

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES

FRANCISCO JOSÉ CARNEIRO DA CUNHA LIMA

A CRIAÇÃO DA PAISAGEM EM ALDO BONADEI

Rio de Janeiro
2010

FRANCISCO JOSÉ CARNEIRO DA CUNHA LIMA

A CRIAÇÃO DA PAISAGEM EM ALDO BONADEI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ângela Âncora da Luz

Rio de Janeiro

2010

LIMA, Francisco José Carneiro da Cunha

A criação da paisagem em Aldo Bonadei

Francisco José Carneiro da Cunha Lima. Rio de Janeiro: UFRJ, PPGAV, 2010

74 p.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História e Crítica da Arte)
Universidade Federal do Rio de Janeiro, CLA/EBA, 2010

1. Aldo Bonadei 2. Pintura 3. Paisagem 4. Modernismo 5. Brasil

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro II. Título

A CRIAÇÃO DA PAISAGEM EM ALDO BONADEI

Francisco José Carneiro da Cunha Lima

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História e Crítica da Arte.

Dr^a Ângela Ancora da Luz
EBA/UFRJ

Dr. Carlos Gonçalves Terra
EBA/UFRJ

Dr^a Maria Lúcia Amado Martins
FAU/UFRJ

Rio de Janeiro

Abril de 2010

A meus pais
e ao jornalista e escritor João da Penha
Cunha Batista

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não teria sido possível sem a orientação da professora Ângela Âncora da Luz, que com seu profundo e extenso conhecimento, não somente sobre as questões da arte, como também das coisas humanas, me conduziu a bom termo no desenvolvimento deste projeto. Seguidamente, ao professor Carlos Terra, que com seu incentivo e sensibilidade me encaminhou pela floresta dos conceitos sobre a paisagem até que eu atingisse uma segura clareira. Finalmente, porém não de somenos importância, os aportes mais que significativos das professoras Ana Cavalcanti, Maria Luisa Távora e Sônia Gomes Pereira, que me mantiveram na senda do compromisso com o conhecimento, sem deixar que eu derivasse para as idiossincrasias do pensamento. A todos estes ilustres professores, meus mais profundos e sinceros agradecimentos.

RESUMO

A CRIAÇÃO DA PAISAGEM EM ALDO BONADEI

O que se pode dizer sobre a pintura de Aldo Bonadei, considerando que ele não escreveu nenhum texto que trate explicitamente de sua obra, ao mesmo tempo que essa produção artística carece de uma análise crítica que a situe no contexto histórico de sua época, restrito que está o nome desse artista aos verbetes das obras de referência? A presente dissertação busca testar a hipótese de que, na verdade, nessa obra está implícita toda uma visão de mundo de Aldo Bonadei. Como expressou um poeta, trata-se de um "óbvio não dito", que é particularmente evidenciado na prática artística de Bonadei. A partir da posição de Aldo Bonadei no movimento modernista brasileiro, embora com aspectos próprios, o texto privilegia duas questões: o tipo de paisagem presente em sua pintura e a relação entre a obra do artista e sua vida. O tema - a criação da paisagem em Bonadei - é analisado a partir dos pressupostos da fenomenologia, recorrendo, primordialmente, a pensadores como Husserl e Bachelard, secundados por uma bibliografia que abrange tanto a história da filosofia como momentos-chaves da arte ocidental.

Palavras-chave: Bonadei, fenomenologia, Bachelard, paisagem, movimento modernista brasileiro.

ABSTRACT

THE CREATION OF LANDSCAPE IN BONADEI

What may be said about the artistic perspective of Aldo Bonadei, considering that he did not write any text that deals explicitly of his work, while his artistic production lacks a critical analysis that situated it in the historical context of its time, which is restricted the name of this artist to entries in the reference works? The present dissertation aims to test the hypothesis that, in fact, there is implicit in this work in all of Aldo Bonadei's world vision. As say a poet would express it, it "goes without saying", which is particularly evidenced in Bonadei's artistic practice. From the position of Aldo Bonadei in the Brazilian modernist movement, but with specific elements of, the text focuses on two issues: the type of landscape present in his painting and the relationship between the artist's work and his life. The theme - the creation of landscape in Bonadei - is analyzed from the assumptions of Phenomenology, using primarily the thinkers as Husserl and Bachelard, backed by a bibliography that covers both the history of Philosophy as key moments of Western art.

Keywords: Bonadei, Phenomenology, Bachelard, landscape, Brazilian modernist movement.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 HISTÓRIA DA PAISAGEM.....	13
2.1 Natureza.....	16
2.2 O Espírito do Tempo.....	20
3 FENOMENOLOGIA DA PAISAGEM.....	26
4 A INFLUÊNCIA DE CÉZANNE.....	31
5 A PAISAGEM EM BONADEI.....	40
5.1 A paisagem urbana.....	43
5.2 Fenomenologia da imaginação em Bonadei.....	45
5.2.1 A infância.....	46
5.2.2 A casa.....	54
6 CONCLUSÃO.....	58
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64
8 ANEXO 1.....	67
9 ANEXO 2.....	68

1 INTRODUÇÃO

Explicam-se as mínimas referências bibliográficas enfocando Aldo Claudio Felipe Bonadei, devido ao fato de tratar-se de um artista cuja obra, até presentemente, não ter alcançado uma análise crítica que situe sua produção no contexto histórico de sua época. Por conseguinte, o acesso às informações relativas ao artista e sua obra só é possível por meio de catálogos de exposição e publicações acadêmicas, quase sempre restritas ao âmbito das bibliotecas especializadas. Este tipo de pesquisa de um artista de pequena referência bibliográfica – de fortuna crítica de menor peso – é próprio de artistas cujo reconhecimento maior de sua produção fica restrito a mero verbete.

O olhar crítico sobre essa obra, pode-se aventar, ainda não atingiu a percepção devida a um artista fora dos padrões básicos utilizados na avaliação de outros artistas. Mais precisamente: a pintura de Aldo Bonadei, num primeiro momento, não parece revelar toda a sua riqueza pictórica. Um primeiro olhar, sobre qualquer de suas telas, parece indicar tratar-se de mais uma pintura, superficialmente convencional, de um pintor aparentemente igual aos demais. Quando nos detemos sobre aspectos, em princípio, de menor poder de avaliação crítica, a grandeza dessa pintura se revela nos detalhes. Dos pequenos temas, das figuras sem destaque no quadro, surgem os aspectos mais reveladores, porque determinantes, do ideário estético de Bonadei. Quando comparada essa obra com o momento histórico no qual ela desponta, sua interpretação surge clara.

Bonadei se insere no movimento modernista brasileiro, embora com características bastante particularizadas. Em um país onde não existiam um campo cultural estimulante e um público receptivo a essa modernidade, ele leva avante o seu projeto estético não apenas em sua obra pictórica, como também em sua atuação de cunho mais social (Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, Escola Livre de Artes Plásticas, teatro de Vanguarda). Uma nota que singulariza a obra de Bonadei é a convergência entre seus princípios de composição artística e a prática artesanal.

Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, a década de 30 – período em que a presença de Bonadei é fundamental, já que aí se encontram as questões fundamentais de seu futuro fazer artístico – só agora começa a chamar a atenção dos pesquisadores de arte por uma análise mais sistemática.

Fora das obras de apresentação de Bonadei – que nos parecem pioneiras – da autoria de Lisbeth Rebollo Gonçalves e de Jacob Klintowitz, não se tem conhecimento de outras publicações críticas sobre a obra do nosso artista, apesar de seu nome constar nos dicionários especializados da arte brasileira como referência no contexto da modernidade.

A presente pesquisa busca contribuir para o aprofundamento da bibliografia em torno de uma obra extremamente significativa para a história da arte brasileira, mas até o presente, a despeito de seus inegáveis méritos, ainda se ressentindo de uma fortuna crítica modesta.

Para realizar esta tarefa apresentaremos de forma sucinta um histórico sobre o desenvolvimento da idéia de paisagem ao longo da história da arte e o contexto cultural em que esta se insere. Em seguida rumaremos em direção a uma perspectiva, sempre centrada nesta idéia de paisagem, mas desta vez compreendida sob o sentido fenomenológico da questão, para, finalmente, já no contexto da obra de nosso artista, buscarmos os fundamentos de sua obra paisagística em suas relações com outros pintores e com o seu tempo.

Este trabalho tem como hipótese a seguinte afirmação: Há, na construção pictórica de Aldo Bonadei, com enfoque em sua pintura de paisagem, um materialismo arquetípico ligado à infância e à casa. Materialismo este que pode ser exposto através do conceito de Imaginação Material desenvolvido ao longo da obra de Gaston Bachelard.

Assim sendo, esta proposição nos conduzirá às seguintes indagações:

- 1 – Que tipo de paisagem é construída por Bonadei?
- 2 – Qual a relação entre a obra do artista e sua vida?

Estas duas questões levam a desdobramentos importantes quanto aos seus próprios conteúdos dialéticos e quanto à abordagem metodológica necessária para seus esclarecimentos.

A primeira questão nos remeteria diretamente a própria história do desenvolvimento do gênero pintura de paisagem dentro da História da Arte, porém, devido às características inerentes deste tipo de discurso, poderíamos cair na armadilha de tratar o tema sob uma perspectiva causal, determinista, o que para mim não se aplicaria à análise da obra paisagística de Bonadei levando em conta suas especificidades. Especificidades estas que serão discutidas posteriormente ao longo deste texto.

A segunda questão nos conduz a um terreno também, como no primeiro item, muito perigoso, o do enfoque psicologizante entre obra e vida do autor, ou pior ainda, a uma visão mecanicista deste processo. O que não vem ao caso.

Sendo assim, esclarecerei, desde já, a minha intenção de tratar este tema – o da criação da paisagem em Aldo Bonadei – através de um viés interpretativo, que a meu ver, eliminaria os dois caminhos acima descritos, o de um determinismo histórico e o de um psicologismo de primeira hora. Trata-se da fenomenologia

Toda abordagem de uma obra de arte, seja no teatro, no cinema, na literatura, enfim, em qualquer forma de manifestação artística, exige um viés interpretativo segundo uma visão do mundo: marxismo, estruturalismo, esteticismo, culturalismo, positivismo, e outras mundividências. Tivemos, dessa forma, que fazer uma escolha. A nossa recaiu sobre a fenomenologia daquele que é reconhecido como o pai da moderna fenomenologia – Edmund Husserl (1859-1938), cujo pensamento marcou – e ainda marca – a reflexão filosófica contemporânea.

No intuito de compreender melhor os desdobramentos dessa crítica e sua importância para a filosofia contemporânea, consideraremos em seguida a obra de Gaston Bachelard (1884-1962) que, partindo da tradição fenomenológica sem, no entanto, aderir dogmaticamente a ela, realiza uma crítica à ciência de sua época, propondo a instauração de “um novo espírito científico”, no qual a criatividade do espírito associa-se à experiência, numa dialética movida pela contínua retificação dos conceitos (“Eu sou o limite de minhas ilusões perdidas”). Bachelard prega a necessidade de uma nova razão, dotada de liberdade análoga à que o surrealismo instaurou na criação artística, privilegiando desta forma a imaginação.

A opção por Bachelard tem, também, como base, as questões ligadas à construção de sua obra filosófica. Enquanto em outros pensadores, como Sartre, Heidegger e Merleau-Ponty, as questões sobre arte de certa forma estão atreladas aos seus princípios filosóficos, em Bachelard as análises estéticas é que vão criando a visão filosófica, fato este que eu considero de suma importância para a análise da obra de Bonadei, pois este procedimento – o da reflexão que se faz sobre o caminhar, isto é diante da imagem – proporcionará a condução necessária para o desenrolar das questões aventadas neste texto.

Para maior clareza sintetizei no Anexo 2 o que de essencial da fenomenologia, tanto em Husserl quanto em Bachelard, foi fundamental para minha pesquisa.

2 HISTÓRIA DA PAISAGEM

O termo “paisagem” vem, ao longo da História da Arte, acompanhado das mais diversas acepções e pontos de vista. Aqui tomaremos introdutoriamente algumas concepções sobre este tema.

O vocábulo paisagem deriva de país, por sua vez originado do latim *pagus*, que significa aldeia, povoado.

A palavra paisagem explica corretamente a presença do homem, leva os signos da antropomorfização da terra; e isto faz intuir a importância da vista e, por tanto, da representação de uma vasta área de território ao qual se atribui um valor estético. Observar a paisagem faz parte da experiência estética porque, através de seu conhecimento e contemplação, se aprende sentir e interagir com o ambiente.¹

Kenneth Clark afirma, em sua obra *A paisagem na Arte* (1949), que a pintura de paisagem marca distintas fases de nossa concepção da natureza, enumerando quatro formas de abordá-la: a paisagem de símbolos, a paisagem de fatos, a paisagem fantástica e a paisagem ideal.

Sobre a obra de Clark, nos esclarece o crítico Frederico Morais.

(...) se as idéias são imagens de Deus e as sensações, viciosas, a nossa interpretação das aparências deve ser, tanto quanto possível, simbólica, e a natureza, de que nos apercebemos por meio de nossos sentidos, torna-se positivamente pecaminosa. Assim, os objetos naturais foram, em primeiro lugar, observados individualmente, simbolizando qualidades divinas. A etapa seguinte, em direção à pintura de paisagem, foi a sua observação como um conjunto que

¹ La palabra paisaje explica correctamente la presencia del hombre, lleva los signos de la antropización de la tierra; y esto hace intuir la importancia de la vista y, por tanto, de la representación de una vasta área de territorio al que se atribuye un valor estético. Observar el paisaje forma parte de la experiencia estética porque, a través de su conocimiento y contemplación, se aprende a sentir e interactuar con el ambiente. MILANI, Raffaella. *El Arte del Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 38. 2007.

pudesse ser abrangido pela imaginação. Isso foi conseguido com a descoberta do jardim, palavra persa que significa “espaço rodeado de muro”, e que se torna aceito pela igreja como um símbolo da perfeição, antevisão do paraíso. Fora do muro do jardim havia montanhas e florestas. E para tudo isso a Idade Média concebeu um símbolo.²

Dando continuidade a esta reflexão observa-se que:

O homem mostra primeiro a sua consciência da natureza quando a sua pintura é ainda simbólica; e dado que a natureza é tão vasta e inapreensível, continua a tratá-la simbolicamente mesmo depois de ter atingido um realismo quase científico na representação das plantas e dos animais. Flores, folhas, árvores, são “coisas” que podem ser pensadas isoladamente. Uma montanha é uma “coisa”, quando a sua forma é suficientemente egrégia para distingui-la do conjunto. As primeiras paisagens são constituídas por elementos individuais.³

A história da arte nos mostra que nos maiores períodos da arte européia, do Partenon à Catedral de Chartres, a paisagem não existia; não passando, para artistas como Giotto e Miguelangelo, de uma impertinência.

Kenneth Clark avaliou corretamente o preconceito de Michelangelo contra os primeiros pintores neerlandeses quando observou que o mestre da Alta Renascença italiana estava impregnado de neoplatonismo e lutava por um ideal de arte tão exigente e elevado, que o mero prazer da percepção lhe parecia indigno até de desprezo, e ele podia, portanto desconsiderar justificadamente as flores e os prados dos pintores flamengos como coisas próprias para mulheres – especialmente as muito velhas ou muito jovens –, monges e freiras, e também para certos nobres sem sensibilidade para a verdadeira harmonia.⁴

² MORAIS, Frederico. *O Brasil na Visão do Artista*. São Paulo: Prêmio Editorial, p. 10. 2001.

³ CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa: Ulisseia, p. 164. 1961.

⁴ SLIVE, Seymour. *A Pintura Holandesa – 1600 a 1800*. São Paulo. Cosac & Naify. Capítulo 8, p. 177. 1998.

A partir do século XVII os grandes pintores começaram a pintar paisagens para deleite próprio, esquematizando suas regras. Só no século XIX, a paisagem, se tornou arte dominante, originando sua estética própria.

