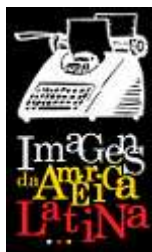


O RUMO INTERIOR: CONEXÕES INTERATLÂNTICAS ENTRE VANGUARDAS ESPIRITUALISTAS E ABSTRACIONISTAS

Leonardo D'Avila

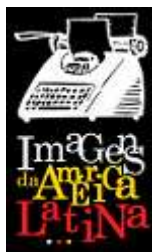
A redescoberta da interioridade foi sem dúvida uma atitude que pode ser considerada um fator de união entre a intelectualidade espiritualista dos anos 30, constituindo-se em um elemento comum a grupos muito diversos e heterogêneos. Entre aqueles que se relacionaram a essa atitude espiritualistas, por exemplo, podem ser destacados principalmente aqueles que se reuniram em torno do grupo *Festa* a partir de 1926, como Cecília Meirelles, Tasso da Silveira, Adonias Filho ou Andrade Muricy, todos reivindicadores de uma tradição simbolista. Por outro lado, de maneira ainda mais militante, houve aqueles que estiveram mais próximos a uma espiritualidade canônica, a exemplo do que foi o *Centro Dom Vital* e a revista *A Ordem*, que pôde reunir figuras antagônicas como Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt e até Murilo Mendes ao lado de Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde, além de Gustavo Corção, Octavio de Faria, entre outros. Da parte desses últimos, houve, em maior ou menor grau, a disseminação de um propósito neotomista, que buscava a interioridade mediante o conhecimento de elementos de eternidade dispersos na realidade sensível. O autor mais exemplar neste sentido é certamente Alceu Amoroso Lima, que, desde sua conversão ao catolicismo em 1928, expressa na carta *Adeus à disponibilidade*, enviada a Sérgio Buarque de Holanda em 1929, uma série de ideias que iriam fazer parte do novo projeto de *A Ordem*, revista que iniciaria uma nova série no mesmo ano. Nesta carta é possível perceber um viés abstracionista quando almeja uma fuga do tempo mundano, demonstra certo receio com a massa e prescreve intelectualidade ante o instinto:



As novas gerações adoram o vir-a-ser, quando eu creio que deve existir uma opção necessária pelo ser. Adoram as coisas no tempo, quando sustento o dever de não nos deixarmos vencer pelo tempo. Optam pela subordinação do indivíduo à massa, quando vejo a necessidade de salvar o indivíduo. E se combatem o aniquilamento do indivíduo, é para libertá-lo incondicionalmente, quando devemos todos livremente restabelecer as fronteiras de nossas próprias indistinções. Amam apenas os estados instintivos do espírito, quando a verdade se encontra depois dos estados de intuição intelectual. Cultivam o subconsciente, quando ela está no supraconsciente. (LIMA, 1969, p. 18)

Observa-se, portanto, uma clara opção pela unidade do ser, antes do ser posto no tempo, ao mesmo tempo em que defende a redescoberta de um supraconsciente, ou seja, procura uma interioridade, mas somente para vislumbrar nela uma certa objetividade em conteúdos espirituais, como valores eternos ou mitos. Vislumbrava conhecer, portanto, mais além da materialidade e da realidade dada pelos sentidos. Ou seja, o interior de forma alguma corresponderia a algum subjetivismo ou intimismo, sendo muito mais um apelo à descoberta de elementos de eternidade acima da sensibilidade ou mesmo da inteligência individual.

Um gesto semelhante pode ser encontrado nas conversões de Murilo Mendes e Jorge de Lima em 1934, após a morte do amigo comum Ismael Nery, os quais ficaram profundamente marcados pelo sistema filosófico denominado “essencialismo” da parte do poeta e pintor paraense. A este respeito, Murilo Mendes, que publicou os esparsos poemas de Nery em *A Ordem* em 1935, também rejeita qualquer psicologismo para a redescoberta da interioridade e de sua conversão. Ao tentar resumir o sistema do amigo, morto de complicações da tuberculose em 1934, Murilo relembra em um artigo em julho de 1948 no *Estado de São Paulo* que “a localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total.” (MENDES, 1996, p. 53) Essa profunda marca na vida de Murilo também se manifestaria imediatamente em *Tempo e Eternidade*,



antologia de poemas com o lema de “Restaurar a poesia em Cristo” publicada em 1935 em conjunto com Jorge de Lima.

