

Depois do cubismo



# Depois do cubismo

OZENFANT E JEANNERET [LE CORBUSIER]

INTRODUÇÃO Carlos A. Ferreira Martins

TRADUÇÃO Célia Euvaldo

**COSACNAIFY**



7	INTRODUÇÃO
	<i>Depois do cubismo: manifesto e programa de ação</i>
23	A SITUAÇÃO ATUAL DA PINTURA
39	A SITUAÇÃO ATUAL DA VIDA MODERNA
53	AS LEIS
71	DEPOIS DO CUBISMO
83	Leituras recomendadas
84	Sobre os autores



## ***Depois do cubismo: manifesto e programa de ação***

CARLOS A. FERREIRA MARTINS

O interesse na leitura de *Depois do cubismo* supera hoje o mero caráter filológico, por oferecer ao leitor a oportunidade de compreender melhor um dos momentos decisivos do esforço – que mobilizou algumas gerações de intelectuais e artistas – de redefinir os métodos, o papel e a esfera de ação da arte na vida social.<sup>1</sup>

Mais especificamente, a leitura deste manifesto de fundação do purismo, mais de oitenta anos depois de sua publicação, oferece ao leitor interessado na aventura da arquitetura moderna algumas chaves para a compreensão adequada das propostas, dos textos e das obras de Le Corbusier, notadamente ao longo dos anos 20. E, por extensão, auxilia a compreender melhor os desafios, os dilemas e as contradições; o alcance, em uma palavra, da arquitetura moderna.

Certos elementos da argumentação de Le Corbusier, desde *Por uma arquitetura*, parecem contraditórios ou expressão de uma retórica mais preocupada com a produção de aforismos propagandísticos do que com a coerência doutrinária, quando não são lidos a partir do esforço que faz

1. Veja-se, para uma caracterização geral do projeto purista em arte e arquitetura, Roberto Gabetti e Carlo Olmo, *Le Corbusier e l'Esprit Nouveau* (Turim: Einaudi, 1975).

aquele autor na tentativa de definição de um edifício teórico e conceitual que se quer rigoroso e lógico, ainda que defenda o espaço do lirismo e da criação individual.

É o caso da continua oscilação entre a exigência de uma arte e uma arquitetura essencialmente comprometidas com a sua época *maquinista* e a defesa das lições do passado. Quantas vezes não se perguntou pelo sentido de justapor, numa mesma página, as imagens do Partenon e de um automóvel moderno? Ou do elogio da engenharia moderna e de seu exclusivo compromisso com o rigor do cálculo e com o utilitarismo, ao lado do apelo pela atenção às lições de Roma? Ou ainda a defesa de um processo de criação arquitetônica que conjuga e articula a intuição individual com a sua correção por dispositivos históricos de aferição e controle da harmonia e das proporções.

Os pressupostos e as formulações conceituais da estética purista, delineados pela primeira vez neste texto que agora chega ao leitor de língua portuguesa, constituem a chave fundamental para a compreensão dos textos posteriores de Le Corbusier.

\* \* \*

O encontro entre Jeanneret e Ozenfant ocorreu em 1917, pouco depois da chegada a Paris do jovem arquiteto autodidata. Apresentados por Auguste Perret, os dois vinham de trajetórias distintas mas compartilhavam ao menos dois interesses fundamentais.

O primeiro deles era o modernismo industrial. A família de Ozenfant estava ligada a uma empresa de obras públicas pioneira na utilização do sistema de concreto armado desenvolvido pelo engenheiro François Henebique. Nesse período, Jeanneret tentava, em Paris, levar adiante a Société pour l'Application du Béton Armé, na perspectiva de experimentar as possibilidades da construção industrial de seus projetos da casa Dom-ino. Ozenfant também estava interessado no design industrial, tendo desenhado, já em 1912, a carroceria de um automóvel sobre um chassi da marca Hispano-Suíço.<sup>2</sup>

O outro ponto de identificação era o interesse pela arte antiga. Ozenfant era um dos pintores desse período mais marcado pela formação acadêmica e um dos pregadores, desde a sua revista *Élan*, publicada a partir de 1915, das primeiras tentativas de um retorno à figuratividade. Françoise Ducros afirma que, em sua formação, a viagem à Itália ou as longas tardes passadas no Louvre, são algumas das chaves do “classicismo desenvolvido durante a época do *L'Esprit Nouveau*”.<sup>3</sup> Do futuro Le Corbusier, sabemos que as viagens

2. Cf. Stanislaus von Moos, *Le Corbusier* (Barcelona: Lumen, 1977). Ver para este tema pp. 64 e ss.

3. A revista *L'Esprit Nouveau*, órgão oficial do purismo, teve 25 números publicados entre 1920 e 1925, e se constituiu num dos mais importantes veículos de difusão do debate das vanguardas artísticas européias. Para uma avaliação extensiva da revista, ver Elia Espinosa, *L'Esprit Nouveau: Una estética moral purista y un materialismo romántico* (México: UNAM, 1986). Para a avaliação da contribuição de Ozenfant, ver Françoise Ducros, “Ozenfant”, em Jacques Lucan (ed),

de juventude tinham deixado marcas indeléveis fundamentalmente no que se refere às arquiteturas grega e romana, que serão paradigmas recorrentes na sua produção e na sua atividade doutrinária durante as décadas seguintes.

Ozenfant, em suas *Mémoires*, descreveu assim o encontro:

Em maio de 1917, eu encontrei a Charles Edouard Jeanneret e uma nova vida estava por começar para ele e para mim. Admirávamos igualmente as obras-mestras da indústria moderna e Jeanneret tinha um bom gosto em arte, especialmente antiga, enquanto ainda estava quase cego diante do cubismo [...] Eu o iniciei...<sup>4</sup>

O encontro com Ozenfant significou para o jovem Jeanneret a sua iniciação à pintura e, mais ainda, a sua entrada no meio parisiense de vanguarda, marcado, nesse momento, pela discussão da crise do cubismo.<sup>5</sup>

A estratégia adotada, desde o título escolhido até o estilo sentencioso, mostra a intenção de afirmar, naquele ambiente cultural, uma posição de autoridade intelectual que

*Le Corbusier: Une encyclopédie* (Paris: Centre Georges Pompidou/Fondation Le Corbusier, 1987), pp. 279-281.

4. Amedée Ozenfant, *Mémoires 1886-1962* (Paris: Seghers, 1968). Citado por Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1973), p. 50.

5. Ver, para uma caracterização do período, Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde* (New Haven/Londres: Yale University Press, 1976), especialmente o cap. 9.

a produção pictórica anterior (e para alguns críticos, inclusive a posterior) não seria capaz de garantir por si mesma. É sintomático que o purismo tenha sido pensado e lançado ao mesmo tempo como doutrina estética e como movimento artístico: *Depois do cubismo* apareceu ao final do mês de novembro de 1918 e a primeira exposição de Ozenfant e Jeanneret teve lugar entre dezembro desse ano e janeiro de 1919.<sup>6</sup>

Ozenfant dirá mais tarde que as idéias básicas foram “enriquecidas com as discussões com Jeanneret durante todo o outono desse ano”, insinuando assim a sua preponderância na redação. Entretanto, os estudiosos costumam considerar que sua contribuição foi essencial em três dos capítulos (“A situação da pintura”, “As leis” e “Depois do cubismo”) enquanto a de Jeanneret teria se dado especialmente no capítulo dedicado à vida moderna (onde se introduzem as referências à arquitetura) e na ênfase das referências ao “número” e à “proporção”.<sup>7</sup>

*Depois do cubismo* pretende ser uma conclamação a saudar e compreender o surgimento de uma nova época. Na gênese da “vida do amanhã”, que se intui e se inicia, está o marco fundamental da Primeira Guerra Mundial. O purismo se associa ao final da Guerra, como uma espécie de corolário estético. Para além de expressão de irracionalidade e selva-

6. Cf. Françoise Ducros, «Après le cubisme», em Jacques Lucan (ed), op.cit., pp. 45-47.

7. Id., *ibid.*, p. 45.

gismo potencializado pela técnica moderna, a Guerra aparece como a grande “prova”, um momento necessário do processo de seleção/evolução no campo social.

Essa relação de positividade com a Guerra não se inicia com o manifesto. A revista *Élan*, dirigida por Ozenfant, desde 1915, se definia como um órgão dedicado à propaganda da arte, da independência e do verdadeiro “espírito francês”.<sup>8</sup>

Alguns autores destacam o caráter de mobilização nacional para a reconstrução que marcaria a ação cultural francesa do imediato pós-guerra. Nessa perspectiva, o “chamado à ordem” desborda a sua dimensão puramente artística para assumir um papel de antítese visual de uma realidade caótica, e o purismo constituiria uma reação ordenadora somente compreensível nas condições “físicas e psicológicas de uma França brutalizada e profanada durante a Primeira Guerra”.<sup>9</sup>

Essas leituras têm o mérito de pôr em relevo a dimensão ao mesmo tempo estética e social do projeto purista, mas a ênfase sobre o caráter patriótico do trabalho de Ozenfant desvia a atenção de um aspecto fundamental para a compreensão das vanguardas construtivas. A visão purista da guerra como elemento positivo de “depuração” das características

8 Amedée Ozenfant, “Editorial”, *L'Élan*, n° 1, (s.p.), 15 dez. 1915.

9 Kenneth E. Silver, “Purism: Straightening up after the Great War”, *Artforum*, vol. 15, n° 7, mar. 1977, pp. 56-63. O artigo é uma exposição parcial de um trabalho mais amplo sobre a Primeira Guerra Mundial e a arte francesa.

dominantes na sociedade está longe do elogio estetizante da violência dos manifestos futuristas, ao mesmo tempo em que guarda uma estreita relação com a formulação do primeiro manifesto de De Stijl, em que a “luta do individual contra o universal revela-se tanto na guerra mundial como na arte atual” e se afirma a convicção de que a guerra “destrói o velho mundo com o seu conteúdo: o domínio do individual em todos os seus aspectos”.<sup>10</sup>

E até mesmo na Alemanha, que havia sofrido o peso da derrota e de uma paz humilhante, a guerra parecia surgir como um momento, mesmo doloroso e condicionado à transformação política, de retomada da fé nas possibilidades de transformação da arte e de seu papel que justificava, na expressão de Mendelsohn, em 1919, “a fé em uma nova forma” e permitia crer num “renascimento em meio da miséria produzida pelas catástrofes históricas mundiais”.<sup>11</sup>

Para a formulação purista, o cubismo constitui um marco tão decisivo quanto a Guerra. A demarcação das diferenças em relação a esse “movimento” e a constatação de sua crise era talvez uma tática polemista, mas era também o reconhecimento de que esse debate dominava o ambiente cultural parisiense. Caracterizando-o como o “último advento

10 De Stijl, “Manifiesto I”. Reproduzido em Ulrich Conrads, *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo xx* (Barcelona: Lumen, 1973), p. 58. [Ed. orig.: Frankfurt, Ulstein, 1964.]

11 Erich Mendelsohn, “El problema de la nueva Arquitectura”, (Conferência no Arbeitsrat für Kunst, Berlim, 1919) em Conrads, op. cit., p. 83.

das escolas de arte”, os jovens críticos ao mesmo tempo o reconhecem como a única manifestação de arte “que ainda conta hoje”, buscando estabelecer a contribuição do cubismo como resultado da prática genial de seus mestres e o seu esgotamento determinado tanto por suas limitações intrínsecas quanto pela “debilidade teórico-doutrinária” de seus seguidores, especialmente expressada, para os autores, no opúsculo de Gleizes e Metzinger.<sup>12</sup>

A crítica ao suposto carácter ornamental ou “decorativo” do cubismo – em termos que hoje chegam a causar estranheza – tem, para além de seu tom provocador, o sentido específico de inseri-lo em uma genealogia, destacando que seus precursores imediatos (Ingres, Courbet, Cézanne, Seurat e Signac, Matisse) haviam recuperado dos grandes mestres do passado a “característica essencial da grande arte”: a autonomia da expressão plástica em relação ao tema – ou à dimensão narrativa – da pintura. E, ao mesmo tempo, serve para estabelecer com clareza uma hierarquia das artes, distinguindo entre aquelas manifestações que simplesmente agradam aos sentidos (ornamental ou decorativo) e as manifestações da Grande Arte, que se dirigem ao espírito, isto é, ao intelecto.

12. Gleizes & Metzinger, *Du Cubisme* (Paris: Figuière, 1912). [Tradução em castelhano: *Sobre el cubismo*, Murcia, COOAM/Yerba (Col. de Arquitectura, 21), 1986.]

