

ARTE
TEORIAS

REVISTA DO CIEBA

SÉRIE II

Nº18/19

2017



ISSN 1646-396X

ARTE TEORIA

REVISTA DO CIEBA

SÉRIE II

Nº18/19

2017

$\frac{b}{a}$ belas-artes
ulisboa

$\frac{b}{a}$ cieba belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

El Corte Inglés

ISSN 1646-396X

ARTE TEORIA

REVISTA DO CIEBA

SÉRIE II

Nº18/19

2017

PROPRIEDADE DO TÍTULO

CIEBA _
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE ESTUDOS EM BELAS ARTES
SECÇÃO DE CIÊNCIAS DA ARTE E DO PATRIMÓNIO — FRANCISCO DE HOLANDA

FACULDADE DE BELAS-ARTES, LARGO DA ACADEMIA NACIONAL DE BELAS ARTES,
1247-058, LISBOA
TELEFONE 213 252 100

FUNDADOR

founder

José Fernandes Pereira

CAPA

cover

Pedro Cabrita Reis

DIRECÇÃO

editors

José Carlos Pereira
FBAUL

António Vargas
UDESC

PAGINAÇÃO

pagination

Fernando Estevens

COORDENAÇÃO GRÁFICA

graphic coordination

Fernando Estevens

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

graphic coordination

Europress

TIRAGEM

edition

200

ISSN

issn

1646-396X

DEPÓSITO LEGAL

legal deposit

196292/03

* Os artigos são da responsabilidade dos autores.
A Direcção respeitou as diversas grafias do português.

CONSELHO CIENTÍFICO

advisory board

Luisa Arruda

Universidade de Lisboa

Cristina Azevedo Tavares

Universidade de Lisboa

Fernando António Baptista Pereira

Universidade de Lisboa

João Paulo Queiróz

Universidade de Lisboa

Ilídio Salteiro

Universidade de Lisboa

Vítor dos Reis

Universidade de Lisboa

Eduardo Duarte

Universidade de Lisboa

Pedro Cabral Santo

Universidade do Algarve

Carlos Bizarro Morais

Universidade Católica Portuguesa

Rodrigo Sobral Cunha

Universidade Europeia-IADE

Sylvie Deswartes-Rosa

*Institut d'histoire des représentations et
des idées dans les modernités*

Margarida Acciaiuoli

Universidade Nova de Lisboa

Lúcia Rosas

Universidade do Porto

Daniela Kern

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Rosangela Maria Cherem

Universidade do Estado de Santa Catarina

Domingo Hernandez

Universidad de Salamanca

Pedro Duarte

*Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro*

Afonso de Medeiros

Universidade Federal do Pará

Bernardo Pinto de Almeida

Universidade do Porto

António Pedro Pita

Universidade de Coimbra

Francisco de Almeida Dias

Università degli Studi della Tuscia

Salvato Teles de Menezes

Fundação D. Luis I

Sabina de Cavi

Universidad de Córdoba

Anna Maria Guasch

Universitat de Barcelona

Annemarie Jordan

Universidade Nova de Lisboa

ÍNDICE GERAL

P. 9
EDITORIAL
José Carlos Pereira
Antônio Vargas

I _ ARTIGOS

P. 15
O CINEMA CLÁSSICO SOVIÉTICO, UM PANORAMA E
A SUA RESSONÂNCIA NO BRASIL
Alexei Bueno

P. 31
REMERCIEMENTS: AMADEO DE SOUZA-CARDOSO
ET LES COMPLEXES RELATIONS AVEC LA PEINTURE
RUSSE
Helena de Freitas

P. 41
HISTÓRIA DA ARTE E EDUCAÇÃO PARA ADULTOS
EM MAX RAPHAEL: UM LEGADO DA REVOLUÇÃO
RUSSA
Daniela Kern

P. 51
PERCURSOS EXPOGRÁFICOS DA VANGUARDA
RUSSA: DAS GALERIAS ÀS RUAS
Sandra Makowiecky
Luana M. Wedekin

P. 75
RÚSSIA, EUA, BRASIL E JAPÃO: O IDEOGRAMA
COMO MOTE POÉTICO DAS VANGUARDAS NO
SÉCULO XX
Afonso de Medeiros

P. 91
O CONSTRUTIVISMO: (OU) A ARQUITETURA NO PAÍS
DOS SOVIETES
Paulo Simões Nunes

P. 111
DA TOPOGRAFIA LISSITZKY À TIPOGRAFIA DE
TSCHICHOLD, AS VANGUARDAS RUSSAS DO
DESIGN GRÁFICO, DE MOSCOVO A BERLIM
Jorge dos Reis

P. 131
ANOTAÇÕES SOBRE AS VANGUARDAS RUSSAS
João Castro Silva

P. 153
3 x 3 = 9: POPOVA, EKSTER E STEPANOVA. AVANT-
GARDE NO FEMININO
Joana Tomé

P. 169
OUTUBRO E AS ARTES: CONFLUÊNCIAS NAS
CONTRADIÇÕES (VANGUARDAS E REALISMOS)
Carlos Vidal

II _ NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

P. 187
ANA MATA - PINTAR ATÉ AO FIM
Eduardo Geada

P. 197
A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIA ANTIGA DA FBAUL
Priscila Machado

P. 221
OS 100 ANOS DAS VANGUARDAS RUSSAS:
SUPREMATISMO, CONSTRUTIVISMO E
MODERNIDADE
Isabel Nogueira

P. 229
DO OBSCURECIMENTO À TRANSCENDÊNCIA:
A REFLEXÃO ESTÉTICA DE EMMANUEL LEVINAS
Leonor Reis

EDITORIAL

*José Carlos Pereira
António Vargas*

Com este número duplo, correspondente aos números 18/19, a revista Arteteoria inicia a sua II Série. Fundada no ano 2000, em articulação com o mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, e sob a direcção do Professor Catedrático José Fernandes Pereira (1953-2012), foi dirigida, entre 2009 e 2017, pela Prof^a. Doutora Maria João Ortigão e pelo Prof. Doutor Eduardo Duarte. A partir do caminho percorrido, a revista Arteteoria procura hoje a sua acreditação junto dos repertórios de investigação, tendo procedido, para o efeito, à constituição de um Conselho Científico, à revisão duplamente cega por pares (double blind peer review), e à adopção das normas recomendadas de edição e publicação, tendo em vista a sua indexação em bases de dados internacionais.

Neste número alargámos também o âmbito da revista ao Brasil, seja em termos de co-direcção seja em termos de colaboradores, iniciando um desejável e progressivo processo de internacionalização, que pretende incorporar colaborações de outros países da Europa e da América. Em termos de estrutura, e para além da consagração da figura do Editor, externo à Direcção, a revista divide-se em duas partes: um corpo principal, que recolhe os artigos respeitantes ao tema, ou dossier, seleccionados para cada número, e uma segunda parte, intitulada Notas de Investigação, onde se promovem, divulgam, e incentivam os trabalhos de investigadores mais jovens, no âmbito de mestrados, doutoramentos e pós-doutoramentos, vinculados ao CIEBA (Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes), ou a outros centros e institutos de investigação.

Aproveitando o centenário, ocorrido em 2017, da Revolução Russa de Outubro de 1917, e lembrando a publicação do Portugal Futurista, constituiu-se ensejo da Direcção celebrar a efeméride, e particularmente o surgimento das vanguardas que anteciparam a revolução política, e nela se desenvolveram, sem esquecer, naturalmente, o cerceamento a que foram mais tarde sujeitas pelas opções estéticas e programáticas do regime então implantado, pese embora as implicações que uma outra noção de realismo, proposta pelos vanguardistas russos, acabaria por ter na arte da posteriormente constituída União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), mas também da Europa e do continente americano. Ainda assim, e tendo em conta o carácter disseminado das vanguardas, as propostas, entre outras, do futurismo, do construtivismo, do suprematismo e do formalismo russos, frutificaram muito para além das fronteiras onde surgiram, reconfigurando a arte ocidental, e não só, sendo que os seus efeitos ainda ecoam na arte contemporânea, seja pela sua sedimentação lenta, ou pela reavaliação que as neovanguardas

fizeram desse legado. Para além das propostas estéticas propriamente ditas, e da pioneira noção de arte como praxis social, no quadro referencial das aspirações programáticas e ideológicas dos artistas na época, o reconhecimento do valor da criatividade humana, em termos vivenciais e ontológicos, não deixa de constituir, ainda hoje, motivo de uma profunda reflexão.

Num tempo, como o nosso, em que também a arte, a braços com o multiculturalismo estreito que o processo de globalização implantou, se vê convertida muitas vezes numa “marca”, mercadoria e “commodity” – e em que até a resistência política inerente ao acto criativo é frequentemente parodiada, ou rapidamente absorvida pelos fluxos das novas tendências estéticas, políticas e sociais, do chamado pós-capitalismo –, o espírito que animou a produção artística russa nas duas primeiras décadas do século XX é ainda hoje louvável exemplo de explosão criativa, pese embora a referida instrumentalização que o poder político fez dessa mesma produção, atenuando, ou extinguindo, na maioria das vezes, o contributo fecundo de artistas que encaravam a arte como uma outra possibilidade de regenerar a sociedade, através de um outro modo de ver, viver, e relacionar-se com o mundo.

O confronto dos valores da arte, na sua ontogénese, com os valores de mercado tem implicado frequentemente uma hegemonia dos segundos sobre os primeiros, ambos se confundindo, por vezes, numa voragem que alterou o próprio sistema da arte, como fora conhecido desde, pelo menos, o romantismo até às últimas décadas. Sem prejuízo do lícito valor de mercado, o valor da arte, assim como o valor da experiência estética — desde a fruição à própria possibilidade de afirmação de uma identidade individual e colectiva, construída a partir do mundo, ou mundos, possibilitados pela abertura da obra de arte —, são hoje motivo também de profunda reflexão. A necessidade desta reflexão, que tem surgido, com frequência, de modo tangencial, é tanto mais urgente quanto os valores de mercado se transformaram em valores absolutos da vida contemporânea; na verdade, há hoje escassos indícios de uma verdadeira e fundamentada crítica ao conflito entre os valores ontogénéticos da obra de arte e os valores de mercado, sendo que, quando essa crítica aflora, e dada a actual e cínica base alargada de consenso, rapidamente cai na suspeita de romântica ou marxista, procurando-se, de um modo não raras vezes frágil, do ponto de vista argumentativo, descredibilizá-la à partida.

Na verdade, a partir da experiência estética, a arte constitui-se abertura para um horizonte histórico, não enquanto conjunto ou soma de factos passados, mas possibilidade efectiva de um destino, já que, no modo compreensivo da obra de arte, se pode figurar, e refigurar, uma existência mais livre e, conseqüentemente, mais fraterna, transcendendo, em parte, as fronteiras do fenómeno designado por Arthur Danto de “mundo da arte”. Da exortação e do acolhimento iniciais à experimentação e ao imprevisito, que largamente caracterizaram as vanguardas russas, ficou consagrado o princípio de que o que se vê através da obra de arte se vê melhor, dada a sua natureza pluridimensional

e aberta, através da qual cada ser humano pode construir e exercer uma subjectividade autêntica enquanto fundamento da própria existência. Neste contexto, o número duplo que agora apresentamos procurou, tanto quanto possível, problematizar e reflectir, dentro dos diversos paradigmas de investigação em arte, não apenas as diversas práticas e expressões artísticas (do cinema à pintura, da escultura à arquitectura, à curadoria, à educação artística, e à denominada arte pública), mas, também, a relação do então promissor papel emancipado da mulher com as revoluções estética e política russas.

É neste sentido que Alexei Bueno apresenta cerca de trinta filmes, realizados entre 1924 e 1948, e em cuja análise reflecte os aspectos da estética fílmica, o seu contexto histórico e ideológico, e a sua influência no Brasil em particular. De Helena de Freitas, reconhecida comissária e investigadora, e sob o fundo das duas últimas grandes exposições dedicadas pela Fundação Gulbenkian a Amadeo de Sousa-Cardoso, em Lisboa e Paris, publicamos o texto inédito de uma conferência, na qual retoma a biografia e a complexidade das possíveis relações da pintura do artista português com a arte russa, relações que poderão ter mitigado na sua obra a influência das vanguardas oriundas de França. Daniela Kern parte também do legado da revolução russa, e da acção pedagógica de Max Raphael no domínio da educação artística, para sublinhar a dimensão social da arte, dentro de uma nova proposta ideológica. Sandra Makoviecky e Luana Wedekin problematizam as novas concepções expográficas da arte pública, resultantes de outro entendimento da relação política do ser humano com a obra de arte, não deixando de reflectir acerca desse outro devir da arte em direcção ao cidadão no espaço público, a partir do confronto das novas estratégias curatoriais subjacentes às exposições “Rosa Azul” e à última exposição futurista “0.10”.

Afonso Medeiros reitera a necessidade de estudar a precedência das revoluções artísticas face à revolução política na Rússia no início do novecentismo; por outro lado, propõe-se analisar “o princípio ideogramático” como *modus operandi* das vanguardas e das neovanguardas, tanto pelos artistas russos como pelos poetas concretistas brasileiros, num espaço de criação artística que se estende dos Estados Unidos ao Japão. Paulo Simões Nunes estuda a articulação entre a tentativa de construção de uma nova sociedade, saída da revolução russa de Outubro, e o papel da arquitectura construtivista na edificação dessa mesma sociedade, a partir de uma nova reflexão sobre o realismo. A revolução tipográfica, lograda pelas vanguardas russas, a partir do eixo Moscovo-Berlim, é objecto da reflexão de Jorge dos Reis, na qual propõe uma “topografia da tipografia”, assumindo como marco histórico a obra teórica de Jan Tschichold.

Das relações entre as dinâmicas sociais e a escultura, no âmbito das vanguardas russas, ocupa-se João Castro Silva, assumindo como linha da investigação desse processo a “objectivação” da arte, e a progressiva partidarização da cultura, proposta por Lenine. Uma possível cartografia do percurso feminino no construtivismo russo é apresentada pela investigadora Joana Tomé, a partir das produções artísticas de

Popova, Ekster e Stepanova, e nela analisa e situa o papel da mulher artista no próprio processo das vanguardas e da revolução política, concluindo que, à tentativa de emancipação efectiva da mulher artista, rapidamente se colocaram diversos obstáculos, legitimados por uma ideologia de Estado que teimou em manter uma hegemonia patriarcal. Perante as propostas estéticas e políticas soviéticas, Carlos Vidal faz a análise das contradições e afinidades do próprio conceito de vanguarda, na conexão com os realismos, e propõe, em simultâneo, uma leitura desses mesmos realismos, que se estenderam à Europa, aos Estados Unidos e ao México, como consequência da “porta aberta” pelas referidas vanguardas.

Na secção Notas de Investigação, publicamos um artigo acerca da pintura de Ana Mata, do cineasta e professor Eduardo Geada, uma apresentação documentada do Acervo de Fotografia da FBAUL, da autoria de Priscila Machado, com nota introdutória de Luísa Arruda, e uma síntese retrospectiva dos cem anos das vanguardas russas, da autoria da professora e investigadora Isabel Nogueira. Por fim, Leonor Reis, aluna do Mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias da Arte, da FBAUL, faz uma introdução à dimensão estética no pensamento de Emmanuel Levinas.

Fiel ao seu espírito inaugural, a revista Arteteoria abre-se agora às questões de um mundo globalizado, buscando o equilíbrio entre o trabalho consolidado de investigadores experientes e as novas propostas de jovens pesquisadores no domínio da investigação em arte.

Uma última nota de agradecimento é devida a todas as pessoas que contribuíram para este número duplo da revista Arteteoria, mas também ao CIEBA, à Presidência da FBAUL, e ao El Corte Inglés, Grandes Armazéns, nas pessoas do Prof. Doutor João Paulo Queiróz, Prof. Doutor Vítor dos Reis, e da Doutora Susana Santos, respectivamente, pelo apoio institucional.

I _ ARTIGOS

P. 15

O CINEMA CLÁSSICO SOVIÉTICO, UM PANORAMA E A SUA RESSONÂNCIA NO BRASIL

Alexei Bueno

P. 31

REMERCIEMENTS: AMADEO DE SOUZA-CARDOSO ET LES COMPLEXES RELATIONS AVEC LA PEINTURE RUSSE

Helena de Freitas

P. 41

HISTÓRIA DA ARTE E EDUCAÇÃO PARA ADULTOS EM MAX RAPHAEL: UM LEGADO DA REVOLUÇÃO RUSSA

Daniela Kern

P. 51

PERCURSOS EXPOGRÁFICOS DA VANGUARDA RUSSA: DAS GALERIAS ÀS RUAS

Sandra Makowiecky

Luana M. Wedekin

P. 75

RÚSSIA, EUA, BRASIL E JAPÃO: O IDEOGRAMA COMO MOTE POÉTICO DAS VANGUARDAS NO SÉCULO XX

Afonso de Medeiros

P. 91

O CONSTRUTIVISMO: (OU) A ARQUITETURA NO PAÍS DOS SOVIETES

Paulo Simões Nunes

P. 111

DA TOPOGRAFIA LISSITZKY À TIPOGRAFIA DE TSCHICHOLD, AS VANGUARDAS RUSSAS DO DESIGN GRÁFICO, DE MOSCOVO A BERLIM

Jorge dos Reis

P. 131

ANOTAÇÕES SOBRE AS VANGUARDAS RUSSAS

João Castro Silva

P. 153

3 x 3 = 9: POPOVA, EKSTER E STEPANOVA. AVANT-GARDE NO FEMININO

Joana Tomé

P. 169

OUTUBRO E AS ARTES: CONFLUÊNCIAS NAS CONTRADIÇÕES (VANGUARDAS E REALISMOS)

Carlos Vidal

O CINEMA CLÁSSICO SOVIÉTICO, UM PANORAMA E A SUA RESSONÂNCIA NO BRASIL

Alexei Bueno

RESUMO

O artigo traça um panorama do cinema clássico soviético, que, de acordo com o critério utilizado pelo autor, abrange o período situado entre os anos de 1924 e 1948. Fala das influências estéticas e dos condicionamentos históricos que o determinaram, analisando cerca de trinta filmes, da autoria de importantes realizadores, com destaque para Eisenstein, Pudóvkin, Dovjenko e Vertov, entre outros, assim como da influência que as obras desse período exerceram no Brasil.

PALAVRAS CHAVE

Cinema soviético, cinema brasileiro, revolução russa, trilha sonora

ABSTRACT

The article draws a panorama of Classic Soviet Cinema, which, according to the criteria adopted by the author, covers the period between 1924 and 1948. It discusses the aesthetic influences and historical circumstances of such production, analyzing about thirty films by relevant filmmakers, including Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko and Vertov, among others, as well as the influence that the works of this period had on Brazil.

KEYWORDS

Soviet cinema, brazilian cinema, russian revolution, soundtrack

O cinema foi, entre todas as artes, a única a cujo nascimento a Humanidade pôde assistir. Enquanto as artes plásticas vêm da noite dos tempos, das cavernas de Altamira, Lascaux ou Chauvet, enquanto a dança deve confundir-se com a própria gênese corporal do homem, e a literatura – a poesia especialmente – acompanha a aurora de cada civilização, nós tudo sabemos em relação ao nascimento do cinema, desde a sessão inaugural, com os dez curtos filmes dos Irmãos Lumière, em Paris, a 28 de dezembro de 1895, embora grande parte da produção dos primórdios do cinema, e não apenas dele, se tenha perdido irremediavelmente. Se, de certo modo, o que se demonstrava ali não era uma arte, mas uma descoberta tecnológica de importância inimaginável, a verdade é que, ao contrário do que imaginaram seus criadores, uma arte completamente específica emergiria daquele invento, e com impressionante rapidez, se pensarmos na aparição bem pouco depois de Méliès, e que apenas vinte anos mais tarde essa arte atingiria o seu primeiro apogeu, com as escolas – digamos assim – norte-americana e sueca, com Griffith e Sjöström, bastando lembrar que exatos cinco lustros separam a sessão histórica do Boulevard des Capucines do lançamento de *O Nascimento de uma Nação*, logo seguido de *Intolerância*.

Já que falamos de escolas, aqui tratamos da que talvez seja a mais gloriosa delas, a do Cinema Clássico Soviético, que abordaremos de forma precípua, sob o ponto de vista estético, sem nos furtarmos, naturalmente, a comentar as diversas questões históricas, sociais e ideológicas inseparáveis daquele. Dentro das evidentes limitações de espaço, traçaremos este panorama sobre cerca de quinze realizadores e trinta e poucos filmes, os que nos parecem fundamentais para uma minimamente eficaz visão *à vol d'oiseau*.

Antes de tudo, é preciso determinar que período tal definição engloba. Se os bolcheviques tomaram o poder na Rússia em novembro de 1917 (novo calendário), em outubro pelo calendário Juliano – origem da consagrada expressão Revolução de Outubro –, a União Soviética só passou a existir formalmente a partir de 30 de dezembro de 1922. O período que consideramos merecer o adjetivo clássico é o que vai de 1924, ano do primeiro longa-metragem de Eisenstein, *Greve* – mas também da primeira comédia soviética, *As Extraordinárias Aventuras de Mr. West no País dos Bolcheviques*, de Kuleshov – até 1948, ano da morte precoce do autor d'*O Encouraçado Potiômkin* (e também da morte de Griffith), deixando sem a sua parte final a inigualável trilogia *Ivã, o Terrível*. Outras datas delimitadoras poderiam ser sugeridas, mas ficamos com estas.

Como é óbvio, houve um cinema de qualidade na Rússia czarista, com destaque, entre os diretores, para Protazanov, cujo admirável *Padre Sérgio*, brilhantemente interpretado por Musjukine – que passará para a França no período da Guerra Civil – é justamente de 1917. Nada, no entanto, que se possa comparar com a grandeza épica do maior cinema soviético, nascido da circunstância revolucionária, no que ela possui de epicamente catalisador, em união com o conhecimento do cinema de Griffith. Para descrever esse

fenômeno da passagem da epopeia da literatura para o cinema, e no mais alto sentido estético da palavra, é justamente dos filmes clássicos soviéticos que Arnold Hauser, na sua conhecida *História social da literatura e da arte*, se utilizará, dando origem à seguinte ponderação, das mais procedentes:

Os diretores adotaram por toda a parte, independentemente das divergências nacionais e ideológicas que os tenham separado, as formas estabelecidas do filme russo, confirmando assim que, uma vez o conteúdo traduzido em forma, a forma pode ser adotada e utilizada como um expediente puramente técnico, sem o fundo ideológico de que emergiu. O paradoxo da historicidade e intemporalidade em arte, a que Marx se refere na sua *Introdução à crítica da Economia Política*, enraíza nesta capacidade da forma se tornar autônoma: 'Conceber-se-á Aquiles numa época de pólvora e chumbo?', pergunta ele. 'Ou, por acaso, a *Iliada* nestes tempos da imprensa mecânica e de trabalhadores de Imprensa? Não perdem o cântico, e a lenda, e as musas, necessariamente, o seu significado na era da Imprensa? Mas a dificuldade não reside em a arte e a epopeia gregas se relacionarem com certas formas de desenvolvimento social, mas, sim, em nos darem elas ainda hoje satisfação estética, de, em certo sentido, atuarem como norma, como modelo inatingível.' As obras de Eisenstein e Pudóvkin são, sob certos aspectos, as epopeias heroicas do cinema; o facto de serem consideradas modelos, independentemente das condições sociais que tornaram possível a sua realização, não deve surpreender mais do que o facto de Homero ainda nos dar suprema satisfação artística.

Independentemente de qualquer outra questão política, dois fatores altamente ideológicos são primordiais na gênese do Cinema Clássico Soviético, a declaração de Lênin de ser o cinema a mais importante das artes para o novo regime, por sua direta capacidade de ação educacional sobre as massas, e a espécie de euforia fermentadora que se segue a todas as revoluções – por piores resultados a que cheguem depois, com o correr da história. O fermento estético, este virá da montagem griffithiana, e da sua extraordinária utilização do paralelismo conflitual.

Ainda dentro do espectro ideológico, não há como se fugir da questão da propaganda. Não há filme soviético onde não haja algum elemento de propaganda, às vezes muito sutil, às vezes muito explícito, o que é compreensível numa arte de realização cara como o cinema sob um regime não apenas totalitário como detentor de todos os meios de produção. De facto, todo o cinema soviético foi cinema estatal, o que não aconteceu nos países fascistas e no nazismo, embora nesses a censura suprisse tal "deficiência". A verdade é que a fruição estética, nas grandes obras, nunca sofreu nada com isso, e só um insensível poderia pensar em propaganda perante *O Encouraçado Potiômkin* ou *Mãe*, aliás duas obras-primas baseadas em acontecimentos doze anos anteriores à tomada do poder pelo bolcheviques, ou seja, referentes à Revolução de 1905, onde o carácter revolucionário não se limitava ao bolchevismo nem ao comunismo. Esse mesmo distanciamento nos

permite admirar, ainda que sob um aspecto mais puramente relacionado à forma, os dois grandes filmes de Leni Riefensthal, *Olimpia*, de 1936, e *O Triunfo da Vontade*, de 1938. Se no segundo a propaganda é a mais explícita possível, na estesia pagã do primeiro, especialmente na sequência grega inicial, a fruição artística se sobrepõe a qualquer ideia de manipulação ideológica. Num filme como *Três cantos sobre Lênin*, realizado em 1934 por Vertov – no entanto autor da mais bela ode ao cinema de todos os tempos, e exemplar perfeito de “cinema puro”, *O Homem da Câmera*, de 1929 – a propaganda é mais uma vez explícita, um culto à personalidade escancaradamente religioso, o que aparece de maneira mais evidente no episódio central, o da morte de Lênin, do que no primeiro e no último. Verdadeira cerimônia sacra – a aversão do comunismo à religião, além de sua base histórica, traz o elemento da concorrência, de também se tratar de uma religião, com direito a corpos incorruptos e todo o resto –, esse episódio se tornaria, para os seus espectadores futuros, de uma ironia incômoda e involuntária, quando, ao lado da “Marcha Fúnebre” de Chopin, ele utiliza como música de fundo a “Marcha Fúnebre de Siegfried” do Ato III do *Crepúsculo dos Deuses* de Wagner, que, com o seu carácter visceralmente germânico, deve ter soado de forma grotesca após a invasão nazista da URSS sete anos depois. A independência da grande arte em relação à propaganda pode ser sentida, de maneira privilegiada, se se comparam duas sequências com o mesmíssimo tema, a dessacralização de uma igreja para transformá-la num clube comunitário, com o obrigatório desmonte da iconóstase ou outras partes inservíveis dos templos, mas que, com tudo que possui de barbárie intrínseca, alcança as alturas do sublime na montagem estática d’*O Prado de Bejin*, de Eisenstein, de 1937, enquanto não passa de um carvalho grotesco em *Entusiasmo*, ou *Sinfonia do Donbass*, do mesmo Vertov, em 1931.

Há pouco falamos de escolas, e, ainda que tal ideia sempre se trate de uma facilitação simplificadora, ela não deixa de ser nem verdadeira, nem útil. De facto, houve, nas décadas de 1920 a 1930, com o apogeu incontestável na primeira, o que podemos chamar, em relação ao grande cinema, uma escola alemã – de maneira muito redutora geralmente nomeada como expressionista; uma escola francesa – também de maneira redutora confundida com a *Avant-garde*, e da qual participaram diretores (tal qual na Escola de Paris em relação à pintura) de outras nacionalidades, como o brasileiro Alberto Cavalcanti, o polaco Jean Epstein, o espanhol Luis Buñuel e o dinamarquês Carl Theodor Dreyer, este dos maiores criadores de toda a arte cinematográfica, sem jamais desmerecer os outros, nem as obras geniais do segundo e do terceiro; uma escola soviética, da qual tratamos aqui, e as grandes escolas norte-americana e sueca, mas estas duas últimas atingindo o seu primeiro apogeu ainda na década de 1910. O grande momento da segunda parece delimitar-se, muito claramente, entre *Terje Vigen*, de Sjöström, de 1917, e a monumental *Saga de Gösta Berling*, de Stiller, em 1924.

Para uma compreensão e uma distinção estética dessas escolas, outra simplificação útil seria o maior ou menor uso que elas fizeram de três técnicas – as mais importantes

ao menos no período mudo – total e exclusivamente pertencentes ao cinema, ou seja, a montagem de planos, o movimento de câmera, tanto por simples rotação da objetiva como por complexos *travellings*, e a fusão, sendo que apenas a primeira é de utilização praticamente incontornável, e só escrevemos *praticamente* pois já foram, como é bem sabido, realizados filmes que, compostos de um único plano-sequência – *tour de force* sempre muito voluntariamente procurado – esses dela prescindem, ou dependem apenas do que chamamos “montagem dentro do quadro”, o que já é outra coisa.

A fusão, que num filme dos primórdios da nova arte como o *Barba Azul*, de Méliès, em 1901, já marca uma presença fundamental, parece possuir – sem de maneira alguma limitar-se a isso – uma importância bastante compreensível nos filmes de temática fantástica ou onírica. A sua utilização nos cinemas sueco e alemão é marcante, bastando para comprová-lo que evoquemos títulos como *A Morte Cansada*, de Fritz Lang, em 1921, *O Tesouro do Senhor Arno*, de Stiller, de 1919, *A Carroça Fantasma*, de Victor Sjöström, do mesmo ano do primeiro filme citado, *Prova de Fogo*, também de 1921, ou *O Vento*, em 1928, ambos também de sua autoria, tendo sido também largamente usada em toda a *Avant-garde* francesa. No cinema soviético sua utilização é secundária, ainda que importante, como na sequência final – uma espécie microcosmo arquitetural da marcha da História, sobretudo com construções do Kremlin – da *Mãe*, de Pudóvkin, antecedido no mesmo filme pela cena dos músicos na taberna e pela apresentação da fábrica, ou a irretocável e curta sequência em que o personagem que dá título ao filme, representado pela inesquecível Vera Baranovskaya, relembra a visão, em meio ao sono, do filho a esconder armas no assoalho da casa. O *travelling*, universalmente utilizado, com um destaque cronológico para Griffith, não é também uma das formas fundamentais do cinema soviético, enquanto é a base inarredável de uma obra máxima como *O Último dos Homens* (ou *A Última Gargalhada*) de Murnau, de 1924, do seu *Fausto*, de 1926, e de grande parte da obra de Carl Dreyer, de *A Paixão de Joana D’Arc*, de 1929, a *Vampyr*, de 1932, até os longos planos-sequência de *A Palavra (Ordet)*, de 1955. Já a montagem, em seu sentido não naturalista, diríamos musical, esta é a forma preponderante de todo o cinema soviético, desde sua origem griffithiana. Obviamente, há autores e filmes que utilizam as três técnicas com tal equivalência e virtuosismo que não podem caber dentro desta classificação, como é o exato caso de Abel Gance em *Napoleão*, de 1926, um desses filmes que poderíamos chamar de enciclopédicos (como, por exemplo, *Outubro*, de Eisenstein, de 1928, ou *Cidadão Kane*, de Orson Welles, de 1941) pela pletora de recursos formais de que lançam mão, plenamente justificada pelos extraordinários resultados conseguidos.

1924, nosso ano inaugural, portanto, vê surgir a ótima comédia de Kuleshov – o grande teórico que influenciou toda aquela geração – *As Extraordinárias Aventuras de Mr. West no País dos Bolcheviques*, descrevendo, como diz o título, a insólita viagem de um ianque à Rússia soviética, na qual vê caírem por terra todos os horrores que sobre

ela lhe falavam em seu país. A obra mais marcante do ano, no entanto, é *Greve*, a estreia de Eisenstein no longa-metragem. Filme muito rico formalmente, ele se desataca mais – ainda que narrando um episódio trágico – pelo violento lado satírico, tendência sempre muito marcada em seu autor, desde as caricaturas que fazia na infância, e ainda bem visível em *Outubro*, na guarda feminina de Kerensky ou na cena em que o decrépito prefeito de Petrogrado tenta burocraticamente sustentar a revolução. O uso da tipificação, que ainda se encontrará em *O Velho e o Novo*, é marcante nas figuras dos donos da fábrica, dos capitães de indústria, nos policiais e militares repressores, e chega ao hilariante nos espíões colocados entre os operários, ou na sequência do lumpesinato cooptado pela reação. Filmado com atores amadores do *Proletkult*, o truculento final de *Greve* lança mão de um paralelismo conflitual sem proximidade de ambiência, intercalando as cenas do massacre dos grevistas com as cenas, muito cruas, da morte e sangria de bois num matadouro, com forte efeito, mas muito à distância da incomparável e complexa trama de paralelismo conflitual na *Mãe*, de Pudóvkin, toda perfeitamente calcada sobre uma real ambiência dramática. Há uma distância imensa, coberta em apenas um ano, entre o Eisenstein de *Greve* e aquele d’*O Encouraçado Potiômkin*, mas, de qualquer maneira, o filme é o ato de nascimento daquele que consideramos o maior cineasta de toda a História.

Em 1925 comemoravam-se os vinte anos da Revolução de 1905, e dois filmes nela baseados são encomendados a Pudóvkin e Eisenstein. O primeiro realizará *Mãe*, muito de longe inspirado no romance de Górkki, que só será lançado no ano seguinte, e o segundo, depois de pensar numa obra que reunisse episódios diversos daquele ano trágico, resolve centrar-se unicamente no famoso motim do encouraçado, do qual nascerá um dos maiores e mais célebres filmes de todos os tempos. Não há como aqui analisar a riqueza espantosa d’*O Encouraçado Potiômkin*, filme que trouxe à arte cinematográfica – nos seus cinco movimentos, todos com uma espécie de cesura, entre um ritmo mais contido e outro mais violento, na primeira terça parte de cada um, cesura que se repete no filme como um todo, na sequência do porto de Odessa entre a névoa, muito difícil de ser filmada na época, mas brilhantemente conseguida por Eduard Tissé – uma energia, uma força até então desconhecida, uma explosão que poderíamos chamar beethoveniana. Os títulos dessas cinco partes, ou atos: “Homens e vermes”, “Drama no convés”, “O morto clama justiça”, “A Escadaria de Odessa” e “Encontro com a esquadra”, já evocam, instantaneamente, a série de suas imagens e sequências, todas antológicas, em encadeamento implacável, como sob o signo daquela espécie de necessidade que caracteriza as obras de arte plenamente realizadas. Não há como não sentir, em certos momentos, às vezes muito céleres, do filme (triplos planos dos pés dos marinheiros nas escadas do navio, durante o combate a bordo), algo daquela potência liberada que se sente, só como exemplo, no *Allegro con brio* que encerra a *Sétima Sinfonia*, tudo convergindo para o mais espetacular plano final de história do cinema.

No na seguinte, 1926, como acabamos de dizer, Pudóvkin lança *Mãe*. Ao contrário d'*O Encouraçado Potiômkin*, que intercala, de ponta a ponta, movimentos lentos e rápidos, *Mãe* se estrutura num único crescendo, até deixar o espectador literalmente sem fôlego à medida que se encaminha para o final. O paralelismo conflitual atinge aí o seu apogeu na história cinematográfica, ressaltando-se aquele de *Intolerância*, de Griffith, pois nele, na concepção talvez mais ambiciosa da arte cinematográfica, tenta-se abarcar toda a história humana, com um plano inesquecível intercalado como *leitmotiv*, enquanto Pudóvkin mantém uma unidade clássica de tempo. A ação paralela que reúne a passeata dos operários para libertar Pavel, o Filho – o inolvidável Nikolai Batalov –, a revolta na prisão, a preparação da cavalaria repressora e o gelo, libertado pela Primavera, que marcha – digamos assim – pelo rio sobre o qual se ergue a ponte na qual ocorrerá o conflito final, consiste numa espécie de milagre estético seguramente irrepetível, cristalizado na fotografia de Anatoli Golóvnya, que chega a dar uma grandeza escultórica aos trabalhadores portando a bandeira vermelha. A música de Tikhon Khrennikov, da versão de 1970, acrescenta a tudo isso uma força emocional notável, pois, com a natural continuação da banda sonora sobre a mudança de focos de ação, o gelo parece cantar os hinos cantados pelos operários, o mesmo gelo que se destruirá nas pilastras da ponte no exato momento em que sobre ela aqueles serão massacrados.

Aproveitando o ensejo, é preciso lembrar o que há de complexo e melindroso na colocação de música nos filmes mudos. Um filme como *O Homem da Câmera* já é de tal maneira intrinsecamente música que essa geralmente se sobrepõe a ele de forma prejudicial, o que em Murnau também ocorre com frequência. No caso d'*O Encouraçado Potiômkin* há quase o que poderíamos chamar de um problema filológico, pois a música mais antiga, a de Edmund Meisel, cuja partitura foi perdida e reencontrada, é de um efeito em tudo inferior à de Chostakóvitch - baseada especialmente na sua *Quinta Sinfonia* - usada em versão lançada na década de 1970, mas a emocionalmente mais forte entre todas elas é a composta por Nikolai Kryukov, a partir de cantos revolucionários, para a versão de 1950, versão sem grande qualidade de imagem, com alguns planos faltantes e uma insuportável voz *in off* lendo um texto de Lênin quase no final do filme. Nesse caso, nem o maior compositor, nem o mais antigo – obviamente na nossa opinião – realizaram a melhor sonorização da obra. A possibilidade moderna de se ter mais de uma versão de música de fundo num DVD seria uma solução salomônica para este problema, obviamente limitada à espectação doméstica, aliás cada vez mais comum.

Em 1927, agora em comemoração aos dez anos da Revolução de Outubro, e depois dos grandes triunfos que acabamos de lembrar, mais uma vez Eisenstein e Pudóvkin são convidados a executar dois filmes, só que desta vez o segundo cumpriria o prazo exato, com o seu *O Fim de São Petersburgo*, daquele mesmo ano, enquanto a obra de Eisenstein, o monumental *Outubro*, só seria, por motivos compreensíveis, lançada no ano seguinte. Mais uma vez, nesse momento, confirma-se a famosa afirmação de Léon

Moussinac de que os filmes de Eisenstein pareciam um grito, e os de Pudóvkin um canto. *O Fim de São Petersburgo* é construído sobre o tema da tomada de consciência de um camponês que vai viver com parentes da cidade, e acaba arrastado para a Grande Guerra e, finalmente, para a tomada do Palácio de Inverno. As cenas de guerra, em paralelismo com as da Bolsa de Valores, são das mais impressionantes do cinema, tudo terminando com a entrada da personagem de Vera Baranovskaya no riquíssimo e gigantesco palácio, levando em sua mão, para o marido, que não sabia vivo ou morto, uma miserável latinha amassada com batatas cozidas. Muito diversa dessa obra-prima é a realizada por Eisenstein, o poderoso *Outubro*, uma das obras formalmente mais ricas da cinematografia, além de filme de impressionantes movimentos de massas, no qual Eisenstein usaria fartamente da chamada "montagem intelectual" – sequência do rebaixamento dos deuses, aquela da ambição napoleônica de Kerensky – que tantos problemas lhe causaria mais tarde com os famigerados defensores do Realismo Socialista. Epopeia glorificadora, e como tal afastando-se às vezes dos factos reais, *Outubro*, com a extraordinária música de Chostakóvitch, não é passível de qualquer análise eficaz no espaço que nos compete. Outra obra-prima do mesmo ano de seu *O Fim de São Petersburgo* é *As mulheres de Riázam*, de Olga Preobrazhenskaia, geralmente mais conhecido como *A Aldeia do Pecado*, panorama magistral da situação da mulher nos resquícios do patriarcado rural dos primeiros anos pós-revolucionários.

1929 é um dos anos mais ricos do cinema soviético, talvez o mais rico *tout court*, de início pela entrada em cena, com dois filmes extraordinários, de Alexandr Dovjenko, respectivamente *Zvenígora*, baseado em lendas da sua Ucrânia natal, e *Arsenal*. Pudóvkin realiza a sua terceira obra-prima, *O Herdeiro de Gêngis Khan*, mais conhecido como *Tempestade sobre a Ásia*, epopeia anti-imperialista cuja sequência final é um dos momentos antológicos da arte cinematográfica. Esta, por sua vez, é glorificada naquele que é o momento maior da vasta obra de Vertov, monumento do cinema puro, não narrativo, *O Homem da Câmera*. Kozintsev e Trauberg, por sua vez, sempre dirigindo juntos, lançam *A Nova Babilônia*, onde o satírico e o trágico se misturam brilhantemente para recontar a Comuna de Paris, enquanto Fedor Ozep lança seu filme mais importante, baseado na peça inacabada de Tolstoi, *O cadáver vivente*. Por fim, Eisenstein lança o seu quarto filme, o último que fará sem maiores perseguições, inicialmente intitulado *A Linha Geral*, depois conhecido pelo título, provavelmente mais exato, de *O Velho e o Novo*. Com o tema da coletivização rural – que em tantos desastres resultou na realidade, o mesmo tema de *A Terra*, que Dovjenko lançará no ano seguinte – a obra é construída sobre uma figura real, a da camponesa Marfa Lapkina. Trata-se do mais belo filme de Eisenstein, no sentido mais estrito e unânime da palavra, em boa parte pelo contato com a natureza num nível não alcançado por ele nem antes nem depois – e do qual talvez se reaproximasse no malogrado *O Prado de Bejin* -, pela fotografia de uma estesia que poderíamos chamar, sem exagero, milagrosa, pelo desfile, uma após a outra, de várias das maiores sequências de todo o cinema, como

a da tradicional vida miserável dos mujiques; a da célebre inauguração da desnataadeira; a que traz uma visão causticamente satírica da burocracia, quando a fazenda coletiva tenta encomendar o seu primeiro trator; a que faz um paralelo entre as garras cortantes de um gafanhoto, em imensos *closets*, e a máquina; a do duelo entre o velho ceifador e o seu jovem companheiro num campo de trigo; a da chegada e do envenenamento do touro; a do sonho de Marfa Lapkina – aquela em que a fusão teve o seu uso mais privilegiado na obra de Eisenstein –; a da inauguração e concerto do trator; a dele arrastando sozinho todas as velhas carroças e arados; e, finalmente, a apoteose final, espécie de balé mecânico de um exército de tratores, tudo fotografado com a mestria ímpar de Eduard Tissé. Alguns planos de *O Velho e o Novo* – despedida de Eisenstein ao cinema mudo – parecem, na verdade, com seus trigais e arbustos torturados pelo vento, entre os quais se move alguma pequena figura humana, quadros de Van Gogh subitamente tomados pelo movimento.

Da mesma problemática da coletivização trata, como dissemos, *A Terra*, de Dovjenko, de 1930, poema coral sem paralelo com qualquer outro filme, obra de uma poesia ímpar, que talvez alcance seu apogeu na dança solitária do protagonista, levantando nuvens de poeira iluminada com os pés, pela estrada deserta que o levará à emboscada e à morte. É o canto de cisne do cinema mudo soviético – embora ainda tenham sido feitos uns poucos filmes não falados após ele – e dificilmente ele o poderia ter mais belo.

Ao iniciar-se a década de 1930, o domínio dos *talkies* vem apagar uma estética que chegara a seu apogeu glorioso, facto agravado na URSS pelo sempre crescente endurecimento do regime. No seu ensaio “*The Soviet Cinema: a History and an Elegy*”, de 1955, o crítico norte-americano Dwight Macdonald culpa o stalinismo pela decadência ou a quase morte do cinema soviético, o que, se em parte era verdade, por outro lado não passava de uma percepção nascida do seu fascínio, aliás muito justificado, pela montagem específica do cinema mudo, que, no caso soviético, desapareceu, naquele momento, muito mais por causa do advento do falado do que pela opressão stalinista.

Eisenstein parte para Hollywood, onde nenhum dos seus brilhantes projetos consegue efetivar-se, e dali para o México, para relaizar *¡Que Viva México!*, que seria um filme em quatro episódios, entre um prólogo e um epílogo, sem ser falado no sentido dialogal, mas com música, efeitos sonoros e um narrador *in off*. Com a exceção do quarto episódio, “Soldadera”, todo o resto foi filmado, mas as latas foram retidas nos Estados Unidos, e ele, em companhia de Alexándrov e Tissé, repatriado para a URSS, em tal estado de depressão que chegou a pensar no suicídio. A grande potência capitalista e a grande potência socialista haviam unido esforços para destruir um dos grandes filmes de todos os tempos, como se pode perceber pelos que foram feitos com seus fragmentos, pelas partes do copião organizadas por Jay Leyda, e, sobretudo, pela montagem realizada por Alexándrov, após o repatriamento das latas, em 1979. Nela, de um modo ou de outro, o filme existe, e especialmente no terceiro episódio, “Maguey”, mas em diversos outros momentos também, percebe-se plenamente a grandeza eisensteiniana, com

destaque para o massacre dos três campônios – um apavorado, outro indiferentemente estoico, o terceiro revoltado – enfiados na terra abaixo da linha dos ombros e pisoteados por uma carga de cavalos. Se na sequência do canto dos camponeses no grande pátio da fazenda, antes de sair para o trabalho, nos parece que a montagem de Alexándrov deveria ter sido muito mais lenta, sustentada, exaustiva, a cena que acabamos de recordar é puro Eisenstein, e do melhor. Nesse mesmo ano de 1931, com o advento do cinema falado, começa o domínio do Realismo Socialista, com grande adjutório do nefasto Ministro do Cinema, Boris Chumiátski, grande perseguidor de Eisenstein, que acabará expurgado e executado em 1938. Sem dúvida, houve realizações notáveis nesse período, começando, no mesmo ano, pelo filme *O Caminho da Vida*, de Nikolai Ekk, sobre a infância abandonada, uma das últimas atuações de Nikolai Batalov.

Em 1934 os Irmão Vassiliev lançam *Tchapaiev*, sobre o qual falaremos mais adiante. Em 1935 Alexandr Medvédkin realiza *A Felicidade*, uma comédia muda completamente tardia e *sui generis*, com um uso espantoso do burlesco e do puramente grotesco, a obra-prima da comédia soviética, embora não se possa deixar de admirar as duas melhores comédias de Alexándrov, aliás realizadas com recursos infinitamente maiores, *O Circo*, de 1936, e *Volga-Volga*, de 1938, ambas estreladas por sua mulher, a popularíssima atriz e cantora Lyubov Orlova. Nesse mesmo período são rodadas duas trilogias de grande qualidade, a *Trilogia de Máximo*, de Kozintsev e Trauberg, composta de *A Juventude de Máximo*, 1935, *O Retorno de Máximo*, 1937, e *O Bairro de Vyborg*, de 1939, e a *Trilogia de Górkki*, de Mark Donskoy, ex-aluno de Eisenstein, composta pelos filmes *A Infância de Górkki*, de 1938, *Ganhando meu Pão*, de 1939, e *Minhas Universidades*, em 1940, o primeiro dos quais é especialmente notável. Outros bons filmes da década são *Okraína*, de Boris Barnet, de 1933, e *Marinheiros de Krosntadt*, de Efim Dzigan, três anos depois. Os filmes falados de grandes mestres como Pudóvkin e Dovjenko não voltam a alcançar a grandeza de sua obra muda, como aconteceu de forma quase universal, com as exceções de certas passagens brilhantes de uma estética à outra, a de King Vidor com *Hallelujah*, em 1929, a de René Clair com *Sob os Telhados de Paris*, em 1930, a de Fritz Lang com *M, o Vampiro de Düsseldorf*, em 1931, ou os raríssimos casos de continuidade plena da obra após a ruptura, como ocorreu com Dreyer e Eisenstein.

Em 1937, seis anos após o desastre mexicano, Eisenstein tenta voltar à atividade com *O Prado de Bejin*, título de um conto de Turguéniev, mas na verdade baseado na vida de Pavel Morozov, jovem camponês que teria denunciado o próprio pai reacionário e, em seguida, teria sido por isso mesmo assassinado pela própria família, aos 13 anos de idade, episódio sobre o qual nunca se soube separar o verídico da propaganda e da lenda. Com grande parte do material filmado, Eisenstein contraiu varíola, um dos únicos casos registrados na época, levando a uma paralisação que permitiu a Boris Chumiátski suspender definitivamente o filme, cujos negativos foram destruídos num bombardeio na Segunda Guerra. Por sorte, Pera Atasheva, a viúva de Eisenstein, guardara uma lata

com aparas de cada plano filmado, o que permitiu uma reconstituição estática, com música de Prokófiev e legendas, realizada por Sergei Iutkévitch e Naum Kleiman em 1965. Mesmo sem movimento, o que não deixa de ser uma experiência fascinante, essa reconstituição, com cerca de 25 minutos de duração, é de uma beleza entusiasmadora, com destaque para a sequência do incêndio e a já lembrada sequência da laicização da igreja. Como no caso de *Que Viva México!*, mais uma vez o cinema perdia uma obra-prima.

Depois desse trágico malogro d'*O Prado de Bejin*, Eisenstein se dedica a *Alexandr Niévski*, de 1938, início da sua brilhante colaboração com Prokófiev, e epopeia que é uma aguda e profética advertência sobre a invasão nazista que se aproximava. Finalmente, o sucesso é completo, com sequências extraordinárias, como a da destruição de Pskov pelos cavaleiros teutônicos e a da grande batalha no Lago Chud. Dessa vez, para controlar seus arroubos formalistas, impingem-lhe como codiretores os Irmãos Vassiliev, Sergei e Giorgi, que tinham nas mãos o inestimável trunfo de terem dirigido o filme predileto de Stálin, o fraco *Tchapaiev*, de 1934. O facto de Georges Sadoul, no seu *Dicionário de filmes*, ter escrito esta aberração crítica sobre *Tchapaiev*, numa espécie de panegírico adrede preparado ao Realismo Socialista:

Pelo seu sucesso, sua pujança emocional, sua importância artística e histórica, tal filme merece ser classificado entre as dez grandes obras-primas do cinema soviético.

só se explica por uma fidelidade canina e cega às diretrizes do Partido.

Após outro projeto não realizado, *O Canal de Ferghana*, em 1939, inicia-se a Guerra, e, com a invasão alemã em junho de 1941, toda a estrutura do cinema soviético é evacuada para Alma-Ata, capital do Cazaquistão. Eisenstein, cuja imensa obra teórica nunca fora suspensa em meio a todas as vicissitudes, e que em 1940 dirigira uma montagem de *As Valquírias* no Bolshoi, parecia cada vez mais interessado no conceito de "obra de arte total", a *Gesamtkunstwerk* de Wagner, que seria, na verdade, uma antevisão do cinema. Os planos magnificamente compostos de *Que Viva México!*, o uso magistral da música de Prokófiev na montagem das sequências de *Alexandr Niévski*, tudo isso parece ter convergido na concepção da trilogia *Ivan, o Terrível*, coroamento titânico, e desgraçadamente mais uma vez inacabado, de sua obra. De facto, nela se fundem todas as artes, a literatura, a pintura, a música, a dança, nessa mistura de tragédia shakespeariana e de epopeia que ela constitui. Com Nikolai Cherkássov – o mesmo que personificara o Príncipe Alexandr Niévski – como protagonista, com a fotografia de Andrei Moskvín para as sequências internas, e a do seu velho colaborador Eduard Tissé para as poucas externas, e com a música invariavelmente magistral de Prokófiev, a primeira parte é realizada em 1944, e recebida triunfalmente. Stálin, sem dúvida, deve ter-se sentido bem representado na luta do unificador da Velha Rússia contra os boiardos e o clero, especialmente na deslumbrante sequência final, na qual uma serpenteante peregrinação popular – não há como vê-la sem lembrar o final *O Tesouro do Senhor*

Arno, de Stiller – vai até Alexandrovskaja, sob a neve, clamar por sua volta a Moscou. Numa *mise-en-scène* solene, em magnífico claro-escuro, as grandes sequências se sucedem, a coroação, o casamento, a tomada de Kazan, a quase morte, simulada ou não, o envenenamento da esposa, a criação dos *Oprichnik*, o apelo popular por sua volta.

A segunda parte, coroação da tragédia iniciada na primeira, com as duas impressionantes sequências coloridas – parece que Eisenstein imaginava refilmá-la integralmente a cores, cujo uso no cinema vinha teorizando havia muito, tendo deixado, na ocasião de sua morte, um ensaio inacabado sobre o mesmo tema – teve uma recepção totalmente contrária, e foi recolhida, só sendo lançada em 1958, dez anos após o seu desaparecimento. A visão do tirano torturado pela lembrança dos próprios crimes, ou mesmo enlouquecido, incomodou Stálin profundamente, resultando numa década perdida até que o mundo pudesse assistir à traição de Kúrbski, à conspiração dos boiardos, à dança dos *Oprichnik* e ao atentado frustrado, com a terrível resolução da tragédia, dentro da catedral. A terceira parte, que subsiste em roteiro, mostraria as batalhas de Ivan até atingir o mar, o seu grande objetivo, nas ondas do qual entraria, com suas roupas reais, após o fim da lenta agonia do seu fidelíssimo e cruelíssimo Maliuta Skurátov. Ao menos para os olhos do espírito, graças ao roteiro, essa monumental terceira e última parte de *Ivan, o Terrível* parece de certa maneira existir.

Com a morte de Sergei Mikháilovitch Eisenstein encerra-se o que aqui delimitamos como Cinema Clássico Soviético. Obviamente o cinema soviético seguiu seu curso, com o grande virtuosismo de câmera de um Kalatozov, com obras-primas do nível de *Andrei Rublióv*, de Tarkóvsky, em 1966, com os magistras documentários, ou verdadeiros poemas de pura montagem, do armênio-soviético – hoje apenas armênio, e o único vivo entre todos os citados - Artavazd Peleshian, ou com a estética ímpar de seu conterrâneo Paradjanov, longamente perseguido, que nasceu pouco depois do seu país perder a sua breve independência e morreu pouco antes dele a reconquistar, entre vários outros nomes que mereciam ser lembrados, até a dissolução final da União Soviética em 25 de dezembro de 1991. O período que merece o epíteto de clássico, no entanto, foi para nós aquele.

A influência do Cinema Clássico Soviético no Brasil – Eisenstein à frente de todos, obviamente – foi vasta e definidora, na teoria e na prática, desde o cinema mudo até, e aí muito especificamente, o Cinema Novo. A grande admiração que por ele tinham os vários membros do Chaplin Club, associação de cinéfilos ativa entre 1928 e 1930 no Rio de Janeiro, período em que publicou a sua revista *O Fan*, e que reunia nomes como os do admirável crítico de cinema que foi Otávio de Faria e o de Mário Peixoto, autor de *Limite*, 1931, a obra máxima do cinema mudo no Brasil, era pública e notória. Em *Limite*, apesar de sua visceral originalidade de concepção, há evidentes influências da montagem soviética, ao lado de outras do cinema alemão, e uma, bastante marcada, da *Avant-garde* francesa, muito especialmente de Jean Epstein.

A admiração por Eisenstein, à qual só se sobrepunha uma veneração quase religiosa pelo grande cômico em homenagem ao qual batizaram o grupo, sobrevivia intacta – ambas, aliás, sobreviviam – no Otávio de Faria (homem de direita, diga-se de passagem) da *Pequena introdução à História do Cinema*, escrita em 1963 e editada no ano seguinte, ainda que numa hierarquia muito estrita entre artistas completamente diversos, pouco digna de sua grande sensibilidade:

Em matéria de cinema pode-se dizer, sem exagero e sem partidarismo, que Eisenstein atingiu alturas jamais superadas pelos demais cineastas do mundo. Se, indiscutivelmente, do ponto de vista da História do cinema, a figura de um Charles Chaplin continua máxima, abaixo dele, nenhum outro vulto merece ser considerado superior a Sergei M. Eisenstein.

Voltando ao conturbado momento da passagem do mudo para o falado, também no grande pioneiro que foi Humberto Mauro pode-se notar a mesma influência, em especial naquele que é provavelmente o seu maior filme, *Ganga bruta*, de 1933. No Cinema Novo isso se tornará ainda mais explícito, tanto que chegaram a dar a Glauber Rocha, seu maior nome e líder incontestável, o epíteto de “Eisenstein brasileiro”.

Na sua grande trilogia dos anos de 1960, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* – neste um pouco menos, pelo domínio do plano-sequência –, a presença eisensteiniana é incontestável, e, no caso do primeiro filme, tanto a do Eisenstein da montagem da fase muda, como na sequência do massacre dos beatos, quanto a do solene claro-escuro do Eisenstein de *Ivan, o Terrível*, na sequência do sacrifício do recém-nascido numa das capelas de Monte Santo. No curta-metragem de estreia de Leon Hirszman, *Pedreira de São Diogo*, um dos episódios de *Cinco Vezes Favela*, de 1962, tal influxo é igualmente claro, e, passando por outros diretores do Cinema Novo, ele vai além do período de específica vigência do movimento, alcançando um documentário como *O País de São Saruê*, de Wladimir Carvalho, de 1971.

Voltando a Glauber Rocha, vale a pena lembrar que no seu livro póstumo *O século do Cinema*, de 1985, há um texto integralmente dedicado a Eisenstein, “Eisenstein e a revolução soviética”, cujo final é demonstrativo da sua veneração pelo mestre, e que aqui transcrevemos, mas sem seguir a estranhíssima ortografia que ele começou a utilizar em algum momento da década de 1970:

À Sua Majestade Sergei Mikhailóvitch Eisenstein!

Vi desenhos mexicanos, fotos de filmagens íntimas, ouvi histórias de ódio e de amor, grandezas e maravilhas sem misérias de Mícha.

Era um menino, juro que não encontrou seu *Alter Ego*!

Ali estava na casa do Maior Gênio do Século XX numa invernal noite moscovita onde me apaixonei par Ana Krackshalava e nos beijamos. Aurora! nas margens desesperadas do Volga.

É para se notar que se no cinema brasileiro a influência do cinema soviético foi maciçamente eisensteiniana, não há como não se perceber, dentro do cinema latino-americano, um influxo de Pudóvkin nos elementos naturais rebelados da sequência final de *A Última Ceia*, do cubano Tomás Gutiérrez Alea, de 1975.

Voltando ao Brasil e ao final da década de 1920, outra figura diretamente ligada aos principais nomes do Chaplin Club, ainda que ligeiramente mais novo, foi a de Vinicius de Moraes, igualmente um dos mais importantes críticos de cinema do Brasil, que, como poeta, prestaria a mais bela homenagem brasileira a Eisenstein com os três sonetos escritos para ele, quando trabalhava como diplomata nos Estados Unidos. Como eles são datados de "Los Angeles, 12 de fevereiro de 1948", ou seja, do dia seguinte à morte do inigualado gênio da arte cinematográfica, aos 50 anos de idade, em seu apartamento em Moscou, não temos dúvida de que eles surgiram no calor da notícia tão lamentável quanto inesperada:

TRÍPTICO NA MORTE DE SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN

I

Camarada Eisenstein, muito obrigado
Pelos dilemas, e pela montagem
De Canal de Ferghana, irrealizado
E outras afirmações. Tu foste a imagem

Em movimento. Agora, unificado
À tua própria imagem, muito mais
De ti, sobre o futuro projetado
Nos hás de restituir. Boa viagem

Camarada, através dos grandes gelos
Imensuráveis. Nunca vi mais belos
Céus que esses sob que caminhas, só

E infatigável, a despertar o assombro
Dos horizontes com tua câmara ao ombro...
Spasibo, tovarishch. Khorosho.

II

Pelas auroras imobilizadas
No instante anterior; pelos gerais
Milagres da matéria; pela paz
Da matéria; pelas transfiguradas

Faces da História; pelo conteúdo
Da História e em nome de seus grandes idos
Pela correspondência dos sentidos
Pela vida a pulsar dentro de tudo

Pelas nuvens errantes; pelos montes
Pelos inatingíveis horizontes
Pelos sons; pelas cores; pela voz

Humana; pelo Velho e pelo Novo
Pelo misterioso amor do povo
Spasibo, tovarishch, Khorosho.

III

O cinema é infinito - não se mede.
Não tem passado nem futuro. Cada
Imagem só existe interligada
À que a antecedeu e à que a sucede.

O cinema é a presciente antevisão
Na sucessão de imagens. O cinema
É o que não se vê, é o que não é
Mas resulta: a indizível dimensão.

Cinema é Odessa, imóvel na manhã
À espera do massacre; é *Neveski*; é *Ivan*
O Terrível; és tu, mestre! maior

Entre os maiores, grande destinado...
Muito bem, Eisenstein. Muito obrigado.
Spasibo, tovarishch. Khorosho.

Parece-nos, ao analisarmos a maneira como o poeta se refere a Eisenstein nesse tríptico, que o amadurecimento dos anos fizeram-no perceber, a partir da sua idolatria chapliniana original, até que ponto Chaplin representava um caso *sui generis* dentro da história do cinema, na medida em que Chaplin, como ator e criador de um personagem, era ao mesmo tempo mais e menos do que o puro cinema, do mesmo modo que, apenas como exemplo, Wagner é antes de tudo Wagner, para o bem e para o mal, não se podendo julgar a sua obra pelos mesmos parâmetros com que se julgaria a música "apenas" música, ou a ópera "apenas" ópera. E não imaginamos fecho melhor do que este para o presente panorama do Cinema Clássico Soviético e as suas longínquas repercussões no Brasil.

REFERÊNCIAS

- FARIA, Otávio de. Pequena introdução à História do Cinema. São Paulo: Livraria Martins, 1964, pp. 90-91.
- HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. 2 vols. São Paulo: Mestre Jou, 1973.
- MACDONALD, Dwight. El Cine Soviético: una Historia y una Elegía. Buenos Aires: Sur, 1956.
- MORAES, Vinicius de. Poesia completa e prosa. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998, pp. 381-383.
- ROCHA, Glauber. O século do Cinema. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1985, p. 121.
- SADOUL, Georges. Dictionnaire des films. Paris: Microcosme / Seuil, 1982, p. 302.

REMERCIEMENTS: AMADEO DE SOUZA-CARDOSO ET LES COMPLEXES RELATIONS AVEC LA PEINTURE RUSSE

Helena de Freitas

RESUMO

Uma comunicação sobre Amadeo de Souza-Cardoso, um artista português que pouca ou nenhuma relação teve com a revolução russa de 1917, poderia parecer um erro de casting. Na verdade, a sua apresentação neste colóquio, que de algum modo questiona as vanguardas políticas e a sua relação com as vanguardas artísticas de ruptura, não é uma evidência, mas um interessante case study.

Vou contar-vos um pouco a história desta ideia e das razões que me trouxeram aqui. Fui comissária de duas exposições do artista, a primeira em 2006 na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa chamada "Amadeo de Souza-Cardoso, um Diálogo de Vanguardas" e dez anos depois, em 2016, muito perto do lugar onde estamos agora, no *Grand Palais* em Paris, uma exposição vasta e de re-apresentação do artista, um século depois, na cidade que escolheu para viver e trabalhar. Mas é a primeira exposição que agora nos interessa recordar porque nela foi ensaiado um diálogo entre Amadeo e as vanguardas artísticas europeias, com especial destaque para os artistas das vanguardas russa e ucraniana. Neste caso o objectivo foi testar, em meio expositivo, a relação entre ambas as periferias, analisar os seus hibridismos, partindo exclusivamente do olhar sobre as obras e dos possíveis diálogos que elas construíam.