Sem dúvida, será necessário salientar algumas das diferenças que existiram entre escritores que se inclinavam ao neotomismo, a exemplo de Alceu ou o bastante conservador Gustavo Corção, e outros que apresentavam uma atitude um pouco mais anárquica e experimentalista, como foi a dupla Murilo Mendes e Jorge de Lima. Contudo, todos esses escritores que, em algum momento, tiveram participações decisivas dentro do laicato católico, têm em comum uma tendência à busca por objetividade por uma atitude de interioridade e, além disso, o fato de serem filhos de uma geração ateia e positivista da primeira República perante a qual se revoltaram resultando das conversões em massa mesmo em idade adulta.

É muito válida a questão sobre alguns casos semelhantes no cenário europeu, como a conversão ao catolicismo de artistas e intelectuais ora com tendência ao surrealismo ora à abstração, como foi o caso de Michel Seuphor em 1934 por influência de Jacques Maritain (Cf. HEYNICKX; MAEYER, 2009), figura esta de proeminência na intelectualidade católica e correspondente assíduo de Alceu ou Afrânio Coutinho e que foi responsável pela conversão de ninguém menos que Jean Cocteau. Em uma célebre carta enviada ao próprio Maritain em 1926, Cocteau afirma que:

La littérature est impossible. Il faut en sortir. Il est inutile d'essayer d'en sortir par de la littérature; seuls l'amour et la foi nous permettent de sortir de nous. Avoir recours au revê n'est pas quitter la maison; c'est fouiller le frenier, où notre enfance prenait contact avec la poesie.

L'art pour l'art, l'art pour la foule sont également absurdes. Je propose l'art pour Dieu. (COCTEAU; MARITAIN, 1993, p. 290)

Sair de si, afirma Cocteau, é sair da literatura e até mesmo da arte como maior finalidade; tampouco seria derramar-se à loucura, pois sair de si não significa sair de casa. Nesse esforço de uma arte para Deus está em jogo uma arte



de interiorização, apesar de que esse interior não é um acesso ao sonho ou ao acaso, senão que seria, nessa atitude de Cocteau, um rumo ao absoluto.

O caso do belga Michel Seuphor, é ainda mais interessante. Junto com Joaquín Torres-García, ele foi diretor do coletivo *Cercle et Carré* (na verdade ● et ■) de 1930, o qual reuniu um conjunto de artistas que procuravam uma alternativa ao surrealismo marcada pela invenção e o pitagorismo, entre eles Le Corbusier, Mondrian ou Hans Arp. Contudo, o ideal moderno de construção, de opção pela geometria, refutação da arte representativa e pela invenção de novas realidades sintéticas coincide exatamente com sua conversão ao catolicismo. Esse dado não é nada fortuito ou contraditório, haja vista que a arte abstrata nos anos 30 esteve focada em uma objetividade, no intuito de trazer paz, bem estar e ordem quando se abdicasse do *lyrisme pathétique*, como se referia constantemente Mondrian (1994, p. 2). Assim, as artes não representativas durante a década de 30 ainda podiam postular um rumo de abstração dos objetos, como aliás já vinham fazendo Mondrian, Theo Van Doesburg, bem como Kandinsky a partir da década de 10 do século XX. Isto significa que os objetos materiais, detalhados, impuros e desajustados deveriam refletir o espírito de objetividade e racionalidade a que o homem moderno era submetido em suas vidas. Nada de adornos, repetições, enigmas, lirismo. A palavra de ordem, como já é sabido, era linha, simplicidade, exatidão e objetividade. A abstração enquanto movimento artístico visava chegar a uma conclusão muito semelhante àquela que era difundida pelo neotomismo, mesmo que por fundamentos completamente distintos, em que a abstração intelectual seria o mais real; ao passo que o mundo material seria justamente o mais abstrato.

Essa busca por objetividade que, por mais pitagórica que fosse, era também uma busca por espiritualidade, fez o abstracionista Michel Seuphor se aproximar justamente do católico Jacques Maritain, com quem se correspondeu constantemente entre 1933 e 1934, ano da conversão de Seuphor ao catolicismo. Suas publicações na *Esprit*, contudo, diminuíram em 1935 e praticamente



terminaram em 1936, de modo que Seuphor acusa Maritain de abandoná-lo como um autor menor e de não ajudá-lo para publicar seu livro *Le Style et Le Cri* ¹ Maritain, comentando a coletânea *Informations* de Seuphor, diz que apreciava a sua espiritualidade, porém não apreciava o modo de apresentá-las, faltando-lhe ordem e fundamentação teológica, de maneira análoga à reprovação da espiritualidade por Tasso em *A Ordem*. Portanto, por mais que professasse a fé católica, é certo que o seu estilo de escrita foi por vezes ameaçador por sua anarquia frente ao que era consensual entre autores católicos neotomistas.