13. Ozenfant & Jeanneret, *La Peinture moderne*, (Paris: Crès, 1925).

14. Ozenfant & Jeanneret, “Le Purisme”, *L'Esprit Nouveau*, n. 4, jan 1921.

Também se deve registrar que a posição de Jeanneret e Ozenfant em relação ao cubismo passou por algumas revisões – ou explicitações – no período que vai de *Depois do cubismo* até a publicação de *La Peinture moderne*, de 1925, livro que marca o final da colaboração entre os dois autores.<sup>13</sup> No artigo *Purisme*, de 1921, apesar de ainda marcado por um tom crítico, se destaca que nas escolas de arte recentes “somente o cubismo intuiu a importância da eleição dos “objetos selecionados”, isto é, do que na teoria purista seriam os “objetos-tipo”.<sup>14</sup> Em dois artigos dedicados especificamente ao cubismo, surgidos em 1924, se enfatiza a distinção entre o período de 1906 a 1912, no qual a “genialidade” e a “disciplina” dos grandes mestres haviam aproveitado as “liberdades quase totais proporcionadas pelo fauvismo” para chegar a um punhado de obras “verdadeiramente monumentais” e o período posterior, em que a disciplina e a austeridade “que caracterizam os grandes momentos da arte” se perderam no modismo e no retrocesso a “uma arte de expressão individual”.<sup>15</sup>

Em *Vers le cristal*, os autores se diferenciam em relação a “uma certa crítica” que não vê no cubismo senão “um certo aspecto de modernidade” e apontam que nele se pode dis-

13. Ozenfant & Jeanneret, “Le Cubisme. Première Epoque”, *L’Esprit Nouveau*, n. 23, maio 1924 e “Le Cubisme. Deuxième Epoque”, *L’Esprit Nouveau*, n. 24, jun. 1924. [Reeditados em Ozenfant & Jeanneret, *La Peinture moderne*, op. cit., pp. 90-105 e 107-131, respectivamente.]

tinguir “uma tendência para o cristal”, isto é, para esse fenômeno da natureza que “nos mostra claramente o caminho para a organização geométrica”.<sup>16</sup>

Os teóricos puristas pretendem assim não somente sublinhar seu próprio desejo de proclamar-se como os herdeiros conseqüentes, mas também indicar que o cubismo está na origem de todos os movimentos que apresentam interesse na construção da arte de sua época. O artigo que constitui a última tentativa de expressar de forma sintética o programa purista inicia com a afirmação de que “as obras que valem alguma coisa hoje em dia, inclusive aquelas que parecem um protesto contra o cubismo, devem-lhe o melhor de si mesmas...”.<sup>17</sup>

Se para Ozenfant a reação ao cubismo, nos termos do manifesto inicial, era uma via de retorno à figuratividade, para Jeanneret ela representava a possibilidade de conciliar o seu ingresso nos meios de vanguarda com o “retorno à natureza”, tema central de preocupação desde os tempos de sua formação em La Chaux-de-Fonds.

Em uma carta a seu amigo Ritter, Jeanneret manifesta seu entusiasmo:

16. Ozenfant & Jeanneret, “Vers le cristal”, *L'Esprit Nouveau*, n. 25, jul. 1925. [Reeditado em Ozenfant & Jeanneret, *La Peinture moderne*, op. cit., p. 137.]

17. Ozenfant & Jeanneret, “Idées Personnelles. Purisme”, *L'Esprit Nouveau*, n. 27, nov. 1924, s.p. [Reeditado Ozenfant & Jeanneret, *La Peinture moderne*, op. cit., p. 163.]

Há um grande movimento em direção à natureza (nós conhecemos bem esse tema). Ozenfant há um ano vem pintando nessa direção que defende. Ele encontrou em Bordeaux alguns amigos de Paris (Lhote, Segonzac) e parece que a natureza mina por todos os lados o cubismo.<sup>18</sup>

De fato, o “retorno à natureza” ou a “recuperação da figuratividade” eram bandeiras ao mesmo tempo demasiado amplas e estreitas. Demasiado amplas para a definição de uma doutrina estética ou de um movimento artístico novos e demasiado estreitas para o tipo de movimento que tinham em mente. A arte, para os nossos autores, deveria estar ancorada nas determinações fundamentais de sua época e responder a suas características decisivas, pois “a arte concretiza, fixa e exprime o espírito de uma época, com ele colabora”.<sup>19</sup>

O purismo se pretendia mais que um movimento pictórico: queria expressar a característica essencial do espírito moderno. Nesse sentido, a sua atividade propagandística não podia dirigir-se exclusivamente ao meio artístico, ainda que dependesse, num primeiro momento, da resso-

18. “Il y a un grand mouvement vers la nature (qu'on s'entend bien a ce sujet). Ozenfant peint depuis une année dans cette voie qu'il a clamé, il a rencontré a Bordeaux des amis de Paris (Lhote, Segonzac) et paraît-il la nature mine partout le cubisme”. Carta de Jeanneret a William Ritter, 2/09/1918, citada por Ducros, op. cit., p. 45.

19. Definição dos objetivos das *Editions des Commentaires*. Página de rosto de Ozenfant & Jeanneret, *Après le cubisme* (Paris: Éditions des Commentaires, 1918).

nância que nele pudesse obter. A redefinição do papel social do artista e do intelectual no novo universo maquinista demandava “uma nova orientação”. Pouco mais de um ano depois, em um artigo do primeiro número da revista *L'Esprit Nouveau*, se deixava claro que esta era dirigida “aos criadores, pintores, músicos, escritores”, bem como “a todos aqueles que adquirem quadros, esculturas, livros”, mas também “aos engenheiros e aos industriais” que devem ser conscientes “de que seus trabalhos constituem uma contribuição considerável na evolução de nossa época”.<sup>20</sup>

Aporia ou contradição do purismo, talvez, a busca de uma relação entre a arte e a ciência não é, entretanto, exclusividade sua. Antes, perpassa boa parte das correntes artísticas do primeiro quarto do século xx, ou ao menos aquelas que, como o purismo, reivindicam-se herdeiras dos caminhos abertos pelo cubismo.

No edifício teórico do purismo, a “grande Arte” e a Ciência têm em comum o “ideal da generalização”, que é “a mais alta finalidade do espírito” e, em paralelo, um método. À ciência cabe buscar identificar as leis gerais e as condições de sua previsibilidade para possibilitar a utilização dos novos conhecimentos pela técnica. À arte, cabe tentar definir as bases “invariantes” das manifestações da matéria, identificar suas leis e “generalizar para alcançar a beleza”.

20 “Presencia del Espíritu Nuevo”, artigo sem assinatura. Cf. a tradução de Elia Espinosa, op. cit., pp. 129-133.

Há, porém, um limite nessa identidade de objetivos e de métodos. A visão purista da arte é, como já vimos, claramente hierárquica, o que exclui a idéia de progresso. A ciência, assim como a indústria, é cumulativa, o que implica a sua permanente provisoriedade.

De acordo com esta visão, a busca das leis da natureza, realizada paralelamente pela Ciência e pela Arte, leva a objetivos análogos embora distintos: a primeira à “exploração mais inteligente” dos descobrimentos científicos em prol da produção, a outra à possibilidade de voltar a encontrar “as chaves da Harmonia”.

Ozenfant e Jeanneret não estabelecem, portanto, identificação entre harmonia e beleza. A harmonia é a sujeição ao Número, a concordância com as leis da natureza; a beleza é o resultado que isto provoca no homem. E como a concordância com as leis somente pode ser *percebida* intelectualmente, a harmonia não pode existir fora do homem.

As leis são “construções humanas que coincidem com a ordem da natureza”, ou seja, são uma condição de inteligibilidade do mundo. Permitem substituir a “explicação mística do universo” por outra que, no entanto, não se pode confundir com uma imanência da ordem natural. Isto significa, como já havia notado Green,<sup>21</sup> que, para Ozenfant e Jeanneret, não se pode estar seguro de que a ordem que a

21 Cf. Christopher Green, “Purismo”, em Nikos Stangos, *Conceptos del Arte Moderno* (Madrid: Alianza, 1987), p. 69.

razão ( ou seja, a ciência) nos revela exista independentemente de nós, que seja algo distinto de um reflexo de nossas mentes e nossos sentidos. A única certeza possível é que essa ordem que encontramos no que nos rodeia satisfaz a uma *necessidade* humana, a necessidade que tem a mente de conceber o equilíbrio e que têm os sentidos de percebê-lo.

Este é, sem dúvida, o sentido básico em que se deve compreender o antropocentrismo de Ozenfant e Jeanneret. A geometria subjacente à desordem aparente da natureza é, em todo caso, verificável somente no espírito do próprio homem.

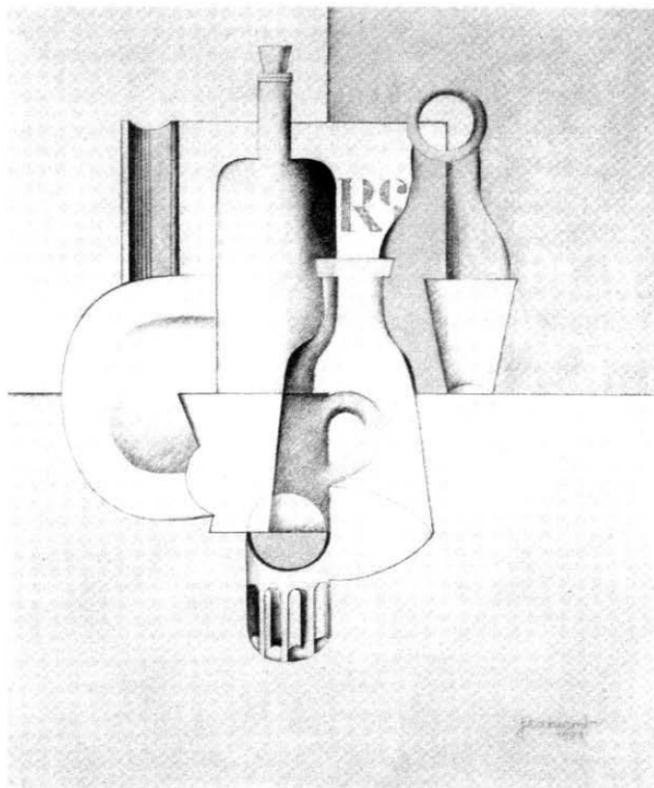
Assim, para os puristas, essa necessidade humana de perceber a ordem será satisfeita tanto pelo Partenon como por uma equação de Einstein. Sob essa luz, para usar uma idéia de Green, o purismo se converteria “em uma extensão do humanismo renascentista com sua ênfase na proporção” e no Homem como centro e medida do mundo. As proporções, que dão a sensação de beleza aos sentidos e ao pensamento, estão, para eles, diretamente relacionadas à ordem do corpo humano e à estrutura de seus órgãos sensoriais e de suas mentes “mas já não têm relação com Deus”.<sup>22</sup>

*Depois do cubismo* é assim um manifesto rigorosamente moderno. Mas é acima de tudo um programa de trabalho que continuará a ser perseguido na prática pictórica de Ozenfant e na arquitetura de Le Corbusier, pautado pela

<sup>22</sup> Id., *ibid.*

busca incessante da articulação entre os imperativos do *Zeitgeist* e os valores perenes do espírito, entre o impacto do novo mundo da máquina e das ciências experimentais e psicológicas e a contínua procura dos “invariantes” e do “número”. Programa talvez marcado por contradições insanáveis, mas que constituiu uma das referências fortes da produção e da reflexão artísticas do século xx.

CARLOS A. FERREIRA MARTINS é docente e pesquisador do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP São Carlos. Publicou, entre outros textos, “Uma leitura crítica”, posfácio a Le Corbusier, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo* (São Paulo: Cosac Naify, 2004) e “État, culture et nature aux origines de l’architecture moderne au Brésil: Le Corbusier et Lucio Costa, 1919-36”, in *Le Corbusier et la nature* (Paris: Fondation Le Corbusier/Éditions de La Villette, 2004).



Charles Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Nature morte avec bouteilles, verres et livre*, 1921 (FLC 4697)

# **1**

## **A situação atual da pintura**



*A decadência é produzida pela facilidade de fazer e pela preguiça de fazer bem, pela saciedade do belo e pelo gosto do bizarro.*

Voltaire

Finda a guerra, tudo se organiza, tudo se clarifica e depura; erguem-se fábricas, nada é mais o que era antes da guerra: a grande concorrência tudo experimentou, acabou com os métodos senis e impôs no lugar os que a luta provou serem os melhores.