Outra maneira de abordar a paisagem é através de uma meditação sobre o sentimento e sobre a idéia de paisagem; perspectiva esta adotada por Raffaele Milani em sua obra *El Arte del Paisaje*, onde o autor nos explica:

A investigação que aqui se apresenta pretende compreender o significado e o valor da paisagem como categoria estética, isto é, como noção fundamental que orienta e caracteriza, no campo da sensibilidade humana, seguindo as pegadas da realidade e do valor, reflexões complexas sobre a manifestação múltipla da natureza que nos rodeia e sobre suas transfigurações na arte e na literatura. A experiência estética, graças a um entrelaçado de pareceres e sentimentos, se apresenta como um esboço do conhecimento, descobre um campo noético. A categoria estética, medida das relações que presidem nossos juízos no campo da sensibilidade busca revelar a estrutura própria dos objetos e dos fenômenos para o qual se situa entre a intenção e a natureza íntima do mundo (...) Interpreta-se na evolução de uma 'constante', de um componente heterogêneo e variável cujo significado, em câmbio, permanece 'idêntico' tanto que implícito e radicado na linguagem e na vida do homem.⁵

Seguindo esta orientação, conclui-se que a paisagem tratada como categoria estética converte-se em instrumento da filosofia, podendo-se compreendê-la, neste sentido, como um *ethos afectivo*.

⁵ La investigación que aquí se presenta pretende comprender el significado y el valor del paisaje como categoría estética, esto es, como noción fundamental que orienta y caracteriza, en el campo de la sensibilidad humana, siguiendo las huellas de la realidad y del valor, complejas reflexiones sobre la múltiple manifestación de la naturaleza que nos rodea y sobre sus transfiguraciones en el arte y en literatura. La experiencia estética, gracias a un entramado de pareceres y sentimientos, se presenta como un esbozo de conocimiento, descubre un campo noético. La categoría estética, medida de las realciones que presiden nuestros juicios en el campo de la sensibilidad, busca revelar la estructura misma de los objetos y de los fenómenos para lo que se situa entre la intencón y la naturaleza íntima del mundo (...) Se interpreta en la evolución de una 'constante', de un componente heterogêneo y variable cuyo significado, en cambio, permanece 'idêntico' en tanto que implícito y radicado en el lenguaje y en la vida del hombre. MILANI, Raffaele. *El Arte del Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 12. 2007.

Aqui, para o nosso propósito e diante da polissemia que envolve o termo “paisagem”, tomaremos a orientação metodológica dada por Michel Ribon em seu livro *A Arte e a Natureza*. Nossa escolha recai sobre este autor devido às características desta sua obra, que nos permite visualizar questões concernentes à relação natureza/paisagem, que permeiam o pensamento ocidental com enfoque em áreas como as da filosofia, antropologia, psicologia, sociologia, literatura e arte, desde o idealismo platônico até a mais pura “carnalidade” merleauPontyana; como nos elucida o próprio autor.

Além do mais, a natureza tal como a percebem o homem e qualquer artista não está submetida a modelos culturais que, em ampla medida, a criação artística deixou atrás de si? Assim, na Grécia antiga, a natureza é concebida tanto como habitada pelos deuses, para lhes oferecer uma segunda morada, quanto como conjunto das realidades sensíveis que participam do mundo inteligível; na época clássica, a natureza é a polida, a racional e a bela harmoniosa; mais tarde, é a grande mãe provedora, a selvagem, a apaixonada e a veemente, com suas sublimes tempestades românticas; enfim ela se torna o conjunto das singularidades, bizarrices e convulsões que celebram os simbolistas e realistas. Nós apreendemos a natureza apenas através da idéia que dela formamos: uma idéia cultural, ligada à verdade do homem e do mundo, que a história humana, por meio tanto da arte quando da filosofia e da ciência, não cessa de elaborar e questionar.

Desta forma, traçarei muito resumidamente um histórico sobre os antecedentes da idéia de paisagem desde os gregos até o início do século XX, rumando posteriormente em direção a uma perspectiva fenomenológica sobre este tema.

2.1 NATUREZA

Vimos com Platão, em seu livro X da *República*, que o artista que produz imitações das coisas é aparentemente uma espécie de falsário, no melhor dos casos, dedicado apenas à representação das aparências e não da própria realidade, ou seja, o verdadeiro artista não é aquele que imita a forma das coisas, mas sim aquele que interpreta sua essência. Portanto, o aproximar-se ao objeto paisagem significa ater-se

através dos sentidos àquilo que nos é revelado pela realidade mediante imagens da própria coisa. Levando esta afirmação para o campo da fenomenologia poderíamos afirmar que toda percepção é projeção sobre a coisa percebida. Donde podemos deduzir que cada percepção é, portanto, intencional e fundacional; constituindo o perceber “uma maneira de projetar-se sobre uma realidade concreta, sintetizando-a ou interiorizando-a e representando-a através do espaço e do tempo. Sendo assim, na experiência estética, a paisagem se transforma em arte graças à extensão e a intensificação deste ato intencional”.⁶

Com o advento do Renascimento e até o fim do século XIX, artistas como Leonardo da Vinci fizeram da *mimesis* o axioma essencial de sua estética. Este afirma em seu *Tratado de pintura* que a pintura mais louvável é a que se conforma ao objeto, imitando pelo sentido, com verdade e exatidão, as obras da natureza. Neste mesmo período, século XVI, um artista como Dürer – “artista cujo gênio inaugura a moderna valoração estética da paisagem” – dava ênfase a um processo de incorporação e interiorização que correspondia a um intercâmbio entre sujeito e objeto. Veremos, seguidamente, que esta será uma visão que se propagará de diversas maneiras, especialmente entre os séculos XVIII e XIX, nas teorias sobre arte de distintos artistas, tais como Goethe com sua visão neoplatônica das artes.

Abrindo a segunda metade do século XVIII, está o impulso dado ao sentimento da natureza representado na obra de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), onde a partir de seu texto de 1755: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (conhecido como *Segundo discurso*), ele defende a idéia de que os males da condição humana derivariam da sociedade, e que no estado de natureza a vida seria livre e independente, saudável, feliz e inocente. Este ponto de vista opõe-se cabalmente ao espírito lógico-matemático dos séculos XVII e XVIII, o de uma natureza compreendida como simples mecanismo, conceito básico para a teoria de D'Holbach. Assim sendo, verificamos que a partir deste ponto tem lugar uma verdadeira revolução dos sentidos, particularmente o da visão. “O *saber ver* vincula os âmbitos estético, gnosiológico e moral, traduzindo-se em contemplação interior e transformando-se em fundamento do conhecimento no lugar da atitude especulativa”.⁷

Sendo assim, é possível constatar que o olhar possui uma longa tradição dentro da cultura ocidental. Para os gregos, por exemplo, a Natureza fornecia uma explicação vitalista e animista da vida, dominando como um ser inteligente e vivo.

⁶ MILANI, Raffaele. *El Arte del Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 21. 2007.

⁷ MILANI, Raffaele. *El Arte del Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 22. 2007.

Não há dúvida de que a Natureza não era figurada na forma de paisagem. Se ela aceitava ser representada concretamente, era em termos de ordenamento, de distribuição organizada. Potência atuante nos objetos animados e inanimados, a metáfora que se encarregava dela para torná-la inteligível era de ordem antropomórfica.⁸

Com base nesta citação, podemos vislumbrar o emblema da realidade ética, pois nela exalta-se não somente a natureza selvática como também o espaço da vida que é comum aos homens, o lugar do accidental e do possível, aquilo que Aristóteles denominou *endekhomēnon*, realidade na qual podemos deliberar e transformar: o logos da natureza.

Heráclito vive nos repetindo isso na maior parte de seus fragmentos. Basta que um princípio (o logos como princípio da natureza) assegure a coesão, o ajuntamento dos elementos políticos, sociais, conceituais, para que a unidade esteja presente como totalidade indivisível. “Pois uma só é a (coisa) sábia, possuir o conhecimento que tudo dirige através de tudo”.⁹

Dando continuidade a este ponto de vista localizamos a “paisagem” como lugar da narrativa, do evento: uma guerra, uma expedição, uma lenda. Desta forma a “paisagem” tornar-se-á a “locação” indispensável às narrativas à que elas estão ligadas

Sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito.¹⁰

Os gregos nos ensinaram a observar a natureza, “este jogo de admiração do meio que nos circunda”.¹¹ Dotando-nos de uma compreensão de sua totalidade, de “um olhar no sentido horizontal, capaz de abarcar tanto o particular quanto o infinito”¹² e muito distinto do olhar vertical, hierárquico, que se estabeleceria posteriormente no ocidente da ascese cristã.

⁸ CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, p. 45. 2007.

⁹ Ibid., p. 47.

¹⁰ Ibid., p. 49.

¹¹ MILANI, Raffaele. *El Arte del Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 23. 2007.

¹² Ibid., p. 23

Com o reconhecimento do Cristianismo por Constantino, através do édito de Milão (313 d.C.), inaugura-se um outro espírito, e desenvolve-se uma sociedade de caráter mais popular e abrangente. “As pinturas representativas de santos e cenas bíblicas adquirem importância maior e vão tomando forma no coração do povo e, conseqüentemente, nos painéis que ornavam as igrejas”.

Os elementos naturais encontrados na arte medieval são simplesmente simbólicos, como, por exemplo, as árvores que separam as figuras santas nas cúpulas de São Marcos, em Veneza.

Durante a antiguidade e o medievo, a natureza, da qual a arte se considerava uma imitação, expressava a potência divina e era o fundamento da beleza, daí, advinda a dívida do cristianismo com o platonismo, quando nos remetemos a este mundo como cópia decadente, pálida, da imagem das idéias, perfeitas em sua constituição; o próprio paraíso como paisagem da imaginação.

Na pintura medieval, cada fragmento do quadro era uma entidade autônoma. Foi preciso descobrir um novo sentido de espaço e conceber uma nova fonte de luz natural – o céu – para que todos esses fragmentos ganhassem unidade. Essa nova paisagem, que aparece com os pintores flamengos, tem fundamentos sociológicos (é uma forma de arte burguesa), filosóficos (o homem se pergunta mais sobre o funcionamento da natureza) e artísticos (indica uma evolução da própria arte).¹³

Este pensamento ligado à idéia de beleza natural, considerada como parte integrante de uma demonstração da existência divina a partir da ordem e da perfeição do criado, sobrevive a todo o século XVIII.

Porém, a partir de Kant, este princípio toma outra concepção. Tanto a beleza natural quanto a artística deixa de ser uma propriedade objetiva e passa a ser um reflexo de um estado de ânimo do sujeito.

A natureza é vista por Kant segundo os sentimentos do belo e do sublime.

A beleza natural independente, compreende em sua forma, uma finalidade pela qual o objeto parece predisposto, a nosso juízo, situando-se como objeto autônomo de satisfação; o sentimento do sublime, em contraposição, resulta do contraste entre razão e

¹³ MORAIS, Frederico. *O Brasil Na Visão do Artista*. São Paulo: Prêmio Editorial, p. 10. 2001.

imaginação, sendo, no que concerne à forma, inadequado para nossa capacidade de representação.¹⁴

Este ponto de vista propõe a mais elevada sensibilidade dos séculos XVIII e XIX para um amplo espectro de registros estéticos tornando possível férteis intercâmbios entre a vida da arte e a vida estética.

Na estética posterior a Kant a beleza natural ficará relegada a um papel secundário, colocando em primeiro plano a beleza produzida pela arte. É a época em que a obra de arte se liberta da profundidade da natureza para desenvolver infinidade e plenitude interior.

Seguindo a trilha bachelardiana, Moraes, assertivo, proclama:

O paisagista do século 20 oscila entre a emoção e o método, entre a entrega e o distanciamento. No primeiro caso, a paisagem é vista como um “ser”, possuindo uma interioridade. Por isso, é preciso, antes, como ensina Bachelard, sonhá-la e deixar que ela sonhe conosco. Só assim, juntos, o sonhador e o sonhado se entendem. O paisagista precisa ser fiel a si mesmo e à paisagem. A rigor, o verdadeiro paisagista está buscando sempre a mesma paisagem, a que fundou todas as demais. Mas esta paisagem fundadora das demais está dentro dele. É sua alma. A paisagem, vivida intensamente, é uma espécie de vertigem do ser.¹⁵

E concluindo, arremata:

Os avanços tecnológicos, ampliando enormemente nossa capacidade de ver as coisas – o infinitamente pequeno e o infinitamente distante – provocaram a ruína da imagem, e, com ela, o desprestígio da paisagem, acelerando o desenvolvimento da arte abstrata. Com o retorno da figura, após o período áureo da abstração informal, surge uma “nova paisagem”, mas esta nada tem a ver com a observação direta da natureza. É pura invenção, conceito.¹⁶

¹⁴ La belleza natural independiente comprende en su forma una finalidad, por lo que el objeto parece predisposto a nuestro juicio situándose como autónomo objeto de satisfacción; el sentimiento de lo sublime, en cambio, resulta del contraste entre razón e imaginación, siendo, en lo que concierne a la forma, inadequado para nuestra capacidad de representación. MILANI, Raffaele. *El Arte del Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 26. 2007.

¹⁵MORAIS, Frederico. *O Brasil Na Visão do Artista*. São Paulo: Prêmio Editorial, p. 10. 2001.

¹⁶Ibid., p. 10.

2.2 O ESPÍRITO DO TEMPO

Foi inevitável que o século dezoito, com o triunfo gradual da filosofia cartesiana e a conseqüente degradação do instinto e imaginação, sobrecarregasse a balança do lado da razão. E precisamente essa eventualidade é fatal para a existência da arte. A arte pode florescer de maneira luxuriante e barbaresca por um excesso de vitalidade animal; porém murcha e morre nos áridos excessos da razão.¹⁷

As teorias científicas, especialmente as de inspiração positivista, marcam definitivamente o final do século XIX e início do XX. Esta visão excessivamente pegada à objetividade, à crença de que a realidade pode ser reduzida àquilo que percebemos pelos sentidos, faz com que a ciência seja encarada como o único conhecimento possível, e que, através dela, o homem poderia dominar a natureza e descobrir o sentido de sua existência.

A maior invenção do século XIX foi a do método da invenção. Veio ao mundo um novo método. Para entendermos a nossa época, podemos negligenciar todos os detalhes da transformação, tais como ferrovias, telégrafo, rádio, máquinas rotativas, tintas sintéticas. Podemos concentrar-nos no próprio método, a real novidade, que abalou os alicerces da antiga civilização. A profecia de Francis Bacon cumpriu-se agora; e o homem, que as vezes se imaginou um pouco abaixo dos anjos, submeteu-se a ser ministro e o servo da natureza.¹⁸

Num segundo momento, o surto extraordinário verificado no desenvolvimento das ciências, derrubando antigas concepções de mundo, fez com que vários destes princípios se tornassem obsoletos.

A partir daí, as disciplinas científicas, anteriormente escravizadas a um objetivismo extremado, que excluía a intervenção do homem, passam a necessitar da participação humana como elemento referencial básico. A mecânica relativista, por exemplo, diz-nos que todo movimento é relativo ao observador. A contribuição subjetiva,

¹⁷ READ, Herbert. *A Arte de Agora*. São Paulo: Perspectiva, p. 15. 1991

¹⁸ WHITEHEAD, Alfred North. *A Ciência e o Mundo Moderno*. São Paulo: Paulus, p. 124. 2006.

por conseguinte, já não se apresentava mais como elemento incompatível com o rigor científico.¹⁹

A partir desta observação, e seguindo *pari-passu* a orientação dada por Read, podemos levar em conta que o desenvolvimento da arte está diretamente ligado a mudanças de clima mental que acompanharam os eventos históricos e as invenções técnicas. Isto, sem sugerir, que o clima mental seria base suficiente para este impulso de transformação, mas, que percepção e inteligência, invenção técnica e generalização filosófica, têm um relacionamento dialético e juntas tramam a tessitura da história da arte.

Confessadamente a arte moderna admite a inevitabilidade de uma desintegração dos valores culturais do passado imediato – assim o faz a arte original de toda época fértil. Mas o artista revolucionário não deve por essa razão ser identificado com o político revolucionário. Ele trabalha em outro plano onde suas atividades são determinadas por aquele destino mais amplo que governa todas as atividades do espírito humano. Se se pode dizer algo, quanto mais “moderno” for em espírito, tanto mais desinteressado e desligado ele se torna. Em resumo, o bom artista raramente possui um interesse prático em qualquer coisa exceto sua arte.²⁰

Grandes artistas que se tornaram determinantes para esta visão da arte moderna – Constable, Turner, Cézanne, Matisse, Picasso, Kandinski, Klee – seguiram o apelo determinante de suas sensibilidades, ao que parece, destituídos de qualquer intenção ideológica; no entanto, mesmo que o fluxo e a confiança em sua sensibilidade possa ter tido conseqüências revolucionárias, isto também seria, a princípio, uma tendência inevitável do espírito humano.

