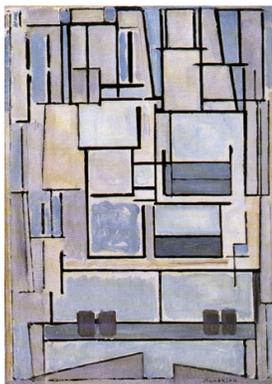


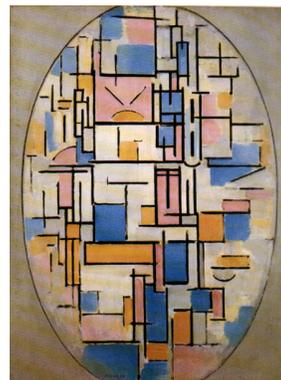
## 2.1 Utopia urbana e sonora: o equilíbrio impossível

Nosso ponto de partida é 1912, quando Mondrian troca a pacata Amsterdã pela efervescência de Paris, onde logo irá habitar o número 26 da *Rue du Départ*, colado à *Gare Montparnasse*. É a dinâmica da nova cidade na qual o artista passa a viver – cuja intensa movimentação na estação ferroviária é definidora de sua pulsação metropolitana –, que permite a passagem de uma poética cuja referência ainda é a natureza, para uma poética eminentemente urbana que caracteriza toda sua obra daí em diante. O impacto da cidade-luz e dos movimentos artísticos que em seu ‘laboratório’ se desenvolvem, impulsiona Mondrian a desenvolver uma arte cada vez menos comprometida com a representação naturalista do mundo, fosse esse urbano ou rural. Ainda que já flertasse com a temática urbana, o ‘problema’ da natureza perduraria em sua obra até que alcançasse a ‘real abstração’ com suas telas neoplásticas do período *De Stijl*<sup>1</sup>. Como afirma o artista e teórico John Golding: “Embora estivesse rapidamente deixando as aparências naturais para trás, Mondrian ainda amava o tema que ele estava disfarçando e começando a renunciar”.<sup>2</sup>

Mondrian estava a par da iconografia eminentemente urbana que os cubistas começavam a colocar em prática em suas naturezas-mortas, renunciando assim às paisagens, demasiadamente volumétricas. Contudo, será através de suas próprias andanças pela cidade, e das descobertas decorrentes da experiência urbana numa metrô-



[1] *Composição n° VI, Fachada Azul*, 1914



[2] *Composição oval com planos de cor 1*, 1914

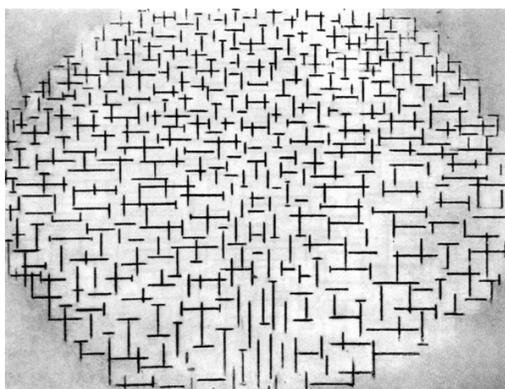
<sup>1</sup> *De Stijl* (1917-1928). Mondrian integrou o grupo de 1917 a 1924, quando passa a divergir intelectualmente de Theo Van Doesburg, seu líder teórico.

<sup>2</sup> GOLDING, John. *Paths to the Absolute*. Thames and Hudson, Londres, 2002.

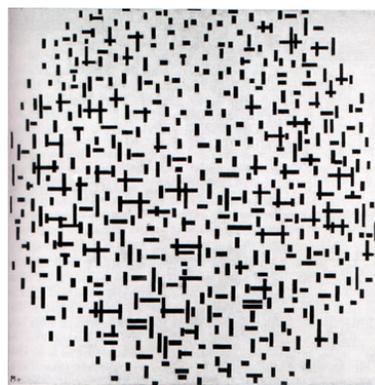
pole verdadeiramente mutante como Paris – mas não tanto quanto se revelará Nova York – que Mondrian dará seus primeiros passos em direção à liberação do tema da natureza.

“Da representação de árvores ele foi para composições baseadas em motivos arquitetônicos. [...] Das fachadas arquitetônicas [fig. 1], Mondrian em seguida virou-se para imagens que incorporam a geometria interna de edifícios estripados [fig. 2]. Em certo sentido, estas são vistas internalizadas da cidade porque incluem o interior, os corações abandonados das casas, e talvez seja por causa disto que elas possuem uma assombrosa qualidade, que as pinturas de fachadas feitas pouco antes não possuem”.<sup>3</sup>

Na Holanda, onde permaneceu exilado<sup>4</sup> durante toda a Primeira Guerra Mundial, Mondrian reencontra o cenário paisagístico que havia deixado para trás com suas telas parisienses. Constatamos, assim, a retomada da temática da natureza em telas como ‘Pier e Oceano’ [fig. 3] e ‘Mais e Menos’ [fig. 4], feitas neste período. A súbita mudança do tema urbano para o paisagístico – que a princípio pareceria um retrocesso – nos faz crer que não era o tema que interessava a Mondrian, e sim o espaço ao seu redor. Essas pinturas revelam a forte ligação de Mondrian com o seu ambiente fosse este paisagístico ou urbano, e isto se tornará cada vez mais determinante em sua pintura. Em ‘Pier e Oceano’ podemos perceber que a ‘energia’ do entorno – de forma sublimada e espiritual – está imantada na tela, pulsando de forma quase abstrata, e é apenas pelo título que podemos associá-la à ‘representação’ da natureza.



[3] *Pier e Oceano*, 1915



[4] *Composição em linha*, 1916-17

<sup>3</sup> GOLDING, John. *Paths to the Absolute*. Thames and Hudson, Londres, 2002.

<sup>4</sup> Mondrian visitava a Holanda quando estoura a guerra e é forçado a lá permanecer até que termine o conflito.

A importância do lugar persiste em sua obra, mesmo quando a pintura deixa de refletir sua experiência do entorno de forma ‘naturalista’, quando entra definitivamente na abstração, na sua fase neoplástica desenvolvida com o apoio do *De Stijl*. Este momento coincide com a expansão da tela para o ambiente, quando Mondrian começa a empregar elementos pictóricos nas paredes do próprio ateliê<sup>5</sup> [fig. 5], configurando o espaço em que trabalha e habita com seus retangulares planos coloridos, literalmente contaminando o entorno. Conforme escreveria o pintor em seu esboço literário *Les Grands Boulevard*, de 1920: “O lugar transforma o homem e o homem transforma a natureza”.<sup>6</sup>

Anos mais tarde, quando já habitava a turbulenta Manhattan, Mondrian afirmaria numa célebre entrevista concedida a James Sweeney: “Mover a pintura no nosso entorno e dar-lhe existência real tem sido meu ideal desde que comecei com a pintura abstrata”.<sup>7</sup> A pintura abstrata nasceria, portanto, condenada a desaparecer: o plano moderno quer ocupar um lugar concreto e não mais ilusório, a pintura deixa de ser uma janela para ‘além de’ e pretende atuar no espaço real. Diria Mondrian em uma nota de 1942: “A pintura não tem um valor direto (vivente) quando não está diretamente relacionada com a realidade atual do entorno. Para o Homem da Cidade, esta deve ser sublimada na pintura – o todo da cidade deve refletir-se nela”.<sup>8</sup>



[5] Atelier de Mondrian na 26, *Rue du Départ*, 1926



[6] Casas do Canal, Amsterdam, século XVII

<sup>5</sup> Mondrian começa a ‘organizar’ seus ateliês em 1920, quando habitava a *Rue des Coulmiers*, numa operação que realizará continuamente até os últimos dias de vida.

<sup>6</sup> MONDRIAN, Piet. ‘*Les Grands Boulevards*’. (1920) In: *The Col. Writings of Piet Mondrian*. 1993. p. 126.

<sup>7</sup> SWEENEY, JJ. An Interview with Mondrian (1943). In: *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. p.357.

<sup>8</sup> MONDRIAN, Piet. [Metropolis] A folder of notes (1942). In: HOLTZMAN, Harry e JAMES, S. Martin. *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*. New York. p. 391.

A importância do ambiente para Mondrian já se fazia sentir desde muito cedo em suas pinturas. Neste sentido, é interessante observar que, apesar das belas paisagens marítimas encerradas no território holandês, Amsterdã, em plena década de 1920, era citada como exemplo de integração entre arquitetura e planejamento urbano, ‘demonstrando a habilidade para gerir sua própria existência que um certo período pode ter’. As janelas das casas de Amsterdã – com suas grandes vidraças, através das quais as luzes acesas permitem que seus interiores sejam vistos pelos passantes [fig. 6] – são o exemplo histórico da interseção entre o público e o privado, numa constante inversão e ‘equilíbrio’ entre dentro e fora, que sempre esteve presente na cidade. Este secular modo de habitar serve agora de exemplo para o almejado ‘equilíbrio universal’, estabelecido pela mais profunda interiorização do que é externo, e pela mais pura exteriorização daquilo que é interno, onde o papel da janela na cultura holandesa tem grande relevância.

Naturalmente, a configuração desta malha urbana equilibrada ao longo da história, iria de algum modo influenciar Mondrian – agora com os olhos de quem já habitou uma cidade moderna e monumental como Paris – e os artistas que se agruparam em torno do *De Stijl*. Portanto, parece residir no traçado viário de Amsterdã, que no século XX mostra claramente a presença de cinco concepções distintas de planejamento urbano [fig. 7], e não na sua vitalidade dispersa e pulsação praticamente inexistente<sup>9</sup>, o interesse pela cidade construída sobre diques:



[7] Vista aérea de Amsterdã de 1928 e Plano da Expansão para Amsterdã, Van Eesteren, 1928-34

<sup>9</sup> Embora Amsterdã e Rotterdam fossem importantes centros financeiros, jamais atingiram a importância cultural e o porte alcançados por Paris, Londres e Berlim.

“O centro medieval é cercado pela expansão do século XVII que, por sua vez, é circundada pelos bairros do século XIX – não planejados e sem coesão – arbitrariamente aderidos à cidade existente. A expansão de 1915 feita por H. P. Berlage no sul, contrasta fortemente com a do período anterior [...] Estas regiões residenciais pitorescas e às vezes impressionantemente monumentais, deram à Amsterdã nos anos 20 a reputação de meca da moradia pública”.<sup>10</sup>

As cidades estão inchadas e a escassez de habitação nas metrópoles torna-se o grande problema a ser resolvido no período entre guerras. A Holanda é pioneira na construção de moradias coletivas, esses edifícios que, de certa forma, vem ao encontro da ideologia socialista do *De Stijl*, em que a eliminação do que é individual e privado deve ser substituído pelo coletivo e público. No início da década de 1920 a ‘instituição’ cidade já encarna o papel da obra de arte total – *Gesamtkunstwerk*<sup>11</sup> –, onde o fim da arte, alcançado pela sua completa integração à vida – tão determinante na teoria de Mondrian – seria seu destino. Portanto, o desenvolvimento das cidades constitui uma questão fundamental nos esforços para a conquista do tão almejado equilíbrio universal. O cotidiano e a temporalidade urbanos são de suma importância para esta evolução das artes em direção ao seu desaparecimento integral. Como revelaria Mondrian nesta declaração de 1920: “[...] o cotidiano, com suas necessidades reais, influenciará a arte, que irá evoluir rapidamente”.<sup>12</sup> Ou segundo a afirmação de Sergio Polano: “A arte atingirá seu destino pela estetização do ambiente e pela transformação da vida metropolitana em arte”.<sup>13</sup> Giulio Carlo Argan, em *História da Arte Como História da Cidade* reconhece o papel do urbanismo na cultura do século XX:

“De um ponto de vista marxista, dever-se-ia reconhecer ao urbanismo uma posição culminante e de guia com respeito a todas as outras atividades culturais. É ele que visa mais explicitamente não tanto interpretar o mundo quanto mudá-lo. É o que se propôs o urbanismo do outro pós-guerra, associado ao racionalismo arquitetônico”.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> BOCK, Manfred. *De Stijl and The City*. In: FRIEDMAN, Mildred (ed.). *De Stijl 1917-1931, Visions of Utopia*. Walker Art Center, Minneapolis e Abbeville Press Publishers, New York, 1982. p. 198.

<sup>11</sup> Termo filosófico alemão para designar ‘Arte Total’.

<sup>12</sup> MONDRIAN, Piet. ‘*Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence*’. (1920) In: *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. 1993. p.144.

<sup>13</sup> POLANO, Sergio. *De Stijl/ Architecture = Nieuwe Beelding*. In: *De Stijl 1917-1931, Visions of Utopia*. Walker Art Center, Minneapolis e Abbeville Press Publishers, New York, 1982. p. 87.

<sup>14</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Como História da Cidade*. Martins Fontes, 1993. p. 217.

É em meio a essa descoberta da cidade como agente potencial de impulsos e transformações que a pintura de Mondrian passa a basear-se cada vez menos no que é concreto e pré-existente – como as fachadas de edifícios e os interiores de construções em demolição, ou na natureza, como o oceano. Neste progressivo abandono da ‘representação’, da tradição ‘naturalista’, constatamos sua crescente preocupação com uma pintura que dê conta do ‘todo’ deste problema urbano e complexo, transmitindo-nos o ‘equilíbrio universal’ e o ‘absoluto’, mas como o próprio pintor diz, de forma que não fique evidente em uma forma única e totalizante.

A pintura neoplástica<sup>15</sup> baseia-se numa relação de contrastes entre elementos opostos, nunca similares ou iguais, visando atingir o equilíbrio universal entre o que é ‘espiritual’ e estável, e o que é ‘natural’, portanto instável. Os elementos estáveis, ‘espirituais’, seriam as linhas horizontais e verticais, e as não-cores – branco, cinza e preto – enquanto os elementos instáveis, ‘naturais’, seriam os planos e as cores, sempre primárias. O equilíbrio universal evita a repetição, que como veremos ainda, constitui uma das mais importantes questões da arte moderna, e onde a obra de Mondrian, torna-se dispensável mencionar, possui lugar de destaque.

Na visão do *De Stijl*, o ‘equilíbrio universal’ deveria prevalecer em todas as áreas do conhecimento e da cultura – a música, a literatura, a arquitetura – e também na cidade, constituída por todas elas juntas. ‘Planejar’ a cidade sintetiza a realização deste novo projeto ‘neoplástico’ do *DeStijl*, que abarca todas as áreas da visualidade. A atenção concedida às cidades deu ao urbanismo lugar de destaque na filosofia do grupo. Destaca Sergio Polano: “O *De Stijl* existe num espaço indefinido, num espaço que se estende da metrópole de suas origens à metrópole de sua destinação”.<sup>16</sup> De acordo com o maior urbanista do *De Stijl*, Van Eesteren: “A beleza urbana origina-se de um equilíbrio visual entre os componentes que constituem a cidade ou o quarteirão que está sendo examinado. Uma mudança em um dos componentes resulta em um

<sup>15</sup> O termo Neoplasticismo, em holandês ‘*Nieuwe Beelding*’, aparece pela primeira vez no texto de Mondrian ‘*Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence*’ (1920).

<sup>16</sup> POLANO, Sergio. *De Stijl/ Architecture = Nieuwe Beelding*. In: *De Stijl 1917-1931, Visions of Utopia*. Walker Art Center, Minneapolis e Abbeville Press Publishers, New York, 1982. p. 87.

distúrbio do equilíbrio como um todo”.<sup>17</sup> Em sua visão, não existiria um urbanismo à maneira do *De Stijl*, pois “o *De Stijl* se torna a cidade”.<sup>18</sup>

A evidência de um espaço universal e equilibrado, não apenas pictórico e virtual, mas acima de tudo urbano e real, era partilhada por arquitetos simpatizantes do *De Stijl*, como Mies Van der Rohe. O historiador Peter Conrad relataria em seu livro *Modern Times Modern Places*: “Mies Van der Rohe projetou uma torre de escritórios para Berlim [fig. 8], que tinha uma espinha de aço e uma pele de vidro, capacitando-a – como ele disse – a comungar com o ‘espaço universal’”.<sup>19</sup> Contudo, se o projeto de Berlim não saiu do papel, assim permanecendo ‘universal’, anos mais tarde outras torres de vidro de sua autoria se concretizariam em um território diverso do previsto, mais precisamente no americano *Lake Shore Drive* [fig. 9], em Chicago, já sem a mesma utopia do ‘universal’ mas com o mesmo vigor e aceitação dos últimos trabalhos de Mondrian realizados em Nova York, como veremos adiante.

Mondrian dedica seu ensaio *Neo-Plasticismo: o princípio geral da equivalência plástica*, escrito em 1920, “Aos Homens Futuros”, o que permite-nos identificar a dimensão ‘projetual’ da arte moderna. “A obra de arte contém um fragmento da invisível – mas real, uma vez que esta pode ser representada – ordem do mundo; ao mesmo tempo, ela procura impor ordem num mundo que é percebido como fragmentário”.<sup>20</sup> A pintura apresenta-se como a principal referência na construção da cidade



[8] Mies Van der Rohe. *Projeto Torre*, Berlim, 1921



[9] Mies Van der Rohe. *Lake Shore Drive*, 1948-51

<sup>17</sup> BOCK, Manfred. *De Stijl and The City*. In: FRIEDMAN, Mildred (ed.). *De Stijl 1917-1931, Visions of Utopia*. Walker Art Center, Minneapolis e Abbeville Press Publishers, New York, 1982. p. 205.

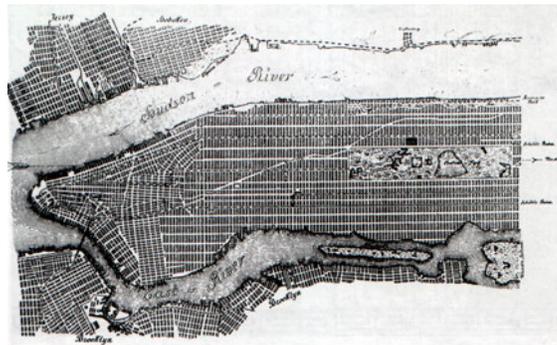
<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>19</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998. p. 290.

<sup>20</sup> POLANO, Sergio. *De Stijl/ Architecture = Nieuwe Beelding*. In: *De Stijl 1917-1931, Visions of Utopia*. Walker Art Center, Minneapolis e Abbeville Press Publishers, New York, 1982. p. 87.

futura, um ‘modelo’ com possibilidades de aplicação na vida social, ‘operando’ em duas escalas: a íntima - que encontra paralelo, ou melhor, antecedente, nos interiores de Vermeer [fig. 10] – e a urbana, do planejamento racionalista. No entanto, ao contrário das telas de Vermeer, que propalavam a intimidade desses ambientes, em Mondrian percebemos a “sua fragmentação radical e problemática, que fazia com que aquelas tramas se prolongassem indefinidamente, ganhando o mundo e traçando um sistema de proporções rigorosamente democrático”.<sup>21</sup> Evidentemente, a crescente associação das telas de Mondrian a plantas de cidades planejadas, constitui parte dos esforços modernos em favor de um planejamento integral e integrado do futuro.

O *grid* das telas de Mondrian – imediatamente associado ao traçado de Nova York [fig. 11] e de tantas outras cidades planejadas – revela a infinitude de seu ‘sistema’. Mais uma vez confirmaria Argan: “Se a cidade não tem como limite nem mesmo o plano do terreno e pode desenvolver-se verticalmente, tanto em profundidade como em altura, não poderá ter tampouco limite para sua extensão horizontal”.<sup>22</sup> O *grid* ordenador, aplicável em diversas escalas e situações, o verdadeiro ‘coringa’ da arte moderna, intencionava reticular toda a superfície útil do planeta. Novamente, Argan sentenciaria:



[10] Johannes Vermeer. *Jovem mulher com bilha d’água*, 1664-65

[11] Planta de Nova York, 1924

<sup>21</sup> NAVES, Rodrigo. Prefácio ao livro *Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan.

