se igualmente exprimir de uma forma matemática, apenas com esta diferença: operar-se-á talvez mais desenvoltamente com números irregulares do que com números regulares.

*Em toda arte, a derradeira expressão abstrata é o número.*

É evidente que esse elemento objetivo precisa, por outro lado, da razão (conhecimentos objetivos – o baixo contínuo da pintura) como força *concorrente* necessária. E esse objetivo permitirá à obra atual também dizer, no futuro, em vez de “eu fui”, “eu sou”.