

## AO QUADRADO PRETO – A PASSAGEM DA FIGURAÇÃO À ABSTRAÇÃO NO TRABALHO DE K. MALÉVITCH

Angela Nucci  
nucci@iar.unicamp.br

Kasimir S. Malévitch é um dos mais expressivos integrantes da vanguarda russa e um dos pioneiros na pesquisa plástica e teórica de uma linguagem visual não-figurativa. Mais que as telas suprematistas, a obra de Malévitch engloba uma variada produção pictórica que atesta uma interpretação reflexiva das inovações conceituais e plástico-formais desenvolvidas pelos artistas da vanguarda europeia na primeira metade do século XX, e que tanto repercutiram na Rússia no início do mesmo século.

Muitos foram, entretanto, os fatores que fomentaram a formação da vanguarda russa. Sabe-se que, já no início do século XX, as obras da vanguarda europeia eram tão conhecidas na Rússia quanto na própria Europa, fato que se deve a duas grandes coleções de arte existentes no país: a coleção de S. Chtchoukine e a de Morosov. Formadas a partir de 1906, essas coleções ficavam expostas ao grande público aos finais de semana e continham juntas mais de quatrocentas obras que iam do impressionismo ao cubismo e contavam com obras de Manet, Sisley, Renoir, Degas, Monet, Van Gogh, Gauguin, Derain, Cézanne, Matisse, Picasso, Rousseau, dentre outros.

Além disso, várias foram as exposições com obras da vanguarda europeia realizadas na Rússia, a exemplo das duas exposições promovidas pela revista *Toison d'Or*<sup>1</sup>. A primeira exposição franco-russa ocorreu em 1908, em Moscou. Foram expostos duzentos e oitenta e dois quadros e três esculturas. Integraram a exposição obras de Maillol, Rodin, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Sérusier, Maurice Denis, Van Dongen, Matisse, Derain, Marquet, Pissarro, Sisley, Renoir, Toulouse-Lautrec, Braque, Cézanne, Gauguin e Van Gogh. Dos participantes russos, estavam Larionov e Gontcharova. Em janeiro-fevereiro de 1909 ocorreu a segunda exposição França-Rússia organizada pela *Toison d'Or*. Foram expostas obras de Braque, Marquet, Van Dongen, Rouault, Matisse e Vlaminck. Os russos foram representados por Gontcharova, Larionov, Robert Falk e K. Petrov-Vodkine.

Essas exposições, o fluxo de artistas russos e franceses entre os dois países, as coleções de Morosov e Chtchoukine e as várias revistas especializadas

<sup>1</sup> Revista fundada em 1906 e financiada pelo marchand Nicolai Riabouchinski. A *Toison d'Or* foi publicada simultaneamente em russo e em francês.

em arte<sup>2</sup> são exemplos do intenso intercâmbio cultural entre Rússia e França, fatos fundamentais para o desenvolvimento da vanguarda russa. Ademais, os contextos sociais e políticos também influiriam na formação dessa vanguarda.

O descontentamento das diversas classes contra os abusos do governo autocrático trouxe consigo um forte desejo de rompimento com os modelos do passado e de total renovação nos âmbitos mais variados (arte, sociedade, política). Tratava-se, portanto, de um ambiente extremamente favorável a novas idéias, o que, no campo das artes, pode ser comprovado através da repercussão e assimilação, quase que imediata, das pesquisas dos movimentos modernos europeus. Mas apesar da enorme contribuição da vanguarda europeia, o desenvolvimento da abstração russa não pode ser encarado como uma mera continuidade dessa influência.

As pesquisas das correntes europeias concentravam-se na problemática e nos limites da representação figurativa e, embora sejam registradas algumas experiências de artistas europeus no campo da abstração, foi em países como a Rússia e a Holanda, que a abstração encontrou um ambiente favorável ao seu desenvolvimento. Desta maneira, as pesquisas abstratas refletem, não só a busca de novas formas de representação, mas, principalmente, de um novo objeto/conteúdo da arte.