O futurismo e a falta de hierarquia de Seuphor pode ter sido fundamental para essa querela. Isto fica claro em alguns exemplos práticos, como no fato de que algum de seus artigos enviado para a revista *Esprit*, foram recortados e resumidos por Mounier supostamente porque seu estilo era demasiado informal e fragmentário, e então não seria condizente com os moldes neotomistas. Posteriormente, a grande proximidade ao catolicismo diminui no seu último texto na revista *Esprit* em fevereiro de 1934, cujo título era *Oui... mais*, no qual Seuphor exalta autores do vazio e da escuridão, trazendo, inclusive, rápidas reflexões a um misticismo mais materialista, o que certamente não foi bem visto por seus colegas, tanto que nunca mais voltou a publicar no periódico. (HEYNICKX; MAEYER, 2009)

Nem por isso é possível dizer que, em certo momento, o neotomismo não tenha conseguido juntar artistas de vanguarda em ambos os lados do Atlântico e, mais do que isso, que não tenha havido razões muito claras para esse tipo de aproximação, sobretudo em relação à arte abstrata e dadaísta. Isso porque tanto o neotomismo quanto a abstração têm em comum em seu rumo interior um afastamento da natureza ou da matéria, ou seja, uma refutação da experiência e do sensível, em detrimento de elementos puros e eternos, como é o exemplo da matemática ou de valores universais. Por isso essa interioridade comum entre

¹ Esses detalhes biográficos dos autores em questão foram minuciosamente compilados por HEYNICKX; MAEYER, 2009.

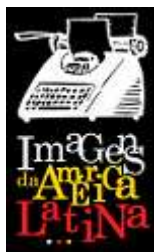


neotomismo e abstracionismo gerou aproximações de personalidades com visões muito distintas, mas por vezes complementares, inclusive na América do Sul.

O que é mais sintomático no caso brasileiro é justamente uma predominância dos postulados abstracionistas dentro do debate católico, principalmente se for comparado com a experiência argentina, a qual possuiu nos anos 40 periódicos de vanguarda que preconizavam o construtivismo ou a abstração, como é o caso da revista *Arturo*, cujo mote era *Invenición contra automatismo*, tendo participações de Torres-García, Arden Quin, Edgard Bailey, Vicente Huidobro ou Kandinsky. Apesar do Brasil ter tido na década de 30 a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* organizada por Flávio de Carvalho, em geral a academia brasileira foi inicialmente bastante adversa ao abstracionismo. Com relação a participações no debate, contudo, Maria Amália García (2011) relembra que não se pode esquecer da participação principalmente de Murilo Mendes dessa uma conexão inicial entre Rio - Buenos Aires, e que posteriormente também iria se expandir a São Paulo, principalmente com a criação do Museu de Arte Moderna.

Murilo Mendes, de certa maneira tem uma obra que condiz com a ambiguidade dos artistas de *Arturo* no sentido de tender tanto ao abstracionismo quanto ao surrealismo. E essa característica não passou despercebida da parte dos argentinos, tanto é que Maria Amália García, coloca Murilo em um lugar central para a arte abstrata no Cone Sul visto que, enquanto recepcionava no Rio de Janeiro o casal Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes assim que chegaram do exílio, apresentando-os à boemia de Santa Teresa, manteve contato direto com Edgar Bailey e Arden Quin, ao ponto dos argentinos terem viajado ao Rio em alguma data entre 1942 e 1943.

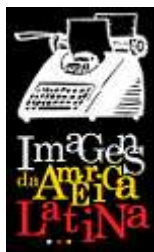
Murilo Mendes fue una figura central dentro de este circuito y su relación con el matrimonio Szenes-Vieira da Silva fue intensa y fundamental desde el comienzo del exilio. Además de tener afinidades musicales y literarias, la amistad estuvo guiada por la colaboración y la reciprocidad. Mendes puso a Vieira da Silva en



contacto con el ambiente cultural carioca, introduciéndola en su círculo de relaciones y escribiendo textos y poemas sobre su obra, y además los ayudaba a mejorar su situación de penuria económica. Por su parte, Vieira da Silva diseñó las tapas de muchos de los libros de Mendes y también de los de Cecilia Meireles. En julio de 1942, gracias a las gestiones de Mendes, Vieira da Silva hizo una exposición individual en el Museu de Belas Artes de Rio de Janeiro. Es probable que esta exposición haya sido visitada por los viajeros argentinos puesto que las obras reproducidas en Arturo fueron exhibidas en esa oportunidad. (GARCÍA, 2011, p. 47-48)

