

## CAPÍTULO SEIS

A ÉPOCA DO  
FUNCIONALISMOURBANISMO, ARQUITETURA,  
DESENHO INDUSTRIAL

A Primeira Guerra Mundial determinou, evidentemente, uma diminuição no ritmo da construção civil, tão florescente na primeira década do século. Na retomada, os construtores se encontraram diante de uma situação social, econômica e tecnológica profundamente modificada. A guerra acelerou por toda parte o desenvolvimento da indústria, tanto em sentido quantitativo quanto no sentido do progresso tecnológico. Indiretamente, produziu-se em decorrência um grande crescimento das populações urbanas. A classe operária, consciente de ter contribuído e sofrido com o esforço bélico mais do que qualquer outra classe, vem adquirindo um peso político decisivo; ademais, a revolução bolchevique demonstrou que o proletariado pode conquistar e manter o poder; na arte, com seus movimentos experimentais e de vanguarda, ela pode realizar uma transformação radical não só da estrutura e da finalidade, como também da figura social do artista. A burguesia profissional, por sua vez, está se transformando em classe de técnicos dirigentes.

Devido à transformação quantitativa e qualitativa de seus conteúdos e seu dinamismo funcional, como também ao crescente desenvolvimento da mecanização dos serviços e transportes, a estrutura da cidade já não responde às exigências sociais.

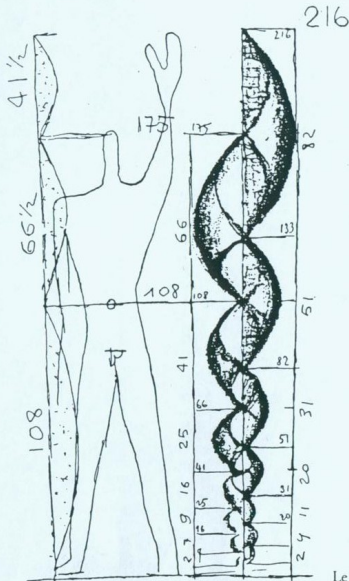
O problema urbanista, que antes da guerra se apresentava como prefiguração quase utópica de uma situação que ocorreria no futuro, agora se apresenta com extrema gravidade e premência. Possui um aspecto funcional: a cidade é um organismo produtivo, um aparelho que deve desenvolver certa força de trabalho, e, portanto, precisa se libertar de tudo o que emperna ou retarda seu funcionamento. Possui um aspecto social: a classe operária é, a partir de agora, o componente mais forte da comunidade urbana, já não podendo ser considerada pelo critério de um instrumento manobrável e irresponsável. Possui um aspecto higiênico, em sentido fisiológico e psicológico: a cidade-fábrica é insalubre devido às emanações que a invadem e à densidade da população; além disso, é um ambiente opressor, psicologicamente alienante. Possui um aspecto político: para proporcionar à cidade certo coeficiente de agilidade e funcionalidade, isto é, para utilizá-la, é necessário tirá-la das mãos de quem a explora simplesmente em benefício próprio. Objetivamente, o que impediu e ainda hoje impede a adequação da estrutura à função urbana, e é a causa primeira da desordem das cidades, é a especulação imobiliária. Possui, enfim, um aspecto tecnológico: não só a tecnologia industrial substitui a técnica tradicional ou artesanal das construções, como também, se o problema da arquitetura é colocado, como o é necessa-

riamente, em escala urbanista e, portanto, de construção civil em série, tal problema não pode ter solução fora da tecnologia industrial.

Esse conjunto de fatores modifica radicalmente a figura profissional do arquiteto: antes de ser um construtor, deve ser um urbanista, projetar o espaço urbano. Imediatamente se determina uma nítida distinção entre os inúmeros oportunistas que se põem a serviço da especulação imobiliária e ajudam a piorar as condições da cidade, e os poucos conscientes de sua função, sua responsabilidade, sua dignidade de profissionais ou técnicos, que tentam opor projetos de utilização racional à exploração descontrolada dos terrenos. Já não se trata da velha distinção entre empíricos e teóricos, entre artistas e engenheiros, e sim de uma distinção de ordem moral, segundo a qual os arquitetos que se colocam concretamente o problema funcional da cidade são os únicos a empreender uma livre pesquisa e a alcançar resultados esteticamente válidos.

Se os oportunistas a serviço do capital imobiliário visam à exploração do solo urbano segundo os procedimentos operativos tradicionais, opondo-se, portanto, aos novos métodos de projeto, às novas tecnologias e às novas formas arquitetônicas (exceto por imitá-las banal e superficialmente, quando entram em moda), essa sua oposição não nasce, como no passado, de um verdadeiro apego às tradições: no século XX, sempre que se ouve falar na necessidade de defender a “tradição clássica” da arquitetura, pode-se ter a certeza matemática de que se está falando de má-fé, e de que o que se pretende defender é o direito à exploração especulativa indiscriminada, em detrimento do dever de utilizar funcionalmente o solo e o aparato urbano. O classicismo adotado como arquitetura oficial do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha não tem o menor fundamento na arquitetura clássica, pressupondo, pelo contrário, uma total ignorância desta. A luta pela arquitetura moderna foi, por conseguinte, uma luta política, mais ou menos inserida no conflito ideológico entre forças progressistas e reacionárias; prova-o o fato de que, lá onde as forças reacionárias tomaram o poder e sufocaram as forças progressistas (com o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, o predomínio da burocracia de Estado sobre os movimentos revolucionários na URSS), a arquitetura moderna foi reprimida e perseguida. A arquitetura moderna se desenvolveu, em todo o mundo, segundo alguns princípios gerais: 1) a prioridade do planejamento urbano sobre o projeto arquitetônico; 2) o máximo de economia na utilização do solo e na construção, a fim de poder resolver, mesmo que no nível de um “mínimo de existência”, o problema da moradia; 3) a rigorosa *racionalidade* das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) a partir de exigências objetivas (causas); 4) o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana (desenho industrial); 5) a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade.

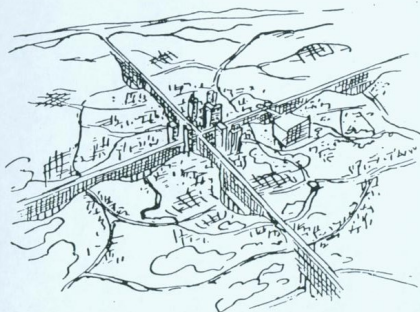
No âmbito do que podemos chamar de ética fundamental ou deontologia da arquitetura moderna, distinguem-se diversas formulações problemáticas e diversas orientações, ligadas às diversas situações objetivas, sociais e culturais. Assim, podem-se distinguir: 1) um racionalismo formal, que possui seu centro na França e tem à frente Le Corbusier; 2) um racionalismo metodológico-didático, que possui seu centro na Alemanha, na *Bauhaus*, e tem à frente W. Gropius; 3) um racionalismo ideológico, o do Construtivismo soviético; 4) um racionalismo formalista, o do Neoplasticismo holandês; 5) um racionalismo empírico dos países escandinavos, que tem seu máximo expoente em A. Aalto; 6) um racionalismo orgânico americano, com a personalidade dominante de F. L. Wright.

Le Corbusier: *Figuração do Modulor.*

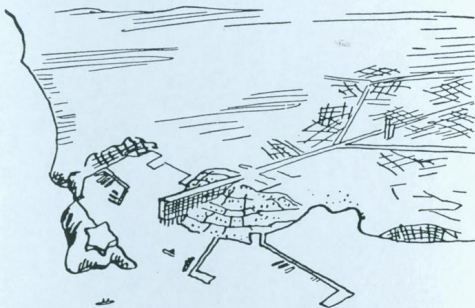
I. LE CORBUSIER (1887-1965), tal como Picasso, do qual pode considerar-se o equivalente na arquitetura, foi não só um grande artista, mas também um magnífico agitador cultural, uma inesgotável fonte de idéias, um farol. Teórico, polemista combativo e brilhante, propagandista incansável, com sua obra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

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

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



Le Corbusier: *Estudo para o plano urbanista de São Paulo* (Brasil) (1929).



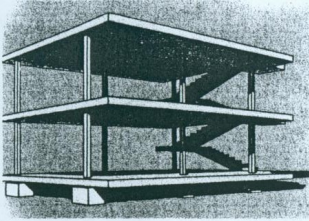
Le Corbusier: *Estudo para o plano urbanista de Montevideu* (1929).

domínio da razão pura não subsistem contradições, não pode haver oposição entre o objeto-edifício e o objeto-natureza, entre coisa e espaço. São entidades semelhantes, redutíveis uma à outra com simples relações de proporções. Le Corbusier encontrará a fórmula, pitagórica: o homem como medida de todas as coisas, a medida humana, o *Modulo*. O edifício não atrapalhará a natureza aberta colocando-se como um bloco hermético; a natureza não se deterá à soleira, entrará na casa. O espaço é contínuo, a forma deve se inserir, como espaço da civilização, no espaço da natureza. Quando jovem, Le Corbusier foi pintor (com seu verdadeiro nome, Jeanneret, lançou com Ozenfant o manifesto pós-cubista do *Purismo*): sua concepção de espaço contínuo, inseparável das coisas que circunda, atravessa e penetra, sendo também por elas penetrado, de fato deriva do Cubismo. Não é abstração nem formalismo: a construção ideal do espaço torna-se a construção material do edifício. A casa como volume erigido sobre pilares (*pilotis*), de maneira que se possa circular por baixo dela, sem que o movimento da cidade seja interrompido pelos blocos maciços das construções nem canalizado para os cunículos sufocantes das ruas; a cidade que entra nas vias internas dos edifícios com seu reduzido tráfego de lojas e serviços para a vida cotidiana; os apartamentos não estratificados, e sim encaixados uns nos outros em múltiplos níveis; os jardins nas sacadas, a natureza que entra na construção: eis outras idéias que passaram de Le Corbusier para a construção civil corrente, mas que tinham sido deduzidas pelo arquiteto a partir da concepção cubista do espaço contínuo, plástico, praticável, de diversas direções e dimensões. Le Corbusier desdobra esse espaço em todas as escalas de grandeza.

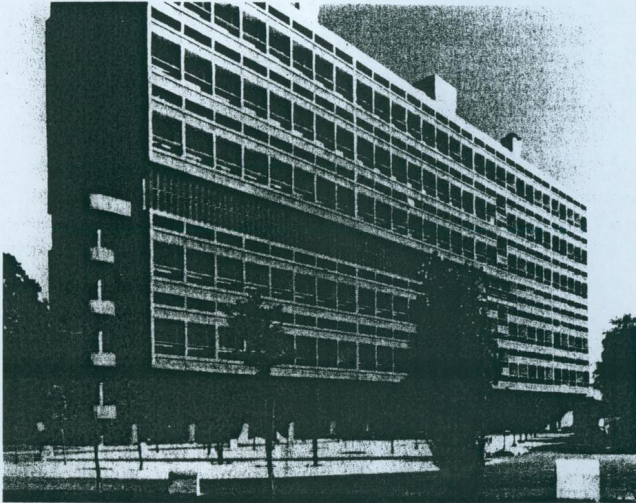
Na escala urbanista: são os projetos urbanistas que elabora ou apenas esboça para várias cidades da Europa (Genebra, Antuérpia, Barcelona, Marselha, Paris), da África (Argel), da América do Sul (Buenos Aires, Rio de Janeiro, Bogotá), da Índia (Chandigarh, a única inteiramente realizada); ou as enormes “unidades habitacionais” de Marselha e Nantes, verdadeiras cidades-casas, nas quais se combinam a exigência de intimidade individual e a de “viver junto” com a comunidade.

Na escala da construção civil: são os edifícios públicos ou destinados à assistência social, as escolas, os museus, os prédios de apartamentos, as casas. Na escala de objeto: como a capela de Ronchamp, que é um perfeito objeto plástico, uma escultura ao ar livre, ou como os móveis de metal projetados para a indústria.

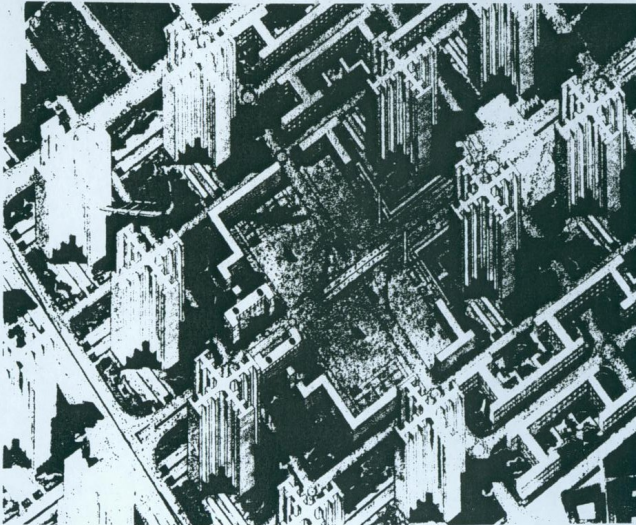
Le Corbusier é um clássico, como Picasso: tudo se resolve na clareza da forma, e esta resolve tudo, pois a forma *correta* é, ao mesmo tempo, a forma da realidade e da consciência,



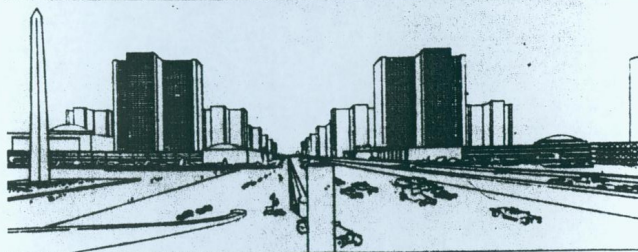
Le Corbusier: *Esquema construtivo da Maison Dom-ino* (1914)



Le Corbusier: *Unité d'Habitation* (1946) em Marselha.



Le Corbusier: *Vista do Plan Voisin, detalhe* (1925).



Le Corbusier: *Projeto de uma cidade contemporânea de três milhões de habitantes* (1922)



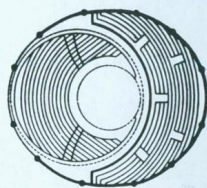
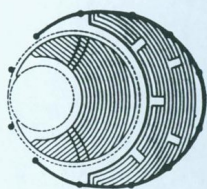
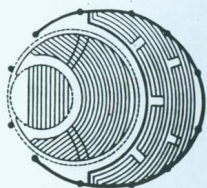
Le Corbusier: *Projeto do pavilhão suíço na Cité Universitaire de Paris* (1930).

da natureza e da história. Contudo, sua grande figura humana tem um limite: o de ter pretendido ser um benfeitor da humanidade, tê-lo sido (mais otimista, sob esse aspecto, do que Picasso, que se fez defensor, paladino em armas, da humanidade em perigo). Sentiu-se investido de uma missão histórica, dedicou-se a ela com um empenho lúcido e corajoso que seria mesquinho não admirar; mas afinal, apesar de seu enorme e desprendido interesse pela vida social, sempre se sentiu acima dela, um salvador. Para cada problema, tinha a solução correta já pronta, e sempre era a mais simples, porque o complicado não é o raciocínio, e sim o preconceito. Todavia, no entreguerras e com a evidente tendência do capitalismo mundial em se transformar de sistema econômico em sistema de poder, a humanidade não precisava de um *são Jorge* que lutasse com o dragão, mas de alguém que a ajudasse a tomar consciência de seus dilaceramentos, de seus males internos, e a encontrar em si mesma a força e a vontade de resolvê-los. Não precisava, em suma, que lhe dissessem “não se mexa, eu cuido disso”, e sim “vamos, cuide de suas coisas”.

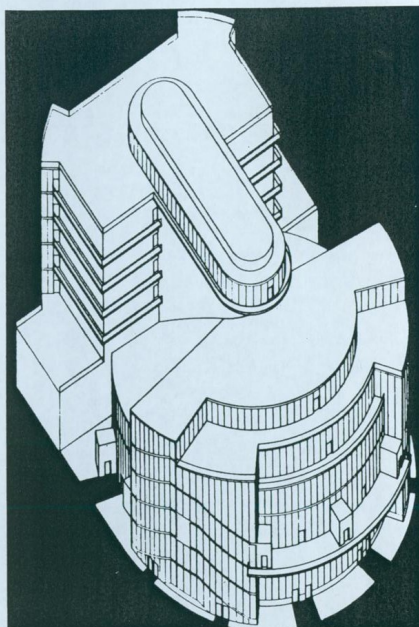
II. No final da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha derrotada encontra-se numa condição política, social e econômica trágica. Está dilacerada por conflitos de classe: de um lado, os militares e os grandes capitalistas que quiseram a guerra, anteviram grandes lucros com ela, e agora atribuem a culpa pelo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

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

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



Walter Gropius: *Plantas do projeto do Totaltheater (1926).*



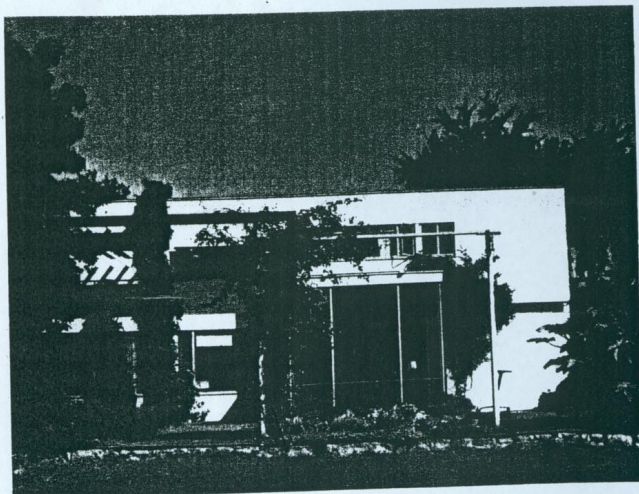
Walter Gropius: *Projeto do Totaltheater (1926), vista axonométrica.*

dão. Viver civilizadamente significa viver racionalmente, colocando e resolvendo cada questão em termos dialéticos. A racionalidade deve enquadrar as grandes e pequenas ações da vida: racionais devem ser a cidade em que se vive, a casa em que se mora, a mobília e os utensílios que se empregam, a roupa que se veste. Apenas um método de construção ou, mais precisamente, de projeto deve determinar a forma racional de tudo o que serve à vida e a condiciona; como tudo é ou será produzido pela indústria, tudo se reduz a projetar para a indústria: o plano urbanístico de uma grande cidade é o *desenho industrial*, da mesma forma que o projeto de uma colher. É claro que um plano urbanístico comporta a distribuição e coordenação de todas as funções sociais — habitação, trabalho, instrução, assistência, lazer; mas também a eliminação de tudo o que impede a circularidade e continuidade das funções, começando a partir da propriedade privada e da utilização especulativa do solo urbano. A cidade não consiste num repositório de funções, a fábrica não é um barracão onde se trabalha, a escola não é uma casa onde se ensina, o teatro não é um edifício onde as pessoas se entretêm. É o dinamismo da função que determina não só a forma, mas também a tipologia dos edifícios. O próprio Gropius o demonstra; por considerar a escola como o núcleo formador da sociedade, ele estuda seu organismo funcional, começando pela escola por ele dirigida, a *Bauhaus*, para a qual constrói, em 1925, uma sede em Dessau, que constitui uma das grandes obras-primas do funcionalismo arquitetônico europeu; como considera que o teatro é também um centro educativo-social, ele pesquisa para o diretor Piscator o *Teatro Total*, cuja arquitetura está inteiramente em função das ações cênicas e onde o público não é espectador, mas participante do espetáculo. Passa-se logicamente do problema dos conteúdos funcionais para a questão da comunicação. Na cidade do passado, os edifícios representativos, os monumentos, também significavam e

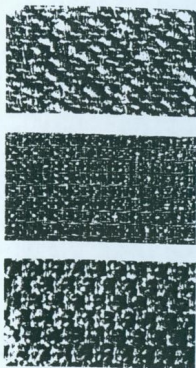


comunicavam: a catedral significava e comunicava a presença de Deus ou a autoridade da Igreja; o palácio real, o poder soberano; toda casa senhorial, o nível ou o patrimônio do proprietário. Em suma, comunicavam a ordem hierárquica imposta de cima à sociedade; em outras palavras, a comunicação era preceito, norma, ordem. A sociedade democrática não tem classes, tem apenas funções; todas as funções são igualmente necessárias; ela é inteiramente constituída de comunicações, mas as comunicações não descem do alto, e sim circulam. A comunicação que constitui o tecido vital da sociedade democrática é comunicação de pessoa para pessoa, *intersubjetiva*. A concepção da cidade como sistema de comunicação, que hoje está na base de qualquer estudo urbanístico sério, já se encontra presente, ainda que apenas como intuição, na teoria e na didática da Bauhaus. Constituem comunicação: o traçado da cidade; as formas dos edifícios, dos veículos, dos móveis, dos objetos, das roupas, a publicidade; as marcas de fábrica; o invólucro das mercadorias; todos os tipos de artes gráficas; os espetáculos de teatro, cinema e esportes. Tudo o que se inclui no vasto âmbito da comunicação visual é, na *Bauhaus*, objeto de análise e projeto.

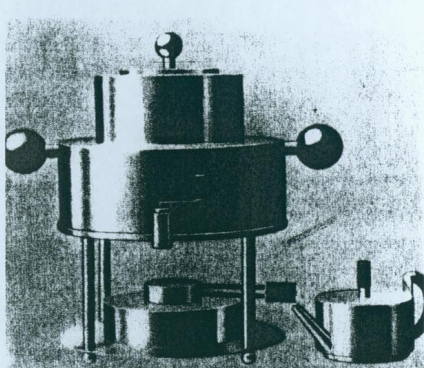
Muitos tipos de objetos para a produção industrial em série que a seguir foram, e ainda hoje são, amplamente difundidos (por exemplo, os móveis em tubos metálicos, luminárias, a nova estrutura da publicidade e da paginação) nasceram das pesquisas analíticas da *Bauhaus*. Teoriza-se e especifica-se o princípio da forma-padrão: fundamental, do ponto de vista técnico, para a produção mecânica em série, e extremamente importante, do ponto de vista sociológico, pelo acordo que supõe, por parte do conjunto dos consumidores, quanto à forma mais adequada e, portanto, *padronizada* de certos objetos. Mas é possível imaginar uma sociedade em que tudo seja *padronizado*? Desejável ou não, é a sociedade que está sendo preparada pelo industrialismo, e nada diz que deva ser como um formigueiro ou uma colméia. Ela o será se esses objetos tiverem o mesmo significado para todos; não o será se os indivíduos tiverem condições de decifrá-los e interpretá-los de diversas maneiras, isto é, se a forma desses objetos for capaz de instigar uma tomada de posição, mas sem condicioná-la rigidamente, por parte de seus usuários. Na teoria e na didática da *Bauhaus*, certamente predomina a tendência de geometrização das formas; todavia, não se trata de um cânone, como no *Purismo* francês. Poder-se-ia dizer que a forma geométrica é uma forma pré-padronizada;



Walter Gropius e Marcel Breuer: *Casa Gropius* (1937) em Lincoln (Mass.).



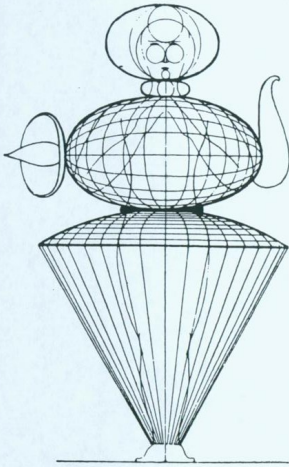
Tecidos produzidos pela escola de tecelagem da Bauhaus (1927-28): tecido de lã e rayon; de algodão e rayon; de algodão e celofane.



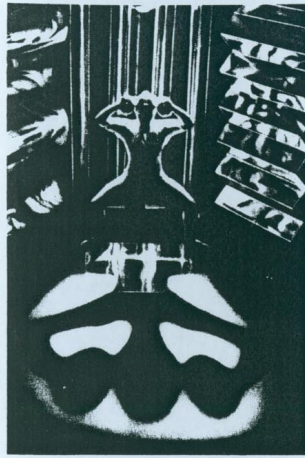
Josef Knau (escola do metal da Bauhaus): Chaleira e espiriteira (1924); alpaca prateada.

é-nos tão familiar que podemos utilizá-la independentemente de seu significado conceitual originário, como um *signo* a que se podem atribuir, conforme as circunstâncias, diferentes significados. É exatamente o que Kandinsky pretende demonstrar nas pinturas posteriores a 1920, nas quais parece estudar deliberadamente os infinitos significados que o mesmo signo geométrico pode assumir, conforme se modifique a cor ou a situação espacial. O método projetual da *Bauhaus*, porém, não é um método para encontrar a forma correta, a *gute Form*: estimulante para os processos psíquicos da consciência é a forma que não se apresenta como dada, mas é captada em sua formação, isto é, no dinamismo que a produz. Tão importante quanto o problema da forma (*Gestalt*) é o da formação (*Gestaltung*). Aqui, especialmente, o racionalismo alemão diverge do racionalismo francês, para o qual a forma deve ser racional, por corresponder a uma racionalidade inata do ser humano. Não, a vida é *naturalmente* irracional: racional é o pensamento que se entrelaça à vida, resolve os problemas continuamente colocados por ela, transforma-a em consciência da vida. A arte é justamente o modo de pensamento pelo qual a experiência do mundo realizada através dos sentidos assume um significado cognitivo, pelo qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma. É nessa passagem extremamente delicada que a contribuição de Klee à didática da *Bauhaus* foi fundamental, preservando-a do perigo de conformar-se ao racionalismo mecânico da tecnologia industrial; inteiramente dedicado a perscrutar as profundezas do ser para captar as raízes primeiras e mais secretas da consciência, Klee nunca sucumbe à vertigem, nunca perde o fio de Ariadne do pensamento. Não traduz a imagem em conceito, o que equivaleria a destruí-la; limita-se a torná-la visível, pois a percepção já é consciência.

Além disso, embora no primeiro programa de 1919 já se negasse o privilégio da inspiração ao artista e se lhe impusesse a obrigação moral de uma práxis produtiva, a *Bauhaus* sempre foi uma escola de arte, ou melhor, um centro de cultura artística extremamente vivo, em contato com todas as tendências avançadas da arte européia: com o Neoplasticismo holandês, com o Construtivismo russo, e mesmo com o Dadaísmo e o Surrealismo. Nos programas e nas manifestações internas da *Bauhaus*, apesar do propósito racionalista, sempre se deu muita importância às atividades dirigidas a estimular a imaginação. Nessa escola-mãe do racionalismo arquitetônico alemão, o ensino da arte teatral era fundamental, sendo confiado a O. SCHLEMMER (1888-1943); e não apenas como arquitetura do teatro e cenografia, mas também como direção, coreografia, ação cênica e dança.



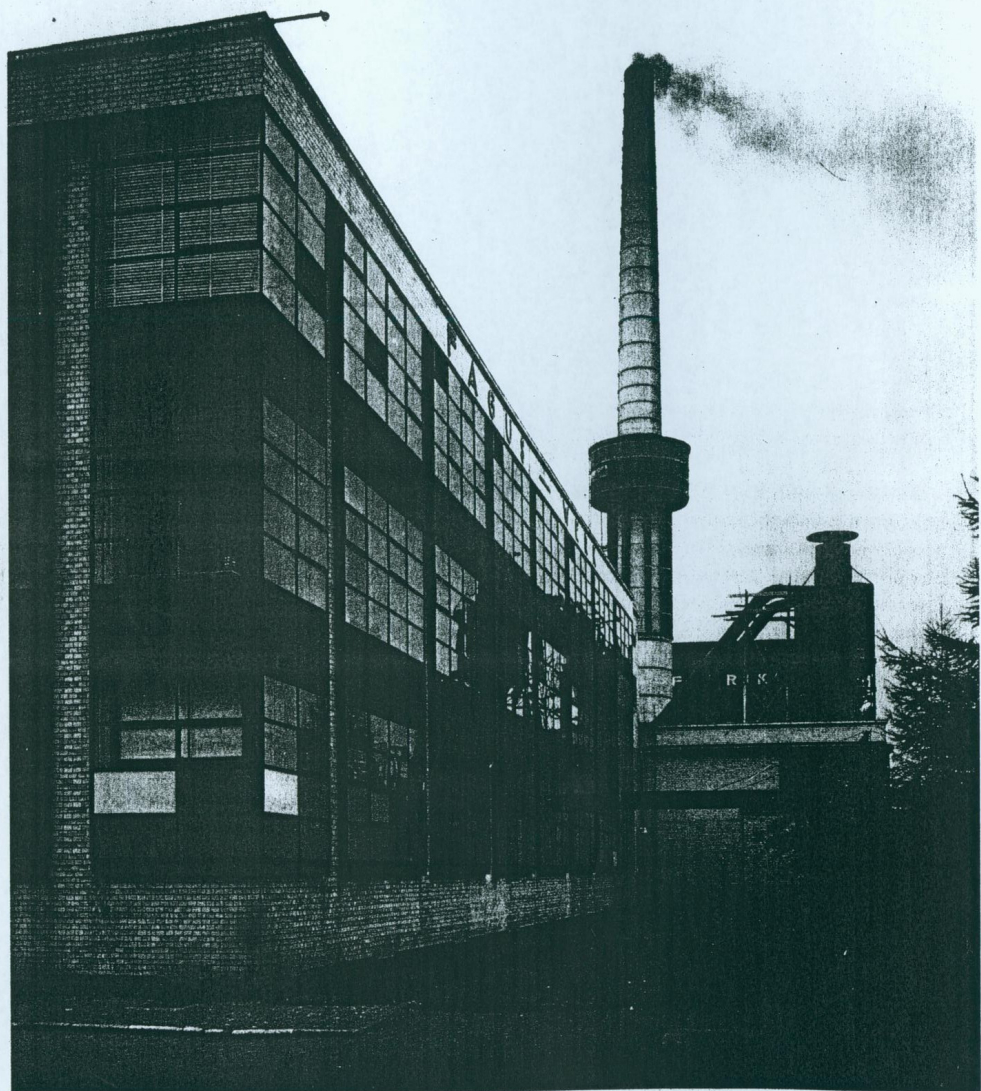
Oscar Schlemmer: *Desenho de traje para o Triadisches Ballet* (c. 1921).



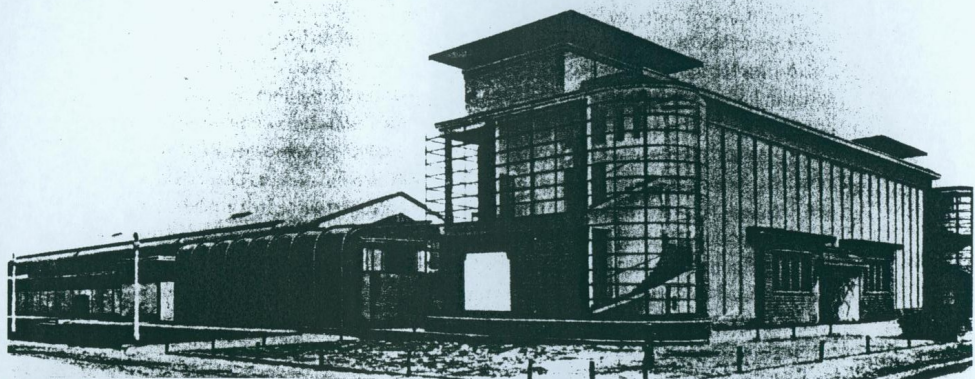
Oscar Schlemmer: *Personagem do Triadisches Ballet* (c. 1921).

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

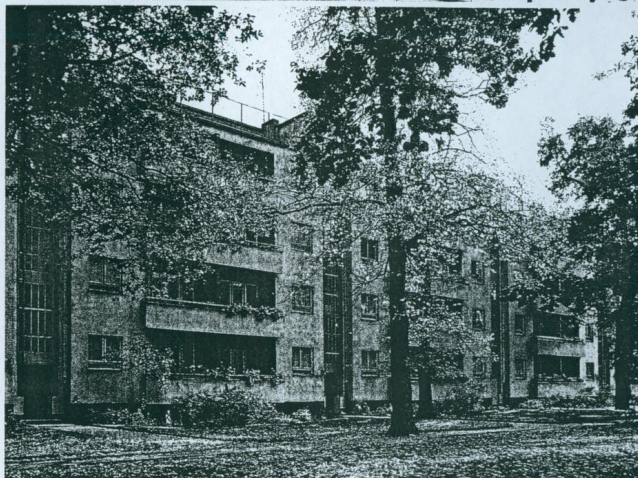
O espaço, para Gropius, não é nada *em si*; é uma pura, inclassificável e ilimitada extensão. Começa a existir, a se delimitar, a tomar forma quando é considerado como dimensão virtual do agir ordenado, projetado, formativo de um grupo social; por grupo social, entende-se não a sociedade em abstrato,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



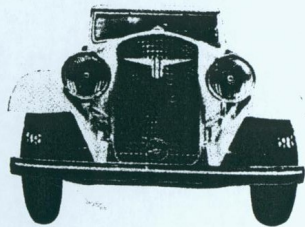
Walter Gropius: *Fábrica Fagus* (1911-2)  
em Alfeld an der Leine.



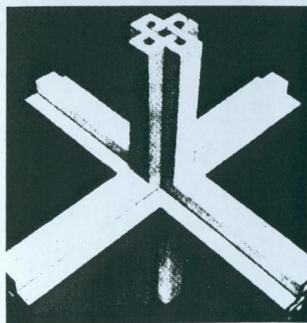
Walter Gropius e Hannes Meyer:  
*Prédio dos escritórios na Exposição  
do Werkbund em Colônia (1914).*



Walter Gropius: *Edifícios no bairro Siemensstadt  
em Berlim (1929-31).*



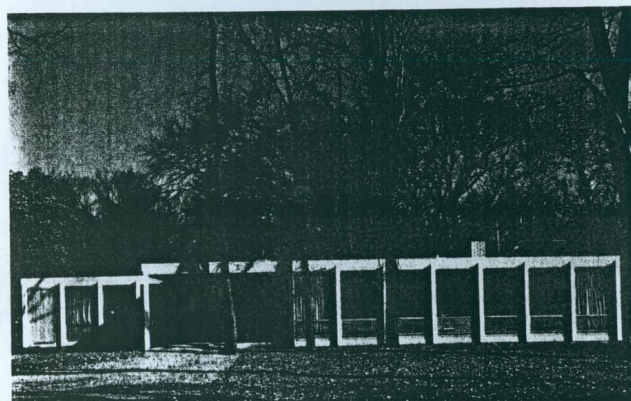
Walter Gropius: *Automóvel Adler  
(desenhado em 1930).*



Walter Gropius e Konrad Wachsmann:  
*Elemento do Packaged House System para  
a General Panel Corporation (1942).*

quietura não pode ser a obra individual de um artista, Gropius quase sempre trabalhou em colaboração, principalmente quando, ao deixar em 1928 a direção da *Bauhaus*, já não tem à sua volta o aparato operacional de uma escola. Quando foge para a Inglaterra, em 1934, colabora com MAXWELL FRY; a partir de 1937, quando é convidado a lecionar na Harvard University, nos Estados Unidos, colabora com BREUER, um ex-aluno e professor da *Bauhaus* que também havia emigrado, e a seguir com K. WACHSMANN, com quem estuda um método de pré-fabricação integral. Finalmente, forma com seus alunos uma cooperativa de arquitetos (TAC) e, a partir daí, não mais separa o trabalho pessoal do trabalho em grupo.

Nas obras do período americano, sempre precisas do ponto de vista da metodologia do projeto, inquestionavelmente falta a firme vontade de rigor, o engajamento problemático das obras alemãs de 1920 a 1930. É outra prova de que, apesar da postura racionalista e das declarações acerca do caráter absoluto da teoria, a obra de Gropius nascia da situação histórica extremamente dramática do pós-guerra alemão — era uma intervenção decididamente política. Mas, se isso refuta a acusação de abstração teórica tantas vezes dirigida à sua obra, revela também seu limite ideológico: Gropius, socialista na Alemanha, deixou de sê-lo nos Estados Unidos.



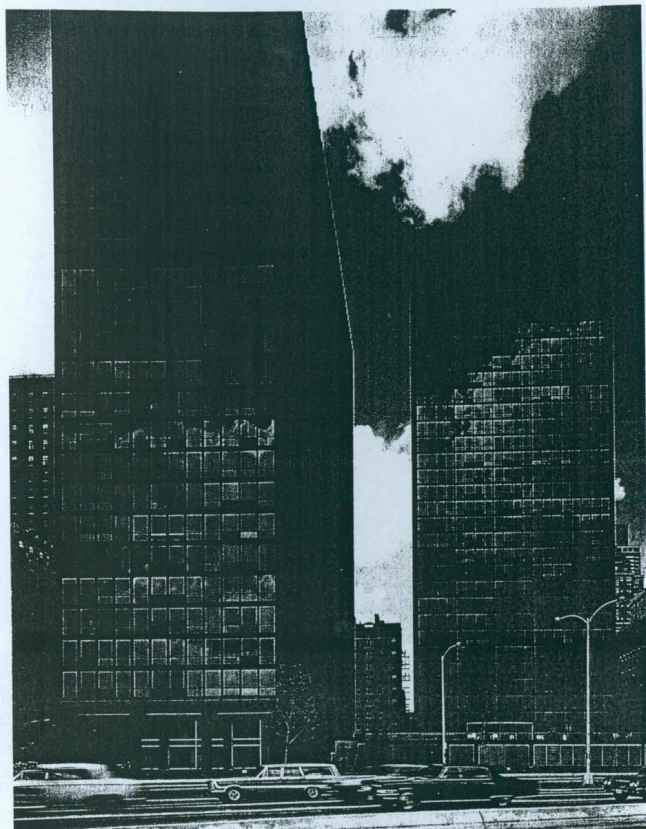
Ludwig Mies van der Rohe: *Casa McCormick* (1952) em Elmhurst (Ill.).