Quanto mais mecânico o mundo se torna (não apenas o mundo-visível, mas o processo real de viver) tanto menos satisfação espiritual pode ser encontrada nas aparências deste mundo. O mundo interior da imaginação faz-se cada vez mais significativo, como que para compensar a pobreza e insipidez da vida cotidiana. Este processo de compensação ocorreu em outros períodos históricos, e uma arte tão estranha e incompreensível quanto qualquer arte que se vê hoje em dia pode ser encontrada no passado.

¹⁹ PENHA, João da. *O Que É Existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, p. 21. 1982.

²⁰ READ, Herbert. *A Arte de Agora*. São Paulo: Perspectiva, p. 8. 1991.

Mas não no passado imediato. O preconceito contra a arte moderna é, estou convencido, o resultado de uma visão limitada ou de um estreito âmbito de sensibilidade. As pessoas esquecem que o artista (se merecer este nome) possui o sentido mais agudo de todos nós; e ele só pode ser fiel a si mesmo e à sua função se expressar esta agudeza até o extremo fim. Estamos sem coragem, sem liberdade, sem paixão e alegria, se nos recusamos a seguir para onde ele nos conduz.²¹

Em outros tempos, mesmo até o fim do século XIX, existiu certa unidade no desenvolvimento da arte, que servia de fio condutor e fundamento para os historiadores acompanharem uma evolução coerente do estilo geração após geração. Hodiernamente ninguém seria audacioso o bastante para selecionar uma escola ou tradição particular e apontá-la como o paradigma por excelência de uma arte moderna, deixando o resto como derivativo ou falso.

Seria talvez possível traçar algum paralelo entre esta condição das artes e as condições sociais gerais de nossa civilização. A complexidade de estilos na arte, a aparente descontinuidade em seu desenvolvimento, não é maior que a complexidade daquilo que bem poderíamos chamar de estilos de moral, religião e economia social. Em toda a parte há a mesma falta de unidade, a mesma ausência de autoridade, o mesmo rompimento com a tradição. Não haverá falta de críticos que tentarão encontrar uma cadeia causal a ligar todos os aspectos desta confusão – começando, como é a moda, com as condições econômicas, e deduzindo de seu caos, o caos das artes e outras manifestações culturais de nosso tempo.²²

O que parece verdadeiro em relação a modernidade é que, diferentemente do passado, quando o espírito humano expressava a si próprio ou a algum aspecto predominante de si próprio, hoje encontra-se capaz de expressar a mesma diversidade simultaneamente, porém sem receber qualquer pressão em qualquer aspecto particular. A diversidade da arte moderna é descontínua, fragmentária, resistindo a qualquer conceito teórico. Entretanto, podemos encontrar um paralelo para a maioria dos seus aspectos na história da arte.

A principal tradição da pintura européia começa no século XIV. Tradição esta que começa pelo desejo de reproduzir de algum modo aquilo que o olho vê.

²¹ Ibid., p. 9.

²² Ibid., p. 37.

Requeria-se do artista, como certa vez Roger Fry expressou-o tão bem, não apenas que sua imagem falasse às emoções pelo ritmo, mas que se conformasse à aparência do mundo real. Sua textura devia ser tão contínua e ininterrupta quanto à cena da vida visível, uma condição que... não era imposta ao artista da China. Essa continuidade de textura poderia ser obtida de dois modos, quer por uma imitação acurada de uma cena real, quer pela construção de um quadro de acordo com aquelas leis ópticas às quais nossa visão inevitavelmente se conforma. O primeiro, o método empírico, era usado na Europa setentrional por artistas flamengos, o último, o científico, era posto em prática na Itália, especialmente pelos florentinos, que foram os primeiros a descobrir as leis óticas da aparência".²³

Temos aqui, dentro de uma descrição geral da tradição acadêmica, dois métodos indicados, o *empírico* e o *científico*, termos estes que descreverão o conteúdo da arte acadêmica contemporânea.

Outra via é o método empírico submetido ao ceticismo científico, onde o pintor não mais se contenta com a ilusão empiricamente alcançada com a destreza técnica. Ele se pergunta: mas o que é exatamente o que o olho vê?

Precisa analisar o que o olho vê, e então construir um gráfico, um diagrama, que apresenta uma relação verificável com o objeto pintado. De início está preocupado com o problema de traduzir para um plano bidimensional a natureza tridimensional do campo de visão; preocupa-se, o artista como Ucello ou Piero della Francesca, com teorias de perspectiva linear. Trabalha de mãos dadas com o matemático ou o geômetra. Então compreende a importância da luz e sombra, do claro-escuro, para a solução do seu problema, e novamente recruta a ajuda do cientista. Em um estágio posterior começa a compreender que a aparência externa dos objetos depende de sua estrutura interna: torna-se geólogo; botânico; anatomista.²⁴

Esta será a descrição de um artista típico da Renascença, como Leonardo da Vinci, pois ele era todas estas coisas. Mas, até Leonardo, com todas as suas inquietações e questionamentos, não esgotou a totalidade da aplicação da ciência à

²³ Ibid., p. 40.

²⁴ Ibid, p.41.

arte, deixando relativamente intocada a importantíssima questão da cor, que somente séculos depois teria, sob a mirada científica, a devida atenção por parte dos pintores.

Entrementes surgiu uma convenção acadêmica de cor que exigia acima de tudo uma harmonia ou unidade de valores de tonalidade na tela, convenções contra a qual Constable foi o primeiro a revoltar-se. Assim que Constable mostrou que as cores em uma pintura poderiam ser tão frescas e vívidas quanto às cores na natureza, o artista foi posto em um novo rumo científico, que acabou nos esquemas de cor científicos ou pseudocientíficos dos impressionistas como Seurat e Signac.²⁵

Este tipo de abordagem, devido ao excesso de cientificismo em seus procedimentos, corre o risco de matar *in nuce* a própria meta do método científico na arte, que é o de reproduzir a aparência do mundo real.

A partir do impasse criado por ambos os métodos, o *empírico* e o *científico*, tomou-se como saída para esta encruzilhada, a influência daquele método na arte que não era nem uma coisa nem outra. Uma arte que renunciou ao desejo de reproduzir a aparência do mundo real e que de fato nunca concebeu este objetivo, foi repentinamente “descoberta” pelos devotos do método científico imobilizados num beco sem saída: as estampas japonesas, importadas no conjunto do movimento Impressionista na França, no último quartel do século XIX.

Os homens viram em um lampejo que a pintura poderia ser algo completamente diferente de uma reprodução da aparência do mundo real – poderia ser algo talvez apenas remotamente parecido com a aparência do mundo real.²⁶

Deste ponto em diante, a aparência do mundo visível não é mais de importância primordial. O artista, liberto das amarras do mundo visível, passa a procurar nos subterrâneos das efêmeras aparências, algum símbolo plástico que terá mais significado quanto à realidade do que qualquer reprodução exata.

Talvez esta teoria (o simbolismo), tão quietamente formulada no isolamento de uma aldeia francesa, não parecesse tão revolucionária na época. Mas abriu a porta para todo o desenvolvimento da arte moderna, para todas as complexidades que nos confrontam. A

²⁵ Ibid, p. 41- 42.

²⁶ Ibid., p.42.

diferença toda entre o movimento moderno na arte e a tradição que permanecerá durante os cinco séculos precedentes está expressa nesta substituição do descritivo pelo simbólico como meta da arte.²⁷

Chegando a este ponto, veremos em ritmo vertiginoso uma sucessão de *ismos* na arte que corresponderão às visões e sensibilidades de cada época dentro de um quadro maior que é o da modernidade. Veremos também que algumas questões de longa tradição na arte sofreram mutações consideráveis e outras mais foram adicionadas aos conceitos tidos até então como fundamentais, é o caso da dissonância e do conflito, do feio, do grotesco, entre outras, que se tornaram elementos essenciais da nossa experiência estética atual, e finalmente, porém não de menor importância, parece haver uma revalorização da imaginação, não somente dentro do campo da arte, mas também naquilo que poderíamos chamar de a prosa da vida.

A “necessidade interna” talvez seja a frase chave na arte de nosso tempo; mas a esta necessidade interna corresponde uma necessidade externa, que é simplesmente a de comunicar-se com outras pessoas com a máxima intensidade; e a arte é a reconciliação destas duas necessidades.²⁸

3 FENOMENOLOGIA DA PAISAGEM

Identificamos na obra de Gaston Bachelard uma metodologia adequada para desenvolver uma pesquisa sobre a criação da imagem na pintura de Aldo Bonadei, porque este filósofo, “longe dos modismos sorbonianos, embebido de experiência colhidas em direto e apaixonado convívio com a natureza, faz de Bachelard também um filósofo da natureza”²⁹ não no sentido pré-socrático, cosmológico, em busca do elemento primordial, originário do mundo, mas “um filósofo da natureza enquanto paisagem”³⁰, filósofo da natureza em sua face revelada ao homem. Adequada, também, na medida em que nos situa, em sentido fenomenológico, diante da obra do artista; presentificando-a e colocando-a em uma linha direta com outros pintores

²⁷ Ibid., p.43.

²⁸ Ibid., p.136.

²⁹ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Introdução de J.A.M.Pessanha. São Paulo: Difel. 1985.

³⁰ Idem.

paisagistas que o antecederam; mas não no sentido de uma cronologia histórica, causal, e sim, dentro de uma simultaneidade imaginativa, afetiva, de uma ontologia direta.

Procurar os antecedentes de uma imagem quando se está na própria existência da imagem, é, para um fenomenólogo, indício arraigado de psicologismo. Tomemos, ao contrário, a imagem poética em seu ser. A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual; ela fala com a imagem poética, uma linguagem tão nova que já não se podem considerar utilmente correlações entre o passado e o presente.³¹

Há uma “individualidade em profundidade” que permeia a obra paisagística de Bonadei. Um princípio “que pode desinteressar-se das formas continuando por ser ela mesma a despeito de qualquer deformação e fragmentação, tanto no sentido do aprofundamento, como um mistério e quanto no sentido do impulso, como uma força inexaurível”.³²No sentido pictórico as imagens de nosso artista não são jogos formais, pois estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar.

A inteligência, por definição contraditória e autocrítica, preside à construção de suas arquiteturas tão peculiares, em que os espaços geométricos são blocos de cor, e por isso desenho e pintura, fundem-se, aqui, um no outro. Podemos ser iludidos por traços divisórios, o mais das vezes pretos, que obstam o diálogo direto das zonas coloridas, umas com as outras. Mas não se trata, aqui, de obviar a dificuldade que poderia resultar desses choques, mediante sua separação por linhas fronteiriças neutras. É que o quadro é pensado mesmo como uma edificação, e se um rosa não esbarra num amarelo, um e outro ficam, em suas localizações, cintilando, atraindo-nos sucessivamente os olhos, e fazendo a estes o desafio, que implica numa responsabilidade, de chegar ao balanço que o artista alcançou.³³

³¹ BACHELARD, Gaston. “A Poética do Espaço” In *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, p.192. 1979.

³²BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, p. 3. 2002.

³³ KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes. p. 51. 1980.

Desde as suas primeiras paisagens, datadas da década de 20, percebe-se em Bonadei um encaminhamento em direção oposta à rigidez da técnica, quer no traçado, quer na qualidade da paleta.

Ao mesmo tempo, começa a ocorrer uma exploração maior da gama colorística. Sentimos o ritmo através da pincelada, que, às vezes, chega a sugerir o uso da espátula: isso reforça a expressão plástica da cor, que já é reveladora do *impulso interno* que leva o artista a pintar. Somente nos anos 40 é que teremos uma reversão, passando Bonadei a transmitir tal impulso sobretudo através da expressividade da linha, a que submeterá a distribuição da cor e o desenho.³⁴

Observa, em seguida, a historiadora Lisbeth Rebollo:

Nota-se uma percepção cromática dos dados reais da natureza, ao lado de uma compreensão intuitiva da paisagem. O problema da cor, na paisagem, será desenvolvido mais amplamente na segunda metade dos anos 30, quando Bonadei integra o grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista.³⁵

Aqui torna-se evidente que o caminho de Bonadei não era o da submissão a princípios técnicos que pudessem enrijecer este seu *impulso Interno*, colocando-o passivamente diante dos fenômenos. Sob este aspecto nos ensina Bachelard.

A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante. Como a finalidade de toda fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência, impõe-se a conclusão de que não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação. Para além do contra-senso em que se incorre com frequência, lembremos que a fenomenologia não é uma descrição empírica dos fenômenos.³⁶

Lembremos com Husserl que “as verdades fenomenológicas não são ‘opiniões’ sobre o mundo existente, a redução fenomenológica será por definição a proibição de se fazer qualquer afirmação sobre o mundo ‘puro e simples’”.³⁷

³⁴ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: O percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva. p. 34. 1990

³⁵ Idem.

³⁶ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo; Martins Fontes. p. 4. 2006.

³⁷ HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura*. Prefácio de Carlos Alberto R. de Moura. Aparecida. SP: Ideias & Letras. p. 17. 2002.

Uma descrição empírica de um fenômeno seria uma subserviência ao objeto em detrimento do sujeito, colocando-o em um estado de passividade. “A descrição dos psicólogos pode, sem dúvida, fornecer documentos, mas o fenomenólogo deve intervir para colocar esses documentos no eixo da intencionalidade”.³⁸

É pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda verdadeira poesia.³⁹

A fenomenologia, por princípio, põe fim a um passado e aceita o repto da novidade. Diz Bachelard: “Mesmo numa arte como a pintura, que traz o testemunho de um ofício, os grandes sucessos estão fora do ofício”; e prosseguindo, acrescenta:

É necessário então que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante essa espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade. Texto capital para nós, porque se transforma imediatamente numa fenomenologia do poético. Na poesia, o não-saber é uma pré-condição; se há um ofício no poeta, no pintor, este se encontra na tarefa subordinada de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade.⁴⁰

Em outro texto Bachelard dá continuidade a este raciocínio.

Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando, começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível.⁴¹

Frequentemente, ao longo de sua obra, Bachelard alude ao “vício da ocularidade”, que caracteriza a cultura ocidental, a tendência a privilegiar a causa formal em detrimento da causa material na explicação dos fenômenos. O próprio vocabulário científico e filosófico (“evidência”, “intuição”, “visão do mundo”, etc.)

³⁸ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, p. 5. 2006.

³⁹ Ibid.,

⁴⁰ BACHELARD, Gaston. “A Poética do Espaço” In *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, p. 194. 1979.

⁴¹ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, p. 18. 2002.

revelaria esse preconceito que faz do conhecimento uma extensão da visão, um desdobramento da imaginação formal.

No terreno da poesia, do devaneio, do onirismo é que se manifestaria a “imaginação material”, desenrolada a partir das sugestões dos elementos que já Empédocles de Agrigento (séc. V a.C.) considerava as raízes da realidade (água, ar, terra e fogo).⁴²

Bonadei repetiu, em mais de uma ocasião, que o pintor deve desconfiar do olho, da visão empírica. O pintor deve pintar com a mente.

A cópia mais servil já não é igual, uma árvore pintada, não terá o mesmo número de folhas: o que está atrás não poderá ser representado – impossibilidade de trazer numa superfície a profundidade.⁴³

Esta condenação do “olhar” no coloca em um caminho direto àquele que tem sido considerado, dentro da cultura ocidental, como tendo uma objetividade duvidosa, uma objetividade fugidia: o imaginário.

O mundo cultural assiste hoje ao movimento ascendente da vaga, em voga, do imaginário, após a preamar racionalista. A sólida figura de Bachelard é a imagem viva deste sinal dos tempos. O imaginário será o fiel da balança em sua obra: ora no papel de “obstáculo epistemológico” na vertente científica de seus trabalhos, ameaça que por seu fascínio subjuga a inteligência; ora como “o bem de uma consciência ingênua”, retorno às origens do pensamento, na vertente poética de sua obra. E, num golpe de mestre, no fim de sua vida, ele reintroduz, pelos bastidores, a “louca experimental”, a “haschisch” virtual, chave do reino da imaginação.⁴⁴

A concepção da imagem decorre, como mostra Bachelard, da tradicional maneira de se encarar a imaginação: como faculdade meramente copiadora e, por isso mesmo, subalterna e sem autonomia, dependente, por um lado, do objeto do qual

⁴² PESSANHA, José Américo da Motta. “Bachelard” In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, p. XII. 1979.