A arte de hoje passou por uma verificação?

Não se vê que a guerra tenha mudado algo aí, no entanto a história prova que a arte que sobrevive à sua época é a arte verdadeiramente enraizada em seu tempo.

A arte de hoje, que foi arte de vanguarda, não passa agora de uma arte de retaguarda, de pré-guerra, a de uma sociedade festiva; a arte de antes da grande provação não era viva o suficiente para tonificar os ociosos, nem para interessar aos ativos; aquela sociedade entediava-se porque a diretiva da vida era demasiado incerta, porque nenhuma

grande corrente coletiva conduzia ao trabalho aqueles que tinham de trabalhar, nem atraía ao trabalho aqueles que podiam não trabalhar. Época de greves, de reivindicações e de protestos em que a própria arte era tão-somente uma arte de protesto.

Já passaram aqueles tempos pesados e excessivamente ligeiros.

## **Antes do cubismo**

O último advento das escolas de arte foi o cubismo.

Ele foi efetivamente de sua época, essa arte turva de uma época turva; manifestou plasticamente, não sem valor, essa turvação e representa tão perfeitamente o seu tempo que em razão disso ocupará um lugar importante nos museus. Mas essa arte, a única que ainda conta hoje, pode ser a de amanhã?

Eis que a ordem e a pureza iluminam e orientam a vida; essa orientação fará da vida de amanhã uma vida profundamente diferente da de ontem. Assim como aquela era turva, incerta de seu caminho, esta que começa distingue seu curso sólida e nitidamente. O capítulo II vai mostrar o que ela será.

Poderia o cubismo ser a arte de amanhã? Mostraremos adiante por que isso não é provável.

Convém, enquanto o cubismo triunfa, estudar qual foi

seu aporte real na plástica; para defini-lo, examinemos a situação da pintura por volta de 1908,<sup>1</sup> no momento em que Derain,<sup>2</sup> Braque e Picasso expuseram suas primeiras obras.

Ingres encontrara a “deformação” perdida desde Poussin e El Greco;

Courbet confirmara a “liberdade” do “tema” muitas vezes desprezada;

Cézanne encontrara o “monumental” perdido desde Chardin;

Seurat e Signac encontraram a “luz” perdida desde Claude Lorrain;

Matisse encontrara a “fantasia” perdida desde Tintoretto.<sup>3</sup>

O que se destaca com mais clareza na obra desses grandes precursores é a sujeição do tema à plástica pura: essa é a característica da grande arte.

Todos provaram exaustivamente a quase indiferença do tema como anedota; isso quer dizer que a condição primordial da grande arte plástica é não a imitação, mas a *qualidade dos efeitos da matéria*. Em outras palavras, que os objetos visíveis ou seus elementos contam na obra plástica pela

1. É preciso recordar a incoerência da sociedade nessa época.

2. Foi Derain, um bom artista, o primeiro a preconceber o cubismo; mas ele se manteve longe de seus excessos; além disso, tendo afirmado aqui a estima que lhe devemos, não se tratará mais dele neste estudo; ele está fora das teorias; suas obras são mais da alçada de um certo arcaísmo do que da escola cubista.

3. Não é o caso de contar entre os precursores o *douanier* Rousseau, um dos bons pintores da época, já que sua arte era puramente tradicional.

virtude de suas propriedades físicas, seus conflitos ou seus acordos, qualquer que seja o tema do qual eles emanam.

Os cubistas compreenderam isso muito bem e é preciso reconhecer-lhes o mérito.

As pessoas que não aceitam essa verdade elementar negam necessariamente toda grande arte.

## O cubismo<sup>4</sup>

As idéias de uma escola são feitas principalmente das idéias de seus líderes, mas não se devem esquecer as dos alunos; se, de modo geral, elas alteram as dos mestres, às vezes também as tornam mais precisas; em todo caso, são as idéias dos mestres unidas às idéias dos alunos que constituem o que chamamos uma Escola. A utilidade dos alunos é também esgotar as fórmulas dos mestres, aumentar seus excessos e torná-los rapidamente insuportáveis, desatando assim a liberdade que os mestres acorrentaram. É preciso então levar isso em conta.

4. O que se convencionou chamar Escola cubista compõe-se de um grande número de artistas de valores diferentes; alguns parecem estar a ponto de sair daí, mas acabam por orientar-se para a imitação integral, o naturalismo ou a busca do decorativo, o que seria uma regressão. O próprio Picasso freqüentemente volta a fazer desenhos naturalistas.

## O CUBISMO E A OPINIÃO (A OPOSIÇÃO)

Clamores acolheram os primeiros trabalhos cubistas, vilipendiados por uns, venerados por outros, conforme parecessem ou sabotagem de greve ou revolução sem precedente na história das artes plásticas.

Havia motivo para tanta indignação ou tanta lisonja?

Para distinguir, tomemos algumas das críticas frequentes sob as quais se quis destruir o cubismo, e, como a reação é sempre não mais que a continuação da ação, o estudo dessas críticas nos fornecerá a melhor pedra de toque. As quatro críticas principais visam: a não-representação, a obscuridade, a impropriedade dos títulos e a quarta dimensão.

### A NÃO-REPRESENTAÇÃO

Condenam-se os quadros cubistas por nada representar. Vimos a indiferença dos mestres em relação ao tema e o predomínio que deram ao elemento puramente plástico: Bruegel, El Greco, Poussin, Claude Lorrain, Chardin, Ingres, para citar apenas alguns, demonstram constantemente a verdade primeira que se pode assim enunciar: *Necessidade do predomínio do plástico sobre o descritivo.*

Não foi evidentemente o cubismo que inventou essa verdade. Os precursores, como acabamos de dizer, haviam posto a anedota no segundo plano; os cubistas a põem ainda mais longe e gostariam, se possível, de eliminá-la de todo. Na realidade, são eles, entre os artistas plásticos modernos, aqueles que foram mais longe nessa

via que não tinham descoberto, mas cuja importância eles tão bem compreenderam.

Para elucidar o problema consideremos as seguintes questões:

Foram os cubistas os primeiros a pintar quadros não-narrativos? Não, os cubistas não foram os primeiros a pintar quadros não-narrativos; nós o demonstraremos.

O que diferencia a estética de um tapete da estética de um quadro cubista?

Não há diferença entre a estética de um tapete e a de um quadro cubista.

Havia motivo para escândalo?

Apesar de suas teorias, os cubistas simplesmente pintaram quadros compostos como tapetes, com elementos tomados da natureza e dissociados. Isso se fez desde sempre. O emprego de elementos dissociados, mesmo da figura humana, fora de qualquer representação narrativa, por suas qualidades plásticas, formais, colorísticas ou lineares, não é novo: os micenenses, os orientais e os negros fizeram uso constante disso. Essas idéias e essas práticas, como se vê, não são novas. O cubismo não fez mais que recolocar em posição de honra na pintura um sistema bastante antigo, o mais antigo de todos, a estética ornamental; confirmou que se podem fazer painéis não-narrativos e aferrou-se a esse sistema.<sup>5</sup>

5. Será estudado mais adiante se a grande arte justifica essa restrição.

#### A OBSCURIDADE

Os quadros cubistas foram julgados obscuros. Muitos, é verdade, são obscuros. Mas discordou-se sobre as causas dessa obscuridade. Acreditou-se que o quadro cubista é obscuro porque é não-representativo; isso é um erro: um tapete não é obscuro se for bonito, ou seja, bem-concebido, no entanto ele não é representativo.

Aliás, os quadros cubistas bem-concebidos não são obscuros; se são belos é porque são bem-concebidos; são belos à maneira e na medida dos tapetes, só isso. Muitos quadros cubistas são obscuros simplesmente porque são mal-concebidos.

Um bom quadro cubista não é obscuro. A própria questão não se apresentaria se o víssemos como convém, como um tapete.

#### A IMPROPRIEDADE DOS TÍTULOS

Os cubistas foram criticados por terem atribuído às suas obras títulos bizarros e muitas vezes sem nenhuma relação real com o quadro.

É evidente que alguns desses títulos são dados para “excitar o burguês”; isso é falta de seriedade, mas seria perdoável se não ocorresse que esses títulos, por vezes ridículos, são quase sempre impróprios e criam uma espécie de mistério sobre as intenções do quadro, contribuindo para o mal-entendido do qual se falará adiante; daí resulta um mal-estar, que se manifesta não somente entre os espectadores, mas também entre os próprios artistas, sobretudo entre os

jovens que não podem acreditar em sua boa-vontade e boa-fé, porque os mais velhos, que eles admiram e amiúde com razão, se deixam levar por essa superficialidade ou admitem uma tal impropriedade.

#### A QUARTA DIMENSÃO

A objeção que visa aqui a quarta dimensão, se nos dispusermos a refletir sobre isso, não atinge apenas as hipóteses gratuitas dos teóricos do cubismo;<sup>6</sup> essa hipótese está fora de toda realidade plástica. Não sendo materializável na pintura, ela só faz aumentar o mal-entendido.

Eis brevemente por que é absurdo pretender exprimir outras dimensões além daquelas que nossos sentidos percebem; a terceira dimensão do espaço sensível, chamada profundidade, foi por um momento excomungada por certos cubistas, em prol de uma quarta dimensão que a leitura superficial de obras de ciência tinha feito “inventar”. Esqueceu-se que a quarta dimensão dos matemáticos é uma abstração totalmente especulativa, que faz parte de geometrias hipotéticas, jogos maravilhosos do espírito, sem nenhum contato material com o mundo real, concebível mas não representável, já que os sentidos humanos só distinguem no espaço três dimensões.

6. “Se quiséssemos ligar o espaço dos pintores a alguma geometria, seria preciso fazer referência aos cientistas não-euclidianos, meditar longamente certos teoremas de Riemann”, em [Albert] Gleizes e [Jean] Metzinger, *Du cubisme* (Paris: Figuière, 1912).

Há portanto que ser notado o perigo para os artistas plásticos, arquitetos da matéria, de se comprazer com especulações científicas superficiais. A natureza condiciona a ciência; a natureza e a Ciência são inseparáveis; mais do que isso, a ciência reconduz constantemente à natureza. As leis da natureza exigem uma atenção severa. Os cubistas afirmam ter pressentido o papel crescente da ciência. Eles se teriam então dedicado ao estudo rigoroso da natureza; somos obrigados a constatar que suas intenções permaneceram veleidasas. Uma boa parte da obscuridade que condenamos em suas obras provém do fato de eles terem manifestado as intenções mas não as realizarem; não se realiza o irrealizável; há uma ambigüidade entre a realidade do quadro cubista e a intenção.

#### CRÍTICA DO CUBISMO

Vê-se que a “não-representação” não é um meio plástico novo mas, ao contrário, um meio antigo; que o fato de propor uma arte ornamental no lugar da pintura não traz em si nada que possa fazer uma revolução. É simplesmente abusivo acreditar que uma arte assim seja transcendental. Não há nada nela que justifique o epíteto laudatório ou pejorativo de “revolucionária”.

Os cubistas seguiram uma antiga tradição e, se lhe emprestaram possibilidades exageradas, não cessaram de agir como ornamentistas tradicionais: vamos censurá-los por serem demasiado tradicionais?

É preciso reconhecer o mérito dos cubistas por terem ido tão longe no erro: enquanto nenhum homem conseguisse alcançar o pólo, convinha tentar sua abordagem; sabe-se hoje que lá não existe nada além de um deserto gelado; querer retornar seria uma fantasia fútil. Os cubistas fizeram uma viagem análoga; eles evitarão que aqueles que queiram pensar bem partam para esse país estéril. Erros saudáveis! Seu próprio excesso obriga a meditar aqueles que se preocupam com a arte, sobretudo aqueles que desejam criar uma arte fecunda; uma crise só tem duas saídas: encontrar o remédio ou deixar perecer. É preciso buscar as bases certas de uma arte fecunda.

Sabe-se que os quadros cubistas fornecem sensações deliciosas àqueles que buscam o arrebatamento dos olhos; definamos sua situação na hierarquia das artes; pois, como veremos, existe uma hierarquia das artes.

O sr. Coquiot escreve que os bons, os verdadeiros jovens pintores “gostam simplesmente de cantar, de se deleitar com as cores”. É verdade. Mas uma arte que só busca o divertimento, por maior que seja, não esgotaria suas possibilidades?