Esse trabalho foi desenvolvido criando uma constelação de possibilidades, e é um pouco a síntese desse enunciado que vos quero mostrar, neste contexto agora tão oportuno. Irei, por isso, apresentar imagens dessa exposição, para além de fotografias da obra de Amadeo e de outros artistas russos e ucranianos relacionados. Cheguei ao enunciado desta tese com base nalguns indícios factuais. Mas à medida que a pesquisa do Catálogo Raisonné do artista progredia, a ideia tomava forma e consistência e procurei junto de um especialista uma opinião consistente. Reuni um conjunto expressivo de imagens do artista, de várias fases e enviei por e-mail a Jean-Claude Marcadé, especialista francês das vanguardas russas, que apenas conhecia das minhas leituras. Imaginei que não teria resposta, mas enganei-me. A resposta surgiu rápida e entusiasmada na volta do correio: que a minha intuição estaria no bom caminho e que se disponibilizava para ajudar. Quero aproveitar esta minha intervenção pública para expressar o meu reconhecimento a este extraordinário e generoso historiador francês, que acabou por ser autor de um magnífico ensaio sobre *Amadeo e o cubo-futurismo vindo da Rússia* no catálogo da exposição na Gulbenkian em 2006, e de um outro sobre *Les Têtes Ocean*, uma das séries fundamentais do artista no catálogo da exposição no Grand Palais, em Paris no ano passado.

PALAVRAS CHAVE

Amadeo Souza-Cardoso, hybridism, russian painting, artistic peripheries

ABSTRACT

A communication on Amadeo de Souza-Cardoso, a Portuguese artist who had no relation to the Russian revolution of 1917, might seem a mistake of casting. In fact, his presentation at this colloquium, which somehow questions the political vanguards and their relationship with the artistic vanguards of rupture, is not a evidence, but an interesting case study.

I will tell you a bit about the history of this idea and the reasons that brought me here. I was commissioner of two exhibitions of the artist, the first in 2006 at the Calouste Foundation Gulbenkian, in Lisbon, called "Amadeo de Souza-Cardoso, a Dialogue of Vanguards" and ten years later, in 2016, very close to where we are now, in the Grand Palais in Paris, a vast exhibition and re-presentation of the artist, a century then in the city he chose to live and work for. But it is the first we are now reminded of the fact that a dialogue between Amadeo and the artistic avant-gardes, with particular emphasis on avant-garde russian and ukrainian artists. In this case, the objective was to test, in an expositive environment, the both peripheries, to analyze their hybridity, starting from the works and the possible dialogues they built.

This work was developed by creating a constellation of possibilities and is a little synthesis of this statement that I want to show you, in this now so opportune context. I will therefore present images of this exhibition, as well as photographs of the work Amadeo and other related Russian and Ukrainian artists. I arrived at the statement based on some factual evidence. But as the survey of the Catalog Raisonné of the artist progressed, the idea took form and consistency and I looked for with an expert a consistent opinion. I put together an expressive set of images of the artist, of several stages and I sent by e-mail to Jean-Claude Marcadé, french specialist of the Russian vanguards, which I knew only from my readings. I imagined that I would have no answer, but I was wrong. The response came quickly and enthusiastically on the return of the mail: that my intuition would be on the right track and that he was available to help. I would like to take this opportunity to express my recognition of this extraordinary and generous french historian, author of a magnificent essay on Amadeo and the futuristic cube from Russia in the catalog of the exhibition at the Gulbenkian in 2006, and on another about Les Têtes Ocean, one of the artist's fundamental series in the exhibition catalog at the Grand Palais in Paris last year.

KEYWORDS

Amadeo Souza-Cardoso, hybridity, russian painting, artistic peripheries

QUEM FOI O ARTISTA E O QUE FEZ

O tempo de vida de Souza-Cardoso foi curto e intenso e dele se diz que foi a *primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX*. Trato portanto de um artista português, com um percurso em vida, central e europeu. Nasceu em 1887 em Manhufe, numa aldeia do Norte de Portugal e morreu precocemente em Espinho, vítima não da guerra, mas da gripe pneumónica, em 1918. Morto precocemente e no auge de um processo criativo fulgurante, o seu desaparecimento abrupto marcou para sempre a evolução da arte moderna portuguesa, e o seu esquecimento e silenciamento condicionaram até hoje o percurso internacional de consagração do artista.

Detectam-se dois arcos temporais decisivos no seu percurso artístico. O tempo de Paris (1906-1914) e o regresso a Manhufe, a sua aldeia natal no norte de Portugal (1914-1918). Neste período de pouco mais de uma década, o artista vive entre estes dois mundos, permanentemente insatisfeito e em constante instabilidade geográfica. Filho de uma família tradicional de burguesia rural abastada, Amadeo parte para Paris em 1906, em confortável situação financeira, longe da condição de bolseiros de muitos dos seus compatriotas, de quem se irá rapidamente afastar, e despede-se da sua mãe afirmando que tem um *destino* a cumprir.

Em Paris, centro eufórico de todas as rupturas, orienta a sua curiosidade para os artistas que rompem com os cânones convencionais. Amadeo foi também autor dessas rupturas, e rapidamente entrou no circuito internacional desenvolvendo um diálogo criativo com os seus companheiros de trabalho: Modigliani, Brancusi, Archipenko, o casal Delaunay, Otto Freundlich, Boccioni, Apollinaire, entre outros, criando redes com agentes artísticos, editores ou curadores como Walter Pach, Wilhelm Niemeyer, Ludwig Neitzel, Herwald Walden, ou Adolf Basler. Em 1908, quando se instala na Cité Falguière (Montparnasse), relaciona-se com alguns que, como ele, se encontram à margem dos movimentos programáticos, como Modigliani ou Brancusi. Este proclamava então «Nous en avons assez des académies cubistes et futuristes: laboratoires d'idées formelles»¹.

Nos anos 1911, 1912 e 1913, aqueles em que se concretizaram as grandes manifestações colectivas dessa profunda revolução, Amadeo participou nessas manifestações e foi imediatamente reconhecido como fazendo parte dela, como os Salons de Paris (1911-1912), o Erster Deutscher Herbstsalon, organizado pela galeria Der Sturm, em Berlim (1913) e o Armory Show (1913). Sobre este grande acontecimento de arte internacional, Amadeo é referenciado como o artista com assinalável êxito crítico e de mercado, tendo vendido sete das suas oito obras apresentadas, algumas delas hoje presentes em museus americanos, como o Art Institute of Chicago.

1 Fauchereau, 2013, p. 238.

A sua obra *jovem*, esquiva a escolas e a definições, em consciente negação dos “ismos” do seu tempo, heterodoxa e experimental por natureza, imprevisível nas suas deslocações, inclassificável pela historiografia contemporânea, está longe de percorrer um caminho de linearidade. “Le Saut du Lapin”, pintura que o artista apresentou no Armory Show, adapta-se à sua identidade: a imagem do animal que, em fuga dos predadores, salta em zig-zag, em movimentos inesperados, em caminhos de desvio e de demarcação pessoal. A sua paleta forte e inconfundível, a expressão do movimento e da velocidade, a liberdade temática orientada para o local como para o universal, assim como a utilização de signos gráficos preferenciais, apresentam múltiplas variáveis, à medida que o artista progride e inicia novas etapas experimentais, mas são constantes e identificáveis, próprias de um autor que tem consciência da sua “marca”, e do modo como a quer comunicar.

LUGAR DE PARTIDA

O lugar de partida (a pequena aldeia de Manhufe no Norte de Portugal) é a primeira marca de identidade do artista, e persiste como matriz ao longo das múltiplas etapas do seu trabalho. Mas ‘lugar’ não é aqui apenas paisagem ou representação da natureza; antes engloba aquilo que Amadeo considerava, em simultâneo, ser sua pertença: a paisagem natural, mas também a cultural. E foi sobre ela que exerceu uma acção transformadora sobre o que poderia ser um conjunto de signos conservadores e imutáveis: montanhas e objectos quotidianos, letras de canções e bonecas populares, instrumentos musicais regionais, castelos imaginados e interiores domésticos familiares, bosques e tipologias humanas locais.

Estes elementos são representados segundo soluções estilísticas marcadas pelo hibridismo cubista, futurista, órfico e expressionista que percorre a sua obra. Amadeo incorpora os elementos do mundo rural e familiar e os elementos característicos do mundo moderno numa mesma dinâmica e, sem hierarquia explícita, atinge um momento em que cruza o lugar de origem com a vertigem das máquinas, dos manequins mecânicos, dos fios de telégrafo e telefone, das lâmpadas eléctricas e reclames publicitários, das emissões de rádio, das azenhas, dos perfumes, do champagne... Urbano por determinação, a verdade é que o artista se mantém ligado ao movimento ondulatório das suas montanhas, que repetidamente pinta e servem de “fundo” a obras de muitas das fases. E é sobre estas montanhas, aliás, que se faz auto-representar, vestido de pintor em pose “greciana” (El Greco)². Na correspondência que trocou com a sua mulher, a paisagem natal é o tema mais sensível: *a cada passo parávamos maravilhados com a beleza grandiosa deste país gigante. As montanhas têm um estilo de linhas que dá vontade de lhes passar a mão pelo dorso*³.

2 El Greco, *Caballero de la mano en el pecho*, 1578-1580. É relevante a realização no mesmo período do Retrato de Paul Alexandre (1913) feito por Amedeo Modigliani.

3 Carta de Amadeo a Lucie. Manhufe, [1910]. Biblioteca de Arte, FCG, ASC 12/15.

Mas a cabeça orienta-lhe o destino para o centro do mundo, Paris: *Aqui respira-se, em Portugal abafa-se*, escreve à sua irmã.

Retomo Paris, e começo com os primeiros indícios sobre os contactos de Amadeo com artistas da comunidade russa. Sabemos que em 1908 é fundada a Académie Russe, dirigida por Madame Vassilieff, situada no nº 54 da Rue du Maine, não longe dos percursos de Amadeo, e é precisamente nesse ano que numa agenda de Amadeo encontramos o nome de Archipenko, ucraniano recentemente chegado a Paris e a sua morada: 36, rue des artistes, no 14ème ...

Os dados factuais sobre as relações de Amadeo com a Rússia são escassos, mas precisos. Numa das entrevistas que dá em 1916, Amadeo desenha o seu itinerário expositivo, e refere Moscovo como uma das cidades onde realizou exposições (até hoje ainda não foi possível confirmar este dado). Somada a esta informação, existe uma outra indicadora da presença do artista neste país. Frederick James Gregg⁴, o *Publicity Man*, do Armory Show, num balanço crítico e divulgador desta exposição, nomeia Amadeo como o artista *cujas pinturas estão em grande voga em Moscovo e Berlim*. Sendo uma afirmação vaga, não deixa de ser um testemunho de época a considerar. Deixando em suspenso estes elementos, na verdade, alguns traços comuns podem ligar Amadeo às vanguardas russas. Em primeiro lugar a origem periférica destes artistas que, vindos de zonas geográficas opostas, acabam por se cruzar em Paris, potencialmente unidos por um sentimento de distância e de nostalgia. Poderá ter sido este um pólo magnetizador de alguns laços de amizade desenvolvidos, mas até agora, e para além do registo de Archipenko e da conhecida amizade com Sonia Delaunay, os dados disponíveis não permitem outras generalizações⁵.

Como asseguradas, temos as presenças regulares de artistas russos e ucranianos nos *Salons* franceses até à Guerra de 1914 (nos salons *Independants* e *Automne*) que Amadeo pode acompanhar. E eventualmente a hipótese de ter sido surpreendido, logo à sua chegada a Paris, em 1906, com a grande exposição de arte russa, organizada por Diaghilev, no âmbito do *Salon d'Automne*.

Mais curiosos parecem ser os ritmos de desenvolvimento artístico, e pontuação dos mesmos, com equivalências plásticas aproximáveis, assim como as raízes comuns de algumas fontes iconográficas. Sendo dois polos geográficos tão distantes (Portugal, o país mais ocidental da Europa, e a Rússia, o país cuja superioridade oriental é reivindicada por muitos dos seus artistas⁶), é interessante verificar como as fontes de ruptura moderna com os modelos de representação

4 Frederick James Gregg, Letting in the light, Harpers's Weekly, Feb.15, 1913.

5 Na realidade, a maioria dos artistas de origem russa presentes na exposição portuguesa, não evidencia qualquer tipo de ligação vivencial com o artista português.

6 Gontcharova será o exemplo mais evidente dessa postura.

tradicional têm pontos de encontro assinaláveis. A recuperação de ícones religiosos primitivos, a prevalência de uma cultura visual popular muito forte (com especial incidência nos artistas de origem ucraniana, particularmente sensíveis às dinâmicas articuladas de espaço, luz, cor, arte popular⁷), e a presença cíclica de um sentimento rural dominante, são elementos referenciais que criam um berço espiritual equivalente, e que podem aproximar as pesquisas plásticas dos artistas, na interpretação dos movimentos de vanguarda do seu tempo.

O que também pode explicar algumas coincidências temáticas, e dou, como exemplo, a figura do *Lenhador* que, embora no quadro de pesquisas plásticas diferenciadas, foi abordada, quase em simultâneo, por Malevitch⁸, Gontcharova e Amadeo.

Tomemos como primeiros exemplos visuais alguns desenhos, de épocas diferentes, e reparemos no surpreendente encontro de temas, de cores, e de traços, de iconografias.

Estas são algumas imagens de um manuscrito ilustrado de Amadeo, *La Légende de St. Julien L'Hospitalier*, de 1912. Obra única no seu tempo, ponto de fusão entre o arcaico e o contemporâneo, nela Amadeo pode exercitar a plasticidade das palavras e a visualidade do texto, que organiza e reconfigura em soluções abstractas ou figurativas surpreendentes, num exercício aproximável daquele que também foi desenvolvido por muitos artistas russos.

Vejam-se comparativamente os desenhos de Gontcharova (apóstolos Marcos e Pedro), de 1915 e 1916.

Desta mesma artista, veja-se um gouache com a representação de Cristo, exactamente na mesma data em que Amadeo realizou dois desenhos de idêntica inspiração religiosa, um deles citação directa da pintura de Giotto, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, o outro, *Sagrado Coração de Jesus*, ainda mais surpreendente na sua afinidade com o desenho da artista russa. Sendo temporalmente impossível o encontro dos dois artistas (Gontcharova só em 1917 se instala em Paris) trata-se de um luminoso ponto de encontro e de confluência referencial, entre os ícones religiosos russos, a recuperação da arte popular e a pintura dos primitivos góticos. Também a presença dos figurinos de Goncharova para o ballet *Las Nozes* (1915), na pormenorizada representação dos adereços regionais das duas bonecas, não pode deixar de evocar o interesse por uma temática comum e de surpreender nesse encontro (também formal) de culturas tão distantes.

Voltaremos a estas bonecas.

Retomando uma perspectiva evolutiva formal, e sinalizando o sentido do *movimento* na obra de Amadeo, melhor se pode compreender a cumplicidade de interpretação do cubismo e do futurismo, transposta para soluções mistas assumidamente cubo-futuristas

7 Malevitch, Sonia Delaunay, Tatline e Archipenko vêm da Ucrânia.

8 Foi José-Augusto França o primeiro historiador a nomear este artista no quadro de possíveis ligações plásticas, in *At The Edge: A Portuguese Futurist: Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa:1999.

nos artistas russos, e também muito evidentes na obra do artista português. A frase de Gontcharova *o princípio do movimento na máquina e no ser humano é o mesmo. E toda a alegria do meu trabalho está em revelar o equilíbrio do movimento*⁹ adapta-se, com naturalidade, a muitas das etapas de trabalho de Amadeo.

Vejam-se os desenhos de Amadeo e os de Tatlin (que só em 1914 viaja a Paris, ano de partida de Amadeo), como exemplos de representação do movimento, por repetição sincopada de formas.

Tomando a pintura de Malevitch *O Amolador* (1912) como modelo, encontramos no desenvolvimento plástico do artista português, entre 1912 e 1913, idênticas soluções de decomposição dinâmica e de fragmentação dos planos da arquitectura cubista. Mas a impossibilidade de encontro entre os dois artistas é quase certa, assim como improvável a troca de informação visual. Só em 1914, no *Salon des Indépendants*, em Paris, Amadeo poderá ter visto três obras de Malevitch¹⁰, sem aparentes consequências no seu trabalho, assim como de Ivan Puni, artista residente em Paris entre 1910 e 1912, e que apresentou neste salão, pela primeira vez, as suas pinturas.

Olhemos para o caso de Ivan Puni, retomando agora em pintura a relação mais directa com o valor plástico da palavra. A importância do texto, ou das palavras, na obra de Amadeo é visível desde muito cedo, resultado também da atenção que dedicou ao cubismo sintético e às suas derivações, mas é sobretudo a partir de 1916 que o vai explorar de um modo mais sistemático. São vários os estudos e ensaios de letras, algarismos, palavras soltas, articulados ou não com outras representações nos blocos do artista português. Alguns deles são verdadeiros estudos para obras finais, como é o caso da pintura *Plaza de Toros* (n. dat.).

Foi uma lógica de experimentação que nos conduziu a relacionar (e refiro-me à exposição portuguesa) maioritariamente as últimas pinturas de Amadeo com trabalhos de artistas russos ligados ao movimento a que Malevitch chamou de alogismo. Tome-se, como primeiro exemplo, um trabalho de Amadeo que poderá marcar o fim experimental de um tema cubista por excelência, os instrumentos musicais, a que o artista dá sucessivos, díspares e, por vezes, contraditórios desenvolvimentos. *Pato, Violino Insecto* (c.1916) é certamente o culminar de uma pesquisa e o princípio de uma outra, que se cruza com curiosa evidência com *Vaca e Violino*, pintura de Malevitch, de 1913. Nesta obra, como noutras que se lhe seguiram, o sentido de associação formal não lógico de Amadeo reforça-se, ao mesmo tempo que as adensam e complexificam os processos técnicos, na espessa materialidade das tintas, misturadas com areias e outros agregantes, nas colagens, nos trompe-l'oeil e suas simulações, num jogo combinatório poderoso e de uma poderosa energia plástica. Importa salientar que Amadeo chega empiricamente a estas soluções.

9 Marina Tsvietáieva, *Natália Gontcharova – retrato de uma pintora*, Barcelona, ed. Minúscula, 2006.

10 *Le Samovar, Portrait de Klioukouv e Le matin après la neige au village.*

Estes últimos trabalhos de Amadeo, datáveis de 1917, são o núcleo mais consistente e poderoso da sua afirmação como artista. As obras resistem a leituras classificativas e redutoras, impedindo serem integradas em narrativas simples, porque cada signo se abre a uma multiplicidade de significados. O artista cria um jogo de polissemias coincidente com a leitura que faz de si mesmo (*Eu tenho mais fases do que a lua*, diz em carta à sua mulher), e oferece-se em multiplicidade.

A relação narrativa alógica na articulação dos seus elementos foi entendida por alguns historiadores portugueses como uma *intuitiva* antecipação ao dadaísmo. O ensaio da sua relação com soluções formais e associativas do alogismo, se é possível fazer do ponto de vista da sua cronologia (1913/15), mais difícil será a partir de um encontro ou relação geográfica, ou de uma consciência programática. A palavra-chave será intuição, ou ZEITGEIST, já que só um improvável acaso levaria Amadeo a conhecer esses trabalhos na sua aldeia isolada de Manhufe. Mas será difícil não reconhecer idênticas soluções associativas de imagens e de modelos de estruturação plásticos:

(*Lavagem de Janelas*, 1915, Ivan Puni),

e até um universo temático comum (*No Salão de beleza*, 1915, Rozanova ou de

Gontcharova, *Traje espanhol*, n. dat.).

É inútil o esforço de imaginar a evolução do seu trabalho. Mas, se autonomizarmos algumas zonas dos seus últimos trabalhos, e se as aproximarmos de algumas experiências suprematistas (*Composição*, 1917), de Popova, desenvolvida em torno dos mecanismos arquitectónicos da pintura), apercebemo-nos das *possibilidades evolutivas* de uma das linhas do seu trabalho final.

Neste contexto, *A ascensão do quadrado verde e a mulher do violino*, merece uma atenção especial. Em primeiro lugar pelo conteúdo informativo do título, que perspectiva vários níveis de leitura em torno da icónica presença deste quadrado. Sendo a maior de todas as pinturas de Amadeo, estrutura-se na intensa dinamização de planos geométricos, onde quadrados e rectângulos se mobilizam vertiginosamente. O artista refere-se claramente a esta pintura como (e cito-o): *extravagante amálgama de sons e de ruídos de um music-hall, interrompidos pela voz melodiosa de um violino tocado por uma mulher*. Neste complexo jogo de sobreposições e transparências, espreitam pequenos discos cromáticos e, chamo a vossa atenção, para algumas letras que parecem ser do alfabeto cirílico assim como para a palavra que se entrelê AVAN (certamente de avangarde). A introdução destas letras, na sua relação com a declinação do *quadrado verde*, poderá ser interpretável como exercício de apropriação e de comentário, visando as vanguardas artísticas e eventualmente aquelas que nos trazem a este colóquio.

De um outro modo, ainda mais derrisório, temos a pintura *O Larápio da Quadrado Encarnado* (n. dat.) – aqui vemos a representação figurativa do larápio a fugir, vestido de

campino, um traje regional de Portugal, com o icónico quadrado encarnado debaixo do braço. Tudo nos indica que o artista, nesse jogo de citações, integrou uma figura saída da sua cultura popular como base para um comentário artístico e crítico informado, num notável exercício de hibridismo e de humor.

De todas as imagens que aqui apresento, "A Russa e o Fígaro" será a mais expressiva, aquela que do ponto de vista visual e iconográfico pode trazer mais elementos para aquilo que na sua obra correspondeu a um processo de fusão entre a cultura popular e as linguagens plásticas de ruptura mais eruditas, entre a cultura portuguesa e as outras culturas. Sabendo das relações entre o casal Delaunay (iniciadas em Paris e retomadas em Portugal, quando Sonia, Robert e o filho se instalam em Vila do Conde, refugiados da Guerra, entre 1915 e 1917), não será difícil identificar a russa com Sonia Delaunay na figura da boneca, e o jornal Figaro como elo da sua identificação e memória parisienses. Sabemos, também, pela muita correspondência publicada, que ambos, Amadeo e Sonia, passeavam juntos pelos mercados regionais do Minho, à procura dessas bonecas de trapos – também modelos para as suas pinturas, uma das quais Amadeo guardou para sempre, e que agora vive nas reservas do museu Gulbenkian.

Sonia reencontra na arte popular do Minho, e em todo o envolvimento geográfico, a memória do seu passado ucraniano e desenvolve-a fulgurantemente, como é visível em pinturas como *Marché au Minho* (1916). É nas paisagens do Minho que reencontra a luz, a cor e a iconografia de símbolos e de padrões decorativos da sua Ucrânia. Ainda hoje podemos ver como os trajes regionais do Minho se assemelham aos da Ucrânia, assim como os lenços ou os padrões decorativos dos tecidos.

As pinturas de Amadeo e do casal Delaunay desse período, onde chegaram a criar um grupo com outros artistas, chamado Corporation Nouvelle, com projectos de exposições itinerantes, reflectem uma paisagem cultural comum e um fundo visual de uma luminosa cumplicidade.

Se para Sonia Delaunay a sua passagem por Portugal funcionou como um reencontro com as suas origens, para Amadeo foi sem dúvida um poderoso estímulo plástico, para que, no centro dessas evidentes trocas plásticas, pudesse desenvolver uma linguagem própria, em torno do que foram sempre os seus símbolos preferenciais. O grupo referido teve uma evolução muito decepcionante para o português, que rapidamente se desviou para um trabalho mais solitário. A partir de 1917, as relações esfriam-se. E é exatamente nesse ano, e até à data da sua morte, que o artista desenvolveu aquele que se pode considerar o seu trabalho identitário mais forte.

Aparte aproximações ou desvios que se possam estabelecer, existe uma diferença absoluta e essencial, que é a sua solidão infinita. Estas últimas pinturas reflectem o diálogo violento do autor com as suas obras, uma exasperação criativa desenvolvida no silêncio da sua aldeia, e no desejo frustrado de regressar a Paris e de mostrar aos seus pares o que estava a fazer.

Aquilo que nas vanguardas (sobretudo russas e alemãs) correspondeu a uma dinâmica colectiva de sucesso, de sucessivas prerrogativas teóricas, e de profunda articulação com o mundo literário, não existia nas linhas de horizonte das suas montanhas. No percurso de Amadeo não se localiza, a não ser episodicamente, uma estratégia de afirmação de grupo, como não se lhe conhece qualquer exercício escrito de reflexão programático individual¹¹. Os seus contactos com a geração futurista portuguesa, nomeadamente com o grupo Orpheu e mais especialmente com a heteronímia de Fernando Pessoa, levar-nos-ia a outra comunicação.

Testemunhos do seu pensamento plástico, só as obras, também elas desamparadas no seu país de poetas.

NOTA FINAL

Deixei intencionalmente para o fim algumas informações biográficas do artista, não menos relevantes e que, no contexto deste colóquio, que problematiza as rupturas artísticas das vanguardas russas no contexto da revoluções políticas, podem colocar questões interessantes.

Na verdade Amadeo de Souza-Cardoso, só nas artes foi um agente de ruptura.

Filho de uma família abastada, que o protegeu nos gostos e no destino, manteve-se fiel a uma ideologia conservadora, foi monárquico, iberista e católico até morrer. As suas leituras de cabeceira combinavam os livros de Santo Agostinho e os Manifestos Futuristas, Flaubert e Rimbaud... Não temos informações sobre o impacto da revolução russa de 1917, de que terá tido conhecimento privilegiado, em Vila do Conde, através do casal Delaunay, mas podemos adivinhar incompreensão e total repúdio. Heterodoxo por natureza, plural como todos os portugueses, posso partilhar convosco uma certeza: a de que artistas russos e ucranianos foram um estímulo poderoso para Amadeo se afirmar faces às correntes hegemónicas emanadas de Paris, e proclamar a sua liberdade artística.

11 À excepção das entrevistas (1916) ou das cartas, mas que são textos de outra natureza.

HISTÓRIA DA ARTE E EDUCAÇÃO PARA ADULTOS EM MAX RAPHAEL: UM LEGADO DA REVOLUÇÃO RUSSA

Daniela Kern

RESUMO

O presente artigo analisa a questão da educação artística para adultos como legado da Revolução Russa através dos cursos de arte e trabalhos do historiador da arte comunista Max Raphael, que, entre outros, lecionou na Volkshochschule Gross-Berlin, assim como deu aulas de história da arte para alunos do arquiteto francês André Lurçat. Max Raphael defendia a necessidade de uma disciplina, a Sociologia da Arte, por meio da qual seria possível destrinchar as camadas e estratégias sociais intrinsecamente vinculadas à produção de arte, desejo que sempre esteve presente em suas aulas.

PALAVRAS CHAVE

Comunismo; sociologia da arte; educação para adultos.

ABSTRACT

This article analyzes the question of artistic education for adults as a legacy of the Russian Revolution through the art courses and works of two communist art historians, namely Max Raphael, who, among others, taught at the Volkshochschule Gross-Berlin, as well as gave art history classes to students of the French architect André Lurçat. Max Raphael defended the need for a discipline, the Sociology of Art, through which it would be possible to untangle the layers and social strategies intrinsically linked to the production of art, a desire that has always been present in his classes.

KEYWORDS

Communism; sociology of art; adult education.

ARTE E EDUCAÇÃO PARA ADULTOS: UMA PEQUENA INTRODUÇÃO

De modo algum a preocupação com a educação de adultos é uma novidade da Revolução Russa. Em pauta desde pelo menos a Revolução Francesa, a educação em geral, e a educação para adultos em particular, foi analisada por membros de diferentes correntes socialistas. William Morris, principal líder do movimento *Arts and Crafts*, coloca sob sua lupa a educação de seu tempo, e suas críticas são duras:

Tudo isso revela que o objetivo para o qual a nossa falsa sociedade utiliza esse meio – a “educação” – é o mesmo que determina todas as suas opções “sociais”: preservar e facilitar a usurpação da verdadeira Sociedade. As pessoas são “educadas” para serem trabalhadores, ou patrões dos trabalhadores, ou parasitas dos patrões, não são educadas para serem seres humanos. Com esse objetivo, é impossível criar condições para que exista uma verdadeira educação, pois as primeiras e mais importantes condições são o lazer e a determinação; e lazer é algo que o moderno proprietário de escravos não concederá aos seus escravos [...]. O trabalho de escravo e a verdadeira educação são inimigos irreconciliáveis, pois esta última pressupõe o desenvolvimento contínuo e devidamente equilibrado das nossas faculdades, seja na escola, na oficina, ou no campo [...]. (MORRIS, 2003, p. 182-183)

Para Morris, em poucas palavras, sociedades capitalistas não se interessam por educação, incompatível com a exploração do trabalho, e logo não se esforçam em investir no “desenvolvimento contínuo” de seus trabalhadores. Lenin, por outro lado, naquele seu livro que se tornaria um clássico, *Que fazer?*, além de compartilhar com Morris da desconfiança para com o modelo de educação que então se adotava nos Estados, demonstra alguns motivos pelos quais os trabalhadores precisam ser educados, seja através da leitura de livros e jornais, seja através de um sistema formal de educação para adultos:

Para tornar-se um socialdemocrata, o operário deve ter uma ideia clara da natureza econômica e da fisionomia política e social do grande proprietário de terras e do padre, do dignitário e do camponês, do estudante e do vagabundo, conhecer seus pontos fortes e seus pontos fracos, saber decifrar as fórmulas correntes e sofismas de toda espécie com que cada classe e cada estrato social *encobre* seus apetites egoístas e sua verdadeira “natureza” [...]. (LENIN, 2006, p. 182)

O trabalhador deve conhecer a realidade que o cerca, deve ser capaz de vislumbrar o que está dado além das aparências, deve perceber justamente as estruturas econômicas que o oprimem. Com a Revolução Russa, o pensamento sobre a educação de adultos passa para a linha de frente. Aquele imenso país contava com uma multidão de analfabetos,

que precisariam ser educados nas mais diferentes áreas para se tornarem os tão almejados “homens novos”, e para construírem uma “nova nação”. Também a educação para a arte entra na mira dos reformadores revolucionários. Aleksandr Bogdanov, por exemplo, defende no texto *O proletário e a arte*, de 1918, que os trabalhadores devem ser educados, para apreciar tanto a velha arte quanto a nova arte, por críticos revolucionários. No que se refere à velha arte, o mal a evitar é o domínio do “espírito cultural da classe dominante”; já o ensino da nova arte deve ser assumido pelo estado socialista: “Todas as organizações, todas as instituições dedicadas a desenvolver a causa da nova arte e da nova crítica devem estar baseadas em íntima colaboração, uma que irá educar seus trabalhadores na direção do ideal socialista” (BOGDANOV, 2017, p. 177). Não foi sem controvérsia, no entanto, que o novo estado revolucionário passa a tentar implementar essa agenda. A *Declaração programática* do KOMFUT (coletivo Comunista-Futurista), de 1919, tece várias críticas aos órgãos cultural-educacionais do governo soviético, alegando que seguem abraçando a ideologia social-democrata, a mesma que, segundo eles, reveste a exploração do proletariado pela burguesia capitalista. Disso decorreria uma contradição em termos: “Sob o disfarce de verdades imutáveis, as massas estão sendo apresentadas aos pseudo-ensinamentos das classes privilegiadas (KOMFUT, 2017, p. 166).

A esse estado de coisas, a alternativa é não só reformular as políticas adotadas pelo Estado soviético em relação à educação e à cultura, mas também conscientizar a população da importância da atividade artística:

É essencial começar a criar nossa própria ideologia comunista. É essencial declarar guerra implacável contra todas as falsas ideologias do passado burguês. É essencial subordinar os órgãos cultural-educacionais soviéticos à orientação de uma nova ideologia cultural comunista — uma ideologia que apenas agora está sendo formulada. É essencial — em todos os campos culturais, assim como na arte — rejeitar enfaticamente todas as ilusões democráticas que pervadem os vestígios e preconceitos da burguesia. É essencial convocar as massas à atividade criativa (KOMFUT, 2017, p. 166).

Elaborar e decidir quais seriam as diretrizes ideológicas e o programa artístico adequado para educar em artes os proletários passa a ser uma preocupação, então, não apenas do Estado Soviético, mas de uma série de pensadores comunistas, como o judeu alemão Max Raphael (1889-1952).

MAX RAPHAEL E A VOLKSHOCHSCHULE

Em Berlim a onda revolucionária também chegou, com várias consequências, inclusive no meio artístico, como deixa claro esse trecho do manifesto do grupo Berlinense Oposição ao Novembergruppe, de 1921:

Sabemos que temos de ser a expressão das forças revolucionárias, o instrumento das necessidades da época e do povo, e rejeitamos qualquer conexão com os que lucram com a estética e com os pedantes de hoje em diante. Precisamos testemunhar a revolução, a nova sociedade, e isso não deve ser apenas mera hipocrisia, e assim queremos colocar nossos explícitos objetivos em prática, para cooperar com o estabelecimento de uma nova sociedade humana, a comunidade de trabalhadores! (NOVEMBERGRUPPE OPPOSITION, 2010, p. 269)

De novo temos a conclamação à criação de uma nova sociedade humana, baseada no irmanamento dos trabalhadores. Max Raphael, como veremos, não ficou imune a esse imaginário revolucionário.

Quando começa a dar aulas na Volkshochschule Gross-Berlim, em 1924, o jovem Max Raphael já tinha experiência como crítico de arte. Além de ter escrito dois livros, *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* (1913) e *Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst* (1921), havia assistido aulas em Berlim com Simmel e Wölfflin (DIERS, 2010) e em Paris com Bergson e Mâler, e escrito diversos textos sobre arte moderna, em especial sobre o Expressionismo, em vários periódicos.

Na Volkshochschule, uma escola voltada à formação de adultos nas mais diversas áreas do conhecimento, havia um programa de cursos de artes, para leigos, que objetivava permitir que o aluno desenvolvesse uma relação pessoal com a arte, sem necessidade de qualquer conhecimento prévio. Para tanto, adotava-se, além das aulas expositivas, visitas guiadas a museus e projeção de imagens.

Para entrar na escola era preciso apresentar alguma familiaridade com o campo de estudos escolhido. Os cursos eram divididos nos níveis básico, intermediário e avançado. Nos níveis médio e avançado eram comuns os estudos comparativos. Também se procurava compreender as formas artísticas de expressão em seu contexto histórico. Assim como havia professores que vinham de museus ou universidades, também havia professores freelance, escritores ou pessoas que trabalhavam com artes, justamente o caso de Max Raphael (URBACH, 1971, p. 41).

Nas notas de Max Raphael já publicadas consta pelo menos uma, de 1 de janeiro de 1926, que apresenta um esboço de atividades que planejava levar adiante naquele ano na Volkshochschule:

A princípio pensei por longo tempo sobre os conceitos básicos e os aperfeiçoei, suplementando a disposição; e então na Volkshochschule, e como quero trabalhar ali no inverno. Três cursos, uma visita guiada a museus e a cada duas semanas uma noite inteira:

Temas:

1. Modelo da Natureza e obra de arte.
2. Do esboço à imagem.
3. O desenvolvimento do artista. Efeito de cor.

(RAPHAEL, 1989, p. 198).

Tais planos de Max Raphael mostram o quanto ele estava, ao menos nominalmente, à estrutura de ensino da Volkshochschule. Abaixo é possível acompanhar a estrutura por etapas dos dois cursos de artes oferecidos pela Volkshochschule, neste caso especificamente entre 1932 e 1933, a saber, *Exercícios artísticos*, um curso prático de desenho e pintura, e *Apreciação da arte*, um curso que focava bastante em história e crítica de arte:

CURSOS DE ARTES DA VOLKSHOCHSCHULE GROSS-BERLIN, ANO LETIVO 1932-1933

A. Exercícios artísticos

Nível básico:

Exercícios de criação automática com materiais simples (cor, forma, proporção, desenvolvimento de gosto e pensamento voltado para os materiais).

Formas tipo Vaso. Formas corporais.

Nível intermediário:

Pinturas e desenhos de acordo com a natureza (Pintura, Gravura, Escultura).

Desenho prático de objetos artesanais.

Nível avançado:

Cursos para estudantes avançados (Pintura, Gravura, Escultura) combinados com esboços livres de obras de arte.

B. Apreciação da arte

Nível básico:

Exercícios de criação automática com materiais simples (cor, forma, proporção, desenvolvimento de gosto e pensamento voltado para os materiais)

Introdução à compreensão do bom uso de instrumentos com exercícios de desenho simples.

Nível intermediário:

Consideração comparativa da arte para introdução à história do estilo.
Apartamento e eletrodomésticos.

Nível avançado:

Exercícios sobre problemas artísticos de diferentes períodos estilísticos. Vida e obra de grandes artistas.
Apartamento, conjunto habitacional e planejamento.

(URBACH, 1971, p. 205)

Se na forma esquemática encontramos semelhanças entre o esboço de curso feito por Max Raphael e a estrutura dos cursos de artes da Volkshochschule, já o acento político das aulas de Max Raphael só o podemos depreender de suas próprias notas. Segundo Denise Modigliani, “[...] para Max Raphael, trata-se com efeito de mostrar aos estudantes do mundo do trabalho ‘como se ocupar da arte sem cair nas peças da ideologia burguesa’ – nem do marxismo vulgar” (MODIGLIANI, 2008, p. 74). Como Aleksandr Bogdanov, Max Raphael volta suas forças para o pensamento sobre a nova sociedade socialista que o comunismo soviético prometeu erigir. Nesta nota de 13 de setembro de 1920 ele deixa esse propósito bastante evidente: “É um homem novo, uma nova ordem social para construí-lo – uma tarefa que vale a pena empreender, totalmente e com toda força” (RAPHAEL, 1989, p. 189). Ao mesmo tempo, Max Raphael evita assumir uma postura de doutrinador, pois seu papel é muito mais o do filósofo, do que o do provocador, como deixa explícito em nota de 2 de Julho de 1920: “Tornou-se claro para mim que não sou alguém que ensina, mas alguém que desperta” (RAPHAEL, 1989, p. 189). Logo, adotava em suas aulas de História da Arte uma visão materialista, e almejava transformar a disciplina em uma ciência – ele mesmo nessa época estava estudando física e matemática.

O contato de Max Raphael com alunos trabalhadores adultos também se deu em outras instituições, como a Marxistischen Arbeiter Schule, onde deu aulas, como os demais professores, gratuitamente, provavelmente em 1925. As turmas ainda eram pequenas, e por essa mesma escola passaria como professor Bertold Brecht, entre outros.

MAX RAPHAEL E OS ALUNOS DE ANDRÉ LURÇAT

Em 1933 Max Raphael já está exilado em Paris, pois tivera de deixar a Alemanha em função do nazismo. Em meio à publicação, com a ajuda de amigos, de seu livro *Proudhon, Marx, Picasso: Trois études sur la sociologie de l'art*, é convidado, por André

Lurçat, a ministrar conferências periódicas a seus estudantes de arquitetura. André Lurçat é o arquiteto responsável pelo inovador Grupo escolar Karl Marx, em Villejuif, nos arredores de Paris, e no livro que dedicou ao projeto, *Groupe scolaire de l'Avenue Karl Marx à Villejuif*, Max Raphael colaborou com o texto "Introduction à une architecture en béton armé". O motivo pelo qual Raphael recebe esse convite, Thibault procura explicar: "Sua teoria marxista da arte bem poderia ter sido a principal fonte desse 'método dialético materialista' ao qual Lurçat procura familiarizar seus estudantes" (THIBAUT, 2010, p. 212). Sobre essa série de conferências podemos ter uma ideia mais nítida, uma vez que o livro que Max Raphael escreve entre 1936 e 1939, *Arbeiter, Kunst und Künstler*, é nelas baseado. Na abertura do livro Raphael prepara a apresentação de razões pelas quais o trabalhador pode e deve estudar arte, se apropriar de sua história, mesmo que a princípio isso não pareça útil ou necessário:

Lembrando as palavras de Marx, de que o germe da nova cultura está no antigo e dali deve sair para se desenvolver, certo de que o conhecimento é um dos caminhos para o poder, você permaneceu convencido de que deve haver uma visão proletária da arte, não importa o quanto o burguês tenha rido de você a propósito disso, ele, que gosta de persuadir a si mesmo de que apenas sua consideração sobre arte é pura, e de que não está ligada à sua classe, de que é incondicional, eternamente a mesma, esquecendo apenas de que o homem medieval dela não fazia a menor ideia, e que se ela nasceu, pode e vai cair (RAPHAEL, 1978, p. 6-7).

A história da arte expressa valores que não são imutáveis ou essenciais, mas históricos, valores relacionados diretamente aos interesses dos que os expressam. Essa visão complexa e social do fenômeno artístico o próprio Lurçat parece ter herdado de Max Raphael. Em 1953, um ano após o suicídio de Max Raphael em Nova York, Lurçat publica o livro *Formes, Composition et Lois d'Harmonie. Éléments d'une Science de l'esthétique architecturale*, e em diversas passagens tanto a ideia da Estética como "ciência exata e sempre aplicável" e a visão materialista de história da arte propugnada por Max Raphael se faz sentir, como nesta:

Antes de mais nada, a arte como produção do homem segue a lei comum da evolução das técnicas, dos modos de trabalho, das condições sociais de produção, ao mesmo tempo em que sofre todas as influências do meio físico e aquelas da estrutura social que caracteriza cada época com, em particular, suas relações de classes". (LURÇAT, 1953, p. 59)

Talvez a história da arte não fosse a disciplina ideal para dar conta dessa visão marxista da arte, e é assim que, enquanto ainda professor dos alunos de Lurçat, Max Raphael irá pensar com Hanna Levy as bases de uma disciplina nova, a Sociologia da Arte.

MAX RAPHAEL, HANNA LEVY, E A DEFESA DA SOCIOLOGIA DA ARTE

Como Hanna Levy e Max Raphael se conheceram enquanto estavam em Paris como refugiados ainda não está claro. Fato é que nesse período parisiense, pelo menos entre 1933-34 e 1936, parecem ter tido uma convivência muito próxima. O resultado visível dessa convivência, que incluía o interesse mútuo por teoria marxista da arte e por educação artística para adultos, foi o artigo *Sur la nécessité d'une sociologie de l'art*. O artigo foi escrito a quatro mãos, mas assinado apenas por Hanna Levy.

O conhecimento da complexidade de cada época histórica dada permite ao dialético materialista evitar o duplo perigo de abstrair essa complexidade (a diversidade das obras de arte de uma mesma época), bem como considerar apenas essa diversidade, negligenciando os traços históricos comuns de todas essas obras tão diferentes. Somente esse conhecimento, com efeito, permite estabelecer a relação de causalidade recíproca entre o caráter geral histórico do estilo de uma época e os diferentes estilos que o compõem, que estão condicionados por ele (LEVY, 1937, p. 344).

Essa visão geral é o resultado de anos de pesquisa empírica de Max Raphael na Alemanha, na Suíça e na França, da preparação de aulas para seus alunos e das discussões que surgiram, e ainda da pesquisa de doutorado de Hanna Levy, sobre Wölfflin, defendida na Sorbonne em 1936. A História da Arte tal qual praticada por Wölfflin é o oposto da Sociologia da Arte imaginada por Raphael e Levy, uma vez que na prática desconsidera contextos históricos e estruturas sociais quando analisa obras de arte. Em oposição a uma obra que parece independe do artista, tal como a que se delineia em Wölfflin, Raphael e Levy reforçam a necessidade de atentar ao artista como indivíduo histórico: "O método do materialismo dialético permite precisamente reconhecer as ações e reações individuais dos artistas sobre a época determinada que os condiciona" (LEVY, 1937, p. 344). A preocupação com a individualidade do artista irá aparecer mesmo em temas em que é difícil de reconhecer, como é o caso da arte paleolítica, estudada por Raphael a partir do final dos anos 1930.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Max Raphael, nas últimas décadas, tem tido parte de sua obra inédita publicada, e é uma fonte particularmente interessante para se pensar como poderia funcionar a ideia do homem novo, aquele que irá viver em um mundo socialista, quando aplicada aos domínios da história da arte, ou, como queria Raphael, da sociologia da arte. Longe de apenas conduzir um trabalho teórico, Max Raphael, atuando junto a centenas de alunos adultos e em geral trabalhadores, em diferentes países, ali encontrava sua ação política, de campo, a ação de “despertar” as pessoas para um universo de arte em que os valores, todos eles, são construídos, e não encontrados.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Pedro Correia de. (1946). *Os debates do dia 27, na ABI, sobre Belas-Artes*. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 21 de abril, 1.
- BOGDANOV, Aleksandr. (2017). The Proletarian and Art, 1918. In: BOWLT, John E. (Ed.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism*. London: Thames & Hudson, 176-177.
- DEINHARD, Hanna. (1954). *The Amateur and the Fine Arts in American Contemporary Society: a Research Project*. John Simon Guggenheim Memorial Foundation (Datiloscrito).
- DIERS, Michael. (2010). Bande à part. Die Aussenseite(r) der Kunstgeschichte: Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim. In: BREDEKAMP, Horst; LABUDA, Adam S. (orgs.). *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 273-292.
- KOMFUT. (2017). Program declaration , 1919. In: BOWLT, John E. (Ed.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism*. London: Thames & Hudson, 164-166.
- LENIN, Vladimir Ilich. (2006). *Que fazer? A organização como sujeito político*. Trad. Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Martins Fontes.
- LÉNARD, Hanna. (1940). *Algumas reflexões sobre a competência em matéria de arte*. Rio de Janeiro: Revista do Brasil, ano III, n. 29, novembro, 37-45.
- LEVY, Hanna. (2010). Curso de História da Arte para os técnicos do SPHAN. Anotações de José de Souza Reis. In: NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). *Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 49-270. (Série Pesquisa e Documentação do IPHAN, 5)
- LEVY, Hanna. (1945). "Pior que Portinari!". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 13 mai., 2.
- LEVY, Hanna. (1937). Sur la nécessité d'une sociologie de l'art. *Actes du Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'art*. Paris, 342-345.
- LURÇAT, André. (1953). *Formes, Composition et Lois d'Harmonie*. Éléments d'une Science de l'esthétique architecturale. Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie.
- MODIGLIANI, Denise. (2008). Présentation: Voir la peinture. Avec Max Raphael (1889-1952). In: RAPHAEL, Max. *Questions d'Art*. Paris: Klincksieck., 7-80.
- MORRIS, William. (2003). Reflexões sobre a Educação num Sistema Capitalista. In: _____. *As artes menores e outros ensaios*. Lisboa: Antígona, 175-183.
- Novembergruppe Opposition. Open letter to the Novembergruppe. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). (2010). *Art in Theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 267-269.
- RAPHAEL, Max. (1978). *Arbeiter, Kunst und Künstler*. Dresden: VEB Verlag der Kunst.
- RAPHAEL, Max. (1989). *Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- THIBAUT, Estelle. (2010). *La géométrie des émotions: Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*. Wavre, Belgique: Éditions Mardaga.
- URBACH, Dietrich. (1971). *Die Volkshochschule Gross-Berlin 1920 bis 1933*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

PERCURSOS EXPOGRÁFICOS DA VANGUARDA RUSSA: DAS GALERIAS ÀS RUAS

Sandra Makowiecky

Luana M. Wedekin

RESUMO

O legado da vanguarda russa para a arte extrapola as grandes rupturas com a tradição pictórica ocidental. Os russos inovaram também nas concepções expográficas, nas iniciativas das vanguardas em exposições fora das instâncias legitimadoras da Academia, e, após a revolução de 1917, em manifestações que poderíamos hoje chamar de arte pública. As vanguardas russas nas artes plásticas (escultura, pintura, design de comunicação e no design de equipamento), na arquitetura, no cinema, na fotografia, no pensamento estético, na historiografia e na própria teoria da arte, constituem importante contribuição a que se deve dar destaque e visibilidade. Para o escopo deste artigo, nosso foco deter-se-á nas descrições das exposições “Rosa Azul” (1907) e de algumas das inúmeras exposições da vanguarda antes da Primeira Guerra Mundial, incluindo a emblemática exposição 0.10 e as iniciativas de arte pública após a revolução de 1917. A partir destas considerações iniciais, estabelecem-se reflexões que podem configurar um legado pouco estudado e conhecido na história da arte ocidental, bem como ressaltar sua atualidade e sobrevivência, mesmo que em outras formas.

PALAVRAS CHAVE

Expografia, vanguardas russas, arte pública, exposição “rosa azul”, exposição “0.10”.

ABSTRACT

The legacy of the Russian avant-garde for art extrapolates the great ruptures with the western pictorial tradition. The Russians also innovated in the expographic concepts, as well as in the initiatives of the vanguards in exhibitions outside the legitimating instances of the Academy, and, after the revolution of 1917, in manifestations that we could call today public art. The Russian avant-gardes in the plastic arts (sculpture, painting, communication design and equipment design), architecture, cinema, photography, aesthetic thinking, historiography and art theory themselves are an important contribution that we should highlight and give visibility. For the scope of this article, our focus will be on descriptions of the exhibitions "Blue Rose" (1907) and some of the innumerable exhibitions of the avant-garde before World War I, including the emblematic exhibition 0.10 and public art initiatives after the revolution of 1917. From these initial considerations, reflections are established that can configure a legacy that is still little studied and known in the history of the western art, as well as to emphasize its actuality and survival, even in other forms.

KEYWORDS

Expography, russian avant-gardes, public art, blue rose exhibition, 0.10 exhibition.

INTRODUÇÃO

O legado da vanguarda russa na arte extrapola as grandes rupturas com a tradição pictórica ocidental, representadas pelo Suprematismo de Malevich e pelo Construtivismo – para mencionar somente seus expoentes mais conhecidos. Os russos inovaram também nas concepções expográficas, inicialmente nas iniciativas das vanguardas em exposições fora das instâncias legitimadoras da Academia, e, após a revolução de 1917, em manifestações que poderíamos hoje chamar de arte pública.

Para o escopo deste artigo, nosso foco deter-se-á na descrição das exposições “Rosa Azul” (1907), e de algumas das inúmeras exposições da vanguarda antes da Primeira Guerra Mundial, além da emblemática exposição 0.10, e nas iniciativas de arte pública após a revolução de 1917. Como estamos tratando de arte pública, cabe uma tentativa de definição conceitual mais precisa. Definir uma arte que seja pública (Itaú Cultural, 2018) obriga a considerar as dificuldades que rondam a noção desse conceito. Em sentido literal, seriam as obras que pertencem aos museus e acervos, ou os monumentos nas ruas e praças, que são de acesso livre. No verbete da enciclopédia do Instituto Itaú Cultural, encontramos uma resenha sobre o tema, que cabe reproduzir em partes. Diz o texto que, nessa direção, é possível acompanhar a vocação pública da arte desde a Antiguidade, lembrando de obras integradas à cena cotidiana – por exemplo, *O Pensador*, de Auguste Rodin, instalado em frente do Panteão em Paris, 1906 – e de outras mais diretamente envolvidas com o debate político. O projeto de Vladimir Tatlin para um monumento à Terceira Internacional (1920) e o Memorial de Constantin Brancusi, 1937-1938, dedicado aos civis romenos que enfrentaram o Exército alemão em 1916, são disso exemplo.

O muralismo mexicano de Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros pode ser considerado um dos precursores da arte pública em função de seu compromisso político e de seu apelo visual. Assim, alguns exemplos mais conhecidos das vanguardas russas se restringem, de modo geral, ao projeto de Vladimir Tatlin para o Monumento à Terceira Internacional, cuja materialização, emblematicamente, não ultrapassou a fase do modelo (o projeto previa uma altura de 400 metros e o modelo tinha cerca de 6 metros). Mas as experiências foram bem mais amplas e abrangentes. O sentido corrente do conceito refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias. Fala-se de uma arte em espaços públicos, ainda que o termo possa designar também interferências artísticas em espaços privados, como hospitais e aeroportos. A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário. O termo entra para o vocabulário da crítica de arte na década de 1970, acompanhando de perto as políticas de financiamento criadas para a arte em espaços públicos, como o *National Endowment for the Arts (NEA)* e o *General Services Administration (GSA)*, nos Estados Unidos, e o *Arts Council* na

Grã-Bretanha. Diversos artistas sublinham o caráter engajado da arte pública, que visaria alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico.

A arte pública deve ser pensada dentro da tendência da arte contemporânea de se voltar para o espaço, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. Diante da expansão da obra no espaço, o espectador deixa de ser observador distanciado e torna-se parte integrante do trabalho (nesse sentido, difícil parece algumas vezes localizar os limites entre arte pública e arte ambiental). O contexto artístico que abriga as novas experiências com o espaço refere-se ao desenvolvimento da arte pop, do minimalismo, do pós- minimalismo e da arte conceitual, que tomam a cena norte-americana a partir de fins da década de 1960, desdobrando-se em instalações, performances, arte processual, *land art*, *graffiti art*, entre outros. Essas novas orientações partilham um espírito comum: são, cada qual, à sua maneira, tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo. As obras articulam diferentes linguagens – dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura, etc., desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente o mercado e o sistema de validação da arte, denunciando seu caráter elitista. O espaço das cidades é explorado pela arte pública de modos distintos. Alguns projetos artístico-arquitetônicos associam-se diretamente aos processos de requalificação do espaço urbano e contam com a participação da população local em sua execução. Outros planos de renovação de centros urbanos se beneficiam de obras de artistas de renome. De uma forma ou de outra, não resta dúvida de que existem ecos das vanguardas russas nestas manifestações.

ANTES DAS VANGUARDAS

De forma convencional, estabelece-se o início da história da arte russa com a conversão de Vladímir de Kiev ao cristianismo ortodoxo em 988. Vladímir conectou-se ao império Bizantino ao casar-se com Anne, irmã de Basílio II e Constantino VIII, a junta de imperadores governantes de Constantinopla. Ordenou, então, uma conversão geral de seu povo através de um batismo em massa nas águas do rio Dniepr, em Kiev. Enviou emissários a Constantinopla e requereu sacerdotes, igrejas, vestimentas, livros, vasos para altar e decorações sagradas de todos os tipos, criando expressiva demanda de produção em ícones e objetos litúrgicos.

Uma etapa consecutiva pode ser identificada em meados do século XVI com o sistemático processo de secularização da arte russa, do ícone à "*parsuna*" (do latim *persona*), e da "*parsuna*" à produção de retratos dos membros da aristocracia. Outro marco fundamental foi a fundação da Academia Imperial de Belas Artes em São Petersburgo, em 1757 por Pedro, o Grande. Impuseram-se, neste momento, os valores acadêmicos europeus, especialmente aqueles da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, fundada em Paris em 1648. O caminho das vanguardas é pavimentado em 1863 pelo cisma dos "Itinerantes", que romperam com a Academia e fundaram uma cooperativa.

Onde estavam as produções artísticas russas antes das vanguardas? Compunham as iconóstasis das igrejas ortodoxas, os espaços de oração das casas dos aristocratas e mesmo as *isbás* dos camponeses. Exposições no sentido semelhante ao que conhecemos hoje foram realizadas pela Academia de forma muito esporádica, a cada três anos no máximo. Possibilidades de contato do público em geral com a arte eram extremamente limitadas no século XVIII, e mesmo em grande parte do século XIX.

A pintura de Valery I. Jacobi (Figura 1) registra o evento de renomeação da academia por Catarina, a Grande (1729-1796), e a comissão de um novo edifício ao seu reitor, Alexander Kokorinov. Nela é possível observar Catarina em seu trono e, diante dela, no chão, um mapa de São Petersburgo. A Imperatriz está cercada pela aristocracia russa visivelmente ocidentalizada, processo forçado por Pedro, o Grande, no século XVIII. Ao fundo, cópias de esculturas antigas como o Apolo de Belvedere (originalmente no Museu Vaticano) e Diana (da coleção do Louvre) e pinturas de temáticas mitológicas em grandes dimensões, colocadas encostadas e/ou encimadas umas às outras, numa organização semelhante à Galeria do Louvre. No fundo, uma disposição de obras como um "papel de parede" (O'Doherty, 2002, p. 6).

A Coleção Imperial do Hermitage, cujo acervo de quatro mil pinturas e trinta mil gravuras reunido durante o reinado da imperatriz Catarina II, fora criada em 1764, mas viria a ser aberta ao público somente em 1840. A entrada era restrita, com código de vestimenta rigoroso – sobrecasacas pretas e luvas brancas – que excluía a visita ao público de classes menos privilegiadas (Stites, 2005).

Parte da estratégia fundamental das vanguardas russas foi a reunião em grupos para organização de exposições em locais alternativos aos espaços oficiais. Algumas destas iniciativas serão examinadas adiante.



FIG. 1

Valery Ivanovich Jacobi (1833 - 1902), “Inauguração da Academia Imperial de Belas Artes, 7 de julho de 1765”, 1889. Óleo sobre tela, Museu da Academia Russa de Artes, São Petersburgo.

Fonte: <http://www.runivers.ru/upload/iblock/e35/Art-Academy.jpg>

ROSA AZUL: INÍCIO DA VANGUARDA

Para o historiador da arte John Bowlt, o Grupo Rosa Azul assinala o momento em que a vanguarda russa “realmente começou” (1976a, p. xxv). Grupo profundamente influenciado pela literatura simbolista russa, o azul, neste contexto, era uma descrição do mundo ulterior, de uma realidade espiritual mais elevada, e era uma das suas expressões mais frequentes e evocativas. Pode-se mencionar também a influência da poesia de Paul Verlaine (1844-1896), Maurice Maeterlinck (1862-1949) (“*L’Oiseau bleu*”), e, muito provavelmente, devido a grandes similaridades quanto aos temas, em “A flor azul” (“*Die blaue Blume*”), de Novalis (1772-1801), expoente do romantismo alemão.

Interessa-nos aqui a exposição “Rosa Azul”, ocorrida em 1907, em Moscou. A própria concepção expográfica pode ser considerada inovadora. Visitantes da exposição ficaram imediatamente impressionados com o cuidadoso *lay-out*: paredes pintadas de cinza, piso todo acarpetado; aroma de jacintos, lírios, narcisos e sons de um quarteto de cordas fluuavam através das salas [Figuras 2 e 3].



FIG. 2

Exposição do Grupo Rosa Azul, 1907, Moscou.

Fonte: <http://www.russianavantgard.com/the-blue-rose-c-2.html>



FIG. 3

Exposição do Grupo Rosa Azul, 1907, Moscou.

Fonte: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/8711-pictures.php?picture=871104>

“Performances de artes” eram apresentadas, nas quais Andrei Bely, Valery Bryusov e Aleksei Remizov liam suas obras, Nikolai Cherepin, Vladimir Rebikov e Aleksandr Skryabin tocavam sua música e uma certa Madame K-ya apresentava danças gregas. Os próprios artistas estavam presentes, cuidadosamente bem vestidos (Bowl, 1976b, p. 571).

A característica sinestésica da mostra certamente advém das referências como Verlaine e Maeterlinck. A proposta de uma exposição, que envolvesse o espectador em todos os sentidos, antecipa as instalações e ambientações que vão surgir na década de 1960. Define-se instalação como:

[...] modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos. (Itaú Cultural, 2017)

Havia na proposta do grupo “Rosa Azul” uma intenção de que o espectador percebesse cada obra individualmente, ao mesmo tempo que a exposição deveria ser experimentada como uma unidade. O espaço expositivo cuidadosamente preparado era o artifício para alcançar tal objetivo.

A crítica realizada por Makov na época revela aspectos da recepção da exposição:

A Rosa Azul é uma bela exposição, uma capela. Para muito poucos. Suave. Quieta. E as pinturas são como preces. Quando você entra nesta pequena capela, você sente logo que a Rosa Azul não é somente uma flor de estufa, mas também uma flor de primavera de amor místico... Seu efeito não é exterior, físico, mas psicológico... A narrativa é ausente, a precisão de imagens é rejeitada (como citado em Bowl, 1976b, p. 571 (tradução nossa)).

A exposição “Rosa Azul” encaixa-se perfeitamente na análise que O’Doherty (2002) realiza do espaço da galeria como elemento que “enquadra” a história do modernismo. Para o autor, a história da arte moderna “pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos” (2002, p. 2). Um dos requisitos fundamentais deste novo espaço é a criação de um isolamento “de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma” (O’Doherty, 2002, p. 3). Muito distintamente da organização das pinturas na Galeria de Catarina, a Grande [Figura 1], na mostra “Rosa Azul” [Figuras 2 e 3], cada uma das pinturas, ou esculturas, são exibidas com um espaçamento, que permite a apreciação individual ou em pequenos agrupamentos. Diferentemente do modelo da Grande Galeria do Louvre, há distância entre as obras.

A exposição criava uma atmosfera etérea que em tudo contrastava com a efervescência política e as lembranças amargas da reprimida revolução de 1905. O'Doherty (2002) menciona o "caráter sacramental do recinto" da galeria modernista. Na apreciação de Makov, a exposição "Rosa Azul" é "uma capela" e "as pinturas são como preces" (como citado em Bowl, 1976b, p. 571 – tradução nossa). Há uma sensação de suspensão temporal, onde "a arte existe numa espécie de eternidade" (O'Doherty, 2002, p. 4). Mesmo os registros fotográficos das salas da "Rosa Azul" [Figuras 2 e 3] excluem qualquer indicação de tempo, uma vez que os espectadores estão ausentes. As molduras estreitas, lisas, monocromáticas, situam o espectador atual, e aí já adentramos o campo da arte moderna, de uma pintura que nega a metáfora albertiana de janela para o mundo. Um bom exemplo é a pintura "Fonte azul", de Pavel Kuznetsov [Figura 4].



FIG. 4

Pavel Kuznetsov, "Fonte azul", 1905. Óleo sobre tela, 127X131 cm, Galeria Tretyakov, Moscou.

Fonte: <https://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/goluboy-fontan/>

O azul é o tom predominante na obra de Kuznetsov. As figuras humanas são apenas sugeridas na base central da composição, e os fios e gotas de água, em curtas pinceladas brancas, e as folhagens em pinceladas azuis criam uma sensação de dissolução das formas e contornos. Tonalidades semelhantes, disseminadas por toda a pintura, anulam as referências de profundidade e a percepção de planos sucessivos, afirmando sua qualidade de superfície. De fato, “Fonte azul” provoca evocações de dimensões espirituais especialmente pelos tons frios, em consonância com o objetivo simbolista de “transcendência da realidade mundana e a comunicação com o além ou o absoluto” (Bowl, 1976b, p. 569). A temática não é menos evocativa, com suas referências simbólicas à fonte da vida. As figuras humanas podem então ser lidas como emergindo das águas dessa fonte, tema arquetípico, cuja aceção transcultural serve bem à cosmologia sincrética simbolista.