<sup>22</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Como História da Cidade*. Martins Fontes, 1993. p. 215.

“A cidade ideal, mais do que um modelo propriamente dito, é um módulo para o qual sempre é possível encontrar múltiplos ou submúltiplos que modifiquem a sua medida, mas não a sua substância: dada uma planta em forma de tabuleiro, centralizada ou estelar, sempre é possível desenhar o mesmo esquema numa dimensão maior ou menor”.<sup>23</sup>

A cidade é constituída não somente por seu traçado, mas por tudo aquilo que comporta, seja concretamente, com seus edifícios visíveis por todos os lados, ou imaterialmente, nas sensações ali experimentadas e nos produtos culturais que de seu tecido fermentam, como a música e a dança, que surgem e se desfazem nas temporalidades urbanas. O caráter efêmero das manifestações urbanas, cuja permanência se torna possível apenas ao impregnar os transeuntes da metrópole – entre os quais está imerso o anônimo artista moderno – será o nosso principal tema.

A música – não enquanto sonoridade, obviamente, mas sua iconografia – já se fazia presente nas naturezas-mortas do cubismo [fig. 12], nas quais instrumentos musicais vinham substituindo os ‘antigos’ elementos da natureza. Não por acaso, estas são as primeiras pinturas efetivamente urbanas do século XX. Todavia, em se tratando da obra de Piet Mondrian, a arte sonora está associada não apenas à visualidade de suas telas – onde o cerne da música, o que chamamos ritmo, é onipresente – mas, sobretudo, à estrutura de seu pensamento estético, onde a música, como a pintura, é tratada com independência. Apesar da crença de Mondrian na autonomia e na unicidade de cada arte, a música propriamente dita – não apenas sua teoria – e a dança, consideradas inseparáveis pelo pintor, permearam toda sua vida e obra a partir de seu envolvimento com a metrópole.



[12] Pablo Picasso. *Violino e Uvas*, 1912

<sup>23</sup> Ibid., p. 74.

A partir da leitura dos três ensaios escritos por Mondrian no início da década de 1920<sup>24</sup>, onde trata da música, podemos comprovar que, dentre as artes, depois da pintura é justamente a música a que mais preza. Neste período, a maior preocupação de Mondrian era encontrar maneiras de realizar o neoplasticismo nas outras artes, como seria de se esperar, principalmente na arte sonora. Entretanto, comentaria o historiador holandês Carel Blotkamp, ele “avaliava a evolução da música e de todas as artes com base no que já tinha sido alcançado pela pintura, não menos por seus próprios esforços”.<sup>25</sup> A equivalência que buscava entre pintura e música através do neoplasticismo fez com que concebesse uma verdadeira teoria da nova música. Karin von Maur, no ensaio intitulado ‘*Mondrian et la Musique*’, equipara a teoria musical de Mondrian às grandes conquistas sonoras da primeira metade do século XX: “Ao encarar uma produção sonora sintética, Mondrian encontra-se entre os pioneiros da *avant-garde*, da qual Stravinsky, Hindemith, Satie, Varèse, Milhaud e Antheil foram os representantes”.<sup>26</sup>

Os avanços na música correspondem às evoluções na pintura, e ambas direcionam seus esforços no sentido inverso ao ‘naturalismo’ vigente nos preceitos das artes da tradição, onde a melodia da arte sonora equipara-se à narrativa, à representação da natureza e ao trágico na arte pictórica. A música, a exemplo da pintura neoplástica, também está fundamentada no equilíbrio de contrastes, baseado no som e no não-som, cujo equivalente, contudo, é o ruído, e não o silêncio, como muitos pensaram.

As diferenças entre a música antiga, dita ‘naturalista’, e a música nova, portanto, são as mesmas existentes entre a pintura ‘naturalista’ e a pintura neoplástica ou abstrata. A música antiga é subjetiva, aspira a que a individualidade de cada músico se sobressaia, e emprega instrumentos acústicos que imitam os barulhos da natureza, e a voz humana, responsável pelo *quantum* de animalidade da música ‘naturalista’. A música nova, por sua vez, busca alcançar seu ‘equilíbrio’ pela inclusão de instrumentos mecânicos que dispensam o toque humano e evitam que os ruídos sejam imitados

<sup>24</sup> São estes: ‘*Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic equivalence*’ (1920), ‘*The Manifestation of Neo-plasticism in Music and The Italian Futurists’ Bruiteurs*’ (1921) e ‘*Neo-Plasticism: Its Realization in Music and Future Theater*’ (1922).

<sup>25</sup> BLOTKAMP, Carel. Mondrian, *The Art of Destruction*. Reaktion Books, London, 2001. p. 159.

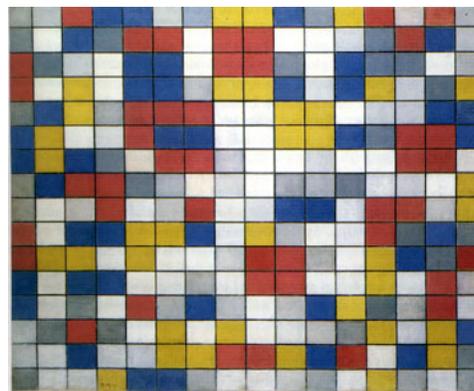
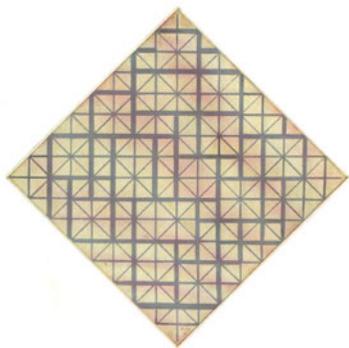
<sup>26</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L’Atelier de Mondrian*. 1982. p. 97

por instrumentos convencionais, reduzindo assim a intervenção do artista, tornando-se menos subjetiva e mais universal.

Observa Blotkamp acerca da relação de Mondrian com a música: “A música moderna já havia feito progressos ao renunciar à melodia, que ele via como a equivalência da linha natural e curva na pintura, com a qual ele já havia rompido”.<sup>27</sup> Entretanto, para Mondrian, a renúncia à melodia não era suficiente para romper com a música do passado. Na nova música, a repetição também deveria ser evitada a todo custo, pois, assim como os sons produzidos pelo aparelho vocal, ela seria uma característica da música ‘naturalista’:

“A melodia poderia ser substituída pelo ritmo. No ritmo, a repetição regular dos elementos musicais – tal como os elementos visuais na pintura – deveria ser evitada a todo custo. A harmonia e o equilíbrio deveriam resultar dos elementos de ligação que, enquanto de valor igual, não eram idênticos”.<sup>28</sup>

Antes de aprofundarmos a questão musical propriamente dita, devemos compreender a importância da repetição para a pintura de Mondrian, como ele viria a negá-la cada vez mais em seu período neoplástico. Nas telas até 1920, a repetição tem uma conotação positiva, como em ‘Composição com linhas cinzas’ [fig. 13], de 1918, e na série ‘Checkerboard’ [fig. 14], de 1919, onde o *grid* é regular e não hierárquico.



[13] Piet Mondrian. *Composição com linhas cinzas*, 1918

[14] Piet Mondrian. *Composição (Checkerboard)*, 1919

<sup>27</sup> BLOTKAMP, Carel. Mondrian, *The Art of Destruction*. Reaktion Books, London, 2001.

<sup>28</sup> *Ibid.*

Embora já houvesse associação da repetição ao natural, ela só será totalmente evitada durante o período neoplástico quando, pouco a pouco, o *grid* perderá sua uniformidade e, conseqüentemente, o seu caráter repetitivo. A partir de 1920, Mondrian decide que o equilíbrio universal se dá pela diferença e não pela similaridade entre os elementos, o que o impulsiona na busca por um equilíbrio assimétrico. Como ele mesmo bem disse, os contrastes “devem ser criados de modo que se neutralizem” e não mais pela simetria ou a repetição, evitando assim o trágico, e no caso da música, a melodia. Convém adiantar, entretanto, que nos últimos anos de sua vida, em um texto de 1943, Mondrian voltaria a destacar a importância da repetição de ‘formas similares’:

“A pluralidade de formas variadas e similares aniquila a existência de formas enquanto entidades. Formas similares não aparentam contraste, mas estão em oposição equivalente. Conseqüentemente, elas se aniquilam mais completamente em sua pluralidade”.<sup>29</sup>

Coincidentemente, pouco antes de Mondrian escrever suas primeiras linhas sobre a música neoplástica, quando sua pintura ainda começava a avançar na direção do equilíbrio universal alcançado por meio de contrastes, Schoenberg inventa o sistema dodecafônico e cria uma música atonal. Efetivamente, as rígidas determinações do dodecafonismo vêm ao encontro da teoria neoplástica de Mondrian. Tal como o pintor, Schoenberg rejeita a repetição por considerá-la inerente à música do passado. Segundo José Miguel Wisnik, sua música “[...] busca a ausência de centro à custa de driblar continuamente o imperativo da repetição”.<sup>30</sup> Como Mondrian, Schoenberg aposta nos contrastes – logo, no dualismo e num equilíbrio assimétrico – para vencer os valores da música do passado, de modo que podemos constatar semelhanças entre a pintura neoplástica e as composições dodecafônicas.

Para a sensibilidade dos músicos experimentalistas americanos da segunda metade do século XX, porém, a noção de contrastes, tal como pressupunha a teoria da música neoplástica de Mondrian e o dodecafonismo de Schoenberg, ainda soaria clássica. Curiosamente, como veremos adiante, será a repetição uma característica considerada naturalista e pertencente à música do passado aos olhos da vanguarda europeia, que será identificada como uma característica inerente à ordem industrial e à meca-

<sup>29</sup> MONDRIAN, Piet. ‘A New Realism’. (1943) In: The Col. Writings of Piet Mondrian. 1993. p. 349.

<sup>30</sup> WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Cia das Letras, São Paulo, 1999. p. 174.

nização. Em um precioso texto sobre a música experimental, do músico e compositor inglês Michael Nyman, achamos a seguinte passagem:

“O sistema clássico e sua continuação contemporânea são, essencialmente, um sistema de prioridades que deflagram relações ordenadas entre seus componentes, e onde uma coisa é definida de acordo com seus opostos. Neste mundo de relações, o dualismo é de suma importância”.<sup>31</sup>

Além da negação da repetição, ambas as teorias – dodecafônica e neoplástica – rejeitam a escala tonal, que é facilmente associada à escala cromática do prisma, ao invés de se basear nas cores primárias e nas não-cores empregadas no neoplasticismo, aproximando-se, portanto, da representação ‘naturalista’. O atonalismo consegue quebrar com a repetição naturalista – uma vez que as notas não são iguais, mas se equivalem – aproximando-se, assim, do equilíbrio universal almejado por Mondrian. Conforme nos garante o próprio Schoenberg, ao explicar a diferença entre a música tonal, que possui acentuação tônica, e o sistema atonal, que justamente não consente hierarquias:

“O destaque colocado sobre uma nota dada, pelo fato de que ela é repetida antes da hora, arrisca investir essa nota da categoria de tônica. A operação sistemática de uma série de 12 sons dá a cada um a mesma importância e afasta, assim, todo o risco de supremacia de algum entre eles”.<sup>32</sup>

A ausência de repetição e de hierarquia na música atonal dificulta a captura da linha melódica, que escapa à nossa memória. Acerca do dodecafonismo José Miguel Wisnik comenta em seu livro *O Som e o Sentido*: “A música dodecafônica não se presta à escuta linear, melódica, temática. A memória dificilmente é capaz de repetir o que ouviu, porque a própria música diversifica as suas repetições de modo a que elas não sejam captadas na superfície como repetição”.<sup>33</sup> Como na pintura, agora concreta e real, que se dá a ver pela percepção ativa, devemos estar também sempre atentos a cada nova nota no dodecafonismo, música que se constitui ao ouvirmos cada instante de seu ‘todo’. Ainda segundo Wisnik:

<sup>31</sup> NYMAN, Michael. *Experimental music, Cage and beyond*, 1974.p. 24.

<sup>32</sup> WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Cia das Letras, São Paulo, 1999. p. 174.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 174.

“Nas obras dodecafônicas o som aparece ao mesmo tempo como puramente abstrato (na medida em que é um ponto na rede de relações seriais), e fortemente concreto (porque, liberado da linha temática da melodia e da progressão tonal, vibra na pura materialidade da sua granulação, do seu impacto, da sua ausência)”.<sup>34</sup>

A escuta da música atonal, onde devemos ouvir a cada instante cada nota tocada, assemelha-se à percepção ativa proposta por Mondrian desde o seu ‘triálogo’ intitulado *Realidade natural e realidade abstrata*, escrito em 1920. A percepção ativa é o oposto da percepção involuntária, onde nos ‘perdemos’ na placidez da contemplação. Nela, enxergamos a obra no instante em que ‘acontece’ diante de nós e, como na escuta, é apenas quando dispensamos atenção a cada instante da música que fazemos a experiência completa da obra. Assegura Schoenberg: “‘a construção de uma série’, [...] tem por objetivo ‘retardar o maior tempo possível o retorno de um som já escutado’”.<sup>35</sup> Tanto a pintura neoplástica quanto a música dodecafônica existem somente a partir da ativação de nossa percepção no momento em que vemos a obra, ou no instante em que escutamos a música; não são contempláveis, não se fixam em nossa memória.

Essa escuta ativa faz com que a música adquira uma espacialidade sonora. Argumenta Wisnik: “Todas essas variações (sobre um tema) se caracterizam pela sua simétrica condensação, cuja cristalina clareza, mesmo que antitonal, deixa ouvir aquilo que está implícito na música serial: a sua espacialidade”.<sup>36</sup> Neste sentido, compreendemos que todo o esforço moderno consiste em tornar a pintura temporal, rítmica, e a música espacial, concreta, uma vez que o tempo melódico na música equivale ao espaço da profundidade na pintura, e ambos devem ser eliminados para que o espírito novo possa aparecer. O ‘espaço’ pictórico não está mais disponível à contemplação, e sim por seu acontecer perante os olhos de quem o procura, conformando-se na retina durante apenas um instante. Se a música torna-se espacial devido à importância equânime de cada nota, a pintura, por sua vez, perde sua espacialidade pré-determinada ao ser revelada no instante. Giulio Carlo Argan definiu perfeitamente:

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 182.

<sup>35</sup> Ibid., p. 174.

<sup>36</sup> Ibid., p. 184.

“O fazer torna-se, assim, a condição de qualquer designação do espaço. Se, na contemplação, a realidade se compunha e se harmonizava, manifestando-se num claro equilíbrio de relações e proporções, o espaço que se propõe no fazer manifesta-se na dinâmica dos ritmos, no crescer da forma numa dimensão ilimitada, ao longo de infinitas direções”.<sup>37</sup>

Apesar das inúmeras semelhanças entre a pintura neoplástica e o dodecafonismo, Mondrian, quase não menciona Schoenberg em seus escritos sobre música. Em uma das poucas vezes em que se refere ao compositor foi para criticá-lo acerca do emprego do silêncio no dodecafonismo. Este silêncio, em sua opinião, ainda guardava vestígios da música tradicional. Segundo o pintor, o uso do silêncio por parte de Schoenberg resultava numa tentativa mal sucedida de atingir contraste na nova música, uma vez que este não corresponde ao oposto do som, que seria o não-som, ou seja, o ruído. Deste modo, som e silêncio não se equilibram e não se neutralizam. Reproduzindo as palavras de Mondrian: “Até mesmo um Schoenberg, apesar de suas valiosas contribuições, fracassa ao expressar puramente o novo espírito na música porque ele usa este ‘silêncio’”.<sup>38</sup> Pois, em sua visão, o silêncio corresponde à pausa, permitindo o aparecimento da melodia e da subjetividade de quem executa a música, como a contemplação imposta pela pintura ‘naturalista’. Acerca da polêmica gerada, relataria Blotkamp:

“O silêncio era um ‘vazio’ que o ‘ouvinte iria rapidamente preencher com sua própria individualidade’. Mondrian propunha como alternativa o contraste entre o som e o ruído (não-som). O som e o não-som, por sua vez, equivalem à cor e à não-cor da pintura neoplástica, onde a não-cor (branco, cinza e preto) não é o vazio e não representa a inércia ou algo vago”.<sup>39</sup>

Apesar da polêmica acerca do silêncio e do ruído entre as duas teorias musicais, devemos acordar que ambas foram capitais ao ativarem a percepção do homem moderno, trazendo-o para o presente, cuja fugacidade não cessa de ser acentuada pela velocidade da metrópole. Tão rica é a descoberta da relação entre a música e as artes plásticas que ainda reverbera no ensino da Bauhaus, numa disciplina que pretendia

<sup>37</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e a Bauhaus. p.28.

<sup>38</sup> MONDRIAN, Piet. ‘The Manifestation of Neo-plasticism in Music and The Italian Futurists’ *Bruiteurs*. (1921) In: *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*. 1993. p. 154.

<sup>39</sup> BLOTKAMP, Carel. Mondrian, *The Art of Destruction*. Reaktion Books, London, 2001.

desenvolver a atitude ativa e a perceptiva, simultaneamente. Assim descreveu Argan: “A cultura que se queria dar ao artista não era um patrimônio de experiências, mas sim uma livre capacidade de experiência, um modo lúcido de estar no mundo, uma clara consciência de civilização”.<sup>40</sup>

Esta percepção ativa dizia respeito não apenas às artes – neste caso, a música e a pintura – mas à percepção da realidade da vida nas cidades, conseqüentemente do mundo metropolitano que impregnava o cotidiano de Mondrian. Entretanto, essa experiência ativa do presente permite-nos apontar para o que justamente as vanguardas européias não puderam realizar. Pois sua vontade de preparar o mundo, sua modernidade programada, que prevê e adianta o futuro ao trazê-lo para o presente é, de certa forma, o oposto desta experiência do real.

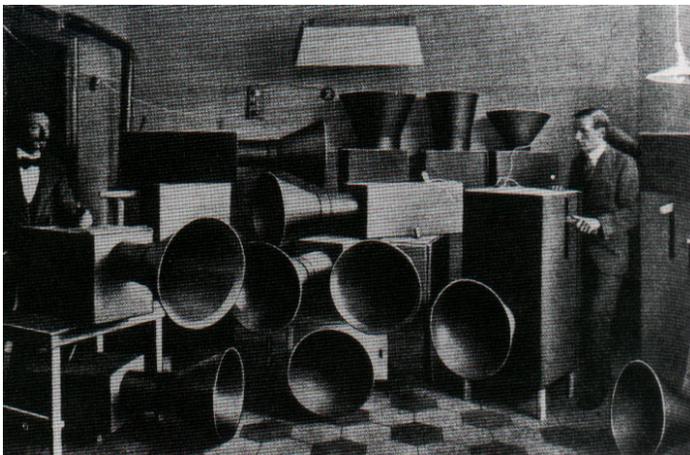
---

<sup>40</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e a Bauhaus. p.32.

## 2.2 Ruído e máquina: o impacto da cidade real

O equilíbrio universal em Mondrian está associado à sua visão da metrópole futura, que é naturalmente retirada de sua experiência do presente. Impregnando-se da realidade urbana, e embriagando-se com os ruídos e sonoridades das máquinas que atuam na cidade, Mondrian passa a ver este ‘sistema moderno’ menos como uma utopia – embora a vontade de mudar o mundo, preparando-o para o futuro, esteja sempre presente – do que como uma forma de emitir suas respostas a este emaranhado de sensações provocados pela metrópole. A nova vida nas cidades, que se afirma nas primeiras décadas do século XX, alimenta temporalidades diversas onde se inscrevem também os fenômenos da música e da dança, acontecimentos efêmeros circunscritos à cultura metropolitana. Portanto, é a música real, mais precisamente o jazz, dançante e sincopado, e não a música neoplástica que nunca chegou realmente a existir, o que aparece não apenas nos títulos dados à suas telas – tal como o foxtrote e o *boogie-woogie* – mas, sobretudo, na estrutura de sua pintura.