A arte que apenas acaricia não passa de uma arte de diversão, como a de Brillat-Savarin.<sup>7</sup>

7. Jean-Anthelme Brillat-Savarin (1755-1826), advogado e político francês, alcançou fama com a publicação do tratado de gastronomia *Physiologie du gout, ou meditations de gastronomie transcendente* (Paris: Sautelet et Cie, 1826), publicado no Brasil como *A fisiologia do gosto* (São Paulo, Companhia das Letras, 1995) [N.E.].

Protesta-se?

Existe então uma hierarquia dos sentidos?

As percepções brutas dos sentidos são de mesmo grau.

A cozinha não é o mesmo que a alta pintura, mas é o mesmo que toda arte que só almeja a carícia; carícias, cozinha e prazer dos olhos são do mesmo nível. A famosa “Pintura Pura” era então tão superior quanto se imaginava?

“Pintura Pura” é o Ornamental, essa é a realidade, por mais dolorosa que pareça; fazer pintura pura não quer dizer fazer arte pura; uma é apenas o meio humilde da outra.

Pode-se gostar da boa cozinha. É um feliz ornamento da vida.

É preciso, entretanto, reconhecer que esse retorno aos *elementos* da arte, à simples sensação — na espécie forma pura, cor pura —, era necessário. Havia literatura em excesso na pintura; mas que não se tome o meio pelo fim. O instrumento está pronto: usando elementos brutos, é preciso construir obras que façam o intelecto reagir: é essa reação que conta.

Resumamos:

Tendo demonstrado que a sensação pura, bruta é apenas o meio da grande arte, admitimos uma hierarquia das artes:

Sensação pura: arte ornamental.

Organização das sensações brutas — cores e formas puras: arte superior.

Para voltar ao cubismo, acreditamos tê-lo livrado da acusação de obscuridade, pois definimos que essa obscuridade encontrava-se, na verdade, não no quadro, mas no espírito do espectador; o mal-estar provinha do erro que consiste em, observando o quadro, nele buscar o que não pode expressar; isso se deve às promessas de seus teóricos que nos anunciaram aquilo que o cubismo não pode manifestamente sustentar, aquilo para o qual ele é manifestamente impróprio.

Livre de suas ambições teóricas, mal-fundadas e irrealizáveis, reposto em seu verdadeiro lugar (de arte ornamental), é lícito olhar as produções do cubismo como convém, isto é, como se olha um tapete; essa arte, então, parece verdadeiramente agradável.

#### O CUBISMO E A OPINIÃO (O TRIUNFO)

Vimos o quanto a opinião foi hostil nos começos do cubismo; depois ela se torna mais favorável. O cubismo foi atacado porque não era compreendido; agora que o aceitamos, ele é mais bem compreendido?

Momento perigoso para essa arte que tinha se obstinado em permanecer uma arte de cenáculo!

O "Público", do qual desde os românticos se costuma escarnecer, é de uma boa-vontade tocante.

Admitido pela opinião, o cubismo é compreendido por ela? Não se vê que ele é adotado como o foram os horríveis cães pequineses, porque se está cansado de discuti-lo, porque ele parece bizarro, porque desde *Parade*<sup>8</sup> aos balés

russos certos salões o declaram de bom-tom e porque não se quer passar por beócio.

Não é compreendido, não é apreciado realmente, porque se lhe emprestam intenções que ele não pode materialmente realizar.

É louvado por seus erros e censurado por suas qualidades. O público esnobe, que dita o bom-tom, nele aprecia um mistério que não está de fato ali e censura o que existe efetivamente. Que mal-entendido!

É louvado porque nele se vê algo de prodigiosamente revolucionário, de completamente diferente daquilo que se tinha visto até então: tantas pessoas nunca teriam visto um tapete do Oriente?

Faz-se dessa arte ornamental — simples quadros de bons pintores decoradores, tomados por formas e cores — o objeto de uma religião absconsa: não se teria nunca observado a vitrina de uma loja de tintas?

O mais singular é que os cubistas, de tanto ouvir dizer que há em seus quadros intenções que eles não tinham imaginado, acabam por não mais ver claro; e são levados a atribuir esse milagre à maravilhosa fecundidade do cubismo.

O espírito moderno se verifica pela arte de hoje.

8. Balé concebido, em 1917, por Erik Satie, Leonid Massine e Jean Cocteau, na tradição do *théâtre forain* francês — feiras itinerantes que levavam entretenimento à população das classes mais baixas, cujos espetáculos eram geralmente precedidos por uma parada para atrair o público. O balé *Parade* teve a colaboração de Picasso, que desenhou o cenário e os figurinos. [N.T.]



**2**

**A situação atual da vida moderna**



*... e julgamento por toda parte.*

Poussin

A natureza com suas leis domina nosso pensamento; nossos sentidos lhe são submetidos. Ela é o jazigo de todos os valores concebíveis por nossa razão.

Não nos enganemos, o espírito talvez nunca tenha estado em contato tão constante com ela quanto nessa época de pesquisas científicas. O cientista vive com os elementos; por sua intuição emite hipóteses que ultrapassam a imaginação comum, pela análise verifica-as e estabelece as leis que substituem as “revelações”. O poema canta uma sensibilidade pessoal, mas a lei é uma força que nos vivifica, nos desenvolve, nos eleva e nos dá uma amplitude nova. As fontes da natureza são muito mais abundantes, fecundas e ilimitadas que os universos quiméricos caros aos românticos e aos fracos, construídos à sua medida humana.

A pesquisa das leis dá a chave das harmonias.

## O espírito moderno

Qual é a situação atual da vida moderna?

O século XIX nos deu a máquina.

Ao revolucionar o trabalho, a máquina semeia os germes de grandes transformações sociais; ao impor ao espírito condições diferentes, ela lhe prepara uma orientação nova.

Outrora, cada homem, ao criar sua obra reunindo cada peça, afeiçoava-se ao que fazia e gostava dela como sua criatura; ele amava seu trabalho. Hoje, é preciso reconhecer, o trabalho em série imposto pela máquina esconde mais ou menos ao operário a conclusão de seus esforços. No entanto, graças ao programa rigoroso da indústria moderna, os produtos fabricados são de uma perfeição tal que proporcionam às equipes operárias um orgulho coletivo. O operário que executou apenas uma peça isolada apreende então o interesse de seu labor; as máquinas que cobrem o chão das fábricas fazem-no perceber a potência, a clareza e o tornam solidário de uma obra de perfeição à qual seu simples espírito não teria ousado aspirar. Esse orgulho coletivo substitui o antigo espírito do artesão elevando-o a idéias mais gerais. Essa transformação nos parece um progresso; é um dos fatores importantes da vida moderna.

A evolução atual do trabalho conduz pelo útil à síntese e à ordem.

Foi definida como "taylorismo", e isso num sentido pe-

porativo. Na verdade, não se tratava de outra coisa senão explorar inteligentemente as descobertas científicas.

O instinto, as tentativas e o empirismo são substituídos pelos princípios científicos da análise, pela organização e pela classificação.

Não se passaram ainda cinquenta anos desde o nascimento da indústria e já foram realizadas obras formidáveis, que fazem recuar com uma amplidão inesperada, cuja importância ainda não se pode medir, os limites até aqui designados ao homem. Elas nos fornecem a percepção de uma beleza clara, aérea, geral. Jamais desde Péricles o pensamento tinha sido tão lúcido.<sup>9</sup>

Por todo lado erguem-se construções de um espírito novo, embriões de uma arquitetura futura; nelas já reina uma harmonia cujos elementos procedem de um certo rigor, do respeito e da aplicação das leis. Uma clareza deixa reconhecer sua intenção nitidamente formulada. As pontes, as fábricas, as barragens e tantas obras gigantescas portam em si os germes viáveis de um desenvolvimento. Nessas obras utilitárias pressentimos uma grandeza romana.

A arquitetura, há cem anos, perdeu o sentido de sua missão; passou a ser não mais que uma arte decorativa de baixa categoria. Ela nos propõe apenas decorações fúteis

9. Essa questão será desenvolvida em um próximo volume dos *Commentaires*. [Série de textos que se seguiriam à revista *Élan*, dirigida por Ozenfant. Sua publicação foi abandonada pela publicação da revista *Esprit Nouveau*.]

que maculariam o organismo dos edifícios, se esse organismo ainda existisse. Mas a situação da arquitetura é mais grave; destinada a fazer de uma casa um órgão viável que responda a fins úteis antes de tudo, enobrecedores em seguida e somente se a conveniência a isso se prestar, ela perdeu totalmente o sentido dessa missão; em virtude de uma escolástica senil, ela se contenta hoje em engrinaldar os palácios ou as mais estritas "caixas para alugar" com uma flácida excreção extraída dos manuais.

A arquitetura estaria morta (pois a Escola a matou) se por um desvio feliz não tivesse reencontrado seu caminho: a arquitetura não está morta, porque os engenheiros, os construtores retomaram com uma grandeza tranquilizadora seu destino grave.

Os subúrbios das cidades, num caos através do qual é preciso saber discernir, mostram-nos fábricas em que a pureza dos princípios que presidiram sua construção realiza uma harmonia certa que nos parece próxima da beleza. O concreto armado, última técnica construtiva, permite pela primeira vez a realização rigorosa do cálculo; o Número, que é a base de toda beleza, pode encontrar daqui em diante sua expressão.

Já as máquinas, em razão até de seu condicionamento pelo número, tinham evoluído mais rapidamente, atingindo hoje uma purificação notável. Essa purificação cria em nós uma sensação nova, um deleite novo, cuja importância faz refletir; ela é um novo fator no conceito moderno da arte.

Não ficamos insensíveis diante da inteligência que rege certas máquinas, diante da proporção de seus órgãos rigorosamente condicionados pelos cálculos, diante da precisão de execução de seus elementos, diante da beleza íntegra de suas matérias, diante da segurança de seus movimentos; há aí como uma projeção das leis naturais. Os galpões que as abrigam são os vasos de uma limpidez sem frases. Os edifícios das fábricas com sua grande disposição expressiva apresentam suas massas serenas; a ordem reina porque nada é deixado à fantasia.

Tudo isso está em vias de realizar o que os gregos, tão plenos desse espírito, tinham sonhado sem poder jamais realizá-lo, por falta de métodos e de meios comparáveis aos da indústria moderna. Temos hoje construtores. Se temos hoje nossas Ponts du Gard, teremos também nosso Partenon, e nossa época está mais instrumentada do que a de Péricles para realizar o ideal de perfeição.

### **As incertezas da arte atual**

A “Arte” (acepção atual) é quase totalmente estranha ao espírito moderno. Imaginemos a arte mais moderna — a única que merece atenção, o cubismo — nessa atmosfera de ciência e de indústria: o desacordo é surpreendente. Há como uma mudança de plano. E o plano mais moderno não é ocupado pela arte. Mudava-se de plano ao passar da cidade à

Acrópole? Não, porque Fídias e Íctios são os artistas de sua época. O cubista não é o artista representante da nossa.

Constatamos que os artistas pouco contribuem para as realizações modernas, claras, harmoniosas, belas desde logo, e, por outro lado, depois de termos visto o que é a arte de hoje ficamos aterrorizados pelo lugar medíocre que ela ocupa. A razão disso não estaria em sua indiferença à vida moderna, em seu isolamento? E será que não poderíamos arriscar esta afirmação: a arte está em toda parte menos nos ateliês dos pintores, dos decoradores, em toda parte menos nos escritórios dos arquitetos? A arte atual é feita por pessoas que vivem fora de seu tempo ou que só se aproximam dele pela moda.

A arte desapareceria? Ela pode, em algumas épocas tumultuadas, passar para o segundo plano, perder contato. Mas rumamos a uma época em que a arte pode retomar seu destino.

Por que tinha ela perdido contato?

Até o romantismo, os artistas viviam com seu tempo; os românticos romperam o contato constituindo-se como seres à parte, fora da época. Talvez motivada nesse período de regressão, essa atitude não se justificaria mais hoje. Ora, os artistas atuais mantêm-se em sua maior parte longe da corrente; toleram pouco seu movimento. Vivem entre "iniciados"; não abandonam por um instante seu círculo senão para ir às "closeries", às "rotondes",<sup>10</sup> aos salões, aos teatros e às exposições, às reuniões artísticas; só se

aproximam da vida moderna no que ela tem de artificial. Seus devotos admiram-nos porque os consideram seres especiais, superiores, extravagantes, fora da norma. Uns são nitidamente hostis à época; outros, percebendo melhor seu papel na sociedade, buscam concordâncias; entretanto esforçam-se antes de tudo para preservar sua “originalidade”; poderíamos até supor que é o desejo de renovar essa originalidade que os impulsiona a buscar no modernismo antes de tudo o inédito. Cantam-se, descrevem-se, pintam-se objetos modernos; crê-se assim ser moderno, tomar contato com sua época. Pintam-se transatlânticos, vagões de trem, de metrô, retendo apenas seu lado pitoresco, romântico, acidental.