Observa-se, portanto, que alguns temas do debate estético sobre a abstração entram no Brasil justamente pela via aberta por autores como Murilo Mendes ou Mário Pedrosa, também íntimo de Nery, de modo que se pode dizer que houve no país uma difusão de um modo de pensar que lidava com o realismo das abstrações ou a invenção sobre o automatismo, apesar da discussão se ter como principal meio de realização as temáticas católicas. No mais, vale lembrar que em *Mitos de Nosso Tempo*, publicado no mesmo ano da viagem de Bailey e Arden Quin, que era meio uruguaio e meio riograndense, vieram ao Brasil, o próprio Alceu Amoroso Lima afirma que “todo pensamento oscila entre o abstrato e o concreto e não pode deixar de fazê-lo sob pena de renúncia às possibilidades de seu próprio exercício.” (LIMA, 1943, p. 28) Apesar de estar imiscuída em um contexto religioso e teológico, nem por isso se pode dizer que esse problema não tenha relações diretas com questões filosóficas e estéticas, pois, como se pode perceber, mesmo no contexto europeu houve uma forte interlocução entre o principal diretor da revista que reúne os abstracionistas. Sendo assim, por mais que não tenha havido nenhum grupo de vanguarda nos anos 30 que tenha buscado ser o porta-voz de uma estética da abstração, não se pode dizer que não se discutia o assunto por outras vias no Brasil.

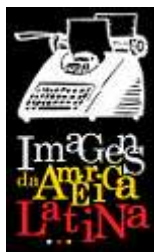
O mais interessante de se observar nesse contexto é justamente que tais discussões não foram algum modismo ou aderência a algum motivo que teria importância restrita ao velho continente, pois o debate sobre a abstração no Brasil,



ainda que não se pleiteie diretamente contra o surrealismo, se dá em divergência contra outra vanguarda que antevê elementos de concretismo, a saber, o futurismo do modernismo paulista e a posterior antropofagia. Enquanto o “Manifesto Pau Brasil” preconiza uma arte das exterioridades puras “a poesia está nos fatos” (Cf. ANDRADE, 2002), as vanguardas católicas procuraram uma arte na interioridade, tendo apresentado ensaios e trabalhos artísticos em parte muito próximos ao abstracionismo europeu, principalmente em relação à separação entre sensível e inteligível.

Essa opção pela interioridade em detrimento da exterioridade pode ser um melhor parâmetro para se comparar o que vem a ser a oposição católica em relação à Semana da Arte Moderna ou ao romance de 30 do que propriamente o seu posicionamento político. Esse resgate da interioridade serve como resposta à visão que preponderou de certa forma na estética da objetividade naturalista e, na época em questão, com a preponderância da exterioridade, como se pode observar na poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade em cujo manifesto já está dito de início que “a poesia existe nos fatos”. Eis que a principal aversão conceitual que um pensamento católico pode ter encontrado em autores do modernismo de 22 reside na aversão às exterioridades puras. Tal como um negativo fotográfico, a poesia Pau-Brasil procurava se destituir de qualquer lirismo para trazer a simplicidade e até mesmo as falhas do físico, ao menos em uma leitura preliminar. Sobre este tipo de atitude, responde Tristão de Athayde ainda no final da década em um de seus *Estudos*, datado de 1925:

O que pretendem, portanto, o Sr. Oswald de Andrade e o grupo de seus admiradores é abolir todo o esforço poético no sentido da lógica, da beleza, da construção, e nadar no instintivo, na bobagem, na mediocridade. Exaltar a vulgaridade. Chegar ao puro balbuciamiento infantil. Reproduzir a mentalidade do imbecil, do homem do povo ou do almofadinha dos cafés. [...]
Tôda a originalidade novinha em folha do Sr. Oswald de Andrade, tôda a sua literatura mandioca, aborígene, precabrállica, precolombiana, premongólica, tôda ela é bebidinha, direta e



indiretamente, em duas fontes européias muito recentes e muito conhecidas: o dadaísmo francês e o expressionismo alemão. (LIMA, 1966, p. 917)

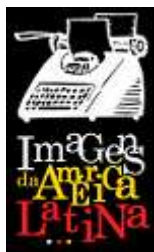
Apesar de não explicitar essa aversão à exterioridade em Oswald de Andrade, mas, sobretudo, sustentar a tese de que ele copia as vanguardas européias às escondidas, nota-se na citação acima uma expressão de desdém à obra de Oswald e, por outro lado, uma certa descrição fatural de cenas brasileiras, de alguma forma remetendo indiretamente ao proceder da Poesia Pau-Brasil ou antevendo o Manifesto Antropófago de 1928.²

Com relação à *Revista de Antropofagia*, esta não deixou passar essa oposição clara entre um rumo da exterioridade e aquele católico da interioridade, ambos em busca da objetividade. Em seu número quinto, na segunda denteição, encontra-se o anúncio anedótico:



(REVISTA..., 1929, p. 6)