⁴³ Sem data – Manuscrito do artista. Arquivo da família In KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, 1980. p.26.

⁴⁴ SEABRA, Maria do Prado. *O Imaginário*. Rio de Janeiro. UFRJ, p. 61. s/d.

produziria as cópias e, por outro, do conceito no qual essas cópias deveriam necessariamente se converter, para mostrar, fora delas próprias, sempre como alegorias, seu significado verdadeiro.

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade.⁴⁵

4 A INFLUÊNCIA DE CÉZANNE

Bonadei, em algumas de suas paisagens – conforme observado por Mário Schemberg –, deixa perceber claramente a influência de Cézanne. Com sua personalidade característica, ele absorvia criativamente várias influências como novos horizontes para sua obra. Algumas das paisagens bonadeianas revelam uma assimilação criativa dos ensinamentos de Cézanne, nas suas sólidas arquiteturas de cores, volumes, planos e linhas. Refletindo sobre este particular nos indicam Walter Zanini e Lisbeth Rebollo que esta densidade da cor, do desenho, da composição, serve-se não pouco do hábito ancestral da perspectiva linear, porém, o objetivo não é o de copiar os dados do mundo que o cerca como um realismo e sim de estabelecer um arranjo vibrante de ritmos e planos construídos. É tudo orgânico e indissolúvel na pintura intelectual e sensível deste artista; pintura emocional e sensível que dá uma tônica lírica mesmo quando seu trabalho impõe uma geometria mais rigorosa, polarização esta, entre rigor e lirismo que não constitui um problema, um paradoxo. Para Bonadei este era o amálgama de sua própria personalidade artística

⁴⁵ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, p. 4. 2002.

Porque jamais Bonadei se deixaria enredar na pura abstração. Nele, já o escrevemos, o sensualismo permanece visível mas bem determinado em intelectualização expressa, inerente à sua delicadeza de conduta que não o impedia de assumir atitudes corajosas, quando em questão a arte ou os artistas... Contudo, pintando, o confessional da contemplação, nesse sensitivo intelectual, tantas vezes geométrico, portanto abstrato, desviava-se da realidade do objeto: recriava-o, ao objeto, e emprestava à realidade uma transfiguração, procurava ou se deixava ir ao equilíbrio instável.⁴⁶

O desenho e a pintura em Bonadei realizam de forma tão exata sua integração que, para aquele que os observa, eles tornam-se uma só coisa, uma forma indissolúvel. Dando continuidade a esta incorporação desenho/pintura, existe, em nosso artista, uma tentativa de estender a consciência humana através do alargamento das possibilidades cromáticas.

Por outro lado, a cor de Bonadei costuma apresentar uma particularidade que são estas assonâncias, estes relacionamentos em tons baixos, estes cinzas, esta cor que parece fugir, esta presença na ausência, estes gris e cinzas buscados não se sabe bem em que caldeira e que são, parece-me, os gris e os cinzas que a época moderna inventou.⁴⁷

Podemos ver em Cézanne esta mesma qualidade metálica.

...eu disse cinza – ontem, quando indicava o fundo do auto-retrato, cobre claro cruzado obliquamente por um padrão cinza; deveria ter dito: um certo branco metálico, alumínio ou coisa semelhante, pois a cor cinza, literalmente cinza, não se mostra nos quadros de Cézanne.⁴⁸

⁴⁶ KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, p. 46. 1980.

⁴⁷ Ibid., p. 32.

⁴⁸ RILKE, Rainer Maria. *Cartas Sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p.90. 2006.

Os cubistas souberam muito bem aproveitar a lição de Cézanne e levaram, principalmente, em consideração, uma de suas propostas básicas: a de representarem não apenas o que lhes era dado ver, mas aquilo que sabiam existir.

O Bonadei me dizia que só pintava o que via. Uma vez ele encontrou uma pedra na rua, uma pequena pedra bastante acidentada, e ela serviu de inspiração e modelo para fazer um casal de namorados. Bonadei dizia que a pedra era um casal de namorados! E me repetia, muito seriamente, que só pintava o que via.⁴⁹

Talvez o maior valor do cubismo tenha sido o de tornar clara a origem e a natureza intelectual da cultura do século XX, deslocando a visão de sua centralidade em relação as artes plásticas e colocando em seu lugar aquilo que o artista conhece do mundo, pois os seus dons de observação já não são suficientes diante da inexorável mutabilidade do real.

O que será o real num universo feito de átomos, se sabemos que os átomos são compostos principalmente de vazios? E nossa visão dos cosmos obedece ao mesmo sentimento. Quais serão os critérios do real, se o homem não é senhor de seu tempo pessoal e de seu psiquismo? O homem vive simultaneamente os vários tempos, o do passado, o do presente, o do futuro. É isso que a psicologia tem ensinado. E tem, ensinado, também a força do mítico e do irracional. O homem senhor, de um universo controlável, perdeu-se. O cubismo, entre tantos movimentos revolucionários, tornou estes dados extremamente claros. O artista pinta o que vê, o que sabe que existe e, até mesmo, o que sua imaginação diz que pode existir.⁵⁰

Podemos perceber que esta lição ensinada pelos cubistas, já estava no cerne da pintura de Cézanne. Seu traço, seu desenho sem continuidade já insinuava esta descontinuidade daquilo que chamávamos de realidade. Suas cores, profundamente e longamente meditadas mostravam sua responsabilidade pela criação do mundo no instante mesmo da pintura, pois, aquilo que se acreditava até aquele momento como sendo matéria inquestionável da formação do real, começava a se desvanecer. E penso que é esta a lição essencial que Bonadei percebe em Cézanne; a de reconstruir

⁴⁹ KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, p. 67. 1980.

⁵⁰ Ibid. p. 14.

um mundo com base, não mais na realidade empírica, e sim, na imaginação, ou melhor, a partir de uma “imagem interior”. Um recriar baseado naquilo que o homem tem de mais profundo e indestrutível, o seu poder de tornar sempre presente o mundo que o cerca, construindo-o infinitamente.

Partirei sempre do natural. Mas isto não quer dizer que o pintor deva prender-se à ótica empírica. Ao contrário, ele pode fazer o que bem entender sobre a ‘perspectiva’.⁵¹

Fica-nos portanto uma pergunta: se o mundo não era mais o da matéria visível, que começava a ter seus paradigmas questionados, desde meados do século XIX, e se o mundo de Cézanne e Bonadei, historicamente, tecnicamente e socialmente já não eram os mesmos; o que ligaria estes dois artistas nascidos em tempos e lugares tão distantes?

Creio que começaremos a delinear uma resposta quando sairmos das questões fundamentais para a pintura, como cor, desenho, composição, etc. e entrarmos na medida do possível no interior destes artistas; em seus imaginários formados, segundo Bachelard, as custas de seus temperamentos, a partir de suas “imagens interiores”.

Veremos mais adiante que em Bonadei essas “imagens interiores” têm como fundamento a água feminina, materna, a água que embala como uma mãe, e como exteriorização desta essência, um retorno à infância, à casa natal.

A concepção estética que Cézanne tem da paisagem está intimamente ligada às experiências que marcaram a sua juventude, à estada na idílica paisagem do vale do Arc. (...) Estas primeiras impressões da natureza, que estão ligadas a uma recordação de harmonia e felicidade, fundir-se-ão, ao longo de toda a existência de Cézanne, numa “imagem interior”, numa verdadeira motivação, à qual se entregará de uma maneira cada vez mais intensa. As primeiras manifestações de um desejo de “reencontro com os encantos do passado” encontram-se nas cartas a Zola após umas férias de verão que passaram juntos em Bennecourt: “Vejo aqui coisas sublimes e tenho que me decidir a pintar só ao ar livre” (Carta a Zola, 19.10.1866).⁵²

⁵¹ Ibid. p. 18.

⁵² DÜCHTING, Hajo. *Cézanne*. Colônia: Taschen, p. 65. 1999.

Vemos a partir deste ponto que a natureza tanto para Cézanne quanto para Bonadei baseia-se na contemplação desta. Mas que natureza é esta que é contemplada? A que está diante de nossos olhos? Segundo as palavras de ambos, ela é uma natureza mais profunda, como eles mesmos descrevem.

Em Cézanne temos o seguinte diálogo com Bernard:

- Mas em que se baseia sua ótica mestre?
- Na natureza
- O que quer dizer com essa palavra? Trata-se de nossa natureza ou da natureza em si?
- Trata-se de ambas
- Portanto, o senhor concebe a arte como uma união do universo com o indivíduo?
- Concebo-a como uma percepção pessoal. Coloco essa percepção na sensação e peço que a inteligência a organize numa obra.
- Mas de que sensações o senhor fala daquelas que estão em seus sentimentos ou daquelas que provêm da sua retina?
- Acho que não pode haver uma separação entre elas. Além disso, sendo pintor, apego-me primeiro a uma sensação visual.⁵³

Parece não haver dúvida de que Cézanne admite a força de uma natureza da ordem do imaginário que provém de suas experiências mais íntimas.

Já em Bonadei encontra-se a afirmação, já citada em outro parágrafo deste texto, de que o artista deve desconfiar da visão, ou seja, privilegiar a imaginação.

Vemos que em ambos artistas o fator interno tem um grande peso para suas expressões pictóricas; sendo assim, nos manteremos neste caminho de desvendar o íntimo de cada um destes artistas buscando aí suas coincidências e antagonismos; interioridades estas que sofrem a influência dos meios externos às suas existências individuais em seus respectivos tempos.

A beleza da paisagem é sempre transmitida pela atenção que é dada ao homem. O homem e a natureza estão ligados um ao outro por uma simbiose vital. Sem o homem, a paisagem não é aquilo que ela deve precisamente significar para ele, isto é, uma *vita* rústica, próxima da natureza, cheia de trabalho, mas também fonte da vida, em oposição ao fardo da *vita* urbana. No fundo, a escolha de Cézanne, que preferiu o campo e a paisagem, foi o resultado de uma evolução interior em relação estreita com as frustrações parisienses, fruto da rejeição artística e humana de que foi vítima.. (...) Apesar de Cézanne ser muito culto e saber de cor tanto a poesia latina, como a moderna,

⁵³ CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, p. 10. 1999.

comportava-se de forma boçal e canhestra. Esta incapacidade permanente de se adaptar deve, antes de mais, ser entendida como uma forma de protesto contra tudo que é convencional, a que Cézanne tenta contrapor o seu gênio ainda não formado, incompreendido.⁵⁴

Em Bonadei podemos traçar um paralelo com esta mesma situação de Cézanne diante da sociedade de seu tempo.

E a Família desandou a pintar que mais pintar os meigos arredores da cidade de São Paulo, e o passeio ao mar próximo. E isso, não porque esses temas fossem um modelo grátis e à mão – a natureza-morta o era muito mais, e veremos que também foi psicologicamente caracterizada; a paisagem urbana e a rural era também mais, e a primeira estava à mão – mas porque o subúrbio paulistano era o assunto polarizável por excelência. Por dois motivos instantes: 1º, esses artistas, vindos de camadas de recursos diminutos, trabucavam a semana inteira, mas tinham seu descanso dominical proletário. Eles eram na concepção mais humana e trabalhista da expressão, os legítimos “peintres de dimanche”. Tanto mais que a pintura é que era pra eles o principal, a sua verdade, e não um passatempo, e um “hobby”. Pra eles a paisagem era dominical. E Tremembé, Mogi das Cruzes, Embu, São Caetano, Santo André, Santos, e meu Deus! até Itanhaém, se tornaram assunto obrigatório, o significado profundo desses homens que trabalhavam a semana inteira mas... viviam nos domingos; 2º, sim, mas dentro dessa geografia paisagística, que temas escolhiam esses artistas, numa aparência de escolha de liberdade? Escolhiam predominantemente o prazer do descanso, as praias, esportes marinhos; e ainda mais dominante e sugestivamente, as casinhas operárias arrabaldeiras, as chacinhas operárias suburbanas, que enchem os nossos arredores e lhes dão um sentimento agradável, talvez enganoso, de bom nível de vida proletária.⁵⁵

Não é de se estranhar que ambos tenham ido na direção de um mundo de aceitação de suas individualidades em um mundo mais harmonioso.

⁵⁴ DÜCHTING, Hajo. *Cézanne*. Colônia: Taschen, p. 72. 1999.

⁵⁵ CCBB. *O Grupo Santa Helena*. Catálogo de Exposição. São Paulo: p. 42. 1996.

O idílio de uma comunidade de vida harmoniosas no seio da natureza que comanda as motivações de Cézanne, não é somente uma utopia retrógrada, uma ilha imaginária da felicidade. Ao lado dos elementos regressivos, ele fomenta também a força explosiva de uma crise social, que se tinha tornado notada na obra da juventude, como complemento de uma situação de necessidade interior. (...) Embora Cézanne se submeta à “escola da natureza” (à de Pissarro), nunca perderá, no entanto, a motivação que o estimula inconscientemente: esta experiência primordial da vivência harmônica no seio da “mãe-natureza”, tema que iremos encontrar mais tarde, sobretudo na série das Banhistas.⁵⁶

Voltamos então à questão primordial de nossa pesquisa em relação às aproximações e distanciamentos da pintura entre estes dois homens. Semelhanças que apontamos como sendo primeira, o da infância.

“O gênio é a infância reencontrada” Baudelaire referia-se ao regresso voluntário da força criadora do artista a processos primários, tais como podem ser provocados, por exemplo, pelo uso da droga. A globalidade da experiência humana que se pretendia atingir por este meio, a fusão entre o interior e o exterior é tema dos poemas de Baudelaire, que Cézanne sabia recitar de cor...⁵⁷

E o outro elemento o da água que embala como uma mãe, como elemento feminino.

O “Eterno Feminino” é a tentação do Monte de Vênus, à qual o artista tem de resistir, para encontrar o seu “gênio divino”. (o Tannhäuser de Wagner). O tema da “Natureza” no sentido lato e a aspiração à realização e segurança, que ali podem ser satisfeitas, já não são simbolizados pelo mito feminino, mas por uma estrutura pictórica integrante que, tanto sob o ponto de vista técnico-formal como sob o ponto de vista do tema, aceita, num “plano mais elevado”, os desejos e as fantasias que torturam Cézanne.

A dedicação de Cézanne à natureza nas paisagens, naturezas-mortas e nas composições com personagens, que pintará a partir de 1872, tem dois aspectos: por um lado, o aspecto retrógrado da recordação, da procura de um “paraíso terrestre”, do regresso ao seio

⁵⁶ DÜCHTING, Hajo. *Cézanne*. Colônia: Taschen, p. 71. 1999.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 82.

da “mãe natureza”, na sua ambivalência devoradora e protetora, e, por outro lado, o aspecto da força imaginativa voltada para o futuro que, apesar de alimentada por conflitos inconscientes, através de técnicas e motivos novos, abre um caminho de reconciliação e da mediação.⁵⁸

Vemos que o elemento água é recorrente na personalidade artística de Cézanne, como podemos constatar em uma de suas obras.

Embutido no fundo do relógio de mármore azul-preto, encontra-se um mostrador sem ponteiros. O tempo está parado, dissolvido nesta constelação simbólica, cuja atração inquietante emana sobretudo da abertura vermelha da concha. A delicadeza das tonalidades ali reunidas não pode fazer esquecer a relação simbólica entre a concha, a água e a mulher, que se verifica muito para lá da pintura do século XIX. Ressurge, aqui, um mito que percorre todo o século XIX e que projeta o simbolismo feminino nas múltiplas manifestações da natureza. Aqui aparecem sobretudo aquelas “águas escuras, maternas” (Novalis), símbolos do nascimento, da conservação e também da absorção, como no caso da fonte, do tanque, do riacho ou do mar e dos seu atributos.⁵⁹

A mim, me parece claro, que a essencialidade da obra destes dois artistas está ligada a estes elementos – o da água materna e o do retorno à infância – porém, enquanto em Bonadei esta é uma infância desejada e feliz, que provoca uma imobilidade temporal, isto é, será sempre reflexo de um tempo feliz; em Cézanne esta mesma imobilidade se dá pela dificuldade em resolver a sua infância problemática, mas, que no entanto, também lhe imobiliza a imaginação em direção a este tempo.