O outro grande protagonista do racionalismo na Alemanha é L. MIES VAN DER ROHE (1886-1969), um arquiteto ligado a Gropius por uma estranha mescla de afinidade e aversão. Como Gropius, foi aluno de Behrens; a convite de Gropius, assume a direção da *Bauhaus* em 1930; como Gropius, em 1937 deixa a Alemanha e realiza o restante de sua obra nos Estados Unidos. Ao contrário de Gropius, não se coloca problemas sociais e não tem interesses urbanistas diretos. Provavelmente julga que as velhas cidades estão destinadas a desaparecer, e não as leva em consideração; seus arranha-céus serão os primeiros elementos da cidade futura, composta por enormes prismas transparentes com grandes espaços vazios entre si. A partir de 1920, como pura pesquisa formal, começa a projetar arranha-céus como invólucros de vidro ao redor de uma alma estrutural. Na Europa desse período, o arranha-céu ainda era considerado um elemento característico do folclore urbano americano. Mies, pelo contrário, considera-o como resultado lógico da ideologia do *Grupo de Novembro*: a “casa de vidro” límpida como um cristal, elevando-se até o céu. Também para ele o racionalismo é uma utopia lógica, uma utopia-hipótese que não deixará de ser realizada pela técnica do amanhã. O arranha-céu é o tema central em todo o leque de sua pesquisa; quando não projeta para grandes alturas, projeta para mínimas, em extensão; edifícios no nível do chão, amplas coberturas planas sobre baixas paredes de vidro, com estruturas de sustentação no interior coincidindo

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

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

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



Ludwig Mies van der Rohe: *Esplanade Apartments* (1956) em Chicago.

tamente com Wachsmann, desenvolve uma metodologia técnica da pré-fabricação, que acelera o indispensável processo de industrialização das construções, mas exige o projetista de qualquer preocupação social. O grupo cooperativo que forma com seus alunos americanos é efetivamente uma organização de ótimos especialistas a serviço do capital e dos empreiteiros imobiliários; é o que infelizmente demonstra o grande arranha-céu no centro de Nova York, que atende aos interesses de grandes grupos financeiros, mas agrava perigosamente a condição urbanista já crítica da cidade.

Assim se revela, retrospectivamente, a falha da raiz ideológica do racionalismo de Gropius: é uma reação humana e civilizada à prepotência autoritária do capitalismo, que não consegue, porém, aprofundar a análise, reconhecer no totalitarismo não a degeneração, mas a consequência inevitável do sistema. Em certo sentido, Mies, que nunca professou um credo ideológico, é mais coerente; manifestando, desde os primeiros estudos sobre o tema do arranha-céu, sua inclinação pelo mito americano, ao chegar aos Estados Unidos permanece firmemente ligado ao seu “sentimento europeu” pela forma. Contudo, o mesmo rigor racionalista que, no projeto, leva-o a substituir a composição pela repetição serial, acaba por deslocar a racionalidade para o plano da abstração; a racionalidade, enfim, já não coloca nem re-



solve os problemas concretos da existência, contentando-se em realizar a si mesma. Daí o outro aspecto da crise, oposto ao do profissionalismo: a metafísica ou utopia do racionalismo, com a decorrente identidade entre metodologia e tecnologia.

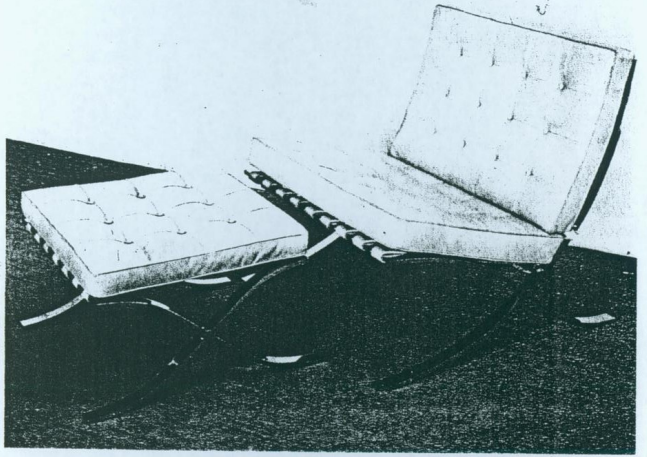
A crise afeta todas as premissas teóricas, programáticas e didáticas da *Bauhaus*, em primeiro lugar, a tese fundamental da indispensável substituição da concentração do valor estético numa categoria privilegiada de bens (as obras de arte) por uma experiência estética *difundida*, através do projeto urbanista-constructivo-industrial. É significativo que esse aspecto da crise se manifeste justamente na obra de BREUER (1902-62), indiscutivelmente o maior *designer* oriundo da *Bauhaus*. Desde 1925, ao criar os móveis em tubos metálicos, ele instaurara uma nova tipologia, uma nova tecnologia, uma nova funcionalidade do móvel. Não fora apenas uma invenção genial. Havia entendido que o problema do móvel era, sem dúvida, um problema arquitetônico, o qual, todavia, não devia ser resolvido nos termos da “pequena arquitetura”. A questão possuía um aspecto prático econômico: em casas reduzidas ao “mínimo da existência”, os móveis não podem ser maciços, volumosos, pesados. Os móveis em tubo metálico são leves, quase imateriais; são econômicos por serem facilmente produzidos em série; são feitos com materiais de baixo custo, mas não vulgares; não aceitam ornamentos. A questão também possuía um aspecto psicossociológico: como a relação tradicional entre pessoa e casa se modificou, a relação com a mobília da casa também se modificou. O móvel já não é uma espécie de monumento doméstico, e sim um objeto útil, prático, simpático. Por isso, para solucionar o problema do móvel, Breuer se remete ao linearismo intensamente expressivo de Kandinsky e Klee — de Kandinsky porque no móvel ainda se reflete uma intuição do espaço; de Klee porque o móvel é como uma “personagem”, uma imagem a ser interpretada, ainda que apenas com o uso que lhe é dado. O móvel metálico de Breuer era, pois, a primeira síntese operacional e funcional das artes, a primeira grande vitória do “desenho industrial”. Entretanto, nos Estados Unidos, Breuer realiza um processo em sentido inverso, retornando do *design* a uma arquitetura tradicional, embora formalmente moderna. Constrói para a rica clientela americana casas e mansões que também são belíssimos *objetos* arquitetônicos, magnificamente inseridos na paisagem, extraordinariamente cómodos e agradáveis. Obras únicas, porém “arte de luxo”: uma arte que utiliza técnicas industriais, já muito refinadas e precisas, mas que, na verdade, volta a ser artesanal.

É sintomático que o protagonista do outro aspecto da crise do racionalismo, K. WACHSMANN (nascido em 1901), também seja um colaborador direto de Gropius; juntos, estudam um plano para a produção de casas pré-fabricadas com painéis padronizados e produzidos industrialmente.

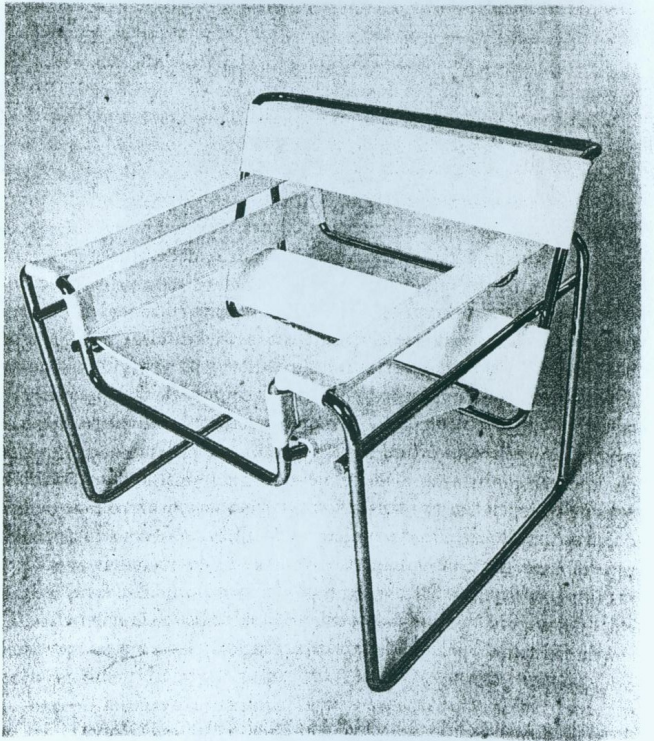
Por conta própria Konrad Wachsmann empreende uma pesquisa essencialmente teórica, com o objetivo de determinar o que poderíamos chamar de *átomo construtivo*: um, no máximo dois elementos (um segmento e uma articulação nodal) que permitem qualquer combinação construtiva. Evidentemente, a determinação dos elementos é anterior a qualquer intencionalidade projetual; visto que a montagem a seco é tão ou mais simples e rápida do que o jogo do *meccano*,\* o projeto se identifica com a construção; teoricamente, identifica-se também com a desmontagem e recuperação dos materiais, naturalmente utilizáveis para outras construções. São as premissas do racionalismo levadas às últimas conseqüências, à beira do absurdo — eliminado qualquer resíduo de “monumentalidade”; alcançada a funcionalidade pura, a possibilidade de tecer e articular o espaço em cada momento seu; destruí-

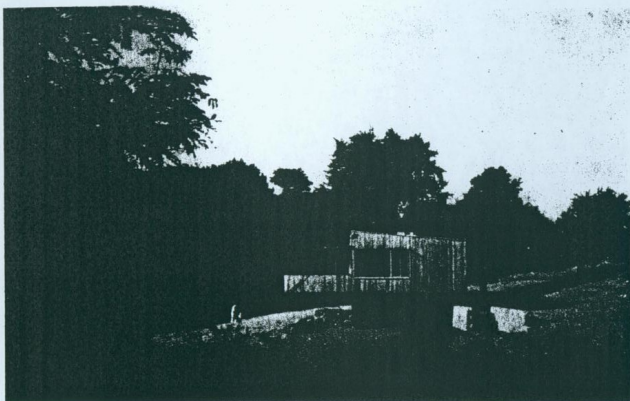
(\* *Meccano*: jogo composto por vários elementos metálicos, que se podem combinar e unir entre si através de porcas e parafusos, para obter construções e máquinas em miniatura. (N. T.)

Ludwig Mies van der Rohe: *Cadeira "Barcelona"* (1929, por ocasião da Exposição Internacional de Barcelona); estrutura metálica.

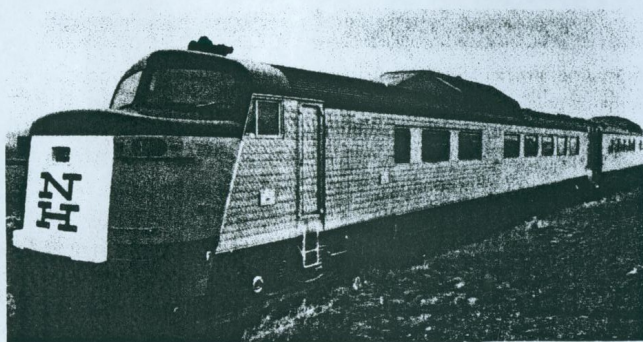


Marcel Breuer: *Poltrona "Wassili"* (1926); tubo metálico cromado e tela branca.

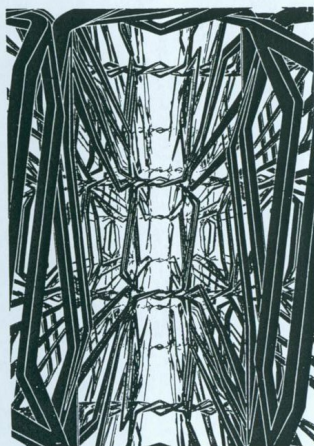




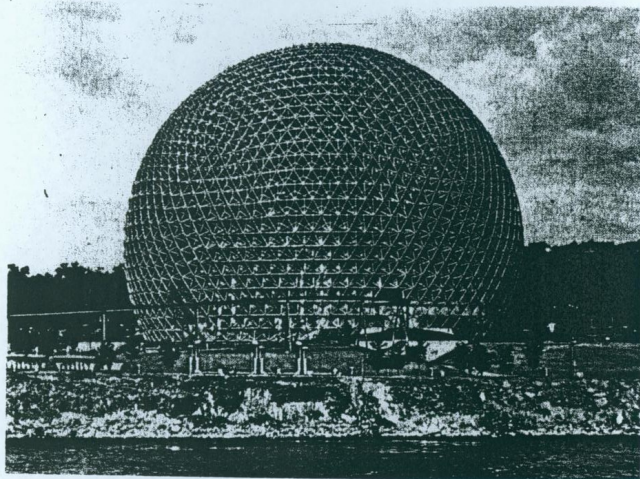
Marcel Breuer: *Casa Breuer* (1947) em New Canaan (Conn.). Varanda saliente e teto-solário preso por cabos.



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



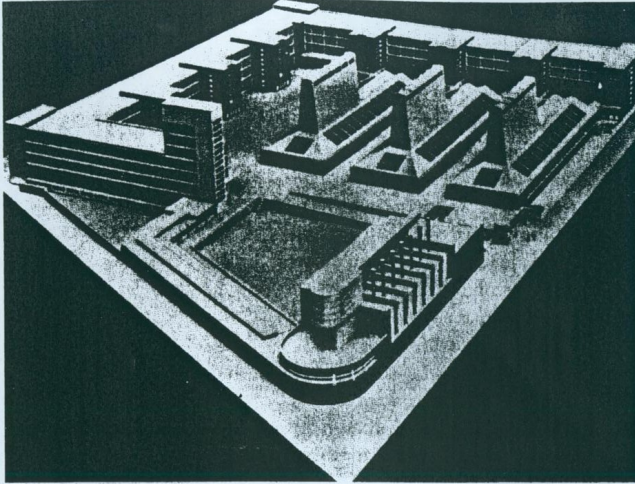
Konrad Wachsmann: *Estrutura formada com um elemento de construção-padrão.*



Richard Buckminster Fuller: *Cúpula geodésica do pavilhão norte-americano na Exposição Universal de Montreal (1967).*

da, não apenas figurativamente, a materialidade do edifício. Todos poderão urdir o espaço, como a aranha sua teia; apenas precisarão se munir de segmentos e articulações. Mas essa tessitura do espaço, que leva ao paradoxo a intuição da arquitetura *infinita* de Mies, exclui qualquer intencionalidade ou finalidade da obra do construtor; sua tarefa, de modo geral, consistirá em aperfeiçoar, se possível e nos limites do possível, a medida, o peso, o material, a componibilidade dos segmentos e articulações, produzidos em série pela indústria. Levada a uma dimensão já nitidamente metafísica, a racionalidade se torna fantasia ou jogo, e não mais poderá ser separada de seu oposto, a irracionalidade absoluta.

A pesquisa do norte-americano BUCKMINSTER FULLER (1895-1983) se vincula a esse racionalismo metafísico, embora não dependa dele: ela também parte da utilização serial de elementos pré-fabricados e da dedução de infinitas possibilidades estruturais a partir do cálculo matemático. Por este caminho, Fuller chega à construção de suas famosas *cúpulas geodésicas*, geralmente de treliças metálicas e plásticas, sem limites estáticos e dimensionais; a maior até hoje realizada dominava como uma enorme bolha transparente, iridescente de dia e irradiando luz à noite, a Exposição Mundial de Montreal em 1967. A construção já não é a inserção de um objeto no ambiente natural, e sim uma modificação das condições ambientais; a construção não é senão um invólucro ou uma cobertura, no interior da qual se podem determinar condições climáticas ideais. Assim desaparece a função defensiva ou isolante que, ao longo dos séculos, havia determinado toda a morfologia e toda a tipologia da arquitetura. Se algum dia, generalizando a utopia de Fuller, fosse possível revestir o mundo com um único invólucro protetor, não apenas se modificariam as formas das construções, mas também toda a existência biológica e até a constituição geológica. Modificar-se-ia ainda a concepção de todos os valores éticos, estéticos, sociais, políticos; e não mais seriam as idéias e as decisões humanas a modificá-los, e sim os cálculos dos computadores, o automatismo dos processos tecnológicos. Num tal mundo, puramente tecnológico, não só a ideologia política e o interesse social, mas também a pesquisa artística já não teriam razão de ser; e todas as tentativas realizadas com a finalidade de unir novamente a “criação” artística à “produção” industrial chegariam a um fim, tendo a pesquisa estética ou qualitativa sido total e definitivamente excluída dos processos puramente “quânticos” da tecnologia pura.



Erich Mendelsohn: *Maquete para uma indústria têxtil em Leningrado (1925).*

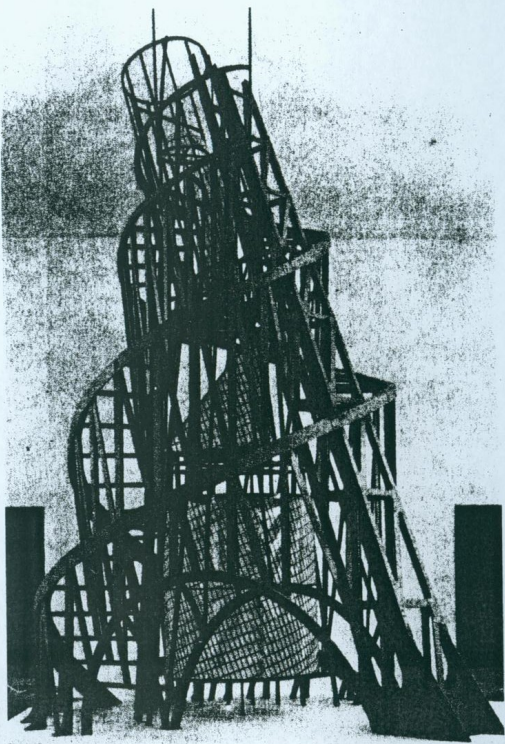
III. Embora se tenham delineado movimentos de vanguarda na Rússia desde os primeiros anos do século, nas artes figurativas e no teatro, as dificuldades políticas e econômicas, aproximadamente desde 1920, impediram o desenvolvimento de amplos programas construtivos. As primeiras ações da vanguarda arquitetônica se enquadram, evidentemente, no movimento construtivista, já florescente, das artes plásticas. Desde o início, teoriza-se, lançam-se conclamações e manifestos, projeta-se pelo puro amor à pesquisa; não há dinheiro para a execução, falta a contribuição técnica e produtiva de uma grande indústria, e os arquitetos modernos carecem de qualquer preparação profissional. Visto que o Construtivismo derruba todas as barreiras tradicionais entre as artes, os modelos formais dos novos arquitetos são as obras de Malevich, Tatlin, Pevsner e Gabo, os quais, por sua vez, enfrentam o problema da arquitetura, e não apenas no plano teórico. O teatro é outra fonte vital, na qual os artistas de esquerda vêem um poderoso meio para a educação do povo; é a experiência teatral (cenografia, coreografia, direção) que a nova arquitetura soviética deve sua tendência às soluções formais ousadas, dinâmicas, intensamente emotivas. Confere-se grande importância ao que ocorre na Europa Ocidental; todas as correntes avançadas da arquitetura ocidental são tendencialmente socialistas, e a novidade de suas propostas formais está solidamente fundada sobre as possibilidades das técnicas modernas. Mendelsohn constrói uma grande fábrica em Leningrado (1925); Le Corbusier projeta (1929) a sede da União das Cooperativas em Moscou. A intervenção de Mendelsohn é particularmente importante; o Construtivismo, que visa expressar nas formas arquitetônicas o ímpeto dinâmico da revolução, possui um forte componente expressionista. A estética do Construtivismo pretende que “todos os acréscimos que a rua da grande cidade traz à construção (placas, propagandas, relógios, alto-falantes e até os elevadores internos) sejam incluídos na composição como pontos de igual importância”: exatamente como fazia Mendelsohn para expressar na forma o conteúdo do edifício. Numa sociedade revolucionária, as construções, com a precisão e os movimentos de suas formas, constituem o símbolo visível da edificação do socialismo.

É esta a qualidade e é este o limite da vanguarda arquitetônica soviética. A qualidade: a arquitetura é concebida como comunicação em ato. O limite: ainda que em sentido funcional e não representativo, a arquitetura tende a se tornar cenográfica e formalista, a responder

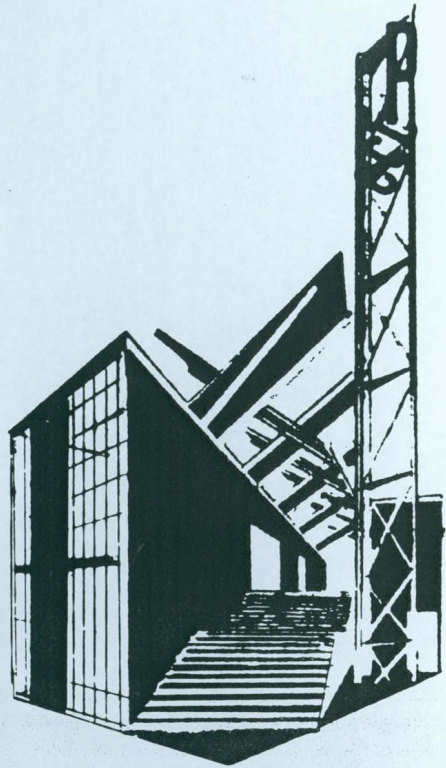
a funções mais ideais e imaginárias do que reais. Uma das causas do limite é também a dificuldade de inserir a pesquisa arquitetônica num planejamento urbano concreto, que o novo regime ainda não tem condições de implantar; poderá fazê-lo somente após 1928, no quadro da reorganização radical da economia do país (plano quinquenal). As grandes diretrizes teóricas do Construtivismo no campo urbanista são duas: 1) converter a cidade em expressão do dinamismo revolucionário com as formas dos edifícios, a animação da vida do bairro, a vivacidade das solicitações e comunicações visuais; 2) no quadro de uma programação político-social mais ampla, transformar a relação entre cidade e território (projeto de cidade linear de Ochitovich e Ginsburg), com a finalidade de anular o desnível entre o proletariado industrial urbano e o proletariado rural. O processo de urbanização da União Soviética, que acompanha a transformação da economia russa agrícola em economia industrial, é um dos grandes fatos históricos do século; mas ele se realizou quando os movimentos de vanguarda já haviam sido oficialmente proscritos e sufocados (1932).

O ponto de partida da nova arquitetura é o projeto de Tatlin para o *Monumento à Terceira Internacional* (1919). Contém todas as premissas do Construtivismo. Indistinção das artes: é arquitetura, estrutura provisória, escultura construtivista em escala gigantesca; funcionalidade técnica e sistema de comunicação; expressividade simbólica do dinamismo ascendente da espiral inclinada (como uma torre Eiffel vista por Delaunay). EL LISSITZKY (1890-1941), arquiteto, pintor, artista gráfico e teórico, é um grande animador do movimento, é a ligação entre Suprematismo e Construtivismo. Desenvolve também uma febril atividade de, como se diria hoje, “relações públicas”; viaja, está em permanente contato com Gropius, Mies, Van Doesburg. Seu grande projeto é uma “internacional do Construtivismo”, da qual a arquitetura russa, a única “engrenada” numa revolução em andamento, deveria ser o centro coordenador e propulsor. A posição de Lissitzky e dos outros arquitetos do grupo *Asnova* (Ladovsky, Melnikov, Vesnin, Golosov e outros) é clara: geometrismo, pois a geometria expressa o espírito racionalista da revolução; soluções formais extremamente ousadas (corpos salientes, estruturas à mostra, mecanismo estrutural a descoberto), pois a técnica que permite sua realização reflete a ética revolucionária; dinamismo e simbolismo formais, pois a construção deve ser a imagem-símbolo da sociedade socialista que se autoconstrói. Em 1923, o próprio Malevich se insere no movimento, restringindo-o principalmente aos temas formais do Neoplasticismo holandês, que considera o movimento artístico ocidental mais válido: projeta a casa do futuro, o *planita*, que permitirá aos habitantes viver numa situação espacial pura e rigorosamente geométrica.

O sucesso da vanguarda russa na Europa *Ocidental* inicia-se em 1925, quando o pavilhão soviético executado por Melnikov para a Exposição Internacional das Artes Decorativas, em Paris, conquista o grande prêmio. É enorme o interesse pelo extraordinário florescimento arquitetônico russo: se a arquitetura racional pretendia ser, e em certo sentido é, um processo revolucionário incipiente no próprio interior dos regimes burgueses, a arquitetura da revolução russa é o guia e o modelo ideal. Seu prestígio é tal que, nos dois concursos anunciados em 1930 para o teatro estatal de Charkow e para o edifício do soviete em Moscou, participam todos os grandes nomes da arquitetura moderna européia. Mas, justamente quando a arquitetura soviética está prestes a assumir a liderança da arquitetura mundial, a burocracia do partido conquista a supremacia, contrapõe à vanguarda revolucionária oportunistas acadêmicos como Jofan e Fomin, e consegue obter a condenação política da arte da revolução.



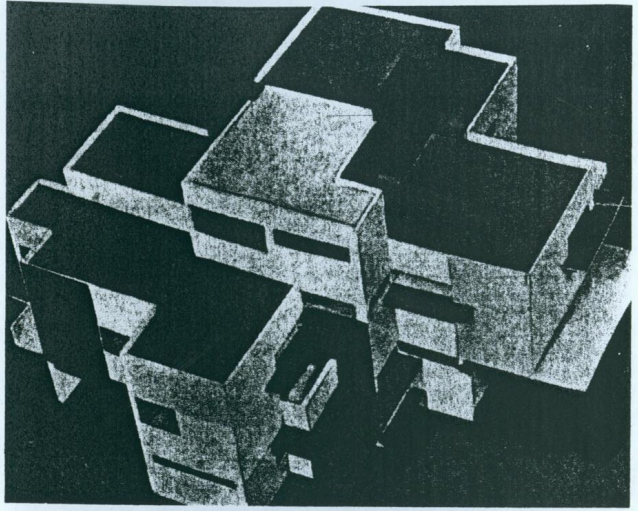
Wladimir Tatlin: *Modelo para o Monumento à Terceira Internacional* (1919-20), reconstrução; metal e madeira pintada, 3 m de altura, 1,56 m de diâmetro. Estocolmo, Moderna Museet.



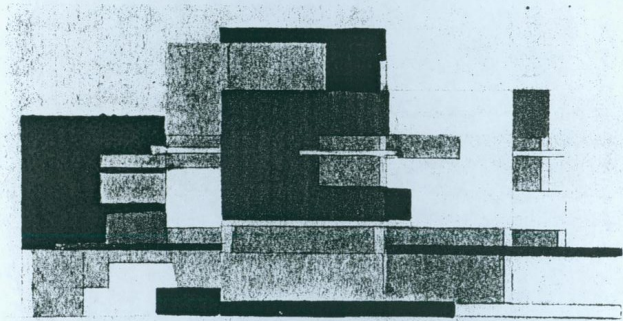
Konstantin Melnikov: *Esboços para o pavilhão da URSS na Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris* (1925).

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

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



Theo van Doesburg e Cor van Eesteren:  
*Projeto de casa particular* (1920).



Theo van Doesburg: *Estudo de cor para uma arquitetura* (1922). Paris, coleção Nelly van Doesburg.

nal da guerra que assolava a Europa. Dela se deriva um juízo negativo sobre a história; não a violência, e sim a razão é que deve determinar as transformações na vida da humanidade, e as transformações devem se dar nos diversos campos da atividade humana, através de uma revisão radical das premissas e das finalidades. *De Stijl* não é uma revolução contra uma cultura envelhecida a fim de renová-la: é uma revolução no interior de uma cultura moderna a fim de imunizá-la contra os perigos de qualquer corrupção ou impureza possível.

A finalidade de *De Stijl*, em suma, é investigar se é possível fazer arte, isto é, desenvolver uma atividade criativa, numa condição de imunidade histórica absoluta. O que isso significa? Significa eliminar todas as “formas históricas” como se procedessem de um ambiente impuro, sob a suspeita de trazerem os germes da infecção nacionalista. Faz-se exceção a Wright, expoente de uma cultura que não possuía tradições nacionais; mas as formas de Wright também são submetidas a uma espécie de processo de esterilização, aceitas como puros fatos formais, esquemas de uma nova geometria do espaço. Eliminam-se também as técnicas tradicionais e a distinção entre as artes, delas derivadas. Se o princípio da forma (e, evidentemente-





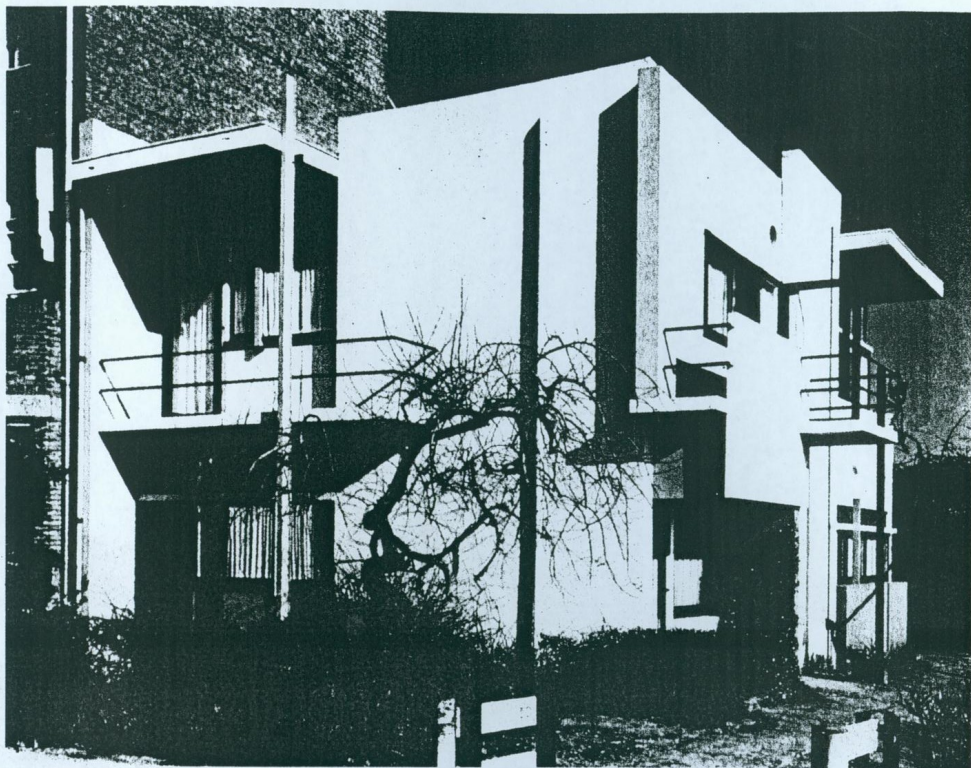
Jacobus J. Pieter Oud: *Colônia Kiefhoek* (1925-30) em Rotterdam.



Jacobus J. Pieter Oud: *Bairro Tusschendijken* em Rotterdam (1918-20).

te, da pura forma geométrica) é congênito no ser humano, a técnica deve se reduzir ao mínimo necessário para manifestá-lo. Mas existe uma arte fora das técnicas e da história da arte? O problema é impecioso: a arte é apenas um modo, o importante é a ação que realiza a experiência estética, a ação com que a consciência se torna forma. No limiar de uma purificação extrema, que pode se identificar com uma anulação da arte, *De Stijl* encontra um movimento oposto, *Dada*; há artistas que participaram dos dois movimentos, porque ambos conduziam o problema da arte ao ponto de partida.

Na poética neoplástica, o puro ato construtivo é estético: unir uma vertical e uma horizontal ou duas cores elementares já é construção. É o princípio igualmente adotado por um pintor como Mondrian, um escultor como VANTONGERLOO (1886-1966), arquitetos como T. G. RIETVELD (1888-1964), J. J. P. OUD (1890-1963) e C. VAN EESTEREN (nascido em 1897). Não é, pelo menos não de todo, o princípio de Van Doesburg; convicto de que apenas um impulso genial, criativo, pode realizar a síntese absoluta das artes, ele une a visão bidimensional e a estereométrica numa morfologia fundada



Thomas Gerrit Rietveld: *Casa Schröder*  
(1924) em Utrecht.

nas oblíquas, assim reintroduzindo um processo dinâmico que necessariamente se conclui em efeitos opostos e dramáticos.

Não é possível eliminar da arquitetura o problema da função social: constrói-se para a vida. Mas é preciso distinguir entre função e finalidade: a arquitetura pode ter uma função social sem com isso se propor especificamente a realização de uma reforma na sociedade. A eliminação da finalidade reformista aumenta as disponibilidades da arquitetura perante as exigências sociais objetivas, principalmente quando, como na Holanda, a qualidade de vida é geralmente elevada. A arquitetura funcionalista holandesa, e não apenas a oficialmente vinculada ao movimento *De Stijl*, teve uma importância fundamental no quadro geral da arquitetura moderna européia, formando toda uma *tipologia* da construção civil, a partir da análise dos esquemas distributivos de espaço correspondentes às diversas situações funcionais. Assim, associou a um extremo rigor formal um empirismo que a salva da armadilha do esquematismo *a priori*.

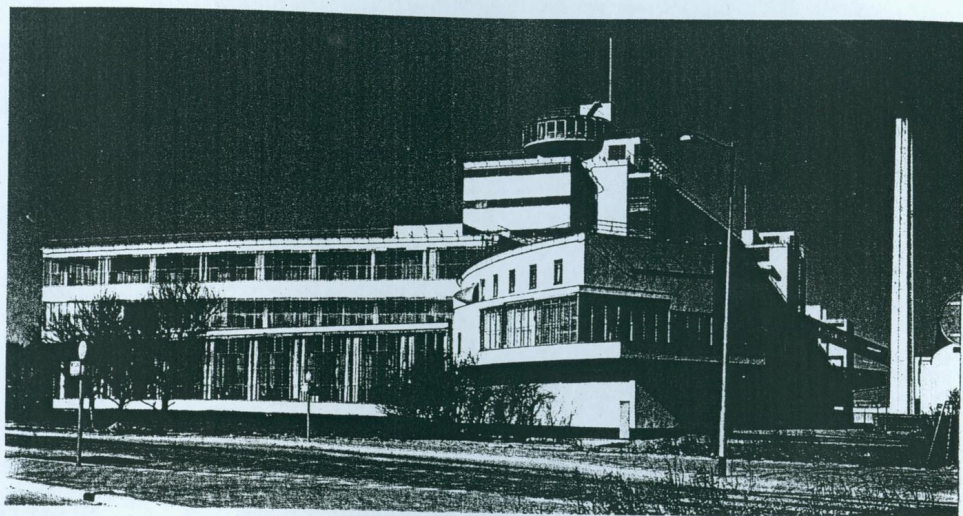
Rietveld é, entre os arquitetos diretamente ligados à poética neoplástica, o mais fiel às premissas teóricas e ao rigorismo formal do movimento. Nos móveis e brinquedos fröbelianos que desenha entre 1918 e 1920, ele aplica escrupulosamente o princípio da elementaridade construtiva. Nenhuma forma existe em si, a *priori*: obtém-se a forma com a ação do construir, juntar, compor. A forma elementar só pode ser obtida por uma construção ele-

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

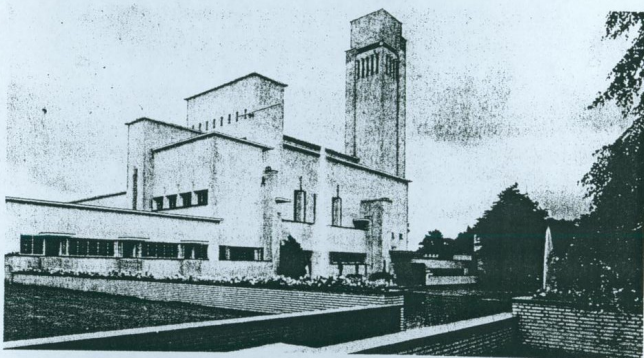
Para Oud, a poética neoplástica é antes de mais nada uma simplificação radical dos processos construtivos e, portanto, uma possibilidade de construir em série com elementos padronizados e pré-fabricados. Os bairros de casas enfileiradas para famílias operárias que projeta e realiza para Scheveningen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

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

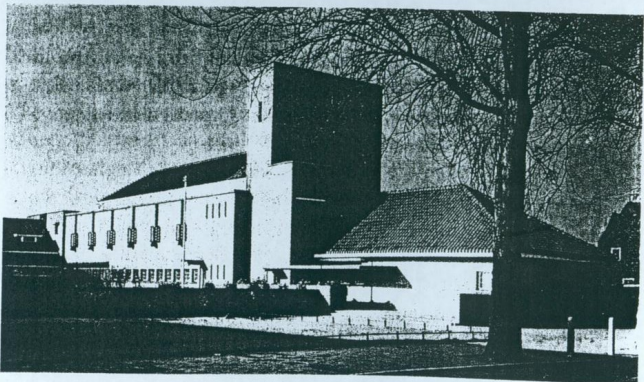
A *Fábrica Van Nelle* (1928-30), de Brinkman e Van der Vlugt, em Rotterdam, é uma inovação na tipologia da arquitetura industrial no sentido de que, mesmo distribuindo e desenvolvendo os corpos segundo as exigências da função, não possui um aspecto maquinista; não pretende ser um templo do trabalho nem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



Johannes Brinkman e L. C. van der Vlugt:  
*Fábrica Van Nelle* (1928-30)  
em Rotterdam.