Os textos da vanguarda europeia também encontraram grande repercussão na Rússia, a exemplo do *Manifesto Futurista* (1909) de Marinetti – traduzido e editado pela imprensa russa no mesmo ano que na Itália<sup>3</sup>. O discurso futurista de desprezo ao passado e exaltação à modernidade e aos novos meios técnicos alcançou imediata ressonância com os ideais de uma intelectualidade russa que, após a revolução de 1905<sup>4</sup>, encontrava-se sedenta por uma total renovação em suas estruturas.

O reflexo dessa agitação pode ser claramente constatada na obra de Malévitch se tomarmos como exemplo, um período que vai de 1910 a 1914. Da

<sup>2</sup> A *Toison d'Or*, *Les Soirées de Paris*, *Apollon* e *Mundo da Arte* são algumas das importantes publicações que circulavam na Rússia por essa época. Estas revistas traziam em suas edições artigos sobre artistas e reproduções coloridas de inúmeras obras da vanguarda europeia.

<sup>3</sup> No texto de Malévitch, *Do cubismo ao suprematismo na arte ao novo realismo da pintura contanto que criação absoluta* (1915) percebe-se um mesmo tom agressivo e provocativo sob herança direta do *Manifesto Futurista* de Marinetti.

<sup>4</sup> A revolução de 1905 caracterizou-se por uma série de manifestações contra o regime autocrático, dentre as quais destacam-se o motim do *Encouraçado Potemkin* e a passeata de operários, na qual as tropas do exército atiraram contra os manifestantes desarmados, ficando esse episódio conhecido como *Domingo Sangrento*. Protestos de operários, camponeses, soldados, marinheiros e burguesia eclodiram durante todo esse ano. Conhecida pela expressão *ensaio geral* (da Revolução de 1917), a revolução de 1905 teve como principal fator desencadeador a derrota do Exército russo frente ao Japão na guerra de 1904-05. Contando com a ajuda de capitalistas estrangeiros, o Czar Nicolau II conseguiu reprimir as manifestações. Mas apesar de seu desfecho fracassado, foi durante esse período que os **soviets** alcançaram projeção, comandando várias greves.

influência fauvista de Matisse, assim como do pós-impressionismo e do neoprimativismo russo presentes nos trabalhos de 1910 e 1911, Malévitch dedica-se, em 1912, a uma pesquisa centrada na temática dos camponeses russos, executados dentro de tendências “primitivistas”, mas que iriam, gradualmente, atingir uma simplificação geométrica que lembram o trabalho de Fernand Léger. Ao fim do mesmo ano, seus referenciais são o Cubismo analítico e o Futurismo europeu. Durante 1913 e 1914, Malévitch desenvolve obras sob influência do Cubismo sintético e do Futurismo russo, e ao entrar em contato com todo um grupo de intelectuais da época, inicia sua fase “alógica”, último estágio antes do Suprematismo.

A produção dos fauvistas e dos pós-impressionistas europeus contribuíram para a pintura de Malévitch, pois, nestes movimentos, à cor pertence a tarefa de construção estrutural e plástica do quadro. Os elementos, mesmo que ainda ligados à figuração, deixam de estabelecer uma dependência direta com a natureza para reproduzirem a expressão individual dos artistas. Como ressalta Malévitch a este respeito:

“Como pintor devo explicar porque os rostos dos personagens nos quadros estão pintados em verde e em vermelho. A pintura são as cores (...) Mas as cores estavam oprimidas pelo bom senso, estavam escravizadas por ele. E o espírito das cores debilitava-se e apagava-se. Mas quando conseguiram vencer o bom senso, então as cores se derramaram sobre a forma dos objetos reais a qual odiavam. (...) As cores amadureceram, mas suas formas não amadureceram na consciência. (...) Mas isso era o signo precursor que conduzia à criação das formas pictóricas constituindo seu próprio fim.”<sup>5</sup>

A partir de 1912, Malévitch passa a elaborar os objetos e as personagens camponesas por meio de formas cilíndricas, sob influência das pesquisas iniciais do cubismo (sobretudo o de F. Léger) e de Cézanne. A este período costuma-se chamar de Cubo-futurismo.