São os ritmos e ruídos urbanos fundadores de uma teoria da música nova que, posteriormente, junto à crescente importância do jazz para a vanguarda artística, interessarão particularmente a Mondrian. Ele afirmaria: “A multiplicidade da vida, até mesmo fora da arte, irá corroer a música antiga e sustentar a nova”. Muito embora não tenha havido uma verdadeira equivalência entre a teoria musical do neoplasticismo e uma música que realmente pudesse ser tocada, como é o caso da pintura neoplástica, que foi produzida e instituída, a música futurista produzida pelos *bruiteurs* de Russolo [fig. 15] e o jazz, foram, por diferentes razões, as que mais se aproxima-



[15] Russolo (à esq.) com seus *bruiteurs*, c. 1920

ram da teoria musical neoplástica de Mondrian. No entanto, para o pintor, nenhuma outra música se equipara ao jazz, pois é a única a por em prática algo que se aproximaria do ‘equilíbrio universal’.

O interesse de Mondrian pelo futurismo – cujas música e literatura exerceram grande influência em seus escritos – reside na constatação de que a pintura cubista estava muito mais atrelada à natureza-morta e à representação ‘naturalista’, enquanto o movimento italiano se preocupava com questões urbanas. Como o próprio Mondrian confirma: “A atitude dos cubistas com relação à representação do volume no espaço era contrária a minha concepção da abstração, que se baseia na crença de que este mesmo espaço precisa ser destruído”.<sup>41</sup> É, portanto, em seu tardio interesse pelos futuristas e sua urgência urbana e visionária que podemos localizar seu definitivo despertar para a metrópole, como nos informa John Golding:

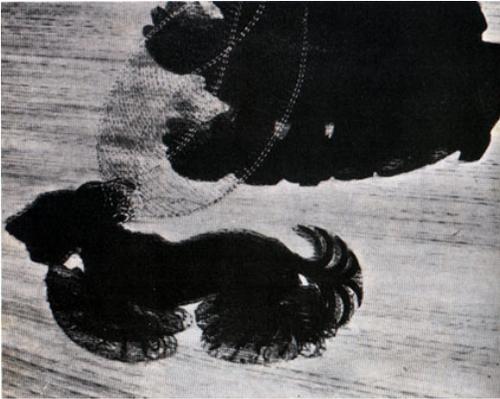
“Embora visualmente o futurismo não tivesse nada a oferecê-lo, ele certamente esteve atento a este movimento em seu período parisiense do pré-guerra. No entanto, em seu retorno a Paris, ele começou a perceber que a arte francesa estava atrasada em relação aos desenvolvimentos artísticos que ele próprio tinha ajudado a promover na Holanda, e que agora, era do ambiente urbano parisiense, ao invés de qualquer nova manifestação visual na pintura francesa, que ele estava tirando proveito. Desde o início os futuristas haviam exaltado a cidade moderna, o choque do moderno e a rejeição dos valores tradicionais em arte e mesmo na vida em geral”.<sup>42</sup>

Dada a premência de velocidade proclamada pelos futuristas, é surpreendente que não tenham empregado a linha reta para expressá-la visualmente. Como comenta o próprio Mondrian: “A velocidade absoluta expressa no tempo o que a ‘retidão’ estabelece no espaço. A velocidade destrói a opressão do tempo e do espaço e, portanto, a dominação do individual: daí sua importância para a expressão plástica pura do universal”.<sup>43</sup> A arte futurista terminaria por valer-se de impressões de movimentos rápidos, decompostos em frações, onde cada instante era representado [fig. 16], mantendo assim o caráter ‘naturalista’ e figurativo da pintura do passado. O novo ritmo da me

<sup>41</sup> SWEENEY, JJ. *An Interview with Mondrian* (1943). In: *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. p.357.

<sup>42</sup> GOLDING, John. *Paths to the Absolute*. Thames and Hudson, Londres, 2002.p. 37.

<sup>43</sup> MONDRIAN, Piet. *The Manifestation of Neo-plasticism in Music and The Italian Futurists’ Bruiteurs*.(1921) In: *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*. 1993. p. 154.



[16] Giacomo Balla. *Movimento de um cão na coleira*, 1911

trópole, veloz, provém da máquina, e contrapõe-se ao antigo ritmo da cidade, mais orgânico e menos matemático. E, se o som da cidade é barulho e ruído produzido pelas máquinas, presentes em inúmeros pontos da urbe, a nova música não poderá deixar de incorporar o novo som por elas produzido. Observaria Mondrian:

“Na metrópole, inconscientemente e em resposta às necessidades da nova era, tem havido uma liberação da liderança da forma para o ritmo aberto que invade a cidade grande. Todas as maneiras de construção, iluminação e propaganda contribuem. Embora seu ritmo seja desequilibrado, a metrópole dá a ilusão do ritmo universal, que é forte o bastante para desbancar o antigo ritmo. Catedrais, palácios, e torres não mais constituem o ritmo da cidade. O ruído de automóveis, etc., contém relações de oposição, enquanto sinos de igreja possuem apenas o ritmo da repetição. Inconscientemente, a nova cultura está sendo construída aqui”.<sup>44</sup>

Mondrian associa a repetição ao badalar dos sinos, à música antiga e à natureza, e proclama o ritmo da cidade desequilibrado, pois esta ainda conteria elementos ‘naturalistas’. É na variação dos elementos que constituem o ritmo, e não na repetição, que reside o segredo contra a melodia na música e a morfologia, seu correspondente na pintura, como nos adverte Mondrian: “o pitoresco é substituído pelo mais ou menos matemático: o canto dos pássaros pelo ruído das máquinas”.<sup>45</sup> Podemos perceber o choque entre o aspecto natural das cidades – que são verdadeiros organismos vivos – e a crescente mecanização urbana no início do século, que se revela na preocupação com uma exatidão matemática. A própria cidade passa a ser vista como uma

<sup>44</sup> Id., *Painting and photography*. In: *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*, 1993. p. 221.

<sup>45</sup> Id., *The Manifestation of Neo-plasticism in Music and The Italian Futurists' Bruiteurs*. (1921) In: *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*. 1993. p. 152.

máquina, conforme Van Doesburg escreve em carta a J. P. Oud, outro integrante do *De Stijl*, sobre “a incrível máquina que é Paris”.<sup>46</sup> Neste sentido, Mondrian pretere a catedral à Torre Eiffel: “O neoplasticismo está mais à vontade no metrô do que na *Notre-Dame*, prefere a Torre Eiffel ao *Mont Blanc*”.<sup>47</sup> Em sua visão, a sociedade ainda não estava madura e, portanto, ainda não alcançara o ‘equilíbrio universal’. De modo que, assim como a cidade é desequilibrada, o jazz e a música mecânica dos futuristas também não são versões perfeitas do ritmo universal, apenas se aproximam da música nova.

A grande contribuição da música futurista residiu na criação de novos instrumentos, ou melhor, na invenção de verdadeiras ‘máquinas-de-fazer-barulho’, denominadas *bruiteurs*, que haviam sido criadas por Luigi Russolo. A mecanicidade dos *bruiteurs* eliminava o toque humano e, portanto, toda a porção natural e toda a subjetividade contida tanto no som acústico quanto no dedilhar do músico. O ‘instrumento’, ou melhor, a máquina, deixava de imitar sons da natureza, pré-existentes, tornando seu próprio ruído um ‘valor’ em si. É o que nos diz José Miguel Wisnik:

“Além de ser o elemento que renova a linguagem musical (e a põe em xeque), o ruído torna-se índice do habitat moderno, com o qual nos habituamos. A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho, quando não são diretamente máquinas-de-fazer-barulho (repetidoras e amplificadoras de som). [...] Temos como exemplo os bruitismos (ruidismos ou barulhismos) do futurista Russolo – os futuristas estavam interessados nas máquinas em geral como produtoras de música, ou ‘quase música’”<sup>48</sup>.

Mondrian identificava, porém, dois problemas na música produzida pelos *bruiteurs* de Russolo. Em primeiro lugar, os sons emitidos pelas novas máquinas não eram exatamente ruídos abstratos e urbanos, pois acabavam também por reproduzir os sons da natureza. Para Mondrian, isto fica claro ao nos darmos conta dos nomes dados a esses aparelhos: ‘grunhidores’, ‘cacarejadores’, ‘guinchadores’, ‘estaladores’, ‘assobiadores’, ‘resmungadores’ e ‘sussurradores’, todos eles correspondendo a ações

<sup>46</sup> Id., *Two Paris Sketches* (1920) In: *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. p.124.

<sup>47</sup> Id., *Natural Reality and Abstract Reality*. George Brazillier, Nova York.

<sup>48</sup> WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Cia das Letras, São Paulo, 1999. p. 47.

que remetem ou pertencem à natureza, abafando o ruído da própria máquina – abstrato e sem correspondência com o mundo natural. O outro problema encontrava-se na organização dos ruídos, que ainda seguia uma ordenação à maneira de um compositor tradicional, no qual melodia e narrativa estavam presentes. Ele cita Russolo com desaprovação: “Luigi Russolo diz: ‘Usando meus *bruiteurs*’ é possível executar melodias diacrônicas e cromáticas, em todos os tons da escala e em todos os ritmos’. Assim, o antigo modo de expressão persiste, e isto é o que a nova música não permitirá”.<sup>49</sup>

O ruído é mecânico, produzido pelo funcionamento da própria máquina, e não mimetizado por um instrumento acústico, ou melhor, ‘antigo’. Entretanto, os sons emitidos pelos *bruiteurs* não espelham uma organização igualmente mecânica, inerente ao processo industrial. Para os futuristas, a máquina e a velocidade dela oriunda parecem ser mais importantes do que a ordem e a montagem, estruturas inerentes à produção em série, pois tais músicas não conseguem eliminar a melodia.

A presença de um instrumento inteiramente mecânico está mais associada à eliminação do ‘toque’ humano – que é sempre variável, portanto subjetivo e individual, impedindo a ‘perfeita determinação do som’ – do que à ordenação mecânica de produções em larga escala, que implica, forçosamente, a incessante repetição dos movimentos. Se, por um lado, a mecanização dos instrumentos musicais vai em direção oposta ao natural – contra a qual o neoplasticismo também se coloca – por outro, a repetição é comprovadamente inseparável dos processos mecânicos, e rejeitada pela música e pela pintura neoplásticas, bem como pelo dodecafonismo, por ser considerada inerente ao que provém do natural.

Obviamente, o neoplasticismo acredita na variedade, na multiplicidade de possibilidades gerada pelos contrastes entre opostos. Entretanto, isto nos revela o impasse da utopia moderna: como aderir ao futuro, cujo símbolo dominante são as máquinas e os ruídos por elas produzidos, deixando de lado o seu sistema, tudo o que enfim implica? A máquina em si, sozinha, não é nada, é muito mais simbólica do que estruturante, pois o sistema do qual faz parte acaba não sendo realmente questionado pelo modernismo, que não aceita a repetição e acredita no ‘fazer’, exigindo a compre-

<sup>49</sup> Id., *The Manifestation of Neo-plasticism in Music and The Italian Futurists' Bruiteurs*.(1921) In: *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*. 1993. p. 154.

ensão do ‘todo’ pelo cumprimento de todas as etapas do processo industrial. Se, por um lado, enxergamos aí um desejo de recompor o que a indelével máquina fragmenta, por outro vemos a impossibilidade deste resgate perante o progresso da produção em massa. Levará ainda certo tempo para que surja uma ‘estética’ que dê conta do sistema industrial.

Temos notícia de que Mondrian logo se desinteressou pela música ‘*bruitiste*’ de Russolo, pois “não manifestava muito interesse com relação à realização de concertos de compositores contemporâneos”.<sup>50</sup> É o jazz, com seu poder rítmico, que ganha terreno entre suas preferências, invadindo suas telas até os últimos dias de sua vida: “o princípio do ritmo constitui uma noção chave”.<sup>51</sup> E já as apropriações do ritmo em suas telas eram anteriores ao seu interesse pelo jazz – pois se destacavam em sua obra desde a série das árvores [fig. 17]. Como assinala Karin von Maur: “Há uma ‘liberação’ progressiva do ritmo quando Mondrian reduz por etapas uma árvore desde sua representação naturalista [...] ou quando ele faz ‘Mais e Menos’ (1914-1915) dispersos livremente e concentrados ritmicamente”.<sup>52</sup> Somente em 1919, quando volta a Paris de seu exílio na Holanda, imergindo em definitivo na urbe, é que sofre o impacto do jazz. “Ao retornar a Paris, Mondrian descobriu o Jazz, a que se referiu como ‘esta música explosiva’. Esta se tornou, depois da pintura, sua grande paixão na vida”.<sup>53</sup> Mondrian passa a freqüentar apresentações de *jazzbands* em cafés e salões de dança, embora no pós-guerra a moda não fosse ainda tão disseminada na Europa quanto nos Estados Unidos.



[17] Piet Mondrian. *Macieira em Flor*, 1912

<sup>50</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L'Atelier de Mondrian*. 1982. p. 97

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 102

<sup>53</sup> GOLDING, John. *Paths to the Absolute*. Thames and Hudson, Londres, 2002. p. 44.

Ao contrário da música futurista, a máquina não é a principal fonte sonora do jazz, e sim a noção de conjunto, o ritmo frenético e os sons metálicos – associados por Mondrian aos ruídos – que propiciam contrastes sonoros inéditos. E, ainda que o uso de instrumentos acústicos no jazz prove o resto de um elo com a música do passado, sua intensidade rítmica é freqüentemente responsável pela associação às máquinas e à sociedade do futuro pelo homem moderno. Discorre Mondrian: “Em nosso tempo, em meio à música tradicional, aparece, talvez brutalmente, a banda de jazz, que ousa abruptas demolições da melodia e emite ruídos secos, estranhos e não habituais, que se opõem ao som arredondado”.<sup>54</sup> Mas isto não quer dizer que no jazz não houvessem *solos*, melodia e harmonia, pois o próprio Mondrian alerta para a imperfeição da realização do ‘equilíbrio universal’ no jazz. Mesmo assim, para Mondrian, nenhum outro gênero se equipararia ao jazz. Ele é a única música a realmente eliminar o uso do silêncio e atingir o desejado contraste entre som e não-som, dispensando até mesmo os instrumentos mecânicos: “Ouvindo uma banda de jazz, às vezes escutamos sons que mais ou menos colidem com o tom harmonioso em seu timbre e toque, prova suficiente de que é possível construir um ‘não-som’”.<sup>55</sup>

O jazz concebe uma nova harmonia, inteiramente baseada nos contrastes entre opostos e nas dualidades que organizam o encadeamento dos sons. Mais uma vez, encontramos paralelos entre o jazz e a teoria musical com a pintura neoplástica de Mondrian. Ouçamos Gunther Schüller, excelente musicólogo, compositor e instrumentista de jazz:

“Por democratização dos valores rítmicos tenho apenas em mente que, no jazz, os denominados compassos fracos não recebem menos ênfase, como na música ‘clássica’. [...] O músico consegue esse efeito não apenas mantendo uma igualdade dinâmica entre os elementos ‘fracos’ e ‘fortes’, mas preservando também a plena sonoridade das notas”.<sup>56</sup>

Essa igualdade dinâmica do jazz, de que nos fala Schüller, assemelha-se à música atonal, sem hierarquias, e distancia-se da música clássica, a música tonal do passado. O jazz também é tonal, porém, ao contrário do dodecafonismo – este sim, músi-

<sup>54</sup> MONDRIAN, Piet. *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*. 1993. p. 144.

<sup>55</sup> BLOTKAMP, Carel. *Mondrian, The Art of Destruction*. Reaktion Books, London, 2001. p. 165.

<sup>56</sup> SCHULLER, Gunther. *O Velho Jazz*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1970. p. 23.

ca atonal – não faz uso do silêncio, pois o equilíbrio, ou melhor, a democratização dos elementos que compõem o ritmo do jazz, minimiza a presença da melodia, predominante somente nos *solos*. Neste sentido, a democratização entre os elementos fortes e fracos do jazz é imediatamente associada ao equilíbrio entre os elementos da pintura neoplástica, que são sempre equivalentes, mas nunca idênticos, e sim opostos.

As ‘*big bands*’ correspondem exatamente ao oposto da sinfonia européia. Apesar de ambas possuírem uma estrutura, uma rígida ordenação e uma clara noção de conjunto, nas ‘*bigbands*’ os blocos sonoros, também chamados de seções, atacam-se mutuamente, evitando a sobreposição de um sobre o outro, num esquema de chamadas e respostas que elimina a continuidade e a horizontalidade da composição, ou seja, o encadeamento melódico, narrativo, imprescindível às sinfonias. Os grandes blocos sonoros da música de jazz foram introduzidos por Fletcher Henderson, que popularizou as ‘*big bands*’ inaugurando um novo estilo de orquestração que ficou conhecido como *Swing*. Segundo a musicóloga Lílian Erlich:

“Fletcher tratava as seções de sua grande banda como se fossem instrumentos individuais de um pequeno grupo. Usava seções de instrumentos de metal e de palheta como vozes distintas, atirando-os uns contra os outros num sistema de chamadas e respostas. Deixava também lugar para a improvisação, em trechos de solo contra arranjos de fundo”.<sup>57</sup>

O alcance do ‘universal’ é o resultado do equilíbrio entre o ‘natural’, o individual, caracterizado pelos *solos*, e o ‘espiritual’, o coletivo, dado pelos arranjos da banda de jazz. Portanto, no jazz também temos os *solos*, onde é indispensável a improvisação. Com toda a sua base intuitiva, o *solo* é obviamente o momento em que a individualidade brota em meio ao conjunto e, naquele instante, apenas um ‘elemento’ se destaca, contaminando a música com sua subjetividade e fazendo transparecer o lado ‘naturalista’ do jazz, impedindo-o de alcançar o ‘universal’. Se, por um lado, temos evidências de que Mondrian rejeita os *solos* e as improvisações, quando justamente podemos melhor escutar a melodia residual que o jazz ainda carrega, por outro somos obrigados a notar que a improvisação e a intuição lhe são caras. Sua posição em relação à intuição e à improvisação fica, entretanto, ambígua: Mondrian afirma

<sup>57</sup> ERLICH, Lílian. *Jazz, das raízes ao rock*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1975.

detestar os *solos*, mas inclui a intuição como algo imprescindível para a realização do equilíbrio universal na música e na pintura neoplásticas. Daí concluirmos que, assim como no jazz, onde a pulsação rítmica e os *solos* se alternam e se equilibram, nas telas de Mondrian também existe contraste entre elementos ritmados, que são constantes e ‘espirituais’, e elementos *solos*, ‘naturais’, por sua vez variáveis. Na análise brilhante de Karin Von Maur:

“Ao *beat*, pulsação de base contínua e tempo invariável, corresponde as constantes elementares do vocabulário de Mondrian: as linhas retas perpendiculares, a superfície, as não-cores branco e preto. Ao *off-beat* corresponderiam as variáveis: a repartição das superfícies coloridas e as relações mutáveis das linhas entre elas. A ação do quadro se desenvolve no campo de oposições entre *beat* e *off-beat*, entre o tempo da superfície dada com sua estrutura vertical-horizontal e os acentos rítmicos dos elementos de cor e o deslocamento dos eixos”.<sup>58</sup>

A dualidade entre os elementos, fixos e variáveis, exprimiam o contraste entre o ‘espiritual’ e o ‘natural’, desde as primeiras telas neoplásticas de Mondrian. Ele mesmo o afirmaria em 1921: “Na composição, o invariável (o espiritual) é expresso pela linha reta e planos de não-cor (não-tom), enquanto o variável (o natural) é expresso pelos planos de cor e pelo ritmo”.<sup>59</sup> Podemos notar que, para eliminar o natural e evidenciar o equilíbrio universal, é preciso contrastar o que é ‘natural’ com o que é ‘espiritual’ e não passível de variação.