A casa de Cézanne é o reino absoluto do pai. Dirige a casa de forma severa e autoritária, não tolerando qualquer réplica, o que corresponde à educação habitual naquela época. O pequeno Paul sente maior segurança junto da mãe, uma mulher calorosa e alegre, que será um pólo de doçura que se contrapõe a um pai sempre a trabalhar e obcecado pelo dinheiro.

⁵⁸ Ibid., p. 92.

⁵⁹ Ibid., p. 56.

Cézanne encontrará um outro apoio na irmã Marie, a menina dos olhos do pai, que ousa mesmo enfrentar o chefe de família e, de vez em quando, arrancar-lhe um sorriso dos lábios sempre cerrados. Paul admirava nela a capacidade e a habilidade. Apesar de ele ser o irmão mais velho e de lhe competir a ele protegê-la, muitas vezes acontecia o contrário. Na presença do pai, Paul como que se sente paralisado; isola-se, fecha-se, desenha e pinta coisas desajeitadas, que a mãe aceita com todo carinho.⁶⁰

É notável a influência tanto em Bonadei quanto em Cézanne destas mulheres, suas irmãs e suas mães; mulheres estas que criam o ambiente acolhedor e feliz de suas infâncias e que indiretamente determinarão o simbolismo de seus temas favoritos, em Cézanne: a montanha, em Bonadei: a casa.

A montanha ergue-se como um bastião contra a tendência para a dissolução, para a inundação através de afetos de carga negativa. Com efeito, a “imagem de mulher” é também a encarnação da “mãe horrível”, mais ameaça do que sedução, que tudo engole. O arquétipo assim designado tem de ser entendido não como a expressão de uma neurose sexual em condições de se manifestar (embora esta possa participar no fenômeno), mas como uma constante da psicologia das profundidades na via do encontro de si mesmo. Cézanne será toda a sua vida um homem assaltado pela dúvida, pela insegurança, incapaz, na prática, de um contato humano normal. O seu contato com a realidade cotidiana era estabelecida através de duas mulheres que exerciam grande influência sobre ele: a mãe e a irmã. Ele próprio será sempre um “lactente de ilusões” – ilusões que, apenas numa idade avançada, cristalizarão num ideal artístico, que será determinante para a sua realização efetiva e para o seu sucesso tardio.⁶¹

Já o contato de Bonadei com a realidade cotidiana era bem diferente do de Cézanne

Bonadei era muito delicado, sutil, bom amigo, cuidadoso com os que o cercavam. E lutou com grandes dificuldades, só nos últimos anos ele realmente pôde viver de seu trabalho com tranquilidade. Nesse meio tempo, Bonadei fazia outras coisas para viver, dava aulas, fazia

⁶⁰ Ibid., p. 14.

⁶¹ Ibid., p. 86.

moda. Mas a moda não lhe dava dinheiro. Também na moda ele era um pioneiro. Fazia vestidos belíssimos, às vezes um pano sem corte, com pouca costura. Era avançado demais. No fim, Bonadei curti um pouco, divertia-se, impunha a sua nova condição...⁶²

É esta felicidade intrínseca em Bonadei que lhe dá a base para sua pintura com casas acolhedoras, com um passado em uma cidade que está prestes a desaparecer, mas que ainda conserva as marcas de um passado feliz e que pode ser preservado se dermos a devida atenção aos lugares que habitamos. A obra de Bonadei é uma lição que hoje poderíamos incluí-la dentro das tendências conservacionistas da paisagem, pois ela é fruto de uma realidade feliz, sinaliza a possibilidade de que ela possa ser elemento para uma felicidade comum para as gerações futuras. Em Cézanne, mesmo diante de sua angústia, também é possível perceber a tentativa desesperada, a inquietação diante de uma paisagem arquetípica da felicidade humana como um todo, um paraíso que vem sendo buscado eternamente, mas, que no final das contas, nos sobra a lição de que ele está em nossas mãos.

Na concepção que Cézanne tem da natureza, os objetos do mundo humano, o espaço vital das casas, o ambiente e, enfim, o próprio homem, estão indissolivelmente ligados uns aos outros, são feitos da mesma substância (essência). (...) A concepção panteísta que Cézanne tem da natureza não tem motivações religiosas. Os seus quadros materializam uma energia superior, meta-religiosa, a consciência de uma presença espiritual e o reconhecimento da relação entre o homem e o mundo. Para exprimir o lugar da santidade, Cézanne não escolheu o Sainte-Victoire por causa do seu simbolismo tradicional, mas porque a contemplação desta evocava a recordação de dias felizes e porque ela está ligada à história da sua terra natal. A estrutura rude e cristalina da montanha corresponde, além disso, à vontade de Cézanne de criar qualquer coisa de duradouro, de sólido, de compreender o cerne da natureza como uma estratificação.⁶³

Sendo assim tanto para Cézanne quanto para Bonadei

⁶² KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, p. 42. 1980.

⁶³ DÜCHTING, Hajo. *Cézanne*. Colônia: Taschen, p. 216. 1999.

Pedras e vegetação, céu e terra fundem-se numa unidade fundamental, que é o único desejo artístico de Cézanne (*e de Bonadei*). É como se se identificassem com as suas paisagens, como se eles depositassem ali todas as suas angústias, todos os seus desejos, todos os seus sonhos e ideais. E mesmo quando, nas suas paisagens, não se vê viva alma, elas aparecem, no entanto, ter vida e ter a sua própria existência secreta, existência essa que não deve nada aos homens, mas sim a uma fonte de energia vinda das profundezas da natureza.⁶⁴

5 A PAISAGEM EM BONADEI

Nos anos de 1930 e 1940 o Brasil passa por grandes transformações políticas e sociais, tendo como pano de fundo o autoritário e repressivo Estado Novo. Em uma fase posterior, sob os efeitos da aliança com os Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, e com a criação da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda, tem início um agressivo processo de industrialização e o estabelecimento de uma legislação trabalhista que favorece o crescimento e o fortalecimento de uma nova classe operária, que se organizava em sindicatos. Forma-se também uma classe média urbana, que ao distanciar-se do mundo agrário e rural, começa a exigir novas formas de arte e lazer cultural. Com a presença crescente de imigrantes – italianos, espanhóis, portugueses, japoneses, eslavos, judeus – o país vai se tornando mais cosmopolita. Estes recém-chegados iram juntar-se nas fábricas e escritórios aos operários, técnicos e profissionais liberais brasileiros, embora não sem conflitos. Temos também, como marco de compreensão desta época, a inserção dos intelectuais brasileiros – principalmente na gestão de Gustavo Capanema – no projeto de construção da identidade nacional vinculada a ações pedagógicas. É a época em que os artistas brasileiros se organizam em sindicatos, formam grupos, expõem coletivamente e participam do esforço em favor da democratização do país, contra o nazismo e o fascismo. O Partido Comunista Brasileiro, fundado em 1922, atrai um

⁶⁴ Ibid., p. 194.

numero crescente de filiados entre os artistas. Todos querem contribuir, com sua arte, para um engrandecimento da consciência social do povo e para a paz mundial.

É dentro deste quadro histórico que surge o nosso artista, Aldo Cláudio Felipe Bonadei e o grupo Santa Helena.

Contemporaneamente, vários artistas de origem proletária e autodidatas de formação começavam a dura escalada. Alguns moravam no Cambucí, ao longo do muro das fábricas, distantes dos grupos e das rodas intelectuais, que haviam promovido a revolução cultural e que pertenciam a outros extratos sociais. Surgiu ali a amizade de Alfredo Volpi e Mário Zanini, os quais no ateliê do prédio Santa Helena, na Praça da Sé, reuniram-se a artistas como Rebolo, Clóvis Graciano, Aldo Bonadei, Penacchi e Rizzotti. Sua contribuição à arte brasileira nesse período ficou caracterizada, não em termos de uma renovação de idéias, mas pelo esforço visando a essencializar os meios expressivos da linguagem pictórica.⁶⁵

Os artistas do Grupo a que Bonadei se integra são, em sua maioria, autodidatas provindos de profissões artesanais, ligadas geralmente ao uso de tintas e do desenho. Esses artistas representam uma verdadeira transformação social no cenário artístico, surgindo, pela primeira vez, ao lado do artista de origem “burguesa” em ascensão ou do proletariado. Trata-se de um grupo de pintores que evolui do trabalho artesanal para um projeto estético, que permanece individual, mas é marcado pela observação mútua e pelo estímulo dos companheiros.

A absoluta maioria destes artistas tinha uma formação cultural deficiente, baixa escolaridade. Eram intuitivos, oriundos da pequena burguesia e do operariado, mantinhas as suas atividades artesanais para garantir o sustento da família e gostavam imensamente da romântica boemia artística. A par isto, evidentemente, eram artistas que tinham algumas coisas para dizer. E estas coisas eram, fundamentalmente, uma visão mais desinibida da pintura e um grande respeito por este novo ofício ainda não rendoso, a arte. A sua formação, o ambiente, nada permitia a negação da arte, a discussão de sua necessidade social ou de seus fins últimos. Para eles, da mesma maneira que o seu trabalho artesanal, a arte era simplesmente um dado da realidade. E até a sua maturidade, e já

⁶⁵ LUZ, Ângela Ancora da et alli. *História da Arte no Brasil/Textos de Síntese*. Rio de Janeiro: UFRJ, s/d.

com a morte de alguns participantes deste grupo, nada os levou às discussões teóricas.⁶⁶

Embora o Grupo Santa Helena não elaborasse nenhuma regra que limitasse ou tentasse unificar formalmente a perspectiva estética dos seus componentes, é possível observar algumas características estéticas tais como: preocupação com a pesquisa técnica, o interesse pelas experiências pós-impressionistas, o interesse pelo expressionismo e uma certa influência do *Novecento* italiano.

Neste contexto, Aldo Bonadei é uma figura inteira e integral de artista. A pintura não é, para ele, um passatempo frívolo ou um jogo de aparências fáceis; é a própria essência inquieta, voluptuosa e trágica da vida.⁶⁷

Observa o crítico de arte Delmiro Gonçalves o fato de Bonadei ter sido, quase sempre, um pintor de paisagens e que, talvez, nenhum outro artista do Grupo Santa Helena tenha conseguido transmiti-la com a profundidade que este artista lhe impunha.

Rebolo, como ele, também soube retratar a paisagem paulista. Mas em Bonadei havia, para diferenciá-lo de Rebolo, uma nota intelectual, um conhecimento mais sofisticado do tema, uma conotação poética que não vinha do ingênuo, mas de uma pesquisa voluntária do poético e do absurdo da visão do mundo. Não foi à toa que Bonadei ilustrou obras de Dostoiévski, era leitor assíduo de Kafka e realizou, em certa época, uma série de telas nas quais procurou colocar em cores, volumes e desenho, suas impressões musicais.⁶⁸

Bonadei era, em sua arte, mais um intelectual do que um contador de paisagens, um retratador de ambientes. Era um narrador de seu tempo, na acepção que Walter Benjamin dá a este termo. Partia sempre do natural como afirmou, mas o transformava em pesquisa intelectual, em poesia. Poesia austera, soturna, de tons surdos, para revelar o íntimo da figura e a última despojação do artista, despido de ornatos, simples, enxuto. Não pactuava com modismos e, mesmo em seu período

⁶⁶ KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, p. 38. 1980.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁸ *Ibid.* p. 103.

abstracionista, era a figura, no fundo, o objeto a que perseguia e que se revelava na tela.

E concluímos com Klintowitz

A arte de Bonadei é uma estruturação do mundo, um transformar em realidade a sua percepção deste mundo, e aproximar-se de uma visão construída desta percepção. A sua atividade pictórica nos leva a observar como o artista operava com o seu sentido de modernidade e à verificação de que o seu método e o seu sistema de representação visual é urbano e que, nesta visão da modernidade, Bonadei é um dos artistas mais importantes da formação de um novo espírito.⁶⁹

5.1 A PAISAGEM URBANA

Para compreendermos a importância da paisagem urbana para a obra de nosso artista, começaremos ouvindo o testemunho de Mário Schemberg.

A riqueza da obra paisagística de Bonadei é das mais surpreendentes em nossa arte. Pintou permanentemente a paisagem urbana de São Paulo e dos seus arredores, mas também as de outras cidades brasileiras e dos países europeus que visitou. Pintou montanhas, campos, arvoredos, praias e o mar, dando vazão a toda a sua ânsia de expansão cósmica e de reencontro com a Natureza, que ecoa tão profundamente no sentimento contemporâneo.⁷⁰

A partir desta observação, podemos construir um paralelismo entre seu sentimento de paisagem e o seu anseio de modernidade.

Mas ninguém teve, como ele, a preocupação e o sentimento da paisagem urbana, da cidade que se desenvolvia em planos, do nascimento e da vida da cidade, da nostalgia dos telhados e da atmosfera que desaparecia. E ninguém teve, como ele, a consciência do novo. Bonadei foi um elo, um ser no meio do caminho, um artista

⁶⁹Ibid., p. 13.

⁷⁰ Ibid., p. 87.

que serviu de ponte entre a tradição, o modernismo incipiente e as novas idéias.⁷¹

Aldo Bonadei era em sua essência um artista do pensar urbano. Um artista que expressava esta nova visão que São Paulo e o Brasil adquiriam naquele momento. Modificação que ocorre no país que se industrializa e que assume outra fisionomia.

Mas, ao contrário da crença generalizada e estereotipada existente no mundo cultural, pode ser dito que ser urbano não é estar preso a um tema fixo, a imagem exterior de uma cidade. Não existem assuntos que sejam mais ou menos urbanos. Urbano é uma maneira de ser, um sistema de compreensão e registro da realidade.⁷²

Klintowitz nos resume esta noção e suas eventuais ilações: “A idéia de modernidade é precedida pela idéia de que o universo dos homens é um universo em processo, um núcleo em permanente modificação, onde estão encerradas as novas possibilidades e as velhas lembranças”,⁷³ e estas estão associadas ao contexto da cidade. Cidade que é um centro de trocas. Cidade que é um lugar onde se estabelece a comunicação social; onde o urbano é expresso como um centro de informação, onde o homem se caracteriza pela troca desta informação, pelo processamento da mesma, pela capacidade de transmitir, apreender e prosseguir. Sendo assim, a cidade pode ser definida como um centro de informações. “E, neste caso, deve ser entendido como cidade o lugar onde ocorra este centro de informação, tenha o tamanho que tiver ou a estruturação física que tiver”.⁷⁴

Podemos dizer a propósito desses escritores (e artistas) que parecem desejar que a cidade tivesse uma forma – uma lógica e uma uniformidade – e por isso construíram uma com base nos signos de que dispunham, apesar de esparsos e sistemáticos. Eles vêem ou intuem um processo e o querem terminado, para que então os termos contra os quais poderia se insurgir estejam pelo menos claros.⁷⁵

⁷¹ Ibid., p. 13.

⁷² Ibid., p. 22.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ CLARK, T.J. *A Pintura da Vida Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, p.72. 2004.

Ao contrário do horizonte de ação e entendimento coletivos possíveis que existia nos bairros residências e nos subúrbios da ordem social anterior, a cidade moderna prima pela dispersão e pela fragmentação da metrópole urbana, onde todos esses horizontes devem se tornar invisíveis no seio das sociedades organizadas sob a égide da mercadoria.

Por outro lado, as preocupações estéticas de Bonadei e as suas tendências são extremamente contemporâneas: a cidade, a questão do espaço urbano e a cor da indústria.⁷⁶

Sob este aspecto fica evidente que a paisagem em Bonadei tenta não somente resgatar como articular os novos tempos com as qualidades inerentes a uma sociedade mais integrada, menos solipsista, onde o cidadão ainda está na base desta construção e não o consumidor.