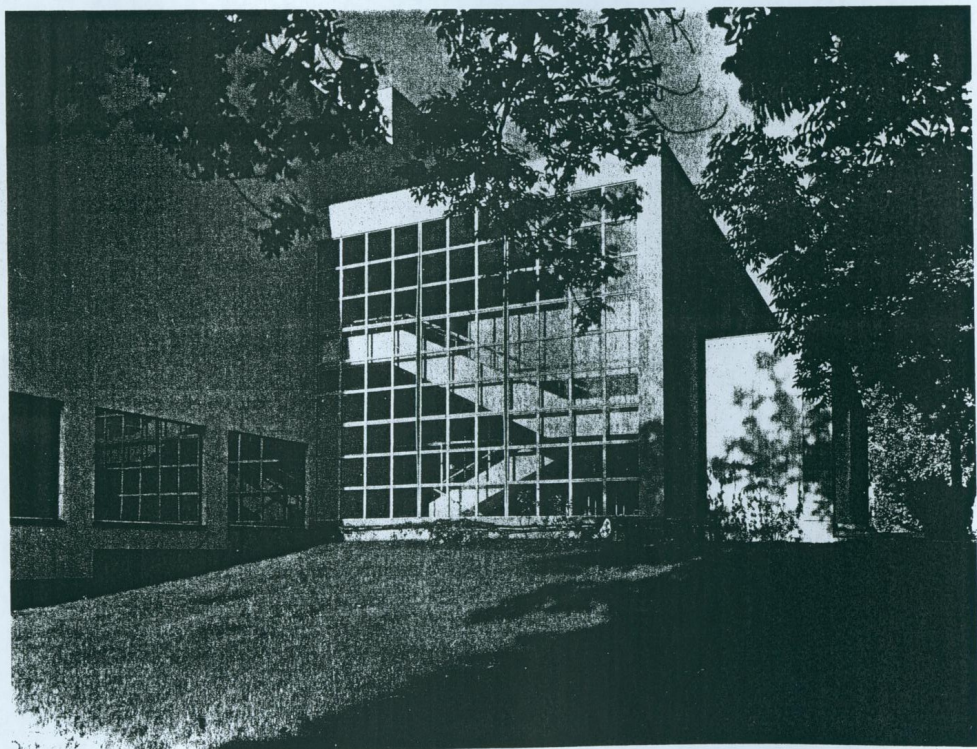
Willem Dudok: *Prefeitura de Hilversum*  
(1924-30).



Willem Dudok: *Escola Mincheler*  
(1925) em Hilversum.

ção, não se apresenta como um local de segregação do mundo, e sim como sede de uma pequena comunidade.

W. M. DUDOK (1884-1974), entre os arquitetos holandeses, talvez seja quem mais aprofundou a lição de Wright; é o caso típico de uma experiência internacional vivida sem sair do próprio ambiente natural. Com Wright, aprendeu que o espaço não é uma abstração universal, é sempre um lugar com suas características, da mesma maneira que a sociedade é sempre uma comunidade determinada. Dedicou toda a sua atividade a uma pequena cidade, Hilversum, e sua finalidade não é reformá-la, mas defini-la e caracterizá-la; como os antigos pintores de seu país, ele prefere as pequenas verdades às grandes hipóteses. Assim consegue ser “municipal” sem ser provinciano. Sem se estabelecer um programa, mas com a pura evidência dos fatos, Dudok demonstra que, para se opor à desumana “megalópole” industrial, à ditadura das grandes cidades, é necessário defender a autonomia das pequenas cidades, dando um sentido moderno às comunidades históricas. Sua originalidade reside justamente em ser o construtor de uma cidade, da mesma forma que Aalto é o *designer* do *habitat* finlandês.

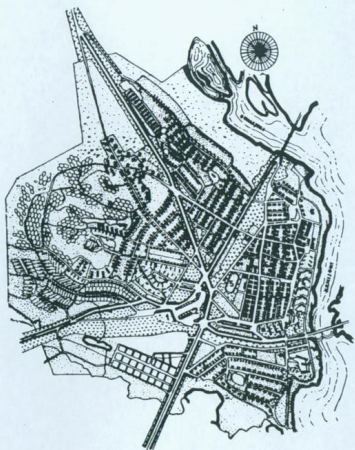


Alvar Aalto: Vista externa do bloco de escadarias da Biblioteca de Vajuri (1927-35).

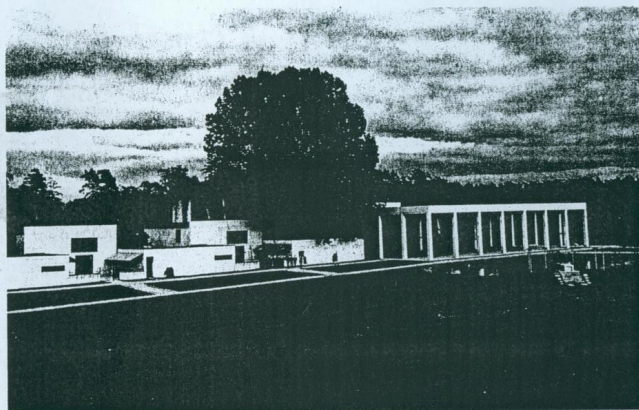
V. A crise do racionalismo arquitetônico “internacional” possui, como dissemos, causas internas; a primeira delas é a concepção do espaço e da sociedade como entidades abstratas. Há o desejo de se libertar do naturalismo romântico e do historicismo dos “estilos”, mas, eliminando o naturalismo e o historicismo, não se elimina o problema da natureza e da história. É necessário acrescentar, porém, que, após a experiência racionalista, o problema da natureza e da história se coloca em termos radicalmente diferentes: a natureza já não é o “criado”, a revelação visível da inteligência e vontade divinas, assim como a história já não é o desígnio da Providência para a salvação final da humanidade. É uma dimensão totalmente diferente: a natureza é o local; a história, o tempo da vida. E, antes de enfrentar a grande questão do destino da humanidade, é necessário resolver a da coexistência: dos homens entre si, dos homens com as coisas, com a natureza. Este problema não se resolve ditando regras e princípios, mesmo os mais liberais; resolve-se vivendo e interpretando a realidade. Isso não significa propor o programa da irracionalidade, como o racionalismo propusera o programa da racionalidade; significa apenas substituir o termo abstrato *racionalidade* pelo termo concreto *razão*. Foi o que, na Europa, fizeram os arquitetos escandinavos, a começar por seu expoente, o finlandês ALVAR AALTO (1898-1976). “A característica fundamental de Aalto”, escreve B. Zevi, “em comparação aos mestres da segunda geração, é justamente a ausência de fórmulas compositivas, de um tom apodítico e de ‘princípios’ teóricos.” Aalto partiu do racionalismo para depois se aproximar, principalmente após 1940, do princípio orgânico de Wright, o que lhe permite aprofundar, como observa Zevi, a pesquisa sobre os espaços internos, geradores não só da planta, mas também da volumetria da construção. É necessário acrescentar, porém, que sua atitude é sutilmente crítica e desmistificadora em relação tanto aos racionalistas quanto a Wright. Os racionalistas haviam destruído vários mitos: o “monumental”, a arte como espiritualidade, a bela casa como sinal de prestígio social ou cultural. Cultivavam outros: a cidade funcional para uma sociedade muito distante de sê-lo, o maquinismo, o tecnologismo, o espaço como entidade geométrica *a priori*. Wright, por sua vez, tinha invertido o processo tradicional da concepção arquitetônica: não projetava partindo do exterior, e sim do interior, do local da vida. Mas concebia esse processo como um ato de força, titânico: o espaço interno, irrompendo, conquista o exterior, e dele se apropria.

O discurso de Aalto é mais plano: todo o espaço é *interno*, mesmo os volumes externos do edifício estão envolvidos por um espaço concreto, que consiste em ar, luz, árvores, céu. Único limite, o horizonte: o confirm que se alcança com o olhar ou talvez com a imaginação. Aalto projeta a partir do objeto, às vezes do móvel ou da lareira: e como objetos cujo desenho demanda cuidado para que se tornem instrumentos familiares da vida, ele projeta a sala de estar, a escada, os quartos de dormir, as sacadas para tomar sol. Utiliza amplamente materiais locais, especialmente a madeira de bétula, mas não para estabelecer uma espécie de continuidade biológica entre a natureza e a casa, simplesmente porque têm qualidades de elasticidade e de “textura” que os tornam sensíveis à luz, quase congênitamente ao espaço “empírico” da casa ou da natureza. Como para os racionalistas, o desenho é um método de projeto, que vale tanto para a cidade (plano regulador de Rovaniemi, 1945) quanto para os grandes e pequenos edifícios, para os móveis, para as alfaias. Todavia, inverte o processo: não se propõe resolver o problema da construção civil no âmbito da grande indústria (talvez pedindo-lhe, como Le Corbusier, que fabrique casas em vez de canhões), mas criar uma indústria para a casa, isto é, para a vida.

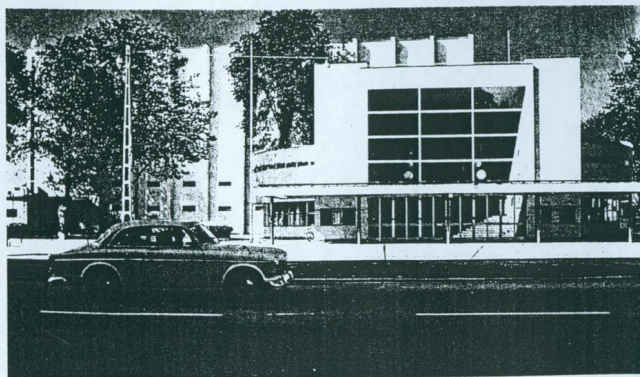
Uma corrente de empirismo já se manifestara, mesmo antes de 1930, na Suécia: com E. G. ASPLUND (1885-1940) e S. MARKELIUS (1889-1972). Consiste essencialmente na eliminação de qualquer “retórica” da construção, quer seja tradicional quer moderna; na busca de



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

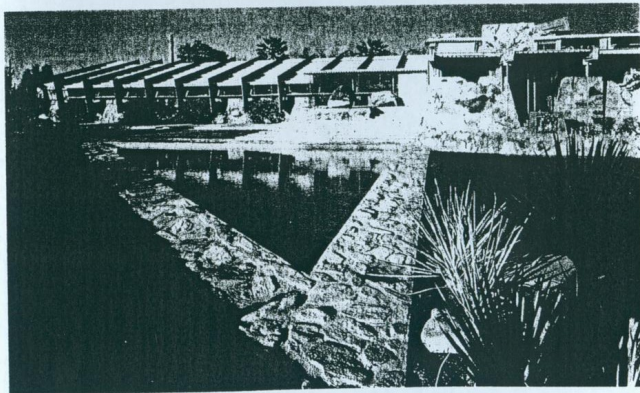


Erik Asplund: *Crematório do Cemitério Sul* (1935-40) em Estocolmo.



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

motivos psicológicos profundos graças aos quais certas morfologias ou tipologias se tornaram habituais, familiares como a língua que se fala; no aperfeiçoamento desses tipos, sua adequação a exigências mais atuais recorrendo aos meios, às invenções mais modernas sem preconceitos de gênero. A grande contribuição dos países escandinavos no campo do desenho industrial se concretiza de fato num verdadeiro esclarecimento lingüístico: a máquina executada com maior precisão; logo, exige maior precisão no projeto. Não pode, porém, modificar a raiz, o étimo original do objeto, cujo desenvolvimento continua a ser, portanto, um desenvolvimento histórico.



Frank Lloyd Wright: *Fundação Taliesin West* (1938-59), perto de Phoenix (Arizona).



VI. Para os mestres do racionalismo europeu, o problema central era urbanista: integrar o proletariado industrial à comunidade urbana. Não bastava dar-lhes moradias decentes; para que não permanecessem nos guetos, era preciso reformar toda a estrutura da cidade e da própria sociedade, transformando em unidade funcional a antiga estratificação de classes. A guinada histórica exigia uma transformação radical de todos os valores tradicionais, também na arte; não só os arquitetos, mas todos os artistas devem renunciar à glória da obra-prima e às prerrogativas do gênio para cumprir, como técnicos qualificados, um serviço social indispensável.

A situação americana era diferente. Não havia uma estratificação de classes antiga e sedimentada; o indivíduo possuía possibilidades ilimitadas, cada qual trazia para o novo empreendimento industrial o espírito de iniciativa e de aventura dos pioneiros que, até poucas décadas antes, haviam explorado e aprendido a utilizar o solo do continente. Havia, certamente, a questão do subproletariado negro, mas não era considerada uma questão, no máximo uma praga social — apenas mais tarde virá a se compreender que este era o problema mais dramático da história e da sociedade americana. No início do século, o problema dominante é diferenciar a cultura americana da cultura européia, anular qualquer resquício de colonialismo, também na arte opor os valores do Novo aos do Velho Mundo. Assim, enquanto na Europa declina, nos Estados Unidos nasce o mito da obra-prima, do artista-gênio. É inaugurado por um grande arquiteto, F. L. WRIGHT (1869-1959). Este se apresenta como um grande iniciado, um profeta. Fora aluno de Sullivan, e entra em jogo no exato momento em que a batalha de Sullivan por uma arquitetura americana à altura da européia parecia perdida: a Exposição de Chicago de 1893 marcara o triunfo do mau gosto, do baixo profissionalismo, da insensibilidade intelectual, do grande negociismo. Wright, muito jovem, reage; não procurará dar aos Estados Unidos uma arquitetura à altura da européia, e sim uma arquitetura totalmente diferente. Une-se a Ruskin, a Morris, ao ideal de uma harmonia ou comunhão entre artista e natureza, que fora destruída pelo intelectualismo do Renascimento. Ele afirma que a arquitetura é pura *criação*; enquanto tal não deriva da história, mas subverte sua ordem, contesta-a, é anti-história. Enquanto a arquitetura européia se prepara para levar às últimas conseqüências o historicismo romântico engajando a arte nas lutas políticas em curso, Wright nega a existência de uma relação entre a arte e a história, contesta o valor da história como ordem da experiência humana. Assim afirma, implicitamente, que apenas um povo como o americano, que não trazia nos ombros o peso de uma história, pode realizar uma arte plenamente criativa. Os acontecimentos, em certo sentido, deram-lhe razão: as relações entre Wright e a Europa são um dos sinais mais expressivos da crise cultural européia. Desde 1910, quando se apresentou à Europa com a exposição de Berlim, Wright foi considerado pelos maiores arquitetos europeus como uma das referências fundamentais da cultura artística moderna; a relação é de interesse, de crítica, de discussão aberta e civilizada. Após a Segunda Guerra Mundial, Wright é redescoberto como messias e salvador. Mas o fenômeno coincide com uma fase de involução maneirista — com a abjuração do programa social do racionalismo, o descompromisso político, a colaboração servil dos arquitetos com o capitalismo “iluminado”.

Não é culpa de Wright se sua influência sobre a arquitetura européia, positiva em Dudok ou em Aalto, em outros casos tenha se tornado negativa; todavia, mesmo nos postulados ético-sociais de sua obra, houve um processo de desengajamento. Começa por uma crítica severa, termina pela justificação, se não uma celebração, do grande capitalismo americano. Nos primeiros vinte anos de atividade, até 1910, ele se apóia na classe média, na qual, muito mais do que no círculo dos magnatas da indústria e das finanças, encontra a força impulsionadora do progresso americano. É o período das *Prairie houses*, e culmina numa obra-prima, a *Robie*

*house*, de 1909. Embora já se evidencie a polêmica contra a “megalópole” industrial e a vontade de retomar o problema da arquitetura a partir da raiz, da relação forma-natureza, evitando a mediação da cidade, a posição de Wright não é naturalista: não, pelo menos, no sentido do mimetismo formal ruskiniano. O contato direto do indivíduo com a realidade se lhe afigura antes como o princípio da democracia, no sentido próprio da máxima lincolniana: liberdade é a possibilidade reconhecida a cada indivíduo de definir de maneira direta e pessoal sua relação com o mundo. A casa não deve ser um espaço dado e rigidamente subdividido, que condiciona a existência; deve ser o meio de um contato com a realidade, onde cada qual realiza a si mesmo. Conseqüências no plano formal: eliminação da “caixa” espacial, redução das determinantes formais às horizontais e verticais e ao cruzamento de planos, planta livremente articulada, concentração das forças de sustentação num núcleo plástico interno, anulação das separações nítidas entre espaço interno e espaço externo, união entre o edifício e o ambiente natural entendido como local determinado, situado. Ainda em 1934, quando determinará num plano de cidade ideal (*Broadacre City*) suas idéias a respeito do urbanismo, ele fixará como critério de base a disponibilidade de um lote de terreno para cada habitante.

Segue-se o período de atividade japonesa (constrói em Tóquio o *Hotel Imperial*, recentemente destruído de maneira vândala) e do entusiasmo pela antiga arquitetura do Extremo Oriente. Como isso se concilia com o anti-historicismo por princípio? É fácil: Wright é contrário ao historicismo europeu, vinculado a uma idéia de progresso que exclui a da criação. A arquitetura japonesa pertence ao passado, mas não é *intrinsecamente* histórica: é o sinal de uma aliança íntima, profunda, capilar entre homem e natureza, quase de sublimação da realidade na inteligência e na obra humana. Indiscutivelmente Wright (como Klee na pintura) contribui de maneira decisiva para a união entre cultura artística oriental e ocidental; e, se se considerar que o acordo entre os modos de vida e pensamento do Oriente e do Ocidente é uma das grandes necessidades históricas do século XX, não se pode negar que a influência de Wright no mundo moderno ultrapassa largamente o âmbito específico da arquitetura e da própria arte. Mas, enfim, essa continuidade *orgânica* entre o homem civilizado e a essência íntima da natureza exige o distanciamento da contemplação e da meditação, o refinamento de uma sensibilidade longamente exercitada, hereditária. Em suma, o que impressiona Wright, apóstolo da democracia americana, é de fato o caráter absolutamente *aristocrático* da arquitetura japonesa: essa experiência que propõe à América dos pioneiros é, portanto, o oposto daquela experiência da bárbara expressividade negra, que os *fauves*, os expressionistas e Picasso propõem à refinadíssima cultura européia. A investigação da arte e das filosofias orientais teve duas conseqüências essenciais no desenvolvimento de Wright: 1) inspira-lhe o método de ensino (e, portanto, o processo de projeto) que aplicará em sua casa-escola de *Taliesin*, oposto ao da *Bauhaus*: familiaridade cotidiana, existencial, entre o mestre (quase um sábio oriental) e os discípulos; comunhão profunda com a natureza, seus materiais e seus processos formativos; aproximação espontânea em relação à arte através de uma experiência “superior”, metafísica da vida; 2) aumenta seu interesse pelos processos tecnológicos mais modernos, que à luz de uma sabedoria mais madura não mais lhe parecem ofensivos à natureza, mas desenvolvimentos verdadeiramente transcendentais de suas leis. Com efeito, Wright considera não tanto os aspectos exteriores da realidade, e sim os ritmos internos de agregação e desenvolvimento: o princípio fundamental da arquitetura *orgânica* é o de que a construção deve ser natural como um *crescimento*.

É um erro ver no organicismo de Wright uma concordância com uma liberação desenfreada dos instintos, com o “brutalismo” formal. Assim como em todo o pensamento anglo-



Frank Lloyd Wright: *Casa Hickox* (1900) em Hankakee (Ill.), um dos primeiros exemplos de Prairie Houses.



Frank Lloyd Wright: *Entrada principal do Hotel Imperial de Tóquio* (1915-22; atualmente destruído).

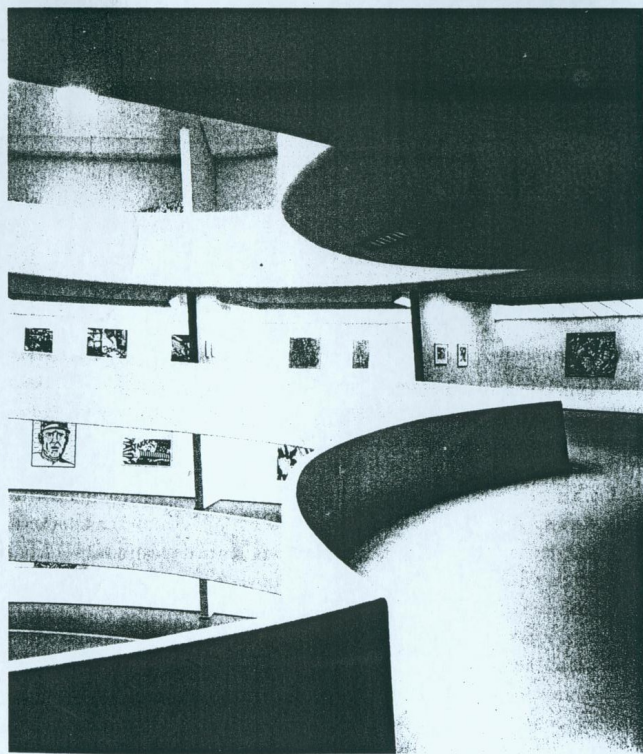
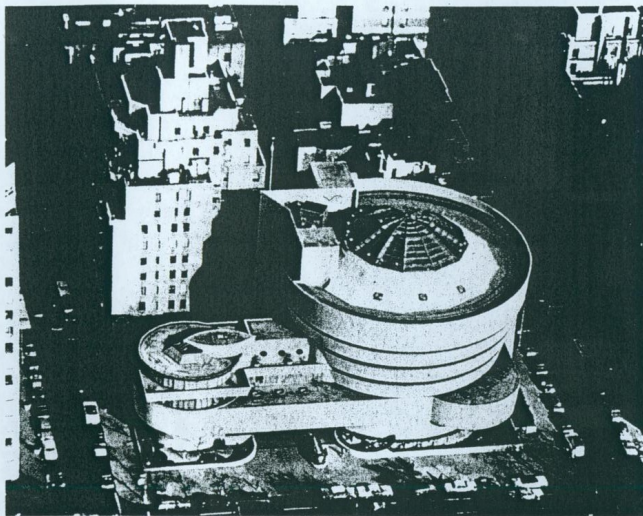
saxão e sua respectiva terminologia, para Wright também é *orgânico* aquilo que *forma um sistema*: orgânica, por exemplo, é a concepção do espaço como campo de forças, em vez de como relação de grandezas. A arte, portanto, é o que *forma um sistema* entre a realidade natural e a realidade humana, entendida não só como natureza, mas também como civilização ou cultura. Na origem está sempre um ato de força, o qual se expressa no núcleo plástico que articula toda a construção e determina o tipo de sua relação com a realidade em que se insere; contudo, esse ato de força não é senão um *sum*, uma afirmação de existência. Se a arte é criação, é como se nada preexistisse: com esse ato de força *eu* nasci no mundo, *eu* começo a ser, e o gesto com que *me* crio, cria essa parcela de mundo que, nesse instante, é para *mim* o mundo todo. Então, resumindo, eis a grande inovação de Wright para a história da arquitetura: pela primeira vez a arquitetura não é pensada como determinante de objetos, e sim como *ação de um sujeito*. Como Gropius, Wright também acredita que o arquiteto é mais do que um profissional ou um artista: é um mestre que, com sua sabedoria e sua obra, leva os homens a viver uma vida mais autêntica. Sua escola é sua casa em Taliesin, seus alunos formam uma pequena comunidade, que aprende com o mestre não só a projetar e construir, mas também a interpretar a natureza, compreender o espírito dos materiais e a espacialidade concreta do local.

Os desenhos dos arquitetos são indicativos: um projeto de Gropius ou de Mies van der Rohe é um gráfico explicativo para os construtores; os desenhos dos expressionistas, de Wright, de Aalto já contêm a imagem do edifício ambientado no espaço que o circunda, com sua configuração geológica, orográfica, botânica.

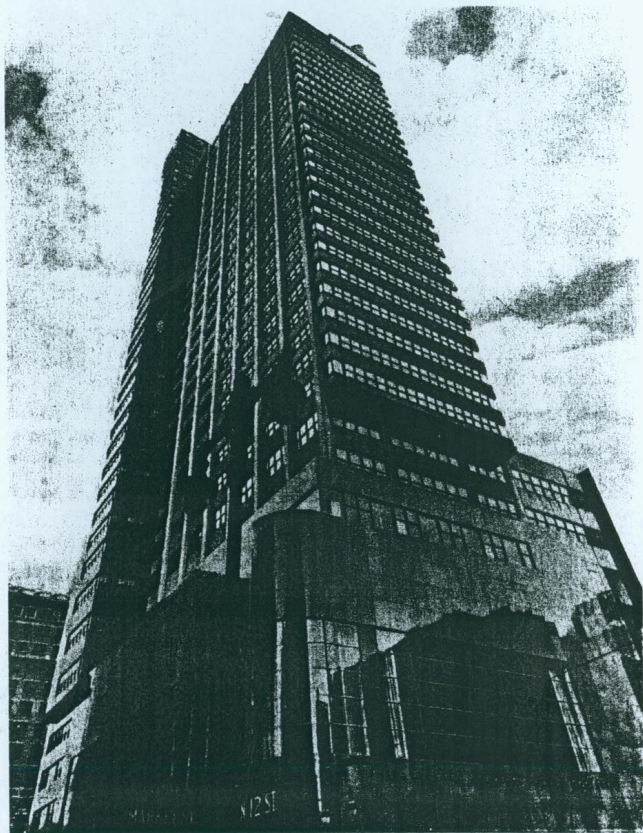
Wright reage energicamente à grande cidade americana. O grande museu Guggenheim (1958) é um organismo plástico-dinâmico, que não só se opõe ao alinhamento das ruas de Nova York, como o contraria com violência, quase numa afirmação de que a arte moderna, à qual ele é dedicado, opõe-se à regularidade uniforme da cidade. Mas, justamente por isso, também rompe esse tecido uniforme com a extraordinária beleza plástica de sua forma cilíndrica e espiralada.

É também muito importante a relação que, no século XX, se estabelece entre a arquitetura europeia e os Estados Unidos. Os primeiros arquitetos europeus a escolher os Estados Unidos, isto é, o país tecnologicamente mais avançado, como campo de trabalho são: em 1920, o suíço W. LESCAZE (1896-1967); em 1923, o austríaco R. NEUTRA (1892-1970), aluno de Loos; no mesmo ano, o finlandês E. SAARINEN (1910-61). A conjugação entre o geometrismo racionalista e o estruturalismo orgânico nota-se principalmente em Neutra, cuja atividade na Califórnia contribuiu para a formação de uma florescente “escola californiana” e para a determinação da tipologia da “casa de campo refinada” e, em geral, da residência das classes ricas. Foi o arquiteto preferido pelo efêmero mundo do cinema em Hollywood. A perseguição nazista causou a emigração para os Estados Unidos de arquitetos e artistas de primeira grandeza: Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Moholy-Nagy, Albers. Alguns deles haviam conestado entre os mais engajados expoentes do racionalismo; eliminada a razão política de sua polêmica, não vêem contradição alguma entre seu ideal democrático e o de Wright, tampouco entre o princípio racional e o orgânico. A relação dialética que se estabelece, de 1937 a 1945, entre o pensamento europeu de um Gropius ou de um Mies e o pensamento americano de Wright é um dos episódios notáveis na história da cultura ocidental do século XX. A convergência é especialmente sensível no campo urbanista. O princípio da descentralização urbana através da formação de “comunidades orgânicas”, social e administrativamente independentes das grandes cidades, tornou-se o cânone do urbanismo moderno, pelo menos teoricamente.

Num âmbito mais amplo, pode-se com toda a certeza afirmar que Wright inaugurou o ciclo histórico da arte americana. Sua arquitetura determinou sua orientação da



Frank Lloyd Wright: *Vista aérea e detalhe do interior do Solomon R. Guggenheim Museum (1957-9) em Nova York.*



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

mesma maneira que a arquitetura de Brunelleschi determinou a orientação de toda a arte (e não apenas da arquitetura) do *Quattrocento*. Quase todos os temas de pesquisa da arte moderna americana, que irá se afirmar em todo o mundo após a Segunda Guerra Mundial, estão mais ou menos explicitamente prefigurados na arquitetura de Wright: 1) a concepção do espaço como *criação humana*, dimensão da existência, que a própria existência determina com sua atuação; 2) a concepção da arte como *gesto*, com a qual se afirma simultaneamente a existência indissociável do sujeito e da realidade; 3) a adoção na imagem artística de materiais ou elementos extraídos diretamente da realidade; 4) a tensão entre operação artística e operação tecnológica; 5) o poder, que o artista se atribui, de impor às coisas um significado diferente daquele que lhe é habitualmente conferido e de transformar a obra de arte num ato que intensifica e aumenta o valor da existência. Também nesse sentido pode-se dizer que a obra de Wright é o primeiro e grandioso sintoma, no próprio interior da sociedade americana, da determinação de forças que tendem a encarar o perigo de se transformar, por efeito da tecnocracia capitalista, numa sociedade afligida pelo fetichismo das mercadorias.

## PINTURA E ESCULTURA

A função de uma máquina é o trabalho que ela produz, o funcionamento é o movimento coordenado de seus mecanismos. Depois do Expressionismo, a arte não é mais a representação do mundo, e sim uma ação que se realiza; possui uma função que, evidentemente, depende do funcionamento, do mecanismo interno. Na época do funcionalismo (de 1910 até aproximadamente a Segunda Guerra Mundial), diversas correntes pretendem definir a relação entre o funcionamento interno e a função social da obra de arte. A exigência de desenvolver a funcionalidade da arte se inclui na tendência geral da sociedade, já totalmente envolvida no ciclo econômico de produção e consumo, em realizar a máxima funcionalidade. Os artistas querem participar na demolição das velhas hierarquias estáticas de classes e no advento de uma sociedade funcional sem classes. Suas pesquisas se incluem no processo rumo a uma ordem democrática da sociedade, na história da luta das forças progressistas contra as forças conservadoras. Visto que o capitalismo, que controla a indústria, pretende conservar e reforçar a separação hierárquica entre classe dirigente e classe trabalhadora, opondo-se à unidade necessária da função, a posição ideológica dos artistas é contrária à da burguesia capitalista. A oposição se tornará mais explícita e ferrenha quando a burguesia capitalista, em alguns países, vier a se organizar em regimes políticos totalitários.

No que consiste a intervenção da arte? Com o advento da indústria e a crise do artesanato, o trabalhador perdeu qualquer autonomia de iniciativa e decisão: o trabalho repetitivo da indústria não é livre, portanto não é criativo, não depende de uma experiência da realidade e não a renova. É a condição de estranhamento da realidade que Marx chama de *alienação*. Como último herdeiro do espírito criativo do trabalho artesanal, o artista tende a fornecer um modelo de trabalho criativo, que implica a experiência da realidade e a renova; passando a seguir do problema específico para o geral, tende a demonstrar qual pode ser, na unidade funcional do corpo social, o valor do indivíduo e de sua atividade. Ele se põe assim no próprio centro da problemática do mundo moderno.

Também Gauguin e os *fauves* consideravam a arte como atividade que se opõe ao trabalho alienante da indústria, mas lhe atribuíam como fundo e ambiente uma sociedade imaginária, primitiva, diferente da sociedade real. Porém, para que o “modelo” pudesse funcionar era preciso, ao contrário, inseri-lo no contexto da função real da sociedade. Assim, procura-se reformar na estrutura o *funcionamento* interno e portanto o processo genético da operação artística, com o intuito de poder propô-la como modelo de função: não mais se reconhece um valor *em si* na obra de arte, mas apenas um valor de demonstração de um procedimento operativo exemplar ou, mais precisamente, de um tipo de procedimento que implica e renova a experiência da realidade. Pode-se dizer, pois, que nesse período se realiza a transformação do sistema ou da estrutura da arte, passando de representativa a funcional.

Excluída, evidentemente, a hipótese da subordinação da atividade artística à finalidade produtiva, permanecem duas outras: 1) a arte, como modelo de operação criativa, contribui para *modificar* as condições objetivas pelas quais a operação industrial é alienante; 2) a arte *compensa* a alienação favorecendo uma recuperação de energias criativas fora da função industrial. Para além dessas duas hipóteses de máxima e mínima função, não há outra possibilidade senão afirmar a absoluta irredutibilidade da arte ao sistema cultural vigente e, portanto, seu anacronismo ou até sua impossibilidade de sobrevivência. Das duas primeiras hipóteses partem os movimentos de caráter *construtivista*: Cubismo, *Blaue Reiter*, Suprematismo

e Construtivismo russos, *De Stijl*. Seu desenvolvimento é paralelo ao do funcionalismo ou racionalismo arquitetônico, do desenho industrial. Por outro lado, da tese da irredutibilidade e do individualismo absoluto partem a Metafísica, o Dadaísmo, o Surrealismo. Como também para essas correntes, apesar da solução negativa, o problema central é o da relação indivíduo-sociedade, não há uma incompatibilidade ideológica entre os dois grupos, e sim uma possibilidade de relação e intercâmbio.

O Cubismo (1908) é a primeira pesquisa analítica sobre a estrutura funcional da obra de arte. Para a determinação desse movimento revolucionário contribuíram: 1) a primeira grande exposição da obra de Cézanne em 1907; 2) o “fenômeno” Rousseau; 3) o estudo da arte negra. Na pintura de Cézanne, os objetos são decompostos e reconstruídos na trama do espaço; o quadro já não é a superfície sobre a qual se projeta a representação da realidade, e sim o plano plástico em que ela se organiza. Como a visão dos *fauves* procedia de duas concepções diferentes da superfície pictórica (a da imagem visual dos neo-impressionistas e a da imagem mítico-simbólica de Gauguin), a “descoberta” de Cézanne põe em crise a linha dos *fauves* e modifica as premissas da pesquisa. Aparentemente, os pioneiros do Cubismo não devem nada à visão do “Douanier”, mas foi Rousseau quem fez *tabula rasa* de todas as técnicas tradicionais de representação (perspectiva, relevo, relações tonais) e reconduziu a pintura ao grau zero; foi Rousseau quem renegou, involuntariamente, o exotismo e o mitologismo oceânico de Gauguin enquanto condições da imaginação; foi Rousseau quem desacreditou o culto da “bela pintura” dos impressionistas. A escultura negra, considerada objetivamente em sua realidade formal, é a antítese dialética da pintura de Cézanne: Cézanne é inteiramente espaço, um espaço que incorpora os objetos, assimila-os em sua própria estrutura; a escultura negra é inteiramente objeto, um objeto que não admite relações com o ambiente, cria ao seu redor o vazio absoluto. Em sua obra de ruptura, *Les demoiselles d'Avignon* (1907), Picasso define com extrema clareza os dados extremos do problema. Cézanne é a súpula, a escultura negra é a antítese da cultura européia. Encontrando uma solução dialética entre esses dois opostos, ele demonstra que a arte é a única atividade que extrai suas forças propulsoras deitando raízes vitais em toda a história da humanidade, sem exceção de tempos e locais, e que, portanto, é a única capaz não só de superar, mas também de resolver concretamente a contradição de fundo, o complexo de culpa e de orgulho pelo qual a cultura européia sente necessidade de se contrapor, enquanto humanidade que progrediu, a uma humanidade primitiva.

A fase inicial do Cubismo, *cézanniana* e *analítica*, é o resultado da primeira pesquisa de grupo na arte moderna; de 1908 a 1914, Picasso e Braque colaboram tão estreitamente que é difícil distinguir entre as obras de um e de outro. A finalidade era transformar o quadro numa *forma-objeto* que possuísse uma realidade própria e autônoma e uma função específica própria. Diante do quadro, não é mais necessário perguntar o que ele representa, mas como funciona. E tampouco quem o fez: a pergunta pressupõe o preconceito de que ele representa o mundo interior, a individualidade do artista. Hoje, avaliando retrospectivamente, pode-se talvez observar que a ênfase, nos quadros analíticos de Picasso, encontra-se nos fatores plásticos, e, nos de Braque, nos fatores cromáticos. Muito mais importante é observar o que têm em comum: 1) a não-distinção entre imagem e fundo, a eliminação da sucessão dos planos numa profundidade ilusória; 2) a decomposição dos objetos e do espaço segundo um único critério estrutural; a concepção da estrutura não mais como esqueleto ou armação fixa, e sim como processo de agregação formal; 3) a sobreposição e justaposição de múltiplas visões, a partir de diferentes ângulos, com o propósito de apresentar os objetos não só como se mostram, mas também como são, isto é, não só no aspecto que possuem de um determinado ponto de vista, como na relação entre sua estrutura e a estrutura do espaço; 4) apresen-

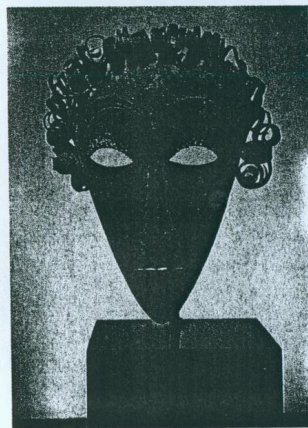




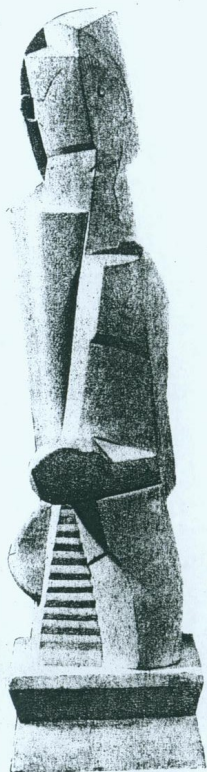
Aleksandr Archipenko: *Caminhando* (1912);  
bronze, 1,33 m de altura. Roma,  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Manolo (Manuel Martínez Hugué):  
*Mulher sentada* (1912); pedra.  
Paris, Galerie L. Leiris.