O desejo de se opor à natureza foi emblematicamente expresso pela máquina, eleita musa da nova música e também das projeções para um futuro não muito distante, pois ela é, acima de tudo, ‘antinaturalista’. Afirma Karin von Maur: “O homem possui um ritmo que lhe é próprio e deve opô-lo deliberadamente ao ritmo da natureza. Ele cria um ambiente particular perante a natureza. Ele faz uso da máquina cujo ritmo, mais veloz, corresponde ao ritmo do jazz”.<sup>60</sup> Embora o jazz – ao contrário do *bruitisme*, não utilize a máquina como fonte sonora, relacionar o ritmo do jazz ao ritmo da máquina havia se tornado corriqueiro no período entre-guerras. O europeu

<sup>58</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L’Atelier de Mondrian*. 1982. p. 99

<sup>59</sup> MONDRIAN, Piet. The Manifestation of Neo-plasticism in Music and The Italian Futurists’

*Bruitisme*.(1921) In: The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian. 1993. p. 150.

<sup>60</sup> VON MAUR, Karin. op. cit., p. 99.

culto identificava no jazz a ‘música do futuro’. Eis o comentário do historiador inglês Eric Hobsbawm: “Assim, na década de 1920, costumava-se dizer nos círculos intelectuais que o jazz era a ‘música do futuro’, aquela cujo ritmo e tinido reproduziam o som e o movimento essencial da idade da máquina, ‘a melodia dos robôs’”.<sup>61</sup>

Na visão de Hobsbawm, porém, o jazz seria uma música pré-industrial, e por mais que seu frenético ritmo pudesse ser associado à sonoridade da máquina, o lado não mecânico e não apriorístico, permanece tanto no jazz quanto nas pinturas de Mondrian. Em suas telas fica evidente que a relação entre cada elemento e o ‘todo’ que conformam, como no jazz, se dá de modo assistemático, num *continuum* experimental: cada elemento adquire suma importância no conjunto, e não se encaixa numa teoria da máquina e da produção em série, onde a repetição tem papel preponderante, tal como veremos adiante numa apreciação da música e da arte minimalista. Afirmaria ainda o historiador:

“A essência do jazz é não ser uma música padronizada em série, e em segundo lugar, o jazz tem muito pouco a ver com a indústria moderna. A única máquina cujo som o jazz já tentou imitar foi o trem de ferro, que é, [...] um símbolo importante, universal e múltiplo, [...], porém jamais um símbolo da mecanização. Ao contrário, [...] é um símbolo do movimento que traz liberdade pessoal. É um símbolo do fluxo da vida”.<sup>62</sup>

A liberdade pessoal é tudo o que a máquina contraria. Ela escraviza o homem ao retirar dele a dimensão do ‘todo’ que o ‘fazer’ encerra. Constatamos o descompasso existente entre o que a máquina simboliza e a compreensão de todo o sistema que irrevogavelmente a acompanha. A arte pretende ser um modelo mas as vanguardas artísticas parecem não aceitar o modo de produção industrial, com sua fragmentação em etapas, eliminando a compreensão da dimensão do ‘todo’ de quem ‘faz’ algo por completo. A riqueza da arte moderna, sua verdade, reside ainda no ‘fazer’ – fazer que, por sua vez, depende do momento presente, do ato, daquilo que acontece no instante, e que, portanto, não é programável. A este respeito, Giulio Carlo Argan esclarece: “Cada qual, na medida em que opera empregando objetos que fazem parte da

<sup>61</sup> HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1996. p. 31.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 31.

realidade, apreende a realidade: não uma realidade constante, genérica, panorâmica, mas sim aquela porção de realidade que está no espaço e no tempo do ato”.<sup>63</sup>

Pode-se notar uma verdadeira esquizofrenia na apropriação valorativa da máquina pelos modernistas, em que a relação entre o ‘fazer’ e a indústria se complica ainda mais quando se pensa estar fazendo uma arte mecânica, ‘futurista’, quando, na verdade não se está. Por mais que se esforce por eliminar o drama, o sujeito artista, com sua individualidade e emoção, ainda o transmite em seu ‘fazer’ único e não repetível. Será apenas na segunda metade do século XX, com a *pop* e com o minimalismo, que a arte conseguirá criticar, questionar e refletir conscientemente sobre a mecanização, a produção em série e a repetição. Só aí a repetição deixará de ser vista como algo pertencente à natureza, tornando-se fundamental na ‘Era da Máquina’.

Curiosamente, a força da máquina, que muitos enxergaram no jazz, revela um aspecto contraditório da visão europeia acerca da música negra americana, pois ela estava justamente associada ao primitivo. Citando, outra vez, Hobsbawm: “A *avant-garde* cultural saudava o jazz com entusiasmo, e com quase igual ignorância, como sendo a música do futuro, a força revitalizadora da selva primitiva”.<sup>64</sup> Tanto o simbolismo da máquina endossado pelos futuristas, quanto o primitivismo inerente às máscaras africanas – de onde o cubismo tira a sua capacidade de síntese – estão fundidos no jazz. Segundo Peter Conrad, foi com Josephine Baker que “a música popular herdou a missão de redefinir a fronteira entre a civilização e o selvagem”.<sup>65</sup> É neste apontar para um futuro ‘idealizado’ que inclui o resgate de um passado que antecede a própria civilização, nesta enorme distância temporal, que podemos identificar a negação do presente por toda a arte moderna, inclusive o jazz.

Chegamos aqui a um ponto-chave para a nossa compreensão da modernidade artística: a obra visa ser algo que já pertence ao futuro, que adianta os ponteiros, algo enfim visionário. Para realizá-lo precisa, no entanto, ‘consertar’ o presente. Seu anseio por uma sociedade futura revela-se, afinal, utópico, impossível de ser realizado. Viver o presente de forma completa, construindo-o, e planejar o futuro simultaneamente acabam sendo tarefas incompatíveis. Constatamos que, ao visar o futuro, a

<sup>63</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e a Bauhaus. p.16.

<sup>64</sup> HOBBSAWM, Eric. op. cit., p. 37

<sup>65</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998. p. 367.

vanguarda artística abre mão do presente, perdendo sua chance de transformar o mundo. O que não deixa de constituir, grosso modo, apenas uma ‘representação’ do futuro, uma vez que escapa do ‘aqui e agora’, tão enfatizado pelo minimalismo americano em contraposição à predeterminação do racionalismo europeu.

## 2.3 Frenesi, ritmos dançantes e ação: os anos 20 e 30

“No mundo da cultura popular, o mundo era americano ou era provinciano”.<sup>66</sup>

Peter Conrad

Mondrian foi dos primeiros europeus a reconhecer a importância do jazz negro americano e suas danças, como também a escrever sobre eles. Jazz era agora sinônimo da nova música de dança, passando a ser usado como rótulo genérico, demonstrando que ambos haviam se tornado indissociáveis. Mondrian considerava uma vantagem para o jazz ter o apoio das danças modernas – a dança social<sup>67</sup> - pois as novas danças, rápidas como o ritmo da metrópole, espelhavam e antecipavam a vida futura nas cidades e, até certo ponto, eram uma amostra do equilíbrio universal.

O ato coletivo da dança social se sobrepunha à individualidade e à subjetividade comuns aos espetáculos de dança da época. Ao dançar, ao invés de simplesmente contemplar a dança, o homem compreenderia o presente. Karin Von Maur nos descreve as sensações de Mondrian: “Ao dançar ele se sentia atravessado pelas pulsações do presente que resolveria todos os problemas individuais, os constrangimentos e os sentimentos, ao se fundir em um conjunto de movimentos coletivos e universais”.<sup>68</sup> Como as novas vibrações do jazz, a dança social promove uma ruptura com o passado ao permitir que o homem moderno vivencie o instante, perceba o presente, que por sua vez se torna o ‘todo’ a englobar passado e futuro. Afirma Mondrian no texto ‘*Jazz e Neoplasticismo*’, de 1927: “Todos dançam bem, todos são parte do ritmo [...] não há permanência de elos com o passado, pois no bar, apenas o Charleston é visto e ouvido”.<sup>69</sup> Assim como Mondrian perdera o interesse pela música das salas de concerto, a dança apresentada em teatros passara a ser preterida à dança social. O artista declara: “A dança enquanto espetáculo será renegada, pois todos realizarão o ritmo através de

<sup>66</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998. p. 198.

<sup>67</sup> A dança social compreende os ritmos em voga a época, são estes: o foxtrote, o tango, o shimmy e posteriormente o charleston e o boogie-woogie.

<sup>68</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L’Atelier de Mondrian*. 1982. p. 98

<sup>69</sup> MONDRIAN, Piet. *Jazz and Neo-Plastic* (1927). In: *The Col. Writings of Piet Mondrian*. p. 222.

si mesmos”.<sup>70</sup> Sobre a crescente importância das danças sociais, atesta Carel Blotkamp:

“Mondrian via na dança de salão uma reflexão da vida moderna, e por causa disto a dança aparece tão frequentemente em seus ensaios. No entanto, ele era crítico em relação à dança moderna dos palcos: bailarinas como Isadora Duncan e Gertrud Leistikov representavam uma visão tradicional, individual e natural da arte. Nas danças que estavam em moda nos salões de dança ele viu movimentos que eram tensos, angulares, rápidos e cheios de contrastes”.<sup>71</sup>

Desde que iniciou a abstração neoplástica, Mondrian já citava a dança social moderna como exemplo da harmonia baseada nas dissonâncias e no equilíbrio dos contrastes que rompia com a representação da natureza em busca do equilíbrio universal. Por conta disto escreveu em seu trílogo *‘Realidade natural e realidade abstrata’*: “Os ritmos musicais são opostos não apenas uns contra os outros, mas também à melodia, assim como os passos de dança se opõem uns aos outros”.<sup>72</sup> A dança social, como o jazz e a pintura neoplástica, rompe com a representação da natureza – encontrada na fluidez dos movimentos da dança dos espetáculos, na melodia da música do passado, e na linha curva e morfológica dos desenhos ‘naturalistas’ – para instalar o contraste entre os opostos. “Nas novas danças não artísticas, o tango, o foxtrote, etc., nós logo podemos ver algo da nova idéia do equilíbrio através das oposições de contrários”.<sup>73</sup> Para evidenciar estes contrastes ele assinala: “Pegue o *shimmy* como exemplo – onde a dualidade contrastante é o ‘dedo-calcanhar’”.<sup>74</sup> Percebemos assim a eficácia da dança social no mundo moderno, pois ela faz com que o homem experimente a nova realidade em seu próprio corpo. “[...] estas novas danças ‘já revelam um pouco a nova idéia do equilíbrio por oposição de um e do outro’, como ele escreveu em 1920. ‘Assim tornou-se possível sentir fisicamente a realidade equilibrada’”.<sup>75</sup> Sobre o novo homem, o homem social, habitante das metrópoles, nos fala Giulio Carlo Argan:

<sup>70</sup> Id., *Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic equivalence*, de 1920. In: *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*. 1993. p. 147.

<sup>71</sup> BLOTKAMP, Carel. *Mondrian, The Art of Destruction*. Reaktion Books, London, 2001. p. 165.

<sup>72</sup> MONDRIAN, Piet. *Natural Reality and Abstract Reality*. George Braziller, Nova York, p. 51.

<sup>73</sup> Id. op. cit., p. 147.

<sup>74</sup> BLOTKAMP, Carel. op. cit., p. 165.

<sup>75</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L’Atelier de Mondrian*. 1982. p. 98

“A tarefa da arte é, portanto, a de conferir uma clareza formal absoluta a todos os objetos por meio dos quais se realizam os atos de uma existência organizada; objetos que compõem o espaço no qual essa existência, como atividade contínua, se realiza, e que essa mesma atividade, cumprindo-se, determina; que, finalmente, constroem a concepção do mundo que é própria, já não do homem ‘natural’ ou que tende a conquistar uma naturalidade artificial evadindo-se da contingência, mas do homem social que vive e opera na contingência”.<sup>76</sup>

Mondrian não só refletia sobre o papel da dança social moderna como também – e porque também – era um dançarino inveterado, um homem da contingência. Frequentemente saía para dançar e tinha aulas particulares para aprender os últimos passos em voga nos salões. Segundo Karin von Maur:

“Este celibatário não era apenas um adepto entusiasmado do jazz, que conquista o velho continente após a Primeira Guerra Mundial, mas também um dançarino muito entusiasmado que aprende as novas danças – tais como o tango, o foxtrote, o *shimmy*, ou o *charleston* – graças à aulas particulares às quais se dedicava com zelo quase científico”.<sup>77</sup>

O novo hábito de dançar leva Mondrian a frequentar diariamente bares e *night-clubs*, onde quer tocasse a ‘música negra’ em Paris<sup>78</sup>, e mais tarde em Londres e Nova York. Ele era grato ao amigo J.P.Oud, arquiteto que também integrou o *De Stijl*, por tê-lo apresentado às *jazzbands*. Oud lembra-se da performance de Mondrian em uma dessas noites em que estiveram juntos ao som do jazz: “Todos acompanhavam escrupulosamente o ritmo, ele emblemava produzir seu próprio ritmo. O ar meditativo, sob medida, criava uma figura estética de dança: poderíamos quase dizer uma figura abstrata”.<sup>79</sup>

O pintor fez do bar e do *night-club*, o paradigma do seu tempo e, conseqüentemente, de sua pintura. Mondrian identifica no bar, cuja socialidade é anônima e distanciada, a falta de individualidade tão almejada pelo ‘equilíbrio universal’. Não apenas a dança o interessava, também os lugares onde se dançava, como destaca: “Tudo no bar se mexe e ao mesmo tempo está em repouso [...] As garrafas e copos

<sup>76</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e a Bauhaus. p.16.

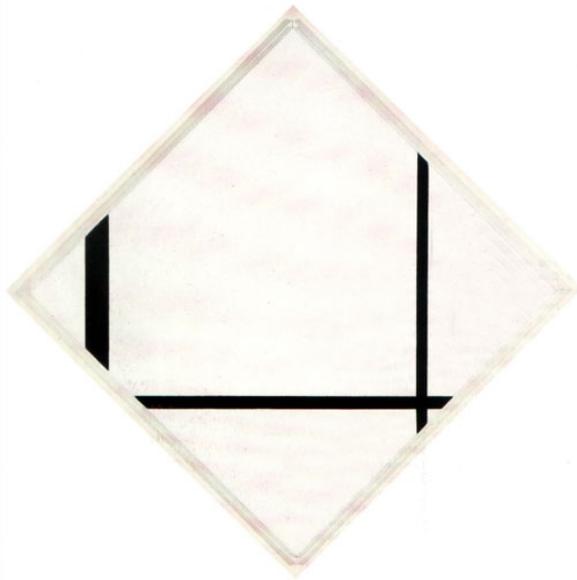
<sup>77</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L’Atelier de Mondrian*. 1982. p. 97

<sup>78</sup> Os bares que ia com maior frequência eram o ‘Bal Nègre’, o ‘Dingo’ e o ‘The Jockey’.

<sup>79</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L’Atelier de Mondrian*. 1982. p. 98

nas prateleiras permanecem imóveis, mas movem em cor e som e luz”. A movimentação em torno do acontecimento social que é a dança, e principalmente a integração entre música, dança e ambiente, revelam um impulso para as ocupações espaciais que Mondrian realizará com retângulos cromáticos dispostos nas paredes de seus ateliês mundo afora.

A dança é uma arte espaço-temporal e possui, portanto, uma relação espacial que não é a mesma do espaço pictórico ‘naturalista’ – sempre ilusionístico – e uma relação temporal que difere do tempo na música tradicional – melódico e narrativo –, que impedem o surgimento do ‘espírito novo’. Apenas na dança, espaço e tempo, juntos, podem estar presentes e em acordo com o ‘equilíbrio universal’. Uma vez que a dança depende do instante, que o movimento consiste num fazer-se no espaço, atravessando o ar, ela perde todo ‘contorno’ naturalista. “Mondrian aprecia esta sucessão de passos rápidos e lineares do ‘quickstep’ e vê, ao alcance do *swing*, a travessia multidimensional do espaço onde ele inscreve a projeção geométrica na composição de quadros como ‘Foxtrote’ [fig. 18]”.<sup>80</sup> Tal multidimensionalidade, esse ‘espaço total’ que Mondrian percebe ao dançar, será cada vez mais explorado pelas ‘instalações’ que produz em seus ateliês, confirmando sua propensão para o ambiental.



[18] Piet Mondrian. *Composição IV; Fox-Trot A*, 1929

<sup>80</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L'Atelier de Mondrian*. 1982. p. 101

Em 1925 Mondrian assiste a Josephine Baker<sup>81</sup> - dançarina negra americana que introduziu o Charleston em Paris com o espetáculo ‘*Revue Nègre*’ no *Théâtre des Champs Elisées* –, e imediatamente conecta-se a este frenético ritmo dançante, que se tornara a sensação do momento. Observa Peter Conrad: “As danças são o subconsciente de uma sociedade, e os paroxismos do *charleston* anunciaram uma mudança no ritmo da vida e na temperatura dos sonhos”.<sup>82</sup> Tamanho era o envolvimento de Mondrian com esta dança que, ao saber que o *charleston* fora proibido na Holanda, considerada uma dança obscena pelo governo local, indignou-se:

“Como podem proibir esta dança esportiva? Os dançarinos se mantêm afastados um do outro e é preciso mexer-se tão energeticamente que não sobra tempo para as idéias amorosas. Caso esta interdição seja mantida, será motivo suficiente para que eu jamais volte a colocar meus pés neste país”.<sup>83</sup>

Os salões de dança, escassos na Europa, encontravam-se em abundância nos Estados Unidos. A moda de dançar era realmente muito popular no Novo Continente, propiciando completo entrosamento entre os músicos e o público dançante. “Quem quer que tenha freqüentado o Savoy<sup>84</sup> nessa época deve-se lembrar do amistoso intercâmbio entre os músicos do tablado e os dançarinos, que se estimulavam mutuamente num ritmo fantástico”.<sup>85</sup>

Ao contrário da América, berço da ‘música do futuro’, a Europa, apesar de seus compositores vanguardistas, ainda não estava pronta para alcançar o equilíbrio universal. “Quando ouvimos compositores modernos que não romperam radicalmente com a instrumentação sentimental, parece de fato que o nosso tempo ainda não está suficientemente maduro para a nova música”,<sup>86</sup> afirma Mondrian. A América, com seu jazz, sua agitação e seu cinema, encaminhava-se velozmente em direção à sociedade do futuro.

“O jazz foi acolhido não somente como expressão de uma liberação, mas também como símbolo do ‘*American Way*’

<sup>81</sup> Josephine Baker foi um mito, um ícone do jazz ao chegar a Europa. Foi esculpida em arame por Calder e, já na década de 1950, feita em colagem por Matisse.

<sup>82</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998. p. 367.

<sup>83</sup> Este episódio data de 1926 e é citado por Holtzman.

<sup>84</sup> Popular salão de dança. Primeiro estabelecimento a permitir a entrada de brancos e negros na América.

<sup>85</sup> ERLICH, Lilian. *Jazz, das raízes ao rock*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1975. p. 151.