VANGUARDA ANTES DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

O início das vanguardas russas é marcado por grande efervescência produtiva, que se refletiu em inúmeras exposições dos flutuantes grupos de artistas, liderados especialmente por David Burluk, Mikhail Larionov e Natalia Gontcharova, Vladimir Tatlin e Kazimir Malevich. São comuns neste contexto os desentendimentos entre os artistas e consequentes novas agremiações após os conflitos, assim como a acolhida hostil da crítica e do público em geral. Estas exposições em nada se parecem com o clima transcendental da “Rosa azul”, ao contrário, têm caráter deliberadamente avesso à estética simbolista, sua perspectiva elitista e evocação de elementos espirituais. A temática é banal, e, logo, não narrativa. A estética é grosseira, afiliando-se às artes populares e rejeitando qualquer reverência à tradição canônica ocidental.

Observa-se já certo tipo de hibridismo quanto à incorporação de fontes das artes populares como os *luboki* (impressões populares), as placas comerciais, os padrões e desenhos florais de bordados, xales e bandejas pintadas, típicos da arte *folk*. Os artistas “esquerdistas” (qualificação que queria dizer simplesmente progressistas, não tendo ainda conotações políticas) interessaram-se pela tradição dos ícones (em 1906, Sergei Diaghilev havia organizado uma exposição de ícones em Paris; em 1913, houve uma grande exposição em Moscou com vários ícones restaurados e limpos), e pelos tesouros pré-históricos e Citas (Bird, 1987). Inspiravam-se e imitavam desenhos infantis, rocas, brinquedos de barro e madeira (Petrova, 2002).

Dois exposições inovaram ao incorporar outros elementos além das pinturas de seus expoentes vanguardistas. A mostra “Triângulo Viénok-Stephanos”, em 1910, foi organizada por Nikolai Kulbin e Larionov. Ao lado de telas, gravuras, e esculturas, foram exibidos também móveis de estilo, obras de arte popular, desenhos japoneses contemporâneos, cartazes franceses e holandeses, além de desenhos e autógrafos de escritores e diretores de teatro russos.

Apesar da revista “Velocino de Ouro” estar ligada ao simbolismo russo, os salões da revista acolhiam produções vanguardistas russas e europeias, com presença de obras de Larionov, Gontcharova, Kuznetsov e Martiros Sarian, assim como Cézanne, Van Gogh, Signac, Renoir, Matisse e Braque nas edições de 1908 e 1909. Na terceira edição do Salão, em 1911, rendas, *luboki* e ícones acompanharam as obras de vanguarda.

0.10: A ÚLTIMA EXPOSIÇÃO FUTURISTA

Kazimir Malevich conheceu Mikhail Larionov, que o introduziu nos círculos vanguardistas. Sua primeira participação efetiva deu-se na exposição “Valete de ouros”, em 1910. Nesta ocasião, Malevich inaugurou sua série de grandes gouaches de cores vibrantes, na qual o tema se torna pretexto para uma composição antes de tudo plástica, na qual o desenho cada vez mais esquemático serve para conter a cor que tende a transbordar da forma (Nakov, 2003). Contudo, Malevich, eminentemente um autodidata, experimentava livremente as várias tendências europeias como o simbolismo, impressionismo, cubismo, assim como, influenciado pela estreita colaboração com os cubo-futuristas russos, criava suas pinturas fevralistas, produzindo composições baseadas nos alogismos da linguagem *zaum* (transracional) de seu amigo Aleksei Kruchenykh (1886-1968).

Foi em segredo que Malevich preparou as telas suprematistas que viria a expor na exposição 0.10, em 1915, da qual foi curador. Nesta ocasião o emblemático manifesto visual suprematista “Quadrado preto” foi exposto pela primeira vez. O artista ocupou duas salas, das quais temos apenas o registro fotográfico de uma delas (Figura 5). Nos outros espaços da exposição foram exibidas as obras de 14 artistas, incluindo os contra-relevos de Vladimir Tátlin.

0.10 foi uma referência em inovação expográfica. Novamente vemos as pinturas cuidadosamente distanciadas umas das outras. O artista criou uma sensação de irregularidade e movimento ao variar as formas de pendurá-las: ora inclinadas, ora rentes à parede. A ausência de molduras das obras de Malevich é uma evidência dessa nova condição da parede como “contexto da arte” (O’Doherty, 2002, p. 23).

Aqui, vemos a parede como “participante da arte em vez de suporte passivo para ela” (O’Doherty, 2002, p. 23). O espectador que adentrasse o recinto, via-se cercado exclusivamente por pinturas suprematistas: das formas suprematistas básicas, o quadrado, o círculo, a cruz, monoformas (formas geométricas únicas) na superfície da tela, partia-se para as combinações dessas formas. Ora podia-se focalizar a atenção em cada pintura em particular, ora a própria parede do espaço expositivo fazia as vezes de tela para composições suprematistas. Novamente poder-se-ia associar o espaço ao conceito de instalação.

No canto superior da sala, Malevich pendurou o “Quadrado preto”. Havia uma atitude de dupla blasfêmia nessa configuração: o rompimento com a tradição ocidental da representação do espaço tridimensional, especialmente a convenção da perspectiva

científica, ao anular “a noção da perspectiva de três pontos ao cortar o ponto de fuga, denotado nesse contexto pelo vértice do canto” (Lodder, 2014, p. 95). No âmbito da cultura russa, o canto é o local ocupado pelos ícones da Igreja Ortodoxa Russa.

Tal provocação não passou despercebida pela crítica da época e a recepção foi, como esperado, hostil. Aleksandr Benois, pintor e crítico outrora pertencente ao grupo Mundo da Arte (ligado ao movimento simbolista), declarou: “Não é mais o futurismo que temos diante de nós, mas o novo ícone do quadrado. Tudo o que julgávamos santo e sagrado, tudo o que amávamos e que nos deu uma razão de viver desapareceu” (Benois, 1916, como citado em Perloff, 1993, p. 208).

O arranjo expositivo de Malevich materializa o intrigante paradoxo da arte moderna: por um lado, tem forte caráter profanador, no sentido ensinado por Agamben (2007), que entende profanar como ato de restituir ao “uso comum dos homens” aquilo que é sagrado; no caso, o canto do ícone foi profanado por Malevich. O artista profanou igualmente a sagrada tradição pictórica ocidental, vigente havia pelo menos quatro séculos: “tudo o que julgávamos santo e sagrado [...] desapareceu”. Por outro lado, declara a sacralização da arte moderna, a separação da arte da vida – especialmente pelo recinto da galeria; afirma a elevação do “Quadrado preto” ao status do ícone.

A serviço da sacralização está a separação. A galeria, para O’Doherty (2002), é o espaço de separação da vida, logo, de sacralização da arte. Na exposição 0.10 abre-se um abismo entre o artista e o público, que estava incrédulo, assim como os jornalistas se sentiram incomodados e ludibriados ao ponto de não serem capazes de reportarem o que haviam visto. É próprio do sagrado a interdição da nomeação. Para identificar as obras, Malevich as numerou. É possível ver os pequenos pedaços de papel com a numeração correspondente aos títulos escritos, numa lista de papel escrita à mão precariamente, pendurada junto aos quadros [Figura 5]. Os títulos não forneciam nenhum tipo de explicação: “Quadrilátero”, “Realismo pictórico de um jogador de futebol – massas de cor em quarta dimensão”, “Senhora – massas de cor em segunda e quarta dimensões”.

Contudo, Malevich foi um artista de se reinventar incansavelmente. E, se sacralizou suas pinturas suprematistas na exposição 0.10, após a revolução de 1917, a produção do coletivo UNOVIS abandonou o artifício da galeria.

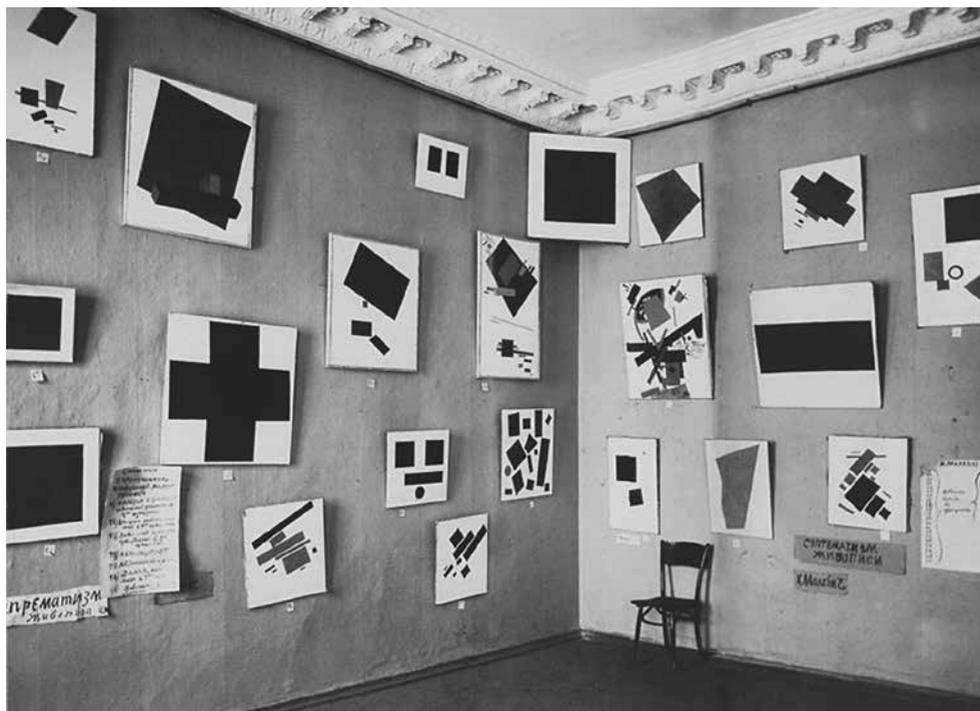


FIG. 5

Exposição "0.10: a última exposição futurista", em Petrogrado, 1915.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/0.10_Exhibition#mediaviewer/File:0.10_Exhibition.jpg

Acesso em 22 maio 2015.

AGIT-PROP: ARTE COMO PROPAGANDA DE AGITAÇÃO POLÍTICA

A eclosão da revolução bolchevique, em 1917, não foi pacificamente aceita pelas forças simpáticas ao regime czarista. Estabeleceu-se uma Guerra Civil entre 1918 e 1921, e os bolcheviques no governo (“Vermelhos”) lutaram contra os “Branços” de diversas formas e muito especialmente através da propaganda em pôsteres, sketches teatrais e filmes. Os objetivos para a arte no pós-revolução foram explicitados pelo comissário Anatolii Lunacharski (do *Narkompros*, ou Comissariado para Instrução Pública, órgão instituído em outubro de 1917 encarregado da educação e da cultura) e eram bastante pragmáticos. Estabelecia-se claramente que todos os campos da arte deveriam “ser utilizados para elevar e ilustrar claramente nosso trabalho de propaganda agitational política e revolucionária”, uma vez que a “arte é um meio poderoso de infectar os que estão ao nosso redor com ideias, sentimentos e humores” (Lunacharsky & Slavinsky, 1976, p.185, tradução nossa).

Um registro anônimo de 1917 mostra o edifício da Duma (Assembleia) de Petrogrado coberto com grandes murais anti-guerra [Figura 6]. Para uma população de maioria analfabeta (cerca de 70% à época da Revolução), a comunicação visual era uma forma estratégica de convencimento da mensagem comunista. No painel preso à torre da Duma observa-se a figura alegórica da morte – um esqueleto humano com foice na mão – portando um *Pickelhaube*, capacete usado pelos militares e polícia alemães. No canto direito do mural surge, das nuvens, uma mão humana carregando um martelo, como se fosse atingir a cabeça da “morte”. Num recurso amplamente utilizado pela propaganda bolchevique, incorpora-se elementos da iconografia cristã (Deus representado como uma mão que vem do céu) ao ideário/imaginário revolucionário. No mural ao nível do chão, uma figura humana monumental com traje típico russo sustenta um pesadíssimo martelo (feito de uma porca hexagonal gigante) prestes a golpear um canhão diante si (de inegável aspecto fálico) e, ao fundo, a silhueta de uma cidade que parece em chamas: “mate a guerra”, diz o texto.

Da galeria às ruas

A pintura não – figurativa saiu dos museus, está nas ruas, nas praças, nas cidades e no mundo inteiro... A arte do futuro não será um ornamento agradável das vivendas familiares. Será tão necessária como os arranha-céus de quarenta e oito pisos, como as pontes grandiosas, a aeronáutica, os Submarinos. (Alexander Rodchenko, 1920, como citado em Pousada, 2002, p. 128).



FIG. 6

Anônimo, "Arte bolchevique cobre o edifício da Duma de Petrogrado", 1917.

Fonte: <http://oldsp.ru/old/photo/view/28284>

A frase de Alexander Rodchenko, formulada em 1920, contém aspectos relevantes a tratarmos como uma certa herança das vanguardas russas. Após a revolução de 1917, Malevich foi bastante atuante na reestruturação das instâncias culturais da Rússia. Dentre as atividades que desenvolveu, destaca-se a docência. Foi professor no Estúdio de Arte Livre (SVOMAS) de Petrogrado, em 1918, mas, diante das dificuldades decorrentes da Guerra Civil, aceitou o convite de El Lissitzky para lecionar na Escola de Arte Popular de Vitebsk. Foi neste contexto que criou uma rede fiel de seguidores, os "Campeões da Nova Arte" (UNOVIS), os quais se estabeleceram como um coletivo de arte, cujo objetivo era "a completa renovação do mundo artístico nas bases do Suprematismo e a transformação, através de novas formas, dos aspectos utilitários da vida" (Kovtun & Douglas, 1981, p. 237). O símbolo do coletivo era o quadrado preto, pregado em suas roupas e também como assinatura das produções do grupo.

A Guerra Civil dificultou desde aspectos mais elementares da sobrevivência (faltava pão, carvão, papel) e impunha limitações materiais para a concretização dos sonhos da vanguarda na construção de uma nova sociedade, distante dos valores do regime czarista. Restava aos arquitetos e artistas engajados no governo bolchevique dedicarem-se a formas de agitação de menor monta e menos estruturais. Dos incríveis e utópicos sonhos arquitetônicos da época, restaram apenas os projetos, em sua maioria não concretizados.

Um exemplo de projeto arquitetônico do pós-revolução é de autoria de Konstantin Melnikov (1890-1974) incluído na competição de 1933/1934 para o projeto do edifício do Comissariado da Indústria Pesada. Este concurso é reportado como o último sob Stálin a acolher propostas modernistas [Figura 7].

As proporções do edifício de Melnikov são monumentais. Grandes espaços vazios entre os edifícios tinham a função de permitir os movimentos das grandes massas nas demonstrações celebrativas do regime. Portais circulares em forma de engrenagens industriais davam acesso a uma escadaria quase infinita, num uso de símbolos claramente religiosos agora ao serviço da mensagem soviética. As gigantescas figuras dos atlantes fundem-se no (novo) mito do proletário, o trabalhador da fábrica que empreendeu a revolução. O edifício situar-se-ia imediatamente em frente ao Mausoléu de Lênin, colado às muralhas do Kremlin, quase uma forma de tributo ao líder da revolução que compreendia a industrialização como fator fundamental para a sedimentação do estado soviético.

Se na década de 1930 ainda não havia plenas condições materiais para a construção de grandes edificações, logo após a revolução a situação era ainda mais precária. Na província, o coletivo UNOVIS exemplificava as alternativas viáveis. As encomendas locais demandavam cobrir muros, fachadas e bondes elétricos com motivos suprematistas, além de disseminar banners e pôsteres pela cidade [Figura 8]. Para além da agenda bolchevique da arte como agitação e propaganda, Malevich curador estendia seu espaço de exposição para a cidade inteira. O cineasta russo Sergei Eisenstein relatou sua impressão ao chegar em Vitebsk, em 1920:

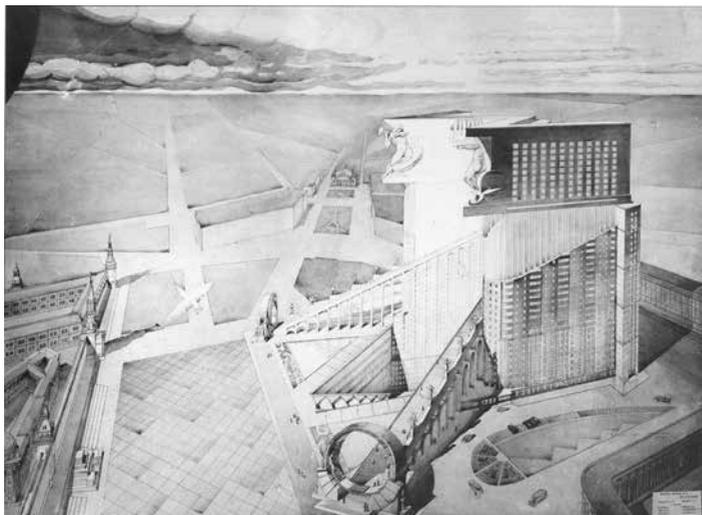


FIG. 7

Konstantin Melnikov, “Projeto para o Commissariado da Indústria Pesada”, 1933-34.
Fonte: <https://thecharnelhouse.org/2013/05/22/narkomtiashporn-the-pornographic-proto-stalinism-of-the-commissariat-of-heavy-industry/#jp-carousel-11200>



FIG. 8

Fachada de edificação em Vitebsk decorada com motivos suprematistas do Coletivo Unovis.
Fonte: <http://art-histoire-litterature.over-blog.com/2015/04/les-avants-gardes-russe-art-et-revolution-1917-1925.html>

Como muitas cidades de fronteira da Rússia ocidental, é feita de tijolo vermelho. Mas essa cidade é especialmente estranha. Aqui as ruas de tijolos vermelhos são cobertas com tinta branca, e círculos verdes são espalhados nesse fundo branco. Há quadrados laranjas. Retângulos azuis. Isso é Vitebsk em 1920. Seus muros de tijolos encontraram o pincel de Kazimir Malevich. E desses muros você pode ouvir: "As ruas são suas paletas!" (Eisenstein como citado em Candela, 2014, pp. 150-152).

Vitebsk foi a primeira província onde a arte uniu-se à vida cotidiana através da linguagem suprematista.

Contudo, Malevich tinha ambições maiores, almejando levar o Suprematismo para o mundo novo prometido pela utopia comunista. Em seu escrito de 1916, "Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo: O Novo Realismo Pictórico," Malevich declarava que o Suprematismo não pretendia representar ou refletir a realidade, mas fazer uma arte viva, criar um novo mundo, uma nova realidade. O Suprematismo seria "um estágio de desenvolvimento para uma arte universal" (Kovtun & Douglas, 1981, p. 238). Tais metas esvaziaram-se, sob a imposição do Realismo Socialista, como único método da arte soviética, em 1934.

Outro artista partidário desses ideais é Nathan Altman, que realizou, em 1918, o trabalho: "Esboço de intervenção na Praça do Palácio de São Petersburgo para a celebração do primeiro aniversário da revolução" [Figura 9]. Todavia, existe nessa expressão um contexto político muito mais forte do que as ambições de participação de público que se desenvolvem no século XX, em especial dos anos 60 em diante. Em forma de manifesto, o artista divulgou seu pensamento em "Futurismo e arte proletária", em 1918.

Chama a atenção a perspectiva no esboço de Altman, francamente artística, mais próxima da perspectiva inversa do ícone do que do cânone ocidental [Figura 9]. O artista tinge de vermelho todas as edificações neoclássicas, herdeiras do processo de ocidentalização da Rússia, empreendido por Pedro, o Grande, no século XVIII. A coluna de Alexandre havia sido erigida em 1830-34 em homenagem ao czar Alexandre I, como celebração da vitória sobre a França de Napoleão em 1812. Era um monumento que não podia ser simplesmente derrubado por seu forte caráter patriótico. A solução de Altman foi reconfigurá-la na sua base. Criou então diversos planos bidimensionais de formas geométricas. Se o mural anti-guerra na Duma de Petrogrado era figurativo [Figura 6], aqui Altman elaborou um cenário não-objetivo. Um registro da época permite verificar a proporção entre o humano e a criação do artista [Figuras 10 e 11]. As imagens impressionam pelas grandes dimensões do monumento e sua decoração.



FIG. 9

Nathan Altman, “Esboço de intervenção na Praça do Palácio de São Petersburgo para a celebração do primeiro aniversário da revolução”, 1918.

Fonte: <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/01/uritzky-square-general-view-design-sketch-for-the-celebration-of-the-first-anniversary-of-1918.jpg>



FIG. 10

Nathan Altman, “Decoração ao redor da coluna de Alexandre, na Praça do Palácio de São Petersburgo, para a celebração do primeiro aniversário da revolução”, 1918.

Fonte: <https://i0.wp.com/thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2015/01/russian-revolution-34.jpeg?ssl=1>



FIG. 11

Nathan Altman, "Decoração ao redor da coluna de Alexandre na Praça do Palácio de São Petersburgo para a celebração do primeiro aniversário da revolução" (detalhe), 1918.

Fonte: <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/01/natan-altman1.jpeg>

CONSIDERAÇÕES FINAIS – DAS RUAS RUSSAS AO CONTEMPORÂNEO

As artes plásticas no século XX, que começaram como uma cultura de gueto, de um grupo de iniciados, utilizada pelos consumidores como instrumento de legitimidade cultural e social, chegam ao fim do século e do milênio ocupando e esfera pública, tomando conta das ruas, e dialogando – junto com as demais produções artísticas – com a sociedade sobre os dilemas que atravessavam a vida nessa nova era. A maior parte das obras se insere numa esfera mais ampla que a estética, uma vez que sempre foram desfeitas as barreiras que isolavam a arte do plano social e cultural no qual sempre esteve inscrita. Na arte contemporânea, o interesse antropológico suplanta as preocupações puramente estéticas e as preocupações políticas das vanguardas russas:

Na modernidade plenamente realizada não existem mais parâmetros ou modelos aos quais o artista possa recorrer. O texto e o contexto estão em modificação constante. Só é possível estabelecer uma relação fenomenológica com o conhecimento do mundo. Cada olhar resgata apenas um fragmento e o faz por intermédio de uma combinação singular. Cada artista, numa escolha solitária, funda sua própria linguagem no interior das produções individuais. [...] Estabelecem uma nova relação com o mundo a partir de sua produção permeada pela consciência da presença da história, da sociedade e da alteridade num universo globalizado. Os artistas dos anos 90 abandonaram a torre de marfim para estabelecer um diálogo com o público. Inspirados em uma nova realidade, procuram operar não apenas na brecha entre arte e vida, mas principalmente entre a antropologia e a história, entre o local e o global (BUENO, 1999, p. 286).

O que existe hoje é um mundo habitado por uma multiplicidade de leituras. Formulam o seu recado, os artistas que, ancorados em seu eixo interior, se mantêm à tona na atmosfera tensa e caótica dos tempos em que vivemos. Fica difícil, neste panorama, despontar nomes como Rodin, Picasso, que ao mesmo tempo que serviam como faróis, iluminando novos caminhos, obscureciam com sua imensa claridade, muito do que estava à sua volta. Hoje, segundo Bueno, em citação abaixo, percebe-se que as influências das vanguardas russas ficaram um pouco esquecidas:

[...] As novas utopias diminuem seu grau de pretensão, procuram mudar o mundo promovendo pequenas mudanças que, adicionadas, podem vir a alcançar o efeito de uma grande revolução. A arte, que começou nos anos 80 brotando da rua, termina o milênio tomando conta dela, como sonhava Jackson Pollock, e dialogando com a cidade, como pretendiam os happenings dos anos 60 (1999, pp. 288-9).

Conquistas científicas apresentam ao mundo uma estreita e complexa ligação entre arte, ciência e tecnologia. A internet e seus desdobramentos virtuais constroem núcleos cibernéticos de vida e reafirmam o conforto doméstico dos contatos à distância. Uma nova espiritualidade crescente, uma onda neoconservadora, uma nova valorização da família; as diferenças de gênero no palco de intensos estudos e debates; a ecologia e os movimentos ambientais ganhando força frente a um mundo que se esfacela com a iminência da falta de água em pouco tempo; a importância dada à moda, ao mundo das aparências, aliado a tecnologias sofisticadas, que fazem do corpo humano um campo de experimentações de toda ordem. Instaure-se um novo conceito de espaço e tempo – o espaço flexível e instável da era global se expande em um tempo também marcado pela instabilidade e pela fragmentação de informações, excesso de imagens e estímulo de naturezas diversas. Tempo e espaço se redefinem na linguagem dos videoclipes, na comunicação via internet, nos hipertextos, nos painéis eletrônicos, instalados estrategicamente nas grandes cidades.

Cada época da história da arte revela preferência por certos temas, e, no século XX, a arte é essencialmente urbana, encontrando na metrópole sua principal motivação. A cidade maternal e uterina de Lewis Mumford (1991) foi substituída pela máquina de hoje. E esta pede formas mais condizentes com os avanços tecnológicos e a massificação cultural. Podemos citar ainda a atitude em busca de celebridade, transferindo o foco da atenção para o produtor e não para a produção, para o autor e não para a obra. Discursos “politicamente corretos” ativam termos como transculturalidade ou multiculturalismo, ao mesmo tempo em que guerras étnicas buscam uma nova geografia mundial. A mobilidade de povos, em função da pobreza e da instabilidade política, provoca um fluxo geográfico internacional, onde os deslocamentos humanos instauram nova noção de identidade e nacionalidade. Os meios eletrônicos são, hoje, uma espécie de segunda natureza. Eles revelam a mesma leveza, fluidez e organicidade das coisas naturais. A eletrônica e a telemática de um lado, a violência e insegurança urbanas, de outro, estão trazendo, de novo, as pessoas para dentro de casa, redefinindo, assim, as relações entre público e privado, bem como noções de cultura, lazer, trabalho e democracia. Evidente é que a arte está a expressar tudo isso.

À impiedosa pergunta de que, se ainda é possível, acrescentar algo ao rumo das artes, por exemplo, poucas contribuições prevalecem. Se for verdade que a noção de progresso em arte foi definitivamente liquidada com a morte das vanguardas, por outro lado, a necessidade de rupturas continua imperando no âmbito da contemporaneidade. Se antes a representação do mais fiel possível à realidade era uma qualidade apreciada, agora, depois de muitas revoluções estéticas – que chegaram ao rompimento total com a figura – a arte vive de uma vertiginosa mistura de estilos e épocas, como um gigantesco liquidificador de imagens. Pode-se até dizer que uma das qualidades mais apreciadas neste final de século é a inventividade. Diante do pluralismo e da interdisciplinaridade da obra de arte, do hedonismo individualista e fragmentário, que transformou a totalidade da arte contemporânea numa espécie de diáspora estética nos anos 80 e 90, uma exposição já não pode ser uma plataforma neutra. E, de igual forma, acabam por não serem neutros os trabalhos expostos como arte pública. Torna-se necessário contrabalançar o estilhaçamento, que substituiu os movimentos individuais e coletivos “de fé” (com os quais as vanguardas russas mais se identificam), com uma orquestração crítica, legível e legítima de uma comunidade maior que habita as cidades.

Nem tanto ao mar e nem tanto à terra, é o que se pede da arte pública. O que se ambiciona neste artigo, “*Percurso expográficos da vanguarda russa: das galerias às ruas*”, é que os legados das vanguardas russas sejam mais valorizados, pois estas inovaram também nas concepções expográficas, inicialmente nas iniciativas das vanguardas, em exposições fora das instâncias legitimadoras da Academia, e, após a revolução de 1917, em manifestações que poderíamos hoje chamar de arte pública, tal como já foi afirmado na introdução. Todavia, há que voltar a eles de maneira mais efetiva, de forma a lhes fazer justiça.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2007) *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Altman, N. (1918). Futurism and proletarian art. *The Charnell House*. Retirado de <https://thecharnellhouse.org/2015/01/23/natan-altmans-proletarian-futurism/>
- Arte Pública (2018). In Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Retirado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>
- Bird, A. (1987). *A history of Russian painting*. Boston: G.K.Hall & Co.
- Bowl, J. (1976a). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. New York: The Viking Press.
- Bowl, J. E. (1976b) The Blue Rose: Russian Symbolism in Art. *The Burlington Magazine*, 118 (881), 566-575.
- Bueno, M. L. (1999). *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Candela, I. (2014) Suprematism in the Street: Malevich in Vitebsk. In A. Borchardt-Hume (Ed.), *Malevich* (pp.148-157). London: Tate Publishing.
- Instalação. (2017) In Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Retirado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>
- Kovtun, E.F, & Douglas, C. (1981) Kazimir Malevich. *Art Journal*, 41(3), 234-241.
- Lodder, C. (2014) Malevich as Exhibition Maker. In A. Borchardt-Hume (Ed.), *Malevich* (pp. 94-113). London: Tate Publishing.
- Lunacharsky, A., & Slavinsky, Y. (1976) Theses of the Art Section of Narkompros and the Central Committee of the Union of Art Workers Concerning Basic Policy in the Field of Art (1920). In J.E. Bowl, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934* (pp. 182-185). New York: The Viking Press.
- Mumford, L. (1991). *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Nakov, A. (2003). *Malévitch: Aux avant-gardes de l'art moderne*. Paris: Gallimard.
- O'Doherty, B. (2002). *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes.
- Perloff, M. (1993). *O movimento futurista, avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP.
- Petrova, Y. (2002). Arte russa dos ícones até os dias atuais. In J. Kiblistky, *500 anos de arte russa* (pp. 45-81). São Petersburgo: Palace Editions.
- Pousada, P. (2002). A imagem como teoria do radicalmente novo. *Revista ArteTeoria*, 3, 128-141.
- Stites, R. (2005). *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia: The Pleasure and the Power*. New Haven; London: Yale University Press.

RÚSSIA, EUA, BRASIL E JAPÃO: O IDEOGRAMA COMO MOTE POÉTICO DAS VANGUARDAS NO SÉCULO XX

Afonso Medeiros

RESUMO

O presente artigo trata especificamente do “princípio ideogramático” como referência poética de artistas e teóricos das vanguardas e neovanguardas do século XX, particularmente em países como Rússia, Estados Unidos, Brasil e Japão. Partindo dos conceitos de modernidade (em Philadelpho Menezes) e contemporaneidade (em Giorgio Agamben), analisa-se as contribuições de artistas e teóricos como Eisenstein, Fenollosa, Pound, Pignatari, Campos, Pedrosa, Gooding e Mizuno (dentre outros) para discutir a relevância do “princípio ideogramático” em poéticas relacionadas à arte e à poesia concretistas. De permeio, discutem-se as tensões entre visões do passado e do presente nas vanguardas artísticas do século passado.

PALAVRAS CHAVE

Princípio ideogramático; vanguardas artísticas; arte concreta; modernidade.

ABSTRACT

This article deals specifically with the “ideogrammatic principle” as poetic reference of artists and theorists of the avant-garde and neo-avant-garde of the twentieth century, particularly in countries such as Russia, United States of America, Brazil and Japan. Starting from the concepts of modernity (in Philadelpho Menezes) and contemporaneity (Giorgio Agamben), the contributions of artists and theorists such as Eisenstein, Fenollosa, Pound, Pignatari, Campos, Pedrosa, Gooding and Mizuno (among others) are analyzed to discuss the relevancy of the “ideogrammatic principle” in poetics related to art and to concretist poetry. From the outset, the tensions between visions of the past and the present in the artistic avant-gardes of the last century are discussed.

KEYWORDS

Ideogrammatic principle; artistic avant-gardes; concrete art; modernity.

Este século XX não somente vira uma nova página do livro do mundo como também dá início a outro espantoso capítulo. Desdobram-se para o Homem panoramas de estranhos futuros, de outras culturas universais a que a Europa não está muito afeita (Fenollosa, 1994: 110).

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo (Agamben, 2009: 69).

A história da arte no século XX não é só uma história de rupturas e revoluções estéticas, mas estas marcaram a trajetória desse século como em nenhum outro. No próprio seio daquilo que se convencionou chamar de “vanguardas” verifica-se uma tensão permanente entre o renascimento do passado local e apontamentos inéditos para o futuro global, ambos encarados como o novo, o presente, o moderno ou o contemporâneo – Rússia, Estados Unidos, Brasil e Japão são exemplos dessas tensões expostas pelas vanguardas e neovanguardas do século XX.

As tensões entre o local e o global e entre a releitura do passado e a projeção do futuro, beneficiadas pelos novos meios de difusão da imagem (fotografia, cinema, televisão e internet, nessa ordem), faria com que Marshall McLuhan (1974) afirmasse que o século XX configurou a “aldeia global” e, de acordo com essa percepção de McLuhan, Ezra Pound (2002) concluiu que os “artistas são as antenas da raça”. Tal afirmação de Pound foi muitas vezes interpretada como se o artista fosse uma espécie de sismógrafo, aquele que anuncia o porvir a partir da percepção do que ainda é invisível para a maioria das pessoas. Entretanto, uma antena capta ondas (que têm um ou vários pontos de origem) para transmiti-las a outros pontos de chegada. O artista seria, então, um recodificador e um amplificador que, muitas vezes, faz com que a recodificação artístico-estética preceda a recodificação político-social.

No catálogo da exposição *Avant-Garde and Russian Art 1900-1930*, Tadao Mizuno, professor de literatura da Universidade de Waseda, escreveu:

Sem investigar completamente as possibilidades da cultura, que foi deixada à beira do esquecimento, a verdadeira história da Revolução Russa não pode ser contada. O que não pode ser ignorado na escrita de Tatlin e Malevich é o fato de que na Rússia a revolução artística precedeu a revolução política. Além de seu papel como pioneira da revolução, a revolução artística que se desenvolveu mantendo o direito de protestar no processo de transição da revolução política, não era outro senão o movimento vanguardista russo (Mizuno, 1992: 33).

De fato, antes mesmo que a Revolução de 1917 começasse a exhibir seus frutos, artistas e intelectuais envolvidos no Russo-futurismo, no Cubo-futurismo, no Suprematismo, no Construtivismo e no Formalismo (dentre vários outros grupos e

movimentos) começaram uma verdadeira revolta em relação à arte institucionalizada. Boa parte dessa insatisfação foi capitaneada por artistas e intelectuais bem conhecidos atualmente como Natalia Gontcharova, Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich, Vladimir Mayakovsky, Varvara Bubnova, Boris Pasternak, Velimir Khlebnikov, Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Sergei Eisenstein, Wassily Kandinsky, Marc Chagall e Alexander Rodchenko – estes três últimos retornados à Rússia com a eclosão da I Guerra Mundial em 1914. Os diversos movimentos sustentados por esses artistas e intelectuais tinham um ponto em comum: o questionamento das *formas* ou das *estruturas* que subjazem nos diversos tipos de expressões artísticas. A nova arte prenunciava um novo mundo (ou uma nova forma de mundo) e, a princípio, as vanguardas artísticas gozaram de um alto apreço por parte das vanguardas políticas, mas, para vários dos artistas citados, o entusiasmo não durou muito tempo, já que, supostamente identificados com a “arte burguesa” que sustentava as vanguardas na Europa, nas Américas e no Japão, foram quase todos soterrados pelo chamado Realismo Socialista do período stalinista. A importantíssima contribuição daquela geração de artistas e intelectuais russos e soviéticos para as revoluções artístico-intelectuais do século XX só começou a ser reavaliada a partir dos anos 1960 e, pelo menos em um caso (o de Malevich), bem mais recentemente.

Com a obra *Quadrado negro sobre fundo branco* (1914-15) e sua plasticidade conformada à uma única forma geométrica e à economia cromática, do ucraniano Kazimir Malevich (1878-1935), a pintura chegou num tal grau de abstração que ao espectador nada mais restaria do que a contemplação de um aparente vazio. Com essa obra em particular e com as vanguardas russas em geral, Malevich, Tatlin, Kandinsky, Moholy-Nagy e outros artistas do Leste europeu colocaram em xeque não só a representação figurativa, como também toda e qualquer forma de representação na medida em que, aproximando-se decididamente das formas de representação abstratas da matemática e da música, a arte aparentemente chegara a um limite intransponível, qual seja a de voltar-se exclusivamente para seus elementos constitutivos (luz, cor, linha, forma e plano), então considerados como elementos oriundos “de uma operação espiritual ou de uma experiência mental”, cuja justificação “reside na pressuposição de que a forma contém um significado simbólico” (Pedrosa, 1996: 260-62). Além disso, a defesa que Malevich fez do Suprematismo o torna um dos precursores mais importantes (antes mesmo de Duchamp) da arte conceitual, segundo Luana Wedekin (2016). A respeito da arte abstrata e referindo-se a alguns dos vanguardistas russos, o crítico e historiador Mário Pedrosa (1900-1981) afirma que a (sua) contemporaneidade é tecida tanto em signos visuais novos (ou inéditos) na história da arte quanto em signos ancestrais “rejuvenescidos”, que permeavam o inconsciente coletivo em meados do século passado:

Marchamos para uma civilização de signos inéditos ou rejuvenescidos, ainda mal absorvidos, de imagens-símbolos. Já a cibernética nos propõe uma civilização da pura comunicação, e não mais da força, nem da eletricidade, nem do vapor. Uma civilização de comunicação sem contato direto. [...] Nesse ponto, é preciso perguntar se existem e onde estão os signos novos [...] ou retomados das épocas primitivas ao inconsciente coletivo para que reaprendamos o sentido e o uso dos símbolos perdidos (Pedrosa, 1996: 262).

Quatro décadas depois dos experimentos das vanguardas russas, o ítalo-argentino Lucio Fontana (1899-1968) radicalizaria ainda mais aquela experiência de Malevich ao apresentar suas pinturas monocromáticas perfuradas e cortadas. A pintura, na perspectiva traçada entre Malevich e Fontana, parecia ter chegado a um nível de esgotamento – quiçá sem retorno – e vários teóricos chegaram a prever a “morte da pintura”. De fato, tanto Malevich quanto Mondrian e Rodchenko previram seu fim e muitos artistas, premidos pelo que parecia ser uma radicalização da função pictórica, e atentos aos experimentos dadaístas (ready-made à frente), deixaram de lado a pintura para embrenharem-se em outras formas até então consideradas como não tradicionais de arte, notadamente a performance, o objeto e a instalação. Mas esse suposto esgotamento não se verificou – o próprio Malevich retornou à figuração após sua estadia em Berlim em 1927 – porque tanto a figuração quanto a abstração têm raízes formais e conceituais muito mais antigas e diversificadas do que aquelas visíveis no modernismo.

Nos manuais de história da arte atesta-se que a abstração nas artes visuais, comumente distinguida entre duas tendências (a geométrica e a informal), é filha do século XX e surge no Cubismo francês (a partir de Cézanne), atravessa o Futurismo italiano, agudiza-se no Suprematismo e no Construtivismo russos e desdobra-se no Neoplasticismo holandês, na Bauhaus, no Expressionismo Abstrato estadunidense e no Concretismo suíço, brasileiro e japonês. Nesse tipo de discurso, comete-se dois equívocos. O primeiro é a indução da ideia de que a história da arte é globalizada a partir de um DNA eminentemente europeu (Inaga, 2011). Consequentemente – eis o segundo equívoco –, nega-se às práticas artísticas do resto do mundo (muitas delas arcaicas) o ineditismo e o protagonismo histórico que lhes cabem na “nova arte” abstrata.

Esses dois equívocos estão baseados na concepção – também enviesada – de que a abstração visual é uma espécie de sintoma da vida e do mundo moderno então latentes no Hemisfério Norte como em nenhum outro desde o século XIX. Mel Gooding aponta algumas das fontes da abstração moderna:

Os artistas abstratos aprenderam com a diversidade das artes decorativas, com a arquitetura, com as belas estruturas da matemática e da geometria, com a arte folclórica e os objetos etnográficos, com as espantosas descobertas do invisível e as estruturas recorrentes da realidade reveladas por novas técnicas fotográficas, com os diversos *insights*

da nova psicologia, com as novas tecnologias da máquina. Acima de tudo, foi a música que forneceu o modelo de uma arte puramente não-representacional, com variações de estrutura formal e grande poder afetivo (Gooding, 2002: 9).

Referindo-se sobretudo ao contexto euro-estadunidense da modernidade, Gooding deixa entrever que só três dessas fontes (as técnicas fotográficas, a nova psicologia e a máquina) dizem respeito às condições socioculturais surgidas efetivamente com a era moderna. Afinal de contas, “artes decorativas”, “arte folclórica” e “objetos etnográficos” são categorias artístico-antropológicas criadas por europeus modernos, mas que não encontram ressonância categórica em outras formas de artes de muitas culturas, estivessem elas bafejadas ou não pelos ares modernos.

Junte-se a isso um outro tipo de estranhamento: embora muitas tendências das artes do século XX tenham se apropriado da letra e da palavra – elementos abstratos por excelência –, aqueles mesmos manuais de história da arte raramente abordam a poesia concreta também como arte visual que é, e isso talvez explique o porquê das formas da arte da caligrafia sino-japonesa (para ficarmos num único exemplo) não sejam consideradas, pelo menos, como ancestrais da arte abstrata moderna. Felizmente, essa invisibilidade se deve (creio eu) mais à uma renitente ignorância dos historiadores “gerais” da arte, do que propriamente à suposta falta de influência dessas formas “antiquadas” de representação multi-expressivas (“verbivocovisual”, segundo os artistas-teóricos do concretismo brasileiro) na arte moderno-contemporânea.

Philadelpho Menezes (2001, discutindo a modernidade) e Giorgio Agamben (2009, discutindo a contemporaneidade) afirmam algo similar: a “síndrome do novo”, que tanto parece ter caracterizado as vanguardas históricas, muitas vezes significou um novo ou renovado olhar sobre objetos e processos antigos. Assim, “ser moderno” ou “ser contemporâneo” não significaria exclusivamente uma adesão aos novos valores que supostamente identificam o presente como ruptura com o passado. Obviamente, nem Menezes e nem Agamben estão avalizando os muitos conservadorismos que se verificam em quaisquer épocas, mas, ao contrário, asseveram que “ser um homem de seu tempo” significa cultivar o espírito crítico para perceber, naquilo que lhe é contemporâneo, os sinais do passado que constituem o próprio contemporâneo (Agamben) ou fazer de um renovado olhar sobre um passado remoto uma forma de crítica dirigida ao passado recente (Menezes). Para ambos, o “novo” do presente encontra-se infectado pelo “velho” do passado (recente, enquanto ruptura; ou remoto, enquanto retomada) e só é plenamente contemporâneo quem percebe esses índices e não se deixa enredar inteiramente pela “síndrome do novo ou do inédito”.

Um dos exemplos mais eloquentes desses índices do arcaico que serviram de mote para algumas inovações da arte no século XX encontra-se nos ideogramas sino-japoneses, se considerarmos que os princípios formais dessa escrita foram absorvidos poética

e teoricamente por Sergei Eisenstein na Rússia, por Ernest Fenollosa e Ezra Pound nos Estados Unidos e por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos no Brasil – todos atentos à conjugação entre imagem, palavra e som que caracteriza a representação ideogramática. Vejamos, então, o percurso dessa influência.

Com uma formação em Engenharia e Arquitetura interrompida por seu engajamento na Revolução de 1917, Sergei Eisenstein (1898-1948) experimentou o desenho, o design gráfico, o teatro, a teoria e a crítica artística e, finalmente, o cinema. Essa prática multidisciplinar no campo das artes conferiu a Eisenstein o estofamento necessário para compreender o caráter multiexpressivo do ideograma. A partir de 1920 e motivado por suas paixões profissionais, Eisenstein interessou-se pela arte japonesa, estudando os kanji (que ele citou diversas vezes em vários escritos e como uma de suas influências gráficas e pictóricas) e o teatro kabuki, chegando a visitar o Japão por causa disso¹. De fato, Rússia e Japão cultivaram mutuamente um intenso tráfico de influências culturais nas três primeiras décadas do século passado, envolvendo movimentos artísticos de vanguarda nos dois países (Mizusawa, 1988: 25-33).

Como posfácio do livro *Exibição de cinema japonês*², Eisenstein publicou o ensaio *O princípio cinematográfico e o ideograma* (“Za Kadrom”³, no original), em 1929. Diferenciando “cinema” de “cinematografia” e definindo esta como “antes de tudo e acima de tudo, montagem” (Eisenstein, 1994: 149), o autor assinala que, embora o cinema japonês da época não “tem a menor consciência da montagem [...], o princípio da montagem pode ser identificado como elemento básico da cultura figurativa japonesa” (Eisenstein, 1994: 150). Reconhecendo elementos pictográfico-figurativos em alguns ideogramas básicos e atentando para o fato de que estes compõem (por justaposição) muitos outros caracteres complexos, Eisenstein afirma que

sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que *pintam*, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries *intelectuais*. Isto constitui um recurso e um método inevitáveis em toda exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, é o ponto de partida do ‘cinema intelectual’” (Eisenstein, 1994: 151).

1 Eisenstein não foi o único membro das vanguardas russas a frequentar o ambiente artístico japonês, já bastante influenciado pelo estilo de vida europeu desde a ascensão do imperador Meiji (1868) ao poder. Varvara Bubnova viveu em Tokyo de 1922 a 1958, produzindo sobretudo gravura e design gráfico, e contribuindo decisivamente para o intercâmbio artístico entre Rússia e Japão.

2 “Vystavka Iaponskoe Kino”; edição de Nicolai Kaufman e design gráfico de El Lissitzky; Moscou: Teaknopechat, 1929.

3 Literalmente, “Fora do quadro”. Em 1930, o mesmo ensaio foi publicado na revista francesa *Transitions* (“O princípio cinematográfico e a cultura japonesa”) e, em 1949, em *Film Form* (“O princípio cinematográfico e o ideograma”).

Fazendo um paralelo assaz pertinente entre o princípio de *colagem* do ideograma e o princípio de *montagem* do cinema, o cineasta define ambos como tomadas pictográficas que, combinadas por justaposição numa mesma sequência ou plano, criam uma outra coisa: os “contextos e séries intelectuais”. Ou seja, o processo de significação não está de todo dado no pictograma ou no fotograma originais, mas na maneira como estes são arranjados entre si, de modo que diferentes maneiras de combinação entre elementos produzem diferentes ideias. Com isso, Eisenstein retira da literalidade da imagem a prerrogativa de significação dominante ou, pelo menos, limita a imagem (na escrita sino-japonesa e no cinema) ao seu carácter denotativo, defendendo que só a montagem é capaz de constituir conotações poéticas. Em outras palavras, a criação cinematográfica para Eisenstein se dá na *composição* enquanto *diagramação de ideias*, tal como nos ideogramas.

Desde as últimas décadas do século XIX, o Japão passava por um furor modernista nos moldes europeus e estadunidenses, que, em muitos casos, condenava as artes tradicionais como “ultrapassadas” ou “conservadoras”. Ernest Fenollosa (1853-1908) foi dos primeiros estrangeiros a valorizar as formas ancestrais das artes do extremo Oriente em seu *Epochs of Chinese and Japanese art*, publicado postumamente em 1912. Seu olhar de esteta multiculturalista não poderia deixar de perceber também o carácter *sui generis* dos *kanji*⁴, o que redundou na publicação também póstuma (1919) de seu ensaio *The Chinese written character as a medium for poetry*, por iniciativa de Ezra Pound e republicado em várias ocasiões. O jovem poeta estadunidense, a quem a viúva (Mary Fenollosa) confiou o manuscrito, inicia seu preâmbulo para o ensaio do filósofo da seguinte maneira: “Não temos aqui uma mera discussão filológica, mas um estudo dos fundamentos de toda a Estética”, concluindo que “Os posteriores movimentos na arte corroboraram suas teorias” (Pound, 1982: 7).

O que Fenollosa viu nos caracteres sino-japoneses? Basicamente, o seguinte:

Poderão perguntar-me como chegaram os chineses a elaborar um grande sistema intelectual a partir de uma simples escrita figurativa? Para a mente ocidental comum, convencida de que o pensamento se refere a categorias lógicas e propensa a condensar a faculdade de imaginação direta, semelhante façanha parece quase impossível. No entanto, a língua chinesa [...] passou do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao empregado por todas as raças antigas. Esse processo é o da metáfora, a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais (Fenollosa, 1994, p. 127).

Na perspectiva fenollosiana, a passagem do figurativo para o abstrato, do visível para o invisível e do material para o imaterial, através da metáfora, é o modo de ser de toda

4 Literalmente, “escrita [da Dinastia] Han”. Caracteres chineses introduzidos no Japão por monges budistas durante o século V. Desde então os kanji japoneses foram aliados a duas formas de fonografia: on-yomi (leitura aproximada da pronúncia chinesa) e kun-yomi (leitura com fonemas nativos da língua japonesa).

poesia, como também a característica peculiar do kanji, visto então, em si mesmo, como princípio poético. Por esse motivo, o autor esclarece em outra passagem desse mesmo ensaio:

A poesia difere da prosa pelas cores concretas de sua dicção. Não lhe basta fornecer um significado para os filósofos. Deve fazer apelo às emoções com o encanto da impressão direta, lampejando em regiões por onde o intelecto pode apenas tatear. A poesia deve reproduzir o que é dito, não o que é simplesmente significado. A significação abstrata fornece uma vividez restrita, enquanto a plenitude da imaginação a fornece na íntegra (Fenollosa, 1994, p. 126).

Fenollosa reconhece na escrita sino-japonesa uma qualidade própria da poesia, qual seja de tocar o intangível a partir de um arranjo peculiar do tangível, sem que a racionalidade oblitere a plenitude da imaginação interpretativa, e vai além ao afirmar que a capacidade de abstração é mais restritiva do que a capacidade de imaginação para a completude da significação. Interessante notar que Fenollosa começa esse trecho com uma afirmação primorosa: “A poesia difere da prosa pelas cores concretas de sua *dicção*” (grifos meus). É o modo de dizer e de mostrar que caracteriza o poético. Com esta afirmação, Fenollosa prenuncia os *insights* de Malevich, Eisenstein e Jakobson sobre a função poética da linguagem. Em síntese, o filósofo e professor estadunidense percebe nos kanji um princípio estético picto-fonográfico praticamente desconhecido no Ocidente, mas aplicável à quaisquer formas poéticas – eis um dos motivos para o uso daquela citação de Fenollosa (em epígrafe) como abertura deste ensaio.

De fato, o que Fenollosa não poderia imaginar é que sua assertiva sobre o princípio poético dos ideogramas, escrito antes da sua morte (em 1908) e no momento em que o abstracionismo na Europa estava apenas dando seus primeiros passos com o Cubismo, tornar-se-ia precursora do desejo de Malevich, e seus camaradas, de destituir da imagem quaisquer alusões denotativas ou figuração imediata, de modo que a interpretação fosse desatrelada das amarras de um tipo de racionalismo estreito e penetrasse na plenitude da imaginação, induzindo a interpretação por sugestão e não por veredicto do significante.

Uma das influências diretas do pensamento fenollosiano se verifica na obra e no método crítico do poeta, crítico e professor estadunidense Ezra Pound (1885-1972), visíveis em seu *ABC of reading* (1934, livro de ensaios no qual expõe o “método ideogramático”) e em várias obras, sobretudo em seu caudaloso *The cantos*, publicados a partir de 1919. Além do tom de epifania que *The Chinese written character as a medium for poetry* exerceu sobre Pound, a cinematografia de Eisenstein também foi uma das fontes de inspiração do poeta estadunidense: “‘Método ideogramático’ não é o mesmo que ideograma, e a proposta de Pound, tal como a descreve Kenner, assemelha-se à ideia de montagem cinematográfica, só que com blocos de palavras” (Aguilar, 2005: 188). Na poética e na

teoria poundiana verifica-se uma aproximação (através da metáfora e da noção de montagem) das percepções de Fenollosa e Eisenstein acerca do ideograma.

O próprio Ezra Pound reconheceu que

Fenollosa, em sua busca por artes invulgares e chegando a motivos ignorados e princípios não reconhecidos no Ocidente, logo foi conduzido a muitas modalidades de pensamento que, desde então, frutificaram na “nova” pintura e na poesia ocidental. Ele foi um precursor sem o saber e sem ser reconhecido enquanto tal (Pound, 1982: 7).

Destarte, além do próprio Pound e por influência direta ou não dos escritos de Fenollosa e de Eisenstein, verifica-se o termo “ideograma” (como chave crítico-metodológica) em *L'Ouvre de Mallarmé – Un Coup de Dés* (1951), de Robert Greer Cohn, e no livro *Ideogramme* (1960) do poeta boliviano-suíço Eugen Gomringer, dentre muitas outras obras de autores diversos. Se a influência do “método ideogramático” é patente na poesia, restaria investigar com mais acuidade a influência das ideias estéticas de Fenollosa (perpassadas pelo princípio ideogramático) na “nova” pintura ocidental, referida por Pound na citação anterior, mas isto já configuraria uma pesquisa com autonomia suficiente para ensejar outro ensaio.

As concepções sobre o ideograma de Fenollosa, Pound e Eisenstein, aliadas aos experimentos das vanguardas europeias, que confrontaram espacialidade e temporalidade no plano bidimensional, iriam incidir diretamente na Poesia Concreta⁵ em particular e na Arte Concreta, em geral, em solo brasileiro. De antemão, cabe concordar com a assertiva de Gonzalo Aguilar: “O artista se transforma em um *engenheiro* no construtivismo russo e em um *designer* na poesia concreta” (Aguilar, 2005: 37). Essa afirmação de Aguilar, deixando entrever possíveis redes de relações entre as vanguardas russas e o concretismo brasileiro⁶, também assinala algumas características importantes do circuito internacional da arte no século XX, quais sejam as aproximações (nem sempre destituídas de controvérsias) entre arte e engenharia e entre arte e design.

Os artistas-teóricos⁷ da poesia e da arte concreta brasileira, que eclodiu nos anos

5 O termo “poesia concreta” foi cunhado pelo artista plástico, poeta e performer sueco-brasileiro Öyvind Fahlström (1928-1976) no Manifesto para a poesia concreta, publicado pela editora Odyssé em 1954 – Öyvind nasceu em São Paulo (de pais escandinavos) e passou sua infância entre Rio de Janeiro e Niterói. Entretanto, o poeta Seki Shinichi afirma na Revista Vi (Special Issue – Forms of poetry; vol. 1, 1980) que a poesia concreta (com esse nome) surge através do contato de Décio Pignatari com Eugen Gomringer, em 1955.

6 Boris Schnaiderman (1917-2016), professor, tradutor e ensaísta ucraniano-brasileiro de origem judaica, foi testemunha ocular (aos 8 anos de idade) da filmagem da famosa cena da escadaria de Encouraçado Potemkin, de Eisenstein. Amigo de vários poetas brasileiros, foi o primeiro a traduzir obras de escritores soviéticos diretamente do russo, inclusive Pasternak e Maiakovski.

7 Uma das características da arte concreta brasileira é que vários de seus artistas (Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar etc.) exerceram também profícua atividade crítica e teórica.

1950, estiveram bem atentos aos movimentos das vanguardas europeias e estadunidenses particularmente em três aspectos: o ideograma como princípio estético tanto para as poéticas da palavra quanto da imagem (via Eisenstein, Fenollosa e Pound); o ideário construtivista (via Max Bill) e a apropriação de estratégias gráficas do design e da publicidade. Já em 1953, Augusto de Campos (1931) publicou *Poetamemos* com uma introdução que dizia: “*instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra (s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou ‘ideogrâmico’*” (Campos, 1975: 15). Dois anos depois, publicou um texto na edição de 27 de março do Diário de São Paulo cujo título era “Poema, Ideograma”. Esclareça-se desde já que os artistas concretistas brasileiros absorveram direta ou indiretamente as lições russas no período mais agudo da Guerra Fria.

A rigor, a arte concreta brasileira se inicia com a exposição *Ruptura* (dezembro de 1952, Museu de Arte Moderna de São Paulo) e com o manifesto de mesmo nome, claramente influenciados pelo revival do construtivismo russo e do neoplasticismo holandês promovido pelo suíço Max Bill (1908-1994)⁸. No *Manifesto Ruptura*, lê-se: “É o novo: [...] todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria)” (*apud* Amaral, 1998: 266). Dessa maneira, Waldemar Cordeiro (1925-1973) – que redigiu o manifesto⁹ diagramado pelo polonês Leopoldo Haar (1910-1954) – e seus colegas centraram decididamente suas experimentações na abstração geométrica, refutando a abstração informal, bem como certa tendência expressionista que tinha vários epígonos desde a Semana de Arte Moderna de 1922. A partir de 1952, o Grupo Ruptura (de pintores e escultores) manteve contato com o Grupo Noigandres (de escritores e poetas).

Em 1956, já com a aderência dos poetas concretistas paulistas e de poetas e artistas plásticos sediados no Rio de Janeiro, inaugurou-se o evento que apresentaria a arte concretista como movimento artístico nacional: a *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada em 1956 em São Paulo e, em 1957, no Rio de Janeiro. Essa mostra já expõe as divergências formais e conceituais entre os adeptos do abstracionismo concreto no país:

Os artistas cariocas estão longe dessa severa consciência concretistas de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária. Enquanto amam sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico-sensorial com a matéria, e, através desta, de algum modo com a natureza, os paulistas amam sobretudo a idéia (Pedrosa, 1998: 256).

8 Primeiro prêmio da 1ª Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951.

9 O Manifesto Ruptura foi assinado por Lothar Charroux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Féjer, Leopoldo Haar e Anatol Wladyslaw.

Tais divergências ironicamente apontadas por Pedrosa culminaram na diáspora de alguns membros do movimento e na consequente organização do grupo Neoconcretista em 1959, formado essencialmente pelos artistas residentes no Rio de Janeiro¹⁰. É interessante reiterar que aquelas divergências corroboram uma espécie de tensão/oposição entre as diversas formas de abstracionismo que perpassaram a arte do século XX: entre as vanguardas históricas (Malevitch e Mondrian x Kandinsky e Miró), entre as neo-vanguardas (expressionismo abstrato x minimalismo) e entre as vanguardas brasileiras (concretismo x neoconcretismo). Essa tensão/oposição tinha um traço em comum: a negação do figurativismo e, portanto, diziam respeito ao caráter da representação na arte ou, mais especificamente, ao modo de relação entre signo e representação constituindo-se, assim, numa discussão acirrada do próprio estatuto da linguagem visual, muitas vezes baseadas na teoria da gestalt. Sem deixar de expressar essas tensões, outra forte ressonância da arte e da poesia concreta no Brasil aconteceu na *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda* (1964, em Belo Horizonte), exposição organizada pelos poetas Affonso Avilla e Affonso Romano de Sant'Anna.

No início da década de 1960, o compositor, poeta e crítico brasileiro Luiz Carlos Vinholes (1933), então residente em Tokyo, colocou em contato os poetas concretistas paulistas com alguns poetas, intelectuais e artistas japoneses¹¹, enquanto ameaçava uma bela coleção de gravuras ukiyo-e, doadas recentemente ao acervo de um museu de Pelotas (Rio Grande do Sul). Desse contato¹² “nasceu” a poesia concreta (*gutai-shi*) e visual (*shikaku-shi*) japonesa e, assim, o princípio ideogramático, tão caro aos concretistas, “voltou às suas origens”: “Artistas japoneses da geração mais jovem, poetas e músicos, sensíveis aos movimentos de vanguarda na Europa e nas Américas, mostraram extremo interesse na exposição. Acostumados ao ideograma dos caracteres chineses, não encontraram dificuldades para entendê-la e apreciá-la” (*apud* Campos, Pignatari e Campos, 1975: 197).

A partir de então e através da ação dos grupos ASA (Association for Study of Arts),

10 O Manifesto Neoconcreto, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 23 de março de 1959, foi assinado por Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape.

11 Essas e outras informações detalhadas sobre a poesia concreta e visual japonesas me foram concedidas em entrevistas e cartas trocadas com vários poetas (particularmente com Fujitomi Yasuo) no período do sanduíche do meu doutoramento (julho a setembro de 2000) no Centro de Estudos da Fundação Japão em Osaka.

12 L. C. Vinholes e J. R. Stroetter organizaram a primeira mostra de poesia concreta brasileira fora do solo pátrio (em Tokyo, abril de 1960, à qual seguiram-se várias outras). Vinholes colaborou com os grupos ASA e VOU, inclusive como tradutor (Prado, 2013) e crítico.

VOU¹³ (ambos associados às revistas dos mesmos nomes¹⁴) e *Pan Poésie*, a conjugação entre poesia e design gráfico adquiriu, grosso modo, duas tendências gerais: poesia concreta (*gutai-shi* ou *konkuriito poetorii*) e poesia visual (*shikaku-shi* ou *bijuaru poetorii*), embora os estudiosos japoneses muitas vezes utilizem as duas denominações quase como sinônimas¹⁵. Essas duas grandes tendências exploravam indistintamente desde as possibilidades gráficas fornecidas pela ancestral arte da caligrafia, até as tecnologias computacionais então nascentes, passando pelos aportes do design gráfico modernista, das vanguardas e do Concretismo propriamente dito. Utilizando elementos variados tais como ideogramas, letras, fonemas estrangeiros e japoneses, fotografias, desenhos etc., artistas e poetas como Niikuni Seichi, Kamimura Hiro, Mukai Shutaroo, Kajino Hideo, Yamanaka Ryojiroo, Ishii Yutaka, Seki Shinichi, Fujitomi Yasuo, Shimizu Toshihiko e Kitasono Katsue (dentre muitos outros), apropriaram-se de um amplo espectro de princípios estéticos – do arcaico ao digital e do nacional ao estrangeiro –, em mais um dos maravilhosos exemplos da peculiar antropofagia cultural dos japoneses. E é aqui, em terras nipônicas, que o princípio estético-poético do ideograma pode ser, enfim, melhor explicitado.

O ideograma conjuga em si mesmo três princípios/funções que poderíamos chamar de pictográfica, fonográfica e ideográfica ou, se quisermos, três níveis de relações entre grafia e significado: a visual, a fonética e a conceitual. Note-se que esses três princípios correspondem mais ou menos às definições e categorizações gerais dos sistemas de escrita: pictografias, ideografias e logografias (cf. Nöth, 1995: 253-254). Na função pictográfica, ele é eminentemente um signo visual que ressalta características abstratas ou figurativas próprias da sintaxe do desenho ou da pintura: linha, forma, composição e ritmo; sua primeira manifestação artística encontra-se na arte da caligrafia (*shodoo*) e só tem “equivalência” visual com certas práticas pictóricas do século XX (Antoni Tàpies é um exemplo), com os logotipos e com os emojis – na função pictográfica, a produção de sentido está desatrelada do fonema e o conhecimento dos códigos da linguagem visual é suficiente.

A função fonográfica do ideograma tem o mesmo tipo de função fonética que as grafias silábicas do alfabeto, ou seja, de signo gráfico conectado arbitrariamente ou motivadamente (no

13 Importante assinalar que Kitasono Katsue (1902-1978), fundador do VOU Club, manteve profícua e longa relação epistolar com Ezra Pound e, de forma intermitente, com Haroldo de Campos.