Pablo Gargallo: *Pequena máscara*  
(1911); cobre. Paris, coleção  
Gargallo-Aguera.



Henri Laurens: *O boxeador* (1920). Bruxelas, coleção De Böel.



Jacques Lipchitz: *A dançarina* (1913-14). Paris, Musée d'Art Moderne.

tando simultaneamente no espaço imagens sucessivas no tempo, realiza-se uma unidade espaço-temporal absoluta (quarta dimensão), de maneira que o mesmo objeto poderá aparecer em diversos pontos do espaço e o espaço poderá se desenvolver não só em torno, mas também dentro e através do objeto; 5) a identificação entre a luz e os planos cromáticos, resultante da decomposição e integração entre os objetos e o espaço; 6) busca de novos meios técnicos para realizar no plano plástico esse espaço-objeto não mais formado por gradações de quantidade, e sim por modificações de qualidade. Sendo a espacialidade do quadro (ou da escultura) absolutamente não-natural, porém absolutamente *real*, o procedimento cubista, que exclui qualquer efeito ilusório, é de cunho nitidamente *realista*, não mais no sentido de que imita os aspectos do verdadeiro (“não se imita aquilo que se quer criar”, dirá Braque), mas no sentido de que dá origem a um objeto em si, irredutível a qualquer outro, dotado de uma estrutura e funcionamento próprios. Os objetos que Picasso e Braque adotam como “motivos” são objetos cuja forma (pratos, copos, frutas, instrumentos musicais; e, mais tarde, cartas de baralho, letras do alfabeto, números) é bem conhecida. Trabalha-se sobre um material mental adquirido, que não requer comprovação de uma visão direta e particularmente sensível: o mecanismo do quadro deve se inserir e funcionar no contexto da experiência habitual. Ou melhor, sua ação será tanto mais eficaz quanto menos identificáveis forem



Raymond Duchamp-Villon: *O cavalo* (1914);  
bronze, 1 m de altura. Paris, Musée  
National d'Art Moderne.

Ossip Zadkine: *Mulher com a viola* (1910);  
bronze. Galleria Stendhal de Milão.

os objetos do quadro e maior for o choque do espectador desprevenido: a quem, afinal, pretende-se ensinar a considerar a *forma* como parte integrante da realidade do objeto, fundamental tanto para seu conhecimento quanto para seu emprego. A tinta, já não sendo um meio de representação, mas possuindo uma realidade objetual por si só, como essência do quadro, apresenta-se em sua qualidade material, não raro misturada com areia para que se torne mais sólida; e a tinta é espalhada no quadro como se aplica um reboco, eliminando qualquer virtuosismo do toque e qualquer brilho da superfície. O espaço do quadro, enquanto espaço real, é capaz de acolher elementos retirados diretamente da realidade; uma das inovações técnicas mais sensacionais é, de fato, a aplicação de pedaços de papel, de tecido etc. (*collage*). É uma maneira drástica de destruir o preconceito de que a superfície do quadro era um plano *para além* do qual se distinguia a invenção de um acontecimento: a pintura, a partir de agora, é uma construção cromática *sobre* o suporte da superfície.

A concepção do quadro como plano plástico elimina a distinção, também técnica, entre pintura e escultura: o Cubismo teve uma grande adesão entre os escultores (DUCHAMP-VILLON, MANOLO, GARGALLO, LAURENS, LIPCHITZ, ARCHIPENKO), e os próprios Picasso e Braque fizeram peças de escultura. O espaço cubista se tornar viável e habitável na arquitetura, contribuindo para a formação do princípio estrutural do funcionalismo arquitetônico.

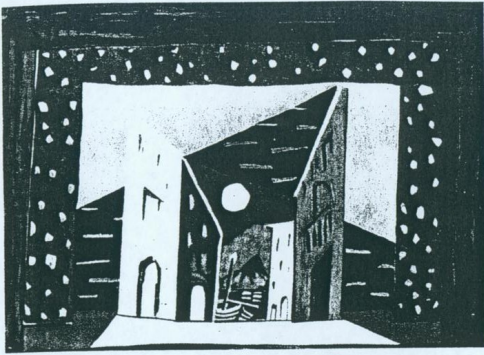
O poeta G. Apollinaire, teórico e crítico do Cubismo, foi quem transpôs para a poesia o princípio estrutural cubista; realizaram-se pesquisas estruturais semelhantes na música, principalmente por I. Stravinsky, na cenografia e na direção teatral, especialmente no balé (por vezes com a intervenção direta de Picasso, Braque e outros pintores), e no cinema.

Como todo processo dialético, o Cubismo traz em si o princípio de sua própria crítica. R. DELAUNAY (1885-1941), cuja pesquisa está entrelaçada à de sua mulher, SONIA TERK (1885-1979), também uma pintora de vanguarda, critica no Cubismo analítico sua carga revolucionária insuficiente e seu caráter ainda demasiado estático, o que prova o uso freqüente do *chiaroscuro*. Por que admitir que, entre as infinitas configurações possíveis do objeto, uma delas seja a forma *verdadeira* e todas as outras variantes ocasionais, que dependem de suas “revoluções” no espaço? As formas do objeto são tantas quantas forem as sensações que se possam receber de sua posição móvel no espaço e na luz; além disso, não existem “revoluções”, e sim movimentos contínuos e imprevisíveis tanto do objeto como do espaço, do artista, do espectador. Delaunay, em suma, critica o fundamento ainda racionalista, cartesiano, “clássico” do Cubismo analítico e remonta idealmente à origem, ao Impressionismo, como notação imediata das impressões, independentemente de qualquer princípio preestabelecido de ordem ou de estrutura. Na série de quadros com a *Tour Eiffel*, que se inicia em 1909, Delaunay capta o instante da decomposição e desintegração do objeto (a torre) no dinamismo, no ritmo intenso do espaço celeste; como a torre Eiffel é o símbolo visível do espaço urbano de Paris, os dois ritmos antagônicos que o artista tenta sincronizar (ao preço de explodir o objeto) são o espaço urbano ou civilizado e o espaço cósmico. Um pouco depois, pintará seus primeiros quadros decididamente não-figurativos: formas circulares giratórias e rutilantes, pintadas com as cores do prisma segundo a lei dos contrastes simultâneos, visando comunicar a sensação imediata e puramente visual do movimento cósmico da luz. Assim, a pesquisa de Delaunay, que tende a imprimir um caráter mais arrojado de “vanguarda” ao Cubismo, liga-se por um lado à poética do dinamismo do Futurismo e, por outro, à penetrante intuição cósmica das *Improvisations* de KANDINSKY (foi o único artista francês presente na exposição do *Blaue Reiter*, em 1912) e com o *Raïsno* do russo LARIONOV.

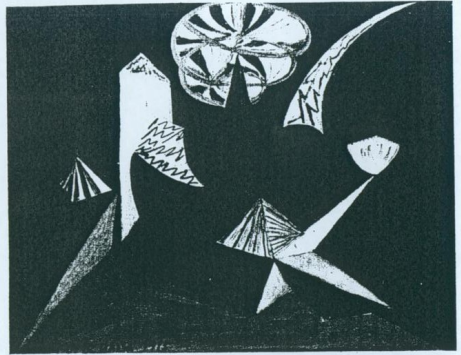
M. DUCHAMP (1887-1968) também assume, desde o início, uma posição crítica em relação ao “cartesianismo cubista”, aproximando-se do dinamismo dos futuristas. Após um início impressionista e *fauve*, Duchamp (que se tornará mais tarde o protagonista do movimento *dadaísta*) entra em cena em 1912, com o *Nu descendant un escalier* — um quadro de ruptura como, cinco anos antes, *Les demoiselles*, de Picasso. O dualismo entre objeto e espaço, antigo fundamento da cultura figurativa ocidental, não se resolve com uma operação dialética, que ainda consiste na introdução de uma estrutura lógica *a priori* no contexto da realidade. Ele se resolve na realidade física do movimento. Espaço e objeto não são duas entidades definidas e imóveis, que se põem em movimento quando entram em relação recíproca: são dois sistemas em movimento relativo, e o que vemos não é uma forma antes imóvel e depois decomposta e recomposta por um ritmo de movimento, mas é a própria forma do movimento. É significativa a coincidência cronológica entre a pesquisa figurativa de Duchamp e a pesquisa científica de Einstein sobre a relatividade dos movimentos.

A fase cubista de Duchamp logo é superada; com o grande painel de vidro (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), ele questiona o quadro como plano de projeção, representação e, logo a seguir, a própria arte, como criadora de objetos não mais significativos.

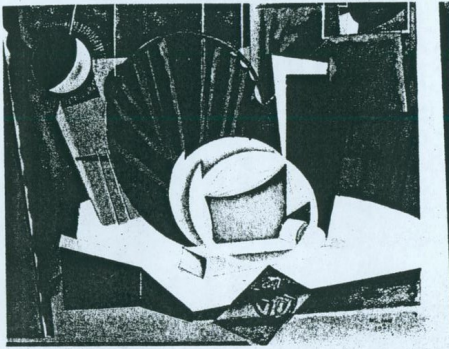
Ao lado da tendência a desenvolver a analítica cubista em sentido dinâmico, há a pesquisa oposta, que pretende instituir uma nova lei estrutural, essencialmente tão “canôni-



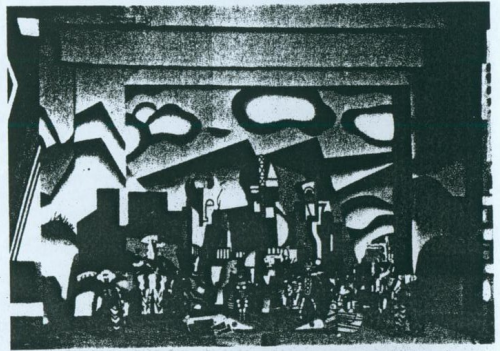
Pablo Picasso: *Esboço cenográfico para o balé "Pulcinella" de Igor Stravinsky (1920).*



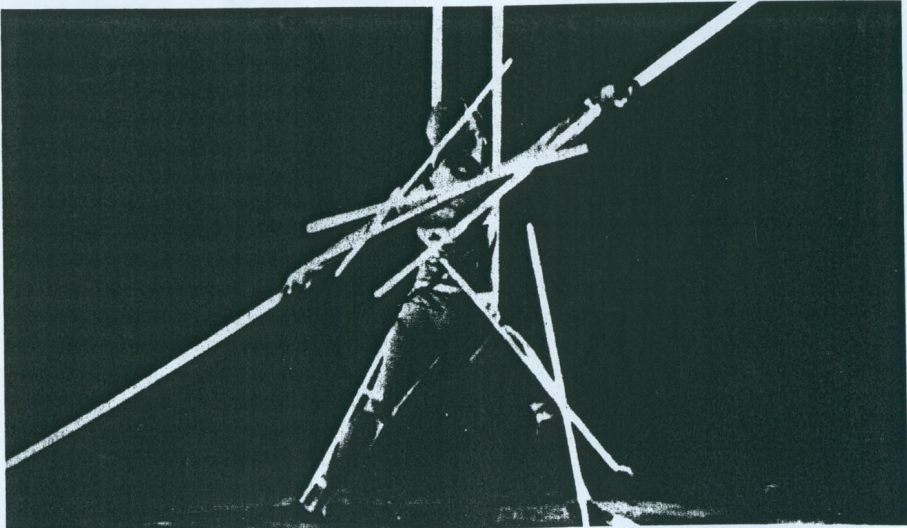
Giacomo Balla: *Esboço cenográfico para "Feu d'Artifice" de Stravinsky (1915-7) realizado por Diaghilev em Roma. Roma, Galleria l'Obelisco.*



Ignatij Niwinskij: *Esboço cenográfico para "Turandot" de Carlo Gozzi, direção de E. Vachtangov (1921):*



Fernand Léger: *Esboço cenográfico para "La création du monde", balé suéco de D. Milbaud (1923).*

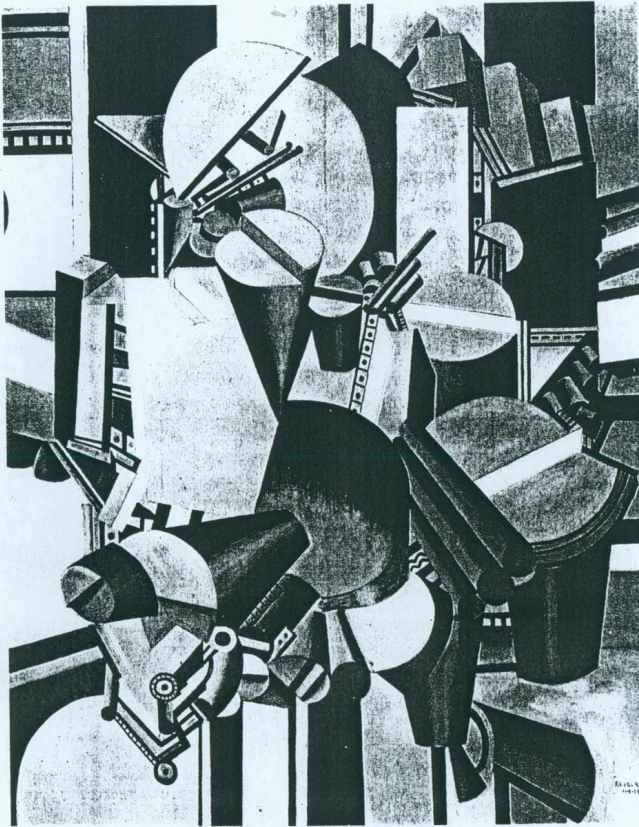


Oscar Schlemmer: *Uma cena do Balé dos Bastões.*



Juan Gris: *Homenagem a Picasso* (1912);  
tela, 0,93 × 0,74 m. Chicago, Art Institute.

ca” quanto a teoria clássica da perspectiva e das proporções. JUAN GRIS (1887-1927), um espanhol trabalhando em Paris desde 1906, põe-se em busca de uma espécie de “proporção áurea”, que seja válida tanto para o espaço como para os objetos, tanto para os volumes como para as cores. Seu Cubismo (que é chamado de  *sintético*) pretende substituir a teoria clássica por uma nova teoria dos valores, e assim representa um desvio em sentido  *idealista* do propósito  *cognitivo* do Cubismo analítico. O objeto não constitui um problema, e tampouco é dado: dada é a estrutura proporcional do espaço, como equilíbrio de planos coloridos, e ela se realiza, quase se personifica em objetos que, em relação ao espaço, assumem um caráter simbólico e quase emblemático. O elemento que opera a síntese é a luz, substância espacial que revela os objetos; uma luz que, naturalmente, não existe em si, mas apenas como medida dos valores cromáticos, como tom. O próprio Picasso, por algum tempo, irá se aproximar dessa concepção quase clássica da arquitetura do quadro, todavia será principalmente Braque que virá a adotá-la em 1917, quando volta a trabalhar depois de uma interrupção devido a um grave ferimento de guerra. “Amo a regra que corrige a emoção”, diz ele, e a regra não é senão uma estrutura superior em que a ruptura emotiva do equilíbrio normal se recompõe num novo equilíbrio.



Fernand Léger: *Elementos mecânicos* (1918-23);  
tela, 2,11 × 1,68 m. Basileia,  
Kunstmuseum.

Também F. LÉGER (1881-1955) dedica-se à busca dos objetos simbólico-emblemáticos do espaço da vida moderna. Foi um admirador da pureza e simplicidade das imagens de Rousseau; foi um dos primeiros a se associar, em 1910, à pesquisa cubista; é, e se mantém por toda a vida, um homem do povo, um trabalhador que acredita cegamente na ideologia socialista, a qual ingenuamente associa ao mito do progresso industrial. Para ele, os objetos simbólico-emblemáticos da civilização moderna são as engrenagens, as tubagens, as máquinas, os operários da fábrica: sua finalidade é decorar, isto é, qualificar figurativamente o ambiente da vida com os símbolos do trabalho da mesma maneira que, antigamente, decorava-se a igreja com os símbolos da fé. Com Léger, enfim, o Cubismo tem um desenlace iconográfico, heráldico, decorativo, que em 1911 impressiona fortemente a Malevich. A tendência a reduzir o alcance revolucionário do Cubismo manifesta-se desde logo no interior do próprio movimento. Derain, que passou dos *fauves* para o Cubismo, percebe que o movimento, apesar da aparência revolucionária, é na verdade uma operação de resgate histórico da disciplina clássica: historicismo por historicismo, então é melhor voltar a praticar, como fez ele, a pintura dos museus. Para outros, como LE FAUCONNIER (1881-1946), LA FRESNAYE (1885-1925), JACQUES VILLON (1875-1963), o Cubismo não é senão o desenvolvimento da visua-

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

A Primeira Guerra Mundial, hipocritamente apresentada como uma grande ação popular pela afirmação da liberdade, do progresso e da democracia, contribuiu externamente para dispersar a carga revolucionária que animou os inícios do movimento cubista (e do Futurismo na Itália). Mesmo antes da vitória da Entente sobre os impérios centrais, abre-se a perspectiva (infelizmente ilusória) de um longo período de paz e progresso, não mais ameaçado por sobrevivências ou regurgitamentos do absolutismo imperialista; diante do anelado renascimento da classicidade, as ideologias revolucionárias parecem intempestivos póstumos românticos. A estrela de Matisse ressurgiu e se ergue, no zênite, e sua pintura serena e incorruptível aparece realmente como o *carmen saeculare* da classicidade “latina e mediterrânica” novamente triunfante. A crítica de arte, que intervém com força cada vez maior nos movimentos artísticos, contribui para o afrouxamento (pelo menos na Europa Ocidental) da tensão ideológica, unindo-se à filosofia de Bergson na França, de Croce na Itália, e buscando contatos com a poesia, a música e o teatro.

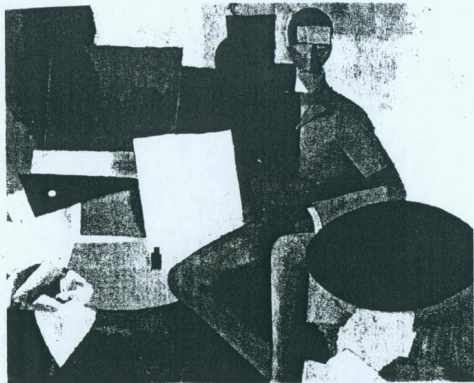
O processo de distensão, psicologicamente compreensível, torna-se refluxo e involução em movimentos como o *Purismo* (e, na Itália, a menos inocente mas muito mais profunda “pintura metafísica”). O manifesto *Après le Cubisme*, publicado em 1918 por A. Ozenfant e E. Jeanneret (Le Corbusier), é o sinal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

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

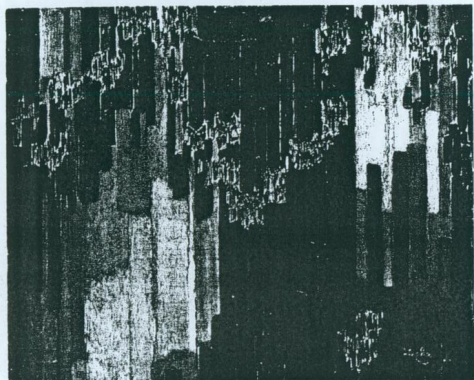
O *Futurismo* italiano é o primeiro movimento que se pode chamar de *vanguarda*. Entende-se, com esse termo, um movimento que investe um interesse ideológico na arte, preparando e anunciando deliberadamente uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais, negando em bloco todo o passado e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

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

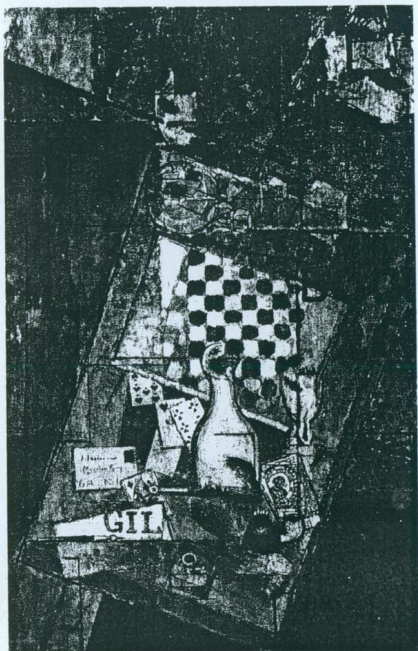




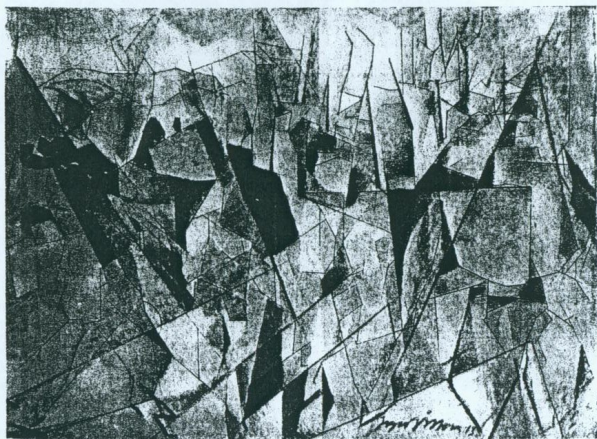
Roger de la Fresnaye: *O homem sentado* (1913); tela, 1,31 × 1,62 m. Paris, Musée National d'Art Moderne.



Frantisek Kupka: *Formação nas verticais* (1911-2); tela, 0,58 × 0,72 m. Paris, Musée National d'Art Moderne.



Louis Marcoussis: *Natureza-morta com tabuleiro* (1912); tela, 1,30 × 0,93 m. Paris, Musée National d'Art Moderne.



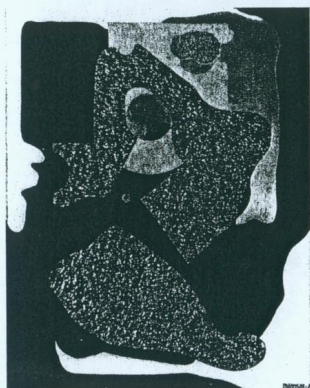
Jacques Villon: *Soldados em marcha* (1913); tela, 0,65 × 0,92 m. Paris, coleção particular.



Robert Delaunay: *A Torre Eiffel* (1910-1). Filadélfia, Museum of Art.



Umberto Boccioni: *Estados de alma nº 1. Os aduses* (1911); tela, 0,71 × 0,94 m. Nova York, coleção Nelson Rockefeller.



Enrico Prampolini: *Entrevista com a matéria* (1930); óleo e diversos materiais sobre madeira; 1 × 0,80 m. Roma, coleção particular.



Luigi Russolo: *Dinamismo de um automóvel* (1912-3); tela, 1,04 × 1,40 m. Paris, Musée National d'Art Moderne.

a Mondrian). Deve-se a PRAMPOLINI, BRAGAGLIA, DEPERO e DUDREVILLE a extensão da poética futurista para a cenografia e a direção teatral e para o cinema. Alguns jovens artistas, que depois se desenvolveram em outras direções — G. MORANDI, O. ROSAI, A. MARTINI, P. CONTI, R. MELLI, F. FERRAZZI —, foram atraídos momentaneamente para a órbita do Futurismo, que entre 1910 e 1916 reuniu e coordenou todas as forças vivas da arte italiana.

As *vanguardas* são um fenômeno típico dos países culturalmente menos desenvolvidos e apresentam-se como rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada, aproximando-se dos movimentos políticos progressistas. Seus esforços, embora intencionalmente revolucionários, em geral reduzem-se a um extremismo polêmico. Nos manifestos futuristas, pede-se a destruição das cidades históricas (por exemplo, Veneza) e dos museus; exalta-se a cidade nova, concebida como uma imensa máquina em movimento. A revolução que se deseja é, na verdade, a revolução industrial ou tecnológica, isto é, ainda uma revolução burguesa; na nova civilização das máquinas, os intelectuais-artistas deverão representar o impulso espiritual do “gênio”. Sob o gosto pelo escândalo e o desprezo pela burguesia oculta-se um oportunismo inconsciente e involuntário, e essa contradição explica todas as demais. Os futuristas se dizem anti-românticos e pregam uma arte que expresse “estados de alma”, fortemente emotiva; exaltam a ciência e a técnica, mas querem-nas intimamente poéticas ou “líricas”; proclamam-se socialistas, mas não se interessam pelas lutas operárias: pelo contrário, vêem nos intelectuais de vanguarda a aristocracia do futuro. São internacionalistas, mas anunciam que o “gênio italiano” salvará a cultura mundial. No momento da opção política, prevalece o nacionalismo: querem a guerra “higiene do mundo” e participam dela como voluntários (Boccioni e Sant’Elia, dois dos maiores cérebros do grupo, perdem a vida em combate); após a guerra, porém, o movimento se desintegra, alguns de seus maiores expoentes passam para o lado oposto, para movimentos antifuturistas, como a “metafísica”.

Posteriormente, haverá também uma relação equívoca entre Futurismo e fascismo: Marinetti e Soffici se tornam fascistas, e também membros da Accademia d’Italia, assim pondo-se ao lado de conservadoristas como Ojetti, a quem sempre haviam combatido. Os protagonistas são Balla, Boccioni, Carrà. Balla tem o gosto pela experimentação e o dom da intuição genial; passa do estudo das vibrações luminosas (divisionismo) para o da representação sintética do movimento, de ritmos dinâmicos cósmicos, independentes do objeto em movimento. É uma pesquisa que, por um momento, acerca-o muito de Kandinsky. Boccioni, por sua vez, preocupa-se em determinar a posição do dinamismo plástico e sintético do Futurismo em relação ao Cubismo e seus antecedentes históricos. Carrà também considera o Futurismo como uma renovação da linguagem formal, que transforma tudo no interior do “sistema das artes”, mas não destrói suas premissas. Tanto um como outro, em essência, pretendem “legitimar” ou justificar *historicamente* o Futurismo, enquanto Balla, pelo contrário, gostaria de preservar seu caráter de vanguarda aberta a problemas sempre novos.

A explicação dessa contradição se encontra nos lúcidos textos teóricos e críticos de Boccioni. Para sair de seu provincianismo tradicional, a cultura italiana deve se alinhar com a europeia, ou seja, deve incorporar a experiência do Romantismo, do Impressionismo, do Cubismo e, ao mesmo tempo, superá-las criticamente. O Impressionismo aparece simultaneamente como um enorme progresso e como um limite; o Cubismo, como um fato revolucionário, mas não o suficiente. Boccioni, como Delaunay e Duchamp, percebe que a solução dialética proposta pelo Cubismo ainda é racionalista e, em última análise, clássica. Independentemente dos franceses, ele chega a definir o movimento *físico*, a velocidade, por exemplo, como o fator de coesão que permite a fusão entre objeto e espaço e, no limite, a superação do dualismo fundamental da cultura tradicional. A unidade do real não deve ocorrer no pensa-

mento, por meio de um procedimento do raciocínio, mas na sensação fortemente emotiva da realidade; a ação do artista, portanto, deve aplicar-se à realidade, intensificar seu dinamismo, torná-la mais emocionante. O próprio Boccioni, nos últimos anos de sua vida, percebe que o extremismo futurista se dissolvia em um limite: na medida em que a Itália se engajou politicamente numa guerra européia, ela precisa encontrar seu lugar numa história européia, situar-se com clareza em relação aos grandes movimentos, criar para si uma arte moderna a partir do museu, como o caso não só do Impressionismo e dos *fauves*, mas até do Expressionismo e do Cubismo. De fato, em suas últimas obras, não mais futuristas, Boccioni procura encontrar uma síntese entre Impressionismo e Expressionismo, mas apontando claramente em Cézanne a fonte de todas as pesquisas avançadas e assim preparando a arte italiana para aquela unidade européia que esperava resultar da crise da guerra.



Anton Giulio Bragaglia: *Datilógrafa Galli* (1911), estudo de fotodinâmica.



Anton Giulio Bragaglia: *Violoncelista* (1911), estudo de fotodinâmica.



Carlo Carrà: *Os funerais do anarquista Galli* (1911); tela, 1,99 x 2,60 m. Nova York, Museum of Modern Art.

## DER BLAUE REITER

O movimento *Der blaue Reiter* (O cavaleiro azul), fundado por Vassili Kandinsky em 1911, não é a segunda onda não-figurativa do Expressionismo da *Brücke* — no quadro da cultura europeia da época, ele deve ser considerado em relação e em oposição ao Cubismo, reconhecendo sua ação renovadora, mas contestando, como um limite a essa própria ação, seu fundamento racionalista e implicitamente realista.

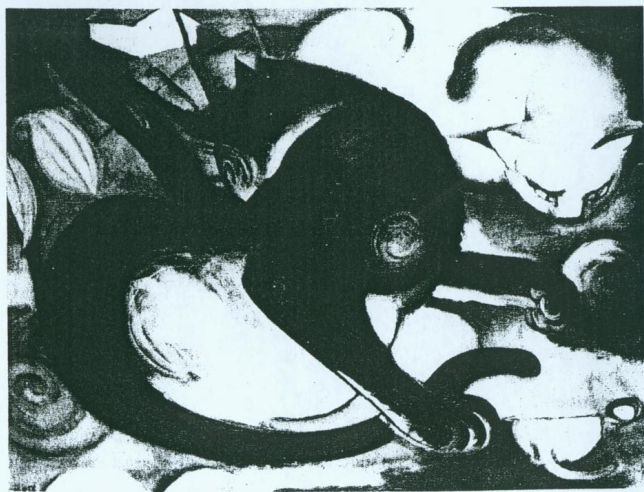
KANDINSKY (1866-1944) deixara a Rússia em 1896. No ambiente da Secessão de Munique, ele havia tomado uma posição de ponta, como líder do grupo *A Falange* (1902) e, a seguir, da *Nova Associação dos Artistas* (1909). *Der blaue Reiter* é um grupo mais restrito, sem um programa preciso, mas com uma orientação decididamente espiritualista. A finalidade é coordenar e defender, através de exposições internacionais cuidadosamente escolhidas e com textos teóricos e polêmicos, todas as tendências pelas quais (como explica Kandinsky) a esfera da arte se distingue nitidamente da esfera da natureza e a determinação das formas artísticas depende exclusivamente dos impulsos interiores do objeto. As idéias dos artistas do grupo avançado de Munique não são revolucionárias; havia em toda a Secessão uma tendência simbolista e espiritualista, que subordinava o tema figurativo ao desenvolvimento de harmonias cromáticas e de cadências lineares amiúde inspiradas na música. Nas obras de Klimt, líder da Secessão vienense, o núcleo figurativo tende freqüentemente a se dissolver em ritmos lineares e cromáticos, que formam ao seu redor uma aura luminosa, iridescente. Assim, a aura luminosa tende tanto mais a se abstrair, a se apresentar como luz pura, pronta nas múltiplas radiações de prismas, triângulos, estrias de luz. A possibilidade de uma arte não-figurativa, já admitida no plano teórico, encontrava comprovações sempre maiores no plano histórico. Em 1908, um historiador e filósofo da arte, W. Worringer, já havia apontado na *abstração* uma das duas grandes categorias das formas artísticas, precisamente a forma própria das civilizações nórdicas primitivas, que, ante a natureza hostil, adotam uma postura de afastamento e defesa; a outra, a *Empföhlung* ou a identificação com o objeto (a natureza), é, por sua vez, própria das civilizações clássicas, mediterrânicas. Outro estudioso, J. Strzygowski, partindo das pesquisas de Riegl sobre o ornamento, procurava inverter (às vezes forçando o sentido dos documentos) a perspectiva tradicional da historiografia da arte: a origem da arte não estava nas culturas clássicas, e sim nas civilizações orientais, num enorme arco que ia da Pérsia à Irlanda e à Sibéria.

O movimento criado por Kandinsky, russo de origem siberiana, é anticlássico porque formula a renovação necessária da arte como a vitória do irracionalismo oriental sobre o racionalismo artístico ocidental; portanto, também sobre o Cubismo, que realmente se apresenta como uma revolução, mas uma revolução no interior do sistema, visando, ao fim e ao cabo, a consolidá-lo e generalizá-lo.

Quem são os artistas que fazem parte do *Blaue Reiter* ou do grupo circundante? A. JAWLENSKY (1867-1941) é um russo, como Kandinsky; em Paris, entusiasma-se pela pintura de Matisse, com suas amplas superfícies de cores planas, mas vale-se delas para uma simplificação icônica e uma reconsagração da imagem que o levam de volta à antiga pintura russa e aos esmaltes bizantinos, não lhe parecendo ser o caso de demonstrar sua extraordinária atualidade “europeia”. A. KUBIN (1877-1959), austríaco, desenhista imaginativo (ilustra Hoffmann, Poe, Gogol, Kafka). F. MARC (1880-1916) professa o misticismo e cultua a arte oriental; pinta apenas animais, não para estudar suas características, mas porque seus movimentos espontâneos lhe revelam uma naturalidade original perdida pelo homem. A. MACKE



August Macke: *Mulher com casaco verde* (1913); tela, 0,44 × 0,43 m. Colônia, Wallraf-Richartz Museum.



Franz Marc: *Dois gatos* (1912); tela, 0,74 × 0,98 m. Basileia, Kunstmuseum.

(1887-1914) é um puro visualista, em contato com Delaunay e com o Futurismo; um artista, portanto, que considera o Cubismo um passo atrás, uma volta à ordem clássica, que mal se dissimula sob os propósitos de renovação.

O único com a envergadura de Kandinsky é PAUL KLEE (1879-1940), suíço, e sua concepção da arte, embora em certo sentido integre a de Kandinsky, na verdade representa sua outra face. Ambos, porém, têm um princípio em comum, que hoje poderíamos enunciar nos termos do estruturalismo lingüístico (o que prova sua atualidade): a categoria do “significante” é incomensuravelmente mais ampla e mais aderente à realidade da existência do que a categoria do “racional”. Em outras palavras: os signos correspondentes a significados dados, isto é, as linguagens representativas cujas formas estão logicamente ligadas aos objetos, são signos pálidos, porque sua comunicação é *mediada* pelos objetos da experiência comum (a natureza). A comunicação estética quer ser, pelo contrário, uma comunicação *intersubjetiva*, de homem a homem, sem a intermediação do objeto ou da natureza.

No texto *Sobre o espiritual na arte* (1910), Kandinsky explica que toda forma tem um conteúdo intrínseco próprio; não um conteúdo objetivo ou de conhecimento (como aquele que permite conhecer e representar o espaço através de formas geométricas), e sim um conteúdo-força, uma capacidade de agir como estímulo psicológico. Um triângulo suscita movimentos espirituais diferentes dos de um círculo: o primeiro dá a sensação de algo que tende para o alto, o segundo de algo concluído. Qualquer que seja a origem disso, que poderíamos chamar de o *conteúdo semântico* das formas, o artista se serve delas como das teclas de um piano; ao tocá-las, “põe em vibração a alma humana”. Evidentemente, as cores são formas como o triângulo ou o círculo: o amarelo possui um conteúdo semântico diferente do azul. O conteúdo semântico de uma forma varia segundo a cor a que ela está ligada (e reciprocamente): “As cores pungentes ressoam melhor em sua qualidade quando são dadas em formas agudas (por exemplo, o amarelo num triângulo); as cores profundas são reforçadas pelas formas redondas (por exemplo, o azul pelo círculo)”. Naturalmente, não se está afirmando que as qualidades de uma cor e de uma forma devam se reforçar mutuamente: o pintor pode utilizar escalas tanto descendentes como ascendentes. As possibilidades combinatórias são infinitas; uma forma é significativa não apenas por possuir, mas por *assumir* um significado, todavia não se torna significativa a não ser na consciência que a percebe, da mesma maneira que uma comunicação não é comunicação se não for recebida.

A primeira exposição do *Blaue Reiter* (1911) rende homenagem a H. Rousseau, falecido no ano anterior; o único francês vivo é Delaunay. São escolhas significativas. Rousseau é o artista que soube renunciar a todo o aparato representativo tradicional, reconduzindo o problema da comunicação por imagens ao grau zero; Delaunay é o artista que aceita o espírito revolucionário do Cubismo, mas recusa como contraditório o racionalismo “cartesiano” de sua fase analítica.

O “espiritual”, para Kandinsky, não é de forma alguma o “ideal” dos simbolistas; o símbolo também é uma forma à qual corresponde um significado dado, e deve ser rejeitado. O “espiritual” é o não-racional; o não-racional é a totalidade da existência, na qual a realidade psíquica não se diferencia da realidade física. O signo não preexiste como uma letra no alfabeto; é algo que nasce do impulso profundo do artista e, portanto, é inseparável do gesto que o traça. No primeiro período não-figurativo Kandinsky reage decididamente tanto às cadências lineares e cromáticas ritmadas da Secessão quanto à decomposição analítica, segundo as coordenadas geométricas, do Cubismo. Parece se remeter ao primeiro estágio do grafismo infantil, à fase que os psicólogos chamam “dos rabiscos”; é, de fato, no próprio âmbito do *Blaue Reiter* que se radicaliza a exigência difusa do “primitivismo”, identificado com a con-



Vassili Kandinsky: *Improvisação nº 26* (1912); tela, 0,98 × 1,07 m. Munique, Städtische Galerie.