<sup>86</sup> MONDRIAN, Piet. *Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic equivalence*, de 1920. In: *The Col. Writings of Piet Mondrian*. p. 146.

*of Life*’, com seu progresso, sua prosperidade e a expansão do seu capitalismo, como o modelo de um novo realismo e como a forma adequada da civilização mecanizada”.<sup>87</sup>

O fascínio de Mondrian pelo jazz e pelas metrópoles construiu a América no seu imaginário. Sua admiração pelos filmes musicais americanos estrelados pela dupla ‘Astaire e Rogers’ expressa-se no comentário de Harry Holtzman sobre a carta que recebeu do pintor em 1936: “Mondrian me escreveu falando de sua admiração pelo que chamava de ‘a mentalidade madura da América’ que ele sentia tão fortemente manifestada nas danças de Fred Astaire em seus filmes com Ginger Rogers”.<sup>88</sup> Contudo, por mais atraído que fosse pelo Novo Continente, Mondrian achava-se velho demais para acompanhar o jovem amigo Harry Holtzman em seu retorno a Nova York, no início da década de 1930. Apenas em 1940 o artista desembarcaria em Manhattan quando, apavorado pela explosão de uma bomba no ateliê que ocupava em Londres, decide abandonar a Europa.

Os filmes musicais americanos eram uma maneira de melhor conhecer o longínquo Novo Continente. Mas, para Mondrian, era também o caráter coletivo do cinema – e como a dança social, diametralmente oposto ao espetáculo apresentado ao vivo que tanto repudiava – que o levava a identificar nesses filmes o rumo da sociedade futura. Não devemos esquecer que o cinema é uma arte urbana, necessita tanto do adensamento da metrópole quanto de seu aparato industrial. Ele foi inventado na França mas alcançou pleno desenvolvimento nos Estados Unidos: o amplo alcance de público proporcionado pela sua reprodutibilidade era perfeito para as dimensões continentais do território americano, aproximando-se do ideal do novo equilíbrio universal e deixando para trás o antigo modelo do teatro, realizado para poucos e preso ao rígido esquema espectador-objeto. Graças ao corte e à montagem, o cinema questiona ainda a importância social das artes tradicionais, que ainda tem como meios a pintura e a escultura,<sup>89</sup> o que parece ser uma característica essencial para um Mondrian que ansiava pela completa diluição da arte na vida.

<sup>87</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L’Atelier de Mondrian*, 1982. p. 99.

<sup>88</sup> HOLTZMAN, Harry. Piet Mondrian: The man and his work. In: *The New Art – The New Life*. p. 2.

<sup>89</sup> BUCHLOH, Benjamin H. D.. *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*. In: Richard Serra, October Files, 2001. p. 3. Essas idéias foram inicialmente desenvolvidas por Walter Benjamim em ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’.

Ao contrário dos europeus, reflexivos por natureza, a sociedade americana estaria baseada na ação e no deslocamento: na ‘maturidade’ não há mais tempo hábil para a contemplação. Exemplifica Peter Conrad a partir do relato de um fotógrafo europeu no Novo Continente: “Olhar – ou ao menos observar o que se fez – era uma atitude não-americana”.<sup>90</sup> Nas danças sociais experimenta-se a ‘ação’ em seu tempo, vivencia-se o presente em ‘ato’; na visão de Mondrian, ao dançar nos aproximamos do equilíbrio universal, e foi sem dúvida na América onde essas danças conquistaram maior público e mais se desenvolveram. A dança de Astaire e Rogers é rápida como o *charleston*, o sapateado, o carro, as auto-pistas. A propósito, observaria Gertrude Stein: “Pense em qualquer coisa, em *cowboys*, em filmes, em romances policiais, em qualquer coisa que seja americana e você se dará conta de que conceber um espaço preenchido de ação é algo estritamente americano”.<sup>91</sup>

Pode-se dizer que as danças de Fred Astaire e Ginger Rogers têm algo de prático, verdadeiramente americano, e até um pouco trapalhão, assemelhando-se a atribulada rotina dos habitantes da metrópole. A dança popular incorpora movimentos, ações, gestos comuns ao dia-a-dia proibidos à linguagem da dança até então, fosse ela clássica ou contemporânea: tudo passa a ser motivo para se dançar. Embora os passos sejam coordenados, os movimentos são soltos, sem a rigidez dos movimentos do balé clássico. Temos aí um improviso que mais se assemelha ao improviso do cidadão ao se deslocar, com dificuldade, pelas ruas abarrotadas de gente, driblando as pessoas e as coisas com as quais cruza em seu trajeto.

Grande parte do interesse de Mondrian nas coreografias dos filmes de Fred Astaire e Ginger Rogers reside no fato de serem em sua maioria baseadas nas danças sociais e no popular sapateado. Como afirma o importante sapateador Nicholas Fayard: “Astaire se inclinava para a dança de salão e o lado refinado do sapateado clássico”. Essas são danças que a princípio qualquer um pode aprender a dançar, pois não exigem o adestramento do corpo como no balé clássico. Daí a impressão de que, nos filmes de Astaire, quanto mais atrapalhadas forem as danças, mais elas se aproximam da realidade e do cotidiano, encantando o espectador que se identifica com estas ações confusas do dia-a-dia. Trata-se da vida das pessoas modernas – intensa e cheia

<sup>90</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998. p. 524.

<sup>91</sup> *Ibid.* p.505.

de imprevistos – que também saem para se divertir nos *ballrooms*, dançando ao som das ‘*big bands*’, exatamente como Mondrian o fazia. O que Hobsbawm sentenciou acerca da reportagem e da câmera fotográfica, vale também para as artes: “O século XX, ficou incrivelmente claro, foi o século das pessoas comuns, e dominado pelas artes produzidas por eles e para eles”.<sup>92</sup>

Embora Mondrian não tenha elaborado uma dança neoplástica, como o fizera com a música, podemos estabelecer paralelos entre o equilíbrio universal proposto pelo pintor e o sapateado. Tal qual a pintura neoplástica, onde cor, não-cor, planos e linhas equilibram-se em busca do universal, na dança de Astaire e Rogers – o sapateado – existe também um equilíbrio a ser alcançado – cada membro, ou melhor, elemento, age em função do outro, e onde o erro – improvisado – torna-se acerto na assimetria desejada por estes corpos que vibram nas telas dos cinemas. O sapateado é ritmado mas, para que o corpo se equilibre enquanto está solto no ar – entre uma batida e outra do sapato no chão –, é necessário que os braços se desloquem contrabalançando pesos. Há algo improvisado – não calculado – no sapateado, o equilíbrio se dá no instante em que o movimento acontece, a partir da inteligência dos gestos e do corpo, como na pintura neoplástica, em que os elementos se equilibram na tela, num constante esforço para permanecerem no plano. Diferentemente do balé clássico, no qual a precisão dos gestos requer a completa pré-determinação dos movimentos, na dança de Astaire e Rogers não prevê até onde um braço se levantará, quão esticado deve ficar, pois quanto mais forte for a batida contra o chão, maior será o impulso e o contrapeso dados com o resto do corpo.

À semelhança da música neoplástica, em que o silêncio – a pausa – não corresponde ao oposto do som, que é dado pelo não-som – o ruído –, o oposto em dança também não está na interrupção do movimento – no *still* – e sim na oposição dos próprios movimentos. Do mesmo modo que o silêncio permite o surgimento da melodia – as frases musicais tornam-se facilmente reconhecíveis – o *still* possibilita a contemplação do movimento, ocasionando *frames* rapidamente identificáveis, pois temos tempo para captar o movimento e armazená-lo na memória. O sapateado é ligeiro e ininterrupto – segundo a vocação americana para a constante movimentação –, em-

<sup>92</sup> HOBBSAWM, Eric. *The Age of the Extremes. A History of the world, 1914-1991*. Vintage Books, New York, 1996.

prega todas as partes do corpo e preenche todo o espaço. Nicholas Fayard, grande sapateador e admirador de Fred Astaire, menciona: “Com estilo e graça usávamos o corpo todo, da cabeça aos dedos dos pés”.<sup>93</sup>

Fred Astaire dança enquanto se veste, salta sobre o sofá e as cadeiras, utilizando todo o espaço e todos os instantes disponíveis para criar uma espécie de coreografia ao redor do recinto, quase uma dança *all-over*. Aqui encontramos a completa integração do dançarino com o seu entorno. Ele emprega o espaço como se concretizasse um plano no ar, uma vez que salta de forma deveras acrobática – fazendo uso das verticais e horizontais – e, como um risco no ar<sup>94</sup>, elimina o volume espacial, realizando a linha reta de que tanto fala Mondrian: “A ‘reta’ já é fortemente evidente no ritmo das novas danças”.<sup>95</sup> Nas projeções da película, a eliminação do volume é ainda amparada pela ausência de qualquer espaço real, pois não há profundidade nas imagens cinematográficas, sempre planas. Tudo passa a ser tão viável que esquecemos da profundidade e captamos apenas o desenho aéreo.

A dança *all-over* de Astaire nos remete à pintura moderna. É justamente com a tomada de consciência do plano pictórico que o espaço entorno – e não o espaço engendrado pela janela ilusória da pintura ‘naturalista’ – pode vir à tona. É o esforço moderno em fazer com que a pintura deixe de ser pintura, que a impulsiona a fazer uso do volume espacial, do ‘ambiente’ que a circunscreve. Os ateliês de Mondrian [fig. 19] são, neste sentido, os pioneiros exemplos.

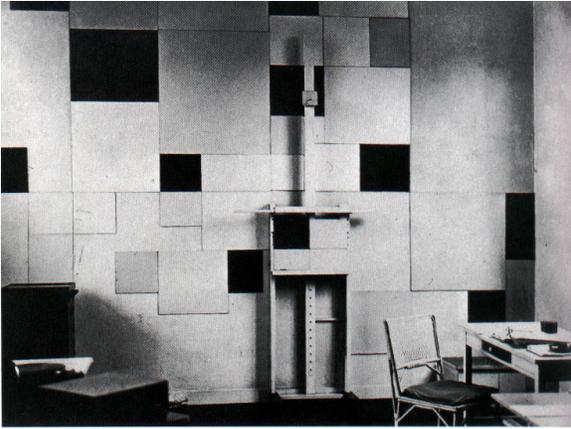
“[...] a pintura pode ser muito mais real, muito menos subjetiva, muito mais objetiva, quando suas possibilidades são realizadas na arquitetura [...]. Eu estou estudando o problema e pratiquei esta aproximação com planos removíveis de cor e não-cor em vários de meus ateliês na Europa, do mesmo modo que faço aqui em Nova York”.<sup>96</sup>

<sup>93</sup> WOLLEN, Peter. *Cantando na Chuva*. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1995. p. 47.

<sup>94</sup> Lembrar da crítica de Mondrian aos Futuristas.

<sup>95</sup> MONDRIAN, Piet. *The Manifestation of Neo-plasticism in Music and The Italian Futurists' Bruiteurs* (1921). In: *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*. 1993. p. 154.

<sup>96</sup> SWEENEY, JJ. *An Interview with Mondrian* (1943). In: *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. p.357.



[19] Atelier de Mondrian na *Rue du Départ*, 1926

Para melhor compreender a relação de Mondrian com o ‘entorno’, é fundamental mencionarmos a polêmica que travou com Theo Van Doesburg acerca do uso das diagonais, levando-o a separar-se do movimento *De Stijl*. Van Doesburg, em seus últimos trabalhos, fez uso das diagonais para destruir a expressão estática, mas segundo Mondrian, “o sentimento de equilíbrio físico necessário para a fruição de um trabalho de arte ficou perdido. A relação com a arquitetura e suas dominantes verticais e horizontais se perdeu”.<sup>97</sup> Percebemos o quão profunda era a relação da pintura de Mondrian com o seu entorno, ou seja, com a arquitetura, pois mesmo que se perceba certa virtualidade em suas telas, todas as linhas, todos os elementos, encontram-se em consonância com o espaço que as circunscreve. Van Doesburg, em sua tentativa de criar uma pintura espaço-temporal, termina por aniquilar o espaço real e pré-existente: “O espaço arquitetônico deve ser considerado um vazio absoluto e cego até que a cor o torne algo concreto. A pintura espaço-temporal [...] permite ao artista realizar seu sonho: situar o homem, não perante a pintura, mas dentro da própria pintura”.<sup>98</sup> Sua pintura mais se aproximaria de um cenário, como no *Café Aubette*, do que de uma construção realmente integrada e tridimensional, como o eram as construções nos ateliês de Mondrian. Seu ateliê da *Rue du Départ* é considerado o mais importante interior neoplástico, e Mondrian parecia ter consciência disto, pois ilustrou seu principal artigo, ‘*A casa – a rua – a cidade*’, com fotos de sua ocupação espacial no local de trabalho. Nos dizeres do nosso artista quando descreve seu atelier – ainda o da *Rue des Coulmiers* – em ‘*Realidade Natural e Realidade Abstrata*’, de 1920: “Um

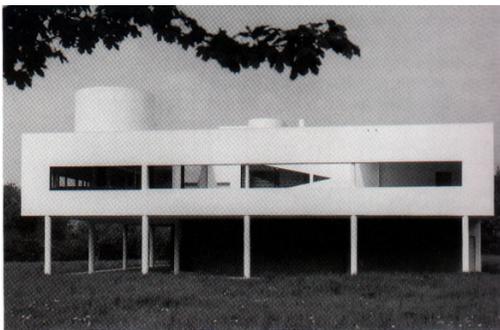
<sup>97</sup> Ibid., p.357.

<sup>98</sup> POLANO, Sergio. *De Stijl/ Architecture = Nieuwe Beelding*. In: *De Stijl 1917-1931, Visions of Utopia*. Walker Art Center, Minneapolis e Abbeville Press Publishers, New York, 1982. p. 92.

quarto tem que ser mais que um espaço vazio limitado por seis paredes que se enfrentam. Ele tem que ser, ao invés, um espaço articulado, parcialmente preenchido com seis planos subdivididos opostos uns aos outros em posição, dimensão, e cor”.<sup>99</sup>

Dançar entre e até com os móveis, aproveitando a arquitetura e os objetos do entorno, utilizando um espaço ‘real’, mais se aproxima da apropriação do espaço dos ateliês por Mondrian do que da ocupação do vazio do palco em um cenário para balé, um espaço o mais livre possível para que não atrapalhe a evolução do bailarino. Entretanto, é interessante observar que, inversamente, há necessidade de liberar espaço nas casas que, atulhadas, encontram-se despreparadas para abrigar o homem moderno. É a constatação de Le Corbusier: “O homem e a mulher modernos se entediam em casa; vão ao *dancing*. Porém, os humildes que não tem círculo, se amontoam de noite sob o candelabro e temem circular no dédalo de seus móveis que ocupam todo o espaço”.<sup>100</sup> As casas modernas tornam-se verdadeiros palcos para a rotineira desenvoltura de um morador dinâmico, que não tem tempo a perder ao esbarrar na mobília de sua ‘máquina de morar’<sup>101</sup>. Comenta Peter Conrad:

“A decoração burguesa criou uma sociedade onde era difícil movimentar-se; limpando o chão, Loos preparou seus ambientes para uma sociedade intencionada em movimentar-se perpetuamente. A rampa que deslizou pela *Ville Savoy* [fig. 20] de Corbusier mais parecia uma auto-estrada do que uma escadaria. Uma casa moderna deveria ser um ‘estar’ em trânsito: você passa em velocidade, portanto, não deve haver obstáculos para fazê-lo tropeçar e certamente não deverá haver também troféus sentimentais para impedir que a deixe”.<sup>102</sup>



[20] Le Corbusier. *Ville Savoye*, Poissy, 1928-31

<sup>99</sup> MONDRIAN, Piet. *Natural Reality and Abstract Reality*. George Braziller, Nova York, p. 82.

<sup>100</sup> LE CORBUSIER. “Por uma arquitetura”. p. 81.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>102</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998. p. 286.

À medida que a dança e o palco se aproximam da realidade e evitam a pura ilusão, inversamente o cotidiano e a casa tornam-se palco para o novo homem moderno desenvolver-se com liberdade. A paulatina fusão entre arte e realidade pode ser sentida na ausência de cenários ilusionísticos, bem como no uso de roupas urbanas pelos dançarinos no lugar de *tutus*, outro importante fator na ruptura da dança com o espetáculo tradicional. De modo análogo, constatamos, o sapateado é uma dança urbana que, ao contrário do balé clássico, não ocorre nos palcos da cidade e sim vem a torná-la o palco de suas danças. Quem sapateia não levita como no balé clássico, vai de encontro ao chão: os tacões presos ao sapato, embalados pelo puxão da gravidade, se fazem soar em contato com o solo da cidade, o asfalto das ruas, o cimento das calçadas e a madeira das tábuas dos salões de dança.

Nos filmes musicais, a dança acontece de repente, como se não estivesse programada, intercalada com gestos e ações ‘não-dançadas’. Não é estranho que, enquanto dance, Astaire esbarre num vaso de plantas e, numa pirueta, esteja pronto para agarrá-lo a centímetros do chão. O cruzamento entre dança e ‘não-dança’ constitui uma das conexões mais fortes com a realidade, revelando um novo jeito de dançar que incorpora o imprevisto. Esse novo jeito é muito diferente tanto da dança moderna, realizada por Duncan, quanto do balé clássico. Utilizaremos aqui a visão de Paul Valéry no ensaio intitulado ‘*Da Dança*’, para fazer um contraponto ao pensamento de Mondrian:

“Daí resulta a maravilhosa impressão: que no Universo da Dança o repouso não tem lugar; a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase de violência, enquanto os saltos, os passos contados, as pontas, o *entrechat* ou as rotações vertiginosas são maneiras completamente naturais de ser e fazer. Mas no Universo Ordinário e comum, os atos são apenas transições, e toda a energia que por vezes nelas aplicamos só é empregada para esgotar alguma tarefa, sem repetição e sem regeneração de si mesma, pelo impulso de um corpo sobre-excitado”<sup>103</sup>.

Valéry, diferentemente de Mondrian, que vê harmonia nos movimentos ordinários do cotidiano, identifica dois universos distintos: o Universo da Dança, onde o repouso não existe, e o Universo Ordinário, dos movimentos rotineiros, sempre moti-

<sup>103</sup> VALÉRY, Paul. *Da Dança*. In: *Degas Dança Desenho*. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2003.

vados por algum interesse, e não ocorrem por si, desinteressadamente, mas necessitam de uma motivação externa. Portanto, Valéry não valoriza os movimentos banais do dia-a-dia, acerca dos quais Mondrian nos fala: “As artes teatrais e a dança podem ser esquecidas, juntamente com a dominante incorporação da tragédia e da harmonia: os movimentos da vida são harmoniosos em si mesmos”<sup>104</sup>.

Para Valéry, o movimento da dança é repetitivo, ao contrário do movimento ordinário, desinteressado, realizado uma vez para satisfazer aquele interesse específico, sem visar o puro movimento, o que na visão de Mondrian seria obviamente ‘naturalista’. O movimento naturalmente belo é o movimento que o bailarino ensaiou incansavelmente – quando o repete pela milésima vez, consegue executá-lo sem que percebamos todo o esforço prévio.

Ao falarmos da naturalidade das danças de Astaire e Rogers devemos ter cuidado ao distinguir o que chamamos naturalidade hoje, que significa, antes de mais nada, algo corriqueiro, mais próximo do cotidiano e do improvisado, do que do exaustivamente ensaiado. Afirma Mondrian:

“Anteriormente, a música e o movimento da dança fluíam juntos de maneira que poderiam ser expressos como uma linha curva contínua. Hoje, no entanto, as avançadas formas de se dançar e a música com que – ou contra que – se dança, manifestam-se como uma dualidade equivalente que poderia ser expressada como uma linha reta”<sup>105</sup>.