14 As revistas ASA e VOU desempenharam um importante papel de divulgação e disseminação da arte e da poesia concreta/visual, publicando não só obras de artistas engajados nessas tendências, como também estudos críticos e teóricos de Eugen Gomringer, Kamimura Hiro, Niikuni Seichi, Pierre Garnier, L. C. Vinholes, Fujitomi Yasuo, Max Bense, Harry Guest, Iritani Toshio, Miura Hideharu, Kagiya Koshin, Décio Pgnatari e Haroldo de Campos (dentre muitos outros), além de promoverem várias exposições.

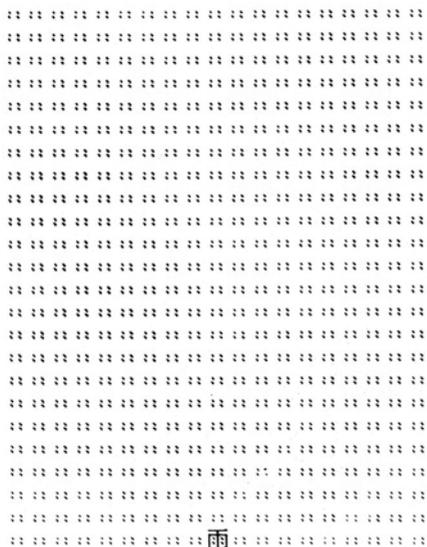
15 Em carta a mim endereçada em 29 de junho de 2000, o poeta Kamimura Hiroo (1930) não deixou de assinalar que as experimentações concretas e visuais da poesia japonesa causaram notáveis discordâncias nos meios artísticos e intelectuais de então.

caso das onomatopeias) a um significado sonoro – o uso exclusivamente fonético dos ideogramas para a transliteração de palavras estrangeiras na língua chinesa são uma prova disso. O *hiragana*¹⁶ e seu uso na língua japonesa também são exemplos (similar ao alfabeto) de como um código eminentemente pictográfico sofreu um processo de simplificação ou de economia da forma para tornar-se essencialmente fonográfico. Na função fonográfica, o conhecimento dos sistemas fonéticos pertinentes são suficientes, o que permite que um poema produza significado independentemente do carácter visual da escrita.

Para a função ideográfica, o ideograma é um signo gráfico que mantém relações motivadas ou arbitrarias com um significado puramente conceitual e que não necessariamente dependem dos fonemas de uma língua para a explicitação do conceito/ideia; a possibilidade de chineses, coreanos e japoneses mais ou menos entenderem um texto com ideogramas, em quaisquer umas dessas línguas, sem recorrerem aos fonemas específicos das mesmas, é uma prova disso. Um único ideograma complexo reúne vários elementos já originalmente semantizados e, por isso, esse único carácter não necessariamente equivale a uma única palavra, mas a um conjunto de palavras que, assim, formam um conceito ou uma diagramação de ideias. Por esse motivo, a função ideográfica também poderia ser chamada de logográfica ou simbólica.

Num certo sentido, podemos afirmar que a escrita dos kanji guardou a ancestralidade da linguagem que, em sua forma prototípica, parece estar calcada na associação intrínseca entre o gestual, o visual e o sonoro, para constituir e expressar a complexidade do pensamento ficcional e simbólico já varificáveis nas culturas paleolíticas. Portanto, se podemos definir a lógica intrínseca da grafia ideogramática como princípio poético (Fenollosa e Pound), ou como princípio cinematográfico (Eisenstein), deveríamos aquiescer que a lógica desse princípio torna inextricáveis aquelas três dimensões (pictográfica, fonográfica e ideográfica) num todo “verbivocovisual” expresso pela poesia concreta, embora, como vimos, cada uma dessas dimensões possa assumir um carácter dominante, dependendo de seu uso e de seu contexto. Nesse sentido, Eisenstein tinha razão: cada signo da escrita sino-japonesa é como um curta-metragem que nos fisga primeiro pela imagem e que, acrescido da fala, precisa que o significado dessa associação picto-fonográfica seja decupado pelo fundamento do fenómeno filmico, ou seja, pela montagem (ou colagem) que, por sua vez, torna explícito o conceito global dessa escritura e, assim, corroborando aquela sutil percepção de Fenollosa sobre a diferenciação entre abstração e imaginação. Para explicitar o que quero dizer, vejamos o exemplo do poema *Ame* (“Chuva”, 1966) de Niikuni Seiichi (1925-1977), um dos mais celebrados poetas concretistas e visuais do Japão.

16 O sistema kana é constituído de dois códigos silábicos (*hiragana* e *katakana*) da língua japonesa, criados a partir dos kanji, para servirem de equivalentes fonéticos a estes. Sua popularização, a partir da literatura feminina dos séculos IX e X, deu-lhes autonomia e funções específicas no sistema linguístico japonês. A forma de um único *hiragana* pode ter-se originado da simplificação na escrita de kanjis com grafias diversas, mas com pronúncias semelhantes.



Notemos que Niikuni se vale de elementos puramente visuais (os pingos) simplesmente retirando as linhas verticais que os envolvem para reiterar a motivação já presente nesses elementos do próprio signo gráfico, de modo que mesmo um ignorante do significado do ideograma “ame” (presente no meio da linha inferior) possa entender que se trata de “chuva”. É a pura visualidade gráfica (a função pictográfica), sem equivalente fonético, que produz sentido – tudo isso enfeixado numa composição assumidamente geométrica. Embora possamos verificar que a função pictográfica do ideograma é a dominante, as funções fonográfica e ideográfica persistem, mesmo que de maneira residual. Neste caso, a função fonográfica persiste na conexão entre a grafia do signo 雨 e sua leitura fonética [ame] para significar “chuva”. A função ideográfica/conceitual do signo 雨 reside no fato de que a linha reta horizontal do mesmo refere-se à “nuvem” ou “céu”, enquanto as linhas retas verticais referem-se à “sob [a nuvem]” ou “sob [o céu]”, fazendo com que o significado total do ideograma não seja simplesmente “chuva”, mas, mais exatamente, “água (ou gotas d’água) que cai do céu (ou das nuvens)”. Isto é, trata-se de um signo que encerra um conceito. O artista, para reiterar a dominante pictográfica, usou uma só vez o ideograma completo (雨) rodeado por gotas – o que faz com que tal imagem assumisse visualmente o significado de “proteção da chuva”. Além do mais, a geometrização da composição nesse poema de Niikuni Seichi revela também o intenso tráfico entre as vanguardas japonesas e as vanguardas russas, como aludido anteriormente. Obviamente, outros exemplos de poemas concretos e visuais japoneses, que utilizam o ideograma como elemento principal, inclusive do próprio Niikuni, quebram essa disposição geométrica rígida, mas a produção de sentido obedece aos mesmos princípios aqui elencados.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AMARAL, Aracy (org.). Arte Construtiva no Brasil. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *O princípio cinematográfico e o ideograma*. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1994, pp. 149-166.
- FENOLLOSA, Ernest. *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos, 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de (org.). Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994, pp. 109-148.
- GONZALO, Aguilar. Poesia concreta brasileira – as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005.
- GOODING, Mel. Arte abstrata. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- INAGA, Shigemi. *A história da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente*. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (orgs.). Imagens do Japão – pesquisas, intervenções poéticas, provocações. São Paulo: Annablume, 2011, pp. 55-85.
- MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MENEZES, Philadelpho. A crise do passado – modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 2001.
- MIZUNO, Tadao. *The Spirit of the Time of the Russian Avant-Garde*. In: PETROVA, Evgenya; MIZUNO, Tadao (eds.). Avant-gard and russian art, 1900-1930. Sapporo: The State Russian Museum; The Hokkaido Shimbun Press; JV Russian Art Project, 1992.
- MIZUSAWA, Tsutomu. *Japanese Dada and Constructivism: aspects of the early 1920s*. In: MUSEUM OF MODERN ART, Kamakura; SEIBU MUSEUM OF ART; TOKYO SHIMBUN (eds.). Catalogue of Dada and Constructivism Exhibition. Tokyo: Tokyo Shimbun, 1988, pp. 25-33.
- NÖTH, Winfried. Handbook of semiotics. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- PEDROSA, Mário (ARANTES, Otilia; org.). Forma e percepção estética. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.
- PEDROSA, Mário (ARANTES, Otilia; org.). Acadêmicos e modernos. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1998.
- POUND, Ezra. *Nota introdutória*. In: The Chinese written character as a medium for poetry. Tokyo: Tokyo Bijutsu Publishing, 1982 (edição bilíngue japonês-inglês).
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- PRADO, Yuka de Almeida. *O mar de Suzu na teoria tempo-espaço de Luiz Carlos Lessa Vinholes: poesia concreta, música aleatória e diálogos culturais entre Brasil e Japão*. In: Revista Brasileira de Música, v. 26, n. 1, pp. 131-150. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, Jan./Jun. 2013.
- SEKI, Shinichi. *Konkurito poetorii*. In: Revista Vi: Special issue – forms of poetry. Tsukuba: Tsukuba Daigaku, Geijutsu Gakkei, Shikaku Dentatsu Dezain Kenkyu-shitsu (Departamento de Design Visual do Instituto de Artes da Universidade de Tsukuba), vol. 1, 1980, pp. 27-32.
- WEDEKIN, Luana Masribele. *Malevitch, precursor da arte conceitual antes de Duchamp*. In: ABCA. Arte & Crítica – Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte. N.39, ano XIV, setembro 2016, disponível em: www.abca.art.br

O CONSTRUTIVISMO: (OU) A ARQUITETURA NO PAÍS DOS SOVIETES

Paulo Simões Nunes

RESUMO

Após a Revolução Bolchevique, em 1917, na Rússia, desencadeou-se uma dinâmica de renovação cultural, estética e artística, sem dúvida, recebendo um forte estímulo do idealismo revolucionário, implementado pelo novo regime soviético.

Contagiados pelo impacto que as «vanguardas» tinham imposto à cena artística europeia nas primeiras décadas do século XX, também os artistas e arquitetos russos pretenderam estar na «vanguarda» de uma arte que devia servir a Revolução e contribuir para a construção de uma nova sociedade.

O Construtivismo foi uma dessas «vanguardas» e, se bem que abrangesse praticamente todas as áreas da criação artística, foi na arquitetura que atingiu a sua expressão mais esclarecida.

A partir do *Manifesto Realista*, de 1920, o célebre texto de Naum Gabo e Antoine Pevsner, o Construtivismo afirma-se como um movimento comprometido com o idealismo socialista, defendendo a produção artística e arquitetónica como fator de progresso da sociedade. Na arquitetura, o Construtivismo privilegiou as formas puras e geométricas, a funcionalidade dos espaços e a utilização das novas tecnologias e materiais de construção.

PALAVRAS CHAVE

Arquitetura, construtivismo, cubo-futurismo, suprematismo, vanguarda.

ABSTRACT

After the Bolshevik Revolution, in 1917 in Russia, a dynamic of cultural, aesthetic and artistic renewal was unleashed, undoubtedly strongly encouraged by the revolutionary idealism of the new Soviet regime.

The Russian artists and architects who were affected by the impact of the «vanguards» on the European artistic scene in the first decades of the twentieth century, also wanted to be at the forefront of an art that should serve the Revolution and contribute to the construction of a new society.

Constructivism was one of these «vanguards» and, although it covered virtually every area of the artistic creation, it was in the architecture that it reached its most enlightened expression.

From the *Realist Manifesto* of 1920, the Naum Gabo and Antoine Pevsner's notorious text, Constructivism asserts itself as a movement committed to the socialist idealism, defending the artistic and architectural production as an element of progress in society. In architecture, Constructivism privileged the pure and geometric forms, the functionality of spaces and the use of new technologies and building materials.

KEYWORDS

Architecture, construtivism, cubo-futurism, suprematism, vanguard

1. A «ARTE DA COMUNA»

Na primeira década do século XX, desencadeia-se na Rússia um movimento de transformação política, económica e social que conduzirá à Revolução Bolchevique de outubro de 1917. A Guerra Civil que assolou o continente até 1921 deixou a economia em colapso e a sociedade dividida numa dicotomia entre revolução e contrarrevolução, proletariado e burguesia, propriedade estatal e propriedade privada, o coletivo e o individual, a esquerda e a direita, etc. Sob um autêntico turbilhão político, o novo governo desencadeou o «Comunismo de Guerra», uma política de austero racionamento e rigoroso coletivismo, entre outras medidas. Após a vitória do Exército Vermelho sobre os «contrarrevolucionários brancos», Lenine (1870-1924) lançou o NEP (Nova Política Económica), um plano de recuperação da atividade económica que, todavia, acabou por gerar uma nova burguesia empresarial mais pragmática e defensora dos valores tradicionais na arte e na cultura. Enquanto alguns artistas se mantiveram partidários dos meios mais conservadores, outros acreditaram que a uma nova organização política, social e económica devia corresponder uma nova arte e uma nova estética. Face às pressões exercidas pelos grupos mais tradicionalistas, estas «vanguardas», que haviam aclamado entusiasticamente o novo regime socialista, tiveram que lutar pelos seus ideais revolucionários. Orientados pelo mais puro idealismo, acreditaram que a participação na consolidação de uma nova sociedade exigia a participação na construção de uma nova cultura socialista.

Os primeiros tempos do poder soviético foram tempos convulsos, severos e instáveis. No meio de intervenções estrangeiras, guerras civis e austeridade económica, a sociedade mobilizava-se para defender o novo regime. A par dos diversos agentes políticos e sociais, os artistas empenhavam-se ativamente nessas «batalhas» usando a arte como fator de transformação social e cultural. Enquanto em assembleias, comícios e reuniões se travavam acesos debates sobre o papel que devia caber à arte no processo revolucionário, coincidindo com o primeiro aniversário da Revolução, em outubro de 1918, surgia o *Iskusstvo kommuny* (*Arte da Comuna*), o primeiro órgão impresso assumidamente empenhado na «arte revolucionária». No número inaugural, um manifesto do poeta Vladimir Mayakovsky (1893-1930) intitulado *Prikaz po army iskusstv* (*Ordens de marcha para o exército das artes*) estabelecia, num tom de agitação e propaganda, aquele que devia ser o compromisso entre os artistas e a política. Em linha com as vanguardas europeias, adotava mesmo um tom adequadamente panfletário, como testemunha a sua afirmação num outro artigo, *Miting ob iskusstve* (*Assembleia sobre arte*): *A arte não deve concentrar-se em altares mortos chamados museus. Deve difundir-se em todas as partes: nas ruas, nas fábricas, nas oficinas e nos lugares dos trabalhadores* (Mayakovsky cit. Anikst, 1989: 15). Eram ideias, de resto, filiadas no pensamento de outros artistas e teóricos, tal como, por exemplo, o crítico Nikolay Punin (1888-1953), um dos mais destacados ideólogos da «arte da comuna»: *A arte para o proletariado não é um altar sagrado de que nos acercamos*

para uma contemplação indolente; a arte é o trabalho, a fábrica que põe no mercado objetos de qualidade estética para todos (Ibid.).

Mais do que ser uma «arte revolucionária», a arte devia servir a Revolução, uma convicção partilhada por artistas e arquitetos que acreditavam poder contribuir com os seus meios para a construção de um novo Estado e de uma nova sociedade. Nos três anos seguintes à Revolução Bolchevique, enquanto se travava a Guerra Civil, a «vanguarda» domina os meios artísticos e culturais: artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944) ou Aleksandr Rodchenko (1891-1956) são responsáveis pela aquisição de obras de arte para o Estado e pela sua distribuição pelos museus de província; artistas da «vanguarda» decoram as cidades nos festivais revolucionários (1 de maio e 7 de novembro), desenham cartazes de propaganda política e concebem esculturas «modernas» para substituir os monumentos czaristas. Num tal ambiente de envolvimento e compromisso com o «espírito da Revolução», era difícil os artistas não se sentirem na «vanguarda» da criação artística e intérpretes da mensagem socialista.

2. AS «ARQUITETÓNICAS» DE MALEVICH

De certo modo, as dinâmicas de rutura política, mudança social e tensão ideológica que caracterizaram o período revolucionário, não deixaram de favorecer a abertura cultural do país às novas experiências estéticas e artísticas que se estavam a operar na Europa. Para além do Cubismo, o documento de referência desta geração (cujos artistas encabeçariam as «vanguardas russas») foi o *Manifesto do Futurismo*, apresentado em Paris por Filippo Marinetti (1876-1944), a 20 de fevereiro de 1909. Em pleno ambiente revolucionário, o tom «radical, tumultuoso e incendiário» adotado pelo poeta italiano naquele texto ganhou uma nova atualidade e encontrou no meio cultural e artístico russo um campo fértil para se desenvolver. Pela sua dimensão social, pelo espírito de rutura e, sobretudo, pela mitificação da máquina e da tecnologia, o Futurismo constituía a melhor inspiração para o combate estético, ideológico e cultural que estes artistas desencadearam.

O Cubo-Futurismo, a vertente estética assim criada numa síntese de ambas as vanguardas, começou por unir artistas que concordavam na rejeição dos valores académicos e das normas tradicionais, e na exploração de novas linguagens, de novas técnicas e de novos meios de expressão artística. A estes aspetos, as «vanguardas russas» viriam a acrescentar a ideologia marxista, o materialismo dialético e o apelo inabalável do progresso fundado na sociedade industrial. Politicamente comprometidos com o novo regime soviético socialista e empenhados no progresso da sociedade, estes artistas pretenderam que a arte assumisse um sentido útil, funcional e «construtivo».

Os primeiros sinais de contágio dos «ventos de mudança» que sopravam da Europa são protagonizados, desde logo, em 1913, pelo pintor Kasimir Malevich (1878-1935),

o escritor Alexei Kruchenik e o compositor Mikhail Matyushin, com a fundação do «Primeiro Congresso de Futuristas de todas as Rússias», enquanto anunciam num manifesto a realização da ópera futurista *Vitória sobre o Sol*. Neste ensaio pioneiro de uma obra que devia celebrar o domínio da técnica sobre a Natureza, estes artistas experimentam uma linguagem desprovida de qualquer sentido ou lógica em que, por exemplo, a música era composta por gritos e ruídos segundo o ideário futurista. Já no desenho do guarda-roupa e dos cenários, Malevich desenvolve uma linguagem estritamente geométrica e abstrata, iniciando aqui as pesquisas que o conduzirão à síntese plástica e pictórica a que deu o nome de Suprematismo.

Impulsionado pelas conquistas dos cubistas no domínio da representação da forma e do espaço, o pintor natural de Kiev impôs à pintura uma abstração radicalmente geométrica, de enorme pureza plástica e minimalista, ao limite, atingindo o que designou por «estado supremo da pintura». O Suprematismo referia-se, segundo o seu mentor, a um mundo superior, a uma «realidade suprema e absoluta»; tratava-se de uma orientação artística que pretendia submeter a pintura a uma pureza temática e a uma economia dos meios expressivos.

Todavia, Malevich estendeu as suas preocupações à questão do espaço e de uma nova conceção da arquitetura, associada a uma «forma social» do Comunismo, através de uma série de textos e de maquetas arquitetónicas, precisamente as «Arquitetónicas», que realizou a partir de 1922. Em textos como *Suprematismo I/46* (1923) ou *Manifesto Unovis do Suprematismo* (1924) Malevich reflete sobre o ângulo reto, atribuindo-lhe um valor social e político e conotando-o com os «conteúdos essenciais da doutrina comunista». Estabelecendo que um edifício apropriado à nova sociedade só pode ser concebido a partir do ângulo reto, afirmou: *Dado que o comunismo aspira a repartir a força entre todos de forma equitativa, a forma que lhe corresponde é o quadrado* (K. Malevich cit. Kruft, 1990: 707).

Já as «Arquitetónicas» eram construções cúbicas, submetidas a estruturas geométricas subordinadas ao «ângulo reto» e a um processo criativo, todavia, mais conforme à escultura. Objetivamente, as «Arquitetónicas» são objetos totalmente abstratos que, acima de tudo, evidenciavam uma preocupação com a «problemática do espaço», embora se situassem distantes de qualquer intencionalidade prática ou funcional com referência à arquitetura. No seu texto de 1927, intitulado simplesmente *Suprematismo*, Malevich viria a afirmar: *A nova arte Suprematista, que produziu novas formas e forma novas relações conferindo uma expressão externa à sensibilidade pictórica, tornar-se-á uma nova arquitetura: transferirá estas formas da superfície da tela para o espaço* (K. Malevich in Caws, 2001: 412).

3. A TORRE DE TATLIN

Também proveniente do círculo «cubo-futurista» era Vladimir Tatlin (1885-1953), um dos mais proeminentes entusiastas das designadas «vanguardas russas». A partir de 1913, este versátil artista soviético apresenta os seus *Contra-Relevos de Canto*, umas «construções» totalmente abstratas em metal, madeira, arames e cabos, suspensas em cantos de galerias, estabelecendo relações de tensão entre os materiais, a composição e o espaço em que se inseriam. Estas *assemblages*, que o artista literalmente pendurava no «espaço real», estavam, tal como as composições planimétricas de Malevich, isentas de qualquer objetividade, figuração ou significado. Eventualmente, Tatlin terá recebido inspiração de um importante documento publicado naquele mesmo ano por Mikhail Larionov (1881-1964) e Natalya Goncharova (1881-1962), *Raionistas e Futuristas: Um Manifesto*, onde, entre outras declarações, afirmam: *O estilo da pintura raionista que nós propomos significa formas espaciais surgindo da interseção de raios refletidos de vários objetos, formas escolhidos pela vontade do artista* (Caws, 2001: 243).

Será esta uma estratégia que conduzirá Tatlin à conceção de uma «torre construtivista», que se converteria no *ex-libris* de uma das mais abrangentes «vanguardas russas»: o Construtivismo. Em 1919, este arquiteto é encarregado pelo Departamento Revolucionário de Belas-Artes de desenhar o edifício da Terceira Internacional, uma organização fundada por Lenine para reunir os partidos comunistas dos diferentes países. Se bem que nunca tivesse sido construído, o modelo concebido por Tatlin preconizava uma construção em ferro a instalar sobre o rio Neva, em Petrogrado (São Petersburgo), que devia não só constituir um prodígio de arte e técnica, como também converter-se num autêntico emblema da União Soviética e numa metáfora da construção da sociedade socialista. A estrutura da maquete, com cerca de cinco metros de altura, foi exibida em Petrogrado em novembro de 1920 e, no mês seguinte, em Moscovo, por ocasião da Exposição do VIII Congresso dos Sovietes [Fig. 1].

Se tivesse sido construída, a designada *Torre da Terceira Internacional* devia atingir os 400 metros, ultrapassando a altura da Torre Eiffel e tornando-se no mais alto edifício da época. À semelhança daquela icónica estrutura edificada em Paris poucas décadas antes, a *Torre* de Tatlin consistia numa complexa estrutura em ferro, todavia formando uma espiral ascendente segundo um eixo diagonal que lhe conferia uma imagem poderosa de dinamismo e progresso. No interior, estavam suspensos três grandes volumes transparentes que deviam alojar os diversos organismos da Terceira Internacional e aos quais seriam impostos movimentos próprios de rotação a velocidades distintas. Assim, o volume inferior era um cilindro, destinava-se a reunir a «assembleia legislativa» e completava uma rotação num ano; o volume intermédio era uma pirâmide, destinava-se a reuniões do «conselho executivo», e efetuava uma rotação completa por mês; o cilindro superior,

que estava dedicado a ações de propaganda daquele organismo, devia completar uma rotação em cada dia. No topo da gigantesca estrutura, previa-se que um forte projetor irradiasse *slogans* revolucionários.

Desafiando a técnica e a estabilidade, esta extraordinária estrutura metálica submetia a forma à função e conjugava a clareza geométrica com a tecnologia industrial, traduzindo, exemplarmente, o ideário do Construtivismo. Em 1920, na sua análise ao edifício-monumento e numa legitimação do valor «construtivista» do projeto, Nikolay Punin considerava que a *Torre de Tatlin sintetizava os princípios da arquitetura, da escultura e da pintura e unia as formas puramente artísticas com um propósito funcional* (N. Punin cit. Lodder, 1994: 33).



FIG. 1

Torre da Terceira Internacional (Maqueta), Vladimir Tatlin, Moscovo, 1919.

4. O CONSTRUTIVISMO RUSSO: DOS «PRODUTIVISTAS» AOS «UTÓPICOS»

É num tal contexto que o Construtivismo se formula como uma tendência que defende uma arte de sentido útil e funcional, não só empenhada no progresso trazido pelas novas tecnologias e pela produção industrial, como também comprometida ideologicamente no processo de «construção da sociedade soviética». De modo que a apropriação estética da tecnologia das máquinas experimentada pelas obras «construtivistas» não era mais do que a subordinação às manufaturas industriais, entendida como melhor representação da classe operária, a nova classe dominante na Rússia. Num dos principais textos para a gênese do Construtivismo, o célebre *Manifesto Realista* de 1920, os irmãos Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1886-1962) enunciam os «cinco princípios fundamentais do seu trabalho e da sua técnica construtiva», naquela que é, provavelmente, a primeira referência ao próprio termo determinando, como diretiva, «construir» arte (Caws, 2001: 396).

Em março de 1921, porventura inspirados em Tatlin, Aleksei Gan (1889-1942), Rodchenko e Varvara Stepanova (1894-1958), entre outros, fundaram o «Grupo de Trabalho dos Construtivistas». Em síntese, o coletivo de artistas estabelecia o seu compromisso com o «materialismo marxista», rejeitava a arte como um produto de consumo burguês, defendia a produção artística ao serviço das necessidades da sociedade e privilegiava o desenho de objetos de uso quotidiano com recurso ao fabrico industrial. Como a Rússia ainda não tinha desenvolvido uma produção industrial forte, o grupo limitou a sua atividade à conceção de mobiliário, cenários teatrais e exposições de pintura, explorando novas técnicas, como a fotomontagem, e fundando um inovador conceito de design gráfico aplicado à publicidade e propaganda política.

Em 1922, Aleksei Gan publica *Construtivismo*, um texto propagandístico que define esta tendência como «essencialmente marxista», consequência da nova cultura industrial, devendo orientar-se segundo a valorização das qualidades estéticas dos produtos industriais. Como referiu, *nada deve ser accidental, nada deve derivar puramente do gosto ou de uma tirania estética. Tudo deve estar fundado num significado técnico e funcional* (A. Gan cit. Anikst, 1989: 16). O corolário destas e outras asserções do género foi a divisão do «movimento construtivista» em duas tendências: os mais «utilitários» ou, como se designaram, os Produtivistas, partidários de uma «arte de produção», ou seja, defensores da produção de obras e objetos «úteis» à sociedade; e os Construtivistas propriamente ditos, mais teóricos e, por vezes, «utópicos», cujas obras idealistas, na sua maior parte, nunca chegariam a sair do papel.

A reorientação da arte para uma «arte de produção», isto é, para uma efetiva integração da produção industrial no processo criativo, constituiu o lema de um amplo sector de artistas identificados com a Revolução. Para os pioneiros da «arte de produção», os

ditos Produtivistas, a arte devia confundir-se com a vida (e com a Revolução), ou seja, devia colocar como finalidade a resolução de problemas reais e dar resposta às necessidades do quotidiano. Como já anteriormente afirmara Nikolay Punin no periódico *Iskusstvo kommyny* (*Arte da Comuna*), em 1919, *a atividade criativa é o fundamento mais importante e substancial na vinculação do Futurismo ao Comunismo neste momento. Por agora, não há outros movimentos, fora do "socialista" e do "futurista", capazes de abarcar o futuro no seu campo visual* (N. Punin cit. Anikst, 1989: 15).

A linha «produtivista» dentro do Construtivismo teve uma forte adesão de artistas provenientes de diversas áreas expressivas e, como «vanguarda» que se assumia, desencadeava acesos debates e trocas de argumentos entre as elites culturais da época. A ideia de que os artistas deviam assumir o desempenho de um papel fundamental na produção de artigos para as massas foi, talvez, a primeira formulação de um conceito soviético de design. Elevando aos limites o espírito de experimentação e invenção, e num esforço de integração no processo histórico, os artistas pretenderam criar as formas e as imagens de uma nova época, de um novo mundo. Para a maioria destes artistas, «modernidade» traduzia-se na imagem da cidade, da fábrica e das indústrias – as novas tecnologias representavam o génio humano no seu máximo expoente – e, nos seus textos sobre os destinos da arte contemporânea, era recorrente a relação da arte com os progressos trazidos pela indústria.

Apesar dos fundamentos estético-políticos da corrente «produtivista» se terem estendido a diversas áreas da criação artística (cinema, teatro, poesia, artes gráficas, etc.), o Construtivismo soviético teve a sua melhor expressão na arquitetura. Se, por um lado, a arquitetura constituía um dos fatores mais visíveis de renovação da sociedade, quer através de projetos que interiorizavam a ideia do «coletivo socialista», quer através da criação de formas simples e geométricas, conferindo uma imagem urbana moderna às cidades, por outro lado, a arquitetura servia os interesses do Estado pois, ao assumir fundamentos políticos muito evidentes, constituía um veículo eficaz de propaganda dos valores da Revolução soviética.

A arquitetura foi, pois, um dos meios mais importantes de aproximação entre o Estado e as massas trabalhadoras, a arquitetura foi uma das faces mais visíveis da transformação e da renovação da sociedade. Conjugando a invenção formal com um idealismo, por vezes «romântico», os arquitetos «construtivistas» pretenderam refletir nos seus projetos a nova ordem social: simultaneamente, os edifícios deviam ser «práticos e funcionais» e, por outro lado, submeter-se a uma linguagem facilmente «legível ou assimilável» por parte dos trabalhadores, a quem se destinavam.

Precisamente, numa preocupação primordial em servir as necessidades do Estado e do povo, e numa necessidade de dar resposta a problemas fundamentais da sociedade, os arquitetos centraram a problemática «construtivista» na relação entre forma, função, estrutura e matéria, cuja correspondência desencadeava os conceitos centrais

de *funktionalnost* (funcionalidade) e de *tselesoobraznost* (significando a «adequação da forma à função»). É neste contexto que se insere a declaração de Lyubov Popova (1889-1924), pintora, designer e uma das poucas mulheres a destacar-se no seio dos «construtivistas»: *O princípio da 'forma funcional' é a proposição que a indústria do nosso século converteu na primeira pedra de toda a atividade de dar forma aos materiais* (L. Popova cit. Anikst, 1989: 18).

Assim se definia uma conceção da arquitetura que estaria em sintonia com a «estética funcionalista» enunciada por Le Corbusier (1887-1965) no seu texto *Vers une architecture* (1923), um documento programático que constitui a principal referência do Modernismo na arquitetura ocidental e serviu de referência à formulação do Construtivismo na arquitetura.

O princípio «construtivista» de que todo o elemento supérfluo ou desprovido de finalidade fosse excluído da forma arquitetónica, levou ao ascetismo formal, ao predomínio das formas geométricas e do ângulo reto, à supressão de qualquer tipo de estilização de carácter decorativo e, acima de tudo, à assimilação das novas tecnologias de construção e dos processos de produção industrial. Acompanhando o ímpeto revolucionário dos anos 1920 e as profundas mudanças sociais, económicas e culturais registadas na sociedade soviética, os arquitetos «construtivistas» manifestaram uma total disponibilidade para as pesquisas teóricas e para as experiências formais, apresentando, por vezes, projetos «visionários», que não só se afastavam da premissa «relação forma-função» como eram técnica e economicamente irrealizáveis. Porém, a divulgação dessas intervenções «vanguardistas» pelas revistas ocidentais da especialidade despertou o interesse de alguns arquitetos que chegaram a visitar a Rússia, por certo, atraídos pelo carácter pioneiro, experimental e «utópico» desses projetos. De entre eles, salientamos a visita de Le Corbusier a Moscovo em 1928, e a sua participação no concurso para o Palácio dos Soviéticos, em 1932, cuja proposta foi rejeitada. Também Frank Lloyd Wright terá visitado Moscovo em 1937 para participar no I Congresso dos Arquitetos Soviéticos.

Igualmente importante para a afirmação da arquitetura construtivista foi a proliferação de revistas da especialidade que não só publicavam os projetos e fotografias dos novos edifícios, como constituíam autênticas tribunas para o debate estético e ideológico sobre a arte e a arquitetura. Para além disso, também aqui o Construtivismo deixava a sua marca de «modernidade» aplicando os novos conceitos construtivistas de design gráfico à montagem tipográfica, pelo que estas publicações constituíam, só por si, um objeto estético.

Após a morte de Lenine (1924), o regime socialista entrou em crise, tendo o governo sido assumido por Josef Stalin (1878-1953). A partir da década de 1930, Stalin desencadeou um programa de forte industrialização e desenvolvimento da economia, todavia marcado por massacres e purgas, perseguições e execuções em massa de opositores políticos, artistas das «vanguardas» e intelectuais conotados

com o Construtivismo que acabaram os seus dias nos Gulags, os campos de trabalho para presos políticos na Sibéria.

Em 1934, o Congresso dos Escritores estabeleceu o Realismo Socialista como «estética oficial» do regime, subordinada ao «comunismo ortodoxo», a ser aplicada em todas as áreas da criação artística. Com esta medida, não só se suspendia todo o tipo de experimentalismos e pesquisas próprias das «vanguardas», como também a arte seria reduzida a um mero instrumento de propaganda política ao serviço da «ditadura estalinista», destinado à instrumentalização social e cultural das massas. Assim, não só foram reprimidas e extintas as «vanguardas», como também os seus mentores foram perseguidos, encarcerados ou executados.

Apesar da sua curta duração, o Construtivismo russo teve um carácter abrangente, afetando expressões artísticas que vão da arquitetura ao design, da pintura à escultura, da dança à cenografia ou da tipografia à fotografia. O movimento deixou profundas raízes na arte moderna ocidental influenciando, entre outros, quer a escola Bauhaus quer o Neoplasticismo holandês que se desenvolveram simultaneamente.

5. OS ARQUITETOS «CONSTRUTIVISTAS» (ALGUNS)

Aleksandr Vesnin (1883-1959) é reconhecido como líder do Construtivismo na arquitetura. Juntamente com os seus irmãos Leonid Vesnin (1880-1933) e Victor Vesnin (1882-1950) desenvolveu uma prolífica obra constituída por alguns dos mais importantes edifícios construídos na década de 1920 pelo Estado soviético. São obras caracterizadas por um entendimento muito próprio da arquitetura moderna, nas quais aprofundam os conceitos da adequação da forma à função e da aplicação das novas tecnologias de construção. Para além da arquitetura, Aleksandr Vesnin desenvolveu atividade na área da pintura, da cenografia e do design gráfico, deixando em todos eles uma marca «construtivista» muito particular, como foi, por exemplo, a organização em 1921 da exposição construtivista $5 \times 5 = 25$, em Moscovo, juntamente com Popova, Rodchenko, Stepanova e Ekster.



FIG. 2

Projeto para o Comissariado do Povo para a Indústria Pesada, Aleksandr Vesnin, Moscovo, 1933.

Desde logo, em 1922, os irmãos Vesnin apresentaram-se ao concurso para o projeto do *Palácio do Trabalho* em Moscovo, aquele que seria o primeiro edifício público a ser construído na União Soviética. Apesar de não ter sido selecionado pelo júri, a proposta seria aclamada nos meios «construtivistas» como uma autêntica glorificação da Revolução, vindo mesmo a ser entusiasticamente reconhecida por Mayakovsky como «a definitiva expressão do modernismo». É este espírito visionário e utópico que também encontramos em obras como o projeto para o *Comissariado do Povo para a Indústria Pesada* (1933), uma imensa estrutura em aço e vidro que constitui uma autêntica alegoria à indústria e às novas tecnologias [Fig. 2].

Porém, a obra edificada de Aleksandr Vesnin evidencia uma clara inspiração na «estética funcionalista» de Le Corbusier, a partir da qual aprofunda as questões da funcionalidade dos edifícios, da sua eficácia na resolução de problemas concretos e da sua adequada receção por parte dos utentes. Foi esta preocupação que deixou patente em afirmações, tais como: *os objetos criados pelo artista devem ser construções puras, sem nenhum lastro de representação. Devem edificar-se sobre os princípios da linha reta e da curva construída geometricamente, assim como da economia de meios mediante um máximo de atividade* (A. Vesnin cit. Anikst, 1989: 18). Uma asserção que verificamos ter sido concretizada, por exemplo, no *Palácio da Cultura Likhachev*, em Moscovo (1933-37), uma clara abordagem funcionalista subordinada aos métodos e linguagem «construtivistas» [Fig. 3].



FIG. 3

Palácio da Cultura Likhachev, Aleksandr Vesnin, Moscovo, 1933-37.

El Lissitzky (1890-1941) recebeu formação de arquiteto mas realizou trabalhos em diversas áreas, da fotografia à pintura, do design à tipografia. Juntamente com Malevich formou o grupo UNOVIS (1919) na Escola de Arte de Vitebsk, onde viria a lecionar, e a partir do qual contribuiu para a formação do Suprematismo. Empenhado em romper com as fronteiras tradicionais entre a pintura, a escultura e a arquitetura, criou a «fórmula» *Proun*, um conjunto de pinturas abstratas e geométricas que considerou ser *o patamar onde alguém muda da pintura para a arquitetura*.

Precisamente no campo da arquitetura, El Lissitzky desenhou uma icónica *Tribuna para Lenine* (1920), para Moscovo, numa estrutura em aço elevada do solo segundo um ângulo oblíquo, numa dinâmica que não esconde a inspiração na *Torre de Tatlin* [Fig. 4]. De entre os vários projetos que desenvolveu, a marca «construtivista» está patente naquele que é, talvez, o seu projeto mais arrojado, porém, tecnicamente inviável e utópico: um conjunto de oito arranha-céus a que deu o nome de *Wolkenbügel* (1923-25), através dos quais pretendia não só conseguir um máximo de superfície útil com um mínimo de ocupação do solo, como também conferir a Moscovo uma escala urbanística monumental [Fig. 5]. Tratava-se de blocos de três pisos em aço e vidro em forma de L, com a dimensão de 180 metros e elevados 50 metros acima do solo; os blocos seriam suportados por três pilares que dariam acesso a estações de metro e de elétrico.



FIG. 4

Projeto de Tribuna para Lenine, El Lissitzky, Moscovo, 1920.

Outra das figuras relevantes do Construtivismo russo foi Konstantin Melnikov (1890-1974) que, apesar da escassa produção teórica, foi um dos arquitetos mais ativos durante a aplicação do programa NEP, o plano de recuperação económica implementado por Lenine. Este foi um período em que o Estado mais investiu na edificação de habitação coletiva, de infraestruturas governamentais e de equipamentos coletivos. E, neste sentido, Melnikov terá sabido interpretar o programa bolchevique de concentração da economia no Estado, de racionalização de meios e de padronização social em defesa do «coletivismo». Para além do objetivo de conceder às massas trabalhadoras padrões semelhantes de vida, impunha-se também aplicar à construção os mais recentes avanços técnicos da indústria da construção.

Em obras como o *Pavilhão Soviético* da Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris (1925), o *Clube de Trabalhadores Rusakov* em Moscovo (1927-28) ou a sua própria casa em Moscovo (1927), Melnikov desenvolve uma linguagem de apurada pesquisa formal, através de um equilibrado tratamento de volumes para cuja clareza contribui a simplicidade de linhas e a utilização de materiais no seu estado natural. Por exemplo, no *Clube Rusakov* os corpos em anfiteatro das três bancadas do auditório destacam a sua volumetria do corpo central do edifício, caracterizando-o com uma identidade muito peculiar [Fig. 6]. Em termos funcionais, Melnikov confere um certo grau de flexibilidade à utilização do espaço, ao autonomizar cada uma daquelas bancadas permitindo que funcionem como auditórios separados em função do tipo de produção e da dimensão da assistência prevista.



FIG. 5

Edifício Wolkenbügel, El Lissitzky, Moscovo, 1923-25.

Apesar de uma aparente preocupação pela aplicação da relação «forma-função», o arquiteto distanciou-se do funcionalismo ortodoxo para subscrever, antes, o ideário do formalismo e das pesquisas em torno da «autonomia da forma». Porém, a emergência da política do Realismo Socialista estalinista viria a pôr fim à sua carreira, pouco mais de uma década após o seu início.

Moisei Ginzburg (1892-1946) foi um dos mais importantes teorizadores da estética construtivista com diversos trabalhos sobre teoria da arquitetura. Em 1924 publicou uma das suas obras mais importantes, *Estilo e Época*, um ensaio que teve fortes repercussões na fundamentação da arquitetura construtivista. A sua estrutura e os seus fundamentos são muito idênticos a *Vers une Architecture* que Le Corbusier tinha publicado no ano anterior e Ginzburg não esconde a influência que esse trabalho exerceu nas suas reflexões. A sua intenção é encontrar um estilo para a sua época, partindo dos mesmos princípios expostos naquele texto: a máquina como paradigma da vida moderna, a produção industrial e a standardização dos elementos de construção, e o recurso a linhas geométricas e a formas racionais. A estes aspetos Ginzburg acrescenta o idealismo socialista e a necessidade de encontrar uma linguagem que sirva os interesses da comunidade e do processo revolucionário em curso. Ao limite, acaba por legitimar a linguagem «construtivista» como o estilo da época.



FIG. 6

Clube de Trabalhadores Rusakov, Konstantin Melnikov, Moscovo, 1927-28.

Um dos campos de reflexão privilegiado foi o da habitação coletiva ou, melhor, o de tentar encontrar um modelo de arquitetura para a vida coletiva, respeitando os padrões de vida e as necessidades da sociedade socialista em construção. Estas pesquisas foram concretizadas no célebre edifício *Narkomfin*, construído em Moscovo (1928-32): para além de se tratar da primeira experiência de habitação coletiva em grande escala ensaiada na arquitetura moderna, o *Narkomfin* rompeu com as tradicionais formas de construção e propôs novos métodos de composição formal e espacial, em consonância com o programa do Construtivismo [Fig. 7].

Enquanto protótipo de uma nova «vida comunitária», o edifício foi desenhado para os trabalhadores do Comissariado das Finanças e integrava 50 apartamentos e um conjunto de infraestruturas para serem utilizadas comunitariamente: refeitórios, sanitários, lavandaria, biblioteca, ginásio, jardins, solário, etc.

Antecipando a *Unidade de Habitação* de Marselha (Le Corbusier, 1947-52), o *Narkomfin* foi o primeiro edifício a ser construído segundo «Os Cinco Pontos para uma Nova Arquitetura» enunciados pelo arquiteto francês em 1927: a elevação sobre *pilotis*, a planta livre permitindo a adequação da forma à função, a composição do alçado livre, as janelas rasgadas horizontalmente e a cobertura plana permitindo a sua utilização para terraço, jardim ou solário. Por outro lado, ao propor instalações de utilização coletiva, o *Narkomfin* não escondia a ideologia socialista que lhe estava subjacente, estimulando a vida coletiva e a partilha de espaços a favor de um bem comum.



FIG. 7

Edifício Narkomfin, Moisei Ginzburg, Moscovo, 1928-32.

Yakov Chernikhov (1889-1951) foi professor, designer gráfico e, também, um dos mais proeminentes arquitetos «construtivistas», podendo a sua obra ser integrada na vertente formalista desta corrente estética. Na «década de ouro» do Construtivismo desenvolveu uma linguagem arquitetónica muito original, em autênticos «exercícios de estilo» de pura invenção e experimentação formal, onde predomina a interseção de planos e volumes, articulada com um harmonioso estudo de cores e linhas. Segundo o programa construtivista a cor desempenhava um papel muito particular na obra, devendo não só contribuir para o enriquecimento plástico dos materiais, como também participar ativamente nas composições, dinamizando o jogo das formas e das superfícies.

As suas pesquisas evidenciam uma forte influência do Futurismo, como ficou patente nas ideias arrojadas para projetos de difícil concretização, cujos desenhos publicou na obra *Fantasia Arquitetónicas* (1933). Esta e outras publicações sobre artes gráficas e arquitetura trouxeram-lhe alguma reputação na época quer pela complexidade das formas que criava, quer pelo poderoso colorido dos projetos e pela qualidade gráfica dos seus desenhos [Fig. 8]. Considerado um visionário e um «vanguardista» viria a ser afastado da cena artística durante a «purga estalinista».



FIG. 8

Fantasia Arquitetónicas, Yacov Chernikhov, 1933.

Tal como a maior parte dos arquitetos desta geração, também Ilya Golosov (1883-1945) concluiu os seus estudos académicos na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscovo. Influenciado pelos desenhos dos irmãos Vesnin, cuja obra constituía a referência da «vanguarda construtivista», Golosov viria a enriquecer a linguagem arquitetónica do Construtivismo através da expressão dinâmica dos seus planos, volumes e «massas», como designava a interação entre formas e espaços na composição arquitetónica.

A sua obra mais significativa é o *Clube de Trabalhadores Zuev* em Moscovo (1927-29) onde desenvolve uma artificiosa síntese dos princípios suprematistas e construtivistas [Fig. 9]. O edifício acabou por adquirir uma das imagens mais significativas da arquitetura construtivista, não só pela clareza compositiva e pelo equilibrado jogo de volumes e formas geométricas puras, onde predomina uma forte «massa cilíndrica» em aço e vidro, como também pela adequada aplicação das novas tecnologias e dos novos materiais de origem industrial.

Ivan Leonidov (1902-1959) foi professor, pintor e um dos arquitetos que integrou a «vanguarda construtivista». Próximo de Aleksandr Vesnin, Leonidov foi um dos mais jovens seguidores do «grupo construtivista». Juntamente com os mais ativos membros desta vanguarda, participou no debate sobre o papel da arquitetura na «construção» de uma nova sociedade, tendo contribuído para a formulação do corpo teórico do movimento. Participou nos principais concursos para edifícios públicos da década de 1920, onde evidenciou o pleno domínio da linguagem arquitetónica do Construtivismo, através da assimilação dos novos materiais e das novas tecnologias de construção, e da exploração de uma grande liberdade formal e conceptual.

Entendendo a prática da arquitetura como um processo de pesquisa permanente, os seus projetos são marcados por um forte poder inventivo e um espírito idealista que, todavia, tornou a maioria dos seus desenhos irrealizáveis. Neste contexto, foi pioneiro no desenho de arranha-céus de massas proeminentes, onde manifesta uma esclarecida leitura da estética racionalista e da aplicação das novas tecnologias que, de certo modo, antecipa o *International Style*. Por exemplo, o edifício *Narkomtyazprom* que apresenta ao concurso para o Comissariado do Povo para a Indústria Pesada, em Moscovo (1933) constitui um dos exemplos mais significativos do caráter precursor da arquitetura soviética do período pós-revolucionário [Fig. 10].



FIG. 9

Clube de Trabalhadores, Ilya Golosov, Moscovo, 1927-29.



FIG. 10

Edifício Narkomtyazprom, Ivan Leonidov, 1933.

REFERÊNCIAS

- ANIKST, Mikhail, *Diseño Grafico Sovietico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- CAWS, Mary Ann, *Manifesto: a century of isms*. Lincoln, U.S.A.: University of Nebraska Press, 2001.
- FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- KRUFT, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura* (vol. 2). Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- LODDER, Christina, «El arte de vanguardia en Rusia: experimento e innovación 1905-1925» in *La Vanguardia Rusa 1905-1925*. Barcelona: Electa, Museu Picasso, 1994.
- MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- SCHARF, Aaron, «Constructivism» in STANGOS, Nikos (coord.), *Concepts of modern art*. London: Thames and Hudson, 1997.

DA TOPOGRAFIA DE LISSITZKY À TIPOGRAFIA DE TSCHICHOLD, AS VANGUARDAS RUSSAS DO DESIGN GRÁFICO, DE MOSCOVO A BERLIM

Jorge dos Reis

RESUMO

As vanguardas russas do construtivismo formularam princípios formais que alteraram o modo como a tipografia se fixava na página. Neste contexto de revolução gráfica, um dos autores fundamentais foi El Lissitzky, que editou uma publicação onde realizou o contraponto entre a topografia e a tipografia, nela corroendo ideias do passado, evoluindo para um conjunto de postulados corajosos, estimulantes, onde as letras e as palavras são para ser vistas, não para ser lidas ou ouvidas, ultrapassando assim as limitações instrumentais da tipografia de caracteres móveis; mais ainda, vai propor um novo livro e um novo escritor. Em sequência com o trabalho paradigmático de El Lissitzky temos o contributo essencial de Jan Tschichold que se serviu das vanguardas russas no campo da tipografia para construir todo um ideário projectual das práticas de design gráfico patentes numa obra em torno da nova tipografia, editada em 1925, alterando de forma radical os modos de fazer grafismo e a percepção da textualidade na superfície da página. Tomando a opção das vanguardas russas pela letra sans serif, Tschichold evidencia a sua simplicidade, portadora das ideias poderosas que os novos tipógrafos canalizaram para os projectos de design gráfico.

PALAVRAS CHAVE

Tipografia, design gráfico, letra, página, livro.

ABSTRACT

The Russian vanguards of constructivism formulated the formal principles that changed the way typography is fixed on the page. In the context of this graphical revolution one of the key authors was El Lissitzky who published an edition where he held the counterpoint between topography and typography, leaving ideas from the past, evolving into a set of postulates, stimulants, where the letters and words are to be seen, not to be read or heard, overcoming the limitations of the printing material and typographic instruments; even more, proposed a new book and a new writer. In sequence with the paradigmatic work of El Lissitzky we have the essential contribution of Jan Tschichold who took the ideas of the Russian avant-garde in the field of typography to build strong ideas in graphic design, practices presented in a work in the field of the new typography, published in 1925, changing radically the way of doing graphics and the perception of textuality in the surface of the page. Taking the option of the Russian avant-garde by sans serif font, Tschichold highlights simplicity, with the powerful ideas that the new printers channeled to projects in graphic design.

KEYWORDS

Typography, graphic design, font, page, book.

As vanguardas construtivistas da União Soviética, personificadas no trabalho de El Lissitzky e Alexander Rodchenko lançam uma nova abordagem na utilização dos caracteres tipográficos, permitindo um uso lúdico e iminentemente visual da escrita, pois as letras passaram a ser elementos de uma composição para ver. As vanguardas europeias, Futurismo e Dadaísmo, transformam essa mesma abordagem da tipografia em performance, poesia e acção poética. Complementam-se assim duas estratégias, a primeira preocupada com a composição visual – silenciosa – e a segunda com a transformação dessa composição em vocalidade. Alguma desta dualidade é abordada por Tschichold na sua obra referencial *A Nova Tipografia*, convocando uma sequência analítica de autores onde inclui os construtivistas russos seguidos dos autores da vanguarda do centro da Europa: Lissitzky, Rodchenko, juntamente com H. N. Werkman, Piet Zwart, Herbert Bayer, Moholy-Nagy e Kurt Schwitters.

1. LISSITZKY E A TOPOGRAFIA DA TIPOGRAFIA

A tipografia no século XX europeu é marcada por um período importante: O fim da primeira guerra mundial em 1918 e o fim do Nacional-Socialismo na Alemanha em 1933. Na União Soviética, as vanguardas russas, onde se incluem Rodchenko e Lissitzky, prolongaram-se um pouco mais, também na primeira metade do século XX. *A Nova Tipografia* passou ao lado de países como Inglaterra ou França, entregues respectivamente à raiz da tradição e às artes decorativas.

A expressão *Nova Tipografia* é adoptada enquanto fórmula descritiva deste movimento, partindo da obra teórica referencial de Tschichold – *Die Neue Typographie* (Tschichold, 1928) editada em Berlim, em 1928. Teorizando sobre os movimentos tipográficos, Tschichold aborda a *Nova Tipografia* (Tschichold, 1928, 15-30) também numa perspectiva histórica, considerando tudo aquilo que a precede, como velha tipografia. Tschichold considera inoperante tudo o que é anterior a 1914, contudo, antes dessa data, paradoxalmente, registam-se alterações estéticas que evidenciam novas estratégias visuais, até mesmo durante o século XIX, quando a tipografia não estava circunscrita ao livro, surgindo os primeiros cartazes e registando-se um claro desenvolvimento das letras sem patilha.

Ao circunstanciar a pré-história da tipografia até 1914, Tschichold reduzia a mera antiguidade o trabalho caligráfico e de impressão tipográfica do livro de William Morris. A reacção de Morris à degradação da tipografia do século XIX assentava numa rejeição da máquina e num idolatrar das formas antigas. Entre 1870 e 1875, William Morris escreveu, planeou e principalmente, iluminou vinte e um livros manuscritos; desenvolveu a paginação do livro iluminado medieval e do Renascimento, bem como a caligrafia, contudo a abordagem caligráfica de Morris não surge através de uma cuidadosa investigação ou aplicação de uma teoria como refere a este propósito John Nash:

O labor caligráfico de William Morris é fruto do valorizar das suas experiências intuitivas que seriam agradavelmente referenciadas pelos mais novos quando, no início do século XX, demonstrou, de forma impressa e na sala de aula, que a beleza da escrita dos manuscritos carolíngios, medievais e do Renascimento era produto directo de uma pena afiada (na maioria dos casos) num ângulo consistente e com muito pouca manipulação; esta escrita, aos olhos de quem a faz e de quem lê estes manuscritos, muitas vezes, fortemente iluminados, é tão, ou mais importante, que a iluminação." (Nash, 1996, 296)

O interesse de Morris pelo mundo medieval funcionava como antídoto para um tempo de capitalismo florescente e industrialização galopante. Morris era assim considerado um autor "sem rival no campo da iluminação" (Nash, 1996, 297) do livro.

Acrescente-se à caligrafia, e ao trabalho de iluminação, a Kelmscott Press (casa de impressão tipográfica privada de William Morris), que argumenta no campo da tipografia o postulado de Tschichold em torno de um trabalho formal de traços claramente antigos. A letra Troy desenvolvida na Kelmscott Press, sendo um objecto neo-gótico, revela um esforço em torno da legibilidade tipográfica. Ao desenhar esta letra, William Morris procurou vingar a letra gótica da sua falta de capacidade de leitura e legibilidade. John Dreyfus refere que Morris "acreditava que o seu tipo Troy seria tão legível como um tipo romano. Ele denominava o seu desenho um semi-gótico, desenhado com especial cuidado para a legibilidade" (Dreyfus, 1996, 312). Morris percebeu que seria difícil redimir a ilegibilidade da letra que Peter Schoeffer usou em Mainz, na sua Bíblia Pulcra de 1462, ou da letra que Gunther Zainer concebeu para *The Golden Legend*, impresso entre 1471 e 1475. Neste sentido, Morris representa a antítese do pensamento de Tschichold, fervoroso defensor das vanguardas russas, da tipografia radical e construtivista. Um recuo no tempo às formas da antiguidade seria colocar a tipografia num patamar primário e rudimentar, ao mimetizar as formas da antiguidade.

A Nova Tipografia de Tschichold estava enraizada numa nova atitude que se registava na pintura e na arquitectura europeias, numa aplicação de carácter prático das estratégias utilizadas pelos novos pintores. A arte abstracta pertencia a uma esfera colectiva. Robin Kinross escreve que "os degraus imediatos que conduzem à nova tipografia" constituíam um conjunto de referências: "o interesse pela letra" sem patilha "do início do século; o manifesto futurista de 1909 ('Les Mots em Liberté Futuristes'); Dada; De Stijl; Elementarismo Russo. As ideias e as abordagens destes movimentos coalescem por volta de 1923 naquilo que seria a nova tipografia" (Kinross, 1995, 86). Mais adiante Robin Kinross afirma que "é claramente verdade que o grande fluxo da nova tipografia veio de fora das artes gráficas, de fora do alargado mundo da tipografia"; vindo um forte impulso das artes plásticas, estes criadores da tipografia estavam também convictos da demolição da noção de arte concebida até aí. Esta é a ligação com as "dispersas motivações dos futuristas italianos, os construtivistas russos, o grupo Stijl holandês, os dadaístas

internacionais, rejeitando a arte confinada à emoldurada pintura de cavalete burguesa” (Kinross, 1995, 86). No fundo, uma arte que não se distinguia da vida, onde o interesse pelo “grafismo e pelo design tipográfico toma o seu lugar como parte de um interesse pelo mundo construído pelo todo da humanidade” (Kinross, 1995, 86).



FIG. 1

Peça tipográfica de Lissitzky para o seu texto *Topographie der Typographie*, 1923. (Kinross, 1995, 86).

Numa alusão por mais que evidente às vanguardas russas, a formulação de algumas das ideias principais da Nova Tipografia são atribuídas a Lissitzky e Lászlo Moholy-Nagy – autênticos visionários – que entre eles reflectiram constantemente sobre a natureza e os objectivos da Nova Tipografia. Enquanto paradigma das vanguardas russas, o texto *Topographie der Typographie* (a Topografia da Tipografia) de Lissitzky, de 1923, (Figura 1) permanece como um testemunho fundamental do início de uma linha de pensamento. Nesse artefacto citado por Kinross, Lissitzky define as directrizes de um design gráfico de vanguarda:

1. As palavras na superfície impressa são para serem vistas e não para serem ouvidas.
2. Comunica-se significado através de uma convenção de palavras; o significado deve ser configurado por meio das letras.

3. Economia de expressão: óptica em vez de fonética.
 4. O desenho do espaço do livro por meio do material de composição, tendo em conta os constrangimentos das máquinas de impressão, deve corresponder às tensões e pressões do conteúdo.
 5. A configuração do espaço do livro, por meio dos materiais tipográficos resulta de uma nova óptica. A realidade hiper-realista do olho perfeito.
 6. A sequência contínua de páginas: o livro bioscópico.
 7. O novo livro exige um escritor novo. O tinteiro e a pena estão mortos.
 8. A superfície impressa transcende o espaço e o tempo. A superfície impressa, o infinito dos livros, devem ser superados. A Electro biblioteca (Kinross, 1995, 87).
- A letra e a palavra são agora objectos de caracter formal, para serem observadas na sua fisionomia, na sua anatomia. As limitações da tipografia, no que concerne aos próprios materiais tipográficos, era algo que teria que transparecer, pois a rudeza da técnica tipográfica surgia como expressão das vanguardas russas ligadas à tipografia e ao design gráfico.

2. ELEMENTAL TYPOGRAPHY

O ano de 1925 seria decisivo para a visualização das obras das vanguardas russas no contexto da Nova Tipografia. Neste ano surgiria a primeira antologia que sumariava de forma concreta os seus postulados, *A Elementare Typographie*, uma edição especial (tendo Tschichold como editor convidado) da revista *Typographische Mitteilungen*, onde se explicam as ideias difusas das vanguardas russas no mundo e no quotidiano das artes gráficas. Recorremos a Robin Kinross e à sua tradução inglesa deste texto, que vamos citar, e que continha ilustrações dos autores mais representativos. Trata-se de uma abordagem programática e claramente exploratória.

Robin Kinross traduz este documento teórico para inglês como *Elemental Typography* (Kinross, 1995, 87), evitando o termo *elementary* para não se confundir com algo lúdico e rudimentar. Refere Tschichold neste importantíssimo documento que “a Nova Tipografia é orientada em direcção a um propósito” (Tschichold, 1925, 128-200) deitando por terra qualquer hipóteses de a considerar enquanto movimento de feitura de objectos gráficos meramente decorativos. Claro está que as directrizes podem ser políticas. “O propósito de qualquer peça de tipografia é a comunicação” (Tschichold, 1925, 333) e para atingir esse postulado “a comunicação deve aparecer da forma compacta, simples e urgente” (Tschichold, 1925, 333). Mais adiante Tschichold afirma que a tipografia deve servir um fim social, requerendo “uma organização dos materiais (a ordenação dos seus conteúdos) e a sua organização exterior (os meios da tipografia configurados em relação uns com os outros)” (Tschichold, 1925, 333). Esta organização interior referida por Tschichold constitui a limitação da própria tipografia Elemental, as “letras, números, sinais, regras – do tipo de letra e da máquina de composição” (Tschichold, 1925, 333). Mais diríamos que essa limitação

instrumental, esse condicionamento, faz dela um meio privilegiado. Sem constrangimentos à partida não se atingem objectivos específicos.

Para Tschichold, a letra elemental não tem patilha “em todas as suas variantes: fino, médio, negro, e de condensado a expandido” (Tschichold, 1925, 333). A tipografia sem patilha permite uma neutralidade expressiva que faz dela um instrumento efectivo, nas mãos do tipógrafo, por contraste com as “formas de letras que pertencem a categorias de estilo particulares ou que contêm características nacionais não são desenhadas de forma elemental e limitam as possibilidades de serem percebidas internacionalmente” (Tschichold, 1925, 333).

Outro grande objectivo de Tschichold, que perpassa neste manifesto, é a eliminação das letras capitais e o uso de letras minúsculas pois, segundo este autor, a escrita “nada perde por se escrever unicamente com letras pequenas – ganha legibilidade, é fácil de aprender, essencialmente mais económica. Para um som, por exemplo ‘a’, porquê dois sinais: ‘A’ e ‘a’? Um som, um sinal. Porquê dois alfabetos para uma palavra, porquê duplicar a quantidade de sons, quando metade atinge o mesmo objectivo” (Tschichold, 1925, 333).

A escala entre as letras é outro factor importante, e Tschichold vai ao encontro do uso de “fortes e diferentes tamanhos” de letras “sem consideração por atitudes estéticas prévias” onde “o arranjo lógico dos textos impressos os torna visualmente perceptíveis” (Tschichold, 1925, 333). O espaço branco, onde não existe letra, cor e mancha gráfica, a zona do papel sem impressão, é também um meio de desenho e constitui uma forma visível no trabalho e na composição. Este elemento branco, diríamos limpo, vai entrar em conexão com a “organização exterior” onde se “forma o contraste mais forte (simultaneamente) pelo uso de diferentes formas, tamanhos, pesos (que devem corresponder ao valor do seu conteúdo) e à criação da relação entre o valores formais positivos (com cor) e os valores negativos do papel não impresso (branco)” (Tschichold, 1925, 333). A zona não impressa é meio de desenho tão importante como as formas visualmente presentes.

Tschichold escreve ainda que o design da tipografia elemental é a “criação da relação lógica e visual entre as letras, as palavras e o texto, fornecidos pelo trabalho em mãos” (Tschichold, 1925, 333). Esta organização e coerência formal concorrem directamente para o propósito do próprio trabalho segundo o qual a tipografia está orientada.

Não se fala de elementos decorativos. Tschichold refere elementos que não são texto e que participam na organização do trabalho: “com o objectivo de aumentar um sentimento de urgência da nova tipografia, linhas verticais e diagonais podem ser empregues como meio de organização interna” (Tschichold, 1925, 333). Com esta afirmação excluem-se por completo o uso de ornamentos, traços elegantes, delicados e de requinte gráfico acentuado. Por contraste com esta ideia, o “uso de regras e formas elementais (quadrados, círculos, triângulos) deve ser convenientemente fundamentado na construção total” (Tschichold, 1925, 333), rejeitando-se por completo aspectos “decorativos-artísticos-fantasia” (Tschichold, 1925, 333).