Com a perspectiva que a história nos proporciona, podemos, hoje, avaliar que estes artistas “suburbanos” eram os verdadeiros representantes da modernidade, cuja maior característica consiste na crença de que o caminho da humanidade é progressivo e que o seu destino é a história. “E há outros dados pouco abordados, subjetivos, mas fundamentais no entendimento e julgamento do artista. E o primeiro dado é de caráter existencial”.⁷⁷

Bonadei era um artista que tinha em extrema consciência o sentimento de mundo e a clara percepção do absurdo da vida. O mundo lhe parecia sem sentido, a vida humana injustificada, e tinha presente a necessidade de se engajar num projeto existencial. Nada poderia ser mais moderno que isto, esta consciência do absurdo da vida e do terror implantado pelos regimes políticos.⁷⁸

5.2 A FENOMENOLOGIA DA IMAGINAÇÃO EM BONADEI

Seguindo a orientação de Bachelard, verificamos que só fenomenologicamente é que podemos trabalhar com a ontologia direta da *imagem poética*. “A procura de causas e antecedentes para a imagem deixa escapar o ser mesmo da imagem e não

⁷⁶ KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, p. 30. 1980.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

explica seus aspectos fundamentais”.⁷⁹ Como algo novo, a imagem é puro presente, pura presença. “A imagem é captada tão-somente nela própria, no que tem de absolutamente irreduzível a qualquer outra instância. O que importa é seu aparecer instantâneo, imagem enquanto imagem, imagem não mais que imagem, cintilação de linguagem”.⁸⁰

Quando no decorrer do texto mencionarmos a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo⁸¹ adormecido no inconsciente, compreenderemos que esta relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.⁸²

Esclarecendo filosoficamente o problema da imagem poética voltaremos a uma fenomenologia da imaginação; momento em que a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade, desta forma tomaremos a infância como espaço da imaginação, diferentemente da infância como determinação; situação esta utilizada pela psicanálise (“A criança é o pai do homem”). O que utilizaremos aqui são as memórias da infância e não os traumas.⁸³ Com o mesmo intuito, utilizaremos o espaço da casa, como lugar da habitação do homem, espaço do ser, elemento comunicável como espaço afetivo da acolhida e da proteção.

5.2.1 A Infância

Ele era como uma criança. Ficava tão contente quando fazia um quadro, quando achava que alguma pintura estava bem. Cantava, brincava, eu ficava feliz com ele, ele me fazia feliz. Acho que o meu irmão foi um homem feliz.⁸⁴

⁷⁹ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Introdução de J.A.M.Pessanha. São Paulo: Difel. 1985.

⁸⁰ Ibid., p. xxix.

⁸¹ JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes, § 129 - 130.1987.

⁸² BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, p. 183. 1978.

⁸³ BACHELARD, Gaston. *A Intuição do Instante*. Campinas: Verus, p. 105. 2007.

Nenhuma outra declaração poderia ser mais exata, profunda e reveladora da personalidade e da obra de Aldo Bonadei do que este testemunho dado por sua irmã Inês Maria Bonadei, pois a partir dela podemos construir todo o percurso da vida deste artista baseada em uma imagem fundamental para uma análise fenomenológica de sua obra: a do homem feliz.

E por que esta raiz no “homem feliz” pode ser considerada fundamental para a análise da obra de nosso artista?

Sobre esta questão, nos instrui o professor Motta Pessanha:

A filosofia e a arte parecem, segundo Bachelard, destinadas a outra tarefa: a de recuperar e incorporar a seu material de trabalho, cada qual a seu modo, as raízes dos mitos primitivos e dos devaneios infantis – e dar voz a forma, racional ou estética, à calorosa inserção do corpo do homem no corpo do mundo, resgatando no nível da obra de pensamento ou da arte aquilo que fora, nas origens do psiquismo ou da cultura, uma harmonia e uma integração percebidas individualmente como o bem-estar de um materialista infante. No fundo da filosofia e da arte Bachelard parece colocar uma fonte de alegria primordial, uma infância feliz do corpo e da sensibilidade volatizada em devaneios, um estar harmônico no seio do mundo: esse bem-estar que perdura como a nostalgia de um paraíso corpóreo experimentado e perdido, que ambas, filosofia e arte, incessantemente tentam reencontrar.⁸⁵

Sendo assim mesmo diante da imagem, o imaginário do artista não encontra nela suas raízes profundas e nutritivas. O imaginário necessita de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material.

Nesta senda de retorno a uma materialidade fundamental faremos um retrocesso às antigas filosofias em que o reino da imaginação poderia estar ligado a uma “lei dos quatro elementos” – fogo, ar, terra e água – para que estes propiciem ao imaginário uma constância que resulte numa obra, para que não seja simplesmente a “disponibilidade de uma hora fugaz”. E arrematando com Bachelard: “É preciso que um elemento material lhe dê sua própria

⁸⁴ KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, p. 122. 1980.

⁸⁵ PESSANHA, J. A. M. “Bachelard e Monet: do olhar à reflexão”, In *Cadernos Cinza*. Rio de Janeiro: RioArte, p. 17. 1984.

substância, sua própria regra, sua poética específica. E não é irrefletidamente que as filosofias primitivas faziam com frequência, nesse caminho, uma opção decisiva. Associavam a seus princípios formais um dos quatro elementos fundamentais, que se tornavam assim marcas de temperamentos filosóficos”.⁸⁶

E, se essas filosofias simples e poderosas conservam ainda fontes de convicção, é porque ao estudá-las encontramos forças imaginantes totalmente naturais. É sempre a mesma coisa: na ordem da filosofia, só se persuade bem sugerindo devaneios fundamentais, restituindo aos pensamentos suas avenidas de sonhos.⁸⁷

Desta forma precisamos, como primeiro passo, descobrir em Bonadei o elemento fundamental, gerador deste seu “ser feliz” que está na base de toda sua construção pictórica. Para tanto, após vasculharmos como crianças curiosas em um quarto cheio de recordações, alguns fatos de sua biografia (Anexo 1) que nos podem levar a uma resposta, ou pelo menos, nos dar indícios deste elemento primordial que agora buscamos - duas coisas ficam claras para os nossos propósitos: a primeira - a sua formação técnica sob a perspectiva da indústria, e a segunda - seu envolvimento e vivência neste entorno feminino dominado por sua mãe e suas irmãs.

Poderemos então afirmar, que a futura personalidade artística de Bonadei, tem aí seus fundamentos básicos. Um ligado ao trabalho artesanal, o *métier* – que será apreendido de seu mestre Pedro Alexandrino e anos mais tarde aperfeiçoado na Academia de Florença – o outro, mais a nível emocional; o da calorosa convivência entre essas mulheres que a ele doaram este caráter acolhedor, feminino de sua pintura. Estes dois pólos forneceriam ao nosso artista os pontos de equilíbrio de sua futura produção artística.

Neste artista, contudo, há um drama, um constante choque, um fogo de paixões, pois sua intuição e a sua capacidade intelectual disputavam a primazia, porfiavam por estarem ambas à tona. Bonadei não aceitava que a sagacidade intelectual dominasse a sua operação sobre o mundo. A intuição reclamava a sua parte, e as melhores e

⁸⁶ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, p. 4. 2002.

⁸⁷ Ibid., p. 4.

mais deslumbrantes obras do artista conciliavam estas duas possibilidades.⁸⁸

Esta referência à sexualidade não significa um retorno à teoria de Freud, mas sim, uma retomada do androgenismo de Jung, de sua distinção entre *anima* e *animus* e de sua cosmicidade primitiva. Esta visão junguiana é essencial para a visão fenomenológica de Bachelard.

Apesar de sua distinção entre “anima” e “animus”, da imaginação criadora diurna e do devaneio noturno, Bachelard não admite que a imaginação se dissolva na coincidência entre uma percepção e uma afeição. Sua originalidade consiste em mostrar que o homem pode aceder à humanidade, tanto confrontando-se com a objetividade quanto reconhecendo, no mundo imaginário, uma realidade de outra ordem. Em outras palavras, a originalidade de Bachelard está no fato de pretender constituir uma “ontologia da imagem”. Para tanto, começa a respeitar o ser próprio da imagem, por apreendê-la em sua singularidade, por ver nela o produto de uma criação.⁸⁹

Se como nos ensina Bachelard, devemos respeitar a imagem enquanto imagem e a partir dela descobrir o seu elemento fundamental, não hesitaremos em dizer que na pintura de Bonadei, esta qualidade feminina é índice do elemento mais feminino e mais uniforme de todos, o elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificadora: a água e a partir desta; a água feminina, a água maternal.

Uma das partes do estudo psicanalítico de Marie Bonaparte intitula-se “O ciclo da mãe-paisagem”. Quando se segue à inspiração da pesquisa psicanalítica, compreende-se bem depressa que os traços objetivos da paisagem são insuficientes para explicar o sentimento da natureza, se esse sentimento for profundo e verdadeiro. Não é o conhecimento do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o sentimento que constitui o valor fundamental e primeiro. A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida,

⁸⁸ KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, p. 18. 1980.

⁸⁹ JAPIASSÚ, Hilton. *Para Ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 88. 1976.

procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. A natureza é para o homem adulto, “uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito”. Sentimentalmente, a natureza é uma “projeção” da mãe.⁹⁰

Resumindo, o primeiro princípio ativo da projeção das imagens é o amor filial, força propulsora da imaginação, uma força que nunca se esgota e que se apossa de todas as outras imagens para colocá-la em uma perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna.

Em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. Nestas condições, amar uma imagem é sempre ilustrar um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo infinito é dar um sentido material, um sentido objetivo à infinitude do amor por uma mãe. Amar uma paisagem solitária, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma ausência dolorosa, é lembrar-nos daquela que não abandona... Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança.⁹¹

Assim sendo, dos quatro elementos, chegamos à conclusão de que somente a água pode embalar. A água é o elemento embalador, sendo este mais um traço de seu caráter feminino, o de embalar como uma mãe.

Tomaremos, então, como ponto de partida da criação da paisagem em Bonadei esta imagem da água feminina, da natureza como “projeção” da mãe.

⁹⁰ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, p. 119. 2002.

⁹¹ *Ibid.*, p. 120.

Usando uma terminologia essencialmente bachelardiana, denominaremos este elemento fundamental como o “ponto vélico” da questão.

O pensamento de Bachelard possui a “unidade de um dinamismo interno”, podendo ser expressa pela imagem bergsoniana de “ponto vélico”. Este ponto vélico, variável como variam as forças e as resistências, marca a unidade não harmônica de um conflito. [...] o ponto vélico, em Bachelard, identifica-se com sua própria fenomenologia da imaginação. Não com a imaginação formal, mas com a imaginação material dinâmica.⁹²

Ponto crucial para o nosso raciocínio é esta imaginação material dinâmica, pois, como já dissemos em um parágrafo anterior, essas imagens da matéria, “nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies, pois elas têm um peso: são um coração”. Deve-se, então, reconhecer que a imagem não tem seu princípio nem sua força no elemento visual.

O que é, portanto, em Bonadei, essa imagem da água maternal? É justamente a imagem tépida, aconchegante e feliz, a imagem das paisagens bonadeianas.

A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas dos grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. A consciência do maravilhamento diante desse mundo criado pelo poeta abre-se com toda ingenuidade.⁹³

O que a paisagem de Bonadei nos faz sentir são estes primeiros interesses psíquicos que deixam traços indeléveis em nossos sonhos e que são interesses orgânicos. A primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. “É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais. Essas primeiras imagens são dinâmicas, ativas; estão ligadas a vontade simples, espantosamente rudimentares”.

⁹² JAPIASSÚ, Hilton. *Para Ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 89. 1976.

⁹³ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, p. 1. 2006.

A terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. A mesma lembrança sai de todas as fontes.⁹⁴

É desta fonte primordial que brota o imaginário de nosso artista. O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nos devires de superfície porque a princípio ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária nós a evocamos antes de descrevê-la.

O homem em seu estado de poesia natural e primordial, não pensa na lua que vê todas as noites, até a noite em que no sono, no sono ou na vigília, ela vem ao seu encontro, avizinha-se dele, enfeitiça-a com seus gestos ou lhe dá prazer ou dor com suas carícias. O que ele conserva não é uma imagem de um disco luminoso ambulante, nem a de um ser demoníaco que se ligaria a esse disco de alguma forma, mas antes de tudo a imagem motriz, a imagem emotiva do fluido lunar que atravessa o corpo.⁹⁵

E prossegue Bachelard

Em vista dessa necessidade de seduzir, a imaginação trabalha mais geralmente onde vai a alegria – ou pelo menos onde vai uma alegria! –, no sentido das formas e das cores, no sentido das variedades e das metamorfoses, no sentido de um porvir da superfície. Ela deserta a profundidade, a intimidade substancial, o volume.⁹⁶

E é com esta fonte de alegria primordial, com estes devaneios voltados para esta infância feliz do corpo, que Bonadei retira a matéria fundamental para sua obra artística. Matéria que ela trabalha com “mãos felizes”, a serviço de “forças felizes”.

⁹⁴ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, p 9. 2002.

⁹⁵ Ibid., p. 126.

⁹⁶ Ibid., p. 2.

Bachelard limita sua investigação da ação da mão ao campo da arte, do trabalho artístico [...] O trabalhador que descreve e cujos devaneios da vontade investiga é antes o artista, não propriamente o operário. Bachelard trata do trabalho em sua positividade, não como ação da mão operária sob o jugo da negatividade da alienação [...] O trabalhador-artista de Bachelard cria a partir de seus próprios devaneios, autodeterminado por seus sonhos, por sua vontade de poder. Por isso, sua atividade pode ser entendida como guiada por um “onirismo ativo”. Por isso, também, a matéria que ele procura dominar não é vista como hostil e causadora de penas e fadigas. É, ao contrário, oportunidade de realização pessoal, de expansão do universo interior, de demonstração da força de vontade, incentivo à imaginação criadora, “centro de sonhos”.⁹⁷

Desta forma, o ponto de vista que aqui queremos defender é o que visa a reconhecer que existe na alma humana a permanência de um núcleo da infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética.

Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios do poeta.⁹⁸

Podemos ver que a partir destas afirmações, a paisagem de Bonadei, nos proporciona esta imagem que está na base do devaneio poético.

Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas.⁹⁹

Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna uma luz, determina uma superabundância de arquétipos fundamentais. Nos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam

⁹⁷ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. SÃO Paulo: Difel, p. xx – xxi. 1985.

⁹⁸ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, p 95. 2006.

⁹⁹ Ibid., p. 96.

o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados.

Nos devaneios ligados à infância, nos poemas que gostaríamos de escrever para fazer reviver nossos sonhos primeiros, para nos devolver o universo da felicidade, a infância aparece, no próprio estilo da psicologia das profundezas, como um verdadeiro “arquétipo”, o arquétipo da “felicidade simples”.¹⁰⁰

Com uma imagem que não é nossa, com uma imagem por vezes bastante singular, somos chamados a sonhar em profundidade. O poeta (o pintor) tocou no ponto certo. Sua emoção nos emociona, seu entusiasmo nos reergue.

Porque este é o fato fenomenológico decisivo: a infância, no seu valor de arquétipo, é “comunicável”. Uma alma nunca é surda a um “valor de infância”. Por singular que seja o traço evocado, se tiver o signo da primitividade da infância ele despertará em nós o arquétipo da infância. A infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico próprio, um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento.¹⁰¹

Klintowitz nos revela que Bonadei era um artista dotado com esta capacidade de ver as coisas como pela primeira vez, com os olhos de uma criança, despido das vestes sacerdotais da cultura.

Todo ser humano olha de duas maneiras diferentes. A primeira visão é o olhar selvagem. A segunda, tão rapidamente que apaga o olhar selvagem, é a leitura intelectual. O olhar pré-lógico, o olhar objetivo, onde o artista vê, sem véus, o objeto.¹⁰²

E prosseguindo diz que Bonadei observa seus objetos, seguidamente, com esta pré-logicidade, esta selvageria e capacidade de nos devolver a própria idéia do objeto, seja ela uma natureza-morta, seja uma paisagem; e então, conclui:

¹⁰⁰ Ibid., p. 118.

¹⁰¹ Ibid., p. 121.

¹⁰² KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, p. 50. 1980.

Todos os homens possuem as duas, mas o artista pode desenvolver mais persistentemente a sua, pois o verdadeiro objeto de trabalho do artista é ele mesmo. Na medida em que ele se modifica e individualiza, mais particularizada será sua obra. Bonadei, portanto, é este artista que consegue tão decididamente este objetivo, o de ser único e particular.¹⁰³

5.2.2 A Casa

Não expulse o homem cedo demais da cabana onde decorreu a sua infância.

Hölderlin¹⁰⁴

A casa natal – perdida, destruída, demolida – permanece como a morada principal de nossos devaneios de infância. Os refúgios do passado acolhem e protegem os nossos devaneios.