A dupla Astaire e Rogers incorpora o erro e o acaso em suas coreografias, enchendo essas danças de ‘naturalidade’ e proximidade com a vida cotidiana. Esta naturalidade mais se aproxima de uma experimentação reveladora em seu fazer, em sua temporalidade, do que algo ensaiado e repetido mecanicamente. Ela é justamente o contrário da representação naturalista na pintura, a dança ‘natural’ não representa algo: ela simplesmente ‘é’.

Tanto ensaio faz com que a experiência, a descoberta do ‘fazer’, se perca na inesgotável repetição, pois não apresenta nada de novo para quem o faz mecanicamente, como um robô. Entretanto, a obstinada repetição com o intuito de alcançar a

<sup>104</sup> MONDRIAN, Piet. *The Realization of Neo-Plasticism in the Distant Future and in Architecture Today* (1922). In: *The New Art – The New Life. The Col. Writings of Piet Mondrian*. 1993. p. 167.

<sup>105</sup> Id., *Natural Reality and Abstract Reality*. George Brazillier, Nova York, p. 51.

perfeição do movimento será retomada na segunda metade do século XX, quando o movimento será desencantado, como na dança minimalista que analisaremos à frente. Neste sentido, podemos identificar uma inesperada aproximação entre a frieza e a exatidão do balé clássico – que trata o corpo como máquina de movimentar-se – e a perfeição mecânica. Ao invés da dança social embalada pelo jazz, erroneamente associada à máquina, é o balé clássico, dança do passado, ‘naturalista’, que mais se assemelha à produção industrial.

A coordenação entre os bailarinos dos musicais da década de 1930 parece algo mecânico, perfeito, multiplicado e simétrico. Os grupamentos de dançarinos antes lembram as paradas militares do que as delicadas e leves fileiras de bailarinos em ponta de pé do balé clássico. Estas danças populares estão próximas à repetição da máquina, à indiferença presente nas massas anônimas. O sapateado – popular e eminentemente americano – como o jazz, foi também equivocadamente comparado à máquina. Astaire descreve uma seqüência de passos, que, em suas próprias palavras, incluíam “um momento de meia-descaída, meio-soerguimento que soava como uma máquina de rebitar”.<sup>106</sup> De modo análogo, o arquiteto Le Corbusier, ainda sob o impacto de sua visita à América, “relacionou o trompetista de um clube noturno do Harlem a uma turbina, e comparou os sapateadores a uma máquina de costura”.<sup>107</sup> Na visão de Mondrian, a dança de Astaire corresponde à vida futura das metrópoles, repletas de máquinas, e à maturidade alcançada através do equilíbrio universal. Entretanto, tal qual ocorreu no jazz, é o improvisado, e não a série, que comanda esta dança individual, de índole rebelde e não mecânica.

Além de Astaire, muitos outros se aventuraram na união das culturas popular e clássica. O americano Jerome Robbins merece ser lembrado por ter feito justamente o caminho inverso do grande sapateador. Enquanto Fred levou o clássico ao popular, elevando o *status* do *showbiz*, sofisticando o sapateado e encantando as massas, Robbins levou a dança popular ao balé clássico. Observa John Percival, em seu livro *Experimental Dance*:

“Até mesmo nestes trabalhos fortemente influenciados pelo jazz, Robbins manteve um estilo ‘cool’, que devia algo

<sup>106</sup> Fred Astaire In: WOLLEN, Peter. *Cantando na Chuva*. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1995. p. 18.

<sup>107</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998.

ao seu passado clássico, mas ainda mais às atitudes e maneiras americanas [...] Seu *Fancy Free* [fig. 21] era formalmente um balé clássico puro com uma alta demonstração de técnica, incluindo algumas importações dos salões de dança e de alguns truques de *vaudeville*”.<sup>108</sup>

Os musicais de Astaire e Rogers não eram, a princípio, filmes de arte e sim filmes populares, destinados a entreter as massas anônimas. Na visão de Mondrian acerca da maturidade da sociedade americana poderíamos, talvez, dizer que nada poderia ser mais maduro, ou mais prazeroso, do que dançar sobre as asas de um avião, como vemos nas cenas finais de ‘Voando Para o Rio’<sup>109</sup>, de 1933, um dos primeiros filmes da famosa dupla.



[21] Jerome Robbins. *Fancy Free* (Leonard Bernstein) 1944

<sup>108</sup> PERCIVAL, John. *Experimental Dance*. Studio Vista, Inglaterra, 1971.p. 38.

<sup>109</sup> ‘Voando para o Rio’ ( ‘*Flying Down to Rio*’), 1933, direção de Thorton Freeland, EUA.

## 2.4 *Big Apple e boogie-woogie*: o duplo impacto

“A verdadeira, a autêntica vida deixará de ser aquela que se realiza na contemplação e passará a ser a que se realiza na ação; a realidade concreta e não ilusória já não será a que se dá no desapego sereno da meditação, mas antes a que se encontra no empenhamento dramático do agir”.<sup>110</sup>

Giulio Carlo Argan

A acelerada sociedade norte-americana põe em prática o ideal moderno de desenvolvimento baseado na ação e no deslocamento, ao invés da contemplação e da reflexão europeias. É acima de tudo nesse agir primeiro, impulsivo e urgente, onde não existe disponibilidade de tempo para a reflexão, que podemos identificar algo genuinamente norte-americano, estabelecendo a base das diferenças entre o Velho e o Novo Continente. Os Estados Unidos da América rapidamente se afirmam como símbolo da modernidade e da sociedade madura no presente, e não no futuro longínquo prescrito pelas vanguardas. Afastando-se de sua sombra europeia, a América é, cada vez mais, ela mesma. Será a imigração e a visitação de artistas e intelectuais europeus – entre os quais Mondrian – que cruzam o Oceano Atlântico em direção ao Mundo Novo, que dará legitimidade à modernidade pungente da América, atestando sua crescente soberania e ascendência sobre a Europa. A respeito da emergência da América no contexto internacional nos fala Peter Conrad:

“Durante o século XX a Europa gradualmente perdeu a intolerante convicção de sua própria superioridade. O confronto com a América agora vincula a admissão de que a Europa está incompleta, atrasada. [...] Com seus arranha-céus e filmes, seus carros rápidos e sua comida mais rápida ainda, a América era a terra natal da modernidade”.<sup>111</sup>

A ascensão norte-americana traz consigo a nova escala de um país que já nasce industrializado. Inevitavelmente, a impressão que uma metrópole como Nova York causará nos europeus recém-chegados é a de uma cidade colossal, diante da qual as dimensões da velha Europa parecem tímidas. Acerca da escala de Nova York, exclamaria Le Corbusier: “O primeiro lugar do mundo na escala dos novos tempos”. A

<sup>110</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Editorial Presença, Lisboa, 1990. p. 16.

<sup>111</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998.

gigantesca escala natural do território é impressa sobre as cidades, e a arquitetura, as novas dimensões do cotidiano americano, são industriais. O muralista Gabriel Orozco, identifica na arquitetura de Nova York o símbolo de uma nova época:

“A arte do Novo Mundo não pode enraizar-se nas antigas tradições do Velho Mundo [...]. Cada novo ciclo deve trabalhar por si mesmo, deve criar, deve apresentar sua produção própria, contribuir com sua parte para o bem comum... A arquitetura de Manhattan já é um valor novo... é o primeiro passo”.<sup>112</sup>

A América é rica, possui recursos naturais, espaço, tecnologia, e ao contrário da Europa não carrega a tradição, não precisa preservar a memória do passado, tornando-se, portanto, o território ‘ideal’ para a realização da modernidade prevista pelas vanguardas artísticas. A ansiedade de formar uma tradição explica em parte o comportamento dinâmico, urgente e não contemplativo do povo americano. Para alcançar a desejada voltagem, o espaço abundante era fundamental. Entretanto, aos olhos do europeu, a nova escala era perturbadora; a um só tempo magnífica, bárbara e desnecessária: “Camus, ao entrar no porto de Nova York, em 1946, e deparar-se com os monolitos representativos da potência econômica, notou que o coração treme perante admirável desumanidade”.<sup>113</sup>

Conforme Argan na epígrafe deste capítulo, a cada vez mais cosmopolita Manhattan – monumental, enérgica e isenta da pressão do passado – se tornará o ambiente favorável à realização das premissas da vanguarda artística européia. E Rosemberg esclarece: “Aparentemente, o papel dos recém-chegados na afirmação estética da América tem sido tão significativo quanto em seu desenvolvimento físico e em sua construção”.<sup>114</sup> Entretanto, seus projetos – arquitetônicos ou não – se tornarão concretos, facilmente exequíveis por meio da emergente tecnologia industrial, mas, lamentavelmente, na maioria das vezes se tornarão empreendimentos mercadológicos, esvaziados de conteúdo socialista. Distorcendo o projeto moderno, com o estilo internacional fortemente influenciado pelo racionalismo europeu, eles marcam a falência de qualquer vestígio de utopia transformadora.

<sup>112</sup> OROZCO, “New World, New Races and New Art”, *Creative Art, nova York*, 1929. citado In: WOOD, Paul [ et alii]. *Modernismo em Disputa*. Cosac e Naify, São Paulo, 1998.

<sup>113</sup> CONRAD, Peter. op. cit., p. 508.

<sup>114</sup> ROSEMBERG, Harold. *Tenth Street*. In: *Discovering The Present*. 1973. p. 102.

O impacto de Nova York sobre Mondrian não seria menor. O tão aguardado encontro do artista com a cidade se deu em 1940, acarretando na grande e derradeira mudança de sua obra, que se desenvolve rapidamente no curto espaço de três anos e quatro meses em que habitará a cidade. De seus 72 anos de vida, os últimos passados em Nova York, foram sem dúvida os mais intensos, segundo atesta John Golding: “Ele se apaixonou pela cidade de uma vez, e a proximidade entre o neo-plasticismo e a existência metropolitana foram reforçadas como nunca”.<sup>115</sup> Em meio ao traçado retilíneo e aos letreiros luminosos da metrópole americana Mondrian descobre o *boogie-woogie* – ambos eram indissociáveis para ele. Observa o crítico norte-americano Harold Rosenberg:

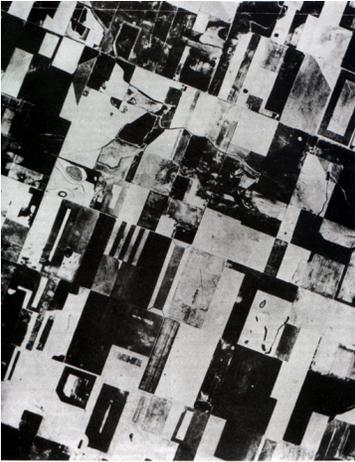
“Parece inevitável que a carreira de Mondrian terminasse nos Estados Unidos, onde seu mundo angular mais avançou na direção de sua realização. Ele respondeu, até mais que Duchamp, ao ‘modernismo’ de Nova York, aos cintilantes módulos das vastas paredes de seus arranha-céus, aos seus ritmos dançantes de inspiração africana. Em Nova York, a feroz abstração de sua utopia misturou-se às construções abstratas e à batida dinâmica de uma habitação humana atual”.<sup>116</sup>

Nova York é o paradigma da cidade funcionalista moderna. Seu plano reticulado e uniforme, possibilitador de uma expansão ilimitada, foi traçado em 1811. Esta malha quadriculada remonta aos tempos da *Land Ordinance* (1785), que estabelecia que a divisão dos territórios americanos seguisse os meridianos e os paralelos [fig. 22], definindo assim tanto lotes agrícolas, quanto territórios industriais e até mesmo o traçado viário das cidades. Segundo Leonardo Benévolo: “Esta providência fundamental deixou uma marca indelével na paisagem urbana e na paisagem rural dos Estados Unidos, generalizando o sistema do tabuleiro de xadrez”.<sup>117</sup> Esta malha geométrica, de ordenação rígida e linhas prolongáveis e repetíveis ao infinito, é o que chamamos ‘*grid*’. Salienta Richard Sennet:

<sup>115</sup> GOLDING, John. *Paths to the Absolute*. Thames and Hudson, Londres, 2002. p. 45.

<sup>116</sup> ROSEMBERG, Harold. *Art on The Edge*. The University of Chicago Press, 1975. p. 47-49.

<sup>117</sup> BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. Perspectiva, São Paulo, 1994. p. 214.



[22] Campos americanos ordenados pela *Land Ordinance*

“A geometria da cidade é constituída por uma rede interminável de quarteirões idênticos. Diferentemente da rede romana, cujas fronteiras os antigos estabeleciam a partir da observação do céu, nela não existem fronteiras. Os homens que a planejaram quiseram que fosse assim, como um tabuleiro em expansão”.<sup>118</sup>

O *grid* é terminantemente não hierárquico, uniforme e ao mesmo tempo fragmentário, gerador de uma cidade cuja planta não possui centralidade, é constituída por módulos idênticos. Em Nova York, constatamos a ausência de um centro aglutinador – o *Central Park*<sup>119</sup> foi pensado como local de refúgio e não de concentração, e apesar da atual centralidade, resultado do crescimento da cidade, sua escala monumental não consegue e não pretende fazer frente à dispersão e uniformidade do *grid* de Manhattan. Os romanos citados por Sennett, localizavam o centro de suas cidades na interseção das ruas principais. Em Nova York, contudo, duas ruas principais jamais se cruzam, pois as avenidas são paralelas, alinhadas pelos meridianos, conforme a *Land Ordinance* sugeria. Os cruzamentos e interseções, despossuídos de hierarquia, passam a ser as únicas referências espaciais da cidade. A uniformidade do *grid* engendra um caráter mutante e por vezes destrutivo, pois as construções são erguidas e demolidas com muita facilidade, quase sem que se perceba. Neste sentido, o exemplo do grande complexo de escritórios *Rockefeller Center*, cuja construção foi iniciada na década de 1930, é esclarecedor. Acerca dele nos fala Richard Sennett: “Poderia ser erguido poucas quadras ao norte, ao sul ou a oeste – a neutralidade da rede não impu-

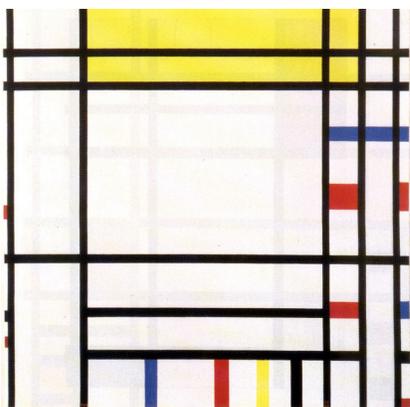
<sup>118</sup> SENNET, Richard. Carne e Pedra. Ed. Record, Rio de Janeiro, 1997. p. 290.

<sup>119</sup> O *Central Park* é de 1858 e foi projetado por Calvet Vaux e Frederick Law Olmstead.

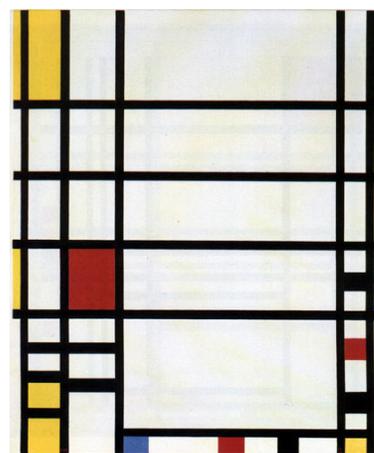
na uma localização”.<sup>120</sup> Sua fagocitose em alta voltagem torna Manhattan, uma cidade sem memória.<sup>121</sup>

Os cruzamentos, contudo, sempre foram importantes. Antes de adquirirem materialidade no mundo, são coordenadas geográficas, estão isentos de qualquer existência real. Para Mondrian, que passara quase toda sua vida em cidades européias, de traçados urbanos bem consolidados, e com um centro normalmente originário da antiga cidade medieval, os cruzamentos são, à semelhança das coordenadas geográficas, universais e não hierárquicos.

Após o período entre 1920 e 1930 – quando Mondrian pinta suas telas clássicas – ele passa a atentar de modo diferente para os entroncamentos viários dentro das cidades, que pouco a pouco perdem a ‘universalidade’ e adquirem materialidade, tornando-se corpóreos e emanando suas particularidades. A partir de agora, não é apenas a virtualidade das coordenadas que interessa a Mondrian, e sim a sua concretude, a realidade pulsante em cada cruzamento urbano, a vitalidade presente na intensidade dos fluxos. Os poucos títulos dados às suas pinturas – já ao final de sua carreira – são nomes de locais de enorme concentração viária e pietonal na cidade, de ritmo frenético até os dias de hoje: *Place de La Concorde* [fig. 23], *Trafalgar Square* [fig. 24], *Broadway* [fig. 25].



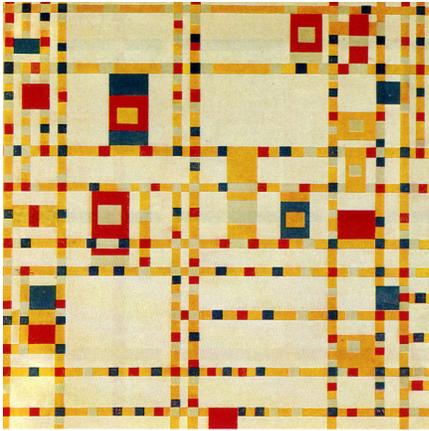
[23] Piet Mondrian. *Place de La Concorde*, 1938-43



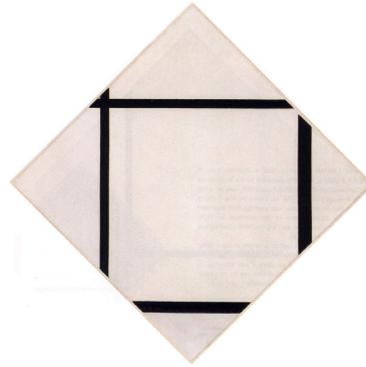
[24] Piet Mondrian. *Trafalgar Square*, 1939-43

<sup>120</sup> SENNET, Richard. op. cit., p. 291.

<sup>121</sup> Um exemplo contemporâneo é o caso das Torres-Gêmeas. Mal foram derrubadas e serão imediatamente reconstruídas, num eterno processo de substituição, em que não há tempo para a perda.



[25] Piet Mondrian. *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43



[26] Piet Mondrian. *Composição*, 1926

Nova York realiza em parte o ideal colonizador do *grid*. Nos quadros de Mondrian com o formato de losango [fig. 26], podemos observar um movimento centrífugo, que muito se assemelha ao processo de expansão ilimitada do tecido urbano propiciada pelo ‘sistema projetual’ do *grid*. Esta sensação de que a malha continuaria *ad infinitum*, é provocada exatamente pela interrupção das linhas com a rotação da tela em um ângulo de 45°, que estabelece um limite oblíquo em relação às verticais e horizontais da pintura. Max Bill, em sua célebre interpretação destes quadros<sup>122</sup>, alude a sensação de expansão que elas nos transmitem, dando-nos a impressão de que vemos uma amostra, escolhida aleatoriamente, de um gigantesco *grid* que almeja cobrir, sem hierarquias, toda a superfície do planeta. Em um ensaio sobre o atelier de Mondrian, Nancy Troy afirma:

“Entre todos os quadros de Mondrian, são os de formato de diamante, conforme Bill, que estabelecem relação o mais tangível possível com o ambiente. [...] é interessante notarmos que a maior parte destes quadros em forma de losango data de 1925-1926, que é exatamente a época em que Mondrian particularmente se preocupava com a criação de um ambiente neoplástico abstrato, e não apenas em seu atelier”.<sup>123</sup>

Na metrópole, o contraste entre espaços públicos e privados se acentua. Mondrian percebe claramente a diferença de evolução existente entre as duas qualidades de ambientes. Segundo ele, a velocidade de transformação da rua seria infinitamente

<sup>122</sup> Estes conceitos são também tratados por Rosalind Krauss em *Grids* e por David Sylvester em *About Modern Art*.