² Também existem escritos de Oswald de Andrade endereçados a Tristão de Athayde, entre os quais se destaca um de 1929, no qual Oswald rechaça a simplicidade e a falta de imaginação religiosa do cristianismo. “Se ao menos tivesse havido a intervenção pitoresca de um mulato baiano ou um Tupi pondo um biscoito no bico do Espírito Santo! Mas não. Esses milhões de homens ‘superiores’ se torturaram, se mataram, se sacrificaram, enfeitçados pela desgraça pessoal de São Paulo que afinal de contas foi um épico de segunda classe. Dizer-se que esses homens ‘superiores’ perderam um fósforo imenso e um tempo mais ainda decorado e arrumado a alastrada estupidez de São Tomás ou tomando a sério as experiências metafísicas do burro e chucro que foi Santo Agostinho?” (ANDRADE, 1992, p. 43) Nota-se com a passagem que a troca de acusações entre Oswald e Alceu era exaustivamente repetitiva quanto às acusações acerca de copiava mais os europeus, o que talvez não seja alguma questão primordial, pois ambos discutem por diferentes modos de lidar com a metafísica ocidental.



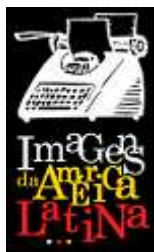
Tal anúncio de teor anedótico demonstra uma certa familiaridade com *A Ordem* e seu diretor, que remonta principalmente à boa relação que a vanguarda paulista possuiu com os artistas cariocas católicos durante primeira dentição (1928-1929) da *Revista de Antropofagia*, sob a direção de Raul Bopp e Alcântara Machado, em cujos números se podia ler autores como Jorge de Lima e até mesmo uma homenagem a Alceu escrita por Augusto Frederico Schmidt. Contudo, o anúncio, do segundo momento da revista, época em que ela está mais centrada nos pressupostos teóricos de Oswald de Andrade, é homenagem e, ao mesmo tempo, um escárnio, o que demonstra certo desconforto com relação à ordenação e hierarquia católica e do neotomismo pela parte dos antropófagos, quando passaram a sua segunda dentição entre março e agosto de 1929 no *Diário de São Paulo*.

Nas páginas de *A Ordem*, em alguns casos curiosos, essa oposição às exterioridades puras aventada pela antropofagia aparece mesmo em alguns poemas, inclusive naquelas de autores menos conhecidos, como é o caso de *Ressurreição da Carne*, de autoria de Orlando Carneiro, publicada em de 1939.

– Senhor!

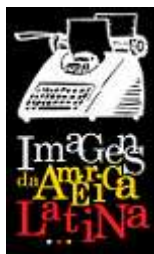
Eu creio no teu mistério mais misterioso,
na ressurreição da minha carne,
ainda que um índio antropófago devore um dia a minha carne.
ainda que meus ossos se cremem em países exóticos!
(CARNEIRO, 1939, p. 69)

O receio da carne sendo comida por um índio antropófago sugere que a antropofagia constituía um grande desafio ontológico por tentar encontrar a substância da transitividade, da possessão ou do mimetismo, ao passo que a atitude católica procura encontrar a substância supranatural, mas inevitavelmente tem de se deparar com elementos de exterioridade, entidades que subsistem para além de qualquer materialidade e, a partir daí, deve organizá-las e adequá-las



conforme uma hierarquia axiológica. De qualquer forma, em ambos os casos, existe uma tentativa de lidar com a sobrevivência das imagens e a postulação de ontologias não convencionais. Por isso, ainda que essas atitudes de interioridade e exterioridade sejam antagônicas a princípio, não se pode deixar de frisar que ambas são, em última instância, buscas por objetividade, como aliás já afirmara Aldo Pellegrini (1953, p. 11) no quarto número da revista *Nueva Visión* quando afirma a respeito tanto do surrealismo quanto do abstracionismo ou concretismo que “*la objetivación de lo espiritual, según la clásica expresión de Kandinsky (usada también por Breton) es la clave que establece la unión entre los artistas de tendencia moderna*”. Uma busca a objetividade na fatualidade enquanto a outra busca nos elementos abstratos, porém é evidente que constituem duas faces de uma mesma questão, tal como foram as querelas entre o abstracionismo defendido por Mondrian em face do concretismo de Van Doesburg no cenário da europeu no ano de 1930, querela que ficou registrada pelo artigo de Doesburg no número dois de *Cercle et Carré*. Vale lembrar aqui que esses entraves entre abstracionismo e concretismo, ou ainda, no buscar aproximações com essências ou então na tentativa de estabelecer disposições com as coisas, estão intimamente correlacionados quando se passa a considerar que são atitudes que, cada qual à sua maneira, abdicam de qualquer tentativa de significação para pensar que cada obra em si constitui uma nova realidade.