No ano de 1913, Malévitch realiza diversas obras sob influência do Futurismo italiano, mas é importante ressaltar que, apesar da grande repercussão deste movimento na Rússia, existem divergências conceituais entre o Futurismo europeu e o Cubo-futurismo.

Se no Futurismo italiano, a modernidade e as inovações tecnológicas (máquinas) eram exaltadas, no Cubo-futurismo de Malévitch, não as máquinas, mas os homens, que serão exaltados como a força intelectual e motriz na construção de uma nova sociedade.

Um dos exemplos dessa fase na pintura de Malévitch é a obra *O Amolador* (1913). Esta tela nos mostra a transfiguração do homem em máquina: a pele do trabalhador é cinza como o aço, seus movimentos são frenéticos e

mecânicos, a estrutura de seu corpo é geométrica. Desta forma, o quadro apresenta esse ser que surge e se integra a uma realidade dinâmica e pulsante. Mas não é a máquina quem domina o homem; inversamente, é a máquina, o instrumento que possibilita o homem vencer a natureza. Assim, se por um lado, os Futuristas italianos desejavam mostrar e instaurar o caos, para Malévitch, a máquina representa o meio de ordenar e dominar a natureza: fonte de todo o caos.



K. Malévitch, *O Amolador*, 1913. Óleo sobre tela. 79,5x79,5 cm. Galeria de Arte da Universidade Yale, New Haven.

Plasticamente, a composição narra por meio da fragmentação das formas, da fusão entre figura e fundo e da representação simultânea de diferentes pontos de vista, uma seqüência de gestos e movimentos executados no tempo e no espaço. O espaço se desenvolve em volta e através do objeto. Essa nova plástica pictórica é, em parte, fruto da estética Futurista européia. Entretanto é importante ressaltar a influência de várias pesquisas científicas da física e da matemática (tanto na Rússia quanto na Europa), como a Teoria da Relatividade (unidade espaço-temporal), Quarta Dimensão e Geometria Não-euclidiana, que foram fundamentais à formação de novas concepções artísticas para todo um grupo de pintores, escritores e músicos da Rússia na época.

As pesquisas formais do Cubismo analítico e sintético também serão amplamente estudadas por Malévitch durante 1913 e 1914. Nesta fase, Malévitch recorrentemente representa sobre o plano pictórico seções de objetos e de figuras humanas (seções de corpo, de objetos variados, etc), mas aqui, a fragmentação da figura é realizada não mais em função do dinamismo, como na fa-

<sup>5</sup> K.S. Malévitch, “Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural. In K.S. Malévitch, *De Cézanne au Suprématisme*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, pp. 62,63.

se Cubo-futurista, mas porque ela é reduzida aos indícios básicos para seu reconhecimento. Assim, mesmo em um retrato, não é preciso representar um rosto com todas as feições; uma simples fração de cabeça ou de gravata já é suficiente para indicar que ali, é um homem que está sendo representado.

Como no Cubismo europeu, esses indícios de objetos articulam-se na lógica interna da construção pictórica como “elementos semânticos”, “signos” através dos quais o espectador pode realizar a leitura da obra. Assim, por exemplo, a representação de um pedaço de bigode nos indica a presença de um homem (signo de homem), uma insígnia por sua vez, nos faz entender que se trata de um militar (signo de soldado).

Também na tela *Soldado da primeira divisão* (1914) fragmentos de um corpo humano, desenhados de maneira realista, articulam-se como signos. Mas em meio a elementos díspares (letras, números, selo e um termômetro colado), quadriláteros coloridos, que se constituem como superfícies planas autônomas, invadem a composição. Na tela, esses quadriláteros alcançam autonomia, passando a formar um todo plástico, que constrói uma realidade própria na superfície da tela. E, a partir do momento em que a tela passa a ser concebida como um espaço autônomo da lógica do mundo real, ela não só se torna capaz de acolher objetos saídos da realidade, como sua própria realidade passa a se afirmar além da superfície da tela. Entretanto, ao colar um termômetro em meio a uma composição bidimensional, Malévitch confere a este objeto uma função bastante distinta das colagens cubistas. No contexto “arbitrário” no qual está introduzido, o termômetro nos revela um primeiro indício das construções “alógicas” de Malévitch.