Bem abrigadas, as lembranças renascem mais como irradiações do ser do que como desenhos enrijecidos. Franz Hellens nos confia; “Minha memória é frágil, não tardo a esquecer o contorno, o traço; só a melodia permanece em mim. Memorizo mal o objeto, mas não posso esquecer a atmosfera, que é a sonoridade das coisas e dos seres”. Franz Hellens lembra-se como poeta.¹⁰⁵

Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é “um estado de alma”. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade.

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. [...] As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa,

¹⁰³ Ibid., p. 36.

¹⁰⁴ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, p 130. 2006.

¹⁰⁵ Ibid., p.130.

acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida.¹⁰⁶

A racionalidade em Bonadei exige do pintor que sua obra tenha um elemento estruturador que permita ao artista, mesmo em seus momentos mais líricos, que ele não se perca em elucubrações. Como os elementos primordiais da filosofia antiga – ar, água, terra e fogo – estes elementos arquitetônicos “amarram” o pintor ao seu tema, ao seu motivo principal, permitindo, aí sim, que ele divague sem perder-se no emaranhado de sua obra, pois terá sempre um porto seguro para onde voltar. É importante também perceber que esta tendência para o objeto arquitetônico, no caso de Bonadei – a casa, a cidade – não é uma idiossincrasia de seu gênio, podemos através da história da arte, conectá-la com os pintores de paisagens italianizantes na pintura holandesa, que se utilizavam deste mesmo recurso com o intuito de estabilizarem as suas composições.

No entanto, mesmo se essa representação exteriorista manifesta apenas uma arte do desenho, um talento de representação, não deixa de se fazer insistente, convidativa, e o julgamento do bem que nos proporcionou, do bem que nos fez, ganha continuidade na contemplação e no devaneio, o devaneio volta a habitar o desenho exato. A representação de uma casa não deixa por muito tempo um sonhador indiferente.¹⁰⁷

Podemos ver que na pintura de Bonadei a casa é o símbolo do homem diante do universo, carregado de todas as suas vicissitudes.

Nessa comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.¹⁰⁸

Nas paisagens bonadeianas existe sempre um lugar para o homem se refugiar, um abrigo diante da natureza.

¹⁰⁶ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço in Os Pensadores*. São Paulo: Abril, p. 201. 1978.

¹⁰⁷ Ibid., p. 229.

¹⁰⁸ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço in Os Pensadores*. São Paulo: Abril, p. 227. 1978.

Chegamos aqui a uma recíproca cujas imagens devemos explorar: todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer de nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.¹⁰⁹

Há sempre em Bonadei um retorno à casa da infância, um tempo recuperado nas lembranças e nos espaços da memória. As suas casas pictóricas são como na acepção do termo em sua origem grega, *poiésis*, uma fabricação, uma construção. Mas o que nosso pintor constrói? Ele constrói a morada do ser, o lugar onde o ser encontra seu eu. A casa dos sonhos. Quando habitamos oniricamente a casa natal, ultrapassamos a simples lembrança que dela temos; nós habitamos a casa desaparecida numa espécie de infância permanente, nós a habitamos como a sonhamos.

Com efeito, a casa é, à primeira vista, um objeto que possui uma geometria rígida. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade primeira é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta é dominante. O fio do prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição ao humano se faz imediatamente, desde que se tome a casa como um espaço de conforto e intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo.¹¹⁰

No nosso pintor, a imagem da casa representa “um verdadeiro princípio de integração psicológica” que transforma a imagem em uma “topografia” de nosso ser íntimo. Ele realiza o que Bachelard em sua obra denominou de: “o germe da felicidade central”, através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, em que desejamos morar; isolando sua essência íntima e concreta que justificará o valor singular que atribuímos as nossas imagens de intimidade protegida.

¹⁰⁹ Ibid., p. 200.

¹¹⁰ Ibid., p. 228.

Para um fenomenólogo, para um psicanalista, para um psicólogo (estando os três pontos de vista dispostos numa ordem de interesses decrescentes), não se trata de descrever casas, de detalhar os seus aspectos pitorescos e de analisar as razões de seu conforto. É preciso, ao contrário, superar os problemas de descrição – seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões – para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer forma, inerente à função primeira de habitar (...) Sob essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço preciso para compreender o germe da felicidade central, seguro e imediato.¹¹¹

Desta forma chegamos aqui a estabelecer, através da obra de nosso artista, uma dialética dos valores do espaço habitado; do não eu que protege o eu, que demonstra que todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa.

A velha locução; “Carregamos na casa nossos deuses domésticos” tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar (...) luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem.¹¹²

A partir deste ponto, a paisagem em Bonadei, e a nossa visão fenomenológica de seu conteúdo, realiza a síntese do imemorial e da lembrança, da infância e da casa, da memória e da imaginação, retornando aos quatro elementos que em Empédocles de Agrigento se encontra na formação de todos os entes.¹¹³

E logo mais adiante acrescentaremos como corolário de nosso raciocínio:

Nosso objetivo está claro agora: é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem (...). A casa na vida do homem,

¹¹¹ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, p. 199. 1978

¹¹² Ibid, p. 200.

¹¹³ BORNHEIM, Gerd A. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: Cultrix, p. 67. 2001.

afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre em nossos devaneios a casa é um grande berço.¹¹⁴

E para que não reste dúvida sobre nosso ponto de vista sobre a obra de Bonadei e a importância que ele atribui à paisagem urbana, à infância e à casa; creio que as próprias palavras do artista esclarecerão esta questão.

A cidade está toda cor-de-rosa

Cor da infância longínqua

Cidade imensa

Casa sobre casa

Sempre a mesma cor

Gás neon brinca

Sobre o azul

*Inutilmente.*¹¹⁵

CONCLUSÃO

¹¹⁴ Ibid, p. 201.

¹¹⁵ KLINTOWITZ, Jacob. *Aldo Cláudio Felipe Bonadei/Reflexão sobre o pintor urbano*. São Paulo: Raízes, p. 90. 1980.

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não alude a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre, a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para produzi-las.

Paul Valéry

Tendo em vista tudo o que ao longo deste texto foi exposto sobre a obra paisagística de Bonadei, é possível deduzir que, se há um conceito que possa dar um direcionamento a esta construção, este é o de *intencionalidade*. Em seu sentido fenomenológico este termo nos abre a compreensão de que “toda percepção é projeção sobre a coisa percebida”. Sendo assim, a de nosso artista diz respeito diretamente a esta constituição perceptiva do mundo que é intencional e fundacional, no sentido da projeção sobre uma realidade concreta que deve ser sintetizada ou representada através do espaço e do tempo, conferindo desta maneira, esteticamente, a necessária transformação dos dados da paisagem em arte.

Bonadei como homem de seu tempo sabe também que esta percepção dos dados do mundo é variacional, pois está diretamente ligado a mudanças de *clima mental* que acompanham a própria história, isto sim, em um sentido dialético onde percepção e intelecção, invenção técnica e generalização filosófica tramam a tessitura da história.

Sua pintura de paisagem demonstra que nosso pintor oscilava ora entre a ânsia de inventividade, de atualidade; ora com seu olhar investigativo, acolhedor, dirigido à tradição, que buscava, dessa forma, a superação da crise que ele notava na nossa pintura. Este era um procedimento intelectual característico deste artista.

Em sua obra, o objeto é *apresentado* e não *re-presentado*, o que confere dignidade as suas telas, pois a esse título elas se transformam em experiência e conhecimento da realidade, uma realidade específica em confronto com o saber científico, ao estilo do pensamento bachelardiano. Entretanto, ele também satisfaz as necessidades ancestrais de ordem metafísica, de transcendência do ser humano, atuando como intérprete de sua época, capaz de uma visão de conjunto das coisas e das situações presentes e de projetar-se no futuro por meio de uma espécie de *raciocínio utópico*.

Em Bonadei vê-se claramente o significado de seu trabalho, pois o que ele apresentava estava inscrito em sua própria linguagem, fazendo parte da problemática

de onde se originara e não como dado exterior a este problema. Por esta razão a matéria que lhe fundamenta a obra não tende somente para uma relação direta com os seus desejos íntimos de pintor, mas também com uma situação concreta em um determinado grupo social, em uma determinada época.

É muito pertinente na obra de Aldo Bonadei que a apreensão do objeto seja feita pelo realce exclusivo de seus detalhes mais significantes. Quando ele pinta não soma, mas elimina, depura. Despoja o real de suas roupagens até que atinja uma exata nudez essencial, limitando o raio de observação para ver mais intensamente, obtendo assim um máximo de ressonância sobre um mínimo de experiência, a convicção de que a vida pode ser recriada pela imaginação sem que se pague tributo ao objeto, ao supérfluo.

A questão da natureza neste artista é de certa forma a mesma do historiador; uma natureza vista como paisagem de uma civilização ou cultura em certa época, assim como os homens a vêem, a experimentam, a valorizam, com seus aspectos de utilidade, desejabilidade, praticabilidade etc.

Dentro do espectro da modernidade em que a diversidade da arte prima pela descontinuidade, pela fragmentação e pela aversão a qualquer conceito teórico; Aldo Bonadei, como muito de seus contemporâneos oscila entre a emoção e o método. Entretanto, sua inteligência contraditória e autocrítica coloca estes dados a seu favor deixando que tanto sua emoção quanto sua razão estabeleça um diálogo constante e fecundo em sua produção artística. Sua obra é dotada do que aqui foi definido como “individualidade em profundidade” que faz com que suas imagens não sejam simples jogos formais, pois estão perfeitamente adaptadas à matéria que ornamentam.

É esta característica de Bonadei, o de uma pintura intelectual e sensível, que o coloca em linha direta com a grande tradição da pintura, mais especificamente, com Cézanne; pois tanto em um quanto em outro constatamos esta polarização entre rigor e lirismo que são o amálgama destas personalidades artísticas.

É fácil perceber nas paisagens bonadeianas esta assimilação dos ensinamentos de Cézanne, seja quanto à densidade da cor, quanto ao desenho, bem como à composição. Porém, entre estes dois artistas fica estabelecido um diálogo que ultrapassa os aspectos formais de suas composições paisagísticas. Para mim é evidente o fato de que existe uma ligação muito mais profunda que serve de estímulo para a criação artística dos dois.

Ambos praticavam uma observação ativa da natureza. Natureza esta compreendida pela soma dos conteúdos tanto exteriores quanto interiores destas personalidades artísticas: a desconfiança do olhar que privilegiava a imaginação.

Esta ligação profunda é a que tem por base, não mais a realidade empírica, e sim a imaginação – vale dizer, imagens interiores –, que permite, para além da visão científica, a possibilidade de tornar sempre presente o mundo, construindo-o infinitamente, como um drama renovado.

Este é o dado mais importante, porque esta capacidade de construção infinita está diretamente ligada aos conteúdos de seus temperamentos, de suas interioridades. Estamos diante de formas arquetípicas.

Estas imagens interiores permitem a estes homens uma fonte quase inesgotável, eu diria mais, um porto seguro para suas ansiedades, seus desejos em face de um mundo em transformação, como que num processo de deslocamento de sua centralidade face à arte, o que enseja ao artista manifestar aquilo que conhece e anseia do mundo.

Em Bonadei as antinomias simbólicas entre sujeito e objeto, o universal e o particular, a ordem e a espontaneidade não se resolvem como um passe de mágica – elas são as antinomias fundamentais de sua construção pictórica, de sua personalidade artística. Ele não recusa a abstração nem a figuração, porque esta relação a vê não no plano teórico, mas sim no existencial. Sua obra reside neste *intermundos* conflituoso, arcando com todas as suas conseqüências. Seu traço é fragmentado como a realidade, um constante devir histórico. Sua cor é soturna; os tons, rebaixados. Todavia cintilam, se contrapõem e completam em toda sua surda opacidade – em seu máximo grau contrastante. Sua matéria não é densa, porém ela se firma ali, onde a memória é a própria fonte. Para nosso artista o conflito é fundamental. Bonadei era tão consciente desta situação em relação a sua produção pictórica, que o seu sustento era dado por uma produção mais voltada para a indústria do que para a arte.

Diante destes paradoxos existirá um momento consolador na paisagem bonadeiana? Ou ele deixa fluir sua própria incompatibilidade existencial através da sua obra, sua descrença em um mundo coerente?

Detenhamo-nos, aqui, numa breve digressão.

Imagens fragmentadas, abstração, paisagens em planos descentrados, cores separadas por traços, cores que se unem em cintilações não tangíveis, momentos harmônicos que se destroem e reconstroem sucessivamente. Pontos de vista, que na presença do observador, se movem, se aprofundam, como se de um momento ao outro aquele primeiro plano uniforme entrasse em uma espécie de vórtice que nos leva para dentro da imagem em seu desaparecer imemorial. O que nos transporta para dentro da paisagem de Bonadei não é fruto de um inteligente jogo de diagonais que conduz o observador para o lugar desejado pelo pintor. Isto seria um procedimento

bastante primário. O que ele realiza é uma condução no plano do sentimental, do sensível, do vivido, que o olho mal percebe e quando o faz há muito nele já está imerso. Sua perspectiva é a do espaço e do tempo que se abre à insistência da cor

A visão de Bonadei não é um *empirismo da imprevidência*. Sua obra é feita de fragmentos. Sua compreensão da arte não o é. Ela é íntegra. É total. Por esta razão seus quadros nos levam a esta harmonia composicional. Seu trabalho não é consequência de uma percepção baseada em desmedida intuição direta e irrefletida das coisas do mundo, da paisagem. É lenta pesquisa. Reflexão profunda. Enfim, é um processo trabalhoso de análise crítica.

A atuação de Bonadei, mesmo dentro do grupo ao qual se filiara: o Santa Helena é marcada por essa intelectualização dos dados de sua produção artística. A compreensão de Bonadei de seu papel social era das mais aguçadas. Suas paisagens urbanas são carentes de figuração humana visível, mas não de humanidade.

Encerrada a digressão, surge a resposta à questão formulada anteriormente.

A paisagem em Bonadei é a da cidade porque nesta se concretiza a própria coexistência na diferença. É a paisagem que nunca se resolve por si mesma, por ser criação exclusiva do homem. Se em dado momento vemos em sua pintura manifestações de questionamentos, principalmente na década de 20, observamos um lento processo de “des-construção”¹¹⁶ desta paisagem urbana, vítima de sua própria essência, qual seja, a de tentar resumir em uma unidade aquilo que na modernidade já não pode ser contido. Sob este aspecto, Bonadei vivencia profundamente este paradoxo em sua obra.

As vicissitudes do real, apesar de amplamente conhecidas por Bonadei, fato que lhe confere certa dose de pessimismo espiritual, no entanto não lhe alquebra a alma inquisitiva, transformadora, crítica e até certo ponto utópica em relação a um mundo possível, mesmo que feita com os fragmentos deste.

Para que tal tarefa seja levada a cabo é necessária esta “ancoragem” material que Bachelard demonstra existir em um imaginário ligado à memória, as recordações de infância e ao habitar humano representado na figura da casa, da cidade. São estas instâncias que promovem o desenvolvimento artístico de Bonadei, tanto no plano prático quanto no poético.

A obra de Bonadei não exhibe um equilíbrio delicado de atitudes contrárias, ou seja, uma conciliação desinteressada de impulsos opostos. Ela é toda vitalidade e contradição. Suas superfícies não se resolvem “passivamente”, é preciso que ativemos os sentidos para resolvê-la.

¹¹⁶ Nossa observação estriba-se em sugestão fornecida pelo prof. Carlos Terra.

Por que?

Porque como o próprio mundo em sua realidade, as superfícies não se acalmam harmoniosamente equilibradas em algum outro ponto de mundo pelos seus contrastes complementares, e sim, ali, naquele momento exato – sobre o plano da tela.

Se Bonadei nos revela, como expus em certas passagens deste texto, um espaço confortável e acolhedor, não é no sentido da aceitação de um espaço sem conflito, da não ação, e sim como uma poética que expõe a quase impossibilidade, ou a perda total destes espaços de acolhimento no seio da modernidade. Da mesma maneira que um pintor trabalha cromaticamente os tons contrastantes com a finalidade de pontuar um determinado espaço de seu plano pictórico, o artista pontua com os paradoxos da própria existência a própria ferida aberta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* in *Os Pensadores*, São Paulo: Abril, 1979.

_____. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A Intuição do Instante*. São Paulo: Verus, 2007.

_____. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

BARROS, Stella Teixeira de; LUZ, Ângela Ancora da; OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes, *História da Arte no Brasil – Textos de Síntese*. Rio de Janeiro: UFRJ, s/d.