Vassily Kandinsky, que também publicou na revista *Cercle et Carré*, foi um artista que por muito tempo se considerara abstracionista, o que pode ser notado já em seus primeiros textos, como *Do Espiritual na Arte*, publicado pela primeira vez no natal de 1911, o qual teve ampla discussão nos meios artísticos. O texto em grande parte se sustenta por uma oposição entre interior e exterior e afirma que, após um longo período de materialismo, a alma do artista iria se voltar para o que há de mais objetivo em sua interioridade e que estaria mais além de sentimentos elementares como o medo, a angústia ou o horror. Para além então de um materialismo e um subjetivismo, a arte da interioridade procuraria a construção de



novas experiências, impossíveis de serem figuradas ou compreendidas linguisticamente, aproximando a pintura da música.

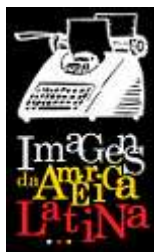
Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu *universo interior*, a imitação, mesmo bem sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele a inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial de todas, a música, alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor. (KANDINSKY, 2000, p. 58)

A arte, portanto, aproximar-se-ia da música, o que não deixa de ser uma aproximação à própria matemática, uma forma de saber certamente abstrata e interior, mas a mais objetiva de todas. Pelo contato com essa atmosfera de criações com forte tonalidade intelectual, Kandinsky propunha um afastamento do materialismo e da natureza em seu esforço de interiorização.

Após marcar uma geração, o abstracionismo lírico de Kandinsky vai ser posto à prova quando, em 1936, Alexander Kojève, seu sobrinho, publica a pedido do próprio tio o texto *As pinturas concretas de Kandinsky*³, no qual afirma que o pintor russo não faz uma arte abstrata, mas concreta, pelo fato de abdicar da representação. Quando não procura figurar ou representar, eliminado-se qualquer relação entre arte e subjetividade, isto é, quando se larga mão de procurar intenções do artista, no caso de Kandinsky sobram quadros que nada dizem respeito à natureza e, mais do que isso, não querem exprimir, figurar, representar ou simbolizar nada. Essa ausência de objeto⁴, que também se encontraria muito

³ Cf. KOJÈVE, Alexandre – *Kandinsky*. Trad. Yago Barja de Quiroga. Madrid, Abada Editores, 2007.

⁴ Sem dúvida é notória a influência de Hegel no pensamento de Kojève. Um pouco menos evidente, mas não menos importante, é reconhecer o grande impacto do autor francês de origem russa nas mais diversas leituras de Hegel no decorrer do século XX, não apenas no que segue aos seus cursos sobre a Fenomenologia do Espírito na École Pratique d'Hautes Études entre os anos de 1933 a 1939, mas também no que diz respeito à estética, como o



presente em outros artistas abstracionistas, entre os quais se pode destacar Malevitch, faz com que, ao não representar nada, o quadro seja ele mesmo uma natureza em si e independente, de modo que olhar um quadro de Kandinsky e uma árvore qualquer constituem um mesmo gesto, visto que o quadro concreto não almeja a nada além dele mesmo.

texto anteriormente mencionado. Isto significa dizer que por mais Kojève tenha seguido sua reflexão a partir de categorias tipicamente hegelianas, como o reconhecimento da arte em função do belo ou a tripartição das artes visuais entre pintura, escultura e arquitetura em função da dimensionalidade, inegavelmente deu às categorias hegelianas novas abordagens mais atualizadas às discussões de seu tempo, no que se nota uma influência clara do pensamento de Martin Heidegger e da fenomenologia em geral.

Nesse sentido, não abandona a categoria de belo como conteúdo central da obra de arte, perfazendo portanto uma leitura eminentemente filosófica sobre a pintura. No entanto, ao passo em que Hegel toma a arte como emanção absoluta da Ideia que tem por fim a *representação* sensível do belo. Kojève tanto esvazia definitivamente a Ideia de qualquer transcendência por uma leitura que prioriza a negatividade, como retira da arte até então vista como abstrata, qualquer esforço de representação.

Sobre o belo na arte, em vez de emanção absoluta da Idéia, em última instância uma equalização que Hegel faz entre arte e a verdade, algo que Heidegger retoma 1952 com "*Der Ursprung des Kunstwerkes*", Kojève notadamente entende o Belo como um valor, portanto, sem exigir uma leitura demasiado universalizante de arte e, por outra via, sem cair em alguma forma de materialismo ou subjetivismo para a conceituação de belo. O belo seria então um valor em si, notadamente inútil (porque não se presta à construção ou acumulação nenhuma) e também irreal (o que vem a descartar o paralelo entre belo e verdade idealizada). Nisto o autor não cai em um subjetivismo na medida em que claramente não associa belo a bonito ou feio. Mas ainda assim haveria motivo para se considerar a noção de belo porque enquanto valor ele simplesmente é.