Esse caráter incongruente das obras executadas por Malévitch em torno de 1913-1914, reflete o surgimento de uma nova fase pictórica, nomeada pelo pintor como “Alogismo”: versão pictórica da “*zaoum*”<sup>6</sup>- *língua além da razão* - criada pelos poetas *futureslavos* Khlebnikov e Kroutchonykh<sup>7</sup>. Como explica J.C. Marcadé a este respeito:

“O alogismo questiona todas as culturas pictóricas anteriores que eram fundadas sobre o objeto, sobre a figuração do objeto. Após terem sido ‘pulverizados’ e reconstruídos em uma ordem puramente pictórica, os

<sup>6</sup> *Zaoum*: palavra russa que significa transmental, transracional.

<sup>7</sup> *Vélimir Khlebnikov* (1885-1922): “um dos maiores poetas e teóricos da linguagem desse século. Para se afastar de todo ocidentalismo, ele nomeia o futurismo russo o “futureslavo”, quer dizer: “o futuro será eslavo!”. Essa prática verbal (...) é a base da “transmentalidade”. A poesia transmental, certamente, sofreu a influência do cubismo e do futurismo mas ela teve um papel no nascimento do Alogismo de Malévitch e na redução às unidades mínimas do Suprematismo.”; *Alexei E. Kroutchonykh* (1886-1968): “Pintor, poeta, editor e importante teórico do cubo-futurismo. (...) Formula os princípios e as funções da “transmentalidade”. (...) Autor do livreto *A Vitória sobre o Sol* (1913). J.C. Marcadé, *L'Avant-Garde Russe*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 432 e 433.

objetos são, no Alogismo, figurados de modo legível, mas representados simultaneamente em desordem, sem ligação lógica; a ‘colocação no mesmo plano’ não destrói os contornos semânticos, mas traz uma perturbação em sua apresentação. O Alogismo é um outro nome da ‘transmentalidade’ ou ‘transracionalidade’ (...). Em uma carta de junho de 1913 a M. Matiouchine, ele (Malévitch) escreve: ‘Nós rejeitamos a razão nos apoiando sobre o fato de que uma outra razão cresceu em nós, que em comparação àquela que nós rejeitamos, podemos chamar a além da razão, mas ela também é regida por uma lei, uma construção, um sentido, e é somente compreendendo este sentido, que nós alcançaremos uma obra fundada sobre a lei dessa além da razão verdadeiramente nova.’<sup>8</sup>

As telas alógicas de Malévitch mesclam elementos do Cubismo e do Alogismo, pois em meio a construções semelhantes a dos quadros cubistas presenciemos a inserção “alógica” de figuras representadas de maneira realista ou colagens incongruentes no contexto do quadro. Em *Vaca e Violino* (1913), por exemplo, a composição é construída por meio de planos geométricos de cor sob uma herança plástica do cubismo. Entretanto em meio a esse espaço pictórico, Malévitch representa em destaque um objeto recorrente aos cubistas: o violino, e logo a sua frente, uma vaca. Mas, diferentemente dos cubistas, Malévitch mantém as integridades estruturais destas duas figuras, que contrastam com o resto da composição fragmentada. O choque visual é evidente, mas propositado, segundo nos indica uma frase que Malévitch escreve atrás da tela: “*A colisão alógica de duas formas, o violino e a vaca, ilustra o momento de luta entre a lógica, a lei natural, o bom senso e os preconceitos burgueses.*”<sup>9</sup>. Estas duas figuras, que pela forma realista de suas representações, parecem descontextualizadas da lógica da composição pictórica, evidenciam o afrontamento entre dois mundos paralelos e diferentes: o da pintura e o do mundo natural.