BORNHEIM, Gerd A. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BRILL, Alice, *Mário Zanini e seu tempo*, São Paulo: Perspectiva, 1984.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O Grupo Santa Helena*: catálogo. São Paulo: 1995. 56 p.

CHIPP, H.B., *Teorias da Arte Moderna*, Martins Fontes, São Paulo: 1999.

CLARK, Kenneth, *Paisagem na Arte*, Editora Ulisseia, Lisboa: 1961.

CLARK, T.J. *A Pintura da Vida Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAUQUELIN, Anne, *A Invenção da Paisagem*, Martins Fontes, São Paulo: 2007.

DÜCHTING, Hajo. *Cézanne*. Colônia: Taschen, 1999

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: O Percurso de Um Pintor*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. *O Olho da Consciência: juízos críticos e obras desajuizadas*. São Paulo: EDUSP, 2000.

HUSSERL, Edmund, *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*, Aparecida – SP: Idéias e Letras, 2006.

_____, *Meditações Cartesianas – Introdução à Fenomenologia*, São Paulo: Madras, 2001.

JAPIASSÚ, Hilton, *Para ler Bachelard*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

JUNG, Carl Gustav, *O Espírito na Arte e na Ciência*, Petrópolis: Vozes, 1987.

- KLIMTOWITZ, Jacob, *Reflexão sobre o pintor urbano – Aldo Cláudio Felipe Bonadei*, São Paulo: Raízes Editora, 1980.
- MILANI, Raffaele, *El Arte Del Paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- MORAIS, Frederico. *O Brasil na Visão do Artista, A Natureza e as Artes Plásticas*, São Paulo: Prêmio Editorial, 2001.
- PENHA, João da. *Períodos Filosóficos*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____, *O que é existencialismo*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: do olhar à reflexão, In *Caderno Cinza*. Rio de Janeiro: RioArte, 1984, p. 13/21.
- READ, Herbert, *O Sentido da Arte*, Ibrasa, São Paulo: 1978.
- RIBON, Michel, *A Arte e a Natureza*, Papirus, São Paulo: 1988.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- WHITEHEAD, Alfred North. *A Ciência e o Mundo Moderno*. São Paulo: Paulus. 2006.
- ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40, O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991.

ANEXO 1

DADOS BIOGRÁFICOS DE ALDO BONADEI

Aldo Cláudio Felipe Bonadei nasce a 17 de junho de 1906, em São Paulo, na antiga Rua do Bom Retiro, 14 (hoje, Rua Couto de Magalhães). É o sexto filho de Cláudio e Amélia Bonadei, italianos residentes no Brasil desde a década de 90 do século dezenove. São seus irmãos: Adriano (falecido na primeira infância), Inês, Dina, Júlia e Corina (falecida, esta última, na primeira infância). Começa a se interessar pelo desenho e pela pintura aos nove anos. Nesse período recebe da mãe, como presente, o seu primeiro estojo de tinta a óleo (Le Franc) e pincéis. A partir de 1915, a família abre uma oficina de costura na própria residência. Alguns anos mais tarde – 1921 – paralelamente ao primeiro ateliê do pintor, a mãe e as irmãs montam um ateliê especializado na feitura de plissê e bordados. Era neste tempo então, o pai de Bonadei, gerente da Singer – setor de máquinas industriais. Por essa época, baseado numa máquina de plissê importada, seu pai monta uma semelhante, aperfeiçoando-a com o acréscimo de novos processos de execução. Mais ou menos neste ano a família abre uma oficina de costura que funciona até 1929. Nesse ínterim – 1925 – Bonadei frequenta o curso de Desenho e Artes no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Em sua ficha de inscrição constarão os seguintes dados: “Aldo Bonadei, 19 anos, profissão: bordador, residência: Rua General Jardim n.º 16, descendência italiana”. Em 1939 falece seu pai, Cláudio Bonadei. A partir desse ano, passa a assessorar a mãe e a irmã na oficina de costura, atividade que lhes garante a subsistência. Bonadei faz modelos para vestidos e desenhos para bordados, chegando a executá-los em algumas oportunidades.

ANEXO 2

Edmund Husserl

Método fenomenológico

Husserl o elabora a partir das distinções entre fenômenos físicos e psíquicos. Segundo a fenomenologia, as idéias e as coisas estão indissoluvelmente ligadas entre si, constituindo um único fenômeno, pois as idéias só existem porque são idéias sobre as coisas. Atinge-se a essência mesma das coisas descrevendo a experiência tal como ela se processa, de forma a que a realidade surja exatamente como ela é. Para que assim ocorra, Husserl recomenda a suspensão de todo o juízo sobre os objetos que nos cercam. Nada se deve afirmar nem negar sobre as coisas. É como se o indivíduo adotasse uma espécie de abandono do mundo e se recolhesse dentro de si mesmo.

A intencionalidade

A intencionalidade é o postulado básico da fenomenologia. Característica fundamental da consciência é através dela que aquilo que um objeto é se constitui espontaneamente na consciência. A intencionalidade estabelece uma nova relação entre o homem e o mundo, o pensamento e o ser, ambos indissoluvelmente ligados. Nesse aspecto, as idéias de Husserl se assemelham ao postulado cartesiano segundo o qual a consciência é a condição fundamental do conhecimento.

Que significa afirmar que a intencionalidade é a característica fundamental da consciência? Termo de longa tradição filosófica – os escolásticos usavam-no numa acepção próxima à moderna –, a *intencionalidade* é usada por Husserl para derrubar um princípio básico da psicologia clássica: O de que a consciência abriga imagens ou representações dos objetos que afetam nossos sentidos, nela se depositando como uma espécie de conteúdo. É como se os objetos que se encontram no mundo exterior penetrassem na consciência e aí permanecessem sob a forma de imagens. Aceitar correta tal suposição é, para Husserl, condenar a consciência à mera passividade, quando, na verdade, ela é ativa, é liberdade, doadora de sentido às coisas. Assim, a consciência já se encontra voltada para os objetos; existe dirigida para alguma coisa. Enfim a fórmula celebrizada por Husserl, “toda consciência é consciência de alguma coisa”. Isso quer dizer que todos os

atos psíquicos, tudo o que se passa em nossa mente, visam a um objeto. Logo, não ocorrem no vazio. Mesmo que uma peça de pano esvoaçante seja considerada por alguém como a figura de um fantasma, o objeto intencional dessa pessoa é um fantasma, a despeito de o objeto material ser um pedaço de pano. Nas palavras do próprio Husserl, em *Idéias diretrizes para uma fenomenologia*: “para a consciência, o dado é essencialmente uma coisa igual ao objeto apresentado, mesmo que ele exista ou seja imaginado ou talvez mesmo absurdo”.

Epoché

A consciência é para Husserl fundamental para a construção de um saber radical quanto à verdade das coisas. Daí o filósofo dizer que a consciência é sempre consciência de algo, isto é, a consciência ao ser compreendida como saber é sempre saber de alguma coisa. A consequência desse raciocínio é que a consciência se apresenta sempre na instância da intencionalidade. Ao visar algo, a consciência intencional dá sentido às coisas. Daí a necessidade da consciência se auto-examinar.

Examinando a estrutura de si mesma, a consciência elabora uma espécie de autocrítica no que se refere aos seus movimentos de dar sentido aos objetos. Essa atitude de examinar de forma rigorosa a doação de sentido às coisas, Husserl chamará de *Epoché*, que tem como cerne a suspensão de qualquer afirmação natural em relação à realidade. A *Epoché* coloca entre parênteses tudo aquilo que possua um caráter de mundo natural para a consciência. Deste modo, o mundo natural, no sentido de ser algo imediatamente dado à nossa consciência impede que possamos ir às coisas mesmas, em sua essência. A visão de um mundo natural que está ao nosso alcance acaba sendo ilusória, pois aquilo que aparentemente se encontra diante de mim, não tem em si validade. Ao contrariar a existência do mundo natural, a *Epoché*, como suspensão das afirmações imediatas daquilo que aparece como sendo realidade, traz à baila a necessidade de contemplar os objetos como fenômenos puros.

Gaston Bachelard

O direito de sonhar

Gaston Bachelard não foi apenas o pensador do novo espírito científico, aquele que soube traduzir em linguagem filosófica o significado e as decorrências, para o problema do conhecimento, da revolução instaurada pela relatividade de Einstein, pela física quântica ou pela geometria não euclidiana. Não foi apenas o antibergsonianismo teórico do tempo descontínuo e do descontínuismo em relação à produção e, conseqüentemente, à história da ciência, forjando os conceitos de obstáculo e corte epistemológico. Nem foi apenas o filósofo que conseguiu mostrar, em termos atuais, a função positiva do erro na gênese do saber e que, por isso mesmo, revelou o papel da anticiência, já que “o conhecimento científico é sempre a reforma de uma ilusão”, jamais retidão plena e definitiva, sempre permanente retificação. Ao lado desse Bachelard *diurno*, fascinado pela interminável aventura de clarificação e correção de conceitos, formulador de um novo racionalismo – aberto, setorial, dinâmico, militante –, existe, com igual força e riqueza, complementarmente, um Bachelard *noturno*, inovador da concepção de imaginação, explorador do devaneio, exímio mergulhador nas profundezas abissais da arte, amante da poesia – em renhido combate com certa tradição intelectualista que seu anticartesianismo reconhece subsistir em Freud, em Bérson, em Sartre.

Imaginação Formal, Imaginação Material.

A concepção bachelardiana da imaginação, além de inovadora em relação à tradição mais poderosa da filosofia – tanto na vertente racionalista, quanto na empirista –, modifica-se, em pontos fundamentais, ao longo da construção de uma obra que jamais se fecha ou enrijece em sistema. De fato, ao contrário daquela tradição, que sempre aborda a imaginação no contexto de uma explicação sobre a origem e os níveis do conhecimento (relação imagem/idéia, possibilidade de um pensamento sem imagem etc.), Bachelard a investiga a partir de textos (imagens literais/literárias) ou obras de arte (imagens pintadas, gravadas, esculpidas). Substitui o enfoque psicológico-gnosiológico, referente à gênese e à sucessão das etapas do conhecimento, pelo enfoque estético, segundo o qual a imagem é apreendida não como construção subjetiva sensório-intelectual, como representação mental,

fantasmática, mas como acontecimento objetivo, integrante de uma imagética, evento de linguagem.

Todavia, o que torna a posição bachelardiana definitivamente apartada dos parâmetros daquela tradição filosófica secular é a distinção, que estabelece, entre imaginação formal e imaginação material. Tal distinção prende-se à crítica, esparsa ao longo da obra de Bachelard, ao *vício da ocularidade*, característico da filosofia ocidental. De fato, desde os antigos gregos, o pensar é sempre entendido como uma extensão da óptica, a visão exercendo forte hegemonia sobre os demais sentidos. Essa hegemonia da visão está, sem dúvida, vinculada à desvalorização do trabalho manual na sociedade grega antiga, escravagista, determinando desde então a oposição entre trabalho intelectual e trabalho manual: as construções teóricas da ciência e da filosofia como obras do “ócio” dos homens livres, a manualidade como característica das atividades de subalternos e escravos. O vício da ocularidade fatalmente coloca toda a questão da imaginação sob o jugo da imaginação formal, ignorando ou menosprezando a imaginação material – aquela que, segundo Bachelard, “dá vida à causa material” e se vincula às quatro raízes ou elementos primordiais que Empédocles de Agrigento apontava como as quatro grandes províncias matrizes do cosmos: o ar, a água, a terra, o fogo.

A imaginação formal, fundamentada na visão, caminha célere para a abstração e para o formalismo, nos quais cumpre seu destino e realiza plenamente sua índole; ou seja, a imaginação formal, que nutre a formalização, resulta de uma operação desmaterializadora, que intencionalmente “sutiliza” a matéria ao torná-la apenas objeto de visão, ao *vê-la* apenas enquanto figuração, formas e feixes de relações entre formas e grandezas, como uma fantasmática incorpórea, clarificada mas intangível. E é, na verdade, resultado da postura do homem como mero espectador do mundo, do mundo-teatro, do mundo-espetáculo, do mundo-panorama, exposto à contemplação ociosa e passiva.

Já a imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem: do homem-demiurgo, artesão, manipulador, criador, fenomenotécnico, obreiro – tanto na ciência quanto na arte.

Embora estabeleça novas bases para se repensar o conceito de trabalho, em amplo sentido, pois revaloriza a causa material e o imaginário a ela correspondente, Bachelard limita sua investigação da ação da mão ao campo da arte, do trabalho artístico. A mão operante e trabalhadora de que fala é a *mão feliz*, a serviço de “forças felizes” porque forças criadoras. O trabalhador que descreve e cujos devaneios da vontade investiga é antes o artista, não propriamente o operário. Bachelard trata do trabalho em sua positividade, não como ação da mão operária sob o jugo da negatividade da alienação.

O trabalhador-artista de Bachelard cria a partir de *seus próprios* devaneios, autodeterminado por seus sonhos, por sua vontade de poder. Por isso, sua atividade pode ser entendida como guiada por um “onirismo ativo”. Por isso também a matéria que ele procura dominar não é vista como hostil e causadora de penas e fadigas. É, ao contrário, oportunidade de realização pessoal, de expansão do universo interior, de demonstração da força da vontade, incentivo à imaginação criadora, “centro de sonhos”.

Imaginação Criadora e Imagem Poética (A Imagem Imaginada)

Incessantemente, além de mostrar a diferença entre imaginação formal e imaginação material, Bachelard insiste em marcar a autonomia da imaginação criadora em relação à percepção (visual):

A imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diversas e seria necessária uma palavra especial para designar a *imagem imaginada*. Tudo que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. A imaginação criadora tem funções complementares diversas da imaginação reprodutora. A ela pertence essa *função do irreal* que é psiquicamente tão útil quanto à *função do real*, evocada com tanta frequência pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito à realidade etiquetada por valores sociais. Essa função do irreal reencontra valores de solidão.¹¹⁷

A solidão sustentada pela inexorável fragmentação do tempo em instantes descontínuos, é um tema central do pensamento bachelardiano. Trata-se, porém, da solidão que pode e deve se tornar fecunda desde que, para superá-la, se busque ou a via que leva à participação nas tarefas coletivas

¹¹⁷ BACHELARD, Gaston, *O Direito de Sonhar*. São Paulo: Difel, p. xxii. 1985.

da *cidade científica*, ou a via do trabalho artístico, no qual a imaginação libera o espírito do *peso do passado e se abre, ao mesmo tempo, para o futuro e para a companhia desafiante* dos grandes reinos da natureza – as quatro raízes de Empédocles, fontes inesgotáveis de devaneios criadores. Aqui, na região do imaginário material e dinâmico, alimentado pelo ar, pela água, pela terra e pelo fogo, impera a substância, que fora alijada por Bachelard do campo de elaboração do novo espírito científico, como obsoleta e pesada categoria metafísica que lhe serve de obstáculo. Aqui, ao contrário, no reino da arte, ela é imprescindível, pois constituinte da natureza mesma do poético. Bachelard reconhece: toda poética possui um componente de essência material, já que a substância pertence ao país dos devaneios – não da razão científica –, onde permanece com um velho sonho recorrente, que atrapalha a ciência, mas alimenta a arte.

A Independência da Imagem Poética. O Devaneio

A partir deste momento, Bachelard rompe definitivamente com a noção de causalidade na compreensão da imagem poética:

Quando, no decorrer de nossas observações, tivermos de mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreender que essa relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos...¹¹⁸

A imagem é captada tão-somente nela própria, no que tem de absolutamente irreduzível a qualquer outra instância (ontologia-regional). O que importa é seu aparecer instantâneo, imagem enquanto imagem, imagem não mais que imagem, cintilação de linguagem.

Desejar captar o poético apenas poético, ter o prazer, somente o prazer, do poético. Por isso, Bachelard, acaba por fazer do devaneio objeto e método. Aquela imprudência que é método em filosofia adquire agora sua forma final e mais requintada. E, na imprudência do devaneio: a liberdade. E nessa liberdade: o pleno direito de sonhar.¹¹⁹

¹¹⁸ BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço* in *Os Pensadores*, São Paulo: Abril, p. 1. 1979.

¹¹⁹ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Introdução de J.A.M.Pessanha. São Paulo: Difel. 1985.