Desta forma, haveria tanto o belo na não-arte, o que se pode depreender a partir de algum ser natural, como o belo na arte, a qual nada mais seria do que o belo em uma encarnação concreta, no caso da pintura, em um quadro. Isto significa que se um artista pinta algum objeto (como uma árvore) em uma tela, se ele chega a representar algo, ele representa tão somente o belo dessa árvore e não o próprio objeto árvore, que é tridimensional, que possui textura, aromas, etc. Sendo a pintura em uma tela algo bidimensional e certamente impotente em trazer um objeto do mundo natural para si, este tecido somente passa a ser um quadro, isto é, passa a ser arte, quando diz respeito ao belo, quando exatamente é uma encarnação do belo na forma de árvore. Não sendo belo, não sendo um valor em si e para si, não é quadro e portanto pode ser descartado porque enquanto representação de um objeto qualquer pintura é falha. Por mais que neste ponto Kojève seja um tanto quanto formalista por indicar a arte que deve ser rejeitada, ao mesmo tempo ele abre um outro espaço que pode ser associado com a noção que Didi-Huberman tem de *table* em contraponto a *tableau*, isto é, a observação da arte para fora da obra, na mera tela, portanto em sua horizontalidade.

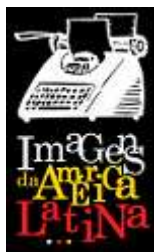


Kandinsky, posteriormente em 1938, no número 1 de *XX^e siècle*, acata a alcunha dada pelo sobrinho acerca de seu concretismo, uma vez que todas as artes teriam a mesma forma de material, como cores, vibrações sonoras, entre outros exemplos de fatos. Algumas delas podem entrar em um jogo de representar ou figurar objetos, mas não necessariamente.

Quanto ao objeto, pode ser introduzido numa pintura ou não; Quando penso em todos os debates em torno desse 'não', debates que começaram há quase trinta anos e que ainda não ternimaram completamente, vejo a força imensa do hábito e, ao mesmo tempo, a força imensa da pintura dita 'abstrata' ou 'não-figurativa' e que prefiro chamar de 'concreta'. (KANDINSKY, 2000, p. 259)

Ao final do mesmo texto o artista afirma em suas últimas frases: “A arte ‘concreta’ está em pleno desenvolvimento, sobretudo nos países livres, e o número de jovens artistas partidários desse ‘movimento’ aumenta nesses mesmos países. O futuro!” (KANDINSKY, 2000, p. 259) Kandinsky, pois, não exemplifica ao certo quais seriam esses países. Mas essa instigação aos jovens de países livres não é de todo irrelevante, pois entrou no círculo editorial brasileiro pela revista *Dom Casmurro*, mais especificamente em 14 de Janeiro de 1939, e será de grande impacto para as discussões sobre arte que se realizavam no periódico, além, é claro, de outro tipo de contágio em escritores jovens que lá publicavam, como Clarice Lispector.

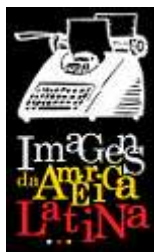
Entretanto, essa discussão sobre o concretismo não ficou restrita ao âmbito estético no contexto brasileiro. Pode-se salientar a postulação de uma “filosofia concreta” por parte de Euryalo Cannabrava, o qual publicou tal ideia em uma série de textos em *O Jornal* em 1940. Entre outras ideias afirmava o projeto de filosofia concreta o qual sustentava que “O problema tradicional das relações psicofísicas fica transferido para o plano da realidade comum e cotidiana, perde a sua transcendência abstrata ou metafísica, adquirindo as características vulgares das situações puramente humanas.” (CANNABRAVA, 1997, p. 288) Essa crítica à



excessiva separação moderna entre um mundo humano de sensibilidade e o sonho de uma exterioridade sem afetividade, isto é, sem mitos e impulsos, foi também tema de discussão de Euryalo Cannabrava em outras oportunidades, destacando-se o texto *O Mito*, publicado em livro em 1941, tendo sido uma das primeiras menções no Brasil a Roger Caillois e uma tentativa interessante de explicar a política nazista mais pela via do mito do que das condições sócio-econômicas. Nesse ensaio, que também discute a proposta da filosofia concreta, o autor afirma que “não é mais possível ignorar as reivindicações constantes da nossa sensibilidade no domínio do conhecimento puro, e parece inútil continuar a opor às forças emotivas e sentimentais a mesma resistência dos filósofos intelectualistas e dos representantes do positivismo.” (CANNABRAVA, 1941, p. 28)