<sup>123</sup> TROY, Nancy. *Le 26, Rue du Départ*. In: *L'Atelier de Mondrian*. 1982. p. 73

maior que a do lar. No entanto, é muito mais difícil controlar as mudanças na rua, e é apenas no lar, no ambiente privado, que realmente podemos chegar a um controle integral dessas transformações. É, portanto, o lar que deve ser estimulado e transformado, partindo em seguida para o espaço público, a rua. Dentro do próprio neoplasticismo, o maior exemplo desta transformação da vida doméstica, que procura a integração arte-vida, é a Casa Schröder [fig. 27], na qual o arquiteto Gerrit Rietvelt – integrante do *De Stijl* durante certo período – contou com a ativa participação da cliente no planejamento de sua residência. Mondrian explica em um de seus principais textos, *Casa – Rua – Cidade*, de 1926, em que utilizou fotos do seu ateliê da *Rue du Départ* para ilustrar o artigo:

“Considerando que, especialmente nas metrópoles, o caráter das ruas foi transformado pela miríade de anúncios iluminados artificialmente, cartazes coloridos, letreiros bem diagramados e edifícios comerciais – a casa, por outro lado, requer um esforço especial e consciente”<sup>124</sup>.

Nos seus últimos anos de vida, entretanto, Mondrian volta-se exclusivamente para o ambiente público das ruas, com sua proliferação de cartazes e letreiros luminosos, numa ‘adesão’ ao moderno e já existente ambiente urbano nova-iorquino, mais precisamente à emblemática publicidade de *Times Square* [fig. 28]. Suas últimas telas fazem clara referência às pulsações emanadas dos elementos urbanos encontrados nas ruas de Manhattan, deixando a impressão de que teria, grosso modo, abandonado sua utopia de transformação do mundo em busca do equilíbrio universal. Temos até a



[27] Gerrit Rietvelt. Casa Schröder. 1924.



[28] Times Square, Nova York, 1938

<sup>124</sup> MONDRIAN, Piet. *Home – Street - City*. The Collected Writings of Piet Mondrian. 1993. p. 209.

impressão de que, ao deparar com Nova York, Mondrian em parte já vê a tão almejada sociedade madura, a fundir o público e o privado numa arte total, dissolvida na vida. Daí podermos também identificar um certo retorno à natureza, uma vez que Mondrian se encontra neste ambiente, rendendo-se ao que é concreto e real, evadindo-se assim do virtual e utópico. É a opinião de Harold Rosemberg:

“Até certo ponto, ele foi vencido pelos ‘particulares’, muitas de suas pinturas feitas ou concluídas em Nova York possuem nomes tomados de lugares ou acontecimentos – *Place de La Concorde, Trafalgar Square, New York City, Broadway Boogie-Woogie, Victory Boogie-Woogie* – ao invés da sua costumeira ‘composição’. Com a sua volta à ‘natureza’, a estática deu lugar à animação [...]. Aqui, como em sua concepção da pessoa ‘desaparecendo’ no estilo da cultura, deve-se ter uma noção do bruxo através da *grid* geométrica”.<sup>125</sup>

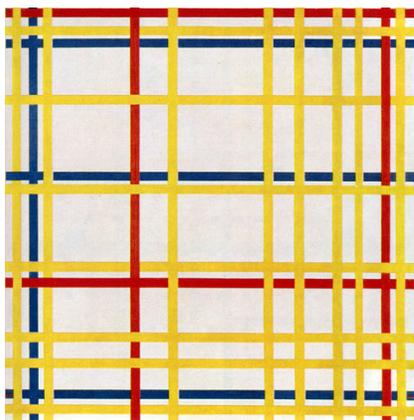
A ‘volta’ de Mondrian ao natural foi motivada por sua notória empatia pelas cidades. Entretanto, é na aceitação da repetição, antes associada à arte do passado, que podemos enxergar o retorno do natural na estrutura de sua obra. A duplicação das linhas revela uma maior tolerância para a repetição, dando início, segundo Yves-Alain Bois, ao processo de destruição de tudo aquilo que Mondrian havia ‘construído’ a partir de sua pintura neoplástica. As pinturas em questão possuem referências explícitas às cidades, e são hoje chamadas de ‘pinturas transatlânticas’ (*Transatlantic Paintings*) porque foram iniciadas por Mondrian na Europa e concluídas nos Estados Unidos. Essas pinturas são caracterizadas por uma maior incorporação do ritmo, com as camadas e traçados superpostos que enxergamos em ‘*Trafalgar Square*’ e ‘*Place de La Concorde*’, por exemplo, conferindo dinamismo às telas e demonstrando a incorporação de um traço do caráter americano a seu trabalho. A multiplicação das linhas nas ‘pinturas transatlânticas’ provoca a ilusão de uma multiplicidade de planos, que se confundem com o plano concreto da tela, fazendo retornar assim a ilusão de profundidade. Segundo Meyer Shapiro, as pinturas, “com grades mais complexas”, foram “precursoras da grade entrelaçada de ‘*New York City*’ [fig. 29] e ‘*Broadway Boogie-Woogie*’”.<sup>126</sup> Afirmaria o conhecido historiador: “Ele desviou-se do antigo

<sup>125</sup> ROSEMBERG, Harold. *Art on The Edge*. The University of Chicago Press, 1975. p. 47-49.

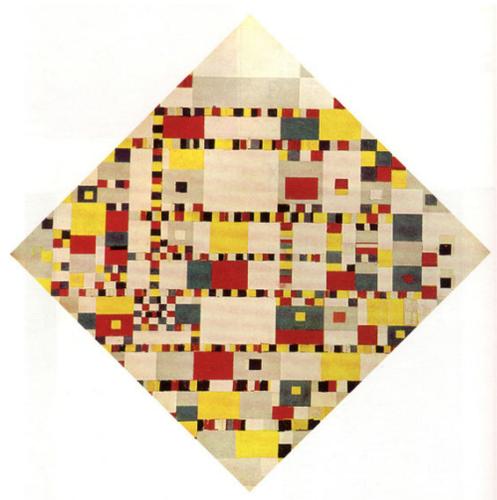
<sup>126</sup> SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian: ordem e acaso na pintura abstrata*. In: *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX*. Edusp, São Paulo, 1996. p. 329.

princípio do plano único ao entrelaçar as linhas, para sugerir uma grade em camadas superpostas”.<sup>127</sup>

Percebemos um movimento progressivo de abertura, de respiração do *grid*, e seu sucessivo fechamento, no desenvolvimento da obra de Mondrian. Nos primeiros *grids* feitos ainda na Holanda, com as duas telas ‘*Checkerboard*’, a trama é muito fechada. Posteriormente, encontramos a trama mais aberta na assimetria das telas feitas imediatamente após seu retorno a Paris, e o auge desta malha ‘rarefeita’ é atingido com as telas no formato de diamante pintadas no final da década de 1920, como ‘*Fox-trot A*’, entre tantas outras. Observamos, entretanto, um sucessivo fechamento da trama a partir da duplicação das linhas e o conseqüente retorno à repetição em suas telas, onde a acumulação de planos e a superposição de camadas adquirem proximidade com o tecido urbano e a veloz apropriação do solo nas cidades. A duplicação das linhas e a superposição de grades são mais evidentes nas ‘pinturas transatlânticas’ – entre as quais citamos ‘Londres’. Nelas, os elementos deixam de estar fixos sobre o plano, ou mesmo dar a impressão de circular sobre a superfície da tela, e começam a adquirir diferentes alturas, como estratos urbanos que crescem em direção ao céu, e encontram-se presos, agarrados a esta malha, sob ela, ou acima dela, agora como pequenas porções de cidade planejadas nas variações dos *grids* de Mondrian.



[29] Piet Mondrian. *New York City*, 1941-42



[30] Piet Mondrian. *Victory Boogie Woogie*, 1942-44

<sup>127</sup> Ibid., p. 297.

Em suas duas últimas telas, *'Broadway Boogie-Woogie'* e *'Victory Boogie-Woogie'* [fig. 30] – que junto com *'New York City'*, são as suas únicas obras inteiramente americanas – a noção de agrupamento, que emerge com os minúsculos planos, é mais evidente, e a repetição volta a ser usada com maior liberdade. Nestas telas temos uma espécie de mosaico abstrato, sem fim representacional, cuja idéia remete também à orquestração, pois a sonoridade dos instrumentos nas *'jazz bands'* se equilibram para formar um todo, de modo análogo à organização dos blocos sonoros que Fletcher Henderson aplicou à sua *'big-band'*. O auge dessa orquestração é *'Victory Boogie-Woogie'*, com a completa liberação da cor e do ritmo, e sem nenhuma seção estável. Perde-se aqui a 'antiga' idéia de composição – linhas, planos e cores – de modo a visualizarmos um *all-over* uniforme, repetitivo, simultaneamente total e fragmentado. A repetição é agora a responsável pelo caráter 'destrutivo' das telas derradeiras de Mondrian. Como veremos ainda, a perda da unidade 'aurática' da arte fará com que o 'problema' da repetição torne-se o questionamento central dos desenvolvimentos artísticos da segunda metade do século XX.

O olhar não pára perante *'Broadway Boogie-Woogie'* ou *'Victory Boogie-Woogie'*. Em lugar de uma compreensão apriorística ou da contemplação passiva há o esforço para apreender a sua dinâmica ordem planar. Mondrian não trabalhava por cálculo, e sim intuitivamente. Suas pinturas não são programáticas, mas possuem “um sistema inteiramente aparente funcionando junto a elas, cuja conquista é proibir qualquer tentativa de fixar a percepção de maneira sistemática”.<sup>128</sup> Diferentemente da percepção contemplativa e desinteressada, qual o homem é elevado acima do seu estado natural, a percepção ativa consiste num esforço de “contemplação permanente”, algo esperado do novo homem moderno, consciente e universal.

A atenção que precisamos dispensar a cada uma de suas telas é similar à que precisamos para atravessar a rua ou ao ler uma placa sinalizadora. Ao contrário da placidez intrínseca à contemplação involuntária, quando olhamos uma tela de Mondrian devemos-nos manter atentos – não podemos nos descuidar ou seremos atropelados, não podemos nos distrair ou erraremos o caminho. Uma experiência próxima à emergência do plano nas telas de Mondrian em nossa retina é a de observar o pisca-

<sup>128</sup> BOIS, Yve-Alain. *Painting As Model*. MIT Press, 1990.

pisca dos luminosos comerciais: quando achamos que compreendemos o que está escrito, apagam-se novamente, deixando sempre um elo a faltar. De forma menos literal, e sem dispor de qualquer mecanismo tecnológico, os planos das telas de Mondrian jamais se completam diante de nós, pulsam como *Times Square* e irradiam energia como os casais a dançar o *boogie*.

Percebemos a urgência das últimas telas de Mondrian, a força do atual, daquilo que é móvel e não se fixa: o ritmo e a momentânea constituição do plano jamais se cristalizam em nossa memória. A linguagem não mais representa algo, exige que o observador a “incorpore” à sua experiência, “vivenciando-a”, para compreender que o “conteúdo” é a própria visualização da tela: interior e exterior se entrelaçam e constituem o plano do mundo.

A uniformidade e a repetição do traçado urbano de Nova York estão, de certa forma, presentes na pulsação do *boogie-woogie*, o ritmo que surge no final da década de 1930, contagiando a América. Como na dança popular, é também na música percussiva, e repetitiva, que Mondrian enxerga a sociedade do futuro. Assegura Karin Von Maur:

“O ritmo frenético do *boogie-woogie* parecia-lhe a expressão espontânea das pulsações de *Manhattan*, de seu tráfego intenso, de suas ruas perpendiculares, do interminável alinhamento das janelas sobre os arranha-céus, e das luzes que piscam nos cartazes luminosos da *Broadway*”.<sup>129</sup>

Indubitavelmente, o *boogie-woogie* foi o estilo musical que Mondrian consagrou em sua pintura. Em suas últimas telas podemos notar com maior clareza a manifestação do ritmo musical em sua obra, embora este tenha sempre sido primordial em seu desenvolvimento pictórico mesmo antes do surgimento do neoplasticismo. Acerca de sua identificação com o *boogie-woogie*, Mondrian confirma na célebre entrevista que concedeu a James Sweeney no final de sua vida: “Eu considero o verdadeiro *boogie-woogie* como tendo as mesmas intenções que eu na minha pintura: destruição da melodia, que é o equivalente à destruição da aparência natural, e construção através da contínua oposição dos meios puros – ritmo dinâmico”.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L'Atelier de Mondrian, recherches et dessins*, 982. p. 98

<sup>130</sup> MONDRIAN, Piet. *The New Art – The New Life*. The Coll. Writings of Piet Mondrian. 1993. p. 357.

Na noite em que chegou a Nova York, Mondrian foi levado por seu amigo Harry Holtzman para ouvir o *boogie-woogie* de Albert Ammons, Pete Johnson e Meade ‘Lux’ Lewis [CD faixa 1]. Nos clubes e bares de Nova York, Mondrian dá continuidade ao hábito que já cultivava na Europa. Entretanto, agora, com maior frequência, ouvia o jazz de raiz em seu habitat original. Como afirmaria Holtzman: “Ele sempre ia comigo e outras pessoas desfrutar o que se chamava de uma festa dançante (*‘dancing party’*)”.<sup>131</sup> Aos 68 anos Mondrian ainda tinha energias para dançar o *boogie*, ritmo tão apreciado pelos adolescentes. Como nos diz Karin Von Maur: “O estímulo musical de Nova York foi tão forte que uma vez mais provocou uma derradeira modificação na linguagem pictórica do artista septuagenário”.<sup>132</sup>

Nas telas derradeiras, *‘Broadway Boogie Woogie’* e *‘Victory Boogie Woogie’*, “o efeito pictórico era comparável ao princípio do *boogie-woogie*: ‘O olho é levado de um grupo de notas de cor a outro em velocidades distintas’”.<sup>133</sup> Mondrian pulverizou a rigidez das linhas numa infinidade de pequenos planos, de diferentes cores e tamanhos que pulsam na tela como os rápidos toques dos dedos nas teclas do piano – a ação simultânea de ambas as mãos que gera o *boogie*, tocando acordes diferentes, exige destreza e virtuosismo por parte do pianista. O *boogie-woogie*, entretanto, jamais alcançou *status* de autêntico jazz, tendo sido considerado um estilo menor, primitivo, que até hoje figura muito pouco em publicações sobre a grande arte do jazz. Conforme Hobsbawm: “De todos os estilos de jazz instrumental, este é o mais popular e anônimo”.<sup>134</sup> Para Mondrian é justamente esse caráter marginal de música popular direcionada para o entretenimento, enfim, o seu caráter mais estilístico do que artístico, que o atrai.

Sabe-se que Mondrian não tolerava os solos, era a batida sincopada emitida por um conjunto de instrumentos tocados simultaneamente que o interessava. Toda vez que a *‘big band’* era entrecortada por uma apresentação individual, Mondrian interrompia sua dança e se retirava do salão. Ao utilizar o piano como elemento rítmico, percussivo, o *boogie-woogie* consegue eliminar ainda mais o caráter melódico

<sup>131</sup> HOLTZMAN, Harry. Piet Mondrian: The man and his work. In: The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian. p. 2.

<sup>132</sup> VON MAUR, Karin. *Mondrian et la Musique*. In: *L’Atelier de Mondrian*. 1982. p. 98

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1996. p. 141.

que a individualidade dos *solos* deixa transparecer. Afirmaria Lillian Erlich: “À diferença do ragtime, o *boogie-woogie* foi inventado por pessoas que não entendiam nada de música clássica”.<sup>135</sup> É o caráter primitivo do *boogie-woogie* – onde a repetição é imperativa – que faz com que esta música reduza a melodia, e como a tela ‘*Victory Boogie-Woogie*’, situa-se entre a repetição e a variação, ou seja, entre o ‘natural’ e o ‘espiritual’, respectivamente, alcançando seu equilíbrio. Identificamos aí o caráter ‘naturalista’ do jazz, uma vez que tanto na pintura quanto na música neoplásticas a repetição havia sido sempre associada ao natural pela nova arte. Estranhamente, o estilo preferido de Mondrian era, no entanto, um estilo repetitivo. “Seus números tomavam a forma do *blues* de doze compassos, repetido com variações intermináveis”.<sup>136</sup> A repetição, antes inconcebível na teoria neoplástica, tanto na música quanto na pintura, é agora aceita por Mondrian. Resta a dúvida: é o conceito de Mondrian que muda e o artista passaria a associar repetição a algo universal e próprio da nova era? Ou é o embate com a cidade real e verdadeiramente moderna que faz com que Mondrian renuncie à sua teoria e aceite a realidade tal como ela é, onde o ‘natural’ e os particulares, como nos fala Rosemberg, estão à mostra e devem ser toleráveis?

A ausência de melodia na música primitiva compara-se à ausência da representação natural na pintura, como podemos observar na apropriação das máscaras primitivas pelo cubismo. Nelas, o valor encontra-se não apenas nas formas geométricas puras, que em seu conjunto ‘representam’ uma expressão facial, conseqüentemente remetendo ao natural, mas principalmente porque a associação a algo natural e identificável provém da posição ocupada por cada um desses ‘elementos’: a variação está em sua combinação e não no caráter único, subjetivo de uma representação naturalista. De modo análogo, no *boogie-woogie* também temos a combinação de partes diferentes que formam um ‘todo’ assimétrico sem repetição, mas com inúmeras combinações que afirmam o caráter anti-clássico deste ritmo. Na ‘batalha’ contra a representação naturalista, encontramos tanto as forças combatentes do futuro quanto as do passado: o culto à máquina, que aponta para a frente, e a lembrança do primitivo, nos primórdios da civilização.

<sup>135</sup> ERLICH, Lillian. *Jazz, das raízes ao rock*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1975. p. 156.

<sup>136</sup> *Ibid.*

O primitivo e o mecânico, qualidades que, como vimos, andam juntas no jazz, tornam-se ainda mais patentes no *boogie-woogie*. A esse respeito Lilian Erlich comenta: “Trata-se de um estilo ao mesmo tempo primitivo e complexo, em que ritmos semelhantes ao de tambores e frases melódicas breves e repetidas produzem um efeito quase hipnótico”.<sup>137</sup> Curiosamente, a música minimalista, decisivamente mecânica e serial, como veremos a seguir, também terá ido buscar referências no modalismo dos povos primitivos da Oceania. Conforme Hobsbawm:

“Como seria de se esperar, o piano blues também é, de longe, o mais africano dos estilos de piano de jazz: pode-se até dizer que sua tendência é tocar o piano como um instrumento puramente de percussão, concentrando-se inteiramente o seu interesse rítmico”.<sup>138</sup>

O *boogie-woogie* eletrizava o corpo inteiro, ativando o cotidiano do indivíduo moderno, o que, na visão de Mondrian, seria suficiente para equilibrar os corpos na sociedade madura. Segundo Hobsbawm, essa música contagiante “já não era, primordialmente, uma música para se dançar apenas. Ao contrário, tratava-se de música para se ‘escutar ativamente’ – bater o pé, agitar o corpo e escutar”.<sup>139</sup> Numa música como o *boogie-woogie*, identificamos a agitação que acomete o irrequieto povo americano, sua dificuldade em ficar parado, pois este era ainda um ritmo para ser ouvido a qualquer hora do dia, atuando como música de fundo para a agitada rotina desta população igualmente nova. Coincidência ou não, temos a expressão ‘chiclete de ouvido’ que é atribuída às músicas populares, de ritmo facilmente assimilável, e que justamente por isso passam a ser tocadas em toda parte, tornando-se um ‘hit’. São músicas que se assemelham ao movimento repetitivo e nervoso da mastigação, ou ao incessante bater de pés e mãos. Simone de Beauvoir, durante um *tour* pela América em 1948, registra as impressões deixadas pelo novo continente, reflete sobre as particularidades do povo americano, e inclui um comentário sobre as infernais ‘juke boxes’. Relata Peter Conrad:

“Seus habitantes, pensava ela, viviam num ‘clima abstrato’ que fazia deles exemplares cidadãos do mundo moderno. Apesar de sua reputação materialista, os Americanos

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> HOBSBAWM, Eric. op. cit., p. 141.