Talvez essa efusão de elementos figurativos nas obras alógicas pareça um “hiato” no percurso que Malévitch desenvolvia até então, visto que o pintor, gradualmente, foi depurando as formas dos objetos a ponto de atingir uma *plástica* abstrata já em 1912-13, como, por exemplo, na tela *Cabeça de Camponesa*. Entretanto, ao empregar nas telas alógicas formas do mundo real, Malévitch não o faz como meio de exaltação ou cópia da realidade. Ao contrário, dando vazão ao subconsciente e introduzindo o absurdo como elemento principal, Malévitch faz com que a pintura perca seu valor representativo do mundo natural. Além disto, o Alogismo é fruto de um intenso contato de Malévitch com uma série de idéias desenvolvidas por um grupo de intelectuais da época (poetas futuristas russos, matemáticos e músicos), que fomentou as bases para a criação de sua poética Suprematista.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Carta de Malévitch a Matiouchine publicada por E. Kovtoun em “Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20” Berlin, Frölich & Kaufmann, 1983, p.39. *Apud* J.C. Marcadé, *L'Avant-Garde Russe*, *op. cit.* pp. 114 e 115.

<sup>9</sup> C.Gray, *Apud* D. Vallier, *A Arte Abstrata*, São Paulo, Martins Fontes, 1980, p.113.

<sup>10</sup> “Na Rússia o princípio da autonomia da criação triunfou no início dos anos 10 na literatura, no teatro, na música, nas artes plásticas: lembremos brevemente o manifesto literário no almanaque *Bofetada no gosto público*

As correntes do Futurismo e do realismo *non-sense* russos tentavam exprimir um sentimento de negação à realidade, ao mesmo tempo em que buscavam fundar o ato criativo por meio de um contato mais direto com a intuição e o subconsciente. Como aponta Malévitch:

“Os futuristas após expulsarem a razão, proclamaram a intuição como subconsciente. Mas criaram seus quadros não a partir das formas do subconsciente da intuição, mas se serviram das formas da razão utilitária. (...) O intuitivo, parece-me, deve-se descobrir ali onde as formas estão inconscientes e sem respostas.”<sup>11</sup>

Presenciamos um primeiro estágio, intuitivo, mas ainda subconsciente, na busca de uma *nova razão* na tela *Um Inglês em Moscou* (1914). Como aponta J.C. Marcadé sobre a obra:

“(...) o personagem central de *Um Inglês em Moscou* (...) é cortado verticalmente em dois: de um lado, sua face visível, social, do outro, os elementos de seu inconsciente. De maneira muito significativa, o Inglês em Moscou, como um cartaz, porta em letras cirílicas de forma distribuídas sobre toda a superfície o título: “Eclipse Parcial”. Este título é uma indicação muito preciosa que nos mostra o estágio onde se encontrava Malévitch em 1913, no momento em que, com o compositor e pintor M. Matiouchine e o poeta-teórico Kroutchonykh, ele trabalhava na concepção pictórico-cênica da ópera *Vitória sobre o Sol*.<sup>12</sup>

E é justamente esse “Eclipse parcial” que veremos representado no esboço para o quinto cenário da ópera *Vitória sobre o Sol*<sup>13</sup>, (prólogo de Klebnikov, músicas de Matiouchine<sup>14</sup>, livreto de Kroutchonykh e cenários e figurinos de Malévitch) ópera futurista encenada em 1913, na qual Malévitch situou as origens de seu Suprematismo<sup>15</sup>.

(1913) e a proclamação da “palavra autodesenvoivida”(...) a prática poética de Khlebnikov e de Kroutchonykh, a criação do “Círculo Lingüístico de Moscou” em 1915, do qual Roman Jakobson fora um dos fundadores; o teatro em si mesmo de Meyerhold, a música em si mesma de Stravinsky (...)” J.C. Marcadé, “K.S. Malévitch, du ‘Quadrilatère noir’ (1913) au ‘Blanch sur blanc’ (1917). De l’éclipse des objets à la libération de l’espace”, In K. Malévitch. Cahier nº 01-Recueil d’essais sur l’oeuvre et la pensée de K.S. Malévitch, Lausanne, L’âge d’Homme, p. 117.

<sup>11</sup> K.S. Malévitch, “Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural”. In K.S. Malévitch, De Cézanne au Suprematisme, op. cit., p. 61

<sup>12</sup> J.C. Marcadé, *idem*, pp.112-13.

<sup>13</sup> Espetáculo que teve apenas duas apresentações (03 e 05 de dezembro de 1913) no Teatro *Luna Park*, de Petrogrado.

