

Francisco Matto¹ e Carl Einstein: visão e linguagem nos rituais da arte

Elena O'Neill

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Uma parte dos trabalhos do artista Francisco Matto se caracteriza por uma estrutura que condensa simultaneamente a ordem compositiva do construtivismo e uma simbologia cósmica com referências ao mágico, o mítico e o religioso: ele descobre no passado os fundamentos para reinventar os signos do presente. Esse aspecto de sua obra traz à luz o pensamento do teórico Carl Einstein, que considera que a importância histórica é sempre função do presente imediato, independentemente das coordenadas espaço-temporais das obras. Ao compreender a linguagem do artista e captar a significação de sua obra, somos levados ao centro da atividade criativa do artista e apreendemos a obra como processo vital, articulando assim conteúdo anímico, expressão sensível e linguagem. Esta comunicação pretende pensar as relações entre mito, ritual e linguagem na história da arte – e na teoria da arte – a partir de alguns elementos da obra de Matto e Einstein.

Palavras-chave: linguagem; mito; ritual; visão.

Some works of artist Francisco Matto are characterized by a structure that simultaneously condenses the compositional order of Constructivism and a cosmic symbolism, with references to the magical, mythical and religious: he discovers the foundation to reinvent the signs of the present in the art of the past. This aspect of his work brings into light Carl Einstein's theoretical thought, i.e., that in art, the historical significance is always the result of the immediate present, regardless of the spatial-temporal configuration of the works. By understanding the artist's language and the significance of his work, we are led to the centre of his creative activity, which enables us to grasp the work of art as a vital process, thus articulating animistic content, sensitive expression and language. This communication aims to think the relations between myth, ritual and language in art history – and art theory – as from some elements of the works of Matto and Einstein.

Keywords: language; myth; ritual; vision.

¹ Muito obrigada a Oscar Prato e Gustavo Serra pela generosidade com que responderam a minhas perguntas.

Entre as obras pertencentes ao Taller Torres Garcia (TTG) expostas na Galeria de Oscar Prato, em Montevidéu, um conjunto de esculturas se destaca pela sua potência. Se trata dos *Tótemes*, de Francisco Matto (1911-1995), pintor autodidata e aluno de Joaquín Torres García desde 1939.² Membro fundador do Taller desde sua criação em 1943, Matto foi considerado por Gonzalo Fonseca, outro integrante do grupo, como o mais grande artista do Taller embora muitos ainda, em 1997, não tenham descoberto sua magnitude.³

Desenhista, pintor e escultor, Matto soube enfrentar o desafio de conquistar uma linguagem própria e alcançar um equilíbrio entre os ensinamentos de Torres e seu desenvolvimento pessoal. Testemunho disso são os *Tótemes*, parte de uma série de esculturas verticais planas, em madeira, realizadas a partir da década de 1960.⁴ De dimensões diversas e frequentemente consideradas como frontais, se caracterizam por uma composição construtivista, de fatura simples e com clara referência a elementos cósmicos e ancestrais; referência que ele descobre nos postes funerários dos Mapuches, que conheceu na década de 1930 quando viajou ao sul argentino, como nos pátios de Pompeia que ele fotografou em 1954. Esses *Tótemes* talvez sejam os trabalhos que mais revelam sua relação com a arte arcaica e a pré-colombiana, sobretudo em vista da afinidade estreita que elas estabelecem com a natureza, o mágico e o mítico. Ainda mais: esses trabalhos surgiram do longo convívio que ele manteve com as cerâmicas, esculturas e tecidos pré-colombianos dispostos no seu ateliê, coleção que o levou a criar o Museu de Arte Pré-colombiana, inaugurado o 17 de setembro de 1962.⁵

O fato de ter sido um dos poucos artistas latino-americanos que percorreu o continente americano na década de 1930 nos autoriza a concluir que essa viagem, e a consequente experiência direta dessas obras, foi determinante para o processo criativo do artista e para o diálogo que ele estabelece entre esses objetos e sua arte. Mas tal experiência sem dúvida também permeia a organização que Matto instituiu na sua