3. DEPURAÇÃO TIPOGRÁFICA

Os formatos de organização dimensional e de normalização gráfica – DIN – passam a ser importante referencial projectual para a Nova Tipografia incluídos numa teorização global do movimento. Este carácter estabilizado dos formatos de papel vai só por si “tornar possível uma organização compreensiva de todo o design tipográfico” (Tschichold, 1925, 333). Tschichold afirma mais à frente que “em particular o formato DIN de folha A4 (210x297 mm) deve ser a base de todo o comércio e papeis de carta” (Tschichold, 1925, 333). Esta tipografia elemental “não é absoluta e conclusiva”, nas palavras do mesmo autor, afirmando alguma flexibilidade apesar de tudo quanto foi dito até aqui.

Sendo estas as aspirações teóricas da Nova Tipografia, demarcadas pelo objectivo ou propósito de cada trabalho, facto que informa o grafismo utilizado e o relaciona num contexto alargado com a sociedade civil, não pode evitar dizer-se que se gera uma questão formal do uso do espaço e dos elementos visuais tendo em conta considerações sociais. Na abordagem das vanguardas russas, particularmente de El Lissitzky e Moholy-Nagy, que observámos atrás, já tínhamos uma percepção de carácter teórico. Estes dois autores são os “artistas-tipógrafos” que enfatizam os “elementos de expressão, não a expressão pessoal, mas a expressão do conteúdo através da forma” (Kinross, 1995, 90). Por seu turno, Tschichold dedica-se à organização das teorias de sustentação do movimento, como afirma Robin Kinross, referindo-se ao documento de Tschichold e Lissitzky em simultâneo:

A ênfase de Tschichold é muito mais na ordem e na organização. Este contraste não é resultado de uma vontade própria (como em algumas das tendências mais dionisíacas dentro do modernismo), mas tem o objectivo de revelar ‘o arranjo lógico do texto impresso’. [...] A informação prática que Tschichold providencia aqui haveria de se tornar típica na sua constante pedagogia. Em contraste com o texto de Lissitzky *Topographie der typographie* [...] Tschichold era pacientemente preciso, enquanto o artista-tipógrafo era vago e profético (Kinross, 1995, 90).

Diríamos que, de maneira paralela, estes objectivos relacionados com a industrialização e modularidade, eram de forma sedutora elaborados no trabalho de Le Corbusier, no seu jornal *L'Esprit Nouveau* e no seu livro *Vers une architecture*. A sombra de Corbusier ergue-se por detrás de *Die neue typographie* de Tschichold.

Para os novos tipógrafos esta imposição da indústria pode ser vista como que por contraste com os novos tradicionalistas como o de William Morris. É verdade que estes “mais tarde aceitaram a composição mecânica e as máquinas de impressão a vapor, mas nunca fizeram a ligação entre os métodos de produção e a aparência visual do trabalho, o qual seguiu formas tradicionais” (Kinross, 1995, 91). Para os novos tipógrafos as novas soluções gráficas teriam que estar espelhadas nas novas tecnologias, transformadas à posteriori em elementos da nossa cultura visual e da nossa memória cultural. Estes novos tipógrafos, nas palavras de Jaroslav Andel, carregam “as pedras de construção

muito pouco sobre “legibilidade”, a letra sem patilha “transcendia as qualidades individuais do tipo de letra artístico, um argumento que teria tido uma força particular no contexto alemão, onde a tipografia tradicionalista era caracterizada por estes tipos de letras” (Kinross, 1995, 92). A letra sem patilha apresentava-se “sem conotações nacionais e realizava um corte” com as expressões tipográficas nacionalistas “movendo-se num mundo de trocas internacionais” (Kinross, 1995, 91). Neste momento convém lembrar o Universal Alphabet desenhado por Herbert Bayer na Bauhaus. Nesse trabalho combina-se um esforço de internacionalização da escrita baseado numa letra sem patilha e numa proposta de simplificação ortográfica. Aboliram-se as maiúsculas e realizou-se uma correspondência fonética que caracterizava as letras do ponto de vista formal. Estes dois dados concorrem para o que temos vindo a afirmar em torno da anulação dos valores nacionalistas da tipografia.

Neste contexto, a letra Futura [Figura 2] desenhada por Paul Renner (Burke, 1998, 34) em 1925 para a fundição Bauer, lançada comercialmente em 1927 (Bauer, 1976, 62), acabou por ser o objecto gráfico que correspondia ao desenho de escrita depurado eleito pelos Novos Tipógrafos. Alguns autores como Robin Kinross advogam que Tschichold teria influenciado o desenho final da letra, tendo em conta que a letra Futura “é um tipo que satisfazia o desejo de uma letra geométrica, construída com régua e compasso, e de um tipo que realizava uma boa composição em texto, dentro de um variado conjunto de tamanhos. Esta característica era atingida através de ligeiros desvios à estrita geometria” (Kinross, 1995, 94). A Futura era, por assim dizer, a letra eleita pelos novos tipógrafos tendo em conta a sua expressão visual depurada e simples.

A proposta de um tipo de letra que correspondesse ao postulado teórico dos novos tipógrafos tinha directa correspondência com o desenho do livro, como refere Jost Hochuli: “o desenho do livro era uma escola de pensamento” (Hochuli, 1996, 11). Contudo, o livro e o trabalho artístico que lhe pode estar associado estava até aí ligado aos tradicionalistas que faziam dele o seu cavalo de batalha contra os novos tipógrafos. Por um lado, os novos tipógrafos argumentavam que os tradicionalistas estavam limitados à obra de livro; por seu turno, os tradicionalistas referiam que a Nova Tipografia se reduzia à tipografia de cartazes e publicidade e, nesse sentido, incapazes de lidar com o detalhe e a minúcia que o livro exigia.

A tipografia de livro na Alemanha, nas primeiras duas décadas do século XX, correspondia a objectos de luxo, raridades únicas e caríssimas, acessíveis apenas à burguesia endinheirada. Para os novos tipógrafos colocava-se o desafio de contradizer este estatuto do livro e torná-lo um objecto tipograficamente contemporâneo, a preços razoáveis para ser acessível a todas as camadas da população. É então que Tschichold proclama uma “literatura activa” contra os “livros passivos encadernados a pele” (Kinross, 1995, 95), assim citado a partir de Robin Kinross. Combinam-se nesta citação um pensamento de carácter visual, concentrado na tipografia enquanto meio de comunicação efectivo, para um cada vez mais alargado número de pessoas, e um pensamento político

enraizado em preocupações sociais. Seriam essencialmente editores de esquerda e outros assumidamente socialistas que publicariam os livros que seguiam a referência da Nova Tipografia. O que seria o livro novo era a questão que se colocava, como refere Kinross: “Os manifestos utopistas e visionários dos artistas-designers iam para lá do livro enquanto mero contentor de texto contínuo ‘cinzento’ até ao ‘livro de imagens coloridas [...] um desenho visual contínuo (uma sequência coerente de diferentes páginas individuais)’ (Moholy-Nagy), e depois até á ‘electro-biblioteca’ (Lissitzky). Na prática, a nova tipografia do livro era constrangida pelas técnicas da altura – tipografia de caracteres de chumbo, na maior parte – e pelas atitudes comerciais no âmbito das artes gráficas. A distância entre as ideias destes artistas e a realidade dos seus produtos impressos pode ser explicada pela dificuldade que autores exteriores à tipografia teriam tido ao especificarem os seus desejos aos impressores, mas também pelas limitações materiais que um impressor da altura tinha. Mas os designers modernistas com uma educação tipográfica iniciaram o desenho de livros que quebraram de forma significativa os padrões tradicionais (Kinross, 1995, 95)”.

A letra sem patilha, juntamente com os novos formatos standard, são importantes elementos para a constituição do trabalho tipográfico. Junta-se a isto a imagem fotográfica que, para os novos tipógrafos, deixa de ser uma entidade separada para agora se integrar de forma activa no texto. Para estes autores, o livro continua a ser um objecto de leitura onde os títulos e o próprio miolo de texto podem surgir destacados em letras de grande escala; a numeração do livro pode surgir a negro numa dimensão exagerada; na página surgem linhas grossas, círculos e pontos com o objectivo de situar a atenção do leitor e organizar as zonas de texto através de forte contraste visual, em vez de uma harmonia silenciosa e calma. Um dado fundamental é preciso destacar: o conteúdo vai condicionar de forma decisiva o aspecto formal, deitando por terra as teorias da correcta proporção da página medieval. Mais ainda: gera-se um conflito permanente perante a forma como os novos tipógrafos olham a literatura, pois esta, do ponto de vista formal, aparenta-se ao desenho de catálogos industriais onde as questões de organização dos elementos visuais obriga a complexas grelhas de paginação.

Podemos verificar que estes autores no contexto da teorização de Tschichold, e situados temporalmente entre as duas grandes guerras mundiais, eram, por assim dizer, esmagados pela tensão política da altura, ficando as atitudes modernistas relegadas para um plano inferior. Tschichold deu ênfase à obra de homens seus contemporâneos na Alemanha, mas também a autores como Werkmann, Piet Zwart, Paul Schuitema (na Holanda); a obra de grande personalidade tipográfica de Karel Teige (na antiga Checoslováquia); Lissitzky (na União Soviética); Theo Van des Doesburg, Hans Arp, Cassandre, Tristan Tzara (em França), autores da maior importância na libertação da palavra tipográfica. Diríamos que Tschichold era, como temos vindo a referir, o teórico do movimento, mas também o propagandista que explicava e teorizava sobre a obra destes autores. O abraçar do modernismo

por parte de Tschichold está decisivamente ligado à visita que este realizou à Bauhaus em 1923, e a partir daí entrega-se a um trabalho que os outros tipógrafos não conseguiram fazer, o de articular teoricamente o trabalho destes autores sem esquecer um diálogo com a indústria das artes gráficas da altura.

A recepção do ideário da Nova Tipografia foi por vezes complexo e pouco linear. Jeremy Aynsley refere uma crítica de Gustav Hartlaub que indica as dificuldades que os tipógrafos modernos teriam tido para persuadirem a indústria alemã a comissionarem trabalho e projectos gráficos. Hartlaub refere: "O estilo moderno, objectivo, construtivista, interage com os sentidos unicamente na publicidade a máquinas industriais, na manufactura de instrumentos e por aí adiante; não tem meios para ser usado em produtos antigos como carteiras de tabaco de cachimbo, onde os utilizadores de gosto conservador requerem formas arcaicas e a objectividade do novo estilo só iria irritar o consumidor" (Aynsley, 2000, 175).

Para os alemães, a questão crucial era se a Nova Tipografia seria mais eficiente que a tipografia tradicional, como fica bem patente num comentário de Fritz Ehmke, caracterizando-a como um género de "arte jornalística [...] muito científica e demasiado abstracta", considerando que parecia feita num "laboratório químico" (Aynsley, 2000, 176). Jeremy Aynsley refere que a "retórica dos novos tipógrafos induziria este género de resposta vinda de alguns grupos" (Aynsley, 2000, 172) mais conservadores e críticos. Uma das questões mais fortes e polémicas no trabalho teórico de Tschichold era o facto de os novos tipógrafos estarem firmemente implantados no contexto da literatura e da cultura experimental da avant-garde, em vez de situados na esfera comercial. Para além das controvérsias, a Nova Tipografia teria o seu fim na Alemanha pela via arrasadora da política e da guerra.

O trabalho notável de Tschichold seria quebrado nos anos trinta quando se dá a implantação do poder do Nacional Socialismo, em 1933. Os centros do modernismo fechavam as suas portas como a Bauhaus. Tschichold emigrava para Suíça e Paul Renner abandonava Munique emigrando para a América; sé é verdade que no início o partido Nazi se debatia com algumas ponderações entre a tradição e o modernismo, em substância realiza-se uma ruptura que geraria uma fissura profunda com o modernismo.

Com a implantação do Nazismo na Europa, podemos falar, como Aynsley, de alguma "resistência tipográfica" (Aynsley, 2000, 199). Em situação de guerra e ocupação inimiga, as artes gráficas não eram prioridade. Mais ainda, num clima de opressão, a produção de literatura aparentemente sem critérios políticos no seu conteúdo, mas desafiando as correntes de aço do regime, tornava-se por si só uma ameaça política.

Neste contexto, o trabalho de Werkmann, isolado no norte da Holanda, em Groningen, evidencia uma estética de resistência aliada a conteúdos subversivos de uma esperança que permanecia viva. Na sua actividade de impressão experimental, a sua revista *The Next Call* destaca-se num contexto de literatura underground e de atitude

tipográfica radical comparável à de Piet Zwart, também ele um holandês modernista. Contudo, Werkmann era um homem de trabalho manual e Zwart um homem da indústria (Werkmann continuou o seu trabalho de impressão clandestina de textos da oposição, tendo sido preso nos últimos dias da guerra por alegado uso excessivo de papel e depois assassinado por militares alemães).

É neste período extremamente duro para os tipógrafos que surge outro livro de Tschichold – *Typographische Gestaltung* – que condensava e desenvolvia a *Die Neue Typographie* mas agora já sem a missão de ser o porta voz de um movimento, destruído pela guerra. Este segundo livro é uma obra de detalhe tipográfico lidando com questões como a letra, a palavra, a linha e a personalidade do texto. Por outro lado, Tschichold aproximava-se cada vez mais de Inglaterra, onde expunha o seu trabalho, realizava projectos tipográficos e fazia palestras. Este contacto com uma cultura de fortes tradições vitorianas, fazia Tschichold virar costas ao modernismo discorrendo em direcção a uma tradição tipográfica. Robin Kinross recorre à teoria de *Heimatlosigkeit* de G. K. Schauer: sendo de origem Eslava “a vida de Tschichold pode ser representada por uma longa procura da sua terra” (Kinross, 1995, 106). Com o fim do modernismo, Tschichold “regressou à sua origem: a tipografia tradicional, mas em Inglaterra” (Kinross, 1995, 106).

Na verdade, estamos perante um debate moral: quando Tschichold revela o seu desapontamento em relação à Nova Tipografia, revela uma certa imoralidade tangencial dessa estética:

Não me parece a mim accidental que esta tipografia fosse praticada quase exclusivamente na Alemanha encontrando difícil aceitação noutros países. Em particular, a sua atitude intolerante corresponde à inclinação alemã para o absoluto. A sua aspiração militar para a ordem e a sua pretensão para uma dominação única correspondem aos componentes terríveis do carácter alemão que soltaram o poder de Hitler e a Segunda Guerra Mundial (Tschichold, 1946, 106).

Este comentário de Tschichold foi feito em resposta a Max Bill [Figura 3 e 4], que estudou na Bauhaus e aderiu depois à Nova Tipografia, tendo sido um prolífico designer gráfico que liderou o movimento da Tipografia Suíça. Bill trata Tschichold como um mero conhecido teórico da tipografia. Para Bill, a recusa do modernismo era profundamente imoral, como reflecte Kinross:

Bill sugeriu que a tipografia ‘elemental’ na primeira fase da nova tipografia (por volta de 1930) possuía um impulso decorativo, uma funcionalidade dissimulada: linhas grossas, numeração de página com números enormes, numa lógica derivada dos materiais, sendo concebida para produzir uma harmonia visual, claramente correspondendo às possibilidades técnicas e artísticas da nossa época’ (Kinross, 1995, 107).

Em resposta a esta crítica, Tschichold referiu que a Nova Tipografia estava circunstanciada a catálogos de arte moderna e à literatura industrial. A reflexão de Tschichold referia-se a critérios formais e também estilísticos, deitando por terra agora quaisquer conceitos de ordem política ou ética, questões que o moviam no passado. Para este autor, a Nova Tipografia era aliada da máquina e os tipógrafos viam a produção de bens de consumo como algo gratificante.

O sucesso do design gráfico na Suíça durante a Segunda Guerra Mundial, graças à sua neutralidade, produziria trabalhos enquadrados na Nova Tipografia, sendo Bill um dos mais importantes representantes dessa linhagem. A guerra e o Terceiro Reich mudavam a geografia da tipografia e do design gráfico. Durante a guerra, e no pós-guerra, a Suíça transformou-se num dos centros fundamentais para uma geração de artistas gráficos e designers. Como refere Jeremy Aynsley, foi na Suíça que “se realizaram e cumpriram os debates de Weimar sobre o design gráfico moderno” (Aynsley, 2000, 214), facto prolongado até ao trabalho de Wolfgang Weingart, em Basileia.

**eine schrift aus wortbildern:
durch betonung der vokale
lesbar mit hilfe von maschinen
besser lesbar für den menschen:
eine schrift unserer zeit.**

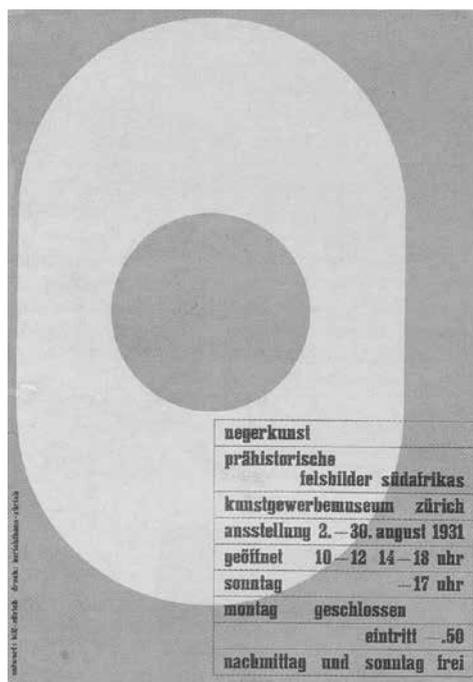


FIG. 3 / 4

Dois trabalhos de Max Bill de grande qualidade formal, revelando as possibilidades da tipografia moderna num contexto adverso. Um tipo de letra geométrico (onde as vogais são mais grossas e que se caracteriza por uma elegância estilística francamente notável) e um cartaz para a exposição Negerkunst em 1931 (Kinross, 1995, 107).

4. TSCHICHOLD E A CONSTRUÇÃO DE UM GUIA PARA A PRÁTICA PROJECTUAL

O livro mais importante sobre a prática tipográfica na Europa durante primeira metade do século XX continua hoje a ser profundamente polémico no que diz respeito à interpretação das teorias elaboradas por este autor alemão. Temos vindo a referir-nos com relativa frequência a Tschichold, e também já comentámos vários aspectos que concernem à obra que agora está em causa. Contudo, a sua importância para a emancipação da tipografia, e para situar a palavra gráfica no campo da arte e da poesia, é muito importante, diríamos decisiva, ligada ao nascimento da poesia concreta enquanto plataforma de jogo formal com os signos da escrita alfabética. Deve-se este facto ao problema de que, até aqui, se tem contextualizado a poesia concreta e experimental por via da literatura e não por via da tipografia.

O livro de Tschichold foi concebido no início como um guia prático, mas logo excedeu os seus propósitos, transformando-se na plataforma de interpretação da Nova Tipografia, contendo exemplos tipográficos criteriosos que tornariam a obra num cânone do modernismo.

Foi o próprio Tschichold que desenhou o livro de capa preta evidenciando grandes relações de contraste cromático. As suas duzentas e quarenta páginas impressas em papel arte resultavam contudo num volume fino de delicado. O texto foi composto em maiúsculas e minúsculas (e não só em minúsculas como alguns membros do movimento esperariam), sendo os títulos em caixa alta. Apesar desta uniformidade, dentro do miolo surgem palavras a negro causando grande impacto na leitura bem ao jeito dos novos tipógrafos. O tipo do miolo é Akzidens Grotesk, uma letra sem patilha de forte carácter – grotesca – e que correspondia aos postulados do autor. O texto consistia, como refere Aynsley, num “sumário em forma de manual de todas as áreas da composição tipográfica e de design de edição para a atenção do tipógrafo, de postais e papel de carta à publicidade e desenho de livro” (Aynsley, 2000, 171). Os exemplos visuais estão metodologicamente antecidos por uma introdução histórica ao “crescimento e natureza da Nova Tipografia, que se tornaria numa lista de nomes e pioneiros de forte influência, desde a poesia avant-garde à pintura” (Aynsley, 2000, 171). Tschichold refere neste percurso o trabalho experimental de Stéphane Malarmé e de Guillaume Apollinaire – seus Calligrammes “que quebraram a sintaxe convencional introduzindo palavras espalhadas pelo espaço branco da página” (Aynsley, 2000, 172). Tschichold colocou grande ênfase na libertação do texto e da palavra gráfica, socorrendo-se do Futurismo e do Dadaísmo, ou em autores como Lissitzky ou Karel Teige. Desta forma lança a actividade tipográfica para um patamar de carácter intelectual e poético, afastando-se da típica encomenda projectual e do design gráfico enquanto resposta à dicotomia forma função, colocando a actividade tipográfica, na nossa opinião, num novo diálogo entre forma e ficção.

A Nova Tipografia [Figura 5 e 6] foi escrita com uma convicção apaixonada reflectindo o seu tempo. Piet Mondrian, no pequeníssimo prefácio da obra, refere que “estamos num momento de mudança da civilização” (Tschichold, 1928, 6), confirmado pelo que escreve Tschichold no seu texto:

[...] Em vez de reconhecer e desenhar para as leis da produção industrial, a geração prévia contentou-se a si própria com a tentativa ansiosa de seguir uma tradição que em muitos casos era apenas imaginária. Diante destes estão os trabalhos de hoje, livres de impregnação do passado, formas primárias que identificam os aspectos do nosso tempo: carro, avião, telefone, telefonia sem fios, fábrica, publicidade néon, Nova Iorque! Estes objectos desenhados sem referências à estética do passado são criados por um novo homem: o engenheiro! (Tschichold, 1928, 11).



FIG. 5 / 6

Página interior – rosto – da edição original de Die Neue Typographie e um convite para uma comunicação de Jan Tschichold em torno do tema da Nova Tipografia (Tschichold, 1928, 6).

Como refere Ruari McLean, este livro é fundamental, todo ele “deve ser lido para agarrar o sentido da visão de Tschichold” (McLean, 1997, 23).

Para precisamente agarrarmos as direcções do pensamento deste autor, traçamos um quadro extensivo de três citações retiradas desta obra-manifesto:

O caracter Fraktur, exclusivista e enfaticamente nacional – mas também as equivalentes escritas nacionais de outros povos, por exemplo dos Russos ou dos Chineses – contradizem no presente a ligação entre as nações e os povos, forçando a sua eliminação. Manter estes tipos é retrógrado. A letra romana é a letra internacional do futuro (Tschichold, 1928, 75).

A assimetria é a expressão rítmica do design funcional. Em adição para ser mais lógico, a assimetria tem a vantagem de que a sua aparência completa é opticamente mais efectiva que a simetria. Por este motivo dê-se predominância à assimetria na Nova Tipografia. Não só a vivacidade da assimetria é também uma expressão do nosso próprio movimento e da vida moderna (Tschichold, 1928, 68).

Sendo a letra pão e manteiga dos nossos dias, a letra sem patilha é parcialmente indicada. Uma letra negra está fora de questão porque a leitura contínua com esta letra não é fácil. A melhor letra para ler hoje é letra sem patilha comum, que é sóbria e fácil de ler. Ao usá-la para este livro eu quero mostrar o quão legível ela é (Tschichold, 1928, 75).

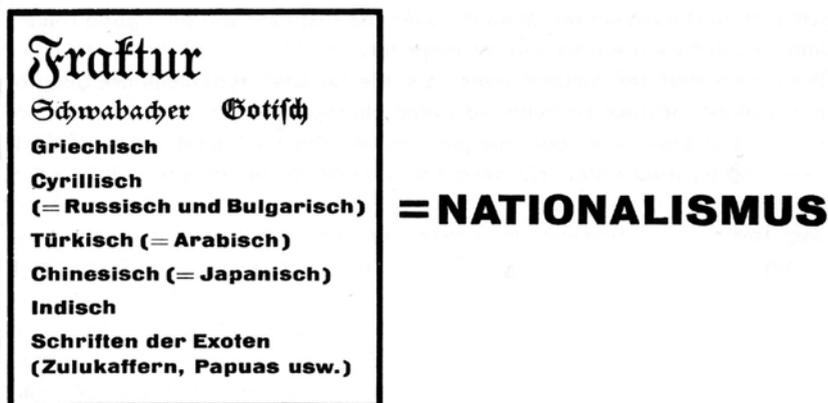


FIG. 7

Um esquema gráfico de Jan Tschichold para ilustrar a necessidade de uma letra universal e a negação dos nacionalismos supérfluos (Tschichold, 1928, 26).

A rejeição do supérfluo leva Tschichold a considerar a letra e o alfabeto do ocidente – romano – como aquele que pode corresponder a um desejo transfronteiriço da tipografia. As várias letras góticas da Alemanha, bem como os alfabetos árabes ou japoneses, constituíam uma ameaça para a Nova Tipografia. Outros dois conceitos gerais e de grande poder conceptual emanam da escrita de Tschichold: a assimetria e a letra sem patilha. Esta última correspondia igualmente a um desejo profundo de simplicidade e claridade.

A forma como Jan Tschichold integra e contextualiza a Nova Tipografia concorre directamente para o facto de ela ser vista como uma prática artística. Dois aspectos são de franca relevância neste domínio:

Antecedendo a análise tipográfica, o autor dedica um capítulo às artes plásticas e à fotografia. Começa por se referir a artistas como Cézanne, Seurat ou Picasso para terminar em Mondrian, Malevich ou Man Ray. Com a evolução formal do que designa de Nova Arte, Jan Tschichold coloca lado-a-lado a pintura e a tipografia, elevando claramente esta última a uma nova categoria.

As vanguardas artísticas como o Futurismo são outro paralelo exposto na chamada “revolução tipográfica e expressão livre da ortografia” (Tschichold, 1928, 53) com especial destaque para o trabalho de Marinetti e Tristan Tzara. Com este paralelo, a Nova Tipografia é contextualizada por um certo género de literatura vanguardista.

Antes de entrar nas categorias tipográficas principais, como o envelope ou o cartão de visita, Jan Tschichold debruça-se ainda sobre a relação da fotografia com a tipografia em anúncios e em capas de revistas. É preciso não esquecer que muitos autores seguidores da Nova Tipografia praticaram a fotografia como parte integrante da sua actividade projectual, como Lissitzky ou Rodchenko, misturando constantemente, em termos de elementos da composição, as letras e as palavras com fragmentos fotográficos.

Tschichold refere-se a artefactos de design ou às principais categorias tipográficas como seja o “símbolo tipográfico, o papel de carta comercial, o papel de carta A5, envelopes com janela e sem janela, o postal com dobra e sem dobra, o cartão comercial, o cartão de visita, a publicidade em sentido lato, folhetos, prospectos, catálogos, o cartaz tipográfico, campanhas publicitárias, os periódicos, os jornais e o livro” (Tschichold, 1928, 228). Sendo estes os materiais que estão à mão dos novos tipógrafos, não havia que fugir destes objectos para criar as formas gráficas artísticas da Nova Tipografia, que deveria ser aplicada aos objectos do quotidiano. No fundo, fazer destes objectos comuns verdadeiras peças artísticas que continham no interior um forte ideário e um manancial teórico que vinha da *Die Neue Typographie* de Tschichold. Vejam-se dois cartazes para cinema deste autor [Figura 8 e 9] que revelam uma notável capacidade de tradução dos postulados teóricos (que temos vindo a referir) para uma prática instrumental efectiva do design gráfico.



FIG. 8 / 9

Dois cartazes de cinema de Jan Tschichold para a Phoebus Palast em Munique, 1927 (Tschichold, 1928, 68).

REFERÊNCIAS

- Andel, Jaroslav (2002) *Avant-Garde Page Design 1900-1950*; New York; Delano Greenidge Editions.
- Aynsley, Jeremy (2000) *Graphic Design in Germany 1890-1945*; Londres; Thames & Hudson.
- Bosshand, Hans Rudolf (1999) *Concrete Art and Typography*; in: Max Bill, *Typographie, Reklame, Buchgestaltung*; Zurique; Niggli.
- Burke, Christopher (1998) *Paul Renner, the art of typography*; Londres; Hyphen Press.
- dreyfus, John (1996) *The Kelmscott Press*; in: Parry, Linda (Ed.); William Morris; London; The Victoria and Albert Museum, Philip Wilson Publishers.
- Drucker, Joanna (1996) *The Visible Word, Experimental Typography and Modern Art, 1909 – 1923*; Chicago, Londres; The University of Chicago Press.
- Frampton, Kenneth (1999) *Poetry must be made by all! Transform the world: the hedonistic vision of Karel Teige*; in: Dluhosch, Eric; Svácha, Rostislav (Eds.); *Karel Teige / 1900-1951, L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*; Massachusetts, London; The MIT Press.
- Hochuli, Jost; Kinross, Robin (1996) *Designing Books: Practice and Theory*; London; Hyphen Press.
- Kinross, Robin (1995) *Modern Typography, an essay in critical history*. London: Hyphen Press.
- Kundera, Milan (1995) *Testaments Betrayed, An Essay in Nine Parts*; Londres; Faber and Faber.
- McLean, Ruari (1997) *Jan Tschichold, A Life in Typography*; Londres; Lund Humphries.
- Nash, John (1996) *Calligraphy*; in: Parry, Linda (Ed.); William Morris; London; The Victoria and Albert Museum, Philip Wilson Publishers.
- Rowel, Margit (2003) *Constructivist Book Design*; in: Rowell, Margit; Wye, Deborah (Ed.s); *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*; Nova York; The Museum of Modern Art.
- Tschichold Jan (1925) *Elementare Typographie*; in: *Typographische Mitteilungen*, N.º10, pp. 128, 200.
- Tschichold, Jan (1928) *Die Neue Typographie*; Berlin; Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker.
- Tschichold, Jan (1995) *The New Typography*; Berkeley, Los Angeles, London; University of California Press.

ANOTAÇÕES SOBRE AS VANGUARDAS RUSSAS

João Castro Silva

RESUMO

Em finais do século XIX, inícios do século XX, a Arte espelha mudanças político-sociais radicais e torna-se inseparavelmente ligada ao movimento dos trabalhadores. A Arte contesta as suas origens, os seus princípios, modelos e metodologias de trabalho, autonomiza-se, inventa outras formas e desconstrói os fundamentos clássicos. Dá-se mais importância às formas e não àquilo que elas representam ou ao material de que são feitas. Apropriam-se todos os tipos de matérias e materiais e trabalha-se segundo processos industriais, a Arte chega a mais pessoas. Os artistas das Vanguardas Russas focam-se ainda no espaço, também, porque através dele põem em causa a percepção do próprio homem e a sua relação com o mundo.

PALAVRAS CHAVE:

Política, sociedade, novo, materiais, espaço

ABSTRACT

In the late nineteenth, early twentieth century, Art mirrors radical political-social changes and becomes inseparably linked to the movement of workers. Art contests its origins, principles, models and methodologies of work, becomes autonomous, invents other forms and deconstructs the classic foundations. More importance is given to forms rather than to what they represent or the material from which they are made. All kinds of material and materials are appropriated and worked according to industrial processes, Art reaches more people. The artists of the Russian Vanguards focus on space, too, because it challenges the perception of man himself and his relationship with the world.

KEYWORDS

Politics, society, new, materials, space

Do mesmo modo que a Arte reflecte sempre as cambiantes socioculturais de um tempo e de um povo, a Escultura é culturalmente construída através de escolhas ou imposições sociais, bem como de um conjunto de valores que configuram o que o homem deve ser – status, grupo, virtudes – quanto aos modos de representação, exposição e uso do corpo. Os tempos históricos modulam-se e intercambiam-se alterando conceitos e formas; também o conceito de espaço se altera em função de diferentes correntes de pensamento e desenvolvimentos científicos. Olhar para a Escultura é procurar decifrar uma outra linguagem que fala da sociedade, das suas dinâmicas e dos seus conflitos.

Em 1905¹, ciente da força das imagens para a causa da revolução socialista, Lenine (1870-1924) publica, no Jornal bolchevique *Novaya Zhizn*, um texto que define assertivamente princípios – definir, sistematizar, organizar – no âmbito da expressão artística. A Arte é objectivada como causa comum do proletariado, como uma componente do trabalho do partido. Critica-se o livre arbítrio dos autores do passado e a sua vil dependência do dinheiro, advoga-se uma Arte livre ligada ao proletariado. Livre pela ideia do socialismo, livre porque serve os milhares e dezenas de milhares de trabalhadores, livre porque enriquece a palavra do pensamento revolucionário da humanidade com a experiência e o trabalho vivo do proletariado socialista, livre porque organiza uma Arte inseparavelmente ligada ao movimento dos trabalhadores. Resumidamente, aos artistas é-lhes permitida toda a liberdade de expressão desde que dentro dos fundamentos definidos pelo Partido que defende acima de tudo o bem-estar colectivo.

Em finais do século XIX, inícios do século XX, a Arte parece reflectir uma energia contaminada por mudanças externas rápidas e radicais que exigem respostas ao mesmo nível. Surge a necessidade de serem questionados conceitos, métodos e formas de expressão. A Arte contesta as suas origens, os seus princípios, modelos e metodologias de trabalho; inventam-se outras formas e dão-se a ver novos pontos de vista a partir da desconstrução dos fundamentos clássicos. O universo de materiais disponíveis torna-se maior e ganha uma ênfase que até então estava reservada aos temas: plásticos, arames, vidro, fios e cordas, perfis metálicos industriais, cartão e papel, contraplacados e um sem número de desperdícios caseiros e industriais são passíveis de integrarem ou gerarem uma obra. A importância dada às formas, e não ao material de que são feitas, a par com a produção de obras de arte por processos industriais, permite fazer chegar a Arte a mais pessoas. Reflexo de um tempo político-social de charneira experimenta-se consciente e analiticamente, relativiza-se, descontextualiza-se, socializa-se, democratiza-se, sacraliza-se.

1 Ver LENIN, Vladimir Ilych, (1905). Lembramos que no mesmo ano da publicação deste artigo dá-se aquilo a que se chamou “Domingo Sangrento”, uma série de revoltas, greves e protestos falhados contra o regime absolutista do czar Nicolau II em diversas regiões da Rússia, envolvendo operários, camponeses, marinheiros (ex. a revolta no navio couraçado Potemkin) e soldados.

A transformação surge pela negação de toda a ideia de tradição, assume um corte com o passado e uma ruptura com anteriores convenções. É a partir deste princípio de “geração espontânea”, de ponto zero de onde tudo nasce, que se procura sofregamente a renovação e a ruptura, o novo e o experimental, a possibilidade e a potencialidade. Tudo em ebulição: Relações, Trabalho, Existência, Família, Deus, Concepções, Formas, Técnicas, Experiências, Materiais, Espaço, Tempo, Movimento, Velocidade, Princípios, Ideologias, Política, Ciência, Filosofia, tudo:

Our century appears in history under the sign of revolutions and disintegration. The revolutions have spared nothing in the edifice of culture which had been built up by the past ages. [...] The war was only a natural consequence of a disintegration which started long ago in the depths of the previous civilization².

É então este passado, e a sua cesura político-social, que cria a possibilidade de uma atmosfera de idealidade onde se crê no Homem Novo e no seu potencial de construção de uma nova realidade melhor para todas as pessoas. É um passado defeituoso que se tenta anular, ao mesmo tempo que se tenta construir um presente perfeito e se procuram formas para exaltá-lo. Se a realidade é outra, as antigas “fórmulas” do passado não servem para a representar. Referem-se disparidades paradoxais entre a vida quotidiana ³ e a Arte, que se continuava a produzir dentro dos modelos clássicos. A leitura que se faz desse mundo, ainda antes da calamidade da Grande Guerra, é fatídica, trágica e sinistra. Um mundo entre a natureza física que já não existe e que foi transformada em blocos de apartamentos e asfalto. Um mundo entretanto transformado num monstruoso mecanismo inanimado em perpétuo movimento, que passa pelas pessoas que vivem como robots, que trabalham em horários definidos, organizados pelo ritmo das máquinas e que viajam em aviões, carros e motocicletas em velocidades vertiginosas...⁴ Num mundo assim deixa de haver lugar à representação.

Para novos modelos político-sociais, novos modelos artísticos. A nenhum indivíduo deve ser dada a liberdade de viver como quiser já que existe um bem maior que é o sistema de partilha, de liberdade e de direitos comuns. Na valorização do colectivo sobre o arbítrio individual, a liberdade do indivíduo só pode ser possível de acordo com a liberdade do grupo. O indivíduo não pode ter direitos particulares, os direitos são comuns

2 GABO, Naum (1937) pp. 385.

3 Provavelmente urbana e das fábricas, porque no contexto do mundo rural russo não haveria certamente diferenças entre os finais do século XIX e os inícios do século XX, tirando uma ou outra máquina agrícola perdida no meio do campo [...].

4 SHEVCHENKO, Alexander, (1913) e MALEVICH, Kasimir (1915).

a todos, a personalidade individual é simplesmente um fragmento de um ser maior, unificado, uno. A nova Arte deve passar para o âmbito da organização partidária e não ficar debaixo da bandeira do gosto estético idiossincrático. Arte para o bem-estar económico da humanidade e ligada ao comunismo e aos seus princípios⁵.

A Communist regime demands a Communist consciousness. All forms of life, morality, philosophy, and art must be re-created according to Communist principles. Without this, the subsequent development of the Communist Revolution is impossible⁶.

A *Troika*, chave do Construtivismo definida por Alexei Gan (1893-1942) em 1922 – *Konstruktivizm*⁷ é: Factura, Construção e Tectónica. Esta *Troika*, este sistema, estabelece uma série de relações entre ideologia e forma, que extravasam o mundo dos objectos, e onde cada um dos seus elementos, e as relações entre eles, remetem para várias leituras. Factura é a matéria no seu estado em bruto, as suas propriedades e os processos de trabalhar. A massa e a sua transformação em forma. Construção é a função organizadora do Construtivismo, os meios de combinar e organizar a matéria, o processo dessa estruturação. Tectónica é a relação entre a ideologia e a forma, a relação entre Factura e Construção e a teoria do Comunismo. É tanto uma estrutura ideológica como a exploração efectiva da matéria industrial, estrutura formal. Uma espécie de consciência que sintetiza a ideologia e o trabalho.

É um contexto que surge da Revolução Russa de 1917. Momento potenciado pela recém estabelecida civilização industrializada russa – a existência de fábricas que facilita a educação e a organização de colectivos, ao contrário dos camponeses que se mantêm isolados e cujos eventuais focos de revolta podiam ser mais facilmente refreados – pela realidade da Grande Guerra e pelo agravamento das condições socioeconómicas e humanas da grande maioria da população ao longo dos últimos sessenta anos. Nada nasce do nada e, da mesma maneira que a Revolução Russa surge de uma determinada conjuntura⁸, assim o legado que as *Vanguardas Russas* nos deixam tem raízes anteriores e chegam do ocidente, designadamente de França, com o Cubismo como referência⁹.

5 MALEVITCH, Kasimir (1920).

6 KOMFUT (1919) p. 333.

7 ver BOWLT, John E. ed. (1976) pp 214 a 217 e HARRISON, Charles & WOOD, Paul, (2002) pp. 343 e 343.

8 Depois dos servos rurais, os camponeses, e após a industrialização do país, em finais do século XIX, inícios do século XX, surgem os servos urbanos, os proletários, cujas profissões diferiam das dos camponeses, mas que eram igualmente mal remunerados e viviam nas mesmas condições deploráveis que os seus conterrâneos do campo.

9 E o Cubismo não teria aparecido se não fosse Paul Cézanne e antes dele Paul Signac e antes Georges Seurat e antes o Impressionismo e etc e etc...10 GABO, Naum (1937) pp. 385.

The immediate source from which the Constructive idea derives is Cubism, although it had almost the character of a repulsion rather than an attraction. The Cubistic school was the summit of a revolutionary process in Art which was already started by the Impressionists at the end of the last century¹⁰.

É o Cubismo, na tentativa de desfigurar as formas da realidade e de fragmentar os objectos, que representa o esforço para a independentização da vida das formas, quem primeiro inicia este caminho. Com o Cubismo o artista destrói os objectos junto com o seu significado, essência e fim, é o primeiro passo para que as formas criadas pelos artistas vivam como as formas da natureza. O Cubismo procura as possibilidades de transformação formal a partir do entendimento estrutural que permite pesquisar plasticamente as formas, libertando-as da sua aparência superficial. Pesquisas formais que, ainda que centradas na aparência objectiva da forma, abstraem-na de tal modo que permitem dar livre curso à imaginação plástica sem qualquer limitação. Duplos sentidos e duplas funções que se identificam entre si como se formadas como unidade lógica.

La primera de las transformaciones radicales se produce cuando Picasso asume una postura analítica frente a la realidad visible, con lo cual inicia el camino que permitirá afrontar la estructura interna de la obra de arte, desligada de la realidad exterior¹¹.

Ainda que referente a um objecto real, o objecto artístico procura ganhar uma estrutura e um funcionamento próprios, pretende-se que ganhe autonomia e independência.

Com a escultura construída de Pablo Picasso (1881-1973), a obra de arte passa de perceptual a conceptual. O modo de aproximação ao tema torna-se mais importante do que a representação naturalista do mesmo. Representar a realidade, não a partir de uma perspectiva visual, mas conceptual. São formas que não deixam de ser figurativas, mas que não são naturalistas. São mais abstractas, estilizadas e simbólicas. Deixam de ser formas que reflectem a aparência de um objecto e passam a ser a construção de uma realidade em si mesma. Picasso proporciona-nos pontos de vista múltiplos dentro de uma mesma perspectiva, de um mesmo local de observação. Vistas diferentes de um objecto, como se da visão de um observador em movimento se tratasse. Insere ainda indícios visuais, sinais, signos substitutivos da realidade e de informação espacial que como tal liberta as formas de qualquer semelhança real conhecida.

A Picasso não interessa a superficialidade visual do exterior de um objecto nem o virtuosismo técnico habilidoso, ele procura uma organização espacial da composição que provenha das qualidades físicas dos objectos e da sua disposição no espaço. Factor

10 GABO, Naum (1937) pp. 385.

11 ENRICH MARTIN, Rosmary (1995) p. 69.

de mudança no significado que o artista imprime à obra, o Cubismo opera também mudanças no modo de entender o espaço escultórico. É Picasso quem introduz na escultura os conceitos de forma aberta/forma espacial, espaço dinâmico e estrutura da obra. Através da construção – com o emprego de meios plásticos simples como o ponto, a linha, o plano, o volume, a matéria, a luz e o espaço – enquanto ligação, montagem e ordenamento de partes seguindo um plano prévio (o projecto, mais ou menos aberto, mais ou menos estanque). Enquanto conjunto de informações que se organizam sobre ritmos plásticos autónomos, ele “quebra” o bloco monolítico do volume fechado e convexo da escultura tradicional que se isola e autolimita no espaço. Numa escultura clássica a superfície mostra-nos uma continuidade de contornos em todo o seu redor, é independente e densa, clausurada e separada entre aquilo que é a figura e o espaço que a envolve. Ao criar conscientemente mudanças de volume – de positivo/convexo para negativo/côncavo – Picasso funde a figura no espaço e com o espaço, o que faz com que por vezes o oco faça parte da obra, mas como volume e, por outro lado, transforma o seu valor num jogo dinâmico de figura-fundo no espaço real, ligando o espaço de uma maneira activa, como componente da obra. O espaço, na sua incorporalidade, configurado pela matéria, materializa-se, define-se.

Se o Cubismo é assumido como a espoleta de uma outra forma de pensar a Escultura, o detonador de toda a fragmentação no mundo da Arte do século XX, um outro modo de dar a ver o mundo vem de Itália, numa expressão artística politicamente engajada. Os Futuristas italianos podem considerar-se como a primeira facção vanguardista que se funda sobre uma consciência sociopolítica acerca da intervenção directa e explícita da Arte na construção de uma nova sociedade, defendendo todas as manifestações – sociais, tecnológicas e psicológicas – que a anunciam e constituem. Serão eles quem, nos seus primeiros manifestos, usarão uma linguagem arrebatada e combativa, que pertencerá mais à esfera política do que à artística.

No entanto, no manifesto *La pittura Futurista. Manifesto Técnico*, de 1910, exporão a indispensabilidade da necessária deformação e multiplicação das imagens na representação das coisas em movimento e considerarão, mais uma vez, os princípios de representação tradicionais como incorrectos para representar aquilo que se vê¹².

O Futurismo assume-se como uma tentativa de abarcar o mundo real e o mundo vivido, não só através dos sentidos, mas também da percepção, e põe em evidência as noções

12 A.A.V.V (1910) “Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari.

abstractas de movimento, ritmo e “linhas de força”. A natureza é um reflexo dos objectos como começo ou prolongamento dos ritmos que os objectos mesmos despertam na nossa sensibilidade. Tenta ainda integrar o sujeito como agente da experiência dinâmica do espaço, produzindo relações e dependências. O sujeito imerge na obra através da transformação da sucessão em adjacência, sobreposição, interpenetração e interacção dos objectos no espaço, que os envolve, e de tudo quanto os rodeia. Para a escultura, o Futurismo proclama a total eliminação do contorno limpo e fechado da estátua e defende a abertura da figura ao espaço envolvente, que passa a ser parte integrante da obra¹³.

É então deste caldo, a todos os níveis efervescente, que “nasce” o Construtivismo. Por um lado – por via de e tirando partido das circunstâncias históricas – política e socialmente interventivo, por outro – e a par das novidades que chegam de fora – segue as correntes estéticas de fragmentação dos objectos, ou seja: a integração do espaço envolvente nos objectos de representação e na obra, a utilização de materiais considerados não nobres como o vidro, contraplacado, cartão, ferro, cimento, fios, plástico, etc. e a integração do observador no espaço da própria obra¹⁴.

Acima de tudo, é propósito retirar a carga discursiva das obras, dotando a Obra de Arte de autonomia, que assume a forma por ela mesma, e não por referência a qualquer objecto de representação prévio. Transformar a Escultura em Objecto já que a obra passa a estar em conformidade com as leis e sistemas que ela própria define – alienada das leis e sistemas da Natureza, eterno objecto de representação – alcançando assim uma completa autonomia.

Serão então as *Vanguardas Russas* a anular definitivamente a representação e o representado, passando a basear o significado da obra na própria materialidade do objecto, que se oferece ele mesmo à visão, e não como interpretação de um objecto ou da natureza. É uma nova abordagem da natureza da Arte e da sua função na Vida, pretende-se uma completa reconstrução dos meios nos vários domínios da Arte, nas relações entre eles, nos seus métodos e nos seus objectivos. Pretende-se que elementos como as linhas, as cores e as formas, passem a possuir as suas próprias forças de expressão, independentemente de quaisquer associações com objectos de representação. Que esses elementos não sejam escolhidos por qualquer princípio funcional de representação, mas que sejam apenas sinais abstractos, imediata e organicamente ligados a emoções humanas.

13 BOCCIONNI, Umberto (1912), “[...] proclamiamo l’assoluta e completa abolizione dellalinea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudamo in essa l’ambiente. Proclamiamo che l’ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sè e con leggi proprie”.

14 Coisa que é iniciada com a anulação do pedestal e subsequente “descida” da obra para o plano do observador com *Les Bourgeois de Calais*, de Rodin, de 1889.

O aspecto mais importante e transcendental para a escultura, que está presente no construtivismo, é a criação de um vocabulário a partir do qual se desenvolve uma linguagem, estruturada a partir do emprego dos elementos intelectuais como a linha, o plano, o volume, a cor, o espaço, e o reconhecimento da matéria em geral¹⁵.

Serão eles que empregarão as qualidades sensíveis dadas de antemão pelo material, descobrindo que tanto a matéria como o objecto possuem qualidades semânticas (simbólicas, alegóricas, analógicas, conotativas, associativas, etc.) aptas a converterem-se, nas mãos do artista, num sistema de signos que variam segundo a sua agrupação. Deste modo, o fragmento, ou objectos da realidade, perdem o sentido que normalmente lhes é atribuído, alcançando significados que transcendem a sua aparência.

A partir dessa anulação da representação de um objecto real, ou da natureza, de um

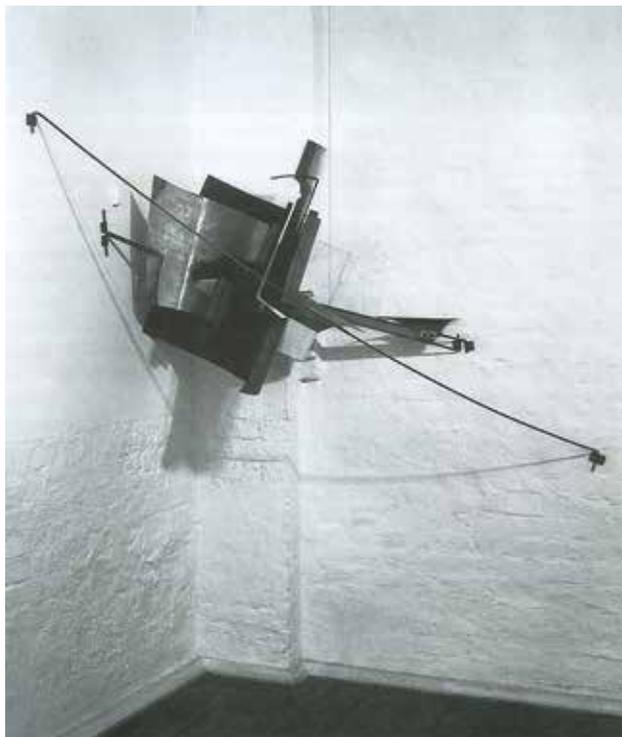


FIG. 1

Vladimir Tatlin (1885-1953), *Relevo de Canto*, técnica mista, ca. 1915.

¹⁵ MATOS, António, (2013) p. 67.

enfoque no objecto artístico *de per se* – as formas das obras de Arte passam a ter uma leitura não pelas relações de semelhança e/ou proximidade com o modelo de referência, do qual partiram, mas das formas elas próprias, dos elementos que as constituem, do modo como eles se compõem entre si e das qualidades semânticas e valores expressivos dos materiais – bem como das potencialidades estruturais e possibilidades plásticas intrínsecas – assistir-se-á à sistematização de uma linguagem da obra de arte, desconhecida até então, que acabará por definir uma gramática da Arte¹⁶.

O Suprematismo de Malevitch (1878-1935) é uma das correntes que mais advoga a não figuração, a *Não-Objectividade*. Para ele não existe qualquer tipo de criatividade na representação, é apenas uma hábil arte de reprodução. Somente quando as formas artísticas não tiverem nada em comum com a natureza é que o artista se pode assumir como criador, já que Arte é a capacidade de construir. As formas devem ganhar autonomia e existência próprias, a cópia é autofágica. Deve-se libertar a Arte de todos os temas prosaicos em que se tem baseado ao longo do tempo e passar a ver tudo na natureza não como formas reais, ou objectos, mas como massas materiais das quais os objectos são feitos, e que não têm nada em comum com a natureza. Promove uma leitura isenta das formas, a sintetização das formas pela anulação do seu conteúdo¹⁷.

A Arte passa a residir em combinações simples de formas e cores baseadas não na beleza estética mas nos valores de peso, de velocidade e de direcção do movimento. A Arte como possibilidade de dar vida e existência individual às formas; a Arte não com referência a um objecto, mas à massa material da qual ele é feito; a Arte como domínio da forma sobre os conteúdos e coisas; a Arte como essência de si mesma, liberta das prisões dos temas. As formas não como cópias de coisas reais, mas elas mesmas coisas vivas. As formas viverão como todas as formas da natureza. A Arte estruturada e como reflexo das leis da Vida.

Serão então os russos a ir mais longe no sentido da não representação, já que criticam a manutenção dos referentes reais cubistas e futuristas, onde dizem haver apenas a tentativa de desfiguração e fragmentação das formas da realidade, e encaminham-se para a total independência das formas elas mesmas¹⁸. Já não a prisão ao referente, mas a necessidade da massa emergir sobre o objecto, e chegar ao domínio da forma como fim em si mesma e sobre conteúdos e coisas: uma para-realidade. Com a anulação da representação, o artista deixa de ser mais um imitador passivo da natureza e passa a um porta-voz activo das suas relações com ela. O artista deixa de ser alguém

16 Consulte-se BELJON, J. J. (1993) Gramatica del Arte, ed. Celeste, Madrid.

17 MALEVICH, Kasimir (1915).

18 MALEVICH, Kasimir (1915).

talentoso e com capacidades técnicas de representação e assume-se como pensador: Arte é pensar por imagens, é primeiro e acima de tudo um modo especial de pensar e saber¹⁹.

Assim, ao anular toda a representação da expressão plástica e ao posicionar o Homem como medida e no centro de todas as coisas – já que a ideia de Deus é também “anulada”²⁰, o que fica é a crença no indivíduo – aos artistas resta-lhes apenas o Espaço. Esse é um dos contributos das *Vanguardas Russas* para a Escultura.

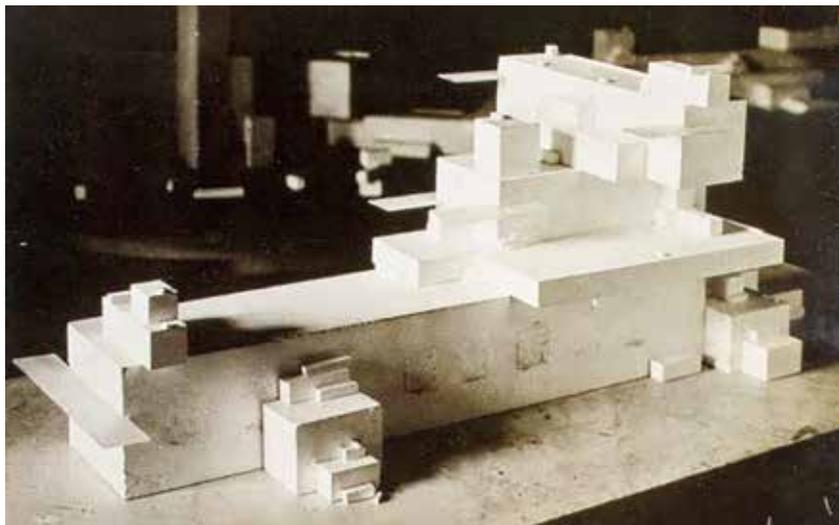


FIG. 2

Vladimir Tatlin (1885-1953), *Relievo de Canto*, técnica mista, ca. 1915.

19 E pensar que há quase quatrocentos anos atrás destes inícios de século uma das questões que mais ocupou os artistas e os teóricos da arte do Renascimento foi a valorização do carácter erudito dos artistas para a integração da escultura e da pintura dentro das chamadas Artes Liberais. Uma demanda de uma elevação de estatuto, por via da valorização do potencial intelectual dos artistas... Seria a Escultura a primeira a atingir o estatuto de liberal através de “dois moto-próprios do papa Paulo III, datados de 3 de Março de 1539 e 14 de Janeiro de 1540. Paulo III ordenou que os [estatuários, como homens de estudo e de ciência, imitadores das coisas da natureza, e realizadores de efígies tanto dos santos pontífices quanto dos grandes homens de outros reinos] fossem [isentados para sempre e irrestritamente da jurisdição dos escultores ou artifices de mármore] e deu como única justificativa [as qualidades singulares de espírito e o evidente talento de nosso filho bem-amado Michaelis Angelis que, em nossa era, ocupa o primeiro lugar entre os estatuários de mundo inteiro].” In PEVSNER, Nikolaus (2005) p. 96.

20 Com a Revolução, a desvinculação entre a Igreja e o Estado e a desapropriação da Igreja Ortodoxa Russa, os cultos viram-se em muito reduzidos. A Arte, por ficar mais afastada das pessoas, pela separação relativa à realidade visível, torna-se mais hermética, mais inalcançável, mais de elite, sacralizada. A imagética que ela expressa pode ser vista como uma concepção que transforma a razão socialista numa espécie de fé religiosa, crença no novo, e a Arte que a expressa o seu veículo.

We are now at the beginning of a period in which A. is, [...] struggling for the creation of a new conception of space. I have demonstrated above that space and objects form a mutually relationship. This creates the problem of creating *imaginary* space by means of material objects²¹.

Mas para além da vontade de ruptura com as concepções artísticas da “arte da burguesia”, porquê o Espaço? Porque o Espaço é criado individualmente onde nos assumimos inevitavelmente como centro. Porque aprendemos a encontrar a nossa posição no mundo e no universo, a tomar consciência do lugar que ocupamos, e daquilo que nos rodeia de uma forma profundamente inata. Porque o espaço se desenvolve como que concentricamente à nossa volta, é a partir de nós, das nossas experiências, das nossas vivências e das nossas percepções, que criamos, avaliamos e concebemos o espaço. Porque o espaço só existe a partir do momento em que nós o definimos. E porque

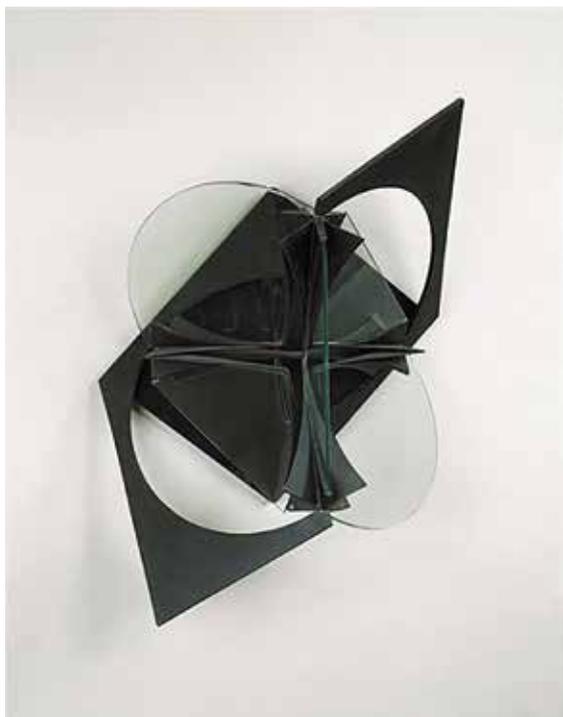


FIG. 3

Antoine Pevsner (1884-1962), Cruz Ankorada, mármore, latão pintado e vidro, 55X36,3X49,1 cm, 1933

²¹ EL LISSITZKY (1925).

a percepção de um objecto, de uma forma ou de uma grandeza, como reais, reenvia para um mundo de sistemas e experiências em que o nosso corpo e os fenómenos estão inseparavelmente interligados. As relações abstractas – porque não mensuráveis – de profundidade e escala remetem-nos sempre para a nossa medida.

O espaço é também construído, e ao “construir” o espaço, ao afirmá-lo dentro de determinados princípios, estamos a parametrizar. Contenção, liberdade, descoberta, espiritualidade, temor, são conceitos que se vão repetindo ao longo dos tempos históricos; com eles altera-se a relação que temos com aquilo que nos envolve, o espaço revelado pela escultura, reflexo das transigências históricas e retrato do homem que representa, revela-nos essas inquietações. Os artistas das *Vanguardas Russas* focam-se no espaço também porque através dele podem definir aquilo que cada um dos homens e mulheres é na sociedade, no país, no mundo. Mais do que diferentes formas de perceber o espaço, está em causa a percepção do próprio homem e da sua relação com o mundo e com a transcendência. Ao dar-se a perceber o espaço, dá-se a entender a nossa posição, distribuição, organização.

Deste vocabulário, que se vai elaborando, desta gramática que se vai difundindo, surgem trabalhos de especulação teórico-prática, ensaios de laboratório, experimentações de campo, que exploram as possibilidades desta linguagem que entretanto se descobriu e que unifica, de alguma maneira, as formas que se vão construindo.

Construções lineares que utilizam a linha como elemento construtivo e tiram partido da transparência, criando estruturas que tanto configuram o espaço exterior como o interior, ou obras à base de formas geométricas euclidianas puras, recortadas em chapas de contraplacado – feitas de uma peça plana que ao desdobrar-se no espaço forma uma construção tridimensional – e suspensas do tecto. Trabalhos de investigação que, potenciados pela repetição de uma só forma geométrica, criam dinamismos pelo modo como a construção se sustém no espaço. São obras que se baseiam ainda no princípio da economia de material – valores estruturais – que havia de converter-se num dos pilares do construtivismo²².

Construção por planos cruzados, que deixam a descoberto a estrutura interna. Utilização de fios e materiais transparentes, elementos e materiais com características e especificidades próprias, planos e fios de plástico, transparências de plástico e de vidro, a luz também como matéria. Com materiais translúcidos da estrutura e fios obliquados criam-se planos côncavos e convexos em dinamismo. O espaço é criado por curvas imateriais penetradas e expandidas, a luz modela a forma e abre-a ao exterior²³.

El Lissitzky (1890-1941) Sublinha a necessidade de uma tentativa de afastamento das velhas concepções subjectivas e místicas do mundo e a criação de uma atitude de realidade universal baseada na clareza, uma nova Arte empenhada numa frente política ampla. Defende o progresso na arte numa sociedade com a estrutura social completamente

22 Falamos das pesquisas plásticas de Alexander Rodtchenko.

23 Referência às investigações formais de Naum Gabo.

modificada. Uma nova arte fundada não numa base subjectiva mas numa base objectiva, passível de ser descrita com precisão como a ciência e de natureza construtiva. Em que o artista é companheiro do intelectual, do engenheiro e do trabalhador²⁴. Crê na forma criada a partir das duas dimensões físicas, de superfícies bidimensionais planas, no ritmo da harmonia elementar das séries numéricas e chama-lhes *Proun*. Parte do espaço bidimensional para alcançar o tridimensional, e assume ambos como um todo único, a bidimensionalidade tem a mesma essência que o volume tridimensional. Assim, quando se conhece a terceira dimensão, obtém-se uma impressão imediata das duas primeiras, da mesma maneira que a partir da terceira dimensão se percebe a quarta dimensão – o tempo.

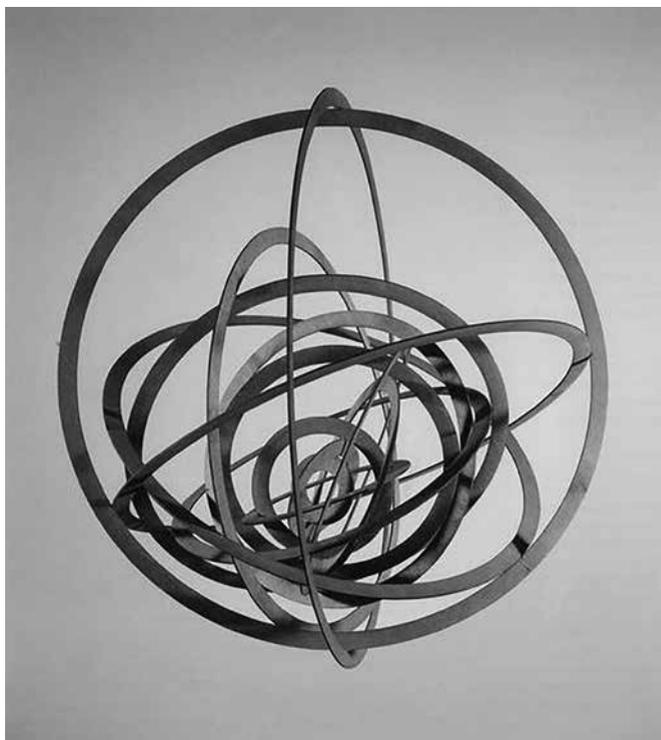


FIG. 4

Alexander Rodtchenko (1891-1956), Construção Espacial nº 12, contraplacado pintado e arame, 61X83,7X47 cm, ca. 1920.