Puro engano. Há na estrutura de um transatlântico uma beleza orgânica, à que se é indiferente; mas eis que a guerra nos ocasiona, de súbito, os navios camuflados que se tornam instantaneamente o assunto inesperado da “renovação do tema” e da “originalidade da visão”! Pobres navios magníficos, de estrutura maravilhosamente equilibrada, de ampla arquitetura, polidos e nítidos sob seu verniz puro, são admirados por sua camuflagem, deformados, hilários, naufragados na paisagem ambiente, irreconhecíveis, semelhantes à gruta artificial dos ursos polares de

10. Referência aos famosos cafés de Paris “La Closerie de Lilas” e “La Rotonde”, pontos de encontro em Montparnasse de intelectuais e artistas nas décadas de 1910 e 1920. [N.T.]

Hagenbeck,<sup>11</sup> a decorações de barracas de tiro ao alvo; é o retorno à *Parade*; daí extraímos o divertimento fácil, a decoração fácil, o arabesco fácil, tudo que anula a beleza!

A novidade dos temas não renova a pintura; há aí apenas variação conhecida sobre um tema novo, algo com que se distinguir pela aparente extravagância do tema.

Isso não é um progresso, é apenas uma modalidade do naturalismo ou do impressionismo, sob camuflagem cubista.

Há incontestavelmente hoje incertezas na arte.

As técnicas atuais da pintura são fracas; o mesmo defeito afeta todas as artes.

Só concebemos na medida em que podemos realizar. Só concebemos claramente aquilo que podemos executar perfeitamente. A insuficiência das técnicas atuais conta muito na fraqueza da concepção. O mecanismo do espírito rapidamente limitou a concepção à escala dos meios de realização. O espírito daquele que dispõe de grandes meios técnicos é capaz de conceber livremente.

Sabemos bem que a concepção não é apanágio exclusivo dos técnicos. Acreditamos também que os não-técnicos podem conceber em nível muito alto; isso não passa de uma prova do entrave que um ofício frágil pode acarretar à concepção; daí se deduzirá portanto a necessidade de estar

11. Carl Hagenbeck (1844-1913), famoso caçador alemão que capturava e treinava animais selvagens, também foi diretor de circo e de zôo. Em 1896 patenteou o novo conceito de jardim zoológico, com fossos e valas no lugar de grades e simulando os *habitats* naturais dos animais. [N.T.]

livre de todo entrave técnico. Isso é natural mas não é evidente no mundo da pintura que, desde os *fauves*, professa o desdém mais completo pela técnica, afirmando que esta é sempre suficiente para exprimir pensamentos de gênio. Mas não, o gênio sempre levou em conta as temíveis dificuldades da técnica. Os *fauves* negam: seus quadros são, de fato, de uma técnica frágil; sua concepção não deixa de sê-lo também; essa moda já passou. Os cubistas o sentiram algumas vezes e tentaram reagir.

Será objetado também que as crianças, cuja técnica é rudimentar, fazem desenhos encantadores; comparam-se mesmo esses desenhos a obras de artistas notórios. Ora, constatamos que quando essas mesmas crianças começam a aprender, o encanto desaparece de seus desenhos. No entanto, o entusiasmo foi tal que os novos métodos de ensino do desenho nas escolas da França fixaram-se a tarefa de lhes conservar essa "flor". Chegou-se a essa situação singular, os mestres vendo-se obrigados a impedir que seus alunos aprendam. As academias não alcançam resultados diferentes.

Há incontestavelmente hoje incertezas na arte!

Uma singular consequência do amor pela novidade é a introdução das formas negras na pintura. É notável como uma arte, que utiliza assim o arcaísmo como tempero novo, carece de seiva! As formas negras, sem a menor dúvida, são puras, mas como toda forma pura elas traduzem exatamente a sensibilidade de seu autor. Admitiremos que essa é a nossa?

A arte debate-se na incerteza das estéticas, na hesitação das concepções, na fraqueza da execução, no engano de si mesma.

### **Rumo a uma arte consciente**

Nada nos autoriza a supor que tenha havido incompatibilidade entre a ciência e a arte. Tanto uma como a outra têm por meta o universo em equação, como mostraremos no capítulo III. Apenas suas técnicas diferem. Assim como a indústria é condicionada pela ciência, e não faz mais do que realizar as conclusões da ciência, a arte deve escorar-se em leis: se Poussin não tivesse comprovado sua sensibilidade, sua obra não seria nem tão clara, nem tão homogênea, nem tão durável. Hoje mais do que nunca é preciso um critério.

Considerando agora a arte, que é o objeto mesmo deste estudo, podemos expor esse dilema: dado que o espírito científico se desenvolverá cada vez mais e com ele a indústria: ou bem a arte será a de uma época de ciência, e não pode permanecer no estado atual; ou não será a arte de uma época de ciência e cessará de existir. Pois toda arte que deixa de ser de sua época morre.

A ciência progride somente à força de rigor. O espírito atual é uma tendência ao rigor, à precisão, à melhor utilização das forças e das matérias, à mínima perda, enfim uma tendência à pureza.

Essa é também a definição da arte.

A arte ocupou-se então em recriar sua língua, em retomar consciência de seus meios; o naturismo, o impressionismo e o cubismo liberaram maus hábitos e tradições ossificadas. Resta construir obras que sejam realmente desta época.

O que é mais característico da nossa época, já dissemos, é o espírito industrial, mecânico, científico. A solidariedade da arte a esse espírito não deve conduzir a uma arte feita pela máquina, nem a figurações de máquinas. A dedução é diferente: o estado de espírito que vem do conhecimento das máquinas dá vistas profundas sobre a matéria, consequentemente sobre a natureza. Em paralelo a uma ciência, a uma sociedade industrial, teremos uma arte no mesmo plano. Os meios da ciência e da arte são diferentes; o que faz a ligação é uma comunidade de espírito.

Assim, menos individualismo antes de tudo, de sensibilidade obscurecida e expressa por meios medíocres! É lamentável que os pintores tenham fugido de seu tempo.

Ele nunca esteve mais *pleno* do que hoje. A arte deve vir de sua época; poderá então unir-se à ciência na vanguarda.

A palavra "Ciência" é para nós, aqui, apenas a fórmula breve que permite designar uma das mais puras intenções do espírito moderno; até agora no mundo dos artistas essa ciência e esse espírito foram aviltados, desprezados, ignorados; e, porque nos privamos dessa seiva, decaímos. Nos objetarão que a arte é eterna, a ciência ou a indústria, perecíveis; as máquinas atuais serão substituídas por melho-

res, os princípios científicos serão modificados por alguma descoberta inesperada, ao passo que nada substituirá Fídias. De acordo; também não se deve ver na ciência apenas um dos elementos do espírito moderno; Fídias mostra precisamente que ele foi o espírito do século de Péricles.

Fatos rigorosos, figurações rigorosas, arquiteturas rigorosas, formais, tão pura e simplesmente quanto as máquinas.

As leis não poderiam ser uma restrição; elas são a armadura fatal, mas inabalável, de todas as coisas. Uma armadura não é um entrave.

Basta de jogos. Aspiramos a um rigor grave.

**3**

**As leis**



*Mas o que é enfim uma lei? Enquanto nos contentarmos em associar a essa palavra somente idéias metafísicas, continuaremos a raciocinar sem nos entender.*

Jean-Jacques Rousseau

## As leis<sup>12</sup>

A ciência e a grande arte têm o ideal comum de generalizar, o que é o fim mais elevado do espírito. Em acordo com as leis naturais, elas desprezam o acaso. A análise que está na base é apenas um meio para tomar conhecimento dos *invariantes*,<sup>13</sup> para reunir materiais escolhidos segundo o diapasão humano; mas a análise que disseca e retalha degrada; dissecar é privar-se da visão de conjunto; a arte deve generalizar para alcançar a beleza.

12. Falaremos do universo como se o homem fosse o centro do mundo, embora ele só conheça aquilo que seus sentidos deixam perceber desse mundo; admitiremos que o mundo é como aparenta, o que, aliás, sem ser certo é possível; falaremos como pintores: "a Arte para os Deuses" não faz nenhum sentido; reteremos somente o que pode servir à arte.

13. Atribuímos à palavra "invariante" um sentido mais geral que os matemáticos.

A busca do geral não afeta de maneira alguma a personalidade daquele que a ela se consagra; Pasteur, Newton ou Michelangelo não se inquietaram nenhum instante com sua frágil individualidade; “aparentar” não era sua preocupação.

Uma grande arte construtiva partirá necessariamente de uma escolha analítica e necessariamente de materiais escolhidos por nossos sentidos humanos; mas é estudando o universo presente que essa associação se elevará acima das contingências grosseiras e fugidias e expressará uma lei.

Da obra deve surgir uma lei.

É a lei que causa o mais elevado deleite do espírito. Veremos mais adiante que a sensação bruta só vale pelas reações que impõe ao espírito.

#### A BUSCA DOS INVARIANTES

Vimos que o esqueleto da vida moderna é constituído pela ciência e pela indústria; pela ciência que fornece visões novas sobre a natureza e o conhecimento das suas leis gerais e constitutivas; pela indústria que procede diretamente da ciência. Vemos a ligação e surpreendemo-nos pela falta de contato quase absoluta entre a arte atual e essa vida moderna; o erro é dos artistas, que adotam, sem verificação, esse velho preconceito romântico de que a arte é por essência obscura, está fora ou acima da razão, ao passo que a ciência seria mera tarefa do lógico.

Vamos provar que a arte pura e a ciência pura não são domínios estanques; elas têm um espírito comum. Tampou-

co há separação entre uma vida condicionada pela ciência e uma arte paralela a essa ciência; a arte e a ciência dependem do número.

Há muito tempo a arte se esforça por exprimir as imagens fugazes de nossas emoções fugidias. Uma arte assim deixou de emocionar realmente; ela está caducando como os romances sentimentais; deixou de interessar, ela diverte; é classificada, como é justo, entre as artes do entretenimento, ao lado da arte ornamental. Nada está perdido, a arte pode recuperar seu posto elevado; mas é preciso refletir.

O que há então de comum entre a arte pura e a ciência pura? De que maneira o espírito de uma pode servir à outra? Apenas o instrumento técnico difere, o objetivo é o mesmo: o objetivo da ciência pura é a expressão das leis naturais pela busca das *constantes*.

O objetivo da arte grave é também a busca do *Invariante*.

#### O QUE É UMA LEI?

As leis verificadas são construções humanas que coincidem com a ordem da natureza; podem ser representadas por números, os quais fazem curvas esquemáticas solidárias entre si e solidárias com as da natureza; foram elas que substituíram a explicação mística do universo. Elas vão servir para restabelecer a arte.

## BUSCA DAS LEIS

Superficialmente sentida ou observada, a natureza apresenta-se como um magma de incidentes constantemente mutáveis e variáveis. É isso que justifica nas antigas metafísicas a explicação milagrosa e, na arte, as recentes escolas individualistas, românticas, impressionistas e cubistas (impressionistas de formas) que parecem ter sido atingidas apenas pela variação da natureza ou das sensibilidades individuais; e ao que tudo indica o estudo do invariável não lhes despertou interesse.

Mas, cuidadosamente observada ou gravemente sentida, a natureza surge então não como uma magia sem plano, mas como uma máquina? As leis nos permitem considerar que a natureza age à maneira de uma máquina. Dessa máquina bastante complicada sai um tecido muito complexo, mas urdido sobre uma trama geométrica. As geometrias física e matemática definem as leis das forças que são como eixos de ordenação.

Essa máquina age segundo leis tão rigorosas que, malgrado sua infinita complicação, as medidas mais rigorosas são incapazes de pôr em evidência a menor variação em seus produtos: *invariabilidade*.

As leis são tão invariáveis<sup>14</sup> que mesmo aquilo que chamamos acaso não faz falta ao tecido, já que, como nos ensina a lei dos grandes números, os fenômenos de causas

14. Pitágoras, Euclides, Arquimedes, Newton etc.

indefinidas, não solucionadas, classificados sob o nome de acaso, compensam-se no fim das contas e convergem para um eixo. “A palavra acaso”, diz Lamarck,<sup>15</sup> “exprime somente nossa ignorância das causas.”