² Francisco Matto começou a pintar em 1926 e a expor por primeira vez nos salões oficiais em 1937. Foi um dos diretores do Taller Torres García, exerceu como professor em vários períodos e participou das 156 exposições organizadas pelo grupo em América e Europa. Muitas de suas obras apareceram publicadas na *Removedor* – revista criada pelos jovens integrantes do Taller publicada entre 1944 e 1953 (a revista, editada com recursos materiais escassos, assumiu o papel de defender o movimento construtivo e difundir as idéias de Torres García). Coleções públicas e privadas em Montevideo, Buenos Aires, São Paulo, Nova Iorque, Frankfurt, Berlim, Paris e outras cidades, contam com obras de Matto.

³ Resposta de Gonzalo Fonseca a Oscar Prato, na visita a seu ateliê em New York em 1997. In: PRATO, O.; SERRA, G. (orgs.). *Matto. El misterio de la forma* (catálogo). Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007, p. 9.

⁴ Imagens disponíveis no site <http://franciscomatto.org/obra.php>.

⁵ O Museu ficou aberto até 1978. Resultado da colaboração entre o artista e Ernesto Leborgne (diretor do Museu), originalmente localizado nas cocheras do sítio onde morava, oferecia ao público acesso a obras indoamericanas. Se realizaram várias exposições e tiveram catálogos publicados com textos de Augusto Torres, Manolita Piña, Alfredo Cáceres, Amalia Nieto, Eduardo Yepes, Ernesto Leborgne e outros. (Catálogos disponíveis na página da Fundación Francisco Matto, http://franciscomatto.org/arte_precolombino.php). Sobre qualidade da coleção, ver a carta de Paul Rivet a Francisco Matto, com data do 6 de dezembro de 1954 (disponível em http://franciscomatto.org/arte_precolombino.php). Sobre a repercussão do Museu de Arte Precolombiana ver o artigo "La colección Matto. Viejas artes del Nuevo Mundo", publicado no *Semanario Marcha*, nº 1167, Montevideo, 2 de agosto de 1963, p. 22. Disponível no site <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/1480>.

A coleção de arte precolombiana está atualmente em mãos da Fundación Francisco Matto.

colecção segundo um olhar artístico e relevante para apreender os ensinamentos de Torres em relação ao passado indo-americano desde dentro.

Porém, um olhar mais atento nos revela uma relação imbricada entre arte, religião e estética assim como uma visão revigorada do mundo por parte do artista; uma visão na qual o religioso diz respeito a uma integração com as dimensões cósmicas e mágico-míticas da vida. Mas Matto também compreendeu a tradição plástica pré-colombiana. Ele observou as leis que a guiavam sem considerá-las como um conjunto de regras a observar e sim fazendo surgir delas um vocabulário pessoal constituído por alguns símbolos universais e outros que respondem a sua própria subjetividade. O modo em que retrabalha e articula esses símbolos ao longo de sua trajetória responde a um pensamento visual individual que descobre no passado os fundamentos para reinventar os signos do presente. Articulando uma construção abstrata com símbolos ameríndios, Matto restitui à arte sua dimensão ritual e cosmológica e restabelece a herança esquecida da abstração pré-colombiana.

Os *Tótemes* nos confrontam com uma temporalidade diferente, indeterminada, que admite multiplicidade de leituras sugeridas pela utilização da madeira, um material vivo, orgânico, sensível e ao alcance do homem. A estrutura fibrosa, a maleabilidade e flexibilidade, a rugosidade e irregularidade, funcionam como suporte cromático de estruturas animadas por uma grande força vital que provém da estranha intimidade que sua arte estabelece com a natureza. A verticalidade dessas peças nos lembra de criações artísticas arcaicas, de árvores habitadas por espíritos sagrados para o homem, da arte enraizada no território da representação mágica, de rituais que dissolvem a barreira construída entre interioridade e exterioridade. Referências que ressoam nas palavras do artista quando alega que “devemos avançar, trabalhosamente, do profundo ao desconhecido”.⁶