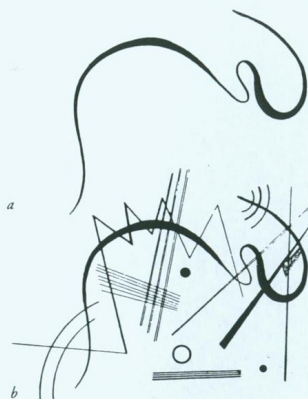
dição de *tabula rasa* da primeira infância. Evidentemente, Kandinsky quer se remeter ao estágio inicial de uma pura intencionalidade ou vontade expressiva, que ainda não se apóia em nenhuma experiência visual ou lingüística. As *Improvisations* (o próprio título é indicativo) se apresentam como movimentos agregados de signos, sem qualquer suporte estrutural ou ordem aparente. No mesmo quadro existem sinais de diferentes origens, impossíveis de serem combinados num discurso morfológica e sintaticamente coerente: pontos, vírgulas, zigzagues, curvas, retas, manchas, nuvens de cor. Se se quiser, é possível recuperar a origem de alguns deles numa remota experiência da realidade — por exemplo, um sinal ondulado pode descender do movimento rítmico de um cavalo a galope. Mas esse sinal derivado do movimento de um cavalo a galope não serve absolutamente para representar um cavalo a galope. Da realidade em que o pintor, como qualquer outro, está mergulhado, ele não recebeu nem reteve senão imagens caducas, fragmentárias, desconexas; não de objetos definidos, mas de coisas paradas ou móveis, agudas ou arredondadas, filiformes ou expandidas.

Essas impressões não servem para reconhecer os objetos e menos ainda para representá-los; *interessam* ao sujeito, cuja existência também é constituída de estases e movimentos, tensões e distensões, e se realiza num ambiente igualmente constituído por estases e movimentos, tensões e distensões. É justamente a condição existencial que Worringer descreve como típica do “primitivo”, que recebe apenas imagens perceptivas “caducas e incoerentes” da realidade, a partir das quais deduz, laboriosa e hipoteticamente, certas “imagens conceituais” que, eventualmente, poderão servir-lhe para se orientar num “mundo de fenômenos” que, no entanto, permanece agitado, caótico, incognoscível. Entre uma realidade ainda não objetivada e o indivíduo ainda não subjetivado, há uma indistinção absoluta, uma continuidade até biológica. Nesse nível, em que nada pode ser distinguido e objetivado, uma impressão visual se traduz imediatamente em estímulo motor, um estímulo do qual nos libertamos *rea-gindo* ou *exprimindo*, isto é, traduzindo o movimento interior em signos visíveis. A tendên-





Vassili Kandinsky: *Esboço para o almanaque do Cavaleiro Azul* (1911). Munique, Städtische Galerie.



Vassili Kandinsky: a) linha ondulada livre com acentuação: posição horizontal; b) a mesma linha ondulada acompanhada por linhas geométricas. De *Ponto linha e superfície* (1925), livro que reúne as experiências didáticas de Kandinsky na Bauhaus.

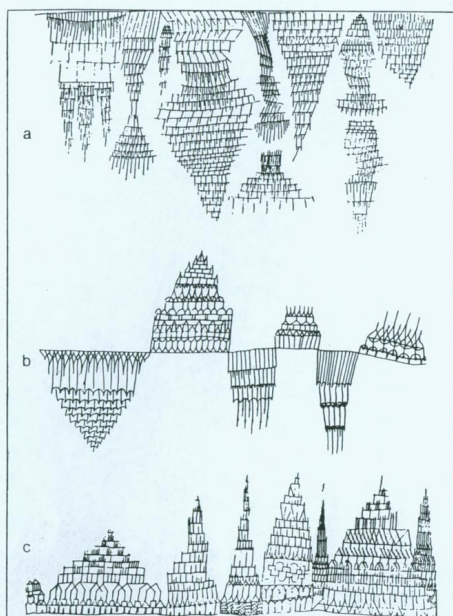
cia de fazer da pintura expressão de uma atividade subjetiva já estava difundida no *Art Nouveau*, no Expressionismo e no Futurismo: Boccioni sustentava que um quadro não é senão a expressão de um “estado de ânimo”; Larionov e Goncharova, com seu movimento “raísta”; recusam-se a representar coisas iluminadas ou em movimento, e pretendem representar a *Luz* e o *Movimento* em abstrato. Kandinsky vai muito além do episódio psíquico, toca no fundo da condição primária do ser; aquela em que o ser não se mostra como saber ser, e sim como *querer ser*. Qual é, então, o significado de um quadro? É um puro teste psicológico destituído de valor estético. É fácil observar que a imagem num quadro de Kandinsky apresenta-se desordenada, mas não confusa; destituída de lógica, mas não de sentido. A expressão gráfica da condição primária e essencial da existência é, inquestionavelmente, uma maneira de tomar consciência dela; assim, toma-se consciência de toda uma realidade que escapa à consciência, entendida como ordenamento racional dos fenômenos. É a categoria dos *significantes*, infinitamente mais ampla do que a categoria dos *significados*, isto é, da natureza. A arte, portanto, é a consciência de algo de que, de outra forma, não se teria consciência: não há dúvida de que ela amplia a experiência que o homem tem da realidade e lhe abre novas possibilidades e modalidades de ação. E o que é conscientizado pela consciência que se realiza na operação artística? O fenômeno enquanto fenômeno. A consciência “racional” assume o fenômeno enquanto *valor*, mas no mesmo instante perde-o como fenômeno. A finalidade última de Kandinsky é levar o fenômeno enquanto tal à consciência, de fazê-lo *ocorrer* na consciência; como o fenômeno é existência, aquilo que se leva e se faz *ocorrer* na consciência é a própria existência. Esta é a função insubstituível da arte.

É também uma função social. Se a arte é comunicação, e não há comunicação se não há um receptor, uma obra de arte *funciona* apenas na medida em que atinge uma consciência. É outro motivo de divergência em relação ao Cubismo: um quadro cubista tem um funcionamento em si, perfeito e exemplar, é um *modelo* de comportamento que o espectador pode apenas imitar mentalmente, procurando repetir a operação “racional” executada pelo artista sobre a realidade. Um quadro de Kandinsky é apenas um rabisco incompreensível e insensa-

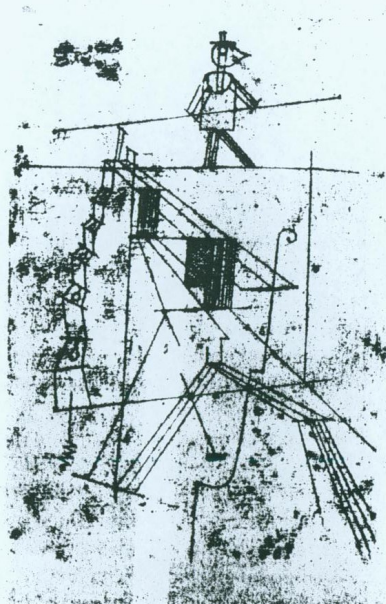
to, até que entre em contato com o tecido vivo da existência do “fruidor” (é então que se afirma o princípio da fruição, e não o da contemplação da obra de arte) e comunique seu impulso de movimento: não é um modelo, é um estímulo. Não é apenas pelo gosto da experimentação que Kandinsky, em 1910, liberta-se de todos os aparatos, os sistemas de representação que, no entanto, havia utilizado em sua atividade figurativa anterior; é evidente que quer colocar-se na posição de quem ignora totalmente os expedientes e procedimentos da arte, não possui seu *código*. O quadro não é uma transmissão de formas, é uma transmissão de forças: é a existência do artista que se liga diretamente à dos outros. A pintura que Kandinsky realiza entre 1910 e 1920 não exige senão certa destreza da vista e da mão, uma capacidade de realizar o movimento correto sem hesitar nem se confundir; não são estas as qualidades que o trabalho industrial desenvolve ou deveria desenvolver no indivíduo, e que, pelo contrário, mortifica e reprime? A consciência para a qual Kandinsky dirige seus estímulos visuais não é uma consciência em absoluto ou em abstrato; é a consciência típica do homem moderno, e não reflete sobre o agido, mas é ação consciente. E chega-se à conclusão: a descoberta sensacional de Kandinsky consiste em ter eliminado a *arte* como disciplina ou doutrina institucionalizada, histórica, e tê-la substituído pela pura *operação estética*, o modo estético como modo de existir e agir.

Muitas vezes considera-se o período das *Improvisations* como o mais livre, o mais afortunadamente criativo da obra de Kandinsky, e o período posterior de ensino na *Bauhaus* como um recuo em que o artista renuncia a produzir o signo no estado nascente e recorre a morfemas facilmente identificáveis como círculos, triângulos, curvas, espirais. É o costumeiro preconceito romântico segundo o qual onde existe ordem, não existe arte. Ora, essa pesquisa geométrica certamente pode ter sido favorecida pelo desejo de ordem e de clareza que permeia toda a arte européia do primeiro pós-guerra, mas constitui o desenvolvimento necessário da poética das *Improvisations*. Da fase da *tabula rasa*, na qual ainda não há forma nem imagem, mas apenas uma viva agitação de embriões signícos, Kandinsky passa a considerar uma fase mais adulta, em que a consciência já está repleta de símbolos formais, que certamente perderam seu significado original, mas justamente por isso permanecem disponíveis como *significantes*. A problemática de Kandinsky se torna cada vez mais especificamente lingüística; a cada vez que se tem algo a dizer, não se cria uma linguagem do nada, mas a estrutura da linguagem se transforma continuamente porque as velhas palavras, agora inexpressivas, são captadas no fluxo da existência. Triângulos, círculos, retas, curvas e espirais são “imagens conceituais”, que se reconvertem em fenômenos na medida em que são mostradas *naquele* tamanho, *naquele* cor, *naquele* ponto do quadro, *naquele* relação com os outros signos. Assim, uma linguagem geral ou comum, social, volta a ser individual e específica; os grandes símbolos ou temas do ser se traduzem no “presente” fenomênico do existir.

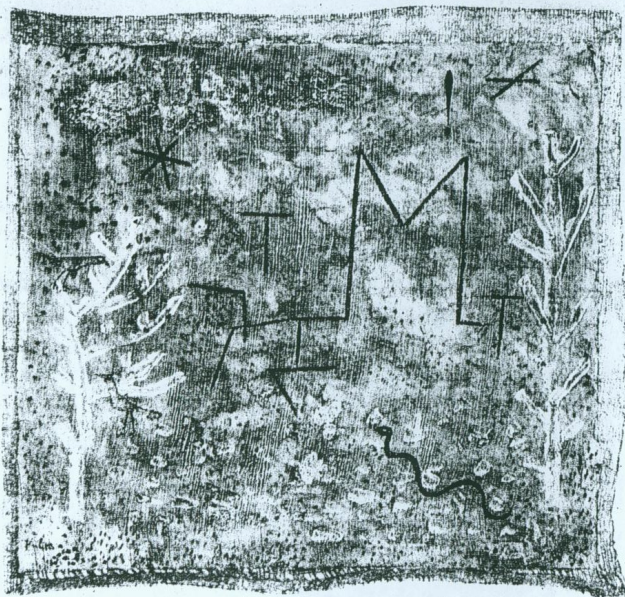
Também para Klee, assim como para Kandinsky, a arte é operação estética, e a operação estética é comunicação intersubjetiva, com uma clara função formativa ou educativa. Toda a sua obra se diria inspirada, mesmo em seus aspectos lúdicos evidentes, no conceito de educação estética como educação para a liberdade, do grande romântico que foi Schiller. Também para Klee, é fundamental o recurso à atividade gráfica da infância, que documenta os primeiros atos de uma auto-educação estética. Mas a condição da primeira infância não é de forma alguma uma condição de primitividade absoluta, de não-experiência; cada vida que nasce traz a marca das experiências de muitas vidas vividas. Klee certamente foi o primeiro artista a penetrar — mas conservando uma grande clareza de consciência e uma extraordinária limpidez expressiva — naquela região ilimitada do inconsciente que Freud e Jung tinham aberto recentemente para a pesquisa; uma região onde nada se apresenta como representa-



Paul Klee: Exemplos livremente figurados da medição artificial de aumento ou diminuição: a) base acima: chuva, desenho a bico de pena (1927); b) base no meio: pagode sobre a água, desenho a bico de pena (1927); base de baixo: detalhe do desenho em bico de pena, Cidade das catedrais (1927). De *Teoria da forma e da figuração*, ed. 1956.



Paul Klee: *Equilibrista* (1923); litografia.



Paul Klee: *Portão de jardim M* (1932).

ção ou conceito, e tudo se dá por imagens e signos. Tomada em seu conjunto (um conjunto que é antes um *contínuo*, milhares de pequenos quadros a óleo, aquarela, têmpera, e uma infinidade de desenhos, esboços, gravuras), a obra de Klee é uma espécie de diário de sua própria vida interior ou profunda, de tudo o que permaneceu no estágio de impulso ou motivo, e não se traduziu como causa de determinados efeitos, não constituiu história. Nesse sentido, Klee pode ser considerado, na pintura, um paralelo de Joyce; assim como em Joyce as palavras e as frases, em Klee as imagens também se decompõem, se recompõem e se misturam segundo nexos alógicos e assintáticos, mas vitais e sensíveis como ligamentos nervosos.

Sua formação, bem como a de Macke, grande amigo seu, recebeu uma grande influência de Delaunay, com sua estruturação da imagem fundada na lei óptica dos contrastes simultâneos; e Klee sempre admirou Picasso, tão distante quanto à índole, por sua extraordinária faculdade de explicitar a imagem, transformá-la numa coisa viva no espaço da vida. O interesse pela óptica das cores e pelas técnicas da arte não contradiz de maneira alguma a concepção, extremamente sólida tanto em Klee como em Kandinsky, da absoluta subjetividade da arte. Seu objetivo não é representar, e sim visualizar; a visualidade segue as leis da percepção. Representa-se algo que já possui uma forma no mundo exterior ou na imaginação do artista; visualiza-se algo que, antes de ser visualizado, não tinha uma existência fenomênica. Para Klee, a operação artística é semelhante à do pesquisador que, recorrendo a certos meios técnicos, *torna visíveis* (porém não representa) os microorganismos que certamente existem, mas que de outra maneira não se fariam visíveis. Klee opera sobre microorganismos que povoam as regiões profundas da memória inconsciente; e eles começam a existir, como fenômenos, apenas no instante em que são revelados. O que se revela, todavia, não é uma introspecção penetrante, e sim a operação artística, os cuidadosos movimentos do olho, do braço, da mão, de todo o ser do artista que se torna sensível aos impulsos que vêm das profundezas. Se Klee estuda e pratica todas as técnicas, não é para dispor de meios mais eficientes de levantamento e transcrição, mas para poder fornecer à imagem que vem se urdindo o material mais adequado ao seu tornar-se real.

Essa ligação intrínseca, quase física, da imagem com a realidade da vida vivida explica como Klee pôde se dedicar com tanto empenho à docência na *Bauhaus* (1920-31): uma escola que pretendia dedicar a arte à solução dos problemas concretos, práticos da vida social, e sobretudo fazer da educação estética o eixo do sistema educacional de uma sociedade democrática. Na *Bauhaus*, ele transforma sua poética em teoria, a teoria em método didático — a estrutura da forma não pode ser senão o processo do formar-se (*Gestaltung*). Sua concepção do espaço como ambiente físico-psíquico da existência, intimamente ligado às pessoas e às coisas, facilmente se sobrepõe, sem perturbá-lo, ao espaço rigorosamente geométrico da arquitetura “racional”; o que é a geometria, o que é a perspectiva, senão frágeis estruturas mentais que se tramam no espaço da experiência ou da vida? Os globos luminosos com que os técnicos da *Bauhaus* subvertem os sistemas tradicionais (e, no fundo, naturalistas) da iluminação dos ambientes têm seu precedente, e talvez seu modelo, em certas formas que, nos quadros de Klee, exaltavam a luminosidade das cores. O mais lúcido *designer* saído da *Bauhaus*, Breuer, deve em parte a famosa invenção da cadeira de tubos de aço cromado aos ensinamentos de Klee: construção rarefeita, filiforme, de linhas em tensão, que percorre o espaço em vez de ocupá-lo, anima o ambiente com a agilidade de seu ritmo gráfico, substitui a consistência maciça do objeto pela quase-imaterialidade do signo.

## A VANGUARDA RUSSA

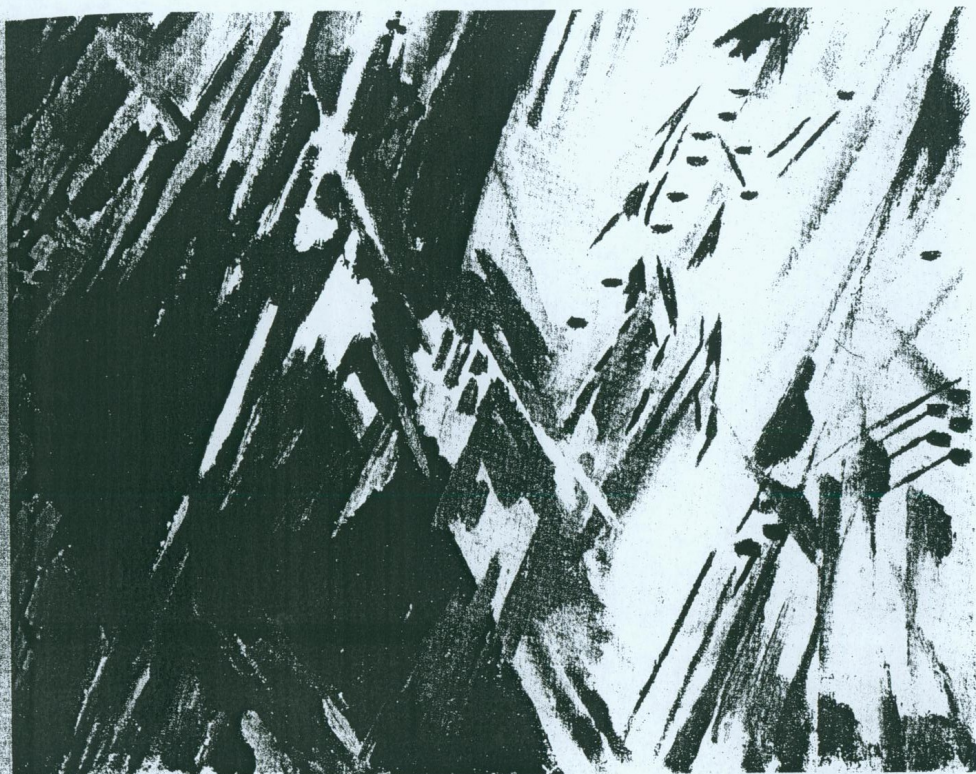
De todas as correntes de vanguarda, animadas por propósitos revolucionários, a que se desenvolve na Rússia nos primeiros trinta anos do século com o *Raísmo*, o *Suprematismo* e o *Construtivismo* é a única a se inserir numa tensão e, a seguir, numa realidade revolucionária concreta, e a colocar explicitamente a função social da arte como uma questão política.

Na primeira década, uma viva tendência modernista acompanha a revolta dos intelectuais contra o regime anacrônico dos czares. É centrífuga e centrípeta. O desenvolvimento industrial, por um lado, em grande parte devido ao capital estrangeiro, determina uma gravitação crescente rumo à cultura ocidental, especialmente a de Munique e da França; por outro, não podendo dispensar a contribuição dos trabalhadores, demanda o interesse dos intelectuais pelo povo, suas tradições, suas capacidades criativas inatas. A ponte com o Ocidente europeu foi Burliuk, na primeira década com relação a Paris e Munique, a seguir com os futuristas e especialmente Maiakovski. Todos os grandes artistas russos (Kandinsky, Malevich, Pevsner, Gabo, Tatlin, Chagall; e pode-se acrescentar o romeno Brancusi) começam numa vertente *populista*, assim se remetendo ao patrimônio icônico e estilístico da antiga arte eslava. As próprias correntes do modernismo ocidental recebem uma vaga coloração ideológica; pelo simples fato de serem européias e modernas, assumem um tom de protesto e, ao mesmo tempo, futurista.

A segunda década é a época dos movimentos organizados. O primeiro é o Raísmo (1913), liderado por MICHEL LARIONOV (1881-1964) e NATALIA GONCHAROVA (1881-1962).

No “manifesto”, o movimento é apresentado como uma “síntese entre cubismo, futurismo e orfismo”. Larionov visa à construção de um espaço sem objetos, absoluto, constituído apenas por movimento e luz — ritmo dinâmico de raios entrecruzados, que se decompõem nas cores do prisma. Nele predomina o tema “órfico”, mas com tom sublimatório e simbolista, enquanto em Goncharova predomina o tema “futurista” do dinamismo maquinista, do mecanismo pulsante, da velocidade como síntese entre corpos e espaço.

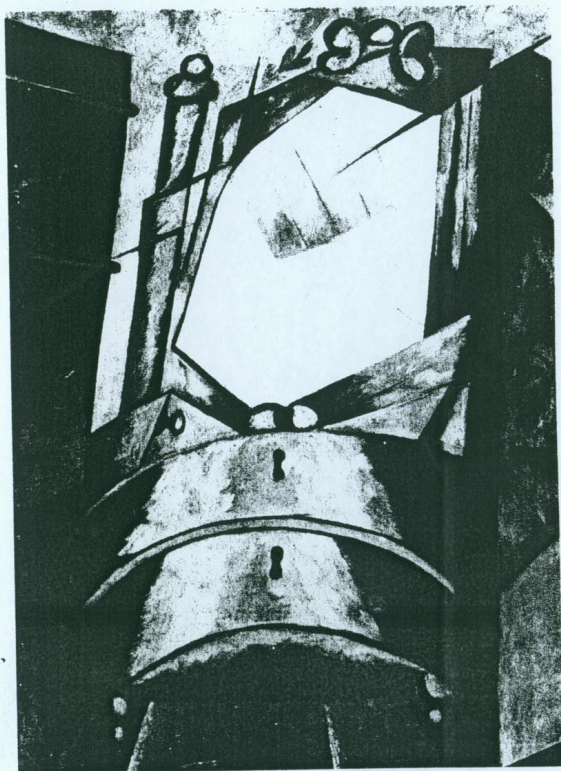
K. MALEVICH (1878-1935) empreende uma pesquisa metódica sobre a estrutura funcional da imagem. Estuda Cézanne, Picasso (período negro e analfítico) na essência dos fatos formais; com o mesmo rigor, procura nos antigos ícones russos não mais o filão genuíno de um *ethos* popular, mas a raiz semântica, o significado primário dos símbolos e signos expressivos. Do período *cubo-futurista* (1911), que trai as primeiras experiências parisienses (Léger) e no qual o quadro resulta da combinação entre módulos formais geométricos, chega em 1913 à formulação da poética do Suprematismo: identidade entre idéia e percepção, fenomenização do espaço num símbolo geométrico, abstração absoluta. Malevich nega tanto a utilidade social quanto a pura esteticidade da arte; aliás, se a esteticidade educa ou agrada, ela entra nas categorias do necessário ou do útil. Como o conhecimento da realidade através das coisas é relativo e parcial, é preciso tender ao conhecimento do mundo como “não-objetivo”; e, se a arte é um meio para a redução do objeto à não-objetividade, é também o meio para a redução do sujeito à não-subjetividade. O quadro não é senão um meio para comunicar o estado não apenas de equilíbrio, mas também de identidade entre um sujeito e o objeto. O que Malevich propõe, também de acordo com a revolução social e política em andamento (embora seus expoentes se declarem realistas e combatam o “abstracionismo”), é uma transformação radical, sem dúvida, porém não ideologicamente finalizada. A verdadeira revolução não é a substituição de uma concepção de mundo decadente por uma nova concepção: é um



Michel Larionov: *Raismo* (1911); tela, 0,54×0,70 m. Paris, coleção Larionov.

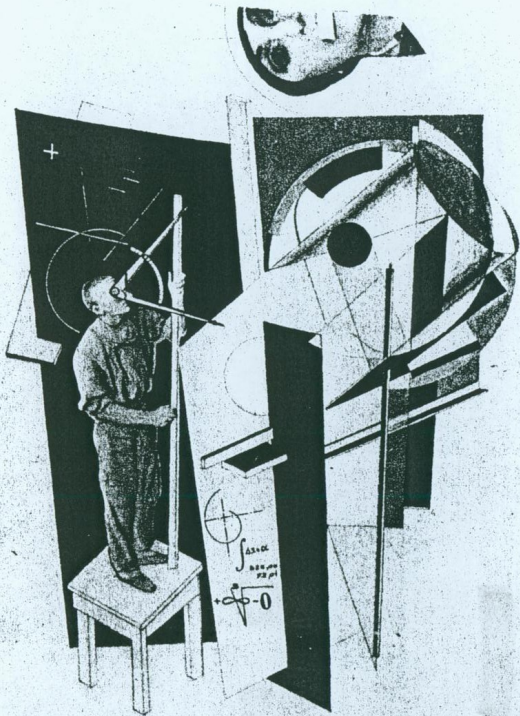
mundo destituído de objetos, noções, passado e futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são igualmente reduzidos ao “grau zero”. Daí as razões de sua dissidência em relação a um movimento revolucionário que transforma uma ordem para instaurar outra, e que produz outros objetos, mesmo que seja para o povo. Para Malevich, no período suprematista, o quadro não é um objeto, e sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo, que define a existência como equação absoluta entre o mundo interior e o exterior.

A partir de 1915, o Suprematismo de Malevich e o Construtivismo de TATLIN (1885-1953) são as duas grandes correntes da arte avançada russa; ambas se inserem no vasto movimento da vanguarda ideológica e revolucionária, liderada por Maïakovski e oficialmente sustentada pelo comissário para a instrução do governo de Lenin, Lunacharsky. Malevich é um teórico; não se ocupa da exaltação e da propaganda dos ideais revolucionários, mas da rigorosa formação intelectual das gerações que irão construir o socialismo. A concepção de um mundo “sem objetos” é, para ele, uma concepção proletária porque implica a não-propriedade das coisas e noções. Sua utopia urbanista-arquitetônica também se inspira nesse princípio: a ordem da sociedade futura será a de uma cidade onde “objetos” e “sujeitos” se exprimem numa única forma. O programa, que não terá seqüência na Rússia, exercerá, por outro lado, notável influência na Alemanha, na formação do método didático da *Bauhaus*.

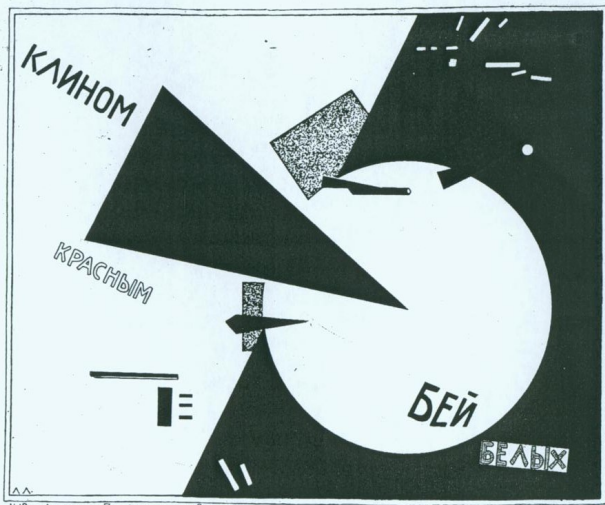


Natalia Goncharova: *Composição* (c. 1913):  
tela, 0,92 × 0,60 m. Paris, Musée  
National d'Art Moderne.

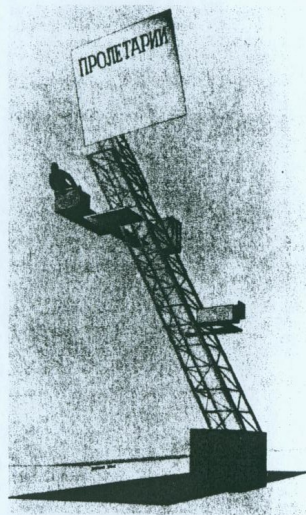
A posição de Tatlin não difere radicalmente da de Malevich, mas visa a uma intervenção na situação de fato. É um programa preciso de ação política. A arte deve estar a serviço da revolução, fabricar coisas para a vida do povo, como antes fabricava para o luxo dos ricos. Qualquer distinção entre as artes deve ser eliminada como resíduo de uma hierarquia de classes; a pintura e a escultura também são *construções* (e não representações) e devem, portanto, utilizar os mesmos materiais e os mesmos procedimentos técnicos da arquitetura, que, por sua vez, deve ser simultaneamente funcional e visual, isto é, visualizar a função. Não mais existem artes maiores e menores: como forma visual, uma cadeira não difere em nada de uma escultura, e a escultura deve ser funcional como uma cadeira. A arte deve ter uma função precisa no desenvolvimento da revolução: a excitação revolucionária potencializa as faculdades inventivas, as faculdades inventivas conferem um sentido criativo à revolução. É preciso dar ao povo a sensação também visual da revolução em andamento, da transformação de tudo, a começar pelas coordenadas do tempo e do espaço. Os artistas se tornam os geniais diretores do “espetáculo” entusiasmante da revolução: são eles que organizam as festas populares, as comemorações, os desfiles, as representações teatrais. Encarregado de estudar o *Monumento à Terceira Internacional* (1919), Tatlin projeta sua torre Eiffel proletária: uma gigantesca espiral inclinada e assimétrica de treliça metálica, que gira sobre si mesma e funciona como



El Lissitzky: Tatlin trabalhando no projeto do Monumento à Terceira Internacional (c. 1920); colagem. Londres, Grosvenor Gallery.



El Lissitzky: Com a cunha vermelha, golpeie os brancos (1919); cartaz.



El Lissitzky: Projeto para a tribuna Lenin (1920).





Escola de Novgorod: *Exaltação da cruz* (séc. XII) detalhe; madeira, 76,4 × 70,5 m. . Moscou, Galeria Estatal Tretyakov.



Kazimir Malevich: *Elementos fundamentais do Suprematismo* (c. 1913); tela, Amsterdã, Stedelijk Museum.

uma antena emissora de notícias e sinais luminosos. A cidade soviética deve ter uma estrutura e uma figura novas. A arte, que não mais pode ser *representativa*, pois não há mais valores institucionalizados para representar, será *informativa*, visualizará instante por instante a história em ação, estabelecerá um circuito de *comunicação* intencional entre os membros da comunidade. É uma intuição profética, que será retomada apenas muitos anos depois; mas já não no quadro de uma revolução em andamento, e sim no de uma sociedade neocapitalista ou de consumo.

Kandinsky, A. PEVNER (1886-1962) e seu irmão NAUM GABO (1890-1977), e CHAGALL (1887-1985), que já tinham uma posição europeia, mas voltaram à Rússia devido à guerra, também participam da ação cultural revolucionária: Kandinsky com a tarefa de organizar uma rede de museus para a instrução artística do povo, os dois irmãos Pevner apoiando o movimento construtivista, Chagall fundando uma academia aberta a todas as novas tendências, e depois pintando decorações e cenários para o Teatro Judaico de Moscou. Como sua pintura, repleta de fábulas e do folclore judaico, seu teatro revolucionário quer ser pura fantasia; foi também com este propósito que Chagall criou sua escola em Vitebsk, onde se deparou, porém, com a oposição de Malevich e dos construtivistas, para os quais a revolução não era fantasia, e sim rigor. Depois da vitória sobre os exércitos brancos, a União Soviética formula um amplo programa de reconstrução econômica e social. Delineia-se então, no campo da ação artística, uma dissidência que terá como consequência a volta de Kandinsky, Chagall, Pevner e Gabo para a Europa Ocidental. Para eles, assim como para Malevich, a função do artista deve ser essencialmente espiritual, educativa: seus instrumentos são a escola e o museu. Para os construtivistas, a ação artística é uma ação governamental e se desenvolve principalmente na planificação urbanista, no projeto arquitetônico, no desenho industrial. Como artistas, tanto A. RODCHENKO (1891-1956), o teórico marxista do Construtivismo, como EL LISSITZKY, o artista gráfico para quem a teoria da forma é teoria da comunicação visual, dão grande importância ao rigorismo formal suprematista; no plano da ação cultural-política, porém, querem demonstrar que, num sistema onde a indústria não está vinculada à superestrutura capitalista, não pode subsistir nenhuma contradição entre a operação estética e a tecnologia industrial. As técnicas industriais não só abriram possibilidades ilimitadas à inventividade dos artistas, como também constituíram o aparato funcional por meio do qual o impulso criativo da arte entrará no círculo da vida social e, reciprocamente,

a sociedade estimulará a criatividade da produção. Assim, a arte industrial será a nova e verdadeira *arte popular*: não mais será a tímida expressão de uma classe culturalmente inferior, e sim o sinal da vitalidade interna de uma sociedade que se forma e se transforma numa condição de liberdade democrática.

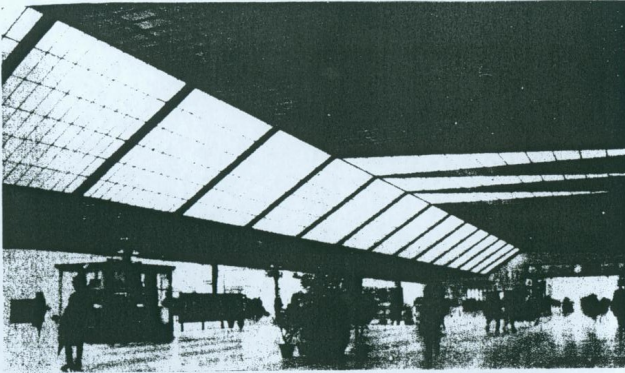
Após a morte de Lenin e a queda de Lunacharsky, a nova burocracia stalinista nega à arte qualquer autonomia de pesquisa e de orientação, reduzindo-a a um instrumento de propaganda política e de divulgação cultural. A vanguarda é desautorizada e reprimida; a velha academia, revalorizada. À arte da revolução se sucede, usurpando os títulos de “realista” e “socialista”, uma arte de Estado, que de fato não é arte, e sim uma ilustração banal e enfática de temas impostos. Mais que opressão política e condicionamento ideológico, é a desforra dos mediócrs. Os maiores responsáveis não apenas pelo bloqueio das vanguardas e pelo retrocesso ao pior convencionalismo burguês, mas também pela perseguição a qualquer pesquisa avançada, foram um mau pintor, Zdanov, e um mau arquiteto, Jofan. A partir de 1930 aproximadamente, a pintura, a arquitetura e a escultura da União Soviética, às quais se devolve anacronicamente o prestígio acadêmico perdido, serão, infelizmente, semelhantes em tudo, exceto na temática, à pintura, à escultura e à arquitetura oficiais do fascismo italiano e do nazismo alemão.

## A SITUAÇÃO ITALIANA

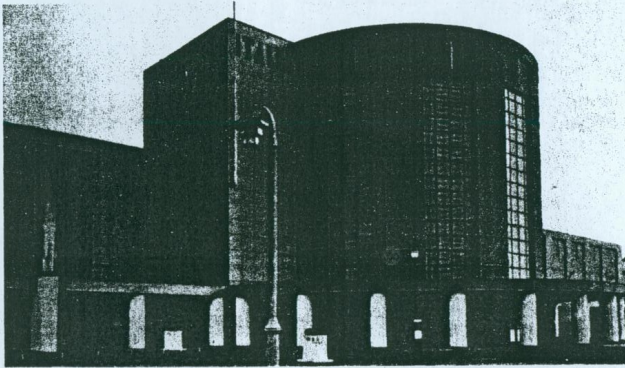
*Arquitetura.* O manifesto da arquitetura futurista, lançado por A. Sant’Elia (1888-1916), não teve e não poderia ter adesão. A indústria, na Itália do Norte, encontrava-se em fase de desenvolvimento; a primeira fábrica moderna é a da FIAT, em Turim, construída por MATTÉ TRUCCO (1869-1934) após 1920. Quanto ao problema das habitações operárias, era praticamente ignorado por toda parte. Nas cidades reinava (e continua a reinar) a especulação imobiliária, protegida pelas burocracias governamentais e municipais moderadas. Quando se acentua a pressão das reivindicações sociais, a resposta das classes dirigentes é um regime de repressão policialesca, o fascismo. Como a iniciativa da construção civil estava, em grande parte, nas mãos dos poderes públicos, a história da arquitetura moderna italiana é a história de suas difíceis relações com o regime fascista. Essa história tem dois períodos: o primeiro é de compromisso, o segundo de luta. Em 1926 forma-se o *Grupo 7* (FIGINI, FRETTE, LARCO, LIBERA, POLLINI, RAVA, TERRAGNI), que, a seguir, ampliando-se, especifica-se como o MIAR (*Movimento Italiano para a Arquitetura Racional*); a alma do movimento era Libera. De início, a atitude do regime não é decididamente hostil. Seu arquiteto oficial, M. PIACENTINI, adota uma política de compromisso: não renega a tendência moderna porque o regime diz ser favorável ao “desenvolvimento” da cultura; na essência, porém, apóia o tradicionalismo dos praticantes inspidos e oportunistas. Uma expressão típica do compromisso (depois sufocada pelo predomínio das pressões reacionárias) foi a grande Exposição Decenal de 1932, não isenta de soluções modernas de certo interesse formal, mas totalmente alheias ao espírito e aos problemas da arquitetura moderna européia.