<sup>14</sup> Mikhail, V. Matiouchine: compositor, pintor e amigo de Malévitch. Matiouchine é em 1910, o responsável pela organização da *União da Juventude*; em 1912, compõe a música para a ópera futurista “Vitória sobre o Sol”; em 1913, publica na Rússia, a tradução do texto “Do Cubismo” de Gleizes e Metzinger e em 1914 escreve vários artigos sobre o Futurismo russo. Ademais, é o interlocutor com quem Malévitch gostava de discutir e para o qual ele escreveu uma série de cartas que contém as idéias iniciais sobre o Suprematismo. É também por meio de Matiouchine que Malévitch pôde estabelecer relações com uma série de poetas, escritores e cientistas russos.

<sup>15</sup> Malévitch datou a obra *Quadrilátero* de 1913, fazendo-a coincidir com a encenação da ópera *Vitória sobre o Sol*. No entanto, acredita-se que esse quadro tenha sido realizado no final de 1914 ou 1915.



K. Malévitch, *Um Inglês em Moscou*, 1914. Óleo sobre tela. 88x57 cm. Museu Stedelijk, Amsterdam.

Existem hoje, seis esboços dos cenários da ópera. Mas o esboço mais significativo na gênese do Suprematismo é o do projeto para o quinto cenário. Nele, os elementos figurativos são abolidos. Um quadrilátero central, cortado diagonalmente divide-se em duas áreas, uma preta e uma branca, evocando o “eclipse parcial” do sol. Na ópera, o sol representa metaforicamente o símbolo do mundo ilusório, do passado, da razão e do “bom-senso burguês”. O sol simboliza também, o mundo figurativo, que Malévitch, em 1913, *inconscientemente* faz eclipsar. Do final desse embate entre a “luz” (lógica/razão) e a “escuridão” (nova razão: intuição), segundo podemos deduzir através do título da ópera, resulta a forma do quadrado preto.

Em dezembro de 1915, aos 37 anos, Malévitch participa da *Última exposição futurista: 0,10*, em Petrogrado. É nesta célebre exposição que Malévitch apresenta suas primeiras telas não-objetivas e também o texto *Do cubismo e do futurismo ao suprematismo. O novo realismo pictórico*. Na ocasião, Malévitch expôs por volta de trinta e seis quadros suprematistas, dentre os quais, *Quadrilátero* (nomeado como *Quadrado preto sobre fundo branco*), que foi veementemente atacado pela crítica.

Esta tela foi exposta no ângulo superior da parede na sala da exposição, mesmo lugar onde tradicionalmente situa-se o ícone central do *Belo canto* (*Krasny*

Ongol) nas casas ortodoxas, escolha que reflete o caráter icônico que tal obra representa para o fundador do Suprematismo. O *Quadrângulo* marca o *eclipse* total dos objetos e o salto para um mundo além das aparências, para a pintura *constituindo seu próprio fim*, para o Suprematismo: *o novo realismo plástico*.

Mas diferente de Kandinsky, que por meio da depuração da representação do mundo natural chegou a uma interpretação abstrata deste mundo, a não-figuração de Malévitch é resultado da eliminação completa dos objetos e da busca por um contato direto com *a sensação que lhes deu origem*.

Malévitch não utiliza o termo “abstração” e sim “não-figuração/sem-objeto”, escolha que parece mais adequada, se considerarmos que o termo abstrair, proveniente do latim *abstrahere*, significa *separar, considerar isoladamente coisas que se acham unidas*. Neste sentido Kandinsky de fato “abstrai”, “separa” suas formas da natureza, ao contrário de Malévitch que, como recorrentemente afirmam os estudiosos, realizou o *salto radical* para a não-figuração. Isto porque Malévitch opera em direção à criação direta, pura, buscando *formas que não têm nada em comum com a natureza*. Para Malévitch, a criação não é mimética, nem resulta de estados subjetivos de ânimo, como em Kandinsky. O fruto da criação no Suprematismo é o *pictórico em si*, e o pictórico para ele, significa a superfície colorida: *única forma viva real*.