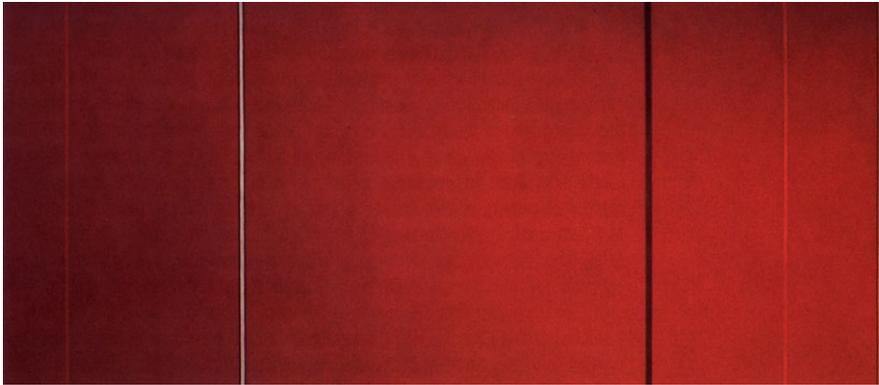
<sup>139</sup> Ibid., p. 77.

recuavam do mundo físico. Eles compram comida enlatada, a guardam na geladeira e a aquecem em forno elétrico; eles batem à máquina suas cartas pessoais mais íntimas. O ar tem que ser condicionado antes deles o considerarem próprio para ser respirado [...] De Beauvoir encontrou a mesma abstração no jazz sintético tocado nas *jukeboxes*, as quais denominava ‘barulho e ritmo, nada mais’. Estas pessoas, após terem abolido e esquecido o passado, viviam num presente perpétuo. E qual valor poderia ter este momento presente se não havia um antes e um depois? Havia um vazio que deveria ser preenchido com um som distrativo”.<sup>140</sup>

Na visão européia, a América é mais abstrata porque é mais industrializada do que o velho continente. A forte presença da máquina no Novo Continente oprime e desconcerta o homem europeu – temos evidência de que em seu último ateliê, Mondrian dispensou a oportunidade de desfrutar do primeiro telefone de sua vida, alegando que iria interromper o trabalho<sup>141</sup> – demonstrando a abissal diferença entre a ebulição americana e o assolamento da Europa no pós-guerra. Ao contrário da abstração de que nos fala Simone de Beauvoir, a América, porém, parece mesmo muito concreta e material – um território em que o impacto das coisas, mecânicas ou não, parece vir numa proporção compatível com sua escala, onde o homem está imerso num ambiente em que o que é físico é primordial, forçosamente agarrado ao ‘mundo das coisas’. Esse impacto frontal das coisas mundanas que cercam o homem e vêm ao seu encontro, vai desencadear a espacialidade literal da pintura americana que, na década seguinte, ficará conhecida como ‘expressionismo abstrato’. A partir daí, a virtualidade e a aparente racionalidade das telas de um Mondrian pertencem ao passado, glorioso, mas passado. A nova espacialidade da pintura americana está ancorada num desejo de sofrer o impacto das coisas, senti-las, e não apenas respirar um ar que é condicionado, como Simone de Beauvoir observou.

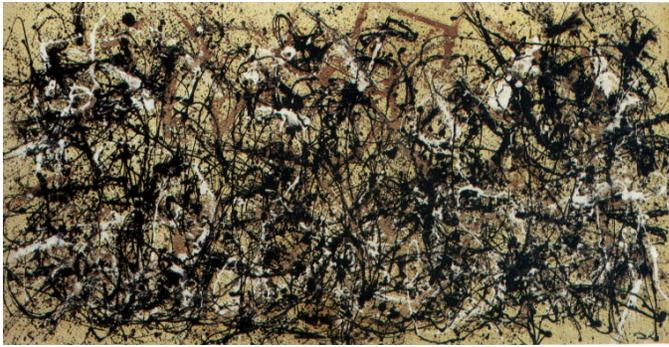
<sup>140</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998. p. 510.

<sup>141</sup> HOLTZMAN, Harry. *Piet Mondrian: The man and his work*. In: *The New Art – The New Life*. The Collected Writings of Piet Mondrian. p. 5.



[31] Barnett Newman. *Vir Heroicus Sublimis*. 1950-51

Apesar das proporções mais generosas que vinham adquirindo as telas de Mondrian, elas não chegam a atingir a escala americana. As partículas rítmicas de ‘*Victory Boogie-Woogie*’ – sua obra de maior porte – fazem justamente a transição entre o quadro de cavalete e o espaço literal das monumentais telas do ‘expressionismo abstrato’, em particular as de Barnett Newman [fig. 31]. Impactado pelo ritmo de Nova York, pela pulsação do jazz que a fazia vibrar, Mondrian fez de seu último quadro talvez a primeira pintura *all-over*. O movimento expansionista das partículas rítmicas que constituem o ‘*Victory Boogie-Woogie*’ faz com que elas pareçam migrar para todo o entorno, irradiando para o ambiente de forma ainda mais eficaz do que o prolongamento de suas linhas nas telas em forma de losango da década de 1930. Trata-se de uma conformação menos rígida, mais solta, que se aproxima visualmente do futuro *dripping* de Jackson Pollock [fig. 32], embora este viesse muito mais do automatismo surrealista, diametralmente oposto ao racionalismo comumente associado a Mondrian. Apesar de tudo, Mondrian ainda é um emigrante europeu, que carrega consigo a ‘escala’ das pequenas nações desse continente, de modo que suas telas talvez possam ser consideradas os últimos quadros de cavalete do ocidente – as últimas pinturas que engendram virtualidades, a derradeira ‘janela’ pictórica. Ainda que possamos identificar um resto de espaço projetivo nas telas americanas do pós-guerra, sua escala é tal que ‘engolfa’ o ambiente, levando o espectador a travar um embate corpóreo com a tela, que mais se aproximaria da experiência do ateliê de Mondrian do que da virtualidade de sua pintura. Harry Holtzman nos relata as impressões de De Kooning em sua visita ao último ateliê [fig. 33]:



[32] Jackson Pollock. *Authum Rhythm: number 30*, 1950

“Willem De Kooning, que viu apenas o último ateliê de Mondrian em Nova York, me disse que era ‘como andar dentro de uma das telas de Mondrian’ [...] Os ateliês eram as únicas oportunidades dele concretizar parcialmente suas idéias radicais com relação ao ambiente total (*total environment*)”.<sup>142</sup>

Notamos o faro para o futuro típico de Mondrian quando equipara o jazz – a música paradigmática do novo continente, que se afirma ao romper com a música melódica do passado – à essencialidade de sua pintura. E já o dizia em 1927: “o jazz e o neoplasticismo são fenômenos extremamente revolucionários: eles são destrutivos construtivos”.<sup>143</sup> Não deveríamos estranhar, portanto, que a música de jazz paulatinamente deixe de ser o símbolo da América tornando-se então a pintura. Na opinião de Peter Conrad: “No início do século o jazz foi a imagem oficial da liberdade americana: sensual, flexível, improvisando-se na sua existência. Agora, a forma escolhida através da qual a América atesta sua eminência é a pintura”.<sup>144</sup>



[33] Último ateliê de Mondrian, 15 Leste, Rua 59, Nova York, 1944

<sup>142</sup> Ibid., p. 4.

<sup>143</sup> MONDRIAN, Piet. *Painting and photography*. In: *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Da Capo Press, New York, 1993.

<sup>144</sup> CONRAD, Peter. *Modern Times, Modern Places*. Thames and Hudson, Londres, 1998. p. 555.

Ao deixar a América modificar consideravelmente o curso de sua pintura, Mondrian inaugura também novas possibilidades para a arte americana propriamente dita – o resultado de anos de trabalho aponta uma nova direção para a pintura abstrata. Não seria adequado, contudo, identificarmos Mondrian como o responsável exclusivo por essa mudança na imagem da cultura do Novo Mundo. Muitos outros fatores contribuíram enormemente para a ascensão da pintura americana na década de 1950 – cujo apogeu é o ‘expressionismo abstrato’ – tornando-a um símbolo cultural da América ascendente perante um mundo em crise. Talvez o principal destes fatores tenha sido o deslocamento do centro econômico e cultural mundial de Paris para Nova York após a Segunda Grande Guerra Mundial. É certo que a maciça imigração de artistas e intelectuais europeus em muito contribuiu para o crescimento cultural da América. Em sua grande maioria, estes imigrantes – muitos judeus refugiados – eram fervorosos admiradores do jazz, esta música do futuro, que vai justamente ao encontro de seus ideais modernos de transformação do mundo. É, em larga medida, o olhar estrangeiro sobre o novo continente que permite o embate da América com ela mesma e, conseqüentemente, o surgimento de uma pintura efetivamente americana que despontará como a grande arte ocidental no angustiado mundo do pós-guerra.

De gerações diferentes, Mondrian e Pollock não se cruzaram na Nova York da década de 1940. Entretanto, é inevitável perceber o quanto ‘*Victory Boogie-Woogie*’ antecipa o *all-over* de Pollock, o maior representante da pintura americana. Sabidamente, a pintura de Pollock está associada ao jazz, embora não mais ao *boogie-woogie*, e sim ao *free-jazz* de Ornette Coleman e John Coltrane, que emergem no cenário musical logo a seguir<sup>145</sup>. Assim como a pintura de Pollock possui como referenciais as telas dos modernistas europeus, presentes nas paredes do Museu de Arte Moderna de Nova York, dentre as quais encontram-se também as de Mondrian, o *free-jazz* é um jazz muito mais culto e refinado, com inspirações na música experimental contemporânea européia, longe do primitivismo que o *boogie-woogie* carregava. Isto dito, como veríamos agora a pintura de Pollock – um expressionista abstrato – e sua relação com o jazz, se as apostas de que o jazz seria a música da era da máquina estivessem corretas?

<sup>145</sup> Embora o que o próprio Pollock ouvisse fosse Coleman Hawkins, Duke Ellington ou Billie Holiday. Aquele que estava mais próximo dele artisticamente, Charlie Parker, curiosamente ele rejeitaria.

Certamente há algo de orgânico e visceral nas pinturas de Pollock, ainda que existam repetição e ritmo. Nelas, vemos acima de tudo um fazer não mecânico e vital, por mais que tenhamos que admitir a automação existente via surrealismo, e assim o esboço de um ‘processo’ que posteriormente deflagraria a inauguração da ‘arte processual’ na década seguinte. Se Pollock é quem detém o mérito de preparar a ‘arte processual’, Mondrian não deixa nada a dever no tocante à valorização de um fazer ininterrupto que demonstra-se mais importante do que qualquer resultado pronto e consolidado. E o atesta John Golding: “Apesar de sua evolução parecer tão lindamente autocontida, sua arte era basicamente sobre os processos, e sua crença está encapsulada em duas palavras que sempre usava: ‘sempre adiante’”.<sup>146</sup> Como sabemos, Mondrian se opunha à apropriação de cálculos matemáticos por artistas, como o escultor Vantongerloo os utilizava, e prezava a apreensão da realidade sem o aparato científico.

A pintura de Pollock supõe a presença corpórea do artista em sua arena, como se estivesse liberando as energias sexuais numa noitada ao som do *boogie*. Se ousássemos dizer que Pollock dança dentro de suas telas, certamente se aproximaria da dança *all-over* de Fred Astaire, tomando todo o espaço disponível. A pintura incorpora a ação, realiza-se por meio de um ato, à maneira da ativa sociedade americana.

As telas de Pollock coincidem com a crise do urbanismo racionalista que se instala no pós-guerra. De certo modo, elas representam o caos urbano que parte do coração da metrópole, com o traçado retilíneo já em colapso, e avança mais e mais em direção aos subúrbios pelas auto-estradas. A cidade que parecia perfeita aos olhos de um Mondrian recém chegado à *Big Apple*, algumas décadas depois faria Richard Serra se valer do esgotamento de seu tecido urbano, justamente onde a infalível solução do *grid* teria fracassado. Com sua fúria animal combativa do racionalismo europeu, Pollock torna evidente que a rígida ordenação das cidades não pode mais ser eficaz. A natureza da metrópole é orgânica, viva, não ordenável cientificamente. Neste sentido, podemos dizer que entre a cidade ‘idealizada’ por Mondrian, e o caos metropolitano constatado por Serra, encontra-se o inconsciente dos cidadãos que percorrem diariamente, a pé, estes amontoados de construções, cruzamentos e interseções

<sup>146</sup> GOLDING, John. *Paths to the Absolute*. Thames and Hudson, Londres, 2002. p. 45.

urbanas. O trajeto diário, efetuado automaticamente pelo pedestre entre as ruas da cidade, está sujeito a alterações e desvios, devido a impulsos que se situam entre a percepção ativa e a percepção involuntária. E é pela relação viva do pedestre com uma cidade de traçado rígido como Nova York, onde não nos perdemos como nas ruelas da antiga cidade medieval, que cada ser, com sua individualidade, sua subjetividade, consegue quebrar a dureza do *grid*. Como nos lembra Argan:

“Se por hipótese absurda, pudéssemos levantar e traduzir graficamente o sentido da cidade resultante da experiência inconsciente de cada habitante, e depois sobrepuséssemos por transparência todos esses gráficos, obteríamos uma imagem muito semelhante à de uma pintura de Jackson Pollock, por volta de 1950: uma espécie de mapa imenso, formado de linhas e pontos coloridos, um emaranhado inextricável de sinais, de traçados aparentemente arbitrários, de filamentos tortuosos, embaraçados, que mil vezes se cruzam, se interrompem, recomeçam e, depois de estranhas voltas, retornam ao ponto de onde partiram”<sup>147</sup>.

Neste beco sem saída em que se encontra a metrópole da década de 1950, onde damos voltas e mais voltas para terminarmos no mesmo local de partida, onde variações devem ser criadas dentro da monotonia do *grid*, constatamos um certo retorno à metafísica, isto é, o ‘expressionismo abstrato’, que clama pela alma escondida no anonimato do *grid* nova-iorquino. Se, por um lado, existe ordem e repetição em Pollock, por outro, temos também turbulências e as sutilezas de um mundo não-universal, mas carnal, que resgata a subjetividade do indivíduo interrompida pelo racionalismo europeu:

“Como o espaço da pintura de Pollock, o espaço da cidade interior tem um ritmo de fundo constante, mas é infinitamente variado, muda de figura e de tom do dia para a noite, da manhã para a tarde – o espaço da rua que percorremos de manhã para ir trabalhar é diferente do espaço da mesma rua percorrida à tarde, voltando para casa, ou do domingo, passeando”<sup>148</sup>.

Em meio a uma visão crítica do racionalismo europeu, dentro do qual a obra de Mondrian teve lugar central, acompanhamos a ascensão do ‘expressionismo abs-

<sup>147</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *O espaço visual da cidade*. In: História da arte como história da cidade, p. 231.

<sup>148</sup> Ibid., 233.

trato’ na América. Explicitamente, concluiria Barnett Newman acerca da pintura de Mondrian: “A geometria (perfeição) engoliu sua metafísica (exalação)”. A metafísica pressupõe a contemplação da obra de arte e conseqüentemente a pausa, de modo que a subjetividade do observador venha à tona. Sentencia Mondrian: “A pintura metafísica não tem esta relação direta. Está muito distante do nosso entorno, levando a confusões e mal-entendidos”.<sup>149</sup> Apesar de mal-compreendido por seus ‘sucessores’, Mondrian também buscava o contato direto com as coisas, a imersão no ambiente, a totalidade espacial. Rejeita terminantemente a metafísica – que anos depois seria retomada pelo ‘expressionismo abstrato’ – pois o que lhe interessa é a vinculação do indivíduo com o entorno, com o que é real e palpável, e não com a interioridade do sujeito.

Embora a pintura do ‘expressionismo abstrato’ fosse altamente intelectualizada, situando-se conscientemente no contexto pós-racionalismo europeu, percebemos em seu discurso o desejo de um embate direto da pintura com o homem-no-mundo, que a compreenderia a partir deste inesgotável contato sensível, não mediado pelo intelecto. Declararia ainda Newman: “A imagem que produzimos é a patente visão da revelação, real e concreta, que pode ser compreendida por qualquer um que irá olhá-la sem os óculos nostálgicos da história”.<sup>150</sup> Deste modo, as pinturas da série ‘*Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue*’ [fig.34], datadas da segunda metade da década de 1960, manifestam um claro desafio ao legado ‘racionalista’ de Mondrian. Newman emprega as cores primárias neoplásticas na monumental escala americana. Chama o espectador para um embate real com essas grandes dimensões de pura cor.

A crítica americana à ausência de uma ‘alma’ aparente na pintura de Mondrian, e o combate a uma estética que fora facilmente apreendida e aplicada pela indústria, acaba por revelar que o verdadeiro destino de sua pintura se cumpriu na América. O ideal de sua *Gesamtkunstwerk*, da dissolução da arte na vida, está mais presente hoje do que nunca. A crítica de Harold Rosenberg nos alerta:

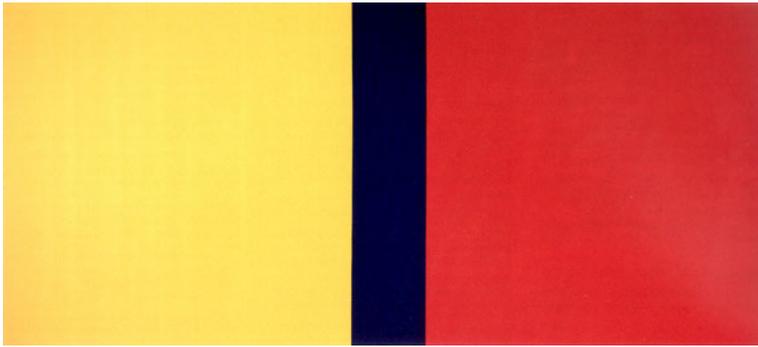
“[...] Os soberbos *designs* de Mondrian, apesar dos pensamentos incorporados neles, estão à vontade no universo

<sup>149</sup> MONDRIAN, Piet. [Metropolis] A folder of notes (1942). In: *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Da Capo Press, New York. p. 391.

<sup>150</sup> NEWMAN, Barnett. *The Sublime is Now* (1948). In: CHIPPEL, Herschel B.. *Theories of Modern Art*. University of California Press, Berkeley, LA, London, 1984.

das fábricas, arranha-céus, *layouts* urbanos, planilhas de boletins eletrônicos – tudo o mais que pareça emanar do espírito da máquina – e através de sua influência nas artes aplicadas, sua arte continua a procurar um monopólio para sua estética nas criações do futuro”.<sup>151</sup>

De modo análogo, será também com Mondrian – ironicamente via o expressionista abstrato Barnett Newman – que na década de 1960 a arte minimalista irá se opor ao ‘sentimentalismo’ expressionista da metafísica na nova pintura. Sem dúvida alguma, continua a ser na América que a obra de Mondrian mais desenvolve a sua trajetória póstuma.



[34] Barnett Newman. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969-70

<sup>151</sup> ROSEMBERG, Harold. *Art on The Edge*. The University of Chicago Press, 1975. p. 47.