²⁴ EL LISSITSKY e EHRENBURG, Ilya, (1922).

Space and time are re-born to us today. // Space and time are the only forms on which life is built and hence art must be constructed. [...] // The realization of our perceptions, of the world in the forms of space and time is the only aim of our pictorial and plastic art²⁵.

Desconstrói o movimento dos objectos no espaço – objectos estáticos que definem movimento – e chama-lhe *Espaço Imaginário*. Dir-nos-á que, se compararmos o mesmo objecto em repouso ou em movimento, num mesmo espaço, esse objecto em movimento é um novo objecto – formalmente é outro objecto. Se o objecto tem outra forma, então o espaço anteriormente percebido é também outro – já que percebemos o espaço em função dos objectos que o integram. É uma outra percepção de espaço que existe apenas durante o movimento e é, por isso, um *Espaço Imaginário*.

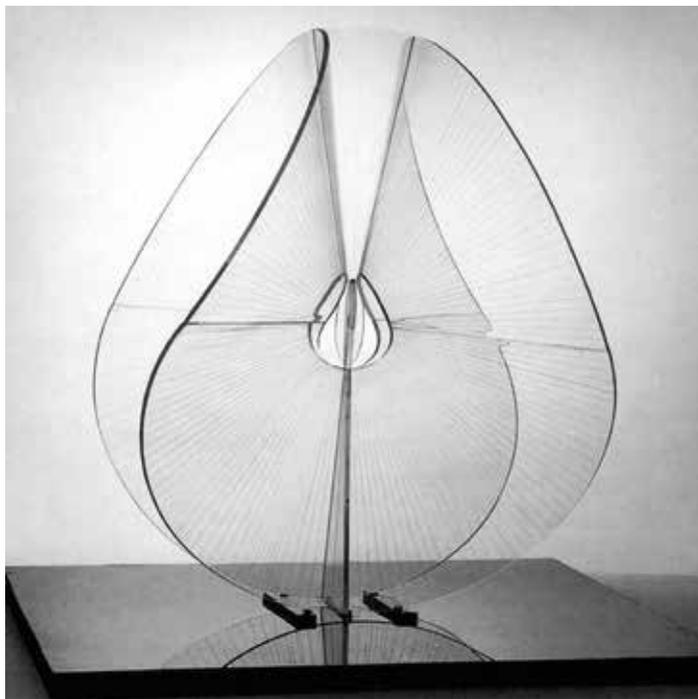


FIG. 5

Naum Gabo (1890-1977), Tema esférico: Variação Translúcida, plástico e fios de nylon, diâmetro: 57,3 cm, ca. 1937.

25 PEVSNER, Antoine e GABO, Naum (1920), p. 212).

We can only change the form of our physical space but not its structure, i. e., it's three-dimensionality. We cannot change the degree of curvature of our space in a real way, i. e., the square or the cube cannot be transformed into any other stable form. Only a mirage may be capable of giving us such an illusion. The theory of relativity has provided evidence that quantities of time and space are dependent on the motion of each respective system²⁶.

O Conceito de *Proun* define um modo específico de projectar a tridimensionalidade pictórica para o espaço real, com o qual se inicia um novo mundo de objectos. É a relação espacial que a partir do plano continua na terceira dimensão, lugar onde determinado objecto construído pelo homem é determinado. Esta afirmação do conceito de *Proun*, é a de que o artista passe da contemplação à acção e, portanto, altere o próprio modo da criação artística.

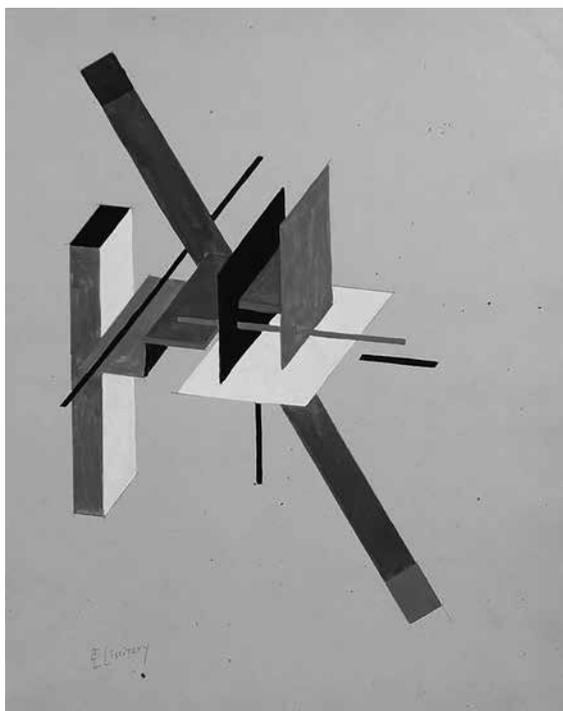


FIG. 6

El Lissitzky, Proun, técnica mista, 29X23 cm.

²⁶ El LISSITZKY (1925).

As formas utilizadas nos *Proun*, e com as quais El Lissitzky inicia a investigação sobre o espaço, não são estáticas nem estéticas, são materiais. Através da utilização dos materiais na obra podem-se descobrir novas finalidades e, portanto, uma mais ampla funcionalidade. Pelo uso de componentes cada vez mais tridimensionais, os *Proun* acederão à terceira dimensão e ao espaço virtual do espectador, criando, segundo o próprio, equiparações entre as possibilidades formais em dependência funcional, espacial e dinâmica dentro do interior de um espaço arquitectónico neutro. O Espaço não existe apenas para ser olhado mas para ser percorrido, vivenciado.

Tatlin (1885-1953), “[...] introduz novos elementos que desde sempre foram considerados património do meio e não como factores activos da obra: a luz e o espaço real”²⁷.

Os seus mais importantes contributos referem-se ao espaço, tanto no plano teórico como no prático. Os ensaios práticos iniciais de projectar a obra para fora dos limites rectangulares do quadro poderão parecer tímidas tentativas de experimentar relações mais complexas e dinâmicas com o espaço, mas a verdade é que a partir desses ensaios, feitos através da mera inclinação diagonal dos planos de composição, nos relevos e contra relevos, a parede deixa de ser apenas um suporte para a obra e passa a ter um papel activo, já que é incorporada como plano adicional.

A escultura de Tatlin representa uma concreta renovação da ideia de espaço, a partir do momento em que é concebida como inter-relação entre espaços – interior, próprio e exterior. A estrutura/forma encontra-se em íntima relação com o espaço que a circunda e trespassa-o, este materializa-se nela a partir de formas geométricas, lineares e planas. Abre-se o volume monolítico, descobre-se a estrutura e o funcionamento interno e assim revela-se ao observador o carácter da escultura na sua relação com a envolvente. Para lá da noção de espaço autónomo da escultura, ficamos com uma construção que se define na relação ternária entre objecto construído, particularidades do espaço – interior, próprio e exterior – e interpretação perceptiva destas variáveis pelo observador.

We renounce in sculpture, the mass as sculptural element. // It is known to every engineer that the static forces of a solid body and its material strength do not depend on the quantity of the mass... example: a rail, a T-beam, etc. // But you sculptors of all shades and direction, you still adhere to the age old prejudice that you cannot free the volume of mass. [...] Thus we bring back to sculpture the line as a direction and in it we affirm depth as the one form of space²⁸.

27 MATOS, António, (2013) p. 67.

28 PEVSNER, Antoine e GABO, Naum (1920) p. 213.

Por outro lado, a exploração das características naturais de materiais como a madeira, o metal e o vidro, condiciona o trabalho de Tatlin nas possibilidades formais da verdadeira natureza e propriedades dos materiais, e destes com o espaço real. Há uma procura de entendimento de como determinado material funciona segundo as suas próprias características e possibilidades de construção, volumetrias, ritmos e tensões particulares que produz. É por esta via, da exploração das especificidades intrínsecas dos materiais, que os seus relevos deixaram de conter qualquer iconografia. É também este fascínio, das propriedades estruturais dos materiais, a par do seu empenhamento político de dar resposta às necessidades do colectivo na edificação de uma nova sociedade, que o leva a desenvolver um sentido dito "utilitário"²⁹ nas formas que cria (sentido esse criticado por Antoine Pevsner (1884-1962) e Naum Gabo em *The Realistic Manifesto*, de 1920³⁰). Parece-nos, no entanto, que a conotação de utilitarismo dada às suas formas se torna distorcida já que o que permanece em algumas delas é a relação estreita entre conteúdo, estrutura(s) e semântica(s) de material(ais). Como diz, e muito bem, Nikolai Punin, referindo-se ao *Monumento da III Internacional*:

The content of any form can be taken and condensed by utility, because the utility of a form is nothing other than the organization of its content³¹.

Punin fala-nos de composição de escultura, e então o que fica é o princípio da frugalidade, da essencialidade, que é intrínseco à própria ideia de Escultura dentro dos seus fundamentos mais clássicos: "Definida pela sua real presença corpórea, pode-se considerar a escultura como uma arte feita de pragmatismo e frugalidade. A composição de uma escultura tem de ser sempre essencial. A escultura é como um corpo humano que não consegue suportar mais do que um determinado peso sob o risco de colapso. As limitações impostas pela fisicalidade da matéria são grandes e a criatividade do escultor sempre esbarra contra as estreitas baías da realidade que o constrange. A realidade sempre a impor-se face ao mundo etéreo das ideias. O escultor é necessariamente comedido, frugal. [...] A escultura é clara e frontal, a realidade da sua forma impede-a de ser

29 Monumento da III Internacional.

30 PEVSNER, Antoine, e GABO, Naum (1920).

31 PUNIN, Nikolai, (1920).

hermética, e mesmo que se possam observar meandros mais ou menos obscuros, mais ou menos impenetráveis, na sua essência formal uma escultura é sempre franca pela sua intrínseca materialidade. E é essa mesma materialidade onde a escultura se assume, e que ao mesmo tempo a define como área artística, que mais alimita na sua possível abrangência de forma”³².

Mais a frente, no mesmo documento, Punin afirma:

Once again a new classicism becomes possible, not as a renaissance but as an invention³³.

Provavelmente, de tanto querer negar a tradição, de tanto querer fugir dos princípios clássicos – que são afinal os de toda a Escultura – as *Vanguardas Russas* estavam mais próximas deles do que alguma vez quiseram ter estado.



FIG. 7

Vladimir Tatlin, Monumento à III Internacional.

32 SILVA, João (2010) pp. 228.

33 PUNIN, Nikolai, (1920).

EPÍLOGO

A utopia de renascimento e a convicção no Homem e na sua possibilidade de fundar alternativas de transformação com bases éticas e humanas teve uma duração limitada no tempo. Perdura, no entanto e felizmente, como legado em todos os âmbitos das artes plásticas, da arquitectura e dos *designs*. Aquilo a que poderemos chamar de arte das ditaduras, uma relação estreita entre Arte e Poder ³⁴, expressão plástica de regimes mais ou menos repressivos, mais ou menos violentos, de sacralização assumida e declarada de líderes políticos, surge inevitavelmente. Em 23 de Abril de 1932 são extintas por decreto todas as associações, colectivos e organizações proletárias artísticas, entretanto formadas, e são integradas numa união de artistas comunistas de âmbito nacional e único³⁵. O medo da diversidade e da pluralidade – também pelos compreensíveis fantasmas do possível ressurgimento do anterior regime – explica a necessidade de controle pelo Partido. As expressões artísticas que interrogaram, questionaram e especularam, exilam-se para outras paragens, a que fica na Rússia anuí, consente, e torna-se uma plataforma do governo.

34 Para outros desenvolvimentos sobre esta temática ver AAVV (1995) *Art and Power: Europe Under the Dictators 1930-45*, Thames & Hudson Ltd.

35 Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) Decree on the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations (1932), in BOWLT, John E. ed. (1976)pp. 288 a 290.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V. (1910) *La pittura Futurista. Manifesto Tecnico*, Direzione del Movimento Futurista, Milano. (consult. a 26/01/18). Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/20026/view/1/1/>

BOCCIONNI, Umberto (1912) *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano. (consult. a 26/01/18). Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/20030/view/1/1/>

BOCCIONNI, Umberto (1914) *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, ed. Futuriste di "Poesia", Milano, (consult. a 26/01/18). Disponível em: https://archive.org/details/pittura_boccioni_1914_images

BOWLT, John E. ed. (1976) *Russian Art of the Avant-garde: theory and criticism, 1902-1934*, ISBN 0-670-61257-X

Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) Decree on the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations (1932) in BOWLT, John E. ed. (1976) *Russian Art of the Avant-garde: theory and criticism, 1902-1934*, ISBN 0-670-61257-X

EL LISSITSKY e EHRENBURG, Ilya, (1922) Statement by the editors of *Veshch*, in, HARRISON, Charles & WOOD, Paul, (2002) *ART in THEORY 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackell Publishing, ISBN: 0-631-22708-3, p. 345.

EL LISSITSKY (1925) *A. and Pangeometry*", Europa Almanach Potsdam, (consult. a 26/01/18). Disponível em: <https://thedetachedgaze.com/2014/03/15/105/>

ENRICH MARTIN, Rosmary (1995) *Conceptos Fundamentales del espacio escultórico*, Universidad del País Vasco, 1995.

GABO, Naum (1937) "The Constructive Idea in Art", 1937 HARRISON, Charles & WOOD, Paul, (2002) *ART in THEORY 1900-2000*, Blackell Publishing, ISBN: 0-631-22708-3, pp. 384 a 387

HARRISON, Charles & WOOD, Paul, (2002) *ART in THEORY 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackell Publishing, ISBN: 0-631-22708-3

GAN, Aleksei (2005), *Constructivism*, Tenov books, Barcelona, ISBN: 978-84-939231-2-9

KOMFUT (1919) *Programme Declaration, (Art of the Commune)* No. 8, Petrograd, 26 January, in, HARRISON, Charles & WOOD, Paul, (2002) *ART in THEORY 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackell Publishing, ISBN: 0-631-22708-3, p. 333 e BOWLT, John E. ed. (1976) *Russian Art of the Avant-garde: theory and criticism, 1902-1934*, ISBN 0-670-61257-X pp. 164 a 166.

LENIN, Vladimir Ilych, (1905) *Party Organization and Party Literature, Novaya Zhizn*, in, HARRISON, Charles & WOOD, Paul, (2002) *ART in THEORY 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackell Publishing, ISBN: 0-631-22708-3, pp. 138 a 141.

MALEVICH, Kasimir (1915) *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Reality*, in BOWLT, John E. ed. (1976) *Russian Art of the Avant-garde: theory and criticism, 1902-1934*, ISBN 0-670-61257-X pp. 116 a 135, e HARRISON, Charles & WOOD, Paul, (2002) *ART in THEORY 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackell Publishing, ISBN: 0-631-22708-3, pp. 173 a 183.

MALEVICH, Kasimir (1920) *The Question of Imitative Arts*, in, HARRISON, Charles & WOOD, Paul, (2002) *ART in THEORY 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackell Publishing, ISBN: 0-631-22708-3, pp. 293 a 298.

MATOS, António, (2013) *Momentos de composição na obra de arte*, in *Com ou sem tintas: Composição, ainda?*, ed. C.I.E.B.A., F.B.A.U.L., ISBN: 978-989-8300-54-6, pp. 59 a 71.

PEVSNER, Nikolaus (20025) *Academias de Arte, Passado e presente*, trad. de Vera Maria Pereira, coord. de Sérgio Miceli, Companhia das Letras, S. Paulo, ISBN:85-359-0587-1

PEVSNER, Antoine, e GABO, Naum (1920) *The Realistic Manifesto*, in BOWLT, John E. ed. (1976) *Russian Art of the Avant-garde: theory and criticism, 1902-1934*, ISBN 0-670-61257-X pp. 208 a 214.

PUNIN, Nikolai, (1920) "*The Monument to the Third International*", (consult. a 26/01/18). Disponível em: [http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Readings/Punin3rdIntl.p df](http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Readings/Punin3rdIntl.pdf)

SHEVCHENKO, Alexander, (1913) *Neo – Primitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements* in, BOWLT, John E. ed. (1976) *Russian Art of the Avant-garde: theory and criticism, 1902-1934*, ISBN 0-670-61257-X pp. 41 a 54 e, HARRISON, Charles & WOOD, Paul, (2002) *ART in THEORY 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackell Publishing, ISBN: 0-631-22708-3, pp. 99 a 102.

SILVA, João Castro (2010) *Mimese e Representação, O Corpo Humano no Ensino da Escultura*, Tese de Doutorado, F.B.A.U.L.

3 X 3 = 9: POPOVA, EKSTER E STEPANOVA.

AVANT-GARDE NO FEMININO

Joana Tomé

RESUMO

Mimetizando a estrutura da derradeira exposição Construtivista, “5 x 5 = 25” (Moscou, 1921), pensam-se três particulares obras das três mulheres artistas aí presentes (assim, 3 x 3 = 9). Partindo da produção artística e ideológica de Popova, Ekster e Stepanova, se cartografa um percurso feminino pelo Construtivismo Russo e pelas suas coordenadas contextuais. Da superfície da tela ao espaço do real, da representação à construção, do atelier à fábrica, e da pintura a uma arte útil, se constrói o presente ensaio e se construía, primordialmente, um ímpar momento na história da arte, no qual as mulheres artistas reflectiam e impulsionavam profundas – e, porventura, irrepetíveis – transformações nas dinâmicas sociais.

PALAVRAS CHAVE

Mulheres artistas, construtivismo, feminismo, marxismo, arte útil, design, arte têxtil.

ABSTRACT

Borrowing the structure from the ultimate Constructivist exhibition, “5 x 5 = 25” (Moscow, 1921), we analyse three art works from the three women there (thus, 3 x 3 = 9). From the artistic and ideological production of Popova, Ekster and Stepanova, we map a feminine route through Russian Constructivism and its contextual coordinates. From the canvas’ surface to the real space, from representation to construction, from the atelier to the factory, and from painting to useful art, an unparalleled moment in the history of art was constructed – giving structure to the essay at hand. There, women artists reflected and impelled profound – and, perhaps, unrepeatable – transformations in the social dynamics.

KEYWORDS

Women artists, constructivism, feminism, marxism, useful art, design, textile art.

INTRODUÇÃO: 5 X 5 = 25

Em Setembro de 1921, na cidade de Moscovo, cinco artistas apresentavam, cada um, cinco trabalhos concebidos como radical aceno de “adeus à pintura pura”¹. $5 \times 5 = 25$ [Figura 1], derradeiro momento de charneira da arte russa e da história das vanguardas artísticas, envolvia os esforços, de entre os cinco destacados construtivistas, de três mulheres artistas que viriam a ser determinantes no trajecto, não só do Construtivismo e das vanguardas, mas igualmente da arte russa da década de 1920: Lyubov Popova (1889-1924), Aleksandra Ekster (1882-1949) e Varvara Stepanova (1894-1958). Oferecendo-lhes justo destaque, através de três obras de cada uma das três artistas se cartografa, no presente artigo, percurso *feminino* pela vanguarda russa construtivista, mimetizando o percurso destas artistas, da superfície ao espaço e do atelier à fábrica, destacando a sua correspondência no ideário construtivista: da representação à *construção* e da pintura a uma *arte útil* concretizada no têxtil e no design.

Em $5 \times 5 = 25$, assumindo-se a aliança política à Revolução, é declarado o óbito da pintura, edificando, na ruína da arte do passado, os pressupostos teóricos e ideológicos de uma arte do presente, o Construtivismo. Dois anos antes, a arte de vanguarda havia conhecido bifurcação representada por duas essenciais figuras: Malevich, de foco na forma e abstracção, havia lançado os pressupostos do Suprematismo, e Tatlin, após influência do Cubo-Futurismo², oferecia, no monumento à III Internacional, sólida génese ao Construtivismo. Este distinguia-se, pois, do Suprematismo, não somente na tendência para a tridimensionalidade (e libertação do vínculo à superfície pictórica), fazendo uso de materiais reais em espaços reais, mas igualmente no ideal do directo envolvimento do artista nos desenvolvimentos sociais e culturais seus contemporâneos, abraçando convictamente os ideais da Revolução russa, num entender da arte enquanto ferramenta para o bem comum.

O *ratio* de mulheres artistas participantes na exposição sugeria uma atmosfera de equidade sem precedentes na história da arte, possibilitando a (inaudita) decisiva participação das mulheres num movimento artístico. Citando Anthony Parton no prefácio de *Women Artists of Russia's New Age, 1900-1935*, as artistas de vanguarda russas estabeleceram-se “em pé de igualdade com os seus pares masculinos, não só pela força dos números, mas igualmente pela lúcida expressão das suas capacidades intelectuais e teóricas, e pela qualidade e quantidade da sua produção artística” (PARTON *in* YABLONSKAYA, 1990: 7). O papel vital desempenhado por estas artistas no moldar da avant-garde russa da primeira metade do século XX descobria-se reflexo da possibilidade, que com a Revolução de Outubro de 1917 se abria, da participação das mulheres na vida política, à

1 Expressão de Aleksandr Rodchenko, um dos cinco artistas, no catálogo da exposição.

2 Experiência especialmente marcante terá sido o contacto com os relevos de Picasso, em Paris: obras não modeladas, mas compostas/construídas por vários elementos pré-formados.

data sem par no Ocidente (onde as lutas pelo sufrágio feminino tinham clara precedência). Resolutamente se repudiavam as convencionais noções de génio artístico que vinham afastando as mulheres do acesso às condições materiais para a produção artística³, assim como se recusavam as relações hierárquicas entre Belas-Artes e artes utilitárias – a que as mulheres eram frequentemente ligadas, excluindo-as das primeiras. Deste modo, o destacado papel ocupado por estas mulheres no Construtivismo existe em diametral oposição à virtual ausência de mulheres artistas naqueles que eram os movimentos de vanguarda no Ocidente.

DA SUPERFÍCIE AO ESPAÇO

O programa do Primeiro Grupo de Trabalho de Construtivistas (assinado em Agosto de 1922) declarava a “inflexível guerra à arte” enquanto uma das mais imediatas tarefas do grupo, considerando a cultura artística do passado como “inaceitável para as formas comunistas das estruturas construtivistas” (programa traduzido por Christina Lodder in HARRISON e WOOD, 1999: 318). Rodchenko havia já, no âmbito de $5 \times 5 = 25$, anunciado o resolutivo fim da representação e o necessário advento da *construção*⁴ enquanto coordenada chave do Construtivismo. Substituía-se o modelo da prática estética, de cariz individualista, especulativo e ligado a tradição romântica, por atitude próxima do empirismo científico, conduzindo ao campo da realidade (da construção prática) os mais básicos elementos da arte – linha, cor, forma, material –, afastando-se, em última análise, tanto da arte figurativa quanto da abstracta. Neste sentido declarava Stepanova, no catálogo da mesma exposição, a morte da composição como sinal da recusa de uma abordagem contemplativa da arte, invocando, antes, a tecnologia e indústria como factores essenciais a uma arte que agora se achava construção: “construção enquanto processo activo e não reflexão contemplativa. O sacro valor de um trabalho de arte enquanto algo único foi destruído. O museu, que era o guardião dessa entidade, vê-se agora transformado num arquivo” (Stepanova, citada em YABLONSKAYA, 1990: 144).

Em ocasião do programa do INKhUK⁵, que determinava o rumo das experimentações artísticas no contexto das vanguardas russas, formavam-se dois distintos grupos após a saída de Kandinsky (o seu primeiro director): uma *arte de laboratório*, caracterizada pela racionalização e abordagem analítica fazendo uso, por norma, de materiais artísticos tradicionais, quais óleo sobre tela; e uma *arte de produção*, de ênfase no trabalho

3 Do acesso a formação artística, à profissionalização, aos estúdios, meios, e demais condições vitais à criação.

4 Respondia, através a série “Black on Black” que aí expunha, directamente a “White on White” de Malevich – pensada a representação última de uma nova realidade.

5 “Institut khudozhestvennoy kultury” (Instituto de Cultura Artística), de actividade compreendida essencialmente entre 1920 e 1924.

dos artistas-produtores na produção industrial, com o objectivo de aplicar os resultados da experimentação artística às actividades práticas do quotidiano. O segundo afirmar-se-á o grupo mais influente, determinando o desenvolvimento do construtivismo. Abraçando uma nova estética produtivista, em detrimento da pintura de cavalete, os artistas construtivistas entendiam a clássica pintura enquanto essencialmente burguesa – reaccionário compromisso com uma ideologia e prática inadequadas à nova era da produção industrial. Da ilusionista superfície da pintura se deveria passar à construção no espaço real. Face a este pressuposto, a inclusão de trabalhos pictóricos na exposição $5 \times 5 = 25$, via-se justificada, por Popova (no catálogo da mesma), enquanto design para futura construção. Referindo-se às construções espaço-força que no âmbito da exposição apresentava, Popova pensava-as “série de experiências preparatórias em direcção a concretas construções materiais” (Popova citada em YABLONSKAYA, 1990: 104)⁶.

Neste sentido, já as anteriores séries de Popova, *arquitecturas* pictóricas realizadas entre 1916 e 1918, desvelavam o profundo interesse da artista na pintura enquanto projecção de realidade material e não mais expressão de uma realidade metafísica, transcendente. Em 1921, as arquitecturas pictóricas transformam-se em *construções de força-espaço* (de que a Figura 2 é exemplo), os seus derradeiros trabalhos em pintura antes de abandonar por completo; iniciando-se, assim, profícua incursão pelo design. A aguda necessidade de abandono da pintura realiza-se, nas três artistas, em última análise, em prol de um trabalho criativo capaz de participar directamente na construção de uma sociedade nova, recusando uma *arte pela arte* em prol de uma *arte útil*. Assim se contextualizam as suas experiências no campo do design cénico, assumindo-o forma de produção munida de específica tecnologia, no contexto do qual o construtivismo alcançava finalmente uma audiência popular, de massas, sem comprometer a sua base ideológica.

Seria, em primeira instância, a cenografia de Ekster a consagrá-la junto do público. O dramatismo inerente às suas composições *no espaço*, prosperava em peças quais *Romeu e Julieta* (Figura 3), de 1921, e *Satanic Ballet* (Figura 4), de 1922, e conheceria expressão plena nas obras de *agitação*⁷ que viria a construir no espaço público. As duas expressões artísticas bebiam do ideal do *teatro emancipado*, no qual todos os aspectos de uma produção se encontravam absolutamente integrados, formando um todo plasticamente coerente. O design cénico deveria, assim, expressar, em conjugação com a performance e o figurino, as tensões e conflitos interiores que motivavam as acções que aí tomavam

6 Neste sentido, num manuscrito do mesmo ano, a artista admitia a existência da pintura e do desenho enquanto mera “fase de laboratório”, na busca por formas novas, e enquanto “projectos de suporte e esquemas para construções e objectos utilitários industrialmente manufacturados a realizar” (Popova, traduzida por John Bowlit, in VVAA: 1979, 78).

7 *Arte de agitação* qual os *comboios-agit*, em cuja decoração se estabelecia elemento didático, fulcral na disseminação de conhecimento sobre a Revolução a partes remotas do território russo.

lugar – o design cénico de Stepanova “tinha o impacto directo de um murro, comunicando sensações visuais e emocionais de forma altamente moderna” (Ronny Cohen em 1981, citado por YABLONSKAYA, 1990: 137). O ritmo assumia, neste contexto, à semelhança da expressão pictórica da artista, importância fulcral a ser sublinhada pela geral unidade rítmica do resto da produção, de especial presença, no caso da cenografia, na dimensão de espaço *táctil* que adquire com os focos de luz colorida que se intersectam metamorfoseando o espaço e os seus actores. A notória contribuição da artista para o construtivismo assentará precisamente nesse conceber do espaço cénico enquanto materialmente construído – construção tridimensional dinâmica, é um composto de vários elementos que comunicam entre si – e, como tal, elemento efectivo da composição.

O design cénico em Popova, largamente considerado a sua maior contribuição para o Construtivismo⁸, é, por sua vez, desenvolvimento lógico das *construções espaço-força*: é a construção material concreta cuja preparatória experiência havia sido anunciada, por ocasião de $5 \times 5 = 25$, na experimentação no espaço pictórico. É, pois, na duradoura colaboração com o teatro de Vsevolod Meyerhold que concretiza os seus ideais construtivistas sendo, *The Magnanimous Cuckold* [Figura 5] – para a qual constrói cenário e figurino em 1922 –, disso exemplo paradigmático. As construções espaço-força de Popova intersectavam agora grelhas de madeira e plataformas com elementos giratórios; são cenário de partes móveis, metamorfoseando-se conforme as necessidades da narrativa. Jogo de linhas verticais e horizontais, de planos e plataformas rotativas, o trabalho de Popova na peça em questão concretiza radical mudança no design cénico russo, eliminando a aceção de cenário e figurino enquanto ilusionista pano de fundo, e construindo uma outra, de cenário e figurino *no* espaço real. Afirmando-se esculturas para habitar, quais esculturas no campo expandido (no léxico kraussiano), os cenários da artista mostram-se composto integrando gesto, movimento, luz e arquitectura – um objecto artístico total, unificado e eminentemente *vivo*. Em concordância com o método de *biomecânica* professado por Meyerhold, o cenário e o figurino servem o ideal de recusa de gestos não-productivos e da emoção individual, promovendo performance (dos actores e do espaço) através de acções impessoais e mecânicas – o moinho é transformado em máquina e o figurino em macacão de trabalho, sublinhando, uma vez mais, o carácter utilitário da aplicação prática do construtivismo através dos valores da mobilidade e eficiência (claros na sua aplicação a roupa do quotidiano).

Um tal ideal revolucionário do *artista-engenheiro*, que substituíra o incurial *artista-pintor*, traduz-se, neste sentido, no paradigmático caso das três artistas em estudo, na introdução de materiais industriais na produção artística, mas, sobretudo, na abordagem dos elementos pictóricos – quais a linha, o ritmo e a textura, no âmbito da pintura, mas igualmente do design cénico – enquanto materiais reais, parte do espaço

8 Frequentemente apelidada de “mãe do construtivismo cénico” (YABLONSKAYA, 1990: 114).

real. A análise plástica da linha é particularmente evidente em todos os campos da produção artística das artistas.

Space-force Construction [Figura 2], de 1921, é exímio exemplo das superfícies tácteis e composições vigorosas, de formas geométricas simples organizadas em padrões rítmicos, que marcam a obra de Popova. É reflexo da preocupação crescente com a linha, em detrimento do plano e da cor, que figurava na produção artística da autora a partir de 1921. Seguindo a directiva construtivista de redução dos meios de expressão aos seus elementos essenciais, Popova reduz aqueles dois à linha que, a partir de variações de espessura e intensidade de cor, concretiza distintas possibilidades espaciais e de textura. A composição sugere a sua existência no espaço através de uma linha que, parecendo estender-se para lá dos limites da tela, do espaço da representação, se vê conduzida ao espaço real, do espectador. Linhas rectas empenham-se num jogo de sobreposição, tensão e ritmo, invocando a imagem, moderna por excelência⁹, da grelha – que oferecia, ao Construtivismo, uma evasão da bidimensionalidade da pintura e conseqüente superação desta. De carácter irregular [Figura 2 e Figura 5] e quebrado [Figura 6], a grelha de Popova contribui decisivamente para o dinamismo da composição; fazendo, a sucessão de ritmo, adivinhar continuação da grelha no espaço do real. Também a textura desempenhará significativo papel nessa materialização do objecto. A superfície altamente texturizada de *Space-force Construction* [Figura 2] é conseguida através da introdução de pó de madeira no tradicional óleo, espalhado (quando já algo seco) na tela por recurso a face de uma régua ou cartão, criando texturas físicas e tangíveis e sublinhando a materialidade da pintura – e, uma vez mais, a sua pertença ao espaço do real. O material da tela é, ainda, deixado a descoberto nas extremidades da obra, revelando a sua cor natural e afirmando-se elemento texturado da construção pictórica, e não mais base passiva da composição.

De modo análogo também Ekster e Stepanova investigam as possibilidades inerentes à linha. A primeira, perscruta intensivamente, a partir de 1921, as relações entre linha e plano através da cor. *Construction* [Figura 7], de 1922-3, é parte fundamental de tal investigação, admitindo a particular preocupação da artista com as construções pictóricas e resoluções espaciais a três dimensões, que a levam, em última instância, à experimentação em design cénico. Stepanova perscruta a linha, por sua vez, sobretudo no contexto da experimentação têxtil, do design gráfico e do design cénico. A sua profícua incursão neste último tem génese na ilustração de poesia transracional, a que dedica o período de 1918 a sensivelmente 1920, criando distintivas *poesias gráficas*. A ilustração do livro de poesia transracional *Zigra Ar* [Figura 8], datada de 1918, é exemplo exímio de *poesia gráfica* construída através de *collage* não-objectiva que, ritmada por conjugação, corte e

⁹ A grelha, como entendida por Rosalind Krauss, é pensada epítome da autorreflexividade que marcava a pintura moderna, quebrando o compromisso da arte com a mimese: “a grelha actua para declarar a modernidade da arte moderna” (KRAUSS, 1986: 1).

sobreposição de mancha gráfica e texto, cria *sui generis* textura. As palavras despem, aí, significado concreto por modo a delas restar apenas a qualidade gráfica, transformando o livro num objecto concreto, artístico, no contexto do qual se nega a totalidade do texto e do sentido, extravasado, a experimentação plástica, para lá da página, em direcção do real. Passada a experimentação com *poesia gráfica*, porém retendo os seus ensinamentos compositivos, ditará de modo pioneiro as orientações de um design gráfico construtivista, de características letras a negrito, de grandes dimensões, fortes contrastes de cor e elementos diagonais.

No design cénico da anti-czarista *The Death of Tarelkin* [Figura 9], de 1922, Stepanova cria construções compostas por peças de madeira standardizadas – que a artista denomina de *objectos-aparato* (YABLONSKAYA, 1990. 153), pintadas a branco, dispostas pelo espaço, nele desenhando linhas e a partir dele se abrindo à possibilidade de metamorfose e desmontagem, desempenhando distintas funções. São grelhas-ecrãs-máquina que se intersectam, fisicamente ou através da percepção sensorial do espectador, em estrutura semelhante a grelha aberta. Concebidos como instrumentos do espaço, estes *objectos-aparato*, revelam os meios de construção e concretizam o ensinamento, de Tatlin, da *cultura dos materiais* explorando as potencialidades a si inerentes.

DO CAVALETE À FÁBRICA

As três artistas respondiam radicalmente às exigências políticas, sociais e culturais da Revolução, assumindo a indústria como ferramenta essencial na prática artística e, em última análise, equiparando a arte à produção. Regia, este entendimento, a convicção de que uma relação forjada entre tecnologia e arte impulsionaria o desenvolvimento das duas. A indústria têxtil russa recuperava, em 1923, de um período de severa redução de produção e os moldes originários de Paris, que haviam dominado a indústria no período pré-revolução, escasseavam agora, admitindo-se a vital necessidade da resposta dos artistas russos às demandas da indústria. O construtivismo responderá com particular vitalidade a tais demandas, conhecendo no trabalho têxtil de Popova, Stepanova e Ekster, a realização prática do ideário construtivista – são a enfim produção industrial, em massa, da arte construtivista, e crucial passo no desenvolvimento da indústria russa. Popova e Stepanova trabalham, neste contexto, na Primeira Fábrica Estatal de Têxtil, explorando formas geométricas rectilíneas em contrastes de cor e ritmo. O recurso a formas geométricas simples via-se motivado, a um tempo, pela convicção ideológica e pelas exigências da produção em massa e consequente necessidade de repetição. A geometria, associada à máquina enquanto reflectora do carácter da classe trabalhadora industrializada, permitia convocar uma forma mecanizada e impessoal que eliminava o toque individual e exprimia um *ethos* colectivo.

O compromisso das artistas com a produção é sublinhado por Popova apontando,

como objectivo da avant-garde, a “organização do ambiente material” (a produção industrial contemporânea), devendo direcionar-se toda a criatividade artística para tal fim (Popova, citada por LODDER, 2010: 2). Ao artista, o Construtivismo exige o desempenho do papel de construtor-engenheiro, participando, através da actividade artística, activamente na produção industrial, massificada. Em manuscrito de 1921, Popova reconhecia uma nova era de desenvolvimento industrial que exigia, do artista, a aplicação dos componentes artísticos “ao design dos elementos materiais do dia a dia, isto é, da indústria ou da intitulada produção” (Popova, traduzida por John Bowlt, *in* VVAA, 1979: 78). A ênfase construtivista na produção em detrimento da composição, revelava a profunda crença na função do objecto enquanto, não representação, mas possibilidade de análise fundamental dos materiais modernos – orientados para a produção em massa. No trabalho das três, o material e a função dos objectos determinam a forma, orientando-as a ética da verdade dos materiais.

O design têxtil de Popova conhece-se profundamente influenciado pelo estudo da cor no medium da pintura, a que acresce a sua experiência em design cénico e gráfico. Retomando o estudo da linha presente em obras quais *Space-Force Composition* [Figura 2], o design da experimentação têxtil na Figura 6, apresenta-se complexo porém contruído através de elementos simples, repetidos em diferentes escalas e apresentando distintas espessuras de linha. O padrão nasce da repetição, da permuta, da intersecção e da interrupção. A série de linhas verticais é não só perturbada pela introdução de notórias disparidades de espessura, como abruptamente cortada por diagonal, deslocando o ritmo linear da composição e alterando a percepção sensorial que o espectador tem do padrão. Em suma, a assimetria (exacerbada por variações de cor e espessura), o corte diagonal e a repetição intensificam o dinamismo da composição e funcionam como elementos compositivos em si mesmos. O design têxtil de Popova e Stepanova aproximam-se estilisticamente e em termos de fundamentos teóricos, no entanto, as suas composições adquirem ritmos próprios através de métodos composicionais próprios – exacerbando a construção a régua e compasso, o design da segunda apresenta-se de carácter mais linear e gráfico, restringindo as composições a combinação de círculos, triângulos e quadrados enquanto aproximação metodológica às tecnologias da produção em massa.

Para Stepanova e Popova, o design têxtil, e a sua concretização em roupa, afigurava-se extensão lógica do seu empenho no Construtivismo. Em conjunto, na Primeira Fábrica Estatal de Têxtil, estabelecem, em 1922, teoria e metodologia que forjava a ligação entre design têxtil e produtivismo: ênfase nos aspectos funcionais do objecto, não obstante o design experimental, numa rejeição última de considerações putativamente estéticas. O trabalho têxtil é, assim, tomado, pelas três artistas, enquanto inseparável do uso concreto, mundano, do objecto produzido; é ferramenta construtivista para a transformação da vida ela mesma. Assim, Popova [Figura 5], Stepanova [Figura 10] e Ekster abordam a problemática da *prozodezhda*, conceito de génese no início da década de 1920 que se

refere, de modo mais abrangente que *spetsodezhbada* (indumentária específica em determinada ocupação profissional), a roupa para o trabalhador nas suas ocupações específicas – trabalho, lazer, desporto. Stepanova anunciava, em conferência no INkHUK, o princípio básico a governar a construção de roupa: “roupa específica para função produtiva específica” (Stepanova, citada por ADASKINA, 1987: 147). Através do design de roupa funcional e a escala massificada, as três artistas produzem design simples e lógico no que ao corte e construção se refere, concretizando a *prozodezhda*, roupa de produção, em designs de carácter conscientemente andrógino. Construídos a partir de formas geométricas simples, que as artistas recuperam da incursão pelo Suprematismo, furtam-se a significativas diferenças em relação aos seus pares masculinos¹⁰ (os actores no âmbito da peça de teatro e os desportistas no desempenho das suas actividades) na concretização do ideal da emancipada mulher soviética. A partir de retângulos e linhas rectas, o linear vestido azul de Popova [Figura 5], invocando o macacão do operário, distancia-se resolutamente da burguesa imposição de traços de feminilidade – no contexto da qual se acentuava o peito, a cintura e as ancas, restringindo de modo crasso os movimentos da mulher. O design da Stepanova [Figura 10] assume, de igual modo, as características práticas de um objecto adequado à função que desempenha, apresentando, qual no caso da primeira, variações mínimas de volume em relação ao figurino dos pares masculinos.

CONCLUSÕES

Popova, Stepanova e Ekster desempenham um crucial e distintivo papel na história da arte russa¹¹, moldando os percursos da *avant-garde* e integrando a primeira geração de mulheres artistas pós-Revolução que recebia, como tal, o ideal revolucionário da emancipada mulher soviética, par do homem no sistema de produção – inclusivamente, na produção artística. Contudo, avançando a década de 1930, a estalinista imposição do Realismo Social dificultaria o trabalho de uma nova geração de mulheres artistas que procediam aquelas tomadas por objecto de estudo no presente artigo. A arte soviética, centralmente administrada pelo Estado, voltava a coroar a pintura a óleo, tornando-a particularmente inacessível às mulheres – sistemicamente afastadas do acesso a espaço e materiais –, forçando a nova geração de mulheres artistas a procurar lugar no contexto do design gráfico – lugar que ocupará já não por impulso ideológico, mas por necessidade. O ideal da mulher soviética emancipada via-se deslegitimado por uma nova ideologia de Estado que, no final da década de 1930, convocava a mulher de novo ao

10 Lembrando Alexei Fedorov-Davydov que, em 1931, aliava o desenvolvimento de *prozodezhda* à “colectivização [e à] eliminação do individualismo na vida do dia-a-dia das formas individuais de trabalho” (citado por ADASKINA, 1987: 157).

11 São fenómeno ainda escassamente documentado no Ocidente, havendo tido porém reconhecimento em espaços museológicos quais MoMA e Tate Modern.

lar e ao tradicional papel que aí havia desempenhado até à Revolução de Outubro. Tal terá profundo reflexo na arte produzida por esta nova geração de mulheres artistas que, retomando o figurativismo na tela e no poster, abordará temas ligados ao feminino, não por proximidade com o tema, mas imposição por parte de uma estrutura institucional que se mostrava profundamente patriarcal. Renasce a iconografia da mulher de dócil feminilidade, já muito distante da brava e angular bolchevique.

Deste modo, e em última análise, não somente contra uma arte do passado se edifica a crucial relevância dos *caminhos femininos* forjados pela vanguarda construtivista russa da década de 1920, também contra o que a procede se revela a preciosidade de um tal fugaz e ímpar momento na história da arte: não unicamente pela fecunda produção (artística e ideológica) ligada ao Construtivismo, mas igualmente pelo papel, sem precedentes, aí desempenhado pelas mulheres artistas, a um tempo reflector e catalisador de importantes transformações no papel da mulher nas dinâmicas sociais.



FIG. 1

Liubov Popova

Design para o catálogo da exposição 5 x 5 = 25, 1921

Collage, tinta-da-china e lápis de cor sobre papel cinza.

Fonte: DABROWSKI, 1991: 95.

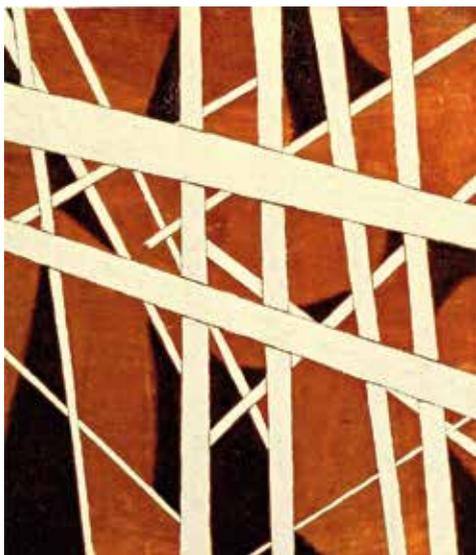


FIG. 2

Liubov Popova

Space Force Construction, 1921

Óleo com pó de madeira sobre tela

71 x 63,9 cm.

State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki,

The George Costakis Collection.

Fonte: tate.org.uk



FIG. 3

Aleksandra Ekster

Estudo do design cénico para a peça Romeo and Juliet, c. 1921

Guache e tinta metálica sobre papel.

The Riklis Collection of McCrory Corporation.

Fonte: moma.org

FIG. 4

Aleksandra Ekster

Estudo do design cénico para Satanic Ballet, 1922.

Fonte: google.com





FIG. 5

Liubov Popova

Estudo para design cénico e de figurino para *The Magnanimous Cuckold*, 1922

Tinta da china, aguarela, papel e verniz sobre papel, 19 3/4 x 27 1/4'.

Fonte: DABROWSKI, 1991: p. 106



FIG. 6

Liubov Popova

Design têxtil, c.1924

23,4 x 19,1 cm.

Colecção Privada.

Fonte: tate.org.uk

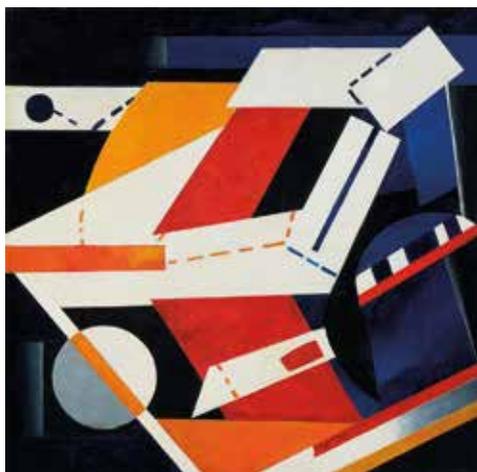


FIG. 7

Aleksandra Ekster

Construction, 1922-3

Óleo sobre tela

89,2 x 89,9 cm.

Fonte: moma.org



FIG. 8

Varvara Stepanova

Ilustração para o livro Zigra Ar, 1918.

Fonte: YABLONSKAYA, 1990: p. 146.



FIG. 9

Varvara Stepanova

Estudo para design cénico de *The Death of Tarelkin*, 1922.

Rodchenko Stepanova Archives, Moscovo.

Fonte: tate.org.uk



FIG. 10

Varvara Stepanova

Design para indumentária de desporto, c. 1920, e vestido realizado (por E. Khudiakova) com base nesse design, c. 1980.

Fonte: ADASKINA, 1987: 145 e 148.

REFERÊNCIAS

ADASKINA, Natalia (1987), "Constructivist Fabrics and Dress Design", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 5, Summer 1987, Florida International University, pp. 144 – 159.

AYERS, David, BENEDIKT, Hijartarson, BRU, Sascha, POSMAN, Sarah e REVERSEAU, Anne (eds.) (2013), *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, Berlim e Boston: Walter de Gruyter GmbH.

DABROWSKI, Magdalena (1991), *Liubov Popova*, Nova Iorque: Museum of Modern Art.

HARRISON, Charles e WOOD, Paul (eds.) (1999), *Art in Theory: 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, Oxford:Blackwell.

KOLLONTAI, Aleksandra (2016), *Mujer y Lucha de Clases*, Barcelona: El Viejo Topo

KRAUSS, Rosalind (1986), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press.

LODDER Christina (2010), "Liubov Popova: From Painting to Textile Design", *Tate Papers*, no.14, Autumn 2010, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>, accessed 25 January 2018

MARGOLIN, Victor (1997), *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

SARABIANOV, Dmitri V. e ADASKINA Natalia L. (1990), *Popova*, Londres: Harry N Abrams Inc.

VVAA (1979), *Women Artists of the Russian Avant-Garde: 1910-1930*, Colónia: Galerie Gmurzynska.

YABLONSKAYA, M.N. (1990), *Women Artists of Russia's New Age, 1900–1935*, Londres: Thames and Hudson.

www.moma.org

www.tate.org.uk

OUTUBRO E AS ARTES: CONFLUÊNCIAS NAS CONTRADIÇÕES (VANGUARDAS E REALISMOS)

Carlos Vidal

RESUMO

Pretende-se, num primeiro “andamento”, elaborar uma análise das “vanguardas históricas” soviéticas, e anteriores ao período soviético, mas na “esfera russa”, “pré” e “pós-revolucionárias” (em referência a Outubro, 1917), traçando-lhes um denominador comum, precisamente o conceito de “vanguarda”, conceito oriundo do universo militar, enquadrando perfeitamente, e falo num contexto euroamericano, as respostas estéticas ligadas às novas sociedades. Num certo sentido, há a tendência (maioritária na historiografia do tema) para lamentar ou criticar a perda da verve experimentalista ao longo dos anos 20, experimentações substituídas por um realismo de tipo pedagógico. Num segundo “andamento” conceptual mostra-se, diferentemente, como foram as práticas vanguardistas que geraram as novas realidades do realismo e de como, nos anos 30, o realismo é uma estética “global” (“planetária”), no México, Estados Unidos e Europa. Este texto revela ainda como à vanguarda como “porta de entrada” se sucedeu o realismo como “porta de saída” e de continuidade.

ABSTRACT

It is intended here, on a first stage, to construct an analysis of the Soviet “historical avant-gardes”, and even before the Soviet period but in the “Russian sphere”, “pre” and “post-revolutionary” (referring to October 1917) drawing them a common denominator, precisely the concept of “avant-garde”, a concept derived from the military universe, fitting perfectly, and I speak in a Euro-American context, the aesthetic answers linked to the new societies. In a sense, there is the tendency (mostly in the historiography of the subject) to mourn or criticize the loss of the experimentalist verve throughout the 1920s, experiments replaced by a pedagogical realism. In a second conceptual stage, it is shown, as differently, that was the avant-garde practices that generated the new realities of realism and how, in the 1930s, realism was a “global” (“planetary”) aesthetic, in Mexico, United States and Europe. This text also reveals how the avant-garde as “gateway” has succeeded realism as an “exit” and continuity.

KEYWORDS

Historical avant-gardes, post-revolution, battlefield, factura, factography, realisms, continuity

1. VANGUARDA E REALISMO: A MESMA POLÍTICA (SOCIAL, ESTÉTICA)

De início, quanto ao presente texto e à argumentação que intenta no seu fulcro, há que propor uma linha essencial: as chamadas “vanguardas históricas soviéticas” só serão plenamente entendidas e inseridas na sua especificidade (para uma sua legibilidade concomitante ao período reflectido, o da “primeira revolução proletária da história” que *abalou o mundo*) quando aplicamos ao conceito de “vanguarda”, determinante do século XX na estética (e antes na estratégia militar, como veremos), quando lhe aplicamos, dizia eu, na sua realidade soviética, uma peculiar, que no fundo é literal, “politização exponenciada”, pois nelas impera uma dimensão de *combate*, simultaneamente herdeira da matriz militar do conceito e da conflitualidade estética que determinou o século XX (e alguns momentos do século XIX).

Uma ideia fundamental, também aqui e já de início: a vanguarda, propondo-se à desconstrução (que nela é sobretudo desmantelamento enquanto autoconhecimento) de cada *medium* disciplinar, ou “meio actuante” (reconfigurando-se “num” específico estilo e não “no” estilo, para retomar os termos do “antivanguardismo” do *Rappel a L'Ordre* de Cocteau)¹,

1 Livro assaz fascinante, ao mesmo tempo moderno, vanguardista e reaccionário, digamos assim, composto por textos escritos por Cocteau desde 1918 e publicado em 1926, assim começa: “L’art c’est la science faite chair” (Cocteau 1926: 2). Depois, ao bom modo de Cocteau, diz-nos que cabe ao artista ter “estilo” e não “um” estilo (1926: 241), e conduz-nos, muito antes do “realismo socialista” soviético da década de 30, a um uso do “real” onde há uma definição de poesia e um poeta “sonhador acordado” para “as coisas surpreendentes que nos envolvem” (1926: 215). É pertinente seguir antecipadamente o raciocínio de Cocteau, antecipando, portanto, uma das ideias centrais deste meu escrito: é a vanguarda que gera o “realismo” por sua inerente implosão e auto-transcendência, e não exactamente Zdanov, Estaline ou Gorki. Até porque, na verdade, o “realismo” já está aqui “ocidentalmente” presente no vanguardismo eclético (entre Picasso e Arno Breker) de Cocteau: “Costuma-se representar a poesia como uma mulher, encoberta e lânguida, estendida sobre uma nuvem. Possui essa mulher uma voz musical apta para a mentira. [...] [No entanto] Um toque de varinha faz reviver o lugar comum. Vem-nos que o mesmo fenómeno se produz por um objecto ou um animal. [...] Vejamos o papel da poesia [já aqui, diga-se de passagem, muitíssimo distante de um Maiakovski]. Ela desvela-se em toda a força do termo. Revela nuvens, debaixo de uma luz que sacode o torpor, e as surpreendentes coisas que nos cercam e que os nossos sentidos registam mecanicamente. É inútil procurar para lá dos objectos e dos sentimentos bizarros para descobrir o sonhador acordado. É o sistema do mau poeta que nos leva ao exotismo (Cocteau 1926: 215). Portanto, há uma patina que recobre a beleza do “lugar comum”. “Toute le reste est littérature”. Enfim, “rappel a l’ordre”. Real, com sua “magia”. Cocteau antes de Gorki.

dispondo sobretudo do aparato legislativo do Manifesto², e por ele mesmo, contém uma pulsão ou necessidade autodestrutiva que se bifurca – ora na defesa da heroicidade do artista e da arte (veja-se entretanto como Barnett Newman afirma, tal como a sua geração, a sublimidade ligada, pela primeira vez em arte, à “heroicidade” em *Vir Heroicus Sublimis* de 1951), ora na afirmação do realismo, como se verá. Ou melhor, tal como num certo momento, noutra contexto, Nam June Paik disse que o vídeo foi a porta de saída de quem entrou no edifício do readymade, aqui, na URSS de 1930, o “realismo socialista” foi a *única* (sublinhado meu) porta de saída de quem entrou pelo edifício das vanguardas.

É a vanguarda e não a política “totalitária” (do famigerado eixo Estaline-Zdanov) que gera o “realismo socialista” ou, *tout court*, o “realismo”, do mesmo modo que o conflito readymade (Duchamp - “o cérebro”) / Picasso (“o pintor”) gerou o “rapell a l’ordre” de Jean Cocteau, como creio dever-se sublinhar. Inteligente processo dialéctico, o de Cocteau, pois faz emergir a fantasmagoria moderna, de certo modo antiobjectual (ora espiritual e invisível, onde podemos combinar as teses de Madame Blavatsky, que faz com que a sua “essência plástica” [neoplasticismo em Mondrian] seja a declinação do seu entendimento da “origem cósmica” do mundo, ou as teses de Kandinsky relido por Michel Henry, que nos diz toda a pintura ser “Interior”)³ de uma “experiência do real” que tanto *assusta* como a mentirosa lânguida mulher pairando sobre as nuvens (porque a poesia é sobretudo o seu “lugar comum” como matriz).

A vanguarda soviética afirma ou pretende inserir-se num combate social (a imagem, pictórica e “cartazista-colagista” depois dos anos 20), ao mesmo tempo que combate o edifício das artes e procura autotranscender-se (toda a vanguarda, aliás). Ou melhor, procurou autotranscender-se (e antotranscendeu-se) e gerou o cartazismo/realismo (e o colagismo de Rodchenko, Lissitzky, Gustav Klucis ou Trétiakov) e o mais assumidamente realismo pedagógico de Aleksandr Deineka.

2 Considero o “Manifesto” o dispositivo legal das vanguardas e assim o defino: acto de loucura e de saída desta para outra realidade. Texto e proclamação espirituosa e sarcástica, sofisma oposicional, elogio do momento presente como descoberta; ela anuncia o que anuncia e anuncia-se a si mesmo: é ruidoso por oposição ao silêncio meditativo do ensaio (trabalhe-se o manifesto Versus o ensaio e algo da sua essência nos surge); a sua poética e política é a do Aqui e Agora; é exclamativo, usa e abusa das maiúsculas e dos pontos ordenados – que também são ordens – 1. 2., etc., é megalómano, apela atenção; excessivo e desmesurado. É uma instância legislativa: quem o promove está de acordo com a lei, funda a lei do futuro arbitrariamente, porque o Manifesto é autotranscendente, como as vanguardas. Cf. Mary Ann Caws (2001).

3 Cf. H.P.Blavatsky (1923) e M. Henry (1988).

2. ARTE E VIOLÊNCIA, ARTE RADICAL

Neste ponto, abrem-se várias vias de abordagem para as vanguardas em geral (digamo-lo deste modo), e para as vanguardas soviéticas em particular: 1) Desde que Lenine defende, em *O Estado e a Revolução* (1917),⁴ que a destruição do Estado burguês só pode ser violenta, cabe politicamente à vanguarda soviética (através dos seus colectivos defensores de uma hegemonia proletária, como a VAAP ou o LEF - Frente de Esquerda com Maiakovski), por exemplo no que respeita ao plano literário, a destruição fonética e da sintaxe através dos chamados “discursos orientantes” (a palavra desmembra-se sem sentido, torna-se fonética e gráfica) que “esmagam” a ortografia em busca da “verdade”, como diria Malévich (quanto às artes da imagem): “Quando a consciência haja perdido o hábito de ver num quadro a representação de paisagens, madonnas ou Vénus impúdicas, veremos então aí o puramente pictórico [sublinhado meu]. [...] Rompi o anel do horizonte [...]. Só pintores idiotas e impotentes dissimulam a sua arte debaixo da *sinceridade*. Em arte é necessário a verdade e não a *sinceridade*” (Malévich, 1916; 1996:235-236). Neste ponto, mais do que autotranscender-se e gerar uma saída anti-tética, a vanguarda entra numa espécie de “reino” niilista que se reequilibra na exaltação da heroicidade do artista – esta tendência é internacional e abrange geografias desde a URSS aos EUA, veja-se o referido Expressionismo Abstracto e a forma como tal heroicidade se torna sublimidade em Barnett Newman: não excluindo a elevação do “estilo”, a emoção, a perda de racionalidade ou o êxtase de Longino (1,8; 2004: 114, 120), ou o terror e assombro de Burke (1.VIII; 2013: 58, entre vários exemplos), ou o desafio à imaginação de Kant (§23; 1992: 137), ou melhor, *excluindo-os como problemas históricos*, enquanto espírito imbuído das vanguardas (às quais acrescenta a transcendência), Newman afirma o presente como revelação e auto-evidência (1990: 173). Assumindo uma sublimidade heróica antinostálgica ou anti-histórica. E, acima de tudo, uma saída ao/do niilismo dadaísta ou futurista.

Num segundo ponto: 2) Antes, como vimos, a autotranscedência das vanguardas resgatar-se-ia na sublimidade, ou de outro modo: a pulsão autodestrutiva das vanguardas desemboca/desembocava no sublime, não deixando o sublime de ser vanguarda enquanto auto-revelação do presente. Veremos agora, partindo da raiz da palavra (refiro-me ao seu uso militar) como, no caso das vanguardas soviéticas, muito provavelmente, nem a sublimidade heróica sobreviveria, restando a antítese da sublimidade, apenas o realismo. Ou seja, na destruição (ou pretensa destruição) de todo o edifício da história e da arte, também como pretendido pelo futurismo italiano, restou apenas à experiência estética a própria sociedade, o real. Os artistas abandonariam o experimentalismo (a classificar

4 Lenine (1917: 227 ou, ensaio completo, 219-304).

adiante como “Faktura”, respeitando aos anos de 1913-14 a 1920), pois diziam-se empenhados na construção da nova sociedade, em industrialização acelerada, daí a eleição da entidade reproduzível que era o cartaz (figurativo na linguagem) e o realismo como pedagogia da abertura ao “novo”. Mas isto é inerente às vanguardas internacionais históricas e não ao processo soviético em particular. Vejamos desde o início.

Militarmente e no século XVIII, por exemplo nos exércitos britânico e prussiano, as formações de campanha dividiam-se em três linhas: chamadas, diria naturalmente, vanguarda, centro e retaguarda. Estas linhas desdobravam-se em combate, formando alas que se protegiam mutuamente e mutuamente organizavam o ataque ou avanço no terreno. O aperfeiçoamento da artilharia (de fortaleza, de costa, de sítio e de campanha) já não nos diz aqui respeito, obviamente. Temos portanto aqui o termo “vanguarda”, linha da frente, que Clausewitz vai mostrar os vários funcionamentos no Capítulo VII (Livro IV) do seu clássico *Da Guerra* (1976: 361). Os corpos centrais ou recuados tinham uma vanguarda protectora que, na evolução das técnicas da guerra, nunca deixou de ser um “corpo especial de guarda-avançada”. Já nas formações romanas, os legionários da primeira linha começavam o ataque (assédio) com armamento mais destrutivo que as linhas mais recuadas.

A vanguarda estratégia de guerra passa pois para a vanguarda estratégia de combate estético, sem dó nem filantropia. Leiamos de novo Clausewitz:

As almas filantrópicas poderiam então facilmente julgar que existe uma maneira artificial de desarmar e derrotar o adversário sem verter demasiado sangue, e que é para isso que tende a verdadeira arte da guerra. Por mais desejável que isso pareça, é um erro que é preciso eliminar. [...] Como o uso da força física na sua integralidade não exclui de modo nenhum a colaboração da inteligência [o Manifesto, diria eu, o referido aparelho legislativo das vanguardas estéticas, se passássemos já para este território], aquele que se utiliza sem piedade desta força e não recua perante nenhuma efusão de sangue ganhará vantagem sobre o adversário se este não agir da mesma maneira⁵.

3. VANGUARDA: EXPERIMENTAÇÃO OU POLÍTICA

Terceiro ponto: 3) A vanguarda foi terreno militar, e depois político até cerca de 1870. Entretanto, a anterior citação de Clausewitz não é despropositada, pois muito bem a percebemos (e à origem das vanguardas) depois de lermos textos como o “Manifeste du Futurisme” (1909) de Marinetti ou páginas de Aleksandr Bourliouk ou Maiakovski. Ou, no contexto nacional, Almada Negreiros (1917). Marinetti (iniciando o seu Manifesto):

5 Clausewitz (1976: 74).

1. Pretendemos cantar o amor pelo perigo, o hábito forte da energia e a ausência do medo. 2. Coragem, audácia e revolta serão os elementos essenciais da nossa poesia. 3. Até ao momento a literatura exaltou uma imobilidade pensante, o Êxtase e o sono. Mas nós pretendemos a exaltação da acção agressiva, a insónia fervorosa, a ginástica e o salto mortal, a energia e o ímpeto, a bofetada e o insulto. 4. Afirmamos que a magnificência do mundo foi estabelecida por uma nova espécie de beleza: a da velocidade. Um automóvel desportivo com a sua cobertura adornada de tubagens como serpentes de respiração explosiva. Um ruidoso automóvel como uma metralha é mais belo do que a Vitória de Samotrácia.