O sentimento e o conhecimento das leis dão sobre essas coisas uma idéia de harmonia que não é distante da idéia da beleza. Estudaremos mais abaixo o mecanismo da sensação de beleza e mostraremos que ela depende dos números do objeto.

#### PARALELO ENTRE OS MÉTODOS DE ANÁLISE DA CIÊNCIA E OS DA ARTE

Busquemos as leis da ordem, que são as da harmonia. Trata-se portanto de definir os grandes eixos de ordenação do mundo e de formulá-los; o cientista o fará com números e às vezes também com imagens (curvas); o artista, com formas. Os métodos são os mesmos: indução, análise, concepção, reconstrução.

É preciso destacar aqui um erro bastante corrente entre os artistas que crêem que a ciência seja puramente dedutiva e a arte, puramente indutiva.

Os métodos científicos são simplesmente máquinas, às quais é preciso dar idéias novas se quisermos ver delas

15. Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet, chevalier de Lamarck (1744-1829), naturalista francês cuja doutrina evolucionista defende a transmissão hereditária de caracteres adquiridos por ação do ambiente [N.E.].

saírem leis novas, e a invenção não é outra coisa senão a faculdade de imaginar a partir de bases seguras.

Os estudos do pintor são para a pintura o que as análises do físico ou do matemático são para a ciência; o conhecimento da ordenação da natureza.

Os instrumentos para o físico são os aparelhos de medição (balanças etc.) e os aparelhos de penetração (microscópio, telescópio etc.); o do pintor é o seu olho que age verdadeiramente como um instrumento de controle, de verificação, de penetração.

#### OBJETIVO DA ANÁLISE

A análise serve para definir as propriedades da natureza; meios análogos, fins semelhantes.

Digamos, contudo, que a ciência fornece probabilidades que se precisam com o aperfeiçoamento dos instrumentos, ao passo que a arte oferece uma certeza: a beleza. Os instrumentos da arte são mais seguros e é isso que constitui a sua grandeza. O estudo do pintor é o estágio analítico; um estudo não é um quadro, assim como uma experiência não é a expressão de uma lei.

#### MECANISMO DA EMOÇÃO

A escolha e a emoção do artista diante da natureza são absolutamente análogas à vibração de um ressonador provocada por ondas afinadas com ele; tal é o mecanismo da escolha. Se o artista simplesmente copia o tema de sua emoção, ele

age como fotógrafo; veremos mais adiante que a fotografia só exprime o acidental. O que é preciso materializar é não o próprio objeto, não a sensação bruta de beleza, mas a emoção que ele provoca. É lícito acreditar que há concordância, por assim dizer simétrica, entre os *números* constitutivos do objeto que parece belo e a obra que traduz exatamente a beleza desse objeto; no entanto, é muito possível que o quadro não seja, ponto por ponto, simétrico ou semelhante ao tema real; pode-se acreditar que há um sistema de equivalências, de coordenadas, que liga rigorosamente a obra ao tema. A obra está ligada ao tema por uma função contínua.

O verdadeiro do cientista, o belo do artista são as expressões dessa ordem fatal que soa em nós o acorde perfeito. Ademais é conveniente indagar-se, como o fizeram outrora os metafísicos, se a beleza e a harmonia não são idênticas.

Supomos que a beleza age, como dizíamos acima, à maneira das ondas sonoras sobre um ressoador; este só entra em jogo sob a influência de vibrações cujos números estão compreendidos entre certos limites: feiúra ou indiferença de um lado, beleza do outro. Admitamos que o olho é um ressoador: ele tem um coeficiente individual como todo ressoador e será sensível a ondas compreendidas entre certos números. (Já sabemos que o olho só é sensível às sensações luminosas entre certos limites compreendidos entre os números.)

Acreditamos que a sensação de beleza, de indiferença ou de feiúra provém do acordo, da coincidência ou do desa-

cordo entre os números de vibrações do objeto e os números do órgão perceptivo. Os ressoadores mais sensíveis são muitas vezes os artistas, é por isso que eles freqüentemente precedem sua época: iniciadores.

O que leva a crer que as coisas se passam realmente assim é o enriquecimento dos meios da arte; certas formas, certas cores que pareciam desagradáveis, impróprias à arte, certas associações, certas gamas cromáticas são hoje correntemente empregadas<sup>16</sup> e nos parecem belas.<sup>17</sup> Não é necessário lembrar que do estudo dos textos antigos, os textos de Homero por exemplo, pode-se pensar que os homens daquela época não percebiam todas as nuances do cromatismo atual. Isso parece provar que nossos sentidos são perfectíveis, isto é, que podem adquirir mais flexibilidade e, conseqüentemente, que o domínio do belo aumenta; seria arriscado afirmar que, um dia longínquo, nossos sentidos abertos à harmonia total do mundo sentirão diante do espetáculo dessa ordem uma sensação análoga a essa sensação limitativa que chamamos hoje beleza? O que se pode afirmar é que o domínio da feiúra diminui e o cubismo tem algo a ver com isso: tendo nos habituado a espetáculos considerados até então indignos da arte, e tendo nos ensinado a compreendê-los, ele diminuiu igualmente a feiúra, acostumando-nos a prová-la.

16. Comparem com a música.

17. A feiúra das cidades industriais, das máquinas.

Em resumo, nossos sentidos plásticos comportam-se como baterias de ressoadores afinados cada um a ondulações determinadas e seu número aumenta à medida que as descobertas trazem vistas novas sobre a matéria (natureza).

A ciência auxilia no progresso da arte apontando ordenações até então ignoradas.

Existem sensações ainda indiferentes que no entanto estão no limiar da beleza; a ciência ao designá-las nos convida a olhar; verifica-se que aí muitas vezes há beleza: eis-nos em posse de uma beleza nova e esse aperfeiçoamento torna-se hereditário (as crianças de hoje experimentam já de saída as pesquisas de ontem).

Como se vê, há solidariedade entre o aperfeiçoamento científico e o da arte.

Aprendemos aqui uma das reações da ciência sobre a arte.

#### AS LEIS E SUA RELAÇÃO COM AS ARTES PLÁSTICAS. A ESCOLHA. ANTROPOCENTRISMO. ANTROPOMORFISMO.

Somos homens.

Uma arte que procede do conhecimento das leis é uma arte essencialmente humana, pura de todo ocultismo, uma arte pura baseada na física.<sup>18</sup>

18. Obviamente falamos aqui apenas das leis dos elementos constitutivos do quadro e não de suas conveniências, de suas leis internas; estudaremos no capítulo IV a concepção e a realização prática do quadro.

Não se pode tudo pintar, entre os incontáveis temas; é melhor então escolher; escolher aqueles que trazem em si o mais alto rendimento de beleza plástica. Que critério adotar? Façamos uma estatística das formas por rendimento de beleza: embaixo, a matéria inorgânica em que o olho não percebe nenhuma lei plástica clara, magma, portanto pouca beleza; em seguida, o objeto inorgânico (minerais, objetos fabricados etc.); acima, a paisagem; no topo, a figura humana. Tomemos um exemplo que deverá provar que, porquanto somos homens, há uma hierarquia plástica das formas que explica a desigualdade de seu coeficiente de beleza:

Eis um aposento; procuro definir os elementos plásticos interessantes que um pintor poderia daí extrair:

Observo o papel de parede pontilhado, pedaços de madeira que formam mesas, uma palmeira, uma faca, um violino; uma mulher está sentada.

O papel de parede é muito particular e se assemelha a certas superfícies de Picasso; a madeira da mesa é de uma opacidade interessante; das folhas de papel emana uma luz rigorosamente modulada; a faca tem brilhos, o violino, curvas suaves: natureza-morta clássica. A palmeira introduz no aposento o vegetal com a complexidade dos organismos superiores. Mas a figura entroniza-se como rainha e faz a natureza-morta passar para o papel de decoração.

A carne do rosto é de uma opacidade mais bela que a da madeira, a luz da testa é mais bonita que a das folhas de papel, o brilho dos olhos é mais belo que o da faca.

O corpo humano é organizado segundo leis de simetria tão legíveis quanto aquelas que determinaram a construção do violino; o conjunto do aposento é uma feliz anedota, um feliz acaso que justificaria uma feliz escolha; mas uma única coisa engloba e ultrapassa a beleza das outras: a figura humana; é ela que detém o mais alto rendimento de plasticidade.

Ocorre que somos homens, que estamos afinados com aquela beleza, que uma longa familiaridade nos fez melhor conhecê-la, melhor compreendê-la, melhor apreciá-la. Que tudo é igual diante do conhecimento, isso é certo; que um dia, quando nossos sentidos perceberem tão claramente as leis da inorgânica quanto as do corpo humano, quando uma longa e perseverante análise nos tiver habituado ao que ainda hoje é a feiúra ou a indiferença, nos tiver ensinado a compreendê-la e conseqüentemente a apreciá-la, é possível que o corpo humano seja destronado e que a hierarquia que estabelecemos perca a importância que apresenta agora. Mas ainda assim somos homens (antropocentrismo) e temos de escolher para os homens (antropomorfismo). Antropocentrismo, antropomorfismo, eis outro critério. Ainda assim, ao basear a arte em sólidas fundações humanas, é provável que a arte venha a trabalhar para nos libertar, para nos aproximar da percepção total da harmonia universal. Ainda não chegamos lá.

Em busca das leis da harmonia, trata-se então para o geômetra tanto quanto para o artista de definir os eixos de

ordenação. Essa meta exclui necessariamente o antigo erro dos metafísicos de outrora, dos românticos criadores de arranjos hipotéticos sem contato suficiente com a natureza, das fantasias pessoais arbitrárias que fazem necessariamente da obra uma construção sem generalidade e sem interesse para os homens, frágeis sistemas que tiveram razão no seu tempo e que há muito deixaram de interessar.

Entre as leis, existem algumas que importam particularmente à plástica; nem todas podem servir para a construção de um quadro: a natureza obedece como que a eixos, como a forças indefinidamente complexas dispostas segundo eixos, a quantidades imensas de leis dispostas segundo eixos umas sobre as outras; mas há eixos principais, como na árvore as folhas, os ramos, os galhos, um tronco.

Tudo até o extremo limite da percepção humana é associado, coordenado, segundo essas leis e outras também, que, ainda sem poder defini-las, o homem pressente.

Vemos então que a arte, assim como a ciência, deve primeiro tomar conhecimento dessas leis principais que constituirão uma língua da qual ela poderá se servir para criar construções coerentes com a natureza, inteligíveis e satisfatórias. Cada vez que o cientista ou o artista tentar transgredir essas leis, ele diminuirá sua obra.

Os cânones antigos que acreditamos comumente serem códigos artificiais, calibres, eram baseados unicamente no justo conhecimento da universalidade das leis natu-

rais que governam o mundo exterior e condicionam a obra de arte. Eram não códigos, mas leis justas e flexíveis que permitiam ligar a obra humana à da natureza (Euclides, Pitágoras, Arquimedes). Esses mesmos cânones (triângulos egípcios, relações numéricas etc.) eram conhecidos pelas mais antigas civilizações.<sup>19</sup> Os egípcios, os assírios, os gregos, os persas e os góticos os conheceram; os renascentistas os recuperaram mas muitas vezes aplicaram-nos em sua escolástica como regulamentos restritos; foram conservadas algumas de suas lembranças até sob Luís XVI (Blondel).

Vemos que o conhecimento e a observância das leis gerais que condicionam a arte não poderiam entravar a liberdade de cada um pois seu uso permitiu construir obras de uma originalidade plástica tão pura e tão diferente quanto as pirâmides, os palácios da Assíria, o Partenon, as cúpulas persas, as naves góticas, os monumentos de Blondel. Vemos que não há por que ter o receio, mudando os métodos de pura sensibilidade caros aos artistas de hoje, de instituir uma arte compassada e sem originalidade.

19. O estudo rigoroso das obras-primas permite definir — e esse estudo será objeto de um próximo volume dos *Commentaires* — um certo número dessas relações formuláveis, definíveis numérica e geometricamente; as grandes obras plásticas são aquelas em que elas foram aplicadas consciente ou inconscientemente pelos mestres; entretanto, aqueles entre os mestres que fizeram uso consciente dessas relações permitiram a seu gênio exprimir-se totalmente; hoje as obras fortes são aquelas que, embora não as tendo expressamente formulado, aplicaram-nas implicitamente.