Segundo Matto, “o pintor deve morrer, o eu deve desaparecer para que assim nasça a pintura”.⁷ Por um lado, a potência estética de sua obra vai além de uma vontade de continuar existindo ou de contornar o absurdo da morte através de uma ação de energia plástica. No entanto, a força vital de seus trabalhos aponta para uma visão da morte como passagem fluida de uma forma de existência para outra, um entendimento que também encontramos no pensamento mítico. Por outro, o artista cria uma estrutura que condensa simultaneamente a ordem compositiva do construtivismo, uma simbologia cósmica com referências ao mágico, o mítico e o religioso. Matto trouxe à realidade elementos subjetivos: nos oferece um mundo que seria inexistente se não fosse concebido pela arte, cria uma geometria que não apaga a emoção mas a sustenta com inteligência. Poderíamos concluir que estes aspectos da obra de Matto, assim como os elementos religiosos que ele toma das culturas arcaicas em seus níveis

⁶ MATTO, Francisco. Documento inédito, citado em HABER, Alicia. “Matto: La búsqueda de la esencia”. In: PRATO, O.; SERRA, G. (orgs.). *Matto. El misterio de la forma*. Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007, p. 17; de TORRES, Cecilia. *Francisco Matto. Another way of seeing*. Catálogo da exposição na Cecilia de Torres Gallery, Nova Iorque, entre fevereiro e maio de 2016.

⁷ MATTO *apud* HABER, Alicia. “Matto: La búsqueda de la esencia”. In: PRATO, O.; SERRA, G. (orgs.). *Matto. El misterio de la forma*. Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007, p. 13.

mais significantes, são um modo de recuperar o poder mágico para criar realidades concretas e continuar dando sentido à arte. Porque as figuras de Matto são um modo de reintroduzir a noção de forma em termos de função psíquica, semelhante à exercida por símbolos e objetos mágicos que conectam ao homem com uma realidade para além da razão.

É nesse sentido que nos permitimos colocar Matto lado a lado com Carl Einstein⁸ e os artistas que o teórico alemão inclui no processo contínuo de transformação e recriação do mundo pelo homem. Por um lado, Einstein pode nos ajudar a entender, e não a explicar, o que Matto chama de arte universal.⁹ Uma arte na qual a estrutura dos objetos, livre da experiência efêmera e subjetiva do observador, leva o artista a afirmar que "aquele que saiba ver, descobrirá logo que, por exemplo, um Korus grego, ou um estuco maia, ou uma escultura da 'arte negra' descansam sobre as mesmas regras. As regras inamovíveis da arte".¹⁰ Por outro, a obra de Matto atualiza as propostas de Einstein. O teórico alemão alega que, para a sobrevivência da arte, é necessário que ela transforme a visão do mundo e preencha o vazio de sentido e conteúdo deixado pela religião. Segundo o teórico, o artista deve criar e determinar um real que não seja interpretação ou preconceito acadêmico e sim um fato plástico, uma realidade com suas próprias condições, e assim, restituir ao homem sua capacidade criadora.

Mas Einstein também busca recuperar a interpenetração entre *visão* e *psiquismo*, revigorar as forças mágicas e a potência plástica das obras. Para ele, a arte e a linguagem são modos de tornar visível a dimensão poética do mundo: dizem respeito à *formação*, à experiência de fixar uma emoção ("experiência vivenciada" no sentido fiedleriano), à transformação de uma imagem mental difusa e flutuante numa materialmente visível.

Porém, o mundo só se torna inteligível quando a linguagem consegue encaixá-lo no espaço, traduzi-lo numa linguagem espacial. Por sua vez, quando delimita e distingue esse espaço, surge a diferença entre o sagrado e o profano. O mito não começa apenas quando a intuição do mundo e seus diferentes aspectos se transforma em imagens bem definidas; ele surge quando atribuímos a essas imagens um nascimento, um devir. Ou seja, o caráter sagrado não é a natureza ou a qualidade do mito; é, sim, o ato de *vir a ser*, e para isso é necessário um passado profundo, uma origem. Dito de outro modo, a linguagem não tem apenas a função de representação, mas também a de atuar, o que nos leva a distinguir entre a causalidade à qual se refere o mito e a explicação causal exigida e apresentada pela ciência. Enquanto o pensamento científico focaliza a transformação na medida em que expressa uma lei universal, a metamorfose mítica diz respeito à uma transformação concreta e individual.