São ainda muito importantes os pontos 9 e 10 do mesmo Manifesto:

9. Glorificamos a guerra, a única higiene do mundo: o militarismo, o patriotismo, a destruição dos gestos dos fazedores de liberdade, as belas ideias que matam e o desdém da mulher.

E decisivo para entendermos a provocação aparentemente gratuita do ponto anterior:

10. Destruiremos os museus, as bibliotecas e as academias de toda a espécie, combateremos o moralismo, o feminismo e todas as oportunistas e utilitárias cobardias. (Marinetti 2009: 21-22)

Bourliouk:

Deixámos de considerar a estrutura e a pronúncia das palavras segundo regras gramaticais, não vendo nas letras senão discursos orientantes. Desmembrámos a sintaxe. 2. Conferimos sentido às palavras segundo o seu carácter gráfico e fonético. (...) (Emília 1971: 19)

Maiakovski:

Girou.

Bocas,

como corrente eléctrica (Maiakovski 1979: 141)

Ou Almada:

Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa pátria. No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual. [...] A guerra é a grande experiência. [...] Atirai-vos prà glória da aventura. [...] Divinizai o Orgulho. Rezaí a Luxúria. (Almada 2006: 26-31)

O mundo tem pois de ser refundado como na "Guerra" segundo Clausewitz, o passado é sempre inferior ao futuro; para tal não recuar perante nada, nem pela efusão de sangue;

glorificar o uso da força; a guerra é a higiene do mundo; glorificar ideias que matam e desmembramentos; a boca é corrente eléctrica... Portanto, a vanguarda primeiro é militar, depois política (Marx, Engels, Lenine), seguidamente literária e, finalmente, artística e estética.

Segundo Renato Poggioli (1962), a vanguarda como lance de radicalização transformadora começa por ser subsidiária da acção política; o radicalismo vanguardista, até 1870, não existe no exterior da literatura política. Leia-se Baudelaire (o caderno de notas *Mon coeur mis à nu*, entre 1862 e 1864), por exemplo, onde o termo “les littérateurs d’avant-garde” significa escritor político e de esquerda. Com o mesmo sentido teria Bakunine utilizado o termo na sua revista de curta duração (neste caso em 1878, em Chaux de Fonds, Suíça) precisamente intitulada *L’Avant-Garde*. A vanguarda cultural é posterior a 1870, e Poggioli refere a sua génese, ou mais concretamente a passada paralela das duas vanguardas – a política e a cultural:

Na realidade, apenas alguns anos depois de 1870, quando o espírito francês superou, sem a esquecer, a crise nacional e social representada pelo desastre da guerra prussiana, e pela revolta e repressão da Comuna, começa uma certa imagem de vanguarda a tomar forma; juntamente com a primeira [política], surge então uma segunda significação. Apenas a partir daí se começa a designar em separado uma vanguarda artístico-cultural, continuando efectiva a designação de uma vanguarda sociopolítica. Tal foi possível porque, por um instante, as duas vanguardas surgiram unidas [...]. (Poggioli 1962: 10)

4. REALISMOS GLOBAIS: O PRODUTO DA VANGUARDA

Vemos então que, ao afirmar que há movimentos, correntes, artistas, obras que se enquadram no qualificativo “vanguarda” e outros não, tal significa que a vanguarda vai coexistir simultaneamente com aquilo que são as suas contradições internas (e apontámos dois entendimentos para o termo, sua definição e prática) e com o que a rodeia historicamente e da vanguarda, das suas leis e manifestos, no fundo, quase nada pretende. Veremos seguidamente como é que a dependência da história e da política vai minar alguns alicerces da vanguarda artístico-cultural.

Para além da estratégia militar, de onde é importado, vimos enfim que a sua raiz é política, para depois se tornar estética. Ora e é, portanto, no “seu” território que ela se confronta consigo mesma autotranscendendo-se fusionalmente com o real (daí nascendo o “realismo”, concretamente). Nos anos 30 soviéticos, teremos pois de questionar, afrouxado o primeiro período vanguardista e experimental, se o “realismo socialista” se impôs somente por célebres decretos governamentais, ou se algum tópico da autotranscendente vanguarda (fechada e em permanente guerra consigo mesma) não é ele mesmo o caminho para o realismo (de Deineka, Guerassimov ou Sokolov-Skalia – ver a posição anti-realista como estética somente oriunda de totalitária vontade governamental em Golomstock 1991).

É ainda Igor Golomstock quem providencia todo o material sobre o “realismo socialista” (ou a “arte do III Reich”, a italiana e a chinesa) surgido por decreto [ponto 4]. A sua imposição (mas, afinal e mesmo seguindo essa argumentação, que há de comum entre o realismo de Guerassimov e o “realismo geometrizarante” de Deineka?) fora proveniente de uma reunião do Comité Central do Partido Comunista da União Soviética e Maio de 1932. Data de 25 de Maio desse ano um artigo publicado no *Literatournaia Gazeta* onde, pela primeira vez, surge o termo “realismo socialista”, consolidando o fim das vanguardas históricas e estabelecendo normas de vigilância para os artistas, sequência de factos que culminará em 1934 na realização do 1º Congresso dos Escritores da URSS, marcado pelas famigeradas intervenções de Andrei Zdanov (Golomstock 1991: 89). Mas vejamos esta época: nos Estados Unidos pintava Edward Hopper sombras solitárias na rua, homens e mulheres solitárias em cafés e hotéis, cidades desabitadas e a dureza do trabalho nocturno (e nem preciso de falar do ruralismo de Thomas Hart Benton). E como esquecer que, em Dezembro de 1931, o MoMA faz a sua (apenas) segunda retrospectiva, Diego Rivera, logo depois de ... Matisse⁶. Precisamente dedicado ao muralismo encomendado para o mesmo MoMA! Esta foi a década do “realismo socialista” e a do interesse pós-revolucionário (contra Porfírio Díaz) pelo muralismo mexicano. O candidato pós-revolucionário Álvaro Obregón vence as eleições em 1920, e o muralismo de Rivera era o seu porta-voz. De novo o encontro entre novos ideais sociais e o realismo. Um encontro já nosso conhecido de outras latitudes e mesmo cronologicamente anterior. O realismo é a consequência e a libertação da guerra: seja ela uma Guerra Civil, seja ela uma guerra estética sob a forma da “vanguarda”.

Lendo Siqueiros (1973: 11), percebe-se que o muralismo é mesmo tomado como a forma de libertar a mente mexicana do colonialismo “porfirista”. Portanto, é uma estética didáctica como a de Deineka. E Leah Dickerman fala mesmo num “network” de artistas, de intelectuais e de políticos que ligam o México, os Estados Unidos e a União Soviética (Dickerman 2011: 12). Pode inclusivamente ser caso para dizer que as vanguardas históricas são vencidas por uma espécie de “internacional realista” na primeira década de Estaline e da Grande Depressão (Ou que delas provém).

Neste ponto (voltemos ao segundo) da minha argumentação, vimos que a vanguarda não só não se resgata na heroicidade sublime (como em Newman e no Expressionismo Abstracto), como nem o problema (do resgate, saída) se coloca, pois o realismo é o produto da sua autotranscendência. A vanguarda gera o realismo, porque ela é também realismo, pois na autotranscendência do “artístico” pretendido, a vanguarda dissolve-se no real (não era até uma das pretensões de Beuys e das neovanguardas?). A arte na vida

6 Dickerman, Indych-López (2011).

e a arte na revolução. Rivera sucede e é porta-voz da Revolução mexicana, Deineka (ou Dovjenko, o cineasta de *A Terra*) sucede a El Lissitsky, Malevich, Rodchenko ou Dziga Vertov (o teórico do Olho-Câmara). Entretanto, passando a um exemplo brasileiro, diria agora que Cândido Portinari sucede à Semana da Arte Moderna. É um seu produto como o é das vanguardas parisienses, que conheceu *in loco*.

Como sabemos, o modernismo chegou ao Brasil em 1922, data referencial pois em Fevereiro desse ano realizou-se em S. Paulo a “Semana da Arte Moderna”. Nela participaram artistas como Di Cavalcanti, Vitor Brechelet, Vicente do Rêgo Monteiro, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, acompanhados activamente nessa aventura e década fulcral por escritores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Murilo Mendes ou Manuel Bandeira. Portinari, que participou e testemunhou as movimentações das vanguardas históricas em Paris, volta ao Brasil em 1930. Vive entretanto em Paris durante dois anos (1928-30) e, regressado, se dizia ter partido do Rio de Janeiro, onde estudou, académico para voltar “moderno”. Mas vendo nós obras dos seus anos 40 ou mesmo 50, como “Retirantes” (1944) ou “Colheita de Café” (e aqui não nos esqueçamos que os temas do trabalho não são prerrogativa única de autores de ambiências socializadas, como o pós-revolucionário Rivera, pois também o vemos, na sua dureza, em pintores como Edward Hopper), ou ainda a série “Emigrantes” vemos uma peculiar “modernidade”. Portanto, Portinari (como de novo Rivera nos anos 20) não regressa particularmente “moderno” (apesar das nítidas influências expressionistas e de autores como Ensor), volta, sim, social e virado para os dramas do mundo do trabalho e para a realidade social da miséria brasileira (inventando o “gigantismo” das mãos, tantas vezes copiado e influente, por exemplo, no neo-realismo português).

5. A LEITURA CRÍTICA PREDOMINANTE (DAS OPOSIÇÕES)

Depois de analisadas ou referidas as obras de Rivera, Siqueiros, Hopper ou Portinari, não é pois profícuo persistir-se na ideia de que o “realismo socialista” foi uma arte de Estado (dirigida pelo poder e pela sua adversidade à “arte burguesa ocidental”, como diria Walter Benjamin, poder que chama a si a direcção das artes e a arquitectura do único estilo permitido), posição por vezes baseada no facto de que tanto Lénine como Estaline em nada apreciavam o experimentalismo abstracto. Ora esta ideia conduz a uma teoria normativa e rotineira, que é a mais reproduzida leitura das artes soviéticas pós-revolucionárias – a teoria da “bifurcação” (desmantelada por um autor como Boris Groys, ensaísta que de Estaline nunca esteve próximo, muito ao contrário [Groys 1992]). Que se enuncia deste modo.

Seguindo o importantíssimo ensaio de Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography” (Buchloh 1984), consideraremos que os artistas da “forma” separados das

convulsões sociais (para eles a arte era aliada da nova sociedade se fosse invenção formal pura e não propaganda mimética) se integram na linha denominada Faktura e os outros na Factografia – temos então os dois tempos da arte soviética de vanguarda, na medida em que ao experimentalismo da Faktura sucederia regressivamente a mimetização socioindustrial da Factografia.

Faktura e Factografia pontuariam a produção artística soviética nas três primeiras décadas do século XX. Mas conviria começar por olhar para o panorama artístico em causa sem estes filtros. Todas as movimentações artísticas radicais, consideradas ainda em *bruto*, despertaram o interesse dos estrategos e dos ideólogos da Revolução, e nessa sequência realizou-se, poucos dias depois da vitória bolchevique, a reunião de Smolny, para a qual foi convocada, pelo Comité Central Executivo das repúblicas soviéticas, a elite intelectual de Petrogrado (Alexandre Blok, Maiakovski, o encenador Meyerhold, os pintores Petrov-Vodkine e Natan Altman), com o objectivo de acordar a colaboração futura entre a nova liderança e os artistas.

Este programa preencheria a terceira das três frentes de combate anunciadas pelo próprio Lenine em 1917: a frente política, a frente económica e a frente cultural, na qual, para além da prática artística, se adicionavam objectivos de ordem educacional, como a erradicação do analfabetismo até 1928.

Apesar dos altos cargos concedidos aos artistas mais inovadores da época – criação do Instituto da Cultura Artística, presidido por Kandinsky, organismo que em 1923 foi também dirigido por Malevich na sua secção de Leninegrado; criação dos Ateliers Superiores de Artes, que contaram com professores como Rodchenko, Naum Gabo, Anton Pevsner ou Lioubov Popova –, apesar desta efervescência, uma *mega-máquina* antivanguardista (Lewis Mumford) afirma-se logo à entrada dos anos 20. Mas, na sequência do que vem sendo aqui escrito, essa *mega-máquina* é a própria vanguarda (mas obviamente que não era essa a tese de Mumford).

Benjamin Buchloh analisa esses dois tempos das vanguardas soviéticas a partir dos diários de Alfred Barr, fundador do MoMA que viajou pela URSS entre 1927 e 1928. O primeiro período estabeleceu-se entre 1913-1920, chamemos-lhe Faktura, com proposições auto-reflexivas, sistemáticas e paracientíficas (dados a partir dos quais mais tarde trabalharão Joseph Albers, a Bauhaus, ou a Abstracção-Criação); neste espaço a pintura e a escultura redefiniam-se redefinindo as estruturas perceptivas do espectador. Num segundo período, a Factografia, a arte foi gradualmente perdendo a sua autonomia e, como o próprio nome indica, tentou colar-se aos “factos”. Nestes termos, autores como El Lissitzky, Sergei Tretyakov ou Rodchenko, como que colocam a estética numa zona *in-between*, propondo que a função “reportagem” (a arte como um novo tipo de jornalismo) predominasse sobre as anteriores investigações, agora apelidadas de “formalistas”.

Teremos pois esta síntese rápida dos dois tempos das vanguardas soviéticas;

Esquemáticamente:

FAKTURA 1913 – 1920

A Faktura corresponde a alguns tópicos propostos pela corrente crítica denominada *formalismo russo*, campo de trabalho oriundo, desde finais do século XIX, dos estudos literários. Citaremos Bakhtine e Victor Shklovsky, desde S. Petersburgo e Roman Jakobson, de Moscovo.

Recusavam:

- A crítica como divagação poético-filosófica.
- O simbolismo.
- A sobrecarga política na interpretação das obras.
- A crítica como forma de jornalismo.

Defendiam:

- A obra de arte em si, a sua autonomia e auto-reflexividade.
- Uma utópica ciência da literatura.
- A partir destes tópicos, desejavelmente, poderia mesmo chegar-se a uma definição da literatura.

Segundo Benjamin Buchloh, esta experimentação autolegitimada e auto-suficiente da forma radicalizou os pressupostos do modernismo. Surgiu em manifestos como “Bofetada no gosto do público”, de David Bourliuk ou no *Manifesto Raionista* de Larionov em 1912. Era o conceito central dos objectos e instalações de Lissitzky e Vladimir Tatlin, numa primeira fase. Marcou Maiakovski (ver acima “Viveiro de Juizes”), e levou a influência de Malevich a pintores como Rozanova e Liubov Popova.

FACTOGRAFIA

Década de 20

Antes do mais, conviria atentar em alguns aspectos do período entre 1919 e 1923, sensivelmente, para melhor compreendermos qual a prática “formal” que serviu de mediação/transição entre a Faktura e a Factografia, averiguando se podemos aí detectar o preâmbulo do futuro triunfo da estética realista. A estratégia formal a que me refiro é a colagem, formalização que repõe, contra o predomínio da abstracção experimental anterior, todas as modalidades possíveis de iconicidade e de representação figurativa didáctico-propagandística.

Pensa-se posteriormente que a colagem tem objectivos comuns ao posterior realismo, sobretudo: o alargamento dos públicos e a chamada educação das massas (de que as

vanguardas pretendiam sair “ílesas”, mas não saem); estes teriam sido os pressupostos que entregariam a anterior arte de vanguarda ao arsenal da propaganda estalinista.

Aqui chegados teremos de considerar o seguinte: a “tese da bifurcação” é útil na medida daquilo que nos informa (autores e movimentações), sobretudo em torno de uma requerida autonomia da arte (Clement Greenberg, em 1960, falará em autonomia “das artes”, de cada uma das artes, note-se – mas a autonomia é uma luta de todo o século XX)⁷. Mas esta tese destina-se sobretudo ao aprofundamento do fosso entre vanguarda e realismo, como se entre ambos nenhuma relação existisse, como se na arte soviética houvesse um pólo positivo e outro negativo, ou como se a arte fosse sempre positiva e só negativa quando a vontade política se interpõe. Mas esta polarização “positivo-negativo” não faz sentido, pois não é missão do “romantismo-vanguardista” eliminar o “pedagogismo-realista”: como bem no-lo diz Badiou, a vanguarda é composta por estes pólos tensionais, é didáctica quando quer refundar o próprio edifício das artes, eliminando a arte em favor do “ensino” do tempo-agora, e é romântica quando aspira ao absoluto⁸. Estes pólos são-lhe, à vanguarda, inerentes. A vanguarda é a destruição criadora anticlássica por excelência. O que fica? O real, de certa maneira: Courbet, Portinari, Edward Hopper, Rivera e Deineka.

6. UM NOVO “REALISMO”

Diz Christina Kiaer (2011), num ensaio sobre Deineka, o adepto (não interessa se neoclássico se *kitsch*) do “belo e harmonioso indivíduo soviético” (2011: 67), que o autor desaparece às mãos não das vanguardas soviéticas, mas ocidentais. Ou seja, o ocidente imaginou uma vanguarda sem Deineka, uma autotranscendência sem realismo. Mas havia exceções: Matisse, por exemplo, seu grande admirador que o considerava o mais talentoso dos artistas soviéticos: contundente e energético e de um sentido compositivo assombroso. Foi cartazista e ilustrador de Maiakovski, e, ao mesmo tempo, fundador da OST em 1925 (Óbschestvo Judózhnikov-Stankovistov), Associação de Pintores de Cavalete. Não estava com Estaline da forma que se julga: finda a NEP em 1928, inicia-se a industrialização do Primeiro Plano Quinquenal. Deineka decide-se pelos companheiros algo marginalizados (mas também participativos, dialécticas das vanguardas) do grupo “Outubro”, Rodchenko, Klucis ou Eisenstein. Depois viria a ser contestado por estes companheiros (que queriam pôr a debate a sua visão de “construção do socialismo” e da cultura física) e adere à Associação Russa de Artistas Proletários. Em 1932,

7 Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1960), repub. ut: The Collected Essays and Criticism, Vol 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969 (John O’Brian, org.), University of Chicago Press, 1993, pp. 85, 86.

8 Badiou (1998: 9-29).

data importante, fica entregue a si mesmo, pois o Partido dissolve os grupos de artistas. De certo modo, a vanguarda atinge os seus objectivos. O realismo de Deineka sempre teve laivos de onirismo, síntese das vanguardas: romântico e pedagógico, prova de que é a vanguarda dita mais avançada que o gera e aos seus seguidores. E é nestes termos que Boris Groys demonstra enorme lucidez: a vanguarda não é a revolução “positiva” espontânea, nem o realismo a criatividade abafada. Para Groys, o realismo socialista não foi uma arte de massas e para as massas, pois era tão elitista como as primeiras vanguardas. Há uma continuidade metodológica entre vanguarda e realismo. Para Groys eram ambos estratégias de poder ou do poder afastado da realidade (1992: 9). Mas o erro de Groys é o de deixar por aqui implícito que alguma arte existiria ligada ou “irmanada” à realidade. Tema para toda a História da Arte e da Estética.

REFERÊNCIAS

- AA.VV. (1983). *The Tretyakov Gallery: A Panorama of Russian and Soviet Art*. S. Petersburgo: Aurora.
- Badiou, Alain (1998). *Petit Manuel d'Inesthétique*. Paris: Seuil.
- Badiou, Alain (2005). *Le Siècle*. Paris: Seuil.
- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- Blavatsky, H. P. (1923). *Isis Unveiled: A Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology (Vol. I – Science). (Vol. II – Theology)*, Londres: The Theosophical House.
- Blok, Aleksandr e outros (1995). *Poetas Russos*, trad. Manuel de Seabra. Lisboa: Relógio d'Água.
- Buchloh, Benjamin H. D. (1984). "From Faktura to Factography". *October* 30. The MIT Press.
- Burke, Edmund (2013). *Um Investigação Filosófica acerca da Origem das nossas Ideias do Sublime e do Belo*, trad. Alexandra Abranches, J. Costa e P. Martins. Lisboa: Ed. 70.
- Caws, Mary Ann, org. (2001). *Manifesto: A Century of Isms*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press.
- Clausewitz, Carl Von (1976). *Da Guerra*, trad. Teresa Barros Pinto Barroso. Lisboa: Perspectivas & Realidades.
- Cocteau, Jean (1926). *Le Rappel a l'Ordre*. Paris: Stock.
- Dickerman, Leah e Anna Indych-López (2011). *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art*. Nova Iorque: MoMA.
- Emília, Georgette, org. (1971). *Os Futuristas Russos*. Lisboa: Arcádia.
- Gambrell, Jamey, org. (2005). *Aleksandr Rodchenko: Experiments for the Future – Diaries, Essays, Letters and Other Writings*. Nova Iorque: MoMA.
- Golomstock, Igor (1991). *L'Art Totalitaire: Union Soviétique – III Reich – Italie Fasciste – Chine*. Trad, Michèle Levy-Bram. Paris: Carré.
- Gray, Camilla (1962). *The Russian Experiment in Art*. Londres: Thames & Hudson, 2012.
- Greenberg, Clement (1960). "Modernist Paiting". In *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, John O'Brian, org. The University of Chicago Press, 1993.
- Groys, Boris (1992). *The Total Art of Stalinism; Avant-Garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*. Londres: Verso, 2011.
- Groys, Boris (2008). *Art Power*. The MIT Press.
- Henry, Michel (1988). *Voir l'Invisible sur Kandinsky*. Paris: PUF, 2005.
- Junco, Manuel Fontán del, Maria Zozaya e Christina Kier (2011). *Aleksandr Deineka: 1899-1969 – Una Vanguardia para el Proletariado*. Madrid: Fundación Juan March.
- Kahlo, Frida (1995). *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait* (Claudia Madrazo, org.). Nova Iorque: Abrams.
- Kant, Immanuel (1992). *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: IN-CM.
- Kiaer, Christina (2005). *Imagine no Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. The MIT Press.
- Lenine, V. I. (1917). *O Estado e a Revolução*. In *Obras Escolhidas 2*. Moscovo: Progresso. Lisboa: Avante!, 19981.

Llorens, Tomàs, org. (2006). *Vanguardias Rusas*. Madrid: Museu Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid.

Lodder, Christina (1983). *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press.

Longinus (2004). *On The Sublime*. In *Classical Literary Criticism*. Trad. Penélope Murray e T. S. Dorsch. Londres: Penguin.

Lozano, Luis-Martin e Juan Rafael Coronel Rivera (2007). *Diego Rivera: The Complete Murals*. Colónia: Taschen, 2017.

Maiakovski (1979). *Eu Próprio / Poesia 1912-1916*, trad. Manuel de Seabra. Lisboa: Vento de Leste.

Malévich (2010). *Escritos*, Andréi Nakov (org.), trad. Miguel Etayo. Síntesis: Madrid.

Marcadé, Jean-Claude (1990). *Malévich*. Paris: Casterman.

Marinetti, F. T. (2009). "Manifeste du Futurisme" (1909), in *Futurist Manifestos* (Umbro Apollonio, org.). Londres: Tate.

Micheli, Mario De (1987). *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, trad. Angel Sánchez Gijón. Madrid, Alianza.

Michelson, Annette (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.

Miller, Jamie (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion Under Staline*. Londres: I. B. Tauris.

Milner, John, org. (2017). *Revolution: Russian Art 1917-1932*. Londres: Royal Academy of Arts.

Nakov, Andrei (2009). *Black and White: A Suprematist Composition of 1915 by Kazimir Malevich*. Estocolmo: Moderna Museet.

Negreiros, Almada (2006). *Manifestos e Conferências* (F. Cabral Martins, L. M. Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira orgs.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Newman, Barnett (1990). *Selected Writings and Interviews*. John P. O'Neill, org. Nova Iorque: Knopf.

Poggioli, Renato (1962). *The Theory of the Avant-Garde*. Trad. Gerald Fitzgerald. Harvard University Press, 1968.

Siqueiros, David Alfaro (1973). *L'Art et la Révolution: Réflexions à partir du Muralisme Mexicain*. Tradução / direcção Georges Fournial. Paris: Éditions Sociales.

Todorov, Tzvetan (2017). *El Triunfo del Artista: La Revolución y los Artistas Rusos: 1917-1941*, trad. Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vidal, Carlos (1997). *Definição da Arte Política*. Lisboa: Fenda.

Vidal, Carlos (2002). *Imagens sem Disciplina: Meios e Arte nas Últimas Décadas*. Lisboa: Vendaval.

Vidal, Carlos (2002a). *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras: Celta.

Vidal, Carlos (2007). "Arte Soviética pós-revolucionária: da Factografia ao realismo ou o crepúsculo da vanguarda". In *As Artes Visuais e as Outras Artes*. FBAUL/Grupo de Ciências e Teorias da Arte.

Vidal, Carlos (2015). *Invisibilidade da Pintura: Uma História de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda.

Weinberg, Adam D., Deborah Lyons e Brian O'Doherty (2012). *Gennevilliers*: Prisma. (Original - Munique: Schirmer).

Wolf, Erika (2012). *Koretsky: The Soviet Photo Poster – 1930-1984*. Nova Iorque: The New Press.

II _ NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

P. 187

ANA MATA - PINTAR ATÉ AO FIM

Eduardo Geda

P. 197

A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIA ANTIGA DA FBAUL

Priscila Machado

P. 221

OS 100 ANOS DAS VANGUARDAS RUSSAS: SUPREMATISMO, CONSTRUTIVISMO E MODERNIDADE

Isabel Nogueira

P. 229

DO OBSCURECIMENTO À TRANSCENDÊNCIA: A REFLEXÃO ESTÉTICA DE EMMANUEL LEVINAS

Leonor Reis

ANA MATA, PINTAR ATÉ AO FIM

Eduardo Geda

RESUMO

Em três séries de pinturas, feitas entre 2003 e 2017, Ana Mata afirmou-se de maneira surpreendente e promissora. Utilizando quer uma máquina fotográfica antiga quer a fotografia digital, a artista encena imagens a partir das quais executa pinturas de grande beleza formal. Um imaginário sulcado pela desmaterialização dos corpos e pela reflexão acerca do visível e do invisível na obra de arte constituem em simultâneo metáforas sobre a finitude da existência humana e sobre as mutações da pintura figurativa. Não se trata apenas de representar aquilo que se vê mas de dar a ver aquilo que não se pode representar.

PALAVRAS CHAVE

Finitude, ficção, visível/invisível, metamorfose

ABSTRACT

In three series of paintings, made between 2003 and 2017, Ana Mata has proved in a surprising and auspicious way. Using either an old camera or modern digital photography the artist composes images from which she designs paintings of great formal beauty. A visual imagery marked by the dematerialization of the bodies and the reflection about the visible and the invisible in the work of art make up at the same time metaphors about the finitude of the human being and about the historical transformations of figurative paintings. It's not only a question of depicting the things that can be seen but also to make visible the things that cannot be depicted.

KEYWORDS

Finitude, fiction, visible/invisible, metamorphosis

Numa época de saturação de clichés, cuja pretensa originalidade tem contribuído para esvaziar a pintura de qualquer substância e significado, talvez seja altura de repensar a prática artística na sua dimensão poética e de refletir sobre determinados aspetos do passado como condição para renovar uma herança cultural incontornável. É isso que faz de maneira surpreendente e com um domínio técnico admirável o trabalho de Ana Mata (n. 1980).

Uma das primeiras obras de Ana Mata remonta a 2003 e trata-se de uma instalação de fotografia, intitulada *Vamos Águas*, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde se licenciou nesse mesmo ano e onde concluiu o doutoramento em 2016. Numa cisterna subterrânea das instalações da Faculdade encontram-se dispersos retratos a preto e branco de familiares da autora, alguns recuperados de álbuns de família. Colocados no chão, configurando a estrutura de uma árvore genealógica, as imagens dos familiares reencontram-se na fantasia de um gesto artístico. Ana Mata apropria-se do espaço e torna-o literalmente familiar. A cisterna subterrânea transforma-se numa cripta simbólica onde a árvore dos antepassados falecidos se mistura com os que ainda vivem e juntos formam as raízes das futuras gerações. Esta homenagem comovente é, de certo modo, um vaticínio do universo artístico que Ana Mata irá desenvolver nos próximos anos.

Neste texto referir-me-ei apenas às pinturas incluídas em três séries temáticas que se encontram, provavelmente, entre as obras mais conseguidas da autora.

PINTURAS CINZENTAS

Entre 2003 e 2005, Ana Mata realiza a sua primeira série, que intitula genericamente *Pinturas Cinzentas*. São pinturas em tons de preto e branco, feitas a partir da reconstituição de imagens fotográficas. Apesar da fotografia digital ser hoje omnipresente, inclusive na prática de muitos artistas contemporâneos (e que a própria irá usar mais tarde), Ana Mata executa as suas fotografias preparatórias com uma velha máquina Kinax dos anos quarenta do Século XX. Utiliza quase sempre um período de exposição deliberadamente incorreto, o que faz com que as figuras fiquem desfocadas, imprecisas, com arrastamento e um vago halo de luz provocado pelo movimento deliberado do modelo. São fotos – e as respetivas pinturas – que fazem lembrar as fotografias primitivas de longa exposição, em que frequentemente as figuras ficavam desfocadas ou desapareciam e deixavam um rasto indefinido quando se movimentavam e saíam do enquadramento durante o período de exposição.

Se a fotografia capta o instante com o propósito de o conservar é justamente porque aquele momento não dura para sempre. A fotografia traz consigo a consciência do efémero, o sentimento de que tudo o que somos e experienciamos se projeta no passado e desaparece no futuro. Entre o presente do disparo da objetiva e a contemplação da imagem no papel medeiam o tempo e o nada. É neste sentido que se pode dizer que a fotografia é um prenúncio de morte. Aquele instante jamais se repetirá, porque não voltaremos a ser os mesmos que o instantâneo ilusoriamente captou.

O que Ana Mata faz ao transfigurar as fotografias em pinturas, conservando a aparência dos corpos que não tiveram o tempo de exposição adequado – que não viveram o tempo desejado – é construir personagens que são reflexos existenciais da nostalgia de um passado que não volta. A sua arte é um gesto de amor em relação às pessoas e aos lugares que lhe são queridos e que se expõem como aparições fantasmáticas que a pintura celebra.

Na maior parte das pinturas cinzentas há rostos que ficam velados, corpos e braços que se agitam e são rasurados, como se a imagem fosse insuficiente para registar a materialidade dos corpos. São imagens fugazes, nas quais a sensação de incerteza nos remete para uma ação sem princípio nem fim. A representação deixa de ser um momento privilegiado de reconhecimento para se transformar na aparência de alguém que está prestes a desaparecer no espaço e no tempo. O preto, o branco e o cinzento adquirem assim a dimensão de um luto pictórico em relação ao que desapareceu, ou está prestes a desaparecer, e em que a própria presença humana parece marcada pela sensação transitória de finitude. O que o espectador vê nos traços de preto e branco e nas manchas de luz são espectros evanescentes de corpos que não existem a não ser na ilusão óptica do quadro.

Cada pintura cinzenta assume-se como um retrato imaginário e não como representação de qualquer realidade. Ana Mata encena meticulosamente as suas figuras fantasmáticas em paisagens para nós anónimas e pensa a construção, a textura e a tonalidade do

quadro a partir da especificidade da pintura. A tinta na tela é o culminar de um processo que consagra a necessidade de habitar aquelas imagens e de se deixar tocar pelo espírito dos lugares. Não é certamente por acaso que as pinturas cinzentas mais envolventes são aquelas em que o corpo de Ana Mata, enquanto personagem do seu universo ficcional, se apresenta quase sempre irreconhecível. Ora surge como um anjo humano que tenta esvoaçar, ora como uma silhueta de luz que corre pelo bosque. Noutras pinturas aparece de costas, ou de frente, estática, dispersa na imensidão de arbustos e árvores. O corpo vê-se, mas não está lá, o preto e o cinzento são apenas o que resta de uma ausência anunciada ou de uma predição de morte.

O POÇO

Na preparação da série *O Poço*, executada entre 2011 e 2015, Ana Mata utilizou a mesma máquina fotográfica que usara na série *Pinturas Cinzentas*. Porém, agora temos uma paleta de cores rica, sem restrições. A autora define o enquadramento durante a composição fotográfica, aplica focos e períodos de exposição ajustados e encena todos os pormenores que encontramos nas pinturas.

O corpo está estendido no solo, sem peso nem consciência, observado de um ponto de vista alto que acentua a sua dimensão de horizontalidade plana, prestes a deslizar para o interior da ondulação azul que percorre parte da imagem. Esta impressão inicial é contrariada pela posição da tela em suspenso na parede diante dos nossos olhos, que percecionam em simultâneo o corpo na vertical, como se pudesse a qualquer momento elevar-se e perder-se para além das margens do quadro, que são para nós a fronteira deste mundo de ficção.

Enquanto personagem do seu imaginário, Ana Mata encontra-se deitada numa rocha na orla de uma ribeira. As pinturas vão apresentando variações que se prendem com a tonalidade das cores, a intensidade da luz, a abundância de vegetação, a profusão de pormenores, a posição do corpo, as roupas e as mantas que envolvem a figura, as diversas estações do ano e horas do dia. As pinturas não têm título nem têm todas a mesma escala, mas o cenário e a personagem são os mesmos. O ciclo da natureza repete-se e renova-se, os dias nunca são iguais, o corpo mantém-se prostrado, cada pintura tem um eco próprio que faz sentir o salto no tempo.

Vistos sequencialmente, sem ordem particular, os quadros adquirem uma estranha dimensão narrativa, nem linear nem cronológica, tanto mais surpreendente quanto a diferenciação fragmentada de cada imagem acompanha sobretudo uma metamorfose das formas que se alteram de composição para composição. O intervalo que separa cada pintura estabelece uma transição inesperada entre as imagens do mesmo local e da mesma figura. A passagem irreversível do tempo e o desgaste das coisas são pontuados pelo ritmo da diferença e da repetição. Ora as cores se mostram exuberantes e parecem

extravasar os limites do quadro, como o azul da água que nunca é o mesmo em cada pintura, embora mantenha o caudal da corrente e estabilize a composição dos volumes, ora as cores se diluem até perder definição, como que a lembrar-nos que em pintura nunca há nada acabado. A obra de arte completa-se no olhar e na comoção de cada espectador, nas respostas inesgotáveis a um apelo sem nome e sem limites.

A consistência figurativa das imagens vai-se desmaterializando de pintura para pintura, sensível na supressão de espaços que ficam em branco, por pintar, na rarefação das cores, no entrelaçado das camadas de tinta e, finalmente, no desaparecimento da personagem, como se a vertente figurativa se dissolvesse no interior do quadro até se aproximar da pura abstração.

Se a abstração é a essência do espiritual na arte, então o que a série *O Poço* faz com uma subtileza tocante é tornar visível o invisível: o espiritual apodera-se do material à medida que as formas, as cores e os volumes se desintegram em ondas de luz e espasmos de branco, e o corpo se esbate até se extinguir. Não é só uma metáfora do termo da existência humana que fica implícita neste processo, é também uma trajetória possível das mutações históricas da pintura e da complexidade da própria reflexão artística. Apesar de ser fiel às fotografias que lhe servem de preparação, o que a pintura de Ana Mata faz não é reproduzir aquilo que se vê mas dar a ver aquilo que não se pode reproduzir.

Da harmonia manifesta da natureza, no seio da qual era possível imaginar a ventura do ser humano, saltamos para uma nuvem luminosa de cores e formas que ganham leveza na tela sugerindo o advento inquietante da ausência do próprio mundo visível. Deixamos de ver imagens, vemos apenas o engenho da pintura. Já não estamos perante a representação simbólica da realidade ficcionada, estamos perante a realidade nua do artifício da representação.

ÁRVORES

A série *Árvores*, executada em 2016 e 2017, teve como ponto de partida inúmeras fotografias digitais que Ana Mata fez nos meses de verão em pomares e pinhais que são propriedade da família há várias gerações. São locais que se encontram nas zonas circundantes dos cenários utilizados para encenar as fotografias preparatórias da série *O Poço* e que não se distinguem de modo substancial da tipologia dos ambientes naturais que serviram de fundo às *Pinturas Cinzentas*, de resto também associados a laços familiares. Estamos, portanto, em território que viu crescer e passar os antepassados da artista, por entre raízes e rebentos, arbustos e pedras, árvores, a terra e o céu.

São espaços isolados, dispersos num meio rural sereno, por vezes melancólico, a que a luminosidade característica da fotografia digital empresta um brilho que parece fazer vibrar as cores. À exceção de uma tela magnífica de grandes dimensões que mostra um pessegueiro filtrado pela luz dourada do fim da tarde, são na maior parte pinturas sobre papel ou cartão de menores dimensões. Cada uma das pinturas concentra-se

numa árvore específica, na periferia de paisagens que lhes dão contexto, contraste e ressonância cromática.

São retratos íntimos que não escondem a nostalgia do que passou, a vontade de um retorno utópico à infância, e que aspiram à perpetuidade do futuro. Cada árvore tem raízes, identidade, memória e histórias para contar. Histórias de quem as plantou, de quem por ali andou, de quem as contemplou, de quem as acompanhou em vida. É este sentimento ao mesmo tempo tão pessoal e distanciado que Ana Mata partilha connosco, levando-nos a crer que através da admiração da natureza e da persuasão da arte ainda é possível acreditarmos no reencantamento do mundo.

Aqui não há fantasmas à vista nem corpos caídos por terra, não há contornos ou figuras que desaparecem na incandescência da luz nem cores que desfalecem em lapsos de espanto. Aqui há árvores que resistem à passagem do tempo, à existência de sucessivas gerações e que se renovam a cada encontro. De certa maneira, estas árvores, separadas e inscritas em cada pintura à maneira de um álbum de família, formam elas próprias no seu conjunto uma autêntica árvore genealógica dos antepassados da autora.

No fundo da terra que cobre as raízes da vegetação abundante fluem porventura as águas provenientes da ribeira do Poço. Atravessam a distância e a incredulidade até acabar por encher uma cisterna subterrânea provisoriamente transformada em cripta familiar graças à montagem de uma instalação artística. Eu sei que esta é uma história inverosímil, mas é uma das tantas que vislumbro no percurso desconcertante, notável e coerente da obra de Ana Mata, uma das mais interessantes e promissoras da nova geração das artes plásticas entre nós.

Nota - A obra de Ana Mata está disponível nos *sites* anamata.pt e modulo.com.pt/artistas/ana-mata



FIG. 1

Série Árvores.

Sem título, 2017.

Acrílico sobre papel, 56X76 cm.



FIG. 2

Série Árvores.

Sem título, 2017.

Acrílico sobre cartão, 14,8X21 cm.



FIG. 3

Série O Poço.

Sem título, 2015.

Acrílico e óleo sobre tela, 51,6X37,5 cm (2).



FIG. 4

Série O Poço.

Sem título, 2015.

Acrílico e óleo sobre tela, 51,6X37,5 cm.



FIG. 5

Série Pinturas Cinzentas.

Anjo, 2005.

Óleo sobre tela, 190X155 cm.



FIG. 6

Série Pinturas Cinzentas.

Sem título, 2003.

Óleo sobre tela, 190X230 cm.

A COLECÇÃO DE FOTOGRAFIA DO SÉCULO XIX

Luísa Arruda

RESUMO

Este relatório data de 2006 e apresenta um projecto de investigação em torno do acervo de 82 fotografias do século XIX, proveniente da Academia de Belas-Artes. Com a investigação, inventário e conservação preventiva das peças, o acervo ganhou o estatuto de colecção. Importa hoje divulgar o relatório da investigação que inclui obras dos mais relevantes fotógrafos europeus, abordando temas de património nacional e internacional, como objecto de estudo para classes de história da arquitectura, da escultura e mesmo modelos escultóricos para desenho.

PALAVRAS CHAVE

Fotografia, heliogravura, inventário, investigação, século XIX

ABSTRACT

Dated from 2006 this paper presents a research project on 82 XIX Century photographs from the Fine Arts Academy. The amount of old photographs gained a collection status by research studies, inventory and preventive conservation. Today is important to reveal the research report that includes works from the most relevant european photographs, showing national and international heritage for architecture history classes, sculpture classes an even as sculptural models for drawing.

KEYWORDS

Photography, heliogravure, inventory, investigation, 19th century

NOTA INTRODUTÓRIA

Apresenta-se na secção de “Notas de Investigação” da revista *ArteTeoria* um circunstanciado relatório de investigação, datado de 2006, elaborado por uma aluna da antiga licenciatura de Pintura, Priscila Machado, sob minha coordenação, e integrado no projecto de salvaguarda do património gráfico da Faculdade de Belas-Artes que tenho vindo a liderar. O relatório apresenta a colecção de fotografia, integrando 5 heliogravuras e 82 fotografias em diversas técnicas da época: fototípias, provas a carvão e albuminas.

Note-se que intitula Gabinete de Desenho ao que hoje é apenas considerado como reserva de desenho. Esta antiga designação diz respeito a um conceito mais alargado de gabinete de estudo/reserva, em que se realizaram quase todos os trabalhos. Esta investigação ocorreu a par da criteriosa inventariação de todas as peças de fotografia pertencentes à Faculdade, sendo presente no Gabinete de Desenho, um conjunto de CD com as fotografias das peças, três CD com as fichas de inventariação e o presente relatório. As fotografias foram guardadas em gavetas próprias e acondicionadas em papel de baixa acidez.

A aluna investigou em várias bibliotecas, incluindo a biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes, na época ainda amplamente acessível a investigadores. Priscila Machado contou com o apoio incondicional da Direcção da Faculdade (Cristina Tavares como Presidente do Conselho Directivo e eu própria como Vice-Presidente), e pôde conhecer os especialistas que convidei, nomeadamente Maria da Trindade Mexia Alves, que na época dirigia o gabinete de estampas do Museu Nacional de Arte Antiga, e Luís Pavão, reputado fotógrafo e investigador de fotografia.

Hoje, este relatório revisto e acompanhado da publicação das fichas de inventário (não reveladas nesta revista por falta de espaço) poderiam constituir o seu trabalho final do Mestrado de Museologia, que não frequentou na época. Pela importância e relevância da investigação, fica registada a propriedade intelectual de Priscila Machado e divulgado um património que carece de urgente restauro.

INVENTÁRIO DA COLECÇÃO DE FOTOGRAFIA ANTIGA DA FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (2006)

Priscila Machado

O PATRIMÓNIO ARTÍSTICO DA FACULDADE DE BELAS-ARTES DE LISBOA

A Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa é herdeira de um património artístico valioso. São milhares de obras que, além da sua natureza artística, são um reducto da memória da instituição e, em particular, da evolução do ensino artístico desde a fundação da Academia de Belas Artes, em 1836, até aos dias de hoje.

Uma parte substancial das obras que pertenciam a esta antiga Academia transitou, ainda durante o século XIX, para o Museu Nacional de Belas Artes e outra parte ficou com a Academia de Belas Artes, quando esta se separou da parte escolar no fim do século XIX. As restantes obras, que incluem pintura, escultura, desenho, gravura, litografia e fotografia, ficaram na Escola de Belas Artes de Lisboa e fazem hoje parte do núcleo antigo do património artístico da FBAUL.

Devido ao desconhecimento ou à insuficiência de meios no contexto escolar, este património tem sido negligenciado, facto atestado pelo estado avançado de degradação de parte significativa das obras. Dado o risco real de continuação de deterioração e de perda irreversível deste património, aumenta a premência de uma intervenção concertada com vista à sua salvaguarda.

PROJECTO DE INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO DA FBAUL

Este património tem vindo a ser objecto de trabalhos de levantamento ou inventário esparsos e incompletos ao longo da sua história, parte deles resultando da iniciativa pessoal de alguns professores ou no âmbito de trabalhos escolares.

Recentemente, devido à iniciativa de alguns professores e ao apoio de órgãos directivos da Faculdade, tem-se vindo a definir como prioridade dentro da instituição um projecto de Inventário do Património Artístico visando a sua salvaguarda, estudo e posterior divulgação.

GABINETE DE DESENHOS DA FBAUL

Integrando este esforço de inventário alargado, criou-se o Gabinete de Desenhos para suprir a necessidade de identificar, acondicionar convenientemente e recuperar o importante acervo de desenho antigo, que se encontrava em risco de degradação e perda.

O trabalho teve início oficialmente em 2001, sob iniciativa e orientação da professora Luísa Arruda, e com a colaboração de Alberto Faria, licenciado pela FBAUL. Este aluno tinha-se dedicado, ainda durante o seu curso de Pintura, a trabalhos de levantamento fotográfico dos acervos de desenho antigo e de pintura antiga da instituição, no âmbito das disciplinas de Museologia e Arqueologia e Património. Este trabalho foi realizado em conjunto com Neusa Negrão e resultou na edição de um CD-ROM pela FBAUL.

No Gabinete, foi usado como base inicial de trabalho o importante inventário da coleção de desenhos antigos realizado nos anos oitenta do século XX pelo professor da disciplina de Museologia, Carlos Amado, e pelos seus alunos.

Além das obras conhecidas até 2001, foram chegando ao Gabinete notícias da existência de outras no Convento de S. Francisco. Estes documentos gráficos foram sendo encontrados ao longo dos primeiros anos de actividade do Gabinete, geralmente em espaços pouco utilizados das instalações da FBAUL e, frequentemente, muito degradadas, mutiladas, sujas e com fungos.

Desenhos, gravuras e litografias em grande quantidade chegaram ao Gabinete nos anos seguintes, e mais alunos formados no curso de Pintura da FBAUL vieram a trabalhar nas campanhas de inventário. A seguir a Alberto Faria, colaboraram com o Gabinete: Ana Afonso, Sandra Mestre, Priscila Machado e Raquel Carvalho, inicialmente em regime de estágio profissional, em parceria com o Instituto do Emprego e Formação Profissional.

Até 2006, as actividades do gabinete dividiram-se entre diversas intervenções de emergência nas obras que iam surgindo em número crescente, a tentativa de implementação de um plano continuado de conservação e restauro, começando pelas peças mais afectadas e consideradas de maior interesse, o levantamento fotográfico e o inventário da totalidade do acervo com apoio de investigação.

As instalações do Gabinete de Desenho situaram-se, até Setembro de 2004, na sala 3.70. Aqui se procedeu a parte do inventário de desenhos, litografias, bem como a alguns trabalhos de conservação e restauro por técnicos especializados. Quando a sala foi requisitada para aulas, as instalações foram transferidas para a sala 3.44. Tornava-se urgente preparar uma sala de acervo com as condições adequadas para um acondicionamento definitivo das obras do Gabinete após o inventário. Nesse sentido, depois de consulta à conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga, Maria da Trindade Alves, foram feitas as alterações possíveis na sala, embora estas estejam ainda longe das condições necessárias a um acervo adequado a obras em suporte de papel. Foi implementado o controle ambiental de humidade e temperatura e a separação de espaço físico entre obras infectadas por fungos e as restantes. Adquiriram-se armários com gavetas para acondicionar as peças.

O espaço tornou-se exíguo e inadequado para acomodar simultaneamente o arquivo de milhares de peças e o trabalho de inventário realizado pelos colaboradores. Acresce ainda uma maior dificuldade em se realizar algumas intervenções de conservação e restauro no espaço do Gabinete, como havia acontecido anteriormente, com vantagens de economia de tempo e fundos para a instituição e na celeridade no tratamento das obras.

O Gabinete de Desenhos empenha-se actualmente em finalizar o processo de inventário e na continuação do moroso projecto de conservação e restauro das peças que alberga.

ACERVO DO GABINETE DE DESENHO DA FBAUL

Desenho

O Gabinete de Desenho alberga actualmente cerca de um milhar de desenhos antigos, com datas desde 1830 até 1935, que consistem, na sua maioria, em exercícios de aula. As temáticas atravessam os programas das disciplinas da Academia, indo desde o desenho arquitectónico e de ornamentos, até à cópia de estampa, ao desenho anatómico, ao de panejamentos, ao desenho de estátua, de paisagem e de figura humana.

O Gabinete teve também a seu cargo uma intervenção de vários milhares de desenhos de figura humana, das décadas de sessenta e setenta do século XX, que se encontraram em 2004, enrolados em grandes maços num armazém do convento, junto ao acervo de gessos. Foram posteriormente guardados em gavetas, nos armários da sala 3.70, onde permanecem, separados por autores ordenados alfabeticamente, sujeitos a um processo de planificação enquanto aguardam inventário. Posteriormente, foi encontrado mais um saco de rolos com desenhos, que se encontram presentemente na sala 3.44 a aguardar um tratamento semelhante.

O inventário destas peças foi iniciado em 2005 por um grupo de alunos da cadeira de Museologia, constituído por Hermínio Soares, Maria Otilia Mendonça e Maria João Rato.

Gravura

O Gabinete de Desenho alberga também o núcleo antigo da colecção de Gravura, com o total de 638 exemplares datados entre os séculos XVII e XX. O inventário e estudo destas obras foi realizado por Teresa Madeira no âmbito da sua tese de Mestrado em Museologia intitulada "A Colecção de Gravura Antiga da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa".

Litografia

No Gabinete de Desenho está também uma colecção de Litografia antiga. Esta encontra-se ainda em fase de inventário, mas a quantidade de provas ascende actualmente a cerca de cinco mil, entre litografias importadas e outras produzidas em Portugal.

Muitas delas têm uma clara função pedagógica, tendo servido para o ensino de diversas

aulas de desenho da antiga Academia. Parte substancial destas litografias são tiragens e repetições da produção da Oficina Litográfica da Academia, que funcionou sob direcção da Academia de Belas Artes de Lisboa no século XIX.

A sua importância prende-se também com este facto, já que a Academia envolvia professores e agregados na gestão da Oficina e na produção directa destas litografias. Como exemplo disto, salienta-se a impressão em várias tiragens a partir de 1840 dos "Elementos do Desenho" - lições feitas pelo professor da Academia, Joaquim Rafael.

COLECÇÕES DE FOTOGRAFIA ANTIGA E HELIOGRAVURA DA FBAUL

As colecções

Em 2004, também foi encontrado na sala 3.26, entre desenhos e litografias, um conjunto de fotografias, fototípias e heliogravuras antigas, que se julgam poder datar até aos anos iniciais do século XX. Visto não existir um organismo especializado no tratamento deste tipo de obras na FBAUL, o Gabinete de Desenhos tomou a seu cargo a tarefa do seu acondicionamento e inventário, que foi levado a cabo entre Novembro de 2005 e Abril de 2006, por Priscila Machado.

As heliogravuras constituem um inventário independente pois, embora esta técnica híbrida inclua a utilização da sensibilização da chapa matriz por meio da luz, está no geral mais próxima dos procedimentos da gravura [fig. 1].

A colecção de Fotografia antiga é constituída por 82 obras, das quais 77 são provas fotográficas e 5 são fototípias, um processo de reprodução fotomecânica da imagem fotográfica.



FIG. 1

Coluna jónica dos propileus da Acrópole de Atenas. Reconstituição de E. Guillaume e L. Ulmann. Pertence à colecção "Fragments Antiques" editada por Ch. Schmid e impressa na Heliogravure Lemerrier. Pormenor de heliogravura com o nº de inventário FBAUL/1/HG.

As obras são de grandes formatos e encontram-se coladas sobre um cartão de suporte, que pode ser individual ou servir de base a conjuntos de imagens, mas é quase sempre original e possui frequentemente selos, carimbos, legendas ou inscrições que fornecem informações importantes relativamente à autoria, à produção, ao assunto representado e à datação das fotografias.

A temática centra-se no património artístico nacional e estrangeiro, nomeadamente em representações de monumentos arquitectónicos, elementos escultóricos e ornamentais e objectos artísticos.

Estado de conservação

Na sua generalidade, as obras foram encontradas bastante sujas e em mau estado de conservação. Quase todas as provas da coleção são de albumina, uma técnica de impressão fotográfica oitocentista particularmente susceptível ao desvanecimento e amarelecimento das imagens, bem como a constituir o chamado *espelho de prata*.

A maioria apresentava lacunas, de pequenas ou grandes dimensões, nas imagens e nos cartões de suporte, devido a cortes, rasgões [fig. 2] ou à acção de insectos. Noutros casos, as obras apresentavam vestígios de imersão ou de exposição a humidade excessiva, causando o aparecimento de manchas de bolor, fungos e, por vezes, o amolecimento e a desagregação do papel.

Dada a necessidade de intervenção, o Gabinete de Desenhos contactou o especialista em conservação e restauro de fotografia Luís Pavão, que, após visita e apreciação da



FIG. 2

Portal da Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Charles Thurston Thompson. Prova fotográfica de albumina com o nº de inventário FBAUL/33/FA.

colecção, elaborou um orçamento para o seu tratamento. O Gabinete pretende iniciar este processo ainda no corrente ano¹.

As fototípias e as heliogravuras encontram-se em relativamente bom estado de conservação e não necessitam de intervenções de conservação e restauro com urgência.

INVENTÁRIO DA COLECÇÃO DE FOTOGRAFIA DA FBAUL

Observação e organização da colecção

O processo de inventário propriamente dito foi antecedido por dois momentos.

Primeiro foram necessárias a observação e a organização preliminar da colecção, com levantamento de informação e separação das obras de acordo com as técnicas, os assuntos e os autores. Isto permitiu acondicionar provisoriamente as obras de forma coerente, preparando-as para o inventário. Este conhecimento constituiu também uma plataforma para a investigação que se seguiu sobre a origem e o historial das obras. A informação recolhida permitiria completar o inventário e compreender o valor da colecção.

Ficha de inventário

Antes de iniciar o processo, foi ainda necessário definir uma ficha de inventário individual para as obras. Esta teria de atender às normas de inventário aplicáveis, ao Inventário do Património Artístico da Instituição em curso, mas, também, se deveria adequar à especificidade da colecção.

Foi consultada e considerada a legislação em vigor relativa ao inventário².

Devido às vantagens da normalização, a ficha de inventário da colecção de fotografia adopta, de uma maneira geral e sempre que possível, a estrutura de referência do livro de *Normas de Inventário*³ editado pelo Instituto Português de Museus.

Para atender à especificidade das colecções, foram introduzidas as alterações necessárias em alguns campos de inventário, com base em modelos de fichas de instituições como o Centro Português de Fotografia e o Arquivo Fotográfico de Lisboa.

Encontra-se em anexo um exemplo da ficha de inventário.

1 Este processo não chegou a avançar (LA).

2 Lei de Bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural, lei nº 107/2001, Diário da República, 8 de Setembro de 2001, nº 209, série I-a; Lei-quadro dos Museus Portugueses, lei nº 47/2004, Diário da República, 19 de Agosto de 2001, nº 195, série I-a.

3 PINHO, Elsa Garrett e FREITAS, Inês da Cunha (1999). Normas Gerais – Normas de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas, Lisboa: Instituto Português de Museus.

Número de inventário

Seguiu-se a atribuição de um número de inventário a cada prova fotográfica. O número escolhido é alfanumérico, incluindo a sigla da instituição, seguida do número da obra e da sigla convencionada para cada colecção. Este sistema foi escolhido no Gabinete de Desenho, pois facilita a elaboração simultânea de inventários de cada técnica, até que seja possível elaborar o inventário geral do património artístico da FBAUL. O número de inventário da primeira obra da colecção de fotografia será assim FBAUL/1/F e a primeira heliogravura FBAUL/1/HG.

Este número é escrito a grafite junto ao canto inferior direito do verso do cartão de suporte da prova fotográfica, ou no verso da prova caso este não exista. Nos casos em que existem várias provas coladas sobre um mesmo cartão, os números de inventário encontram-se na zona do verso correspondente à imagem a que dizem respeito ou possuem uma seta indicativa.

Levantamento fotográfico da colecção

Em seguida foi feito o levantamento fotográfico de todas as obras. Pretendia-se uma imagem de trabalho de qualidade satisfatória para figurar no inventário. Recorreu-se à imagem digital devido à sua flexibilidade, facilidade de integração com um inventário em suporte digital, rapidez e economia.



FIG. 4

Convento de Santa Cruz, Coimbra. Charles Thurston Thompson, 1866. Prova fotográfica com o número de inventário FBAUL/23/F

Os registos foram executados com as condições disponíveis no Gabinete, já que devido ao grande formato das obras não foi possível usar a digitalização nem o material de reprodução da aula de Fotografia desta Faculdade. Foram feitos registos gerais de cada obra, pormenores das marcas, legendas e inscrições, e também um registo dos diversos aspectos de deterioração no estado de conservação das peças.

Armazenamento dos materiais de inventário

O arquivo fotográfico dos inventários da colecção de fotografia e de heliogravura encontra-se armazenado em CD na sala do Gabinete de Desenho.

As fichas dos inventários em formato digital das colecções de fotografia e de heliogravura também se encontram armazenadas em CD na sala do Gabinete de Desenhos e existem impressas em papel, guardadas em dossiers na sala do Gabinete e no Conselho Directivo da FBAUL.

Investigação sobre a Colecção de fotografia

De modo a preencher os principais requisitos de uma ficha de inventário que se pretende tão completa quanto possível, foi feito um trabalho de investigação em paralelo ao levantamento descritivo de cada peça.



FIG. 5

Torres sobre os arcos das Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha. Charles Thurston Thompson, 1866. Prova fotográfica com o número de inventário FBAUL/21/E

Tendo como ponto de partida as pistas dadas por inscrições, assinaturas, carimbos e selos, foram procuradas, através de pesquisa bibliográfica, as informações que permitissem preencher os diversos campos da ficha de inventário de cada peça. Aqui se identificam as atribuições de autoria, a datação, a identificação da técnica, a identificação dos assuntos representados, no caso de não existir legenda, o modo de incorporação da peça na instituição, etc. – qualquer informação sobre a origem, a história e a função da peça.

A coleção encontra-se subdividida em vários conjuntos, que formam unidades coerentes. Existe fotografia estrangeira importada e fotografia de estrangeiros e de portugueses realizada em Portugal.

Cerca de metade da coleção (FBAUL/1/F a FBAUL/37/F) representa vistas oitocentistas de monumentos portugueses, como o Mosteiros da Batalha, o dos Jerónimos, o de Alcobaça, o convento de Cristo em Tomar, o de Santa Cruz, a Sé Velha e a Universidade de Coimbra.

Destas apenas três pertencem a autores não identificados.

As restantes provas integram um conjunto de registos fotográficos de monumentos arquitectónicos ibéricos encomendado a Charles Thurston Thompson, fotógrafo do Museu de South Kensington de Londres, pelo superintendente das coleções John Charles Robinson, visando obter reproduções para o museu e para publicações de divulgação artística.

Robinson veio a Portugal em 1865, onde escolheu os assuntos a fotografar e obteve autorizações do vice-inspector da Academia Real das Belas Artes de Lisboa, Marquês de Sousa-Holstein.

Em 1866, Thompson fotografou em Portugal réplicas de algumas das provas que integram a obra "The sculptural ornament of the Monastery of Batalha in Portugal", editada pela Arundel Society, em 1868, em Inglaterra.

Estas provas pertenceriam a um conjunto maior, provavelmente adquirido ou doado à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, entre 1866 e o fim do século XIX. A Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa e a Biblioteca Nacional possuem alguns exemplares, muitos deles diferentes.

Em seguida temos um grupo de duas provas fotográficas realizadas em Portugal representando esboços escultóricos.

Uma delas representa provavelmente um exercício escolar de 1897 do mais tarde escultor Francisco dos Santos, fotografado por João Francisco Camacho (FBAUL/39/F) [fig. 6].

A obra terá sido oferecida por Santos ao arquitecto e professor de Desenho Arquitectónico na mesma escola, José Luiz Monteiro, de acordo com dedicatória inscrita no cartão de suporte.

A outra terá sido, possivelmente, encomendada ao fotógrafo Wenceslau Cifka, por ocasião do concurso para estátua equestre do rei D. Pedro IV para a cidade do Porto (FBAUL/38/F) [fig. 7].

A maquete está datada de 1858 e assinada pelo escultor francês Anatole Calmels (1822-1906), que se encontrava em Portugal. A estátua foi inaugurada em 1866.



FIG. 6

Esboço de Francisco dos Santos representando figura feminina. João Francisco Camacho, 1897. Prova fotográfica com o número de inventário FBAUL/39/E

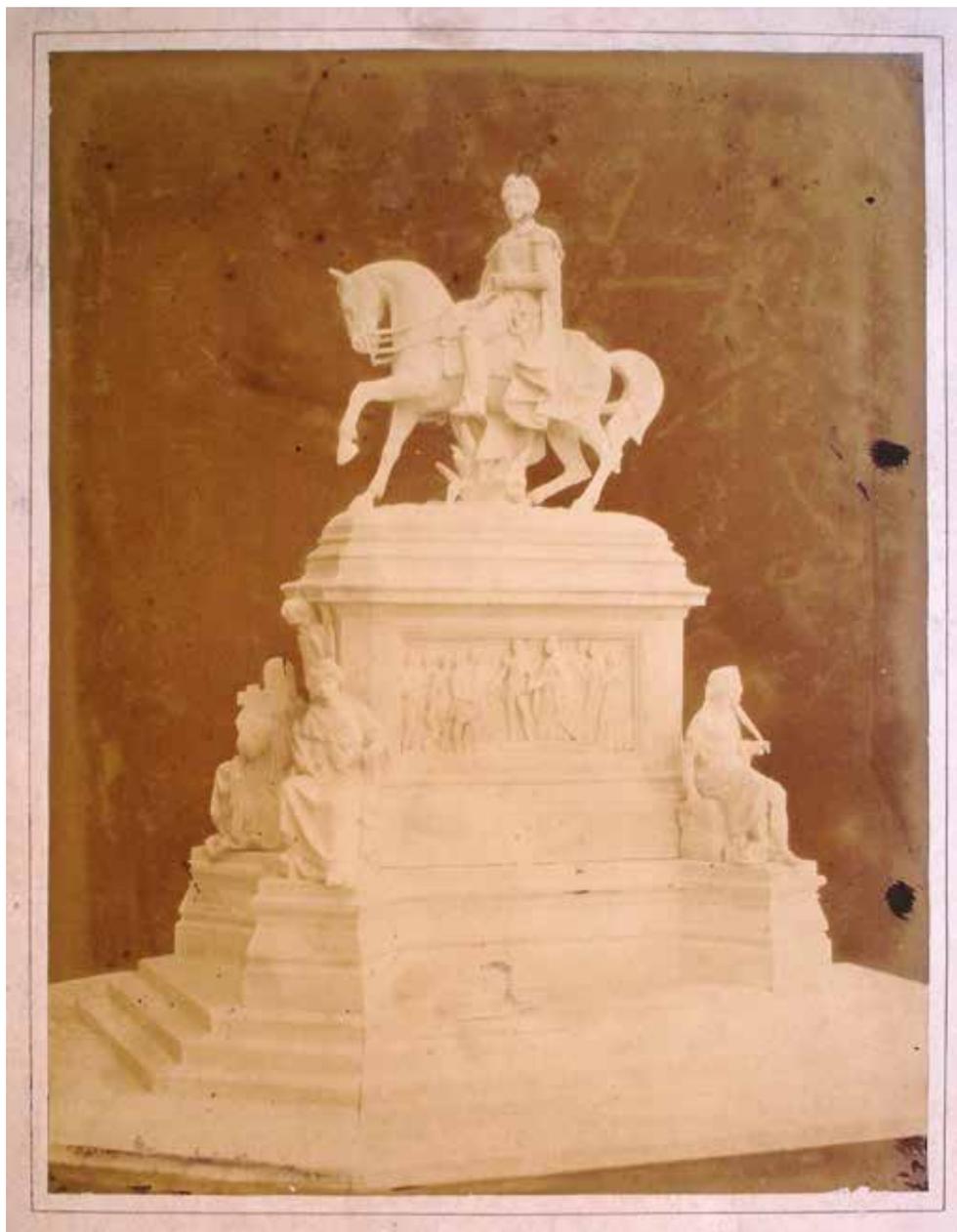


FIG. 7

Maquete para estátua equestre de D. Pedro IV da cidade do Porto. Wenceslau Cifka, c. 1858-1861. Prova fotográfica com o número de inventário FBAUL/38/F

A prova fotográfica terá, provavelmente, sido incorporada na Academia Real de Belas Artes de Lisboa entre 1858 e 1861, data em que figurou na quinta Exposição desta Academia, com o n.º 152, com a legenda "Projecto do monumento, que se hade elevar á gloriosa memoria de Sua Majestade o Senhor D. Pedro IV".