Em clima de compromisso, o movimento moderno consegue colher alguns sucessos: a *Estação* de Florença (de um grupo de jovens, entre os quais MICHELUCCI — líder do grupo — e GAMBERINI) é uma batalha duramente vencida numa guerra potencialmente perdida.

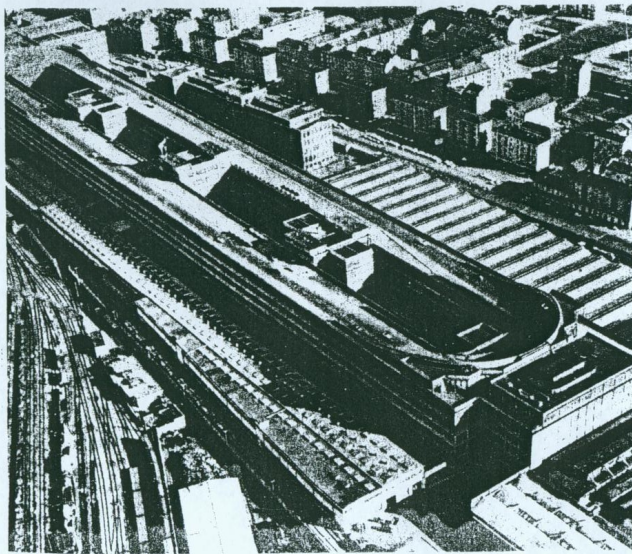
A política de Piacentini é insidiosa: tende a desagregar o movimento moderno e a reduzir o problema a uma questão de escolhas formais (arcos e colunas, ou concreto armado). O triunfo do compromisso piacentino é a *Cidade Universitária* de Roma (1936): há edifícios em estilo monumental e edifícios em estilo moderno — e isso não é o pior. O pior é a falsa



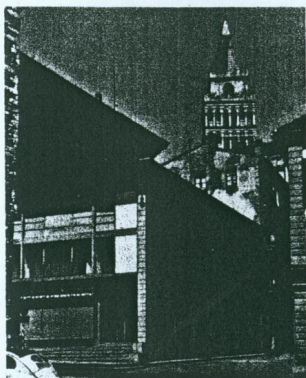
Grupo toscano de arquitetos, líder Giovanni Michelucci: *Vista da galeria de chegada da estação de santa Maria Novella* (1933) em Florença.



Giuseppe Pagano e G. Levi-Montalcini: *Pavilhão da Itália na Exposição Internacional de Liège* (1930).



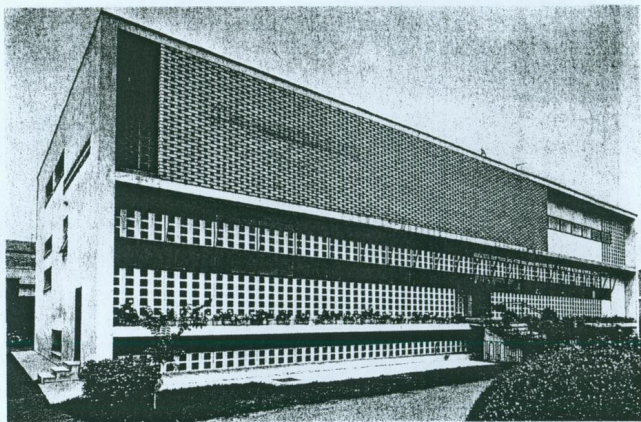
Giacomo Matté Trucco: *Fábrica Fiat Lingotto com pista de automóveis* (1919-23) em Turim.



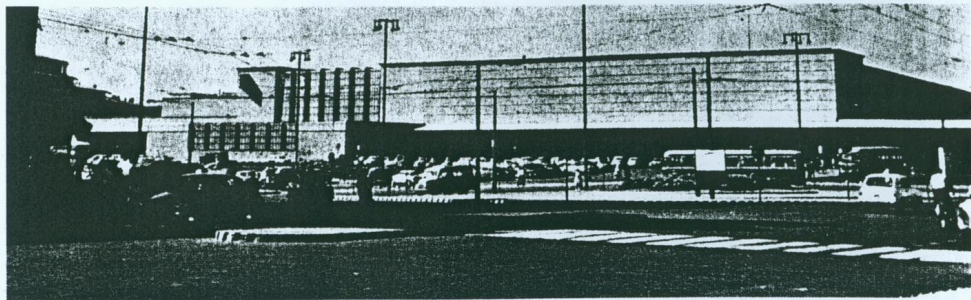
Giovanni Michelucci: *Bolsa de Mercadorias* (1952, já destruída e reconstruída) em Pistóia.



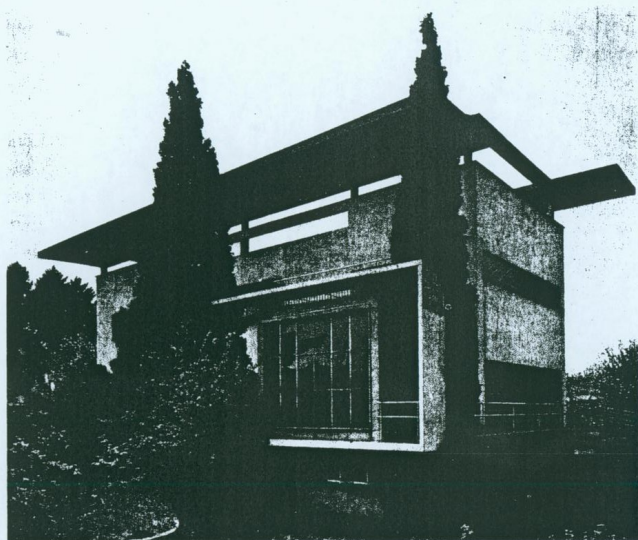
Franco Albini: *Museu do Tesouro de São Lourenço* (1957) em Gênova.



Ignazio Gardella: *Dispensário de tuberculosos* (1935-8) em Alessandria.



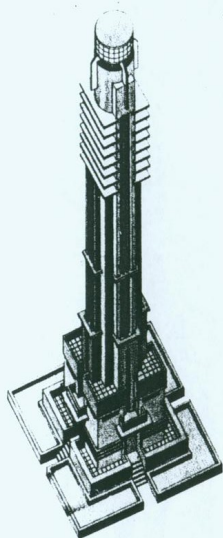
Grupo toscano de arquitetas, líder Giovanni Michelucci: *Estação de santa Maria Novella* (1933) em Florença.



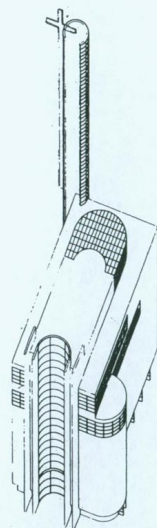
Giuseppe Terragni: *Villa Bianca* (1937)  
em Ponte Seveso.



Pagano, Albini, Gardella, Minoletti, Palanti,  
Predival, Romano: *Proposta para o bairro  
Sempione em Milão* (1938).



Nicolaj Diulgheroff: *Projeto de um farol*  
(antes de 1931).



Luigi Colombo Fillia e Alfredo Oriani: *Projeto de igreja futurista em Turim* (antes de 1931).

formulação urbanista, que não leva em consideração o fato de que a universidade é um organismo social, um centro ativo de pesquisa científica, um local de encontro dos jovens, o núcleo cultural de uma grande cidade, e não um recinto para segregar os jovens e desencorajá-los qualquer veleidade de iniciativa.

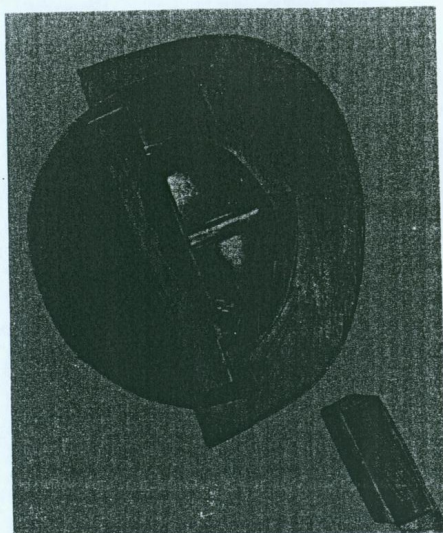
Se não se poderia esperar do fascismo uma interpretação democrática da função da escola, menos ainda poder-se-ia esperar uma interpretação democrática da função da cidade. As iniciativas foram até excessivas: reformas das velhas cidades, fundações de novas cidades. E aqui se aprofunda o contraste. Para os arquitetos “oficiais”, a intervenção moderna sobre a cidade antiga geralmente consiste na “demolição” e no chamado saneamento dos centros históricos, no afastamento das classes pobres do centro das cidades, para relegá-las à desolação dos bairros populares e das choupanas infectas da periferia. O “vulto monumental” ou “imperial” era pouco mais do que um pretexto: desalojar os pobres do centro urbano significava, na verdade, colocar os terrenos mais nobres à disposição dos especuladores. Desenvolver um urbanismo moderno significava, pelo contrário, sacrificar a exploração especuladora dos particulares à função pública urbana, reformar a estrutura classista da comunidade, isto é, enfrentar todos esses problemas sociais que o regime, guardião dos interesses da burguesia conservadora, considerava perigosos para a ordem do Estado. Não poucas cidades italianas tiveram seus centros históricos parcialmente destruídos, como Brescia; a mais afetada foi Roma, com as infelizes demolições do chamado bairro do Rinascimento e dos Borghi Vaticani. Os protagonistas da fase de luta são um crítico, E. PERSICO (1900-36), um arquiteto, G. PAGANO (1896-1945), e, fruto da colaboração entre eles, a revista *Casabella*. Persico tinha idéias claras também quanto à política; sabia que a arquitetura européia moderna partia de premissas ideológicas e de uma temática social irredutíveis, sem as quais e sem a problemática urbanista decorrente ela não teria sido racional nem democrática, e nem sequer internacional. Pagano era um polemista corajoso e impulsivo, embora de início tivesse a ilusão de

poder persuadir o regime a adotar uma política urbanista mais aberta (mas a seguir, desiludido, passou ao antifascismo militante e à Resistência; morreu num campo de extermínio alemão). A revista *Casabella*, cumprindo uma valiosa função de informação crítica, impediu o isolamento dos arquitetos avançados italianos, mantendo vivo o debate sobre os grandes problemas da arquitetura mundial. Em torno desse núcleo, principalmente em Milão, reúnem-se os jovens arquitetos de tendências avançadas; estudam, entre outras coisas, um plano urbanista para Milão (*Milão verde*), que naturalmente não tinha qualquer possibilidade de ser levado em consideração pelas autoridades da época, mas demonstra que, apesar das diretrizes do regime, os melhores arquitetos italianos estavam conscientes de que seria impossível excluir o problema da arquitetura de uma programação urbanista mais ampla. Alguns desses jovens, como F. ALBINI (1905-77), I. GARDELLA (nascido em 1905) e E. ROGERS (1909-69), serão os protagonistas da reconstrução após a Segunda Guerra Mundial.

A obra de G. TERRAGNI (1904-42) parece contestar essa interpretação da situação da arquitetura italiana durante o fascismo; na verdade, porém, confirma-a. Terragni não tinha interesses ideológicos, projetou e realizou edifícios a cargo do regime; contudo, foi incontestavelmente o maior arquiteto italiano da década anterior à guerra. Não fez concessões ao mau gosto da arquitetura oficial, não dissimulou sua fé nos mestres do racionalismo europeu. Por algum tempo, tivera a ilusão de que o fascismo era uma força revolucionária, o que prova seu interesse pelas experiências do Construtivismo soviético. Talvez se sentisse o herdeiro de Sant'Elia (nascido, como ele, em Como) e aguardasse um segundo Futurismo. Mas o rigor purista de sua pesquisa formal não era apenas um recolhimento, uma resignação ao programa mínimo. Como para Pagano e os outros jovens arquitetos, seu objetivo supremo era uma arquitetura internacional, européia. No entanto, se para Pagano tratava-se basicamente de evitar uma fronteira infelizmente indestrutível, para Terragni a única via consiste em desenvolver uma consciência internacional ou européia no interior da consciência ou, mais precisamente, da problemática nacional. Não era um problema de adequação, mas de amadurecimento: era este, e não outro, o "problema italiano".

*Pintura e escultura.* No final da guerra, o Futurismo estava em crise; mortos Sant'Elia e Boccioni (que nas últimas obras, de 1916, já havia se desligado do Futurismo), Severini agora estavelmente inserido na escola pós-cubista francesa, Carrà, Soffici e outros na oposição. Contudo, o ciclo da vanguarda futurista não havia se encerrado. O sucesso do Construtivismo russo, do qual Marinetti vaidosamente se dizia padrinho, mantém acesas, no "apelo de volta à ordem" geral, as esperanças dos saudosistas da vanguarda. É verdade que a vanguarda russa era favorecida pelo agitado clima da Revolução de Outubro; mas o fascismo, tão logo chegou ao poder, também proclamava-se revolucionário, e teve em Marinetti um entusiasta. Não surpreende que alguns jovens, depois de esperar em vão que a guerra trouxesse uma renovação da cultura italiana em sentido europeu, tenham acreditado de boa-fé que poderiam ressuscitar o Futurismo, colocando-se na esteira da "revolução" fascista. Como a vocação do fascismo era reacionária, a avaliação política estava equivocada. Mas a escolha cultural era correta.

Em Turim, a cidade mais industrial da Itália, forma-se um pequeno grupo neofuturista, liderado por L. C. FILLIA (1904-36), MINO ROSSO (1904-63) e N. DIULGHEROFF (nascido em 1901). Fillia, mais crítico do que pintor, percebe que o contato com a pintura européia deve ser buscado para além da já previsível divulgação do Impressionismo e do Expressionismo; Rosso, escultor, filia-se ao dinamismo plástico de Duchamp-Villon; Diulgheroff, um búlgaro formado na Alemanha, serve de ponte para a vanguarda russa e a cultura centro-



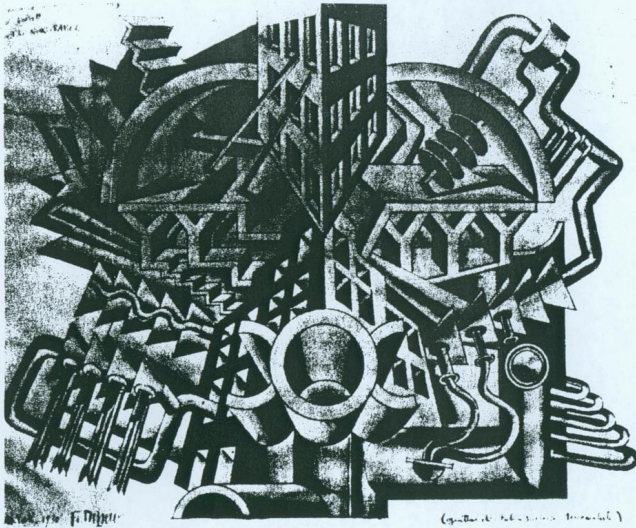
Mino Rosso: *Retrato abstrato* (1932);  
metal e madeira, 0,45 x 0,30 m.  
Turim, coleção Benoldi.

européia. É ainda arquiteto e artista gráfico, e relaciona-se com Pagano e o nascente movimento italiano pela arquitetura racional.

A breve existência e o pequeno peso cultural do Neofuturismo explicam-se também pela oposição do ambiente cultural turinense, antifascista em sentido idealista-crociano com Gobetti ou em sentido marxista com Gramsci. A razão profunda, porém, é a ausência de impulsos ideológicos, o que retira vigor à neovanguarda turinense: um aeroplano sem motor não pode voar. A carência ideológica repercutia nas escolhas históricas, superficiais e inseguras, ditadas sobretudo pela intolerância em relação às poéticas antimodernistas da *Metafisica* e dos *Valores Plásticos*, e, portanto, também pela polêmica contra o “provincianismo” da situação artística italiana. Os neofuturistas, porém, foram os únicos a compreender que o desenvolvimento de uma arte moderna italiana deveria partir necessariamente do Futurismo e sua crise, apontando suas causas na ênfase neo-romântica e no historicismo, o qual, nos últimos tempos, levava Boccioni a afastar-se de seu próprio programa, para tentar uma síntese européia entre o Impressionismo cézanniano e o Expressionismo.

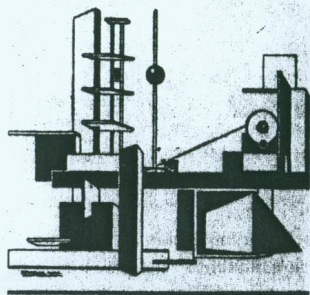
Do lado negativo, esse juízo era correto: era preciso não tanto relançar o Futurismo “heróico”, e sim radicalizá-lo, extinguir seus furores polêmicos e românticos, a pretensão de ser a “via italiana” da arte moderna. Era preciso, em suma, contornar Boccioni. O que não compreendiam era que, ao contornarem Boccioni, seria preciso reconhecer na pintura de Balla a primeira manifestação de uma nova estrutura da forma e, por conseguinte, o caminho para uma ligação direta com as vanguardas históricas européias. Haviam-no reconhecido, algum tempo antes, dois outros artistas, F. DEPERO (1892-1960) e E. PRAMPOLINI (1894-1956), que tinham aderido ao Futurismo quando este já se encontrava em pleno desenvolvimento, respectivamente em 1913 e 1912. Ambos assumem, desde o princípio, uma posição de reserva crítica perante a vontade de Boccioni em refazer a história; discernem em Balla o pioneiro de uma pesquisa aprofundada sobre a gênese e a estrutura funcional da forma. Depero leva-a adiante quase em silêncio, analiticamente, especificando e elucidando os fios que, diretamente ou não, ligavam o Futurismo às correntes heterodoxas, não-cartesianas, do Cubismo, especialmente a Duchamp. Prampolini, por sua vez, coloca-se em contato direto com os



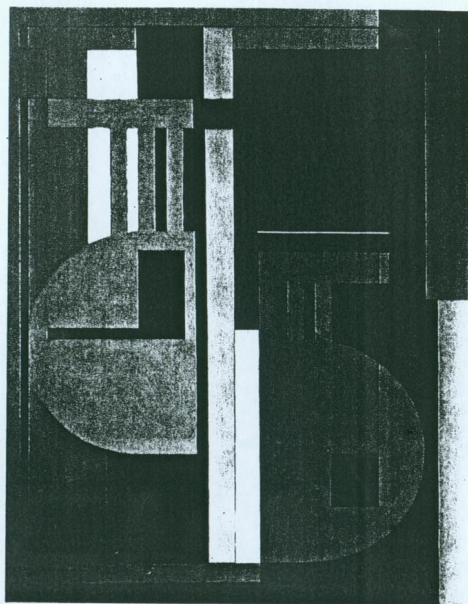


Fortunato Depero: *O maquinismo babelico* (esboço para o balé *The New Babel*, 1930). Rovereto, Museo Depero.

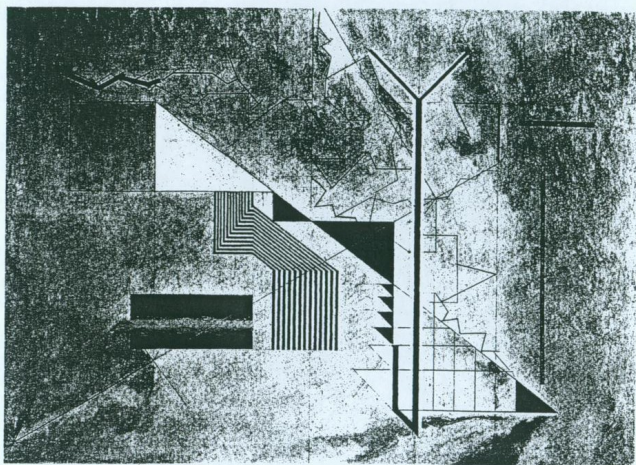
mais avançados grupos franceses e alemães, organiza sua pesquisa em sentido claramente experimental, sendo o único a dar um sério impulso, em meio à indiferença geral, ao processo de atualização da cultura artística italiana no entreguerras e nos anos posteriores. Tanto Depero, entre as paredes de seu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



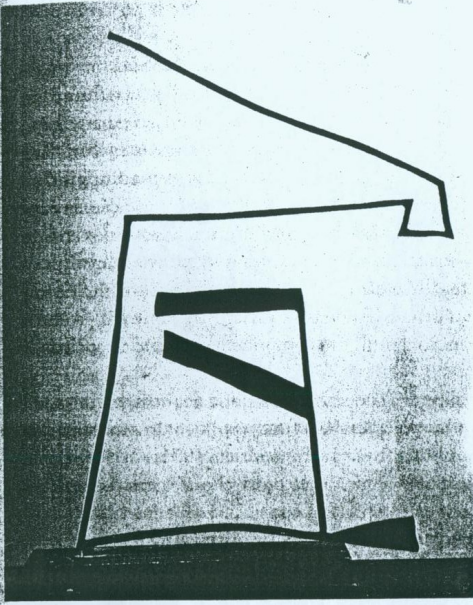
Enrico Prampolini: *Espaço cênico polidimensional* (1925).



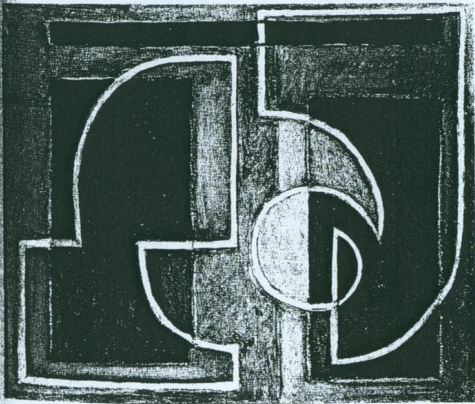
Manlio Rho: *Composição 9* (1935); têmpera sobre papelão, 0,54 × 0,42 m. Como, coleção Renzo Rho.



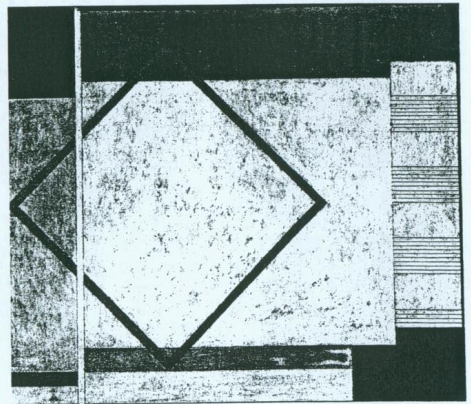
Oswaldo Licini: *Castelos no ar* (1932); madeira, 0,67 × 0,90 m. Milão, coleção particular.



Lucio Fontana: *Escultura* (1934); ferro.  
Roma, Galleria Marlborough.



Mario Radice: *Composição C. F. A.* (1933);  
afresco reproduzido sobre madeira.  
Como, propriedade do autor.



Mauro Reggiani: *Composição 7* (1935);  
madeira, 0,55 x 0,54 m. Milão, coleção  
particular.

## ÉCOLE DE PARIS

A razão histórica das vanguardas é absorvida e “normalizada” pela *Bauhaus*, que transforma os impulsos revolucionários em processos metodológicos, a projeção para o futuro em programação e projeto. Os pontos essenciais do programa eram: 1) a redução da arte a um meio da experiência estética coletiva; 2) a redução das técnicas das diversas artes à unidade metodológica do projeto; 3) a integração de qualidades estéticas a todos os produtos industriais, entendidos como agentes de comunicação e educação social; 4) a organização da educação estética coletiva por intermédio da escola; 5) a alocação e a dedicação total dos artistas no sistema educacional escolar; 6) a eliminação do mercado, o qual certamente constituía o melhor intermediário com a sociedade, mas subtraía à arte sua função de instrumento de formação da sociedade democrática. Apenas em tais condições prosseguiria a arte em produzir experiência estética, e esta, por sua vez, em constituir um componente cultural da sociedade industrial.

Tal proposta de socializar a arte recebeu uma negativa da maioria dos artistas europeus. Mesmo os holandeses do grupo *De Stijl*, ao perceberem o fundo político do problema, recusam: uma tentativa de coordenação e colaboração com a *Bauhaus*, em 1921, encerra-se com um famoso litígio entre T. van Doesburg e Gropius. Seria possível que, para continuar a cumprir sua função, o artista teria de renunciar ao prestígio do gênio?

Os socialistas da *Bauhaus* não eram os únicos a afirmá-lo: afirmavam-no ainda mais drasticamente os *dadaístas*, para os quais a arte morrera e era absolutamente inútil tentar salvá-la. Mas a cultura burguesa poderia, da mesma forma, não levar a sério essa espécie de vanguarda às avessas. O programa da *Bauhaus* e do “desenho industrial”, por sua vez, depositava garantias sobre a direção do sistema produtivo, pretendendo que atendesse a uma função educativa e não apenas econômica. A cultura burguesa não aceitaria destruir-se com suas próprias mãos: poderia conceder a máxima liberdade de expressão ao artista, sob a condição, porém, de que permanecesse em seu campo e deixasse a iniciativa e a direção da produção a cargo dos empresários. O próprio Mondrian, do qual não se pode duvidar que não tenha refletido seriamente antes de escolher, no final decide conservar-se como um artista, no sentido tradicional da palavra: como fizera Van Gogh muitos anos antes, deixa a Holanda e segue para Paris, que, para a arte, era “a escola do mundo”.

Na realidade, era não tanto a escola, e sim o mercado artístico; a verdadeira escola era a *Bauhaus*, com seus mestres e alunos, seus programas e métodos, seus cursos regulares, seus equipamentos técnicos. Mas numa sociedade burguesa, que sempre é uma sociedade mercantil, o mercado é mais importante do que a escola e, em certo sentido, também é escola, na medida em que a sociedade burguesa baseia-se sobre a lei da oferta e da procura, da produção e do consumo. Assim, acima de tudo, o mercado parisiense se dirigia a uma sociedade existente, e a *Bauhaus* a um projeto de sociedade futura. Deste modo explica-se por que a influência da chamada *École de Paris* sobre a formação e irradiação da arte moderna foi muito maior que a da *Bauhaus*, onde, no entanto, trabalhavam e ensinavam artistas de primeira grandeza como Kandinsky e Klee.

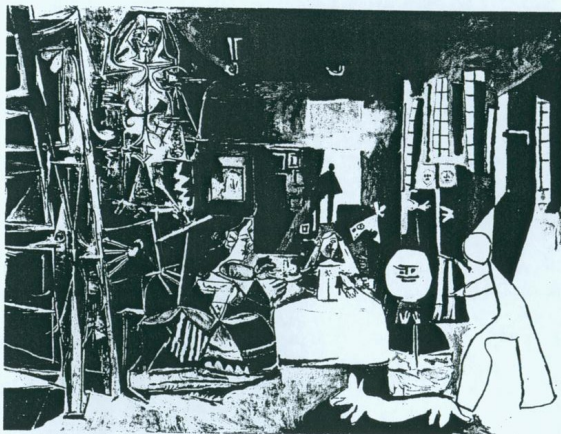
Não é o caso de subestimar a função cultural do mercado; em nosso século, ela tem sido determinante. A mercadoria, naturalmente, é a obra de arte, a qual, portanto, deve possuir um valor em si, e não apenas como agente educativo; mas é, sobretudo, o artista. Os *marchands* disputam para descobrir e lançar artistas de talento; o patriarca dos *marchands* parisienses, Vollard, entendeu Cézanne (e não apenas Cézanne), enquanto críticos

e artistas (afora uns poucos amigos) consideravam-no um iludido e um fracassado. É um puro dever de objetividade reconhecer que o mercado influenciou a crítica em grau muito maior do que a crítica terá influenciado o mercado. O sistema mercado-colecionismo organiza a atividade dos artistas, mas não limita sua liberdade expressiva. A arte é tida como a única atividade não-programável numa sociedade de atividades programadas; a originalidade da invenção artística aparenta ser um recurso vital para uma sociedade que deseja mudar constantemente os tipos e produtos. Sustentando que a vocação artística é um dom da natureza, e que seria apenas sufocada pela escola, os artistas são encorajados a tentar o sucesso tal como se tenta a sorte no jogo de azar. A *École de Paris* é uma espécie de nova *bohème*: pintores e escultores vindos de todas as partes do mundo vivem de esperança e morrem de fome, na admiração dos poucos “deuses” beneficiados pela sorte. Paris, em suma, foi para os pintores e escultores o que Hollywood viria a ser para o cinema; a ligação entre Paris e os Estados Unidos, por intermédio da escritora e colecionadora Gertrude Stein, foi de extrema importância.

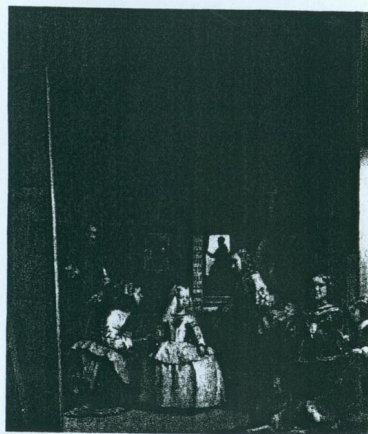
Que a arte seja internacional, como igualmente sustentavam os teóricos da *Bauhaus*, é um fato indiscutível; nos grandes cafés de Montparnasse, onde a *École de Paris* realiza suas reuniões noturnas, encontram-se italianos, espanhóis, russos, romenos, búlgaros, americanos, negros. Porém, mais do que internacional, a *École de Paris* é, em resumo, cosmopolita; internacionalista é o programa da *Bauhaus*. Não se procura uma unidade da linguagem, todas as linguagens são aceitas por igual. As inúmeras tentativas de delimitar e caracterizar a *École de Paris* conseguiram apenas desfigurar seu aspecto mais significativo: o de um grande bazar, onde são admitidas e misturam-se todas as correntes e tendências, sob a única condição de serem “modernas”. O fato historicamente mais significativo é que, nesse contexto, a tradição do Impressionismo deixa de ser uma tradição francesa, e a do Expressionismo uma tradição alemã. A antítese entre a *École de Paris* e a *Bauhaus* é, em essência, a antítese entre duas imagens da Europa — tal como ela é de fato, no pleno êxito do capitalismo, e tal como desejá-la-ia a periclitante utopia socialista.

A *École de Paris*, naturalmente, não segue uma linha política; uma condição fundamental da liberdade artística consistia em sua independência em face de qualquer diretriz política e religiosa, bem como de qualquer tradição nacional. Ela virá a assumir, malgrado seu, um tom político quando, em alguns países europeus como a Itália, Espanha, Alemanha e Rússia, suprimirem-se não apenas a liberdade artística mas todas as formas de liberdade. Então, o artista da *École de Paris* se converterá automaticamente em defensor da liberdade, e não só artística; os artistas impacientes com a oficialidade acadêmica dos regimes totalitários buscarão um refúgio na liberal e hospitaleira Paris.

Os três nomes da *École de Paris* são também os três pilares do mercado internacional: Picasso, Matisse e Braque, os três “monstros sagrados”. PICASSO é, sem dúvida, uma das mais vigorosas inteligências do século. Em 1907, com *Les demoiselles d'Avignon*, ele colocara em crise toda a tradição figurativa, e a seguir, com o Cubismo, abriu o novo curso da arte. A partir de 1914, já não é possível identificar a trajetória de sua atividade polimorfa (é pintor, artista gráfico, escultor, ceramista) com uma linha de pesquisa ou uma sucessão de fases. Passa da decomposição cubista para uma monumentalidade quase clássica (ainda que irônica); de um desenho límpido à maneira de Ingres para a deflagração da forma; de um naturalismo sereno para uma violenta dilaceração da imagem; do belo para o horrendo. Seus movimentos inesperados tocam sempre o cerne de uma situação problemática e solucionam-na, por vezes levando-a a explodir. Picasso não se filia a nenhum movimento, mas intervém em todos; caso não intervenha, sua própria abstenção é significativa. É uma “potência” que, com um ace-



Pablo Picasso: *Las Meninas* (1957); tela, 1,94 × 2,60 m. Coleção particular.



Diego Velázquez: *Las Meninas* (1656); tela, 3,18 × 2,76 m. Madri, Prado.

no, pode salvar ou destruir; sabe perfeitamente que é um dos protagonistas máximos, uma das pessoas mais representativas do século. Por cerca de quarenta anos, dirige de cima a “política” da arte, e indiretamente também o mercado; ele é o vértice da escala de valores. Afirma que *não busca, encontra*: renega toda a arte de pesquisa, de Mondrian a Kandinsky e Klee, e afirma a superioridade da invenção artística em relação à ciência e à técnica, que pressuam a pesquisa.

Quanto à “civilização industrial”, a arte é sua grande antítese: à teoria do “consumo”, ela opõe não mais a eternidade, e sim a indestrutibilidade, a inconsumibilidade, a inalterável atualidade e até mesmo a oscilação dos valores. O *Dada* também contesta a ética-economia e a causalidade lógica da oferta e da procura da civilização industrial; mas o *gesto* de Picasso não é gratuito, e sim histórico. Seu aparente arbítrio é um sentido deliberado da oportunidade, uma intervenção fulminante e decisiva que nasce de uma avaliação extraordinariamente lúcida das situações. Estilisticamente é sempre variado, seu trabalho não possui um desenvolvimento coerente; os “estilos” do passado, em suas mãos, são puros sentimentos, como as técnicas. Diante de suas obras, é muito fácil reconhecer as referências históricas: Grécia antiga, asteca, românico, negro. Mas a referência histórica não é senão uma sonda com que espicaça a consciência dos contemporâneos, para despertar-lhe a reação. Em si não tem importância, não mostra uma adesão e tampouco um interesse pelo dado histórico. Acaba por fazer um jogo aberto: reelabora à sua maneira quadros de Velázquez, Holbein, Poussin, Courbet e Manet. Com que finalidade? Para demonstrar que um fato artístico nunca passa, não é um valor adquirido, classificado, imutável: é um acontecimento flagrante, que pode se transformar com nossa intervenção. Ao movermo-nos no tempo, altera-se a perspectiva histórica, assim como, ao movermo-nos no espaço, altera-se a perspectiva. Mais uma razão pela qual é o nune invisível da babel parisiense, que, sem sua presença sempre peremptória e surpreendente, seria apenas uma concentração de artistas na praça do mercado. Não se limita a negar que as tradições nacionais tenham algum sentido, como também que a arte possa ter tradições. Como presente absoluto, é antitradição por antonomásia: justamente por isso, pode se mover livremente, sem complexos, tanto na superfície como nas profundezas do tempo. As-

sim, todas as tendências são legítimas e, ao mesmo tempo, todas igualmente inúteis: são maneiras de alcançar o valor, mas o que importa não é a maneira, e sim o valor.

A segunda pessoa dessa trindade é BRAQUE, o eterno e refinadíssimo artesão, o *faber* da pintura moderna. “Um quadro está concluído quando apagou a idéia”: quando, em vez de uma idéia na mente do artista, há um *objeto* que todos podem ver e tocar. O artista não cria tipos de objetos, mas o tipo do objeto no absoluto: fixa e define, na condição histórica do momento, o significado e o valor. É evidente que, ao definir o objeto, define paralelamente o sujeito. O sujeito é o homem em sua totalidade, no sentido *humanista* do termo, na complexidade de seu ser e na pureza de sua expressão, que deve ser límpida e sintética, sem ser fria e impessoal; a humanidade do puro teórico não é completa, tampouco a do puro técnico, e suas experiências são sempre unilaterais. “Amo a regra que corrige a emoção”; portanto, não é a regra, ou a teoria, que precede — no início está o fato humano, a emoção, mas esta deve se inserir em seguida numa teoria dos valores, tornar-se valor. E a teoria, por sua vez, não é uma norma abstrata, é um compêndio de experiências, a síntese de uma longa práxis. A obra de Braque, vista em seu conjunto, apresenta-se como uma coletânea de pensamentos e máximas: Montaigne, La Rochefoucauld, Pascal. É um compêndio de sabedoria que deriva da experiência *estética* do mundo. Após a guerra, o artista de que se sente mais próximo é JUAN GRIS. O ponto controverso é ainda a relação entre o objeto e o espaço; mas o problema é considerado apenas na medida em que se coloca e se resolve no âmbito da pintura. Para Braque, há, de um lado, o espaço e a consciência; de outro, o antiespaço e a matéria. A matéria, para ele enquanto pintor, não corresponde à matéria das coisas: é a cor, como para o escultor é o mármore ou o bronze (ele também fez esculturas, nas quais a matéria é tratada como um bloco de cor). O artista elabora a matéria, confere-lhe valor espacial — o objeto não é senão um estágio em tal processo. Gris, pelo contrário, parte do objeto, como matéria à qual já está integrada certa espacialidade, e, com a pesquisa das relações proporcionais ou métricas (já sendo o tema da “proporção áurea”, retomado a partir dos “puristas” Ozenfant e Jeanneret), desenvolve a espacialidade dos objetos como uma espacialidade unitária total. A disputa passa por sutilezas tomistas (como observa um escritor católico e tomista, Maritain, e confirma-o Severini); mas, em verdade, o que está em jogo é o conceito de valor, mais do que o dualismo de objeto e espaço. Tanto Braque como Gris parecem pretender realizar e fixar no quadro um novo tipo de valor, um valor que é próprio e específico do *quadro*, como objeto produzido, e não dependente daquilo que é representado. Pretendem, em suma, numa sociedade que abriga o culto do “produto” ou da mercadoria, identificar e estabelecer o valor do quadro como produto intelectual, autônomo e insubstituível.