“Se”, diz um matemático, “os gregos triunfaram sobre os bárbaros, se a Europa, herdeira do pensamento dos gregos, domina o mundo, é porque os selvagens gostavam das cores gritantes e dos sons barulhentos do tambor que ocupam apenas seus sentidos, ao passo que os gregos gostavam da beleza intelectual que se esconde sob a beleza sensível.”

Não, a arte não é apenas essa cócega agradável em que se comprazem os pintores de hoje e que Sócrates acusa, e que produz uma paleta, um quadro cubista, um letreiro de loja de tintas ou um tapete. Nada conta em artes plásticas senão o que está fundado na plástica, mas as escolas revolucionárias decretaram, proclamaram, que nada conta senão o que chamam de “plástica pura”. Esquecem, esses revolucionários, que as formas e as cores só agem como excitantes imediatos de nosso sentido visual, que este não passa de um simples transmissor ao cérebro que, por sua vez, justifica a qualidade dessas sensações e que, por um jogo complicado de associações, de lembranças, etc., liga-as às sensações hereditárias ou adquiridas. É assim que a arte nos emociona: é isso que lhe dá recursos indefinidos; se não, a obra seria uma simples coleção de elementos incoerentes; essa obra não teria outro alcance nem outros meios a não ser uma paleta ou uma faixa.

A ciência chama nossa atenção para as ordens que ela descobre; o artista é incitado por ela a descobrir belezas novas que essa ordem define. Verificando as descobertas da ciência, constatamos muitas vezes que elas são fontes de be-

lezas das quais a lei é apenas o esquema. O cientista descobre a harmonia, fonte de beleza; o artista daí retém o que é bom para a arte: eis nossa concepção da beleza enriquecida por uma quantidade nova; a hereditariedade a transmite.

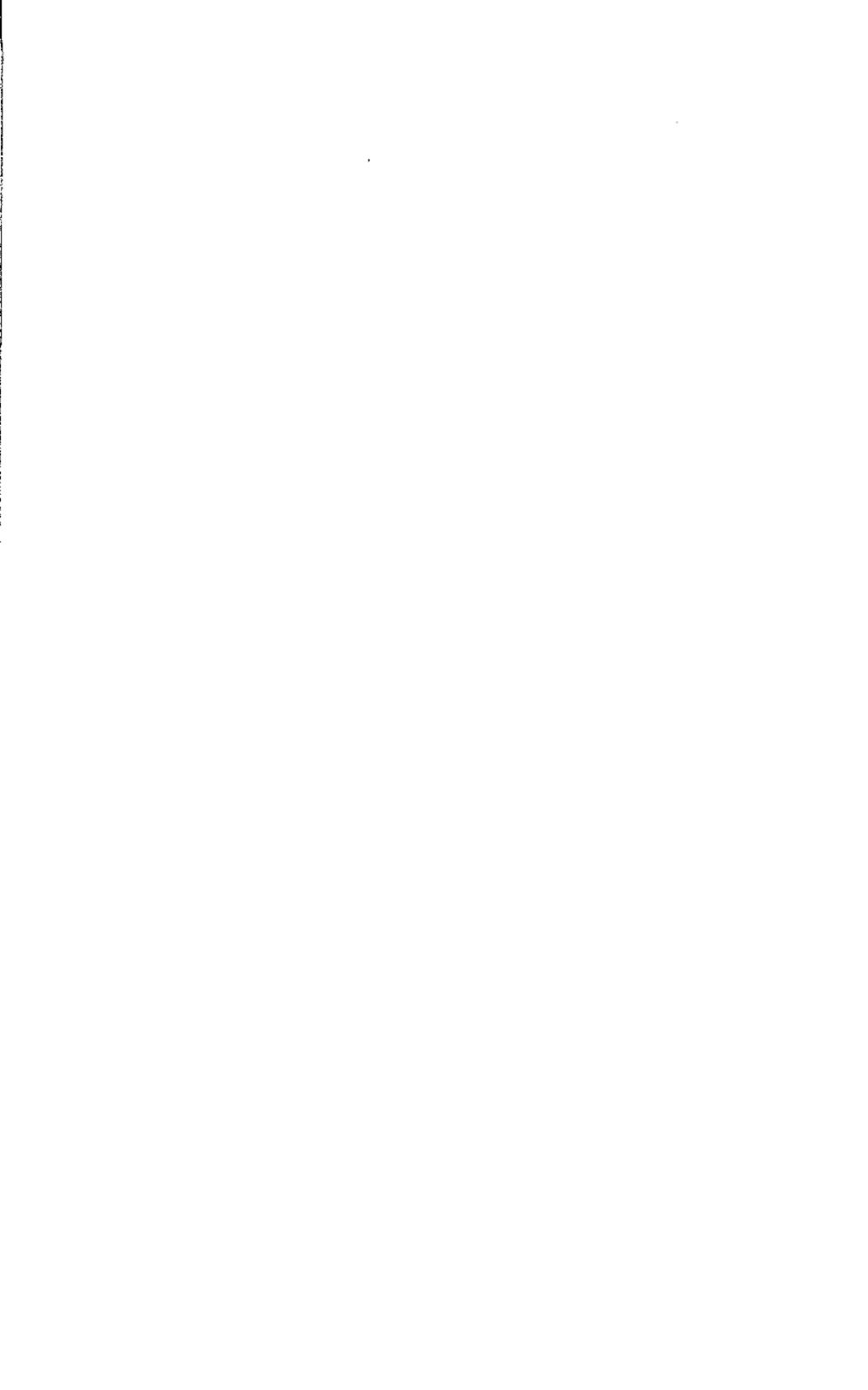
Há solidariedade entre o perfeccionismo científico e o progresso da beleza: dando-nos luzes novas sobre a natureza, a ciência permite à arte progredir indicando para nossos sentidos harmonias ignoradas, sensações ainda indiferentes, no limiar da beleza.

A ciência e a arte colaboram entre si.



**4**

**Depois do cubismo**



*O que faz as grandes belezas é quando a surpresa diante delas é inicialmente medíocre, mas ela se sustém, aumenta e em seguida nos leva à admiração.*

Empregaremos o termo “Purismo” para exprimir em uma palavra inteligível a característica do espírito moderno.

## O quadro

### AS LEIS NATURAIS DO PONTO DE VISTA PLÁSTICO

O primeiro trabalho do pintor acaba de ser esboçado: tomada de contato com a natureza e suas leis; admissão de critérios que permitam isolar os fenômenos mais interessantes, de alto rendimento, aqueles que encerram o mais alto potencial de plasticidade — pontos de partida de obras de alta intensidade. Os temas escolhidos são assim aqueles cujas leis se lêem facilmente: uma hierarquia os coordena e a figura humana é o seu ápice.

Como as leis naturais podem e devem ser as diretivas da obra de arte? Qual é o mecanismo da concepção? De que maneira realizar esta última tecnicamente?

#### A ESCOLHA

Verifiquemos o valor de um tema para dele fazer um quadro:

Sentimos por esse tema uma intensa afinidade, sensação primordial indispensável. (A sensibilidade é o instrumento mais refinado do pintor, ela orienta sua mão.)

O tema escolhido será provavelmente um tema simples; é preciso afastar tanto os temas "artísticos" ou decorativos quanto os temas decorados, isto é, camuflados. Pode ser um tema humilde, pois uma garrafa de forma comum, banal para um indiferente, por exemplo, traz em si e por isso mesmo uma alta generalidade. Esse tema poderia ser uma árvore, se essa árvore não for um exemplar excepcional. Poderia ser uma paisagem escolhida pela beleza de seus volumes ou de suas proporções e não por um aspecto pitoresco ou uma cor procedente da causas acidentais.<sup>20</sup>

Tomemos um exemplo: um jato de água não percorrerá nunca mais do que uma certa natureza de curva definida pela geometria e ditada pelas leis da inércia e do peso: a água jorra, eleva-se, pára, cai. O jato de água visto de perfil expõe essas leis nitidamente. Em uma vista diagonal

20. A arte que escolhe a peça única encontra sua crítica em seu excesso, a caricatura; mesmo nessa arte inferior, o melhor resulta ainda da busca do tipo.

elas são menos aparentes. Em uma vista de frente, lêem-se mal, o jato de água reduz-se a uma reta. A variação do ponto de vista pode confundir ainda mais a visão da lei. É portanto um aspecto privilegiado. A vista invariável é evidentemente aqui a vista de perfil; ela realiza as melhores condições plásticas.

Fixada essa primeira escolha, tenderemos ao geral.

A generalidade é o que há de invariável na forma, o que é permanente, o que dura no tempo. Discernimos em cada objeto formas inerentes a sua constituição, caracterizando-os independentemente das condições secundárias que os modificam por um instante. Assim, a argila, sob nenhuma iluminação, terá a cor da carne; e se no entanto um acaso realizasse essa aparência, isso só poderia ser visto como um acidente indigno da grande arte.

A arte purista deve perceber, conservar e exprimir o invariante.

#### FORMA, COR

A idéia de forma precede a de cor.

A forma é preeminente, a cor é tão-somente um de seus acessórios.

A cor depende totalmente da forma material: o conceito esfera, por exemplo, precede o conceito cor; concebemos uma esfera incolor, um plano incolor, não concebemos uma cor independente de qualquer suporte. A cor é coordenada à forma e a recíproca não é verdadeira.

É assim que acreditamos ter de escolher o tema por suas formas e não por suas cores.

#### AS PROPORÇÕES

Tudo pode ser representado por números; as proporções são as relações dos números que constituem um quadro. Um quadro é uma equação. Quanto mais justos são os elementos entre si, tanto mais o coeficiente de beleza tende a aumentar.

#### CONCEPÇÃO

Conceber é discernir os invariantes plásticos, é dar proporção, é verificar os meios de expressão. “Nenhuma linha”, disse um pintor do Renascimento, “deve sair da mão de um artista sem ter sido formada antes no espírito”.

Muitas vezes pintou-se, por hábito, sem pesquisas anteriores, sob o golpe de uma emoção que se tenta exprimir por tentativas sucessivas. Acreditamos, ao contrário, que a obra deve ser inteiramente detida no espírito; a realização técnica não será mais do que uma materialização rigorosa da concepção, quase uma fabricação. Assim serão evitados os “mais-ou-menos” tão chocantes de tantas obras desta época, as práticas incertas, rudes ou febris.

O quadro deve ser concentrado, integrado: ele é a integral dessa enorme equação que é a natureza. Isso é possível retendo-se do magma das sensações apenas o essencial, apenas o que se traduz em equivalentes de plástica pura. Compor: integrar.

Em suma, o artista, depois de ter analisado como o cientista, vai mais longe na reconstrução. Ele exprime essa sensação absoluta que é a beleza.

Mostramos que a beleza resulta da compreensão das leis. A natureza jamais se apresenta pura; um número indefinido de causas vela sua clareza. O pintor deve realizar a pureza, aspiração do espírito. A ordenação clara de um quadro é uma satisfação porque ela realiza a simplicidade para a qual parece tender a natureza e que nós pressentimos.

A geometria que realiza construções simples com fatos complicados conduz às mesmas satisfações.

A pintura deve propor construções tão claras quanto a geometria; elas poderão parecer ainda mais emocionantes com a intervenção da sensibilidade ao fazer participar o factor humano. Mas isso implica uma realização completa que não deixa nenhum lugar ao acaso. O acaso é o réprobo da arte; é o contrário da arte.

Não poderíamos nos contentar com quadros feitos de algumas balizas, sumárias indicações, pontos de partida que não fixam um ponto de chegada, obras em que a imaginação do espectador navega na maior parte das vezes à deriva. Não cabe ao espectador fazer o quadro, cabe ao pintor concretizá-lo rigorosamente. Não se trata mais de atirar flechas na direção do belo.

Uma obra verdadeiramente purista deve vencer o acaso, canalizar a emoção; deve ser a imagem rigorosa de uma concepção rigorosa: por meio de uma concepção clara, pu-

ramente realizada, oferecer *fatos* à imaginação. O espírito moderno o exige; essa novidade para nossa época restabelecerá a ligação com a época dos gregos.

Uma arte assim está mais longe do naturalismo que do próprio cubismo; se ela parece mais clara, é uma prova simples de que está em ordem.