Seguem-se as obras estrangeiras, provavelmente importadas para a Academia de Belas Artes, como tinha acontecido com as estampas anteriormente, para se obter informação visual e modelos para o ensino. Uma grande parte continua a vir de França e de Itália. O maior grupo representa vistas de monumentos, com atenção particular a pormenores arquitectónicos e de escultura ornamental.

As provas fotográficas FBAUL/41/F a FBAUL/58/F foram executadas pelo fotógrafo Louis-Emile Durandelle e publicadas pela casa comercial Delmaet & Durandelle em Paris, entre 1862 e 1868 [fig. 9]. Provavelmente, nesta data, terão integrado uma colecção de fotografias representando diversas fases da construção do edifício da Ópera Nacional de Paris, doadas à Academia Real das Belas Artes de Lisboa, pelo seu architecto, o francês Charles Garnier (1825-1898).



FIG. 8

Selo branco centrado junto a margem do cartão de suporte Carimbo de Wenceslau Cifka na prova fotográfica com o n.º de inventário FBAUL/38F.

Algumas fotografias terão, provavelmente, servido de modelo para cópia na Aula de Ornamentos da Academia, segundo descrições no catálogo da Exposição dos trabalhos escolares de 1871.

Na coleção também existem a prova a carvão de Gaston Braun representando vista da fachada da Ópera de Paris (FBAUL/40/F) e duas albuminas editadas pela companhia inglesa de Francis Frith, com dois grupos escultóricos da mesma fachada (FBAUL/59/F e FBAUL/60/F).



FIG. 9

Construção do edifício da Ópera de Paris. Louis-Emile Durandelle, c. 1862-1868. Prova fotográfica com o número de inventário FBAUL/45/F

Segue-se um grupo de fotografias de registo de escultura ornamental (FBAUL/61/F a FBAUL/74/F). Representam, principalmente, vistas de elementos arquitectónicos ornamentais ou de réplicas em gesso, principalmente baixos-relevos da igreja de Santa Maria dei Miracoli em Veneza. Em algumas destas provas um selo branco reforça uma origem italiana, tendo o fotógrafo P. Pozzi e o seu estabelecimento sido dedicados à fotografia artística em Milão.

Também devemos registar duas provas representando peças de artes decorativas em metal: um prato e um gomil decorados [fig. 12 - FBAUL/75/F] e duas peças de armadura com cenas de batalha em relevo (FBAUL/76/F). Estas fotografias devem ter sido executadas pelo fotógrafo Jean Laurent ou, talvez, por um dos seus assistentes em França, Espanha ou Portugal, entre 1855 e 1892.

É possível que estas provas fizessem parte da obra "Oeuvres d'art en photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque.



FIG. 10

Selo branco centrado junto a margem do cartão de suporte. Prova fotográfica com o número de inventário FBAUL/45/E



FIG. 11

Fachada do edifício da Ópera de Paris. Gaston Braun, c. 1873-1876..Prova fotográfica com o número de inventário FBAUL/40/F



FIG. 12

Prato e gomil. Jean Laurent, c. 1855-1892.Prova fotográfica com o número de inventário FBAUL/75/F

Catalogue des chefs d'œuvre de peinture ancienne et moderne, de sculpture, ciselure, d'ornementation. Etc., photographié sur les originaux même des musées d'Espagne et du Portugal. Armures, antiquités, spécimens d'architecture, d'archéologie, vues de monuments, costumes.", Paris: J. Laurent, 1872.

Revela-se também uma prova fotográfica que se integra, com alguma estranheza, na coleção, pois a sua técnica aponta para uma data bastante posterior às restantes, já do século XX (FBAUL/77/F). Ali se representa uma vista parcial da fachada de um edifício, não possuindo qualquer informação que permita a sua identificação de momento.

Finalmente, temos o grupo de cinco fototipias, uma delas representando uma estátua em gesso de uma figura masculina a tocar flauta e as restantes representando quatro réplicas de baixos-relevos de ninfas de Jean Goujon, pertencentes à Fonte dos Inocentes em Paris.

As provas estão coladas sobre cartão de suporte com legenda assinalando que integram a coleção de "Classiques de l'Art – modèles pour l'enseignement du dessin", publicada sob os auspícios do Ministro de Instrução Pública Francês durante a segunda metade do século XIX, em Paris. Foram executadas pela Fototipia de Gustave Arosa em Saint-Cloud, impressas na casa de Jules Boyer e distribuídas pelos estabelecimentos dos Srs. Rapilly e Legoupy [fig. 14].



FIG. 13

Carimbo relativo à prova fotográfica: Prato e gomil. Jean Laurent, c. 1855-1892. n.º de inventário FBAUL/75/E



FIG. 14

Répliques de Ninfas da Fonte dos Inocentes, em Paris. Impresso na Fototypie G. Arosa, c. 1855-1900. Fototipias com os números de inventário FBAUL/81/F e FBAUL/82/F.

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

De acordo com a numeração irregular que muitas das obras apresentam, e com informações provenientes de bibliografia e documentos de época relativos a aquisições da Academia de Belas Artes durante o século XIX, podemos depreender que a colecção de Fotografia Antiga da FBAUL se encontra bastante reduzida em relação à dimensão do espólio existente em tempos.

Apesar do desaparecimento de muitos exemplares, as obras constituem um conjunto de importância e valor significativos, o que não é difícil de comprovar.

Com apenas uma superficial procura em livros de História da Fotografia, podem encontrar-se facilmente quase todos os nomes dos autores da colecção e mesmo reproduções de algumas das obras. Uma pesquisa no espólio de museus nacionais e internacionais da especialidade ou uma busca em sítios da *Internet* daria resultados semelhantes. Descobrimos que existem na colecção autores e obras que têm importância, reconhecimento e até valor de mercado.

A título de exemplo, refira-se que o multifacetado artista e fotógrafo Wenceslau Cifka e João Francisco Camacho são nomes fundamentais da fotografia oitocentista nacional. Refira-se também que Charles Thurston Thompson, que veio fotografar os monumentos portugueses, teve um papel central no inventário e na divulgação artística no século, na qualidade de fotógrafo oficial do museu inglês de South Kensington, actual museu Victoria & Albert.

Refira-se ainda como a colecção de fotografias da construção da Ópera de Paris, editadas pela firma Delmaet & Durandelle, é das mais famosas da fotografia oitocentista e está presente em quase todos os livros de História da Fotografia e em acervos de diversos museus internacionais da especialidade.

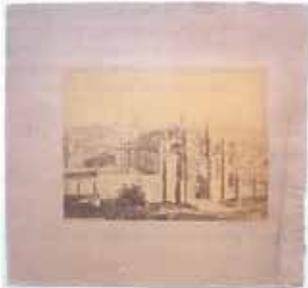
Sobreviveram a mais de um século de uso e por vezes negligência. Constituem, portanto, uma das mais antigas colecções de fotografia nacionais, e um património valioso em termos históricos e artísticos para a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

No entanto, grande parte das obras encontram-se em mau estado de conservação e necessitam de intervenções de conservação e restauro. Algumas destas estão particularmente degradadas e instáveis devido à presença de fungos activos ou à desagregação dos seus materiais. O risco de perda é real e irreversível. Nestas obras, a degradação agrava-se com o tempo e a necessidade de intervenções de conservação e restauro adquire um carácter de urgência.

Quando as primeiras fotografias apareceram, houve quem as descrevesse como espelhos com memória. Este inventário fez-se para que estas imagens não desapareçam e não sejam esquecidas.

ANEXO 1

Modelo de Ficha de Inventário das colecções de Fotografia e Heliogravura (frente)

	
INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa	
Instituição / Proprietário: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa	
Categoria: Fotografia	
N.º de Inventário: FBAUL / 1 / F	
Autor: Thompson, Charles Thurston (1816-1868)	
Justificação de Autor: obra identificada (ver inscrições)	
Casa Comercial / Editor:	
Título: "Batalha." (título original)	
Técnica: prova de albumina a partir de negativo de colódio húmido	Registo de imagem Tipo: fotografia digital N.º de Inv. Fotográfico: FBAUL-1-F Localização: Gabinete de Desenhos da FBAUL Data: 20/12/2005 Autor: Priscila Machado
Dimensões: 29,8 x 39,3 cm	
Dimensões do suporte: 55,5 x 59,6 cm	
Data: Ano(s): 1866 Século(s): XIX	
Justificação da Data: de acordo com estadia do autor em Portugal, segundo referência bibliográfica nas obras "The sculptural ornament of the Monastery of Batalha in Portugal" e "Charles Thurston Thompson e o projecto fotográfico ibérico"	
Local: Batalha, Portugal	
Local de Execução: Kensington, Inglaterra, Reino Unido	
Marcas:	
Legenda / Inscrições: "Batalha./ Photographed by C. Thurston Thompson." (a grafite na parte inferior do cartão de suporte)	
N.º de Inventário: FBAUL / 1 / F	Pág. 1 / 2

ANEXO 2

Modelo de Ficha de Inventário das coleções de Fotografia e Heliogravura (verso)

Descrição: Prova fotográfica representando o Mosteiro de Santa Maria da Vitória na Batalha, Portugal. Vista da fachada oeste, com a fachada principal da igreja ao centro, a capela do fundador à direita e o claustro de D. João I à esquerda. A prova encontra-se colada sobre cartão de suporte com inscrições a grafite junto à margem inferior.

Historial: A prova integra um conjunto de registos fotográficos de monumentos arquitectónicos ibéricos. Foi encomendada a Charles Thurston Thompson, fotógrafo do Museu de South Kensington de Londres, pelo superintendente das coleções John Charles Robinson, visando obter reproduções para o museu e para publicações de divulgação artística. Robinson veio a Portugal em 1865, onde escolheu os assuntos e obteve autorizações para fotografar da parte do vice-inspector da Academia Real das Belas Artes de Lisboa, Marquês de Sousa-Holstein. Thompson fotografou em Portugal em 1866. Uma réplica desta prova fotográfica integra a obra "The sculptural ornament of the Monastery of Batalha in Portugal" editada pela Arundel Society em 1868. Esta prova fotográfica terá provavelmente sido incorporada na Academia Real de Belas Artes de Lisboa entre 1866 e o fim do século XIX, ficando posteriormente afectada à actual Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Incorporação: Desconhecido (Fundo Antigo)

Data de Incorporação:

Localização: Gabinete de Desenhos da FBAUL

Estado de Conservação: Regular

Especificações sobre o Estado de Conservação: amarelecimento e desvanecimento da imagem; lacuna e desagregação do cartão de suporte junto à margem direita; sujidade geral

Data do Estado de Conservação: 26/4/2006

Intervenções de Conservação e Restauro:

Exposições:

Bibliografia: "The sculptured ornament of the Monastery of Batalha in Portugal: twenty photos, with a descriptive account of the building : under the sanction of the Science and Art Department, for the use of schools of art and amateurs", Londres: Arundel Society, 1868; FONTANELLA, Lee, "Charles Thurston Thompson e o projecto fotográfico ibérico", A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, [1997]; SENA, António, "História da imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997", Porto: Porto Editora, 1998.

Observações:

Preenchido por: Priscila Machado

Em: 26/4/2006

N.º de Inventário: FBAUL / 1 / F

Pág. 2 / 2

REFERÊNCIAS

AUER, Michel, *Encyclopédie Internationale des Photographes de 1839 a nos Jours*, Paris: Ed. Camera Obscura, 1985.

Fragments Antiques, ed. Ch. Schmid, impr. Heliogravure Lemerrier.

Lei de Bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural, lei nº 107/2001, Diário da República, 8 de Setembro de 2001, nº 209, série I-a; Lei-quadro dos Museus Portugueses, lei nº 47/2004, Diário da República, 19 de Agosto de 2001, nº 195, série I-a.

Catálogo da Exposição, J. Laurent e Portugal - Fotografia do séc. XIX, Torre do Tombo, Lisboa: 2010.

Catálogo da Exposição em 1871 dos Trabalhos Escolares e Provas dos Concursos de 1868 a 1870, Lisboa, Academia Real das Belas Artes de Lisboa, 1871.

Classiques de l'art : modèles pour l'enseignement du dessin / publ. sous les auspices de M. le Ministre de l'Instruction publique par Félix Ravaisson, Paris: Rapilly : Legoupy, 1875 notícia em <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/>, consultada em 22 de maio de 2018.

FONTANELLA, Lee, *Historia de la fotografia en Espanha desde sus origenes hasta 1900*, Madrid: El Viso, 1981.

FONTANELLA, Lee, Charles Thurston Thompson e il proxecto fotográfico ibérico, Coruna: Xunta de Galicia, 1996 , consultado a 22 de maio de 2018 www.cgai.org/archivos_fondos_bibliograficos/4457, consultado a 22 de maio de 2018.

Fragments d'architecture antique : d'après les relevés & restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France a Rome, Paris: Charles Massin, 1905.

MEKOUAR, Mouna., « Étudier ou rêver l'antique. Félix Ravaisson et la reproduction de la statuaire antique », *Images Re-vues* [En ligne], 1 | 2005, document 6, mis en ligne le 01 septembre 2005, consultado a 22 maio de 2018 URL : <http://imagesrevues.revues.org/222>.

Oeuvres d'art en photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue des chefs d'œuvre de peinture ancienne et moderne, de sculpture, ciselure, d'ornementation. Etc., photographié sur les originaux même des musées d'Espagne et du Portugal. Armures, antiquités, spécimens d'architecture, d'archéologie, vues de monuments, costumes., Paris: J. Laurent, 1872.

Opéra:(photographies de la construction de l'Opera de Paris e de details architecturaux par Delmaet & Duran Oeuvres d'art en photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue des chefs d'œuvre de peinture ancienne et moderne, de sculpture, ciselure, d'ornementation. Etc., photographié sur les originaux même des musées d'Espagne et du Portugal. Armures, antiquités, spécimens d'architecture, d'archéologie, vues de monuments, costumes., Paris: J. Laurent, 1872.

delle, [Photographe], 1870 disponível Delmaet & Durandelle. Photographe <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442894m> consultado a 22 de Maio de 2018.

PINHO, Elsa Garrett e FREITAS, Inês da Cunha, *Normas Gerais – Normas de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999.

TAVARES, Emília, MEDEIROS, Margarida, *Tesouro da Fotografia Portuguesa do século XIX*, Museu do Chiado, Lisboa, 2015.

SENA, António, *História da Imagem fotográfica em Portugal*, Porto: Porto Editora, 1998.

TAVARES, Emília, MEDEIROS, Inês, *Catálogo da Exposição, Tesouros da Fotografia Portuguesa do século XIX*, Museu do Chiado, Lisboa: 2015.

THOMPSON, Charles Thurston, *The sculptural ornament of Batalha in Portugal. Twenty photographs by Thurston Thompson with a descriptive account of the building*. Londres: 1868.

OS 100 ANOS DAS VANGUARDAS RUSSAS: SUPREMATISMO, CONSTRUTIVISMO E MODERNIDADE

Isabel Nogueira

RESUMO

Assinala-se o centenário da Revolução Russa (1917), que culminaria na subida ao poder dos bolcheviques e na constituição da União Soviética. A Rússia, à semelhança dos países artisticamente mais eminentes, iniciara um processo de consciência e desenvolvimento do designado movimento histórico das vanguardas. Naturalmente que este processo teve origem já em meados do século XIX, aquando da emergência do modernismo, enquanto movimento simultaneamente de ruptura e de proposta de novos códigos estéticos e artísticos. Surgiam assim dois movimentos de uma clara modernidade: o Suprematismo e o Construtivismo, os quais, apesar das suas particularidades, foram determinantes para a afirmação da vanguarda russa e da sua actualidade.

PALAVRAS CHAVE

Suprematismo; construtivismo; modernidade; vanguarda

ABSTRACT

Pointed to the 100 years of the Russian Revolution (1917), which would culminate the seizure of power by the Bolsheviks and the constitution of the Soviet Union. Such as the most eminent art centers – France, Italy, Germany – Russia had begun a relevant and implied avant-garde movement, intensified around 1913, which would develop precisely in the aftermath of the Revolution, until Stalin government. This process, of course, is part of a larger movement, in its disturbing way, which found its origins in the mid-nineteenth century. Modernism, therefore, arose from the simultaneous movement of rupture and the proposal of a new aesthetic, especially anchored in the exploration of abstraction. The need to meet something absolutely innovative is reflected in the two main movements of the Russian avant-garde: Suprematism and Constructivism. In common, Suprematism and Constructivism – and despite their assumed differences and peculiarities – had the avant-garde purpose of artistic, aesthetic and visual self-improvement. We propose to draw a reflection on the plastic domains of action of the Russian avant-garde, as well as to take a look at some aspects of its actuality.

Em 1917 assinalaram-se os 100 anos da Revolução Russa. Na senda do que se vivia nos centros artísticos mais eminentes – França, Itália, Alemanha – e numa clara modernidade, a Rússia iniciara um relevante e implicativo movimento de vanguarda, intensificado por volta de 1913, e que se desenvolveria precisamente na sequência da Revolução, até à tomada do poder por Estaline. Este processo insere-se, naturalmente, num movimento mais vasto, a seu modo inquietante, que encontrou as suas origens em meados do século XIX, com o profundo questionar do racionalismo e da ordem social burguesa, com a designada crise da representação – fortemente desencadeada pelo desenvolvimento da fotografia, nos anos quarenta e, a partir de 1895, com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Louis e Auguste Lumière –, e com um desejo profundo de descoberta e experimentação de novos códigos visuais, estéticos e artísticos.

O modernismo surgia, por conseguinte, do movimento simultâneo de ruptura e de proposta de uma nova estética, sobretudo ancorada na exploração da abstracção, quer dizer, na assumida separação da pintura – e, em alguns casos, da escultura – do objecto representado. Tinha-se aberto o caminho da arte moderna, isto é, o questionar o objecto a partir de dentro, da componente conceptual que está na origem da sua forma. Trata-se de uma autoconsciência que permitia uma assumida dissolução com o passado e a afirmação de uma modernidade imperativa. E esta dissolução transporta-nos para as vanguardas históricas das duas primeiras décadas do século XX e os seus movimentos. Na verdade, a palavra vanguarda, *avant-garde*, ou “guarda avançada”, tem etimologicamente uma origem militar medievalesca, significando acção dianteira e informativa, por oposição a retaguarda, segurança e mesmo imobilidade. De conceito militar e político – inclusivamente utilizado nos movimentos políticos franceses de meados do século XIX – passou a conceito dos domínios da estética e da arte. De facto, “vanguarda” liga-se não apenas à ideia de dianteiro, mas também de aceleração, numa antevisão do futuro. A vanguarda pretendeu, como se sabe, incentivar a transformação radical da sociedade e da cultura, abarcando diversos domínios: literatura, música, artes plásticas, cinema, design, arquitectura, teatro ou dança.

Matei Calinescu acredita que, do ponto de vista histórico, a vanguarda começou por dramatizar determinados elementos constitutivos da ideia de modernidade, acabando por transformá-los na “pedra angular do *ethos* revolucionário” (Calinescu, 1999: 92). As correntes de vanguarda tomariam como ponto de partida um pressuposto fundamental: o de que as relações entre a arte e a sociedade se tinham efectivamente transformado radicalmente e o modo tradicional de ver o mundo seria obsoleto (Hobsbawm, 2001: 11). Trata-se de colocar a vanguarda no filão do modernismo, isto é, entendendo o modernismo como a atitude estética e artística de ruptura consciente com o passado e que se projecta de modo assertivo no futuro. Contudo, os movimentos de vanguarda caracterizaram-se pela radicalização destes pressupostos. Dito de outro modo, a vanguarda espelhou o fim último do modernismo, uma vez que se revelou de um modo mais radical

— em todos os aspectos — do que a modernidade e do que o próprio modernismo. Não esquecendo, porém, que o desconforto em relação à novidade da arte moderna vinha-se sentindo, pelo menos, desde Gustave Courbet.

Esta radicalidade, e a necessidade de encontro com algo absolutamente inovador, espelha-se nos dois principais movimentos da vanguarda russa: o Suprematismo e o Construtivismo. O Suprematismo foi um estado estético, até místico, um movimento abstracto que, apesar de claramente apoiar a Revolução, pretendeu manter a independência espiritual da arte; por seu lado, o Construtivismo conectou-se com os valores da sociedade russa e com o marxismo, acreditando que a arte teria uma função social e política, ligada à industrialização e ao mundo moderno. Efectivamente, ambos os movimentos estavam ligados ao círculo intelectual e artístico de Moscovo e tinham profundo conhecimento da arte de Picasso, Matisse ou Marinetti, e manifestavam afinidade com os novos códigos visuais, desejando, inclusivamente, a sua superação. Por outro lado, os vanguardistas russos, sobretudo os artistas ligados ao construtivismo, eram politicamente comprometidos. Efectivamente, a vanguarda russa foi bastante profícua, agindo inovadoramente nos domínios literário, teatral, cinematográfico, nas artes plásticas ou no design.

O Suprematismo, movimento de arte abstracta fundado em 1913, por Kasimir Malevitch, durou até cerca de 1918. Pode afirmar-se que se tratou da primeira escola sistemática de pintura abstracta do movimento moderno. A sistematização teórica do movimento aconteceu em 1915, com o manifesto *Do cubismo e futurismo ao suprematismo: o novo realismo na pintura*, escrito por Malevitch em colaboração com o poeta Vladimir Maiakovski, publicado posteriormente, em 1925. Num filão com origem no cubismo e no futurismo, o Suprematismo propõe formas geométricas básicas – quadrado, rectângulo, círculo, cruz e triângulo – associadas a uma pequena gama de cores fortes. O quadrado simbolizava, na óptica de Malevitch, a forma zero, isto é, a forma da qual todas as demais derivam. Malevitch rejeitou todo o tipo de representação, pretendendo provocar emoções através de formas elementares e puramente geométricas, isto é, totalmente abstractas. Foi com este objectivo que pintou, entre 1913 e 1915, *Quadrado negro sobre fundo branco*, assumido como um “manifesto do suprematismo” ou “o mundo sem objecto”, no qual apelidava o suprematismo de “estado supremo da pintura”. A pintura afirmava, através de uma plástica “não objectiva”, a sua supremacia. Além de Malevitch, destacaram-se El Lissitzky, Lyubov Popova e Ivan Puni (Jean Pougny).

Por seu lado, o Construtivismo foi fundado por Vladimir Tatlin, por volta de 1919, portanto, surgindo um pouco depois do Suprematismo. Em 1920, publicou-se o primeiro manifesto construtivista: o *Manifesto realista*, que pretendia “construir a arte” por oposição à “composição” suprematista, opondo-se ao pensamento metafísico de Malevitch. Neste filão artístico participaram os irmãos Naum Gabo (Naum Pevsner) e Antoine Pevsner. O movimento foi mais longo e durou até cerca de 1934. Na óptica



FIG. 1

Obras suprematistas de Malevitch na Última Exposição Futurista 0,10, Petrógrado (actual São Petersburgo, Dez. 1915).



FIG. 2

You could have it so much better, Franz Ferdinand, 2005.

destes artistas, a arte devia estar ao serviço da Revolução e do povo. O artista seria colocado ao serviço da sociedade e da política, em nome do “objectivismo”, com a pretensão de aplicar a arte geométrica e cinética à tipografia, à arquitectura e à produção industrial, servindo o ideal social e político da Revolução de 1917. O cinema foi uma das grandes formas de expressão do construtivismo, na sua relação com a classe trabalhadora, na exaltação do movimento e da máquina, e no desenvolvimento inédito da montagem cinematográfica. Merecem particular referência Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. No domínio do design, Alexander Rodchenko foi um dos artistas que mais se destacaram, assumindo uma clara modernidade na escolha das fontes, das cores e na organização do espaço comunicativo.

Em comum, Suprematismo e Construtivismo – e não obstante as suas assumidas diferenças e particularidades – tinham o propósito vanguardista da auto-superação artística, estética e visual. Por outro lado, há uma profunda noção de espacialidade e elegância na pintura e na escultura, assim como no arrojado design – ainda, actualmente, usado/citado em determinadas campanhas ou produtos, como, por exemplo, a capa do álbum *You could have it so much better* (2005), de Franz Ferdinand –, assim como ao nível dos magníficos planos e sofisticação da montagem cinematográfica. Pensemos em duas das obras filmicas que claramente materializam esta afirmação: *O Couraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, e *O homem da câmara de filmar* (1929), de Vertov. Como já se referiu, os ditames políticos estalinistas dificultaram a continuidade da vanguarda russa. Alguns destes artistas seriam inclusivamente perseguidos, como aconteceu a Malevitch, no teatro das vicissitudes e ligações entre a arte e o poder político.

Em Portugal, também o ano de 1917 assinalou o aparecimento do único e fulgurante número da revista *Portugal Futurista*. O primeiro modernismo português foi efectivamente curto mas vigoroso. Almada Negreiros e Santa-Rita anunciavam a criação do fictício *Comité Futurista de Lisboa* e, a 14 de Abril de 1917, tinha lugar a *I Conferência Futurista*, no Teatro República. Almada Negreiros lia o seu *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, denunciando o atraso cultural português e advertindo para a necessidade de renovação cultural numa sociedade “adormecida desde Camões” (Negreiros, 2006: 25-32). De facto, a que ficaria conhecida como “primeira geração modernista”, de futurismo de aproximação dadaísta, fulgurante, de aspiração cosmopolita, pretendeu inovar e impor-se contra as convenções académicas, artísticas e sociais da época. Neste sentido, devemos sobretudo falar de uma vanguarda sem modernismo, ou seja, de uma espécie de ilha criativa e conceptual que salta à vista numa modernidade discreta.

Neste contexto, os dois números de *Orpheu* (Março e Junho de 1915) – com capa de José Pacheco e edição do jovem António Ferro –, e *Portugal Futurista*, são exemplos representativos desta primeira geração, genericamente ligada ao movimento modernista, de vocação especificamente vanguardista, tanto do ponto de vista literário – Alfredo

Pedro Guisado, Almada Negreiros (que só mais tardiamente se afirma de facto como artista plástico), Ângelo de Lima, Cortes Rodrigues, Fernando Pessoa e heterónimos, Luís de Montalvor, Mário de Sá Carneiro, Raul Leal ou Ronald de Carvalho – como no domínio plástico: os emigrados parisienses Amadeo de Souza-Cardoso e Guilherme de Santa-Rita. Este, que em *Portugal Futurista* se auto-intitulara “o grande iniciador do movimento futurista em Portugal”, e encontrando-se entre 1910 e 1912 como bolseiro estatal em Paris, ficara fascinado com a obra de Picasso e com os textos fundadores do movimento futurista (1909), de Filippo Tommaso Marinetti. É interessante observar que, ainda em 1909, o *Manifeste du futurisme* foi conhecido em Portugal através de uma notícia no *Diário de Notícias* (Porto), por intermédio do seu correspondente em Paris, José Xavier de Carvalho, e por meio de um comentário e da própria tradução do texto realizados por Luís-Francisco Bicudo, na época em viagem pela Europa, para o *Diário dos Açores* (Ponta Delgada):

Depois das mortes prematuras de Mário de Sá-Carneiro (1916), de Santa-Rita e de Amadeo (1918), Almada partia para Paris em 1919, seguido de Eduardo Viana, em 1925. Entre Paris, Lisboa e Madrid, Almada regressaria a Portugal em 1932, realizando a conferência *Direcção Única*: «A direcção única não é uma solução, é infinitamente melhor do que uma solução, é uma direcção, e a única. [...] Queremos a colectividade portuguesa à altura de si-própria, vista de todos os lados da terra. Que cada português, dentro ou fora da nossa terra, seja o perfeito indivíduo da nossa própria colectividade» (Negreiros, 2006: 173-181). Era assim evidenciada a vanguarda fundamental e necessária. Por outras palavras, a modernidade na sua plenitude. 1917 fora o ano de várias e importantes aventuras, tanto da vanguarda russa como do primeiro modernismo português, ambos contemporâneos, fulgurantes e produtores de uma marca inspiradora, até poética, que o tempo teima em recordar. Certamente com razão.

REFERÊNCIAS

- AA.,VV. (2006). *Amadeo de Souza-Cardoso: diálogo de vanguardas [avant-garde dialogues]*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Assírio & Alvim.
- Albrow, M. (1996). *The global age: state and society beyond modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Aracil, A.; Rodríguez, D. (1998). *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid: Ediciones Istmo.
- Bonfand, A. (1995). *L'art abstrait*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Bürger, P. (1993). *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega.
- Cahoone, L. (Ed.). (1996). *From modernism to postmodernism: an anthology*, Cambridge: Blackwell Publishing.
- Calinescu, M. (1999). *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Vega.
- Chefdor, M.; Quinones, R.; Wachtel, A. (Ed.). (1986). *Modernism: challenges and perspectives*, Urbana: University of Illinois Press.
- Childs, P. (2000). *Modernism*, London: Routledge, 2000.
- Chipp, H. B. (1999). *Teorias da arte moderna*, São Paulo: Martins Fontes.
- Corazon, A. (Ed.). (1971). *Cine soviético de vanguardia: Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein*, Madrid: Alberto Corazon Editor.
- Fabbrini, R. N. (2002). *A arte depois das vanguardas*, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas.
- Fahr-Becker, G. (1996). *El modernismo*, Barcelona: Könemann.
- Faulkner, P. (1985). *Modernism*, London; New York: Methuen.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Avantgarde und postmoderne: prozesse struktureller und funktioneller veränderungen*, Tübingen: Verlag.
- Fokkema, D. W. (1983). *História literária, modernismo e pós-modernismo*, Lisboa: Vega.
- Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y. A.; Buchloh, B. (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, post-modernism*, New York: Thames & Hudson.
- Fracina, F.; Harris, J. (Ed.). (1992). *Art in modern culture: an anthology of critical texts*, London: Phaidon Press.
- Glusberg, J. (1987). *A arte da performance*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- Goldberg, R.L. (2001). *Performance art: from futurism to the present*, London: Thames & Hudson.
- Hess, W. (2001). *Documentos para a compreensão da pintura moderna*, Lisboa: Livros do Brasil.
- Hobsbawm, E. (2001). *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX*, Porto: Campo das Letras.
- Krauss, R. (1993). *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris: Éditions Macula.
- Kuspit, D. (1993). *The cult of the avant-garde artist*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lista, G.; Lemoine, S.; Nakov, A. (1984-1987). *Les avant-gardes*, Paris: Fernand Hazan. 4 vols.
- Micheli, M. de (1991). *As vanguardas artísticas do século XX*, São Paulo: Martins Fontes.
- Negreiros, J. de A. (2006). *Manifestos e conferências*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Nogueira, I. (2012). *Teoria da arte no século XX: modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Poggioli, R. (1994). *The theory of the avant-garde*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Read, H. (s/d). *A filosofia da arte moderna*, Lisboa: Ulisseia.

Schmutzler, R. (1980). *El modernismo*, Madrid: Alianza Editorial.

Silveira, P. (1981). O que soubemos logo em 1909 do futurismo. *Revista da Biblioteca Nacional*, 1 (1), 90-103.

Weightman, J. (1973). *The concept of the avant-garde: explorations in modernism*, London: Alcove Press Limited.

Weston, R. (1996). *Modernism*, London: Phaidon Press.

DO OBSCURECIMENTO À TRANSCENDÊNCIA: A REFLEXÃO ESTÉTICA DE EMMANUEL LEVINAS

Leonor Reis

O que há de mais misterioso não é a noite profunda, mas sim o pleno meio-dia, o momento em que todas as coisas são apresentadas na sua evidência, onde se desnuda o próprio facto da existência das coisas.

V. Jankélévitch, *Pensar a morte*

RESUMO

O carácter fragmentado da reflexão estética de Emmanuel Levinas constitui-se, no presente artigo, como objecto de estudo e de possível clarificação. Importa-nos aqui, em primeiro lugar, conferir a unidade possível a um conjunto de reflexões que, apesar de situadas à margem do âmbito primeiro de Levinas – a ética –, confirmam a sua primazia como fundamento do homem para, posteriormente, apontar um sentido à evidente indefinição que caracteriza a aproximação do filósofo à palavra poética, circunscrevendo a possível dimensão estética do seu pensamento.

PALAVRAS-CHAVE

Emmanuel Levinas, estética, obscurecimento, transcendência, poesia

ABSTRACT

This paper seeks to address and clarify the fragmented nature of Emmanuel Levinas' aesthetics. Our aim is to find the unity in a set of marginal thoughts to Levinas' primary subject – ethics –, that attest nonetheless to its primacy as the essence of man, and consequently, to develop a potential solution to the apparent uncertainty that characterizes the philosopher's approach to the poetic word, thus circumscribing the hypothetical aesthetic dimension of his thought.

KEYWORDS

Emmanuel Levinas, aesthetics, obscuration, transcendence, poetry

Situada à margem da sua tese fundamental – a ética como filosofia primeira – a reflexão de Emmanuel Levinas no domínio da estética tem, a nosso ver, um carácter que podemos classificar como “obscuro”, num sentido não apenas metafórico, tendo em conta a ausência de uma concepção unitária da parte do filósofo, cuja reflexão não deixa de revelar uma relativa ambiguidade, em particular no que toca ao valor da poesia, mas também literal.

Sem qualquer obra exclusivamente consagrada à estética, salvaguardando a excepção de *Sur Maurice Blanchot* (1975), Levinas apresenta-nos as suas reflexões sobre a arte, e sobre a experiência estética, escritas entre 1947 e 1987, nos artigos, «La Réalité et son Ombre» e «L'ontologie est-elle fondamentale?», e em capítulos de algumas das suas obras como *De l'Existence à l'Existant*, *Hors Sujet* e *Noms Propres*, as quais nos propomos a reunir no presente artigo, de modo a construir a possível concepção estética do filósofo.

Se no que toca às artes plásticas, cénicas e musicais, a atitude estética de Levinas é relativamente clara, e facilmente explicável através dos conceitos de *exotismo*, *entretempo* e *ritmo*, que se concretizam, por assim dizer, no conceito de *il y a*, e aos quais dedicaremos a primeira parte da nossa abordagem, é no campo da literatura, ou mais especificamente da poesia, onde se revelam algumas fragilidades, cuja exploração (à qual o próprio filósofo demonstra, compreensivelmente, alguma renitência em prosseguir), constitui a segunda parte do nosso artigo.

1. A ARTE COMO MANIFESTAÇÃO DO *il y a*

Guiado pela fórmula platónica do Bem para lá do Ser (e da essência), *epekeina tês ousias*, isto é, do ser e do não ser, Levinas aborda, em *De l'Existence à l'Existant* (1947), a relação entre a existência e o existente, relação essa que, aparentemente, soluciona com o conceito-chave de *il y a* (noção esta que perderá protagonismo nas suas obras posteriores), mas que marca os primeiros passos de uma inconformidade assumida face à preeminência da ontologia. No seio desta discussão, Levinas introduz o conceito de *exotismo* (do grego *exotikós*, «de fora»), a partir do qual caracteriza a arte como algo essencialmente exterior ao mundo, estando situada numa realidade exótica, aquém do Ser, à qual este não pode aceder senão indirectamente.

Anterior a esta noção de *exotismo* e, portanto, a esta realidade outra, exterior (aquém ou para lá do Ser), na qual Levinas situa a arte, está uma reflexão sobre a possibilidade e o modo como apreendemos os objectos estéticos, modo esse cuja determinação tem como ponto de partida o entendimento da (i)materialidade da sua forma, isto é, da sua própria exterioridade.

Se considerarmos que a relação do sujeito com o mundo, isto é, a sua existência “no mundo”, não pode ser compreendida senão a partir da sua relação com os objectos, cuja presença é a própria manifestação do mundo, será o modo como os apreendemos, como nos relacionamos com o que, no mundo, é manifesto – com o que tem uma *forma* –, que irá determinar a nossa apreensão desses mesmos objectos. A esta exterioridade

corresponde uma interioridade que é, precisamente, o que os caracteriza enquanto “ser no mundo”, é o seu centro, aquilo que nos é dado; dito de outro modo, esta interioridade é a nossa posse do objecto, o facto de ser pensável, e daí que Levinas afirme que «a exterioridade das coisas está presa ao facto de que as alcançamos [...] de que um objecto é dado, mas aguarda-nos»¹. Esta possibilidade de alcançar os objectos mais não é do que o próprio acto de percepção, acto que torna possível a compreensão do ser, o desvelamento da sua verdade porque, precisamente, remete para o *si mesmo*.

Ora, no caso da arte, segundo Levinas, estamos perante não um objecto, mas uma imagem, à qual aquele corresponde somente por semelhança; trata-se de um movimento de substituição no qual o objecto é extraído do mundo, esvaziado, e apresentado na sua nudez essencial, uma ausência de formas, coberta por uma imagem absoluta, sem referente no mundo e que, portanto, só para si mesma remete². Não tendo referente no mundo, sendo exótica à “realidade humana”, a imagem não possui assim uma interioridade, não sendo, por isso, *pensável*, como o são os objectos com os quais temos uma relação viva e directa; mas nem por isso é pura exterioridade, remetendo, antes, para a consciência da ausência do objecto – daí a noção de *obscurecimento* que marca a aproximação a Maurice Blanchot e, simultaneamente, o afastamento da estética fenomenológica de Heidegger³.

A presença da imagem remete para a ambiguidade essencial da realidade; como afirma Levinas: «diremos que a coisa é ela mesma e a sua imagem»⁴, ou seja, a imagem está já presente na realidade, é parte integrante da realidade, mas como duplo, como sombra. Reminiscente da sombra platónica, a noção de sombra em Levinas apresenta-se, contudo, como uma inversão; isto é, em Platão, a arte produz uma imagem que é um duplo, uma cópia da realidade, o que é o mesmo que dizer que a imagem é o resultado da produção artística; ora, em Levinas, a arte traz à “superfície” essa sombra dormente da realidade, residindo aqui, precisamente, a inversão que referimos, no sentido em que, segundo o autor de *Totalité et Infini*, a arte não é criadora de nada, nem sequer da imagem, uma vez que esta está já presente na realidade. Interessa, contudo, recordar algo a que fizemos referência anteriormente, e que é o facto de, para Levinas, a arte se “situar” numa realidade exótica, exterior à realidade humana, não num mundo ideal por detrás do mundo real, como defende a estética clássica e, nomeadamente, Platão, mas

1 E. Levinas, *Existence and existents*, p. 47.

2 Tal não implica, contudo, uma aceitação da fórmula da “arte pela arte”, que Levinas considera falsa e imoral, na medida em não só situa a arte acima da realidade humana, como liberta o artista dos seus deveres de homem. Cf. E. Levinas, *La realidad y su sombra*, p. 46.

3 Para este assunto cf. Carlos Morais «A arte como obscurecimento – Acerca da Inestética do “Il y a” em Levinas». *Revista Portuguesa de Filosofia* 47, n.º 1 (1991), pp. 63-86.

4 E. Levinas, *La realidad y su sombra*, p. 53.

simplesmente fora da nossa realidade, o que vem sustentar a nossa consideração de que a imagem não é um produto da arte mas antes algo que, fazendo parte de uma realidade à qual a arte é exterior, se torna o seu objecto único. Retomando as palavras de Levinas que citámos há pouco, prossigue o filósofo dizendo: « [...] e que esta relação entre a coisa e a sua imagem é a sua semelhança»⁵. Significa isto que, contrariamente ao que afirma Platão, a semelhança não é o *resultado* da imagem, ou seja, a semelhança não é, de todo, um resultado, mas o próprio movimento de obscurecimento da coisa e, por consequência, do próprio sujeito. Esta relação de semelhança é o que faz com que a imagem tenha, por assim dizer, um carácter de incontornável opacidade, ou *intransparência*, sendo precisamente o que a diferencia do signo, o qual, dada a relação viva e directa com a realidade (não contando assim nunca por si mesmo), adquire um carácter *essencial*.

A arte é, para Levinas, uma espécie de "alegoria do ser", no sentido em que a alegoria «representa o que no próprio objecto o duplica»⁶, sendo a imagem esse duplo, essa sombra. Nada disto pode, contudo, ser compreendido sem a abordagem ao tempo próprio da arte, à sua (in)temporalidade, a qual Levinas designa de *entretempo*; como afirma José M. Cuesta Abad na introdução do livro *Sur Maurice Blanchot*:

Por quanto tem de aparência, a imagem não encobre sob a não-verdade presente a verdade prévia ou adiada do ser, antes é ela mesma o instante detido, o *entretempo* cristalizado e morto, no qual se localiza a aparição intersticial do que não aparece: a intransparência das imagens que são a realidade⁷.

Afirmámos anteriormente que a realidade da arte é distinta da realidade do ser, realidade aquela que está "aquém" desta; tal aceção foi exposta até agora somente em termos da materialidade da arte, mas não da sua temporalidade, para a qual convocamos a importante noção de *ritmo*, como aquilo que, constituindo o "modo da arte", substitui a percepção pela sensação, dominando a experiência estética.

Definindo o entretempo como o eterno intervalo em relação à temporalidade do real – ao presente –, que a obra de arte cumpre, torna-se claro que a arte não só não assenta num presente, ou num presente realizado, como aponta para um futuro eternamente irrealizado, por cumprir, «como se a morte não fosse nunca morte suficiente, como se paralelamente à duração dos vivos correspondesse a eterna duração do intervalo – o entretempo»⁸. A arte constitui, para Levinas, a promessa do devir, que nos faz permanecer

5 E. Levinas, *La realidad y su sombra*, p. 53.

6 *Ibid.*

7 E. Levinas, *Sobre Maurice Blanchot*, pp. 13-14. [Sublinhado do autor].

8 E. Levinas, *La realidad y su sombra*, p. 62.

«na alegoria ambígua – porque sombria – de uma realidade aquém de si mesma»⁹. É a partir dessa noção que podemos compreender a crítica de Levinas à experiência estética, como irresponsabilidade; tal afirmação carece, contudo, de uma fundamentação mais aprofundada, que passa pela compreensão das noções de *presente* e de *instante*, cuja distinção, abordada de forma exaustiva pelo filósofo em *De l'Existence à l'Existant*, constitui o ponto de partida para a compreensão da (in)temporalidade da arte.

Levinas define o presente como «a aparição, no murmúrio anónimo da existência»¹⁰, ao passo que o instante é o intervalo no qual o presente pode ocorrer; o instante, diz Levinas, insubordina-se ao tempo e, resistindo à fixação do *aquí*, que o presente exige, permanece como uma protuberância anónima. Se pensarmos no tempo como um *continuum*, ao instante sucede o presente; dito de outro modo, e adoptando a terminologia de Levinas, o já referido “murmúrio anónimo da existência” substantiva-se, hipostasia-se, e só aí podemos falar de existência, uma vez que a existência nunca pode ser anónima¹¹; tal, contudo, não se verifica na arte que, segundo Levinas, constitui «uma suspensão no tempo, ou melhor, o seu retardamento sobre si mesma»¹². A arte é, assim, a fixação do instante, o instante detido no qual a existência é somente um murmúrio anónimo, um instante eternamente instante, eternamente *por dizer-se*: o entretempo.

Coloca-se então a questão: se a arte não assenta num presente, mas num eterno intervalo, e tendo em conta que «agir é assumir um presente»¹³, fará sentido falar em *acto* contemplativo? Segundo Levinas, não, por duas razões: primeiro porque a contemplação «é já um factor numa acção [...] um desejo, um movimento de apropriar-se de algo para si mesmo»¹⁴ e, segundo, porque um acto é já «uma inscrição na existência»¹⁵ e, tal como sublinhámos antes, no intervalo não pode haver existência, por isso: «fazer ou disfrutar um romance ou um quadro – é não ter de conceber, é renunciar ao esforço da ciência, da filosofia e do acto. Não faleis, não reflexioneis, admirai em silêncio e em paz – tais são os conselhos da sabedoria satisfeita perante o belo»¹⁶. Quer isto dizer que a experiência estética não é senão *passividade*, não a «passividade mais passiva que a passividade»¹⁷, através da

9 C. Morais, op. cit., p. 73.

10 E. Levinas, *Existence and existents*, p. 34.

11 A “recusa” da ontologia por parte de Levinas tem aqui o seu fundamento, uma vez que o Outro só pode ser compreendido como ente enquanto tal, e não como encarnação do ser universal, como defende Heidegger. Cf. E. Levinas, «L'ontologie est-elle fondamentale?».

12 E. Levinas, *La realidad y su sombra*, p. 57.

13 E. Levinas, *Existence and existents*, p. 34.

14 *Ibid.*, p. 46.

15 *Ibid.*, p. 27.

16 E. Levinas, *La realidad y su sombra*, pp. 63-64.

17 E. Levinas, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, p. 104.

qual Levinas caracteriza a relação ética, mas o resultado do ascendente que a arte, através do ritmo, exerce sobre nós: a experiência estética simboliza «o retorno da consciência à suficiência da sua existência sensível, retorno do sensível à sua essência *estética*»¹⁸. Seduzido pela musicalidade, pelo ritmo, pela “ordem poética”, o espectador “perde-se” na sensação e é alienado de si próprio e, por isso, destituído da sua subjectividade, daí que Levinas afirme que «no ritmo já não há si-mesmo, senão como que uma transição de si ao anonimato»¹⁹, e daí, também, a consideração do filósofo de que a experiência estética é uma evasão de responsabilidade, uma vez que a responsabilidade (pelo Outro) implica a não-alienação do sujeito. Assim, «o ritmo representa a situação única na qual não se pode falar de consentimento, de assumpção, de iniciativa, de liberdade»²⁰, liberdade infinita que é precisamente a responsabilidade pelo Outro, a abertura à transcendência que, no caso da arte, se fixa em impotência, em impoder.

Tudo o que até agora dissemos remete para o conceito fundamental do *il y a* que, tal como afirmámos no início da nossa exposição, assume, sobretudo na primeira fase da obra de Levinas, uma enorme importância; perdendo alguma dessa relevância no desenvolvimento das suas obras posteriores, este conceito é, contudo, inevitável no que toca à sua reflexão estética.

A matéria informe, e inacessível, que se substitui ao objecto, à qual não se aplica a habitual distinção entre “exterior” e “interior” que, segundo Levinas, constitui a obra de arte, expõe o *il y a*, que pode ser definido como «o ser em geral»²¹, a impessoalidade do ser, portanto. Trata-se de uma matéria que, «iludindo mesmo a categoria do substantivo»²², nos expõe à presença da ausência universal, facto que leva o filósofo a utilizar a curiosa expressão de ser uma vida sem vida aquela que o artista confere à obra²³. Esta exposição à ausência explica-se pelo facto de as “formas” que percebemos, por exemplo, numa pintura não serem objectos, nem tão pouco símbolos, «mas, pela sua presença, insistem na sua ausência»²⁴; esta insistência na ausência pela presença é o murmúrio incessante e anónimo da existência, na qual não se articula um vocativo²⁵. Como afirma Carlos Morais: «a arte expõe-nos o cerco (e ao mesmo tempo expõe-nos ao cerco) do *il y a*, pois é ele que investe as sombras que a existência estética toca»²⁶.

18 E. Levinas, *Hors sujet*, p. 200.

19 E. Levinas, *La realidad y su sombra*, p. 48.

20 *Ibid.*

21 E. Levinas, *Existence and existents*, p. 57.

22 *Ibid.*, p. 54.

23 E. Levinas, *La realidad y su sombra*, p. 58.

24 *Ibid.*, p. 54.

25 «Ce qui est nommé est, en même temps, ce qui est appelé», E. Levinas, «L'ontologie est-elle fondamentale?», p. 95.

26 C. Morais, op. cit., p. 80 [sublinhado do autor].

2. O LUGAR DA TRANSCENDÊNCIA: ENTRE O SILÊNCIO E O DIZER

A palavra *transcendência* é uma possibilidade colocada pelo próprio Levinas ao abordar a obra de Paul Celan²⁷, em quem reconhece uma tentativa de pensar a transcendência: «Mais e menos que o ser [...] não sugere ele [Celan] a poesia, ela mesma, como uma modalidade inaudita de outro modo que ser?»²⁸.

A apologia da poesia feita por Levinas prende-se, a nosso ver, com o seu carácter dialogal, pois, como diz o autor: «o poema dirige-se ao outro [...] o trabalho solitário do poeta que cinzela a matéria preciosa das palavras é o acto de forçar [*débusquer*] um face-a-face»²⁹, e citando *Le Méridien*³⁰ de Paul Celan, acrescenta: «*O poema torna-se um diálogo, muitas vezes, um diálogo perturbado*»³¹.

É a partir desta concepção do poema como diálogo, como espaço de encontro com o outro, ou o *absolutamente outro*, como diria Jankélévitch, que Levinas distingue a poesia das outras artes, nela reconhecendo uma possibilidade de transcendência, uma vez que a essência do *discurso*³² é a «apologia em que o eu ao mesmo tempo se afirma e se inclina perante o transcendente»³³; poderemos então perguntar: a poesia, entendida como diálogo, como face-a-face, corresponde ao discurso levinasiano, no qual se expressa a verdadeira palavra (*la vrai parole*)? Responder afirmativamente a esta questão implica um acto, como diria Ortega y Gasset, de “puro heroísmo teórico”, que passa por admitir que a ética, através da poesia, pode de facto assumir uma dimensão estética, algo que a maioria dos comentadores de Levinas, cautelosamente, nega; neste contexto, José M. Cuesta Abad afirma: «a linguagem literária não diz algo de outro modo, nem se constitui no outro modo [...] do dito [...] o que diz a linguagem poética é [...] outramente que dito. Mas a escritura, a obra literária não se confunde por isso com o Dizer levinasiano»³⁴. Tal afirmação prende-se com a impresença da palavra poética, que nos remete, naturalmente, para a noção de obscurecimento que abordámos anteriormente: «não é só ausência do dito e de quem diz [...] mas também a própria impresença do poema, essa outra ausência que é o

27 O facto de Levinas se apoiar sobretudo nas prosas de Celan parece-nos indicativo do seu entendimento da palavra poética como não tendo de ser necessariamente aplicada ao poema, no sentido em que o próprio filósofo usa, por vezes, indiscriminadamente, os termos linguagem literária e linguagem poética.

28 «Plus et moins que l'être [...] ne suggère-t-il pas la poésie elle-même comme une modalité inouïe de l'autrement qu'être?», E. Levinas, *Noms propres*, pp. 55-56.

29 E. Levinas, *Noms propres*, p. 51.

30 Discurso proferido por ocasião da atribuição do prémio Georg Buchnër Prize, Darmstadt, 22 Outubro 1960.

31 P. Celan apud E. Levinas, *Noms propres*, p. 51 [sublinhado do autor].

32 É o discurso que instaura a relação original entre Eu e o Outro, cujo Rosto me interpela e eu o deixo falar.

33 E. Levinas, *Totalidade e infinito*, p. 27.

34 E. Levinas, *Sobre Maurice Blanchot*, pp. 23-24.

poema enquanto Dizer do que ainda sempre está-por-dizer-se»³⁵ – é o instante detido.

Parece-nos contudo, possível, fazer uma leitura distinta das considerações de Levinas sobre a poesia, através, precisamente, da “natureza” dialogal do poema. Nesse sentido, será porventura interessante propor um paralelo entre esta noção de diálogo e os diálogos platónicos, paralelo esse que fundamentamos no ensaio de Gadamer, «Plato und die Dichter» (1985). O sentido deste paralelo prende-se com a consideração de que Levinas partilha, fundamentalmente, das reservas de Platão relativamente à poesia, que «deslumbra pela vistosidade do discurso poético»³⁶ ou, como diria Levinas, que remete para o esquecimento pelo “entusiasmo” da eloquência³⁷. É por demais conhecida a crítica de Platão à poesia, que se estende à arte em geral, com a qual estabelece uma comparação com a poesia, e que manifesta de forma veemente no livro X de *A República*. A leitura acima citada aponta para uma indistinção entre a obra poética e a obra de arte em geral, no sentido em que ambas remetem para uma impresença do objecto e, assim, para o *silêncio*. Ora, o nosso objectivo passará então por provar que o silêncio da palavra poética é distinto do silêncio da impresença do dito, do mutismo; que o silêncio da palavra poética é, na verdade, ex-pressão do Dizer.

Defende Gadamer que Platão critica o poeta, porque «as imagens da vida que o poeta excita poderosamente continuam a ser enigmas equívocos como a própria vida»³⁸, que aquilo que o poeta produz não é nem poder nem saber, nem, portanto, verdade, eximindo-se, assim, da sua responsabilidade de educador; não afirma o mesmo Levinas quando fala da arte como sendo uma evasão de responsabilidade? A luta de Platão contra os poetas, tal como, afirmamos nós, a de Levinas, é a expressão de uma elevada exigência pela justiça e pela verdade, e, por isso, apesar das diferentes circunstâncias e pressupostos que os rodeiam, e que os levaram a tal consideração, as suas reservas relativamente à poesia, e, em geral, à arte, têm um fundo comum, daí a possível pertinência do paralelo que tentamos estabelecer.

Retomando a comparação (à qual fizemos referência anteriormente), entre a poesia e a arte, parece-nos claro que aquilo a que se refere Platão, segundo Gadamer, é à representação e ao mito. Ora, Levinas afirma igualmente que a literatura ou, mais especificamente, o romance, cai precisamente na categoria do mito, que o filósofo define como «a plasticidade de uma história»³⁹, na qual a petrificação do instante é por demais evidente através das personagens que se convertem em «seres fechados, prisioneiros. A sua história não está jamais acabada, dura ainda, mas não avança»⁴⁰.

35 E. Levinas, Sobre Maurice Blanchot, p. 25.

36 H.-G. Gadamer, «Platon y los poetas», p. 100.

37 E. Levinas, *Hors sujet*, p. 192.

38 H.-G. Gadamer, op. cit., p. 89.

39 E. Levinas, *La realidad y su sombra*, p. 60.

40 *Ibid.*, p. 59.

Tal petrificação não se aplica à poesia, isto claro, se a tomarmos, como defende Celan, como diálogo, ou mais precisamente, como algo que *se torna* diálogo. Não crendo tratar-se de um preciosismo do autor, pareceu-nos fundamental fazer este reparo, uma vez que, na forma verbal “torna-se”, utilizada em vez de “é”, está implícito precisamente o inverso da petrificação do instante, da noção de mito de que falávamos; nada está fechado no poema e, contrariamente ao romance, avança. Mas além de se tornar um diálogo, o poema torna-se muitas vezes num “diálogo perturbado”; a ligação com o discurso levinasiano torna-se também cada vez mais evidente: «Expressão, dizer, não é adicionado às significações que são “visíveis” à luz do fenómeno, para modificá-las ou confundi-las e nelas introduzir enigmas “poéticos”, “literários”, “verbais”; as significações ditas oferecem uma espera *ao dizer* que as “perturba”, como escritos aguardando uma interpretação»⁴¹; esta “perturbação” é a ruptura da simultaneidade *indesfasável* do fenómeno que, como sabemos, é o modo como se dá a “ultrapassagem” da fenomenologia na ética de Levinas: «como transcendência, uma pura passagem, mostra-se como passado. É uma pura marca [*trace*]»⁴². A manifestação torna-se expressão ou Dizer, e o Dizer converte-se em Dito, mas esta conversão conserva invariavelmente o atraso irrecuperável do dito depois do dizer – a marca do Dizer.

A linguagem, para Levinas, como muito bem observa João Vila-Chã, só secundariamente se constitui em acto⁴³, uma vez que o primeiro discurso, aquele que obriga a entrar no discurso, é o Rosto, e «todo o recurso à palavra coloca-se já no interior do face-a-face original da linguagem»⁴⁴. Tendo isto em consideração, e sabendo que o problema original e fundamental da arte, segundo Levinas, consiste na sua realidade exótica face à realidade do Ser, colocamos a questão: poderá a poesia situar-se, ao contrário da arte em geral, não numa realidade exterior ao Ser, mas precisamente no seu interior? Diremos que sim; mais, diremos que a poesia partindo do centro do Ser, se expõe como exterioridade perante o Ser, residindo aí, precisamente, a sua a-transcendência. Esta ideia torna-se, a nosso ver, mais clara, a partir do paralelo entre a palavra poética e a palavra santa. Para isso regressamos agora, por breves momentos, a Gadamer, e à sua leitura dos diálogos platónicos, onde nos deparamos com a curiosa expressão “insinuação”; diz o autor de *Wahrheit und Methode*: «os seus Diálogos não são nada mais que ligeiras insinuações, de tal modo que dizem algo só a quem deles recebe e deixa obrar em si mais do que o literal»⁴⁵; aqui podemos perguntar, para que nos remete senão para a linguagem

41 E. Levinas, «Phenomenon and enigma» *In Collected philosophical papers*, p. 69 [sublinhados do autor].

42 *Ibid.*

43 J. Vila-Chã, «Enigma da transcendência: elementos para uma ontologia do exílio segundo Emmanuel Levinas», p. 49

44 *Revista Portuguesa de Filosofia* 47, n.º 1 (1991), p. 49.

45 H.-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 107.

religiosa? Como afirma Sofia Cavalletti na introdução de *Du Sacré au Saint*: «Só a linguagem religiosa – que é o modo alusivo de exprimir-se, que abre espaço a uma procura e a uma meditação que vai para lá da letra – pode ajudar a atingir a verdadeira realidade, significativa para cada homem [...] porque não a exprime de modo específico»⁴⁶. Levinas afirma serem quatro as maneiras de escutar a palavra divina – literal, rebuscada, alusiva e misteriosa – mas mais importante do que isso é a exigência da presença de cada ouvinte para a significação da palavra, pois, não sendo estes sentidos dedutíveis, cada ouvinte traz o seu próprio sentido, a sua interpretação, única e insubstituível, à palavra santa, daí a afirmação do autor de que «se só um faltasse, haveria sentidos perdidos para sempre»⁴⁷.

Mais do que interpretar, trata-se de escutar, de auscultar. A ressonância de silêncio em que, segundo Levinas, a arte nos envolve, não se verifica na poesia, isto apesar de termos afirmado uma dimensão de silêncio da palavra poética; o silêncio que identificamos na palavra poética, e que nos parece adequar-se à reflexão levinasiana é, como afirmámos, expressão do Dizer; não é o silêncio do mutismo, mas da espera do escutar, que abre a esse espaço de diálogo que, não dando acesso, nem fazendo aparecer o Outro, nos aproxima do irrepresentável por excelência – o *absolutamente Outro*. Não se trata, então, em última instância, somente de escutar a palavra que o outro diz, mas que o outro é: é essa a essência do discurso, e é essa também a essência da palavra poética cuja natureza fixa, mas de uma fixidez instável, «atinge e fere a imanência radical do sujeito»⁴⁸.

46 E. Levinas, *Dal Sacro al Santo*, p. 8.

47 E. Levinas em entrevista realizada por Pierre-André Boutang em 1988.

48 J. Vila-Chá, op. cit., p. 49.

REFERÊNCIAS

BOUTANG, Pierre-André (dir.) – Emmanuel Levinas. *Levinas présenté par David Hansel et Isy Morgensztern*. [DVD]. Paris: Éditions Montparnasse, 2013.

GADAMER, Hans-Georg – Platon y los poetas. Trad. de Jorge Mario Mejía. *Estudios de Filosofía*, n.º 3 (1991), pp. 87-108. ISSN: 0121-3628.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir – *Pensar a morte*. Introd. de Françoise Schwab; trad. de Joana Patrícia Rosa. Lisboa: Editorial Inquérito, 2003. ISBN: 972-670-422-7.

LEVINAS, Emmanuel – *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Transcendencia y altura*. Introd. e trad. de António Dominguez Rey. Madrid: Editorial Trotta, 2001. ISBN: 978-84-8164-443-2.

LEVINAS, Emmanuel – *Sobre Maurice Blanchot*. Ed. de José M. Cuesta Abad. Madrid: Editorial Trotta, 2000. ISBN: 978-84-8164-404-3.

LEVINAS, Emmanuel – *Hors sujet*. Paris: Le Livre de Poche, 1997. ISBN: 2253942464.

LEVINAS, Emmanuel – *Totalidade e infinito*. Trad. de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988. ISBN: 972-44-0682-2.

LEVINAS, Emmanuel – *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Introd. e trad. de António Pintor Ramos. Salamanca: Sigueme, 1987. ISBN: 84-301-1023-2.

LEVINAS, Emmanuel – *Existence and existents*. Introd. e trad. de Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1987. ISBN: 90-247-2048-6.

LEVINAS, Emmanuel – *Dal Sacro al Santo: cinque nuove letture talmudiche*. Introd. de Sofia Cavalletti; trad. de Ornella Maria Nobile Ventura. Roma: Città Nuova, 1985. ISBN: 88-311-0068-8.

LEVINAS, Emmanuel – *Noms propres*. Paris: Fata Morgana, 1976. ISBN: 2253041165.

LEVINAS, Emmanuel – L'ontologie est-elle fondamentale?, *Revue de Métaphysique et de Morale* 56, n.º 1 (1951), pp. 88-98. ISSN: 0035-1571.

LEVINAS, Emmanuel – *Collected philosophical papers*. Introd. e trad. de Alphonso Lingis. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987. ISBN: 90-247-3272-1

MORAIS, Carlos – A arte como obscurecimento - Acerca da inestética do "Il y a" em Levinas. *Revista Portuguesa de Filosofia* 47, n.º 1 (1991), pp. 63-86. ISSN: 0870-5283.

VILA-CHÁ, João – Enigma da transcendência: elementos para uma ontologia do exílio segundo Emmanuel Levinas. *Revista Portuguesa de Filosofia* 47, n.º 1 (1991), pp. 43-62. ISSN: 0870-5283.