Semelhante a algumas pesquisas contemporâneas no campo da linguagem, Malévitch buscou refletir no quadro sobre a relação entre forma e conteúdo, signo e significante. O *Quadrângulo* representa a pedra fundamental na criação de um sistema “semântico” das artes plásticas, no qual a temática da vida material seria substituída pelo conteúdo “espiritual”, em busca de um estado “supremo” da arte.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRAY, Camilla, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*; traduction française de Basile Dominov, Lausanne, La Cité des Arts, 1986.
- HULTEN, Pontus (org.), *Paris-Moscou/1900-1930*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979 (Catálogo de Exposição).
- MALEVITCH, K. S., *De Cézanne au Suprematisme-Tous les traités parus de 1915 a 1922*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974.
- MALEVITCH, K. S., *Écrits- présentés par Andrei Nakov*, Paris, Édition Gérard Lebovici, 1986.
- MALEVITCH, K. S., *La Lumière et la Couleur*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.
- MALEVITCH, K. S., *Le Miroir Suprematiste*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- MARCADÉ, J. C., *L'avant- Garde Russe 1917-1927*, Paris, Flammarion, 1995.
- MARCADÉ, J. C., *Malévitch. Cahier n° 01*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- MARCADÉ, J. C., *Malevitch 1878-1978: actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou*, Musée National d'Art Moderne, les 4 et 5 mai 1978, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.

**Angela Nucci.** Campinas, 15/05/1980. Aluna do quinto ano do curso de Artes Plásticas – DAP/ IA/ UNICAMP. Realizou pesquisa de Iniciação Científica na área de História da Arte com bolsa do SAE/UNICAMP durante os meses de agosto de 2003 a julho de 2004.

## O CICLO DE PINTURAS DE GUTTMANN BICHO NO CAPS ERNESTO NAZARETH – ILHA DO GOVERNADOR / RJ

Arthur Gomes Valle, Prof. MSc.  
artus02@bol.com.br

Galdino Guttmann Bicho (1888-1955), o artista brasileiro a cuja obra dedicamos o presente artigo, é um nome ainda pouco discutido nos círculos da historiografia de arte brasileira. Personalidade forte, irreverente e polêmica, Bicho era filho de pai português e mãe descendente de alemães e nasceu na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro, embora tenha passado toda a infância no Nordeste brasileiro, em cidades como Penedo e Aracaju. Durante sua vida - marcada por memoráveis peripécias, qual infelizmente não citaremos aqui mais do algumas passagens - travou estreito contato com algumas das mais interessantes figuras da intelectualidade brasileira de inícios do século passado e com toda a plêiade de artistas plásticos que dominou a cena carioca antes do advento do modernismo.

Nesse contexto, a sua atuação polimorfa (além de pintor, foi ceramista, artista gráfico e arquiteto) foi de considerável importância, especialmente durante as primeiras décadas do século passado. Desde 1906, seus trabalhos já figuravam na Exposição Geral de Belas Artes, então o maior certame artístico do Brasil; nessa época, Bicho ainda se apresentava como discípulo de Auguste Petit, retratista francês radicado no Brasil na década de 1860, e muito solicitado desde os tempos do Segundo Império; em seguida, frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde foi aluno livre e manteve contato com mestres decisivos para a sua formação, como Belmiro de Almeida e Eliseu Visconti.

Nas Exposições Gerais, Bicho recebeu as principais premiações, tendo sido a mais importante, sem dúvida, a de Viagem ao Exterior em 1921, por um quadro chamado *Panneau Decorativo*, que hoje pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes<sup>(1)</sup>; depois de tal consagração, ele figurou com frequência como membro do júri da Exposição Geral e teve uma importante atuação como professor<sup>(2)</sup>, além de expor com frequência em diversas capitais brasileiras.

De toda essa atividade hoje pouco se fala. Na nossa historiografia de arte, Guttmann Bicho habita uma espécie de limbo, do qual as breves e

<sup>(1)</sup> uma análise dessa obra foi por nós realizada no XXIV Encontro do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004.

<sup>(2)</sup> Bicho foi responsável, por exemplo, pela criação em 1947 do curso de cerâmica artística na Escola Técnica Nacional do Rio de Janeiro.