A terceira pessoa da trindade é MATISSE, imóvel e eterno como o Espírito Santo. Demonstra que a arte se faz fora e acima da história. Assim como o mundo dos mitos mediterrânicos, que constitui a substância perene de sua pintura, é a inesgotável reserva da imaginação criativa, da mesma forma a arte constitui a reserva áurea que a sociedade deve evitar dilapidar em suas pequenas transações cotidianas. É o *capital* da humanidade, e dia após dia os artistas aumentaram-no com suas obras imunes à decadência histórica. Como todos, Matisse viveu duas guerras; como todos, com elas sofreu; mas não permitiu que se revelasse na pintura uma ponta sequer da dor do mundo. Se o mundo, em suas crises de loucura, destrói os valores da civilização, o sábio deve criar e acumular outros valores: a humanidade irá utilizá-los para se recuperar dos golpes da história. A arte conserva ou restabelece nos homens a alegria de viver, destruída pela tragédia da história. Assim, também para Matisse, os acontecimentos mudam, mas as grandes estruturas do sistema não podem se transformar, e a arte é um dos componentes do sistema, o mais estável dentre eles. Por ser um dos valores supremos da humanidade,

não pode se misturar à história das nações, sendo supranacional. Esta é outra razão pela qual Matisse é um dos grandes pilares da ponte entre a Europa e os Estados Unidos: sua pintura confirma a tese de Dewey sobre a autonomia e a integridade da experiência estética.

Entre as diversas correntes e tentativas individuais que, na primeira metade do século, entrecruzam-se no âmbito da *École de Paris*, o tema comum é o ideal romântico da arte como poesia e da poesia como vida. Portanto, a arte é linguagem, a única por sobre as línguas nacionais, permitindo a comunicação e o entendimento entre os homens de diferentes países. As linguagens figurativas não desempenham uma verdadeira função, mas realizam uma circulação contínua no corpo vivo da sociedade. Não são instrumentos, como as linguagens “técnicas” que já vêm se formando e acabarão por desacreditar as linguagens históricas, e sim valores; e o são por serem, não dadas e utilizadas, mas vividas ou sofridas. As próprias correntes ou tendências, que haviam se originado da congregação de vários artistas em torno de um mesmo tema de pesquisa, personalizam-se; tende-se não tanto a encarar e experimentar novos modos de expressão e comunicação, mas antes a desfrutar, purificando-o ou refinando-o, um patrimônio lingüístico comum. Os apátridas não abandonam nem renegam as tradições de seus países de origem; pelo contrário, introduzem-nos, combinando-os, na circulação da sociedade cosmopolita. Paradigmático é o exemplo de Chagall, que durante toda a sua vida representa magistralmente, no grande teatro da arte mundial, o papel da “alma russa” e



Marc Chagall: *O violinista verde* (1923); tela 1,95 × 1,08 m. Nova York, Solomon R. Guggenheim Museum.



Georges Rouault: *O palhaço ferido* (c. 1933); tela, 2 × 1,20 m. Paris, coleção particular.

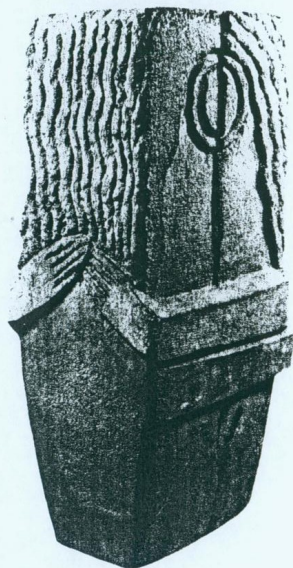


do judeu desenraizado, ou o de Soutine, que faz o papel do boêmio genial, ou ainda o de Brancusi, de maior vulto, que impõe à cidade a elevada pureza da arte camponesa. Os próprios franceses se “desnacionalizam”, não mais adotando linguagens supranacionais (como a linguagem geométrica de um Mondrian ou um Pevsner), e sim procurando o fator comum numa simplificação lingüística, num entendimento espontâneo sobre certos temas comuns. Dois casos típicos: ROUAULT (1871-1958) e UTRILLO (1883-1955). É inquestionável a paixão social, e também a vocação religiosa, de Rouault, que com certeza se filia à vertente da literatura engajada e católica que vai de Bloy a Bernanos. Mas trata-se, de fato, de uma vocação essencialmente literária, que o leva à escolha consciente de um *sermo humilis*, capaz de comunicação imediata, e por conseguinte à conexão entre uma linguagem figurativa atual (*expressionista-fauve*) e a linguagem arcaica da pintura e dos esmaltes românicos. O motivo da comunicação é, para ele, a idéia da necessidade da experiência religiosa, da presença vivificante de Cristo no pobre, da sacralidade que santifica a trágica condição humana do proletariado industrial. Num sentido totalmente diverso, Utrillo assume como fator comum o cenário urbano de Paris, que todos têm diante dos olhos: e é a Paris dos impressionistas, mas agora deliberadamente degradada, envilecida na miséria dos subúrbios. Aqui também, pois, há um retorno intencional a uma espécie de pobreza primitiva, tanto mais literária enquanto derivada de toda uma série de experiências lingüísticas: a Paris de Utrillo nasce com a so-



Maurice Utrillo: *Vista de Montmartre*, tela.  
Paris, Musée National d'Art Moderne.

breposição, por transparência, da intensificação expressiva de Van Gogh à perspectiva impressionista de Monet, e com uma maior simplificação por meio da aparente dificuldade dos *Naïfs* com a linguagem. Em suma, Utrillo também contribui para “desnacionalizar” o Impressionismo, todavia não o generalizando numa linguagem internacional e convencional, antes caracterizando-o como “popular”, com o recurso freqüente a locuções populares e ao *argot*. Assim amplia-se a tendência (pense-se em Apollinaire e Cendrars) a entrelaçar intimamente a linguagem figurativa não somente à linguagem literária, mas também à língua falada. Após a Segunda Guerra Mundial, virá a desembocar em alguns casos de surpreendente afinidade, e quase de correspondência formal, entre fatos pictóricos e fatos poéticos: Fautrier-Ungaretti ou Fautrier-Ponge, Dubuffet-Queneau e, no limite, a poesia gráfica de Michaux. Entendida como confluência e mescla (não síntese) de linguagens figurativas, a *École de Paris* possui origens bastante remotas: a vinda de Van Gogh da Holanda e de Munch da Noruega (1885-6). A segunda vaga, mais vigorosa, inicia-se na primeira década do novo século. Da Romênia chega C. BRANCUSI (1876-1957), para estudar com Rodin; logo a seguir, porém, com uma guinada radical, ele se liberta da retórica monumental e da técnica prodigiosa do mestre e começa a estudar a escultura negra. O que o fascina não é a ingênua barbárie, e sim a essencialidade plástica dessas formas absolutas, que não admitem qualquer relação com um espaço externo e excluem qualquer mediação naturalista entre significado e significante. Intenta assim captar a fonte originária da forma plástica: um estágio que poderíamos dizer pré-lingüístico, em que a forma não é a forma de um conteúdo, mas *significa* apenas a si mesma, sua própria gênese. Então reencontra em Paris uma experiência passada, que havia esquecido nos anos do aprendizado acadêmico: a técnica do entalhe e até a simbologia da arte popular romena. Contudo não é uma simbologia do objeto: poder-se-ia antes dizer que é uma simbologia da forma. Tal como o pastor que entalha um cajado, Brancusi obede-



Constantin Brancusi: *O beijo* (1910); pedra, 0,59 m de altura. Filadélfia, Museum of Art.



Chaim Soutine: *O coroinha* (1928); tela, 0,69 × 0,50 m. Paris, Louvre.



Amedeo Modigliani: *Cariátide* (1913-4); guache, 0,90 × 0,70 m. Milão, coleção particular.

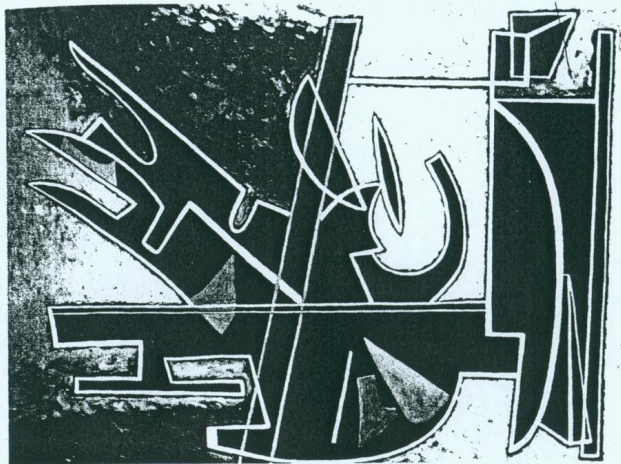


Amedeo Modigliani: *Cabeça* (1910); pedra, 0,58 m de altura. Paris, Musée National d'Art Moderne.

ce a um instinto da forma, que confere um ritmo a seu gesto, e à forma nascida atribui um sentido, torna-a simbólica. É Brancusi que inicia o italiano A. MODIGLIANI (1884-1920) na escultura negra: experiência que, depois de alguns ensaios em escultura, Modigliani transpõe para a pintura, concebendo a cor não mais como complemento, e sim como matéria intrínseca da forma. Ao contrário de Brancusi, porém, não alimenta nostalgias primitivas e folclóricas: como Utrillo, interpreta o ambiente e, assim, interpreta (com um refinamento bem diverso) os personagens do mundo artístico parisiense. Não há nada que transmita tão bem quanto seus retratos a idéia da elite intelectual que os *bohémien*s de Montparnasse, famintos e muitas vezes embriagados, sabem estar construindo na Europa da época; para além do caráter do modelo, transmitem com perfeição o “sentido da vida” da sociedade *artista*. Mais que retratos, são composições poéticas, de extrema elegância, “dedicados a...”.

À esfera cultural da *École de Paris* junta-se GINO ROSSI (1884-1947), embora tenha permanecido em Paris apenas durante três breves estadas (1907, 1912 e 1918). A partir de 1923, doente, deixou de pintar. Sua opção é firme — os *fauves* —, mas com uma ênfase expressionista na estrutura tensa do desenho, que o leva posteriormente a tentar um cruzamento entre o cromatismo *fauve* e a volumetria cubista. A tentativa europeia de Rossi não teve continuidade na Itália e foi anulada pelas diversas variedades do italianismo futurista, metafísico, ligado ao *Novecento*.

Outros italianos contribuem para o crescimento daquela que, no bazar parisiense, transforma-se na linguagem internacional e moderna da arte. G. SEVERINI, após o período futurista e cubista, tenta conciliar a nova linguagem com a tendência decorativa e a figuratividade mais explícita da arte religiosa, recorrendo também à estética neo-escolástica de Maritain. A experiência divisionista originária, que em contato com o Futurismo passa para uma aproximação de timbres cromáticos, leva-o a uma decomposição do verdadeiro e da memória histórica e, simultaneamente, à sua fixação numa plasticidade da cor; pesquisa que o reconduzirá ao Cubismo depois de uma fase de proximidade com o *Novecento*. A. MAGNELLI (1888-1971) foi, sem dúvida, o mais importante dentre os pintores italianos atuantes na variegada *école* de Paris. Nas primeiras obras figurativas (c. 1907), é quase brutal o realismo da imagem da coisa, obtida com uma extrema simplicidade de meios pictóricos e uma grande força de contraposições cromáticas. Após uma fase futurista e um primeiro contato com o ambiente parisiense, levou a própria capacidade de síntese à abstração, assim evitando a análise cubista e aproximando-se do grupo abstracionista *Cercle et Carré*, fundado nos anos 30. O tema fundamental de sua pesquisa é o equilíbrio dinâmico do quadro, obtido com a relação balanceada, ainda que contrastante, entre tensões lineares e cromáticas. M. CAMPIGLI (1895-1971) encontra na “proporção áurea” do Purismo de Ozenfant a base de apoio para uma retomada do arcaísmo mediterrânico, mais temático do que formal. F. DE PISIS (1896-1956), pintor e poeta, procede a uma conjunção mais delicada: entre a espacialidade imóvel, atemporal, da Metafísica, e a espacialidade sensorial, de extrema mobilidade, rarefeita, do Impressionismo. Assim distingue não uma articulação histórica (impossível), mas uma rara assonância poética entre a tradição impressionista e uma tradição italiana que, de Tiepolo e Guardi, chega até Boldini. Não se propõe nem pretende reconduzir a pintura nascida do Impressionismo para o campo de uma tradição italiana; se tanto, procura levar a experiência visual ao nível da poesia, a cor ao nível do signo, a palavra descritiva ao nível do timbre musical. Estando desde 1910 em contato com Apollinaire, em Paris, G. DE CHIRICO foi, em 1925, um sólido ponto de apoio do Surrealismo teorizado por Breton. Possuía uma formação romântico-alemã (Böcklin), e na Itália manteve-se estranho e avesso ao Futurismo, tal como na França ao Cubismo. Inimigo de qualquer idéia de progresso e de qualquer implica-



Alberto Magnelli: *Ronda oceânica* (1937).  
Paris, Musée National d'Art  
Moderne.



Gino Severini: *Bailarina + mar* (1913); tela,  
1,03 × 0,86 m. Veneza, coleção  
Peggy Guggenheim.



Gino Rossi: *Descrição assolana* (c. 1919);  
papelão, 0,68 × 0,56 m. Veneza, coleção  
Barbantini.



Massimo Campigli: *As Amazonas* (1928);  
tela, 0,80 x 1 m. Coleção particular.

MUSEU DE ARTE MODERNA



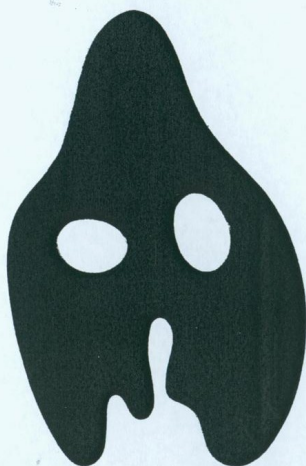
Jules Pascin: *Moça sentada com flores* (c. 1929).  
Paris, Musée d'Art Moderne.



Filippo de Pisis: *Buquê de flores* (1932);  
tela, 0,38 x 0,63 m. Florença, coleção  
Longhi.

ção ideológica, contrapôs ao atualismo futurista e cubista, nos anos em que foi realmente uma das grandes figuras da arte européia, a idéia de uma absoluta extratemporalidade da arte, cuja classicidade de essência reside num além “metafísico”. O humanismo italiano não é o renascimento do naturalismo e do historicismo clássico, mas sua transposição para uma dimensão *metafísica* a-espacial e atemporal, seu desligamento em relação à vida, seu estabelecimento perpétuo no domínio da morte. E, como a morte é o irracional, o absurdo, o sono e o sonho comparados à vigília e à racionalidade da existência, o “classicismo” de De Chirico abre o caminho para o *Surrealismo*, corrente que desloca decididamente a posição psicológica da arte, transferindo-a da esfera da consciência para a do inconsciente.

Muito diferente é a posição dos construtivistas que atuam no ambiente cultural parisiense. Nem Mondrian, tampouco Kandinsky ou Pevsner foram influenciados pela exuberante desordem da vida artística de Paris. A escolha de Mondrian é puramente cultural: nada o obriga a sair da Holanda, e, no entanto, mora em Paris de 1911 a 1914, e novamente de 1919 a 1938. Sua intenção é chegar a uma definição rigorosamente racional do espaço, a qual, porém, não deve se basear em abstrações conceituais, e sim na percepção visual. O terreno de sua pesquisa era, e não podia deixar de ser, a análise da visão iniciada pelo Impressionismo e levada à frente pelo Cubismo. Kandinsky se instala em Paris quando os nazistas fecham a *Bauhaus* — é uma escolha cultural, mas também política: Paris é a liberdade. A. Pevsner e N. Gabo, irmãos, já haviam estado em Paris, em contato com o dinamismo formal de Duchamp e dos futuristas, quando passam a participar ativamente da vanguarda revolucionária na Rússia. As primeiras divergências com as correntes contrárias persuadem-nos a voltar para os países ocidentais: Pevsner para Paris, Gabo para Londres, e de lá para os Estados Unidos. Ambos atuam numa mesma linha de pesquisa, a fenomenização plástica da forma geométrica, mas no sentido da especificação da quarta dimensão (espaço-tempo), por meio da “revolução” de formas geométricas, não mais pensadas como conceitos, e sim dadas na realidade física de uma matéria dúctil, elástica, flexível e (em Gabo) transparente (vidro, plástico). Suas pesquisas plásticas não mantêm qualquer relação com a escultura tradicional, consistem antes no desenvolvimento do princípio suprematista de Malevich, que pregava a libertação do pintor em face da escravidão ao plano. A forma de ambos, com efeito, é uma forma geométrica plana que, deformando-se elasticamente, assume diversas posições e configurações no espaço: é um movimento puramente figurativo, porém antecipa a concepção da forma “cinética” que viria a constituir o objeto das mais recentes pesquisas construtivistas. Dada como realidade existen-



Hans Arp: *Homen-garrafa* (1928); madeira pintada, 1,35 × 0,90 m. Liège, coleção Fernand Graindorge.

te, e não mais como entidade conceitual, a forma geométrica ou, mais precisamente, tipológica e estrutural, converte-se em princípio morfológico de todas as formas possíveis.

A tanto se opõe, igual e contrário, o princípio biomórfico de H. ARP (1888-1966), que opta basicamente pela célula orgânica e seu processo de crescimento, e rejeita a forma geométrica e seus processos de desenvolvimento. Não se trata, porém, de duas perspectivas cognitivas diferentes, mas apenas de dois princípios diversos de coordenação da linguagem visual; isso explica por que Arp — poeta, além de escultor e pintor — pôde participar ao mesmo tempo de dois movimentos aparentemente contraditórios (*De Sijl* e *Dada*), mas na verdade igualmente dispostos a fazer *tabula rasa* de todas as linguagens figurativas institucionalizadas ou históricas, e a reconduzir a operação artística à elementaridade do ato estético puro.

Não é possível apresentar um quadro, mesmo sumário, da situação cultural que recebe o nome de *École de Paris*, sem fazer menção ao grande número de personalidades menores, oriundas de todas as partes do mundo, que por vezes logram um efêmero sucesso, ou lutam durante toda a vida sem consegui-lo, ou ainda, desencorajados, voltam aos países de origem divulgando as últimas novidades artísticas da capital. Tem-se desde o lituano Soutine, amigo de Modigliani mas com um forte tom expressionista, ao búlgaro Pascin, ao russo Survage, ao uruguaio Torres-Garcia Rossi, aos escultores Gargallo (espanhol) e Archipenko e Lipchitz (russos), entre os primeiros a tentarem uma versão plástica do Cubismo. As regiões distantes do Extremo Oriente, da Índia, da América do Sul são atingidas por uma onda de cultura figurativa ocidental, que muitas vezes abala tradições antiqüíssimas. Por todo o mundo, a arte moderna torna-se sinônimo de liberdade de pensamento e expressão, de independência da cultura em relação ao poder. Embora a arte que, entre os anos 30 e 40, tinha seu centro em Paris não possuísse qualquer coloração política, ela vem a assumi-la como reação quando condenada pelos regimes totalitários, os quais tentam revalorizar, como expoentes da cultura oficial, insípidos praticantes decadentes que não dispõem sequer da cultura tradicional e da técnica comprovada dos velhos “acadêmicos”. O espírito libertário da cultura artística da *École de Paris*, em 1937, encontrou em Picasso seu intérprete supremo, com uma obra de dura denúncia, em nome da humanidade, contra a reação fascista e nazista; todavia, *Guernica*, a primeira obra moderna “engajada” na problemática política de sua época, é ain-

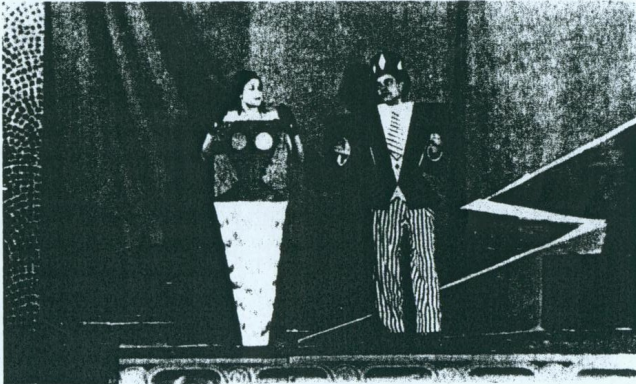


da a obra que assinala o final do pitoresco libertarismo, brilhante, vivaz, mas ideologicamente inconsistente, da *École de Paris*. De extrema importância, porém, foi a função daquele crisol de talentos, que era Paris na primeira metade do século, para o fim das escolas nacionais e para a diferenciação, por ela instaurada, entre a arte acadêmica ou oficial, tanto mais desacreditada quanto maior o apoio dos regimes totalitários, e a arte moderna, sem linha nem programa definido, sustentada pelos intelectuais e pelo livre mercado internacional.

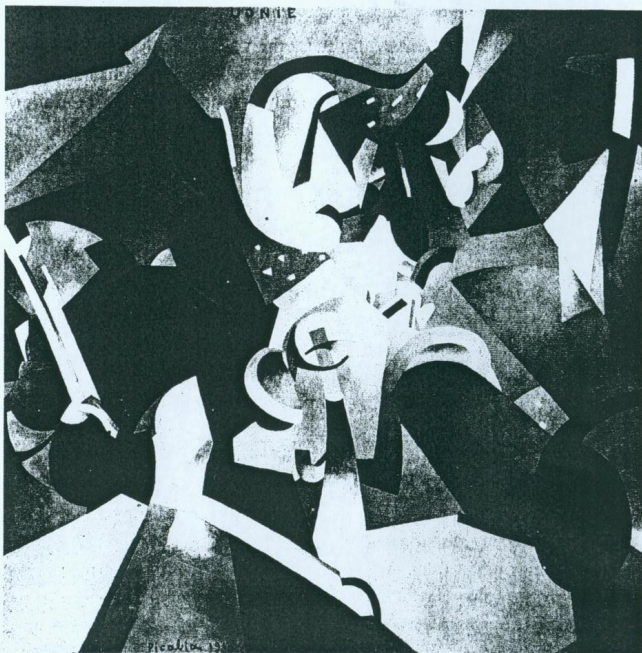
## D A D A

Diferentemente das outras correntes, que, seja como for, nascem de uma vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar, o movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte. O movimento surge quase simultaneamente em Zurique, a partir de um grupo de artistas e poetas (Arp, Tzara, Ball), e nos Estados Unidos (depois da exposição de 1913, o *Armory Show*, aberto à arte de vanguarda), com dois pintores europeus, Duchamp e Picabia, e um fotógrafo americano, Stieglitz, aos quais logo se somará outro pintor-fotógrafo americano, Man Ray. O movimento se alastra com rapidez; a ele aderirá o pintor alemão Max Ernst, dele se aproximou Schwitters. São os anos da Primeira Guerra Mundial, cuja mera conflagração pôs em crise toda a cultura internacional. Pôs em crise, ao lado dos demais valores, a própria arte; esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso. Já não é uma operação técnica e lingüística; ela pode se valer de qualquer instrumento, retirar seus materiais seja de onde for. De fato não produz valor; ela documenta um processo mental, considerado estético por ser gratuito. É *nonsense* no *nonsense*, mas positivo porque o comportamento do mundo, que pretende ser lógico e é insensato, é um *nonsense* negativo e letal. Todavia, o *nonsense*, o acaso também podem ter uma coerência e um rigor próprios. Desfinalizada e desvalorizada, a arte já não é senão um sinal de existência; significativo, porém, quando tudo em redor é morte.

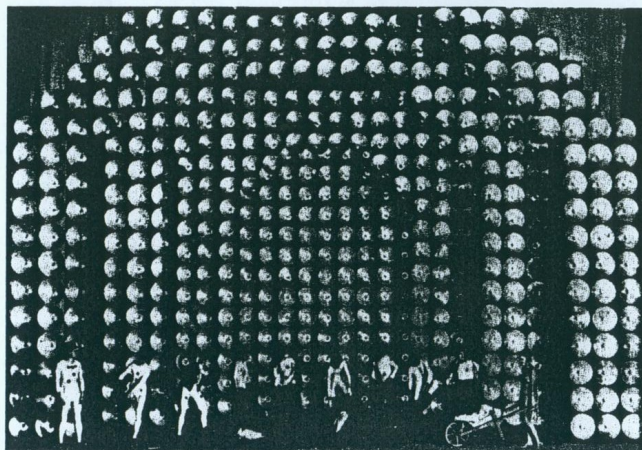
As primeiras objeções ao racionalismo cubista haviam surgido no interior do próprio Cubismo. Fora definida uma nova estrutura formal, mas a arte prosseguia como pesquisa cognitiva, e as obras cubistas, a despeito do postulado revolucionário, ainda eram “obras de museu”. As objeções referiam-se antes aos procedimentos do que ao problema de fundo. Du-



Sonia Delaunay Terk: *Figurinos para Coeur à gaz* de Tristan Tzara, numa Dada-Soirée em Paris.



Francis Picabia: *Udnie* (1913); tela, 3 x 3 m. Paris, Musée National d'Art Moderne.



Francis Picabia: *Encenação para Relâche* (1926). Estocolmo, Biblioteca Real Sueca.

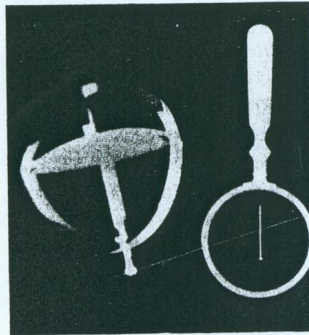
champ com *Nu descendant un escalier*, Delaunay com suas *Torres Eiffel*, os futuristas e as vanguardas em geral haviam, certamente, tentado animar a representação, conferindo-lhe uma dinâmica funcional própria, contudo o resultado consistira apenas na passagem da representação do repouso para a representação do movimento. Não ocorrera uma revolução, a não ser dentro da concepção “histórica” da arte como forma e da forma como objeto; mas, enquanto a arte permanecesse produção de objetos, a razão social da arte permaneceria inalterada, porque na sociedade burguesa o objeto é mercadoria, a mercadoria é riqueza, a riqueza é autoridade e poder. Apesar de pretender transformar tudo, o Cubismo, que preservava e chegava a reforçar a concepção da arte como produtora de objetos de valor, fazia parte do sistema de valores constituídos. Foi o próprio Duchamp a aprofundar a crítica ao Cubismo. Com a famosa *marinée*, que não é um quadro e nem mesmo um “objeto”, mas um maquinismo de imagens sobre lâminas transparentes superpostas, ele procura separar a idéia de arte e a idéia de forma, e, ao mesmo tempo, destruir pela ironia a analogia cubista entre o funcionamento da obra de arte e o das máquinas, e ainda o fisiológico, fazendo da obra uma máquina, a qual, antecipando a terminologia surrealista, poder-se-ia dizer “de funcionamento simbólico” e, em certo sentido, orgânico. Na mesma época (1913), F. PICABIA (1879-1953) lança a idéia de uma arte “amorfa”, que não só não representa, como também não é nada, apenas um gesto. “É uma arte que quer deslocar a atenção do objeto para concentrá-la sobre o sujeito: do produto para o produtor. Uma arte que é sempre diferente de si mesma. Um artista que, também na vida, opta por ser um nômade.” (Fagiolo.)

Duchamp e Picabia, aos quais se soma o pintor e fotógrafo americano MAN RAY (1890-1976), fundam com Stieglitz a revista *291*, que antecipa diversos temas do movimento dadaísta, ao qual aderiram em 1918. *Dada* nasce em Zurique, em 1916, quando o poeta romeno Tristan Tzara, os escritores alemães H. Ball e R. Huelsenbeck, e o pintor-escultor H. ARP fundam o *Cabaret Voltaire*, círculo literário e artístico destituído de programa, mas decidido a ironizar e desmistificar todos os valores constituídos da cultura passada, presente e futura.

O nome *Dada* também é casual, escolhido abrindo-se um dicionário ao acaso. As manifestações do grupo dadaísta são deliberadamente desordenadas, desconcertantes, escandalosas; a práxis é semelhante à do Futurismo e das vanguardas em geral, mas no caso do Da-



Man Ray: *Sem título* (1929); fotografia, 0,23 x 0,18 m. Nova York, Museum of Modern Art.



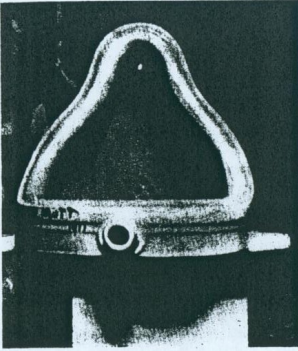
Man Ray: *Rayograph* (1922); 0,22 x 0,18 m. Nova York, Museum of Modern Art.

daísmo trata-se de uma vanguarda negativa, por não pretender instaurar uma nova relação, e sim demonstrar a impossibilidade e a indesejabilidade de qualquer relação entre arte e sociedade.

Visto que existe um conceito de arte, existem objetos artísticos e existem técnicas artísticas, é preciso contestá-los a todos: a verdadeira arte será a antiarte. Um movimento artístico que negue a arte é um contra-senso, e *Dada* é este contra-senso. Negando o sistema de valores por inteiro, nega-se a si mesmo como valor e também como função, sendo a função uma ação dotada de finalidade e valor. Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso desmistificadora em relação aos valores constituídos. *Dada* não quer produzir obras de arte, e sim “produzir-se” em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas.

A reação psicológica e moral à guerra leva a polêmica contra a sociedade da época aos seus extremos. A guerra era um acontecimento em contradição com o racionalismo sobre o qual se pretendia baseado o progresso social; os intelectuais que não queriam compartilhar da responsabilidade das classes dirigentes que desejaram a guerra teriam de assumir uma posição, e havia apenas duas posições possíveis. Primeiro: considerar a guerra como um passo em falso, um desvio fatal da linha “racional” da história; neste caso, seria preciso reconduzir a sociedade à via da razão através de uma ação mais ou menos enérgica (reforma ou revolução). A arte contribuiria para a volta à razão transformando a si mesma, pois, formulada pelo pensamento romântico como não-racional, constituía uma exceção no sistema racional da sociedade moderna. Tal era a tese das vanguardas históricas, das correntes construtivistas e, a seguir, da arquitetura racional e do desenho industrial. Segundo: considerar falsa a direção tomada pela civilização, e encarar a guerra como consequência lógica do progresso científico e tecnológico; era preciso, portanto, negar toda a história passada e qualquer projeto de uma história futura, e voltar ao ponto zero. Tal era não só a tese dadaísta, mas também o primeiro anúncio daquela “contestação global” que, após a Segunda Guerra, virá a se manifestar por toda parte, e com uma força e amplitude muito diversas, como vontade de remover todas as “censuras” racionais e libertar a sociedade da superestrutura da autoridade e do poder, isto é, dos valores institucionalizados. Assim se explica por que tantos movimentos artísticos contemporâneos, que visam justamente a contestar o sistema capitalista, remetem-se de maneira mais ou menos explícita ao precedente dadaísta. Destacando o impulso e o ato estético inicial de toda a história da arte, o Dadaísmo rejeita todas as experiências formais e técnicas anteriores. Retornar ao ponto zero, todavia, não significa voltar ao ponto de partida refazendo um percurso histórico. Com suas intervenções inesperadas e aparentemente gratuitas, o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando contra a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuía valor. Renunciando às técnicas especificamente artísticas, os dadaístas não hesitam em utilizar materiais e técnicas da produção industrial (Man Ray, a fotografia; Richter, o cinematógrafo), evitando, porém, empregá-los das maneiras habituais e, por assim dizer, prescritas. A intervenção desmistificadora atinge, ainda com mais razão, os valores indiscutidos, canônicos, geralmente aceitos e transmitidos; quando DUCHAMP põe bigodes na Gioconda de Leonardo, ele não pretende desfigurar uma obra-prima, e sim contestar a veneração que lhe tributa passivamente a opinião comum. E também, provavelmente, ferir o orgulho de um público que, agora, já não sabe distinguir entre original e reprodução, visto que a reprodução não possui carisma, é um fato industrial, podendo ser impunemente manipulada.

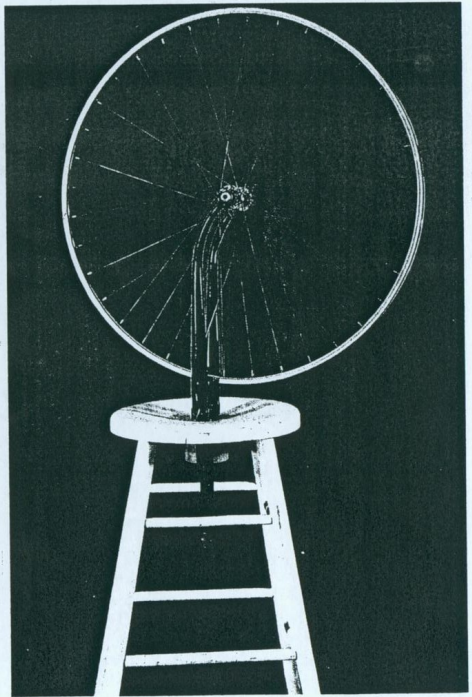
A negação das técnicas como operações programadas com vistas a um fim alcança seu ponto culminante no *ready made* de Duchamp: um objeto qualquer (um escorredor de gar-



Marcel Duchamp: *Fonte* (1917), mictório invertido, 0,60 m de altura.



Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q.* (1919); ready made retificado, 0,20 x 0,13 m. Paris, coleção particular.



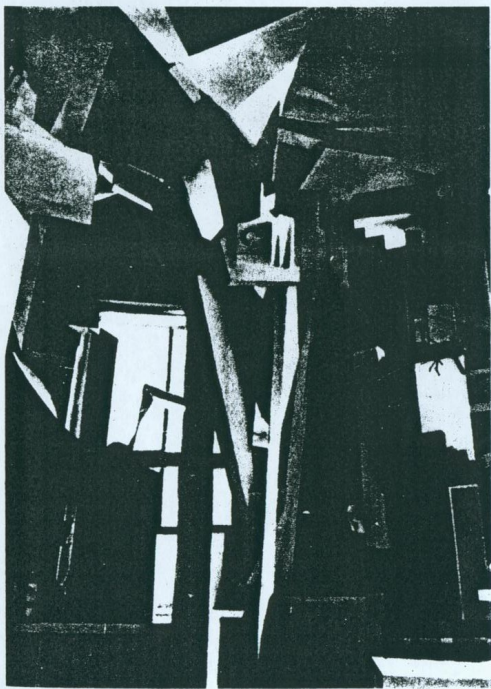
Marcel Duchamp: *Roda de bicicleta* (1913), ready made; madeira e metal, 1,26 m de altura. Nova York, Sidney Janis Gallery.

rafas, um mictório, uma roda de bicicleta) apresentado como se fosse uma obra de arte. Se, com a Gioconda de bigodes, apresenta-se como destituído de valor algo a que geralmente atribua-se um valor, com o *ready made* apresenta-se como dotado de valor algo a que geralmente não se atribui valor algum. Em ambos os casos, não há um procedimento operativo, e sim uma alteração do juízo, intencionalmente arbitrária. Se a Gioconda de bigodes representa a *pars destruens*, o *ready made* representa a *pars costruens* do Dadaísmo; mas é ainda possível distinguir entre destruir e construir? Duchamp expôs um mictório, assinando-o com um nome qualquer, Mutt. No entanto, ao colocar *uma* assinatura, ele quis dizer que aquele objeto não tinha um valor artístico em si, mas assumia-o a partir do juízo formulado por um sujeito. Todavia, como ele o formula, se já não dispõe de modelos de valor? Com efeito, limita-se a destacar o objeto do contexto que lhe é habitual, e no qual atende a uma função prática: desambienta-o, desvia-o e o conduz por uma via morta. Retirando-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude *diferente* em relação à realidade.

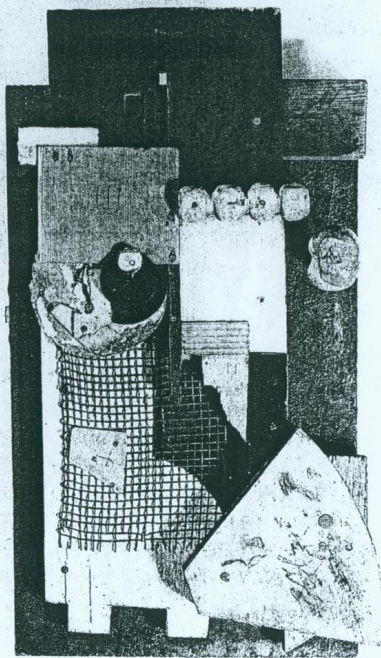
Ora, a disputa sobre o belo e o útil era antiga, mas, na época dos primeiros *ready made*, ainda não havia nascido a teoria do desenho industrial. Quando vier a ser formulada na *Bauhaus*, ela o será em termos contrários aos do *ready made* de Duchamp. Afirmar-se-á que a qualidade estética do objeto deve ser a forma de sua função, que a forma estética e a utilidade prática são resultantes do mesmo processo; o valor artístico, portanto, é alcançado mediante, e não contra, a tecnologia industrial da produção. A participação dos artistas no ciclo industrial terá como fim último o apuramento estético do ambiente da vida social e, assim, a integração total do indivíduo no espaço funcional da sociedade; os artistas procurarão tornar o ambiente propício à liberdade individual, todavia será uma liberdade contida nos limites de uma organização racional da existência. Para os dadaístas, porém, o ambiente não traz *em si* qualquer qualidade estética, mas cada qual pode interpretar e experimentar esteticamente, isto é, livremente, as coisas que o compõem, desviando-as da finalidade utilitária que lhes é atribuída por uma sociedade utilitária. A atividade especificamente estética tende não a modificar as condições objetivas da existência, e sim a oferecer o modelo de um comportamento livre de qualquer condicionamento.