Não nos enganemos, não se trata de copiar literalmente, com uma precisão de míope, fatos imediatos, mas, ao contrário, determinar os invariantes e suas possibilidades plásticas; não é a imitação emoldurando um pedaço de natureza com todos os seus incidentes. Imitar é o destino modesto do fotógrafo. Sabe-se que a fotografia proporciona muito pouco dessa imagem da unidade que tentamos definir; sabe-se disso por exemplo pelos retratos fotográficos que não deixam quase nunca suspeitar o perfil de uma cabeça tomada de frente. Um belo retrato pintado nos dá, ao contrário, por deformações apropriadas, a sensação total do indivíduo; o estudo dos mais belos retratos o prova e mostra que eles não são de maneira alguma a imitação do indivíduo, mas construções sutis que dão uma expressão completa.

Os fatos que a natureza nos apresenta são fatos compostos. Em uma cabeça, o conhecimento que temos do perfil reage sobre a vista de frente. Isso nos leva a falar da deformação.

## AS DEFORMAÇÕES

Certos aspectos da natureza são integralmente assimiláveis pelo quadro; nesse caso a cópia se justifica. Mas os fatos raramente se apresentam assim: elementos infinitos de um enorme conjunto, seu lado fragmentário dissociado aparece e choca; além disso a perspectiva, a luz, a redução distorcem freqüentemente seu aspecto. Por mais paradoxal que pareça o termo, é preciso então deformar para restabelecer a harmonia; as leis parecerão mais legíveis.

A obra deve justificar a intenção. Em que limites a deformação é permitida?

Retomemos o exemplo do retrato: a expressão de um rosto é condicionada por elementos puramente concretos; estes são compósitos e não nos aparecem nunca de um só relance; tomamos conhecimento deles sucessivamente por todas as vistas, de frente, de perfil, de três-quartos etc. Mas um pintor fixa para si um ponto de vista e fixa desse modo um aspecto accidental. Sob um ângulo escolhido, certas características permanecem ocultas. O cubismo o compreendeu tão bem que acreditou poder agir por rebatimentos geométricos superpostos, mas infelizmente cria assim uma confusão extrema, chegando ao contrário do que tinha se proposto. Com efeito, um rosto não deixa de ser um “contínuo” plástico, cada elemento se liga intimamente a todos os outros. Os cubistas dissociaram. É evidente que uma vista de frente não dá o perfil de um nariz, que uma vista de perfil não dá a característica de um olho ou de uma

boca. Um rosto não pode ser expresso assim. Nós nos encontraríamos então diante de um impasse e o retrato seria coisa morta. Um único ponto de vista não seria capaz de exprimir um rosto. Deformações são indispensáveis e toda a história da arte fornece múltiplas provas disso.

O purismo busca o invariante dos elementos, escolhe para cada um deles o ângulo característico, visa apesar disso a continuidade, e exprime sinteticamente.

#### O "EFEITO"

As circunstâncias particulares da luz sobre um tema constituem o "efeito". Ele age como uma deformação natural. Seria conveniente bani-lo e preferir uma luz mais respeitosa da integridade das formas. Ocorre, entretanto, que o efeito reforça a forma em vez de alterá-la; ele é então admitido tanto quanto uma deformação voluntária. O mesmo se dá para certos efeitos perspectivivos.

Cor, efeito, acidentes perspectivivos não devem comandar o quadro.

A razão na arte, assim como na ciência e na indústria, domina e ordena a obra. A sensibilidade, que é um subconsciente incontrolável ligado à personalidade, determina a emoção da obra.

O esforço simultâneo da razão e da sensibilidade realiza a *concepção*.

## O purismo

O *PURISMO* NÃO SE PRETENDE UMA ARTE CIENTÍFICA, O QUE NÃO FARIA NENHUM SENTIDO.

Ele estima que o cubismo permaneceu, apesar do que se diz, uma arte decorativa, ornamentalismo romântico.

Há uma hierarquia nas artes: a arte decorativa está embaixo, a figura humana, no topo.

A pintura vale pela qualidade intrínseca dos elementos plásticos e não por suas possibilidades representativas ou narrativas.

O *purismo* exprime não as variações mas o *invariante*. A obra não deve ser acidental, excepcional, impressionista, inorgânica, protestativa, pitoresca, mas ao contrário, geral, estática, expressiva do invariante.

O *purismo* quer conceber claramente, executar lealmente, exatamente, sem perdas; desvia-se das concepções obscuras, das execuções sumárias, rudes. Uma arte grave deve banir toda técnica que engane sobre o valor real da concepção.

A arte está antes de tudo na concepção.

A técnica não é mais do que um instrumento, humildemente a serviço da concepção.

O *purismo* teme o bizarro e o original. Busca o elemento puro para reconstruir quadros organizados que pareçam ser feitos pela própria natureza.

A prática deve ser segura o suficiente para não entravar a concepção.

O *purismo* não crê que voltar à natureza signifique voltar à cópia da natureza.

Ele admite qualquer deformação se ela for justificada pela busca do invariante.

Todas as liberdades são admitidas para a arte exceto a de não ser clara.

*Paris, 15 de outubro de 1918*

## Leituras recomendadas

- BARR, Alfred Hamilton, *Cubism and Abstract Art*. Cambridge (Mass.)/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. Pref. de Robert Rosenblum. [Ed. orig.: Nova York: Museum of Modern Art, 1936.]
- BENEDETTI, Mara di & PRACCHI, Attilio, *Antologia dell'Architettura: testi, manifesti, utopie*. Bolonha: Zanichelli, 1988, 840 p.
- UCROS, Françoise (1987), "Après le Cubisme", in LUCAN, Jacques (ed.), *Le Corbusier: Une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou/CCI, 1987, pp. 45-47.
- ESPIÑOZA, Elia. *L'Esprit Nouveau. Uma estética moral purista y um materialismo romântico*. México: UNAM, 1986.
- GREEN, Christopher, *Leger and the Avant-Garde*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1976, 350 p.
- GREEN, Christopher, "Purismo", in STANGOS, Nikos (ed), *Conceptos del Arte Moderno*. Madri: Alianza, 1986, pp. 67-71. [Ed. bras.: Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1994].
- LEGER, Fernand, *Funciones de la Pintura*. Barcelona: Paidós, (Paidós Estética, 14), 1990. 151 p. [Ed. orig.: Paris: Gonthier, 1965. Compilação de textos publicados entre 1913 y 1960].
- OZENFANT, Amedée & JEANNERET, Charles Édouard, *La Peinture Moderne*. Paris: Crès, (Col. de l'Esprit Nouveau), 1925, 173 p., 30 ils.
- PAULY, Daniele, "Purismo", in LUCAN, Jacques (ed), *Le Corbusier: Une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou/CCI, 1987, pp. 318-19.

SILVER, Keneth E., "Purism: straightening up after the Great War", *Artforum*, vol. 15, n. 7, mar 1977, pp. 55-63.

OUTROS TÍTULOS DA COSAC NAIFY RELACIONADOS AO TEMA

*Cubismo* – David Cottington

*Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo* – Le Corbusier

*Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século xx.* Charles Harrison, Francis Fascina & Gill Perry

*Realismo, racionalismo, surrealismo. A arte no entre-guerras* – Briony Fer, David Batchelor & Paul Wood

## Sobre os autores

AMÉDÉE OZENFANT [Saint-Quentin, França, 1886 – Cannes, França, 1966]. Pintor e teórico da arte, fundou em 1915 a revista *L'Élan*, editada por ele até 1917, ano em que conheceu Le Corbusier. Juntos, articularam as bases do purismo, enunciadas em *Depois do cubismo* (1918) e veiculadas principalmente na revista *L'Esprit Nouveau. Revue d'Estetique Internationale* (1920-5), criada e editada pela dupla.

Ozenfant participou com suas pinturas das duas primeiras exposições puristas: em 1917, realizada na Galerie Thomas, e em 1921, na Galerie Druet, ambas na capital francesa. Em 1924, fundou em Paris um ateliê livre com Fernand Léger, onde passa-

ram a dar aulas de arte com a pintora e designer russa Alexandra Exter e a pintora francesa Marie Laurencin. Em 1925, expôs no célebre Pavilhão de L'Esprit Nouveau, concebido por Le Corbusier para a Exposição de Artes Decorativas em Paris.

Publicou alguns livros sobre arte, entre os quais *La Peinture moderne*, em co-autoria com Le Corbusier (1925) e *Art. Bilan des arts modernes en France* (1928), sua obra mais divulgada graças à edição em inglês já em 1931.

Deu aulas na Academie Moderne, em Paris, em 1929, e em 1932 fundou a Academie Ozenfant, escola que se ramificaria com uma filial em Londres (1935-38), gerenciada por ele e, mais tarde, com a Ozenfant School of Fine Art, em Nova York (1939-55). Nesse período em que viveu nos Estados Unidos, ministrou aulas e palestras em várias cidades do país e expôs no Arts Club of Chicago (1940). Em 1955 retornou à França, onde permaneceu até sua morte.

CHARLES ÉDOUARD JEANNERET [Chaux-des-Fonds, Suíça, 1887 – Cap Martin, França, 1965]. Mais conhecido pelo pseudônimo Le Corbusier, naturalizou-se francês em 1930. Foi um dos maiores e mais ativos arquitetos e urbanistas do século xx. Suas idéias polarizaram o debate e a criação da arquitetura moderna no mundo todo. Destacou-se também como pintor – em cujas obras manteve a assinatura “Jeanneret” –, desenhista, ilustrador, projetista de mobiliário, além de ter produzido gravuras e desenhos de tapeçarias.

Teve papel destacado na fundação, em 1928, do grupo CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), voltado

para a discussão dos rumos da arquitetura e do urbanismo modernos em âmbito mundial.

Escreveu e publicou inúmeros livros, dentre os quais se destacam *Por uma arquitetura* (1923), *La Peinture moderne* (1925), *Urbanismo* (1925) e *Precisões sobre um estado da arquitetura e do urbanismo* (1930), *A Carta de Atenas* (1941), *Le Modulor* (1950), além de sua *Oeuvre Complète*, publicada em seis volumes entre 1929 e 1965.

Atuou de forma permanente na esfera do urbanismo, concebendo, entre outros, o Plano para uma Cidade Contemporânea de Três Milhões de Habitantes (1922), o Plano Voisin de Paris (1925), o Plano Obus para Argel (1931-41) e *La Ville Radieuse* (1931), com os quais se propunha a resolver a crise habitacional e de circulação nas grandes cidades. No final da vida, concretizou em Chandigarh (Índia, 1950-59) suas propostas urbanísticas.

Entre suas principais obras arquitetônicas no entre-guerras, estão a série de villas puristas, dentre as quais se destaca a Villa La Roche-Jeanneret (1923) e a Villa Savoye (1929). Após a Segunda Guerra, renova a linguagem internacional com a Unidade de Habitação em Marselha (1945-52), a capela de Ronchamp (1950-55) e o convento de La Tourette (1953-60), na França; os edifícios administrativos de Chandigarh, na Índia (1950-59) e o Secretariado das Nações Unidas, em Nova York (1947). Foi consultor da equipe que projetou o Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro (1936) e, com Lucio Costa, projetou a Casa do Brasil na França (1953-54).

© Cosac Naify, 2005

© ADAGP, Paris, 2005

Projeto editorial CARLOS A. FERREIRA MARTINS

Coordenação editorial CRISTINA FINO

Projeto gráfico ELAINE RAMOS

Composição JUSSARA FINO

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

Ozenfant, Amedée [1886-1966] e Jeanneret, Charles Édouard [1887-1965]

Depois do cubismo: Ozenfant e Jeanneret

Título original: *Après le cubisme (1918)*

Introdução: Carlos A. Ferreira Martins; Tradução: Célia Euvaldo

São Paulo: Cosac Naify, 2005

88 p., 2 ilustr.

**Bibliografia**

ISBN 85-7503-456-1

1. Arquitetura moderna 2. Cubismo 3. Pintura moderna  
4. Purismo (arte) I. Jeanneret, Charles Édouard, 1887-1965  
1. Martins, Carlos A. Ferreira. III. Título. IV. Série

05-5755

CDD 709.04

Índices para catálogo sistemático: 1. Arte moderna: século 20 709.04

COSAC NAIFY

Rua General Jardim, 770, 2.º andar

01223-010 São Paulo SP

Tel [55 11] 3218 1444

Fax [55 11] 3257 8164

[www.cosacnaify.com.br](http://www.cosacnaify.com.br)

Atendimento ao professor [55 11] 3823 6595

CAPA Villa La Roche-Jeanneret (1923) foto: P. Koslowski © Fondation Le Corbusier/Autvis, Brasil, 2005

Tipologia PERPETUA Papel PRINTMAX 120 G/M<sup>2</sup> Impressão GEOGRÁFICA Tiragem 3.000