Essas ideias acerca da filosofia concreta, no entanto, foram alvo de discussão da parte de F. A. Ribeiro em abril de 1942 nas páginas de *A Ordem*. O artigo começa com 4 páginas de citações, o que sugere um profundo interesse pelo tema. Logo após essa breve demonstração das teses de Cannabrava (1941), Ribeiro critica em tom respeitoso uma excessiva vontade destruidora da filosofia pretérita da parte do autor, e que ele deveria ir além de um vir-a-ser para prestar mais atenção à ontologicidade das coisas, de modo que não deveria abdicar da metafísica. Mas por incrível que pareça o artigo é em grande parte favorável a Cannabrava e afirma que o tomismo deve estar aberto a novas tendências e que, por isso mesmo, a filosofia concreta talvez fosse uma etapa nova sua.

Diante dos sistemas modernos o tomismo tem uma dupla função. Em primeiro lugar, o respeito pelo esforço que eles representam na procura da verdade, e nenhum mais digno dele do que a filosofia concreta. Em segundo lugar, assimilando as verdades parciais dos sistemas e incorporando-as ao patrimônio da filosofia perene. Nessa função de *simpatização*, o tomismo se distancia tanto das concessões fáceis ao espírito moderno, quando das atitudes de incompreensão e abstenção sistemáticas. (CANNABRAVA, 1997, p. 285-286)



Ou seja, o espiritualismo de *A Ordem*, ao menos em determinado momento, simpatizou diretamente com uma proposta de filosofia concreta que se discutiu a partir de 1940 e fora do âmbito estético, como se o concretismo fosse uma etapa que sucederia a própria abstração, tal como no contexto europeu. Demonstra-se assim que o excesso de intelectualismo e a separação entre interioridade e natureza, que marcou a arte abstracionista e o neotomismo (tanto em *A Ordem* quanto em *Esprit*) dos anos 30, aos poucos vai se abrindo a um contato mais livre com o mundo, em um direcionamento para que as *coisas* pudessem ser arte. A separação abismal entre sensível e inteligível, típica dos anos 30, teve como principal palco no Brasil as discussões filosófico-teológicas que eram realizadas pelos círculos de intelectuais católicos. No entanto, é muito curioso que eles próprios acenaram durante a segunda guerra mundial para um rumo que já não opunha tanto sensibilidade e inteligibilidade, e principalmente o interior frente ao exterior, o que não quer dizer que não buscassem uma objetividade, um ideal, no seio desse novo rumo para a imanência. Essa amenização entre natureza e cultura, ou imanente e transcendente vai também estar presente dentro da arte reivindicadora do cristianismo.

De qualquer maneira, nota-se que a separação entre exterioridade e interioridade, e a busca por objetividade na afirmação desta última, foi tema privilegiado do neotomismo e de outras propostas de inspiração católica no Brasil, como o essencialismo de Ismael Nery. Além disso, as dificuldades encontradas nestes rumos da interioridade em parte contribuem para uma abertura nos anos 40 para uma maior aceitação da concretude.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Estética e Política**. São Paulo: Globo, 1992.

_____. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2002.

CANNABRAVA, Euryalo, apud. RIBEIRO, Gilvan Procopio (org.) **Murilo Mendes: o visionário**. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997, p. 288.



- _____. **Seis temas do espírito moderno**. São Paulo: Panorama, 1941, p. 28.
- CARNEIRO, Orlando. A ressurreição da carne. **A Ordem**. Rio de Janeiro, v. 21, p. 69, abr. 1939.
- COCTEAU, Jean. MARITAIN, Jacques. **Correspondance**. (1923-1963). Paris : Gallimard, 1993.
- GARCÍA, Maria Amália. **El arte abstracto: intercâmbios culturales entre Argentina e Brasil**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011, p. 47-48.
- HEYNICKX, Rajesh; MAEYER, Jan De. **The Maritain factor**. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na pintura em particular**. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LIMA, Alceu Amoroso. **Adeus à disponibilidade**. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- _____. **Estudos literários I**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966.
- _____. **Mitos do nosso tempo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, p. 28.
- MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: EDUSP, 1996,
- MONDRIAN, Piet. In : **Cercle et Carré**. Paris: Jean-Michel Place, 1994.
- PELLEGRINI, Aldo. **Nueva Visión**, n. 4. Buenos Aires, 1953, p. 11.
- REVISTA de Antropofagia. Segunda dentição, n. 4. In: **Diário de São Paulo**. São Paulo: p. 6, 14 de abril de 1929.