Se cada qual pode se conduzir de maneira artística, portanto criativa, para romper com o círculo das regras sociais, ser artista já não significa exercer uma profissão que requer certa experiência técnica, mas ser ou tornar-se livre. Sendo liberdade de qualquer obrigação, a arte é jogo; o jogo contradiz a seriedade do agir utilitário; contudo, visto que a liberdade é o valor supremo, apenas jogando é que se é realmente sério. É ainda, levada às últimas consequências, a idéia de Schiller sobre a arte como jogo e o jogo como liberdade. O jogo também tem suas técnicas, embora diferentes das técnicas "sérias": ou talvez as mesmas, porém interpretadas e praticadas livremente, desviando-se-as de suas finalidades habituais. Exatamente porque o Dadaísmo age de surpresa, com intervenções não-planejadas, sua tática exige uma franca variedade de meios técnicos. A própria separação (como a que aqui somos obrigados a estabelecer) entre as operações plásticas ou visuais e as operações poéticas, teatrais, gráficas ou verbais é arbitrária: entre esses diversos tipos de intervenção não há analogia nem equivalência, mas simples indistinção. Não é possível dizer se as coisas dadaístas de Arp, consistindo em painéis recortados e coloridos sobrepostos, são esculturas ou pinturas, relevos ou colagens: são formas não-geométricas, manchas que poderiam ser casuais, mas às quais se confere importância, consistência plástica, como se fossem objetos "sérios". À racionalidade do

projeto, os dadaístas contrapõem a casualidade, mas não colocam a lógica e o acaso como duas categorias distintas e opostas, entre as quais se restabeleceria necessariamente uma relação dialética; a lógica não é senão uma interpretação, entre tantas possíveis, da “lei do acaso”. K. SCHWITTERS (1887-1948) não vê nenhuma contradição entre *Dada* e o Construtivismo de *De Stijle* da *Bauhaus*. Arp colabora com El Lissitzky e T. van Doesburg. A técnica que emprega Schwitters é, originalmente, a colagem cubista; mas, para os cubistas, a colagem servia para demonstrar que não existe separação entre o espaço real e o espaço da arte, de modo que as coisas da realidade podem passar para a pintura sem alterar sua substância; para Schwitters, não existe um problema espacial, a obra é apenas um lugar onde terminam e se incrustam as coisas mais heterogêneas. Seu *opus magnum* é o *Merzbau* (o termo *Merz* também é casual, como *Dada*), uma espécie de coluna, quase um totem, feita de coisas encontradas ao acaso e acrescentadas às outras, dia após dia. Seus quadros (se assim se pode chamá-los) são compostos de tudo o que, topando-se por acaso sob as vistas ou ao alcance da mão, chamou sua atenção por um instante, ocupou sua vida por um momento: passagens usadas de bonde, pedaços de cartas, barbantes, rolas, botões etc. É a negação de tudo o que é história, de qualquer finalidade, de qualquer ordem da vida. As coisas que, tomadas da realidade, vão incrustar-se no *Merzbau* são testemunhos breves, truncados, dissociados de uma crônica cotidiana amorfa, opaca, desordenada, como a das personagens do *Ulisses*, de Joyce, de cuja novidade estrutural tanto mais se aproxima a obra de Schwitters quanto esses fragmentos de realidade são ape-



Kurt Schwitters: *Merzbau* (1923-32). Construído no decorrer de dez anos com o método do *assemblage* na casa do artista em Hanôver, a obra foi destruída por uma bomba durante a Segunda Guerra Mundial.



Kurt Schwitters: *Merz, Konstruktion* (1921); *assemblage*, 0,35 x 0,20 m. Filadélfia, Museum of Art.

nas lembranças ou menções de coisas, muitas vezes deliberadamente confusas e incoerentes. No quadro, porém, essas coisas encontradas ao acaso dispõem-se segundo ritmos quase geométricos. A ordem em si não é um erro, erro é a ordem que reflete um esquema abstrato. Mas a realidade que se recompõe no quadro, formando um novo contexto, não é senão a existência, que em si não é ordem nem desordem. As coisas recolhidas e combinadas por Schwitters, no quadro que vem compondo, foram descartadas pela sociedade por não servirem mais, por terem cumprido suas funções; nem assim deu-se ela ao trabalho de destruí-las, pois, para a sociedade “de consumo”, a realidade se divide entre o a-consumir e o consumido. Não há nada de lastimável ou patético no gesto de recolhê-las, e não porque este venha a revelar alguma sua beleza secreta e ignorada. Mas, por serem coisas “vivas”, comporão no quadro, com outras coisas igualmente “vivas”, uma relação que não é a *consecutio* lógica de uma função organizada, e sim a trama intrincada e, no entanto, claramente legível da existência. Ou, talvez, do inconsciente que, como motivação profunda, determina o fluxo incoerente da vida cotidiana.

## O SURREALISMO

O Surrealismo (segundo uma definição de Apollinaire, em 1917) é uma corrente organizada, mas também produto de uma mentalidade própria da época.

A ponte lançada por Schwitters entre o Dadaísmo e o Construtivismo não chegou a ser atravessada por ninguém. *Dada* se transformou no Surrealismo, isto é, na teoria do irracional ou do inconsciente na arte, ainda que não tenha ocorrido uma fusão entre os dois movimentos, e Duchamp, por exemplo, jamais tenha aderido ao surrealismo. A fusão se dá por meio da revista francesa *Littérature*, encabeçada por um grupo de literatos: Breton, Soupault, Aragon, Éluard. Breton também era médico psiquiatra, estudioso de Freud, cuja teoria do inconsciente abria à pesquisa uma vastíssima região da psique. No inconsciente pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente. Na primeira fase da poética surrealista, a arte possui justamente um caráter de teste psicológico, mas, para que este seja autêntico, é preciso que não haja intervenção da consciência e que o processo de transcrição seja absolutamente “automático”.

O “Manifesto” do Surrealismo é de 1924; em 1928, Breton publica *Le Surréalisme et la peinture*, uma verdadeira estética surrealista. O inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte. Se a consciência é a região do distinto, o inconsciente é a região do indistinto: onde o ser humano não objetiva a realidade, mas constitui uma unidade com ela. A arte, pois, não é representação, e sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos. Tal como na teoria e na terapia psicanalíticas, na arte é de extrema importância a experiência onírica, na qual coisas que se afiguram distintas e não-relacionadas para a consciência revelam-se interligadas por relações tanto mais sólidas quanto mais ilógicas e incriçáveis. A relação arte-inconsciente não exclui a totalidade da história da arte, mas considera-a de uma nova perspectiva: em favor da imagem inconsciente, tentar-se-á desacreditar a forma, entendida como representação de uma realidade da qual se tem consciência. Assim se explica a posição do Surrealismo em relação ao Cubismo, que agora podia ser considerado como o fundamento lingüístico comum a toda a arte moderna. Enquanto decomposição do sistema de relações sobre o qual se



fundava o conhecimento da realidade e enquanto instauração de um novo sistema, inquestionavelmente mais consonante à estrutura do pensamento moderno, o Cubismo é um instrumento lingüístico que também pode se prestar à transcrição do inconsciente; contudo, deve reduzir-se, precisamente, a puro instrumento lingüístico, renunciando a se apresentar como processo formativo do conhecimento.

Do ponto de vista da técnica, o Surrealismo se apropria da desinibição dadaísta, quer no emprego de procedimentos fotográficos e cinematográficos, quer na produção de objetos “de funcionamento simbólico”, afastados de seus significados habituais, deslocados (o ferro de passar cheio de pregos, a xícara de chá forrada de pele). Todavia, também se utilizam as técnicas tradicionais, principalmente entre os artistas mais interessados no conteúdo onírico das figurações, seja porque, sendo de uso corrente, prestam-se muito bem à “escrita automática”, seja porque a normalidade ou mesmo a banalidade da imagem isolada ressalta a incongruência ou o absurdo do conjunto (como quem narra as coisas mais incríveis da maneira mais normal e aparentemente objetiva).

O movimento surrealista se desenvolve ao mesmo tempo que o programa racionalista para a arquitetura e o desenho industrial, mas em flagrante oposição a ele; pela rapidez com que se transformou em moda, pode ser considerado como o momento culminante da *École de Paris*. Naturalmente, o Surrealismo também se propõe como fórmula internacional: no inconsciente, não podem ocorrer distinções fundadas na história; no entanto, a separação, agora extremamente clara, entre as duas esferas (arte como inconsciente, arte como consciência) traduz-se numa nítida divergência de posturas políticas. Se o racionalismo arquitetônico e o projeto industrial visam a uma reforma gradual das estruturas sociais, o Surrealismo se proclama extremista e revolucionário. É evidente, porém, que uma poética do inconsciente não pode se associar a uma ideologia; a postura revolucionária do Surrealismo é, na verdade, apenas subversiva, enquanto revolta contra a repressão dos instintos por parte do “bom senso” e do “decoro” burgueses, e enquanto primeiro desafio da imaginação no poder. No próprio âmbito da poética surrealista, virão a se definir extremismos de sinais contrários: o comunismo de André Breton, a ostentação reacionária de Salvador Dalí. O inconsciente revelado pela arte surrealista com aparente objetividade, mas na verdade sob uma fosca luz de vício e culpa, é um patente “inconsciente de classe”: a outra face da lucidez racional, da eficiência, da clareza de visão do “dirigente” burguês. Pretende-se, em suma, demonstrar que as enaltecidas virtudes da classe no poder não passam de uma fachada: para além dela, os mitos de uma libido de classe pressionam a consciência, deformando-a e convertendo a razão, e mesmo a ciência e a técnica, em instrumentos de uma vontade de poder.

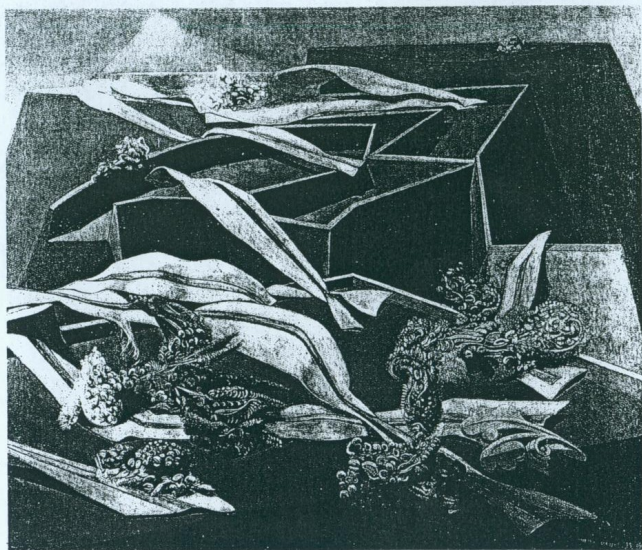
O mais surrealista dentre os pintores surrealistas, MAX ERNST (1891-1976), aprofunda a crítica à forma como representação, ao estilo como critério unitário de interpretação da realidade, à técnica como procedimento operacional na dependência do estilo. No campo técnico, aceita qualquer meio, contanto que não se coloque como problema e atue apenas como mecanismo de levantamento da imagem: pintura tradicional, colagem, montagem de imagens e de objetos. Inventa o *frottage*, ou melhor, deriva-o da brincadeira infantil de esfregar um lápis macio num papel sobre uma superfície áspera ou com leves saliências. A operação é mecânica, mas o dinamismo da ação é suficiente para ativar a imaginação, que na impressão gráfica vê algo muito diferente do simples decalque de um objeto real. Assim se determina um processo de estímulo à imaginação, que ultrapassa a mera transcrição automática do imaginado. Observou-se com razão (Gatt) que, em Ernst, não é o sonho que cria a imagem, e sim o inverso: a imagem se desenvolve no quadro por meio de um jogo complexo de associações alóginas. O próprio artista afirma assistir ao processo “como espectador”; não pinta o sonhado, sonha pintando.



Max Ernst: *Euclides* (1945), tela,  
0,65 x 0,57 m. Houston,  
coleção de Menil.



Salvador Dalí: *A Vênus de gavetas* (1936);  
bronze pintado, 1 m de altura. Paris,  
coleção particular.



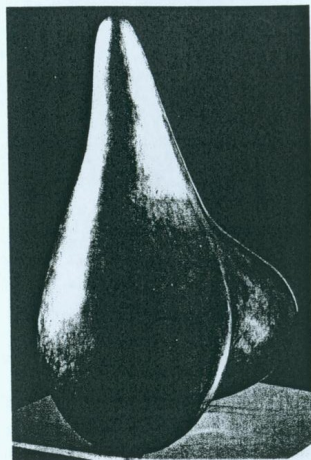
Max Ernst: *Jardim para aviões* (1936); tela.  
Paris, coleção particular.

A cultura de Ernst é de origem romântica e a seguir passa por Nietzsche, cujo pensamento domina a cultura germânica das duas primeiras décadas do século XX; o “sublime” romântico continua a ser o cume de onde Ernst, com sutileza irônica extremamente aguda mas distanciada, observa a sociedade de sua época, desnudando sua subcultura, ainda mais do que seu subconsciente. Muitas vezes, sua obra é uma montagem de detritos da cultura burguesa, cujo “racionalismo” é tão efêmero e corruptível que se transforma num simbolismo fácil.

Convicto de que a mitologia do inconsciente torna-se deletéria e perigosa apenas quando colide com as censuras do consciente, J. MIRÓ (1893-1983) elimina-as, ou melhor, intercepta o inconsciente no limiar da consciência, no plano da percepção. Para que ele não avance, é preciso fixá-lo em imagens perceptivas claríssimas e cabais, que não possuam qualquer significado além de sua própria evidência e, assim, rejeitem qualquer interpretação em chave simbólica. O propósito de Miró, porém, não é impedir as infiltrações do inconsciente na consciência, mas evitar que toda uma região da experiência e da existência, precisamente a que se pode revelar apenas em imagens, permaneça sepulta na obscuridade. A arte, como técnica da imagem, é a única atividade que pode ser exercida pelo inconsciente enquanto puro inconsciente, e não como transporte do inconsciente ao nível da consciência. A pintura de Miró, enfim, é o levantamento de uma morfologia do inconsciente, por trás daquela morfologia geométrica que é assumida pela razão: de modo que se pode dizer que seu princípio não é o mundo orgânico (como para Arp), e sim a antítese do racional, o antigeométrico. Mas a percepção não distingue entre o que é e o que não é intelectual; por isso, o mundo do inconsciente de Miró é um mundo claro, solar, sem implicações mórbidas, e seu mitologismo é fácil, transparente, como o das fábulas. Nem é de excluir que a morfologia do consciente, a geometria, seja uma forma de mito, o mito da razão; sem dúvida, o antigeometrismo de Miró e o geometrismo de Kandinsky correm por trilhos paralelos e próximos. Para além da distinção categorial entre consciente e inconsciente, tanto Miró quanto Kandinsky pretendem, em suma, fixar a fenomenologia do existente numa morfologia clara.

No entanto, se Kandinsky almeja sempre um superego ou um conhecimento superior, Miró configura seus mitos na esfera feliz do *nonsense*, de uma pré-natureza. O equilíbrio entre o criado e o pensamento, com suas medidas e proporções, dificilmente se estabeleceria: e por isso a pintura de Miró é atonal e livremente cromática, destituída de um equilíbrio entre sinais e cores, que assim alcançam o máximo de sonoridade tímbrica e força de apelo visual.

H. Arp, que fora um dos maiores protagonistas de *Dada*, mantém-se às margens do Surrealismo. Sua vocação de escultor se define também pela influência decisiva de Brancusi. Põe-se em busca de uma forma primária e originária, núcleo gerador de todas as formas possíveis do viver. Só se poderia empreender tal busca repetindo criticamente a trajetória histórica da escultura, recuperando o fio condutor de uma interpretação plástica da realidade no interior da função social, comemorativa e celebrativa, tradicionalmente atribuída à escultura. Assim Arp consegue fazer o que Arturo Martini, muito mais tarde, lamentará não ter conseguido fazer no momento oportuno: estabelecer uma separação entre a pesquisa puramente plástica e a oratória estatuária, e desembaraçar a escultura dos obstáculos que a impediram de avançar ao lado da pintura e da arquitetura. Movido também por tal necessidade polêmica, ele retoma as técnicas tradicionais do mármore e do bronze, e demonstra como se pode desenvolver, a partir da experiência da realidade que certamente traziam em si, uma forma completamente nova, uma “forma da vida” (biomórfica), ali onde a escultura, por tradição, correspondia à forma evocativa e catártica da morte. O biomorfismo de Arp (tal como o correlato de Moore) é, pois, a representação do “orgânico” ou do princípio formador da realidade, e não do inconsciente; acaba por se contrapor como exemplo de uma classicidade meta-histórica à tendência tardo-romântica do Surrealismo.



Hans Arp: *Metamorphose — coquille — cygne — balance — toi* (1935); bronze, 0,69 × 0,46 × 0,40 m. Coleção particular.

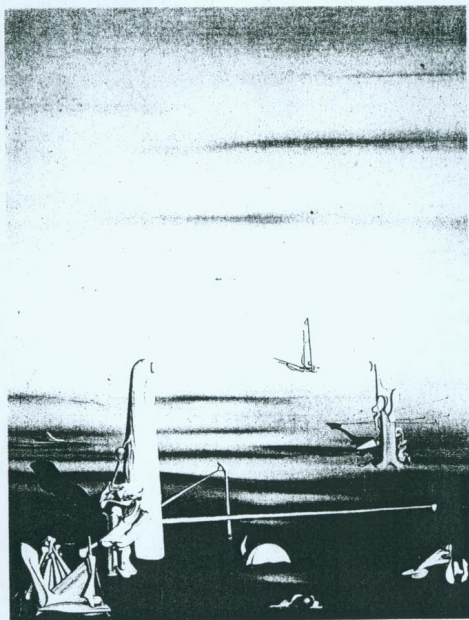
Da mesma forma, ao racionalismo construtivista, com seus planos geométricos e suas ortogonais, ele opõe contínuas curvas e sinuosidades, convexidades e concavidades das formas.

A. MASSON (1896-1987) viu no Surrealismo a retomada e a simultânea retificação da poética simbolista — retomada, na medida em que assume a forma enquanto alusão e não explicitação; retificação, na medida em que elimina qualquer implicação espiritualista do símbolo formal. Sua “escrita automática”, na fase surrealista, é antes diagramática que descritiva; abstém-se de explicitar as imagens, seguindo, pelo contrário, o que se poderia chamar o fio do pensamento inconsciente, os percursos tortuosos, os arranques súbitos, os retornos, as acelerações, as decaídas do movimento interior. É talvez o primeiro a perceber que, para além da imagem, está a existência biopsíquica, que se revela apenas por *signos*.

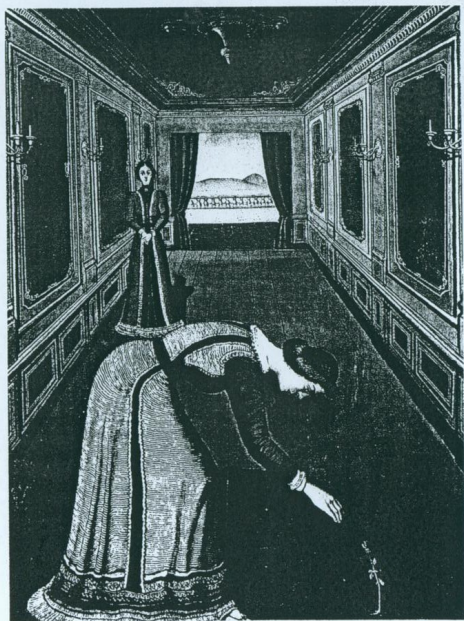
O perigo presente na poética surrealista é o conteudismo, o prazer mórbido pelas associações impossíveis, mas misteriosamente motivadas, das imagens sonhadas; as deformações infinitas e imprevisíveis do erotismo sob a capa repressora das censuras; os fáceis mecanismos dos lapsos reveladores e comprometedores. É um filão que parte da poética da ambigüidade instaurada pela Metafísica, e evita deliberadamente as inovações técnicas e formais, fruindo a obviedade e mesmo a banalidade dos meios de representação, para ressaltar a incongruência e o absurdo dos conteúdos representacionais. Y. TANGUY (1900-55) cria a antinatureza: paisagens sem fim, planetárias, sem luz nem ar, onde as únicas presenças “eloqüentes” são os restos de uma vida orgânica extinta há tempos imemoráveis: ossos, frutos mumificados, fósseis e conchas que parecem mover-se no deserto com a cautela das lagartas. S. DALÍ (1904-89) traz à visão onírica e plena de implicações sensuais um delírio próprio de grandeza, uma empolada retórica espanholasca e neobarroca, uma repugnante mescla de lúbrico e sagrado, uma cínica inversão do bolchevismo trotskista de Breton, como uma ambígua miscelânea de reacionarismo e anarquia. R. MAGRITTE (1898-1967) é, dentre todos os surrealistas, o que mais aprofundou o problema da ambigüidade alógica da imagem, e também em relação à palavra; ele cria a anti-história, desvenda o absurdo do banal, representa com meticuloso detalhismo imagens de significado ambíguo, que facilmente decaem no duplo sentido, no jogo de palavras figurado. P. DELVAUX (nascido em 1897) deleita-se em colocar em chave metafísica seu se-



René Magritte: *O duplo segredo* (1928); tela, 1,14 × 1,62 m. Liège, coleção Fernand Graindorge.



Yves Tanguy: *O sol em sua arca* (1936) tela, 1,15 × 0,88 m. Veneza, coleção Peggy Guggenheim.



Paul Delvaux: *A mulher com a rosa* (1936), tela, 0,45 × 0,34 m. Coleção particular.

creto erotismo de convencionalista reprimido, conseguindo apenas ser o ilustrador ou êmulo daquela medíocre literatura parassurrealista, que passa sob o nome de “realismo mágico”.

Muitos outros artistas, europeus e americanos, contribuíram para o que se pode chamar de divulgação degradante do Surrealismo, logo reduzido a uma maneira de eludir a realidade dos problemas pela ambigüidade e paradoxo.

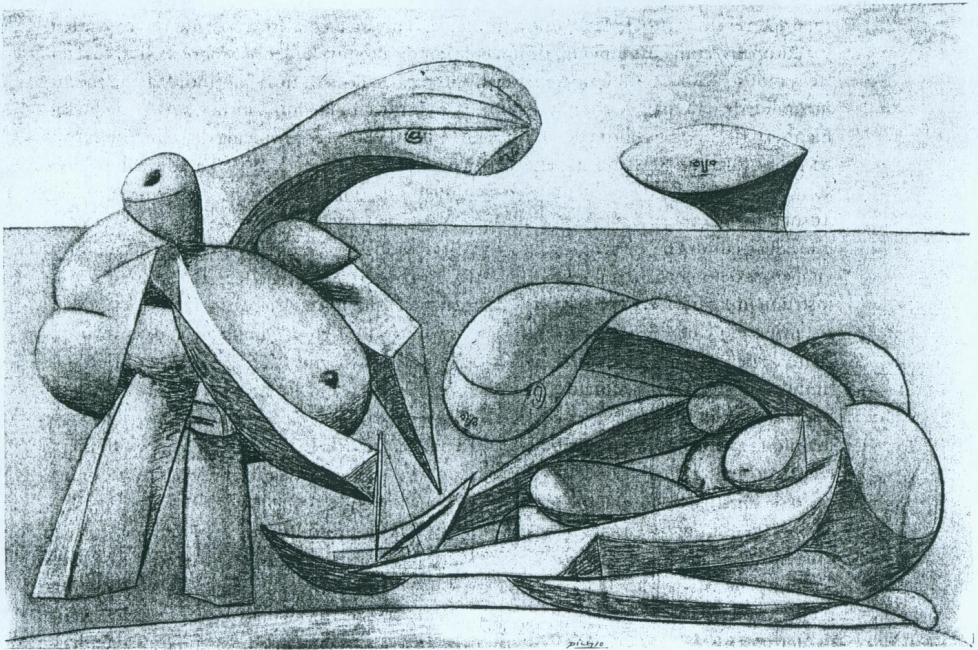
O prestígio cultural do movimento ganha realce com a adesão, aliás, informal, de Picasso (1925). Não é uma conversão, e sim uma aliança: reconhece-o honestamente Breton, ao declarar que Picasso é “surrealista no Cubismo”. O Surrealismo, como poética do inconsciente, estava no pólo oposto do “cartesianismo” cubista — seria possível algum dia conciliar a “escrita automática” com um sistema formal analítico e cognitivo? É preciso ter presente que o Cubismo era o sistema que destronara todos os anteriores, alimentara a “revolução” artística do século, abria à pesquisa horizontes infinitamente mais amplos que os da experiência sensorial: por que o processo analítico que, aplicado ao espaço “objetivo”, conduzia a resultados surpreendentes, não poderia aplicar-se à análise do espaço “psíquico”? Seria, pois, tão certa a separação entre objetivo e subjetivo, consciente e inconsciente? Picasso era um mestre da forma, mas sua forma nada tinha de canônico, sendo uma inovação e uma invenção contínuas. Sua grandeza residia justamente nisso, não partia da idéia de uma realidade resolvida numa natureza ordenada, e sim da realidade enfrentada e compreendida na violência de suas contradições. A forma que a desvendava e representava também deveria ser descontinua, carregada de tensões explosivas: um quadro de Picasso é sempre um conflito travado sob os olhos surpresos de quem o fita. Assim como a realidade, a história tampouco consiste em ordem e simetria, sendo antes um conjunto de fatos entrecruzados, contraditórios, não-resolvidos; não um guia que a humanidade tenha dado a si mesma, mas um trágico complexo de culpa que traz consigo. Portanto, o consciente e o inconsciente tampouco constituem duas esferas distintas, mas são duas forças em incessante e dramático contraste; é impossível separá-las, considerá-las de outra maneira que não em seu conflito mútuo.

O Cubismo analítico apresentava várias visões simultâneas do mesmo objeto, segundo diferentes pontos de vista. O próprio critério de decomposição pode ser entendido a toda a realidade, e também ao pensamento. Quando Picasso combina a vista de frente e a vista de perfil numa figura, não está fazendo nada de substancialmente diverso do que fazia em 1910-2, ao decompor no espaço copos, fruteiras e violões; mas, na figura, os diversos aspectos revelam outras tantas faces desse ente ambíguo e polimorfo que é a pessoa humana. Todos esses aspectos se combinam numa única forma, ou mesmo numa única sigla gráfica, todavia cada um deles é uma chave interpretativa, cada um deles impõe uma leitura diferente da imagem. Na mesma figura, apresentam-se simultaneamente não mais diversos aspectos, mas várias “verdades” diferentes, e nenhuma mais verdadeira do que a outra. É, portanto, a ambigüidade, a contradição interna que deforma e decompõe a figura, que a reconstrói segundo sua verdadeira estrutura intrínseca. Eis, para Picasso, o erro de base dos construtivistas: procuravam a estrutura na razão, enquanto a verdadeira estrutura do ser é o irracional. E, se o irracional se apresenta como imagem, a forma não é, não pode ser senão a estrutura da imagem. Mas como, se a imagem é pensada como algo inapreensível, inconsistente, não-estruturado? Justamente: a imagem assume uma carga dinâmica que pode ser destrutiva em relação à consciência, porém, no momento em que, com um ato de força, é trazida à consciência, impõe-se uma estrutura, ela é bloqueada na forma.

O mundo, mesmo o moderno, é cheio de mitos; os mitos não são perigosos enquanto se mantêm como tais, passando a sê-lo quando postos como formas da consciência, como conceitos. É por tal via que o Surrealismo introduz-se no desenho de Picasso, sempre aspera-

mente crítico em relação à sociedade de sua época. Picasso e os surrealistas não eram os únicos, naqueles anos, a ter a imagem como o objetivo da busca estética; também no campo do “racionalismo”, na *Bauhaus*, a problemática da imagem era estudada a fundo por Klee, tantas vezes, e sem motivos fundados, comparado aos surrealistas. Com refinadíssimos instrumentos gráficos, Klee analisava o delicado tecido epitelial da imagem. Evitava transpô-la para a formalidade de uma linguagem, procurava captar e transcrever suas estranhas metamorfoses. Picasso, por sua vez, enfrenta-a com o poderoso dispositivo do sistema formal cubista: de súbito, a imagem, que para Klee era frágil e quase incorpórea, adquire um esqueleto, uma massa, um aspecto gigantesco e assustador. As figuras do período de Dinard (1928-30) são seres ambíguos, que têm algo de fóssil, de monstro, de máquina: parecem inócuos e até afáveis, mas sua estupidez pode, num átimo, tornar-se obtusa ferocidade convulsiva.

Como Picasso se interessa mais pela humanidade do que pela natureza, sua exploração se volta para a camada mais indistinta do inconsciente, a qual não é de ninguém, mas pertence a todos. Não é casual que Jung, o teórico do inconsciente coletivo, tenha escrito ensaios sobre Picasso, reconhecendo a contribuição de sua pintura para a nova teoria pós-freudiana, que iria se revelar fundamental para a interpretação do drama de nosso século. Não existiria um Picasso surrealista sem o Picasso cubista, mas sem o Picasso surrealista não existiria o Picasso histórico-político de *Guernica*, de *Massacre na Coreia*, das alegorias da *Guerra* e da *Paz*.



Pablo Picasso: *Bañistas* (1937);  
tela, 1,30 × 1,95 m. Veneza,  
coleção Peggy Guggenheim.

## A SITUAÇÃO NA INGLATERRA

Após a primeira década do século, que presencia o sucesso mundano de retratistas como John Sargent e Augustus John (o primeiro com uma veia impressionista, e o segundo com uma veia expressionista), como também o prolongamento do *modern style* na obra arquitetônica e pictórica do grande Mackintosh, e a atuação didática e divulgadora do pré-rafaelita morrisiano Walter Crane, gera-se ainda um vivo movimento de vanguarda na Inglaterra, ligado à irradiação européia do Futurismo italiano. O *Vorticismo* (1912-8), assim batizado pelo poeta Ezra Pound, propunha fazer *tabula rasa* da velha cultura inglesa, se tanto superficialmente modernizada, e operava a síntese entre o simultaneísmo de Delaunay e o maquinismo dos futuristas. O animador do grupo foi W. LEWIS, ao qual se juntou o escultor de origem russa JACOB EPSTEIN, artista impetuoso e original, num primeiro momento próximo aos *fauves* e aos expressionistas. Um outro escultor, H. GAUDIER-BRZESKA, de formação rodiniana, associou-se aos vorticistas, colaborou com textos teóricos para sua revista *Blast*, e esteve especialmente ligado a E. Pound. Sua plástica, pela pesquisa de tensões lineares, evoluiu rumo a uma não-figuratividade análoga à de Duchamp-Villon; mas seu desenvolvimento promissor foi truncado (1915) pela morte na frente francesa.

Na arquitetura, o corajoso modernismo de CHARLES VOYSEY relança no plano social a tese de Morris, chegando a antecipar as simplificações tipológicas e estilísticas do racionalismo. Um autêntico movimento racionalista só veio a se constituir por volta de 1937, com a colaboração de Maxwell Fry junto a W. Gropius, que saíra da Alemanha hitlerista. No entanto, é apenas em torno de 1930 que a Inglaterra ingressa na dialética dos grandes movimentos europeus, com o surgimento de um escultor de alto nível, Henry Moore. A simbiose entre o monstruoso e o sublime no surrealismo picassiano tem uma continuidade na monumentalidade não mais celebrativa e retórica, mas novamente humanista e preñe de pensamentos morais, da escultura de H. MOORE (1898-1986). Ele se vincula diretamente às fontes primordiais do Romantismo europeu: à poética do “sublime”, de Blake, como linha divisória entre o humano e o divino, e ao sentimento da unidade entre homem e natureza, de Turner. Estudando a arte negra, ele descobre que na origem de sua inteireza plástica está o que falta à cultura moderna, o sentimento do sagrado como causa primeira da comunicação vital entre o homem e o mundo. Como Arp, ele converte as antigas técnicas da escultura no instrumento para a busca de uma forma arcaica e arquetípica, originária, intrínseca à matéria, princípio vital de seu expandir-se e tornar-se espaço, figura; o indistinto do Surrealismo assim se define como consciência do contínuo espaço-temporal, dimensão que abrange e unifica o devir da realidade natural (o crescimento) e da realidade humana (a história). A forma plástica não rompe, pelo contrário, realiza o contínuo: o espaço cósmico se coagula e se manifesta na forma, em sua qualidade dupla e alternativa de cheio e vazio. Apenas o homem, enquanto artista, tem o poder de concluir a obra grandiosa da criação, de levar avante o processo de formação do mundo, até plasmá-lo à sua imagem e semelhança.

Ao pensamento figurativo de Moore, que vê numa proto-história a recuperação ética de uma humanidade impelida à violência pelo mito da razão, opõe-se a contestação amarga, o “sublime” negativo e invertido de G. SUTHERLAND (1903-80). Este se liga à vertente visionária do primeiro romantismo (Blake), mas sua visão não é messiânica; nasce do sentimento das tensões históricas e expressa-o no signo incisivo e cortante, nas dissonâncias cromáticas. Num outro plano, há o puro construtivismo de BEN NICHOLSON, ligado ao abstracionismo geométrico de Mondrian e Gabo, com os quais participou do grupo parisiense *Abstraction-*





Henri Gaudier-Brzeska: *Osieaux dressés* (1914). Nova York, Museum of Modern Art.



Ben Nicholson: *Sevenbark* (1955); tela, 0,71 x 0,38 m. Milão, coleção particular.



Wyndham Lewis: *Edith Sinwell* (1923-35); tela, 0,85 x 1,10 m. Londres, Tate Gallery.

Graham Sutherland: *Forma de árvore verde: interior de bosques* (1940); tela, 0,76 × 1,02 m. Londres, Tate Gallery.

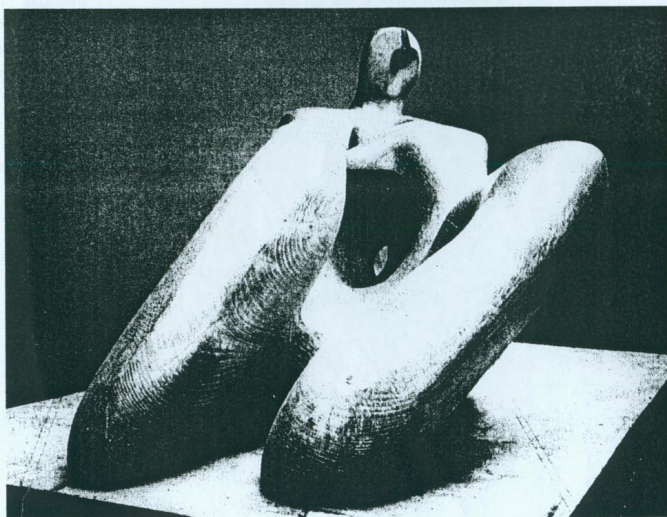


Francis Bacon: *Estudo de figura para a base de uma Crucificação* (1944); óleo e pastel sobre papelão, 0,94 × 0,74 m. Londres, Tate Gallery.



*création* (1933). Se para Sutherland tudo é drama e laceração, e Nicholson vê o ordenamento do mundo em sua geometria purista, F. BACON sonda uma camada existencial mais funda, onde tudo, a começar pela humanidade, deforma-se e corrompe-se, sem que haja esperança de sair de um estado “histórico” de angústia e desespero. A vazão que, após a guerra, as poéticas do irracional virão a encontrar no âmbito do pensamento existencialista mostra qual foi, em síntese, o sentido do debate entre as duas grandes vertentes da cultura figurativa, em meio às quais se tece, no intervalo entre as duas guerras, a dialética da cultura européia.

De um lado, com o racionalismo construtivista e funcionalista, há o tema do progresso e da redenção criativa final de uma sociedade, cujas estruturas se renovarão com a contribuição da arte; de outro lado, o tema do fatalismo histórico, do complexo de culpa, da inelutável derrota do empreendimento humano. De um lado, a arte como projeto; de outro, a arte como destino. À primeira, censurar-se-á o caráter abstrato e utópico; à segunda, a rendição sem combate. A seguir, apontar-se-á que as correntes construtivistas, que com seu projetismo extremado propunham-se a configurar “historicamente” o futuro da sociedade, careciam de relações históricas com a sociedade real; e que as correntes opostas, anti-rationais, revelam com extrema clareza a situação histórica efetiva, por mais que pudesse parecer contraditória em relação à suposta coerência da história. Mas é apenas hoje, com um juízo retrospectivo, que podemos dizer se o projeto era realmente utópico e o destino realmente histórico.



Henry Moore: *Figura deitada* (1939);  
madeira, 2,06 m de comprimento.  
Detroit, Institute of Arts.