⁸ Poeta, historiador e teórico da arte, editor e tradutor, representante e intérprete das vanguardas artísticas, literárias e políticas do começo do século XX, Carl Einstein (1885-1940) foi também um mediador cultural entre França e Alemanha, contribuindo à divulgação, reconhecimento e valorização da arte moderna.

⁹ Ver vídeo *Matto. El misterio de la forma*. Entrevista realizada por Alfredo Testoni em 1993. Disponível no site <http://franciscomatto.org/archivo.php>.

¹⁰ MATTO *apud* HABER, Alicia. "Matto: La búsqueda de la esencia". In: PRATO, O.; SERRA, G. (orgs.). *Matto. El misterio de la forma*. Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007, p. 21.

Este recurso, a metamorfose mítica, aparece frequentemente na obra de Einstein. Por exemplo, em "Bruxelas. Exposição de arte negra" (1930), ele se refere à noção de *trowo* tal como formulada pelo povo Ewé, deidades momentâneas e instáveis, forças que habitam os objetos e que lhes conferem poderes mágicos. A manifestação desses poderes, seja em pessoas ou objetos, pertence a uma esfera particular, separada do cotidiano por uma série de regras e procedimentos. No caso dos objetos, este procedimento ou ritual os dota de poder, e se bem estes artefatos podem ser comercializados, sua força mágica é específica embora seja possível que este poder se desloque de um objeto para outro. Apesar disso, nem todo objeto possui um *trowo*: só o possui aquele que por algum motivo tem um poder extraordinário e efetivo que incita a um pensamento mítico, aspecto que o insere em outro universo e o destaca de outros objetos do cotidiano. No entanto, a adoração ou culto de determinados artefatos e instrumentos constitui um fator importante do desenvolvimento da consciência religiosa e da cultura técnica.

Em outros textos, Einstein apresenta mitos e lendas de diversos povos africanos e estabelece uma relação entre o rigor formal dos objetos e o conjunto das atividades culturais desse grupo, inserindo assim esses objetos na cultura à qual pertencem, devolvendo-lhes assim seu poder como expressão do espírito coletivo. O teórico destaca as múltiplas possibilidades de combinações e justaposições das figuras que regulam os volumes e a diversidade de elementos e ritmos utilizados, nomeando essa articulação de "tectônica". Ele ainda ressalta o uso de formas tectônicas, formas que correspondem a elementos do corpo humano associadas a experiências formais ligadas à história coletiva e, portanto, aos mitos e rituais estruturadores dessas sociedades.

Einstein conclui sua última obra publicada em vida, *Georges Braque* (1934), com a frase "o mito foi reintegrado no real, e a poesia se torna o elemento original da realidade".¹¹ Em Einstein o mito não é nem a transformação da história numa lenda fabulosa, nem a aceitação de uma fábula como história. Por um lado, ao considerar as invenções cubistas como criação de mitos, ele entende o mito como condicionado e negociado pelo agenciamento da linguagem, portanto, como veículo para penetrar os objetos para além de suposições previamente determinadas sobre "realidade" e "aparência", "original" e "cópia". Por outro, qualificar a poesia como verbo exige fazer o percurso das palavras e ir onde elas nos levam, abandonar o critério de confirmação da realidade e descartar associações convencionais, exige reconhecer que a força mítica das obras têm o poder de criar a realidade.

Em Einstein, o conteúdo anímico e a expressão sensível não existem independentemente e sim intimamente entrelaçadas, ainda que palavras e objetos muitas vezes são uma convenção que condensa ordens do passado e inibem a criação. Ele assume o exercício de uma escrita e uma visão ativas como modos de ir ao encontro de uma convenção fundada em relações de causa/efeito e adequações a modelos dados que admitem verificações, imobilizam o real e inibem os mecanismos

¹¹ EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934). Bruxelas: La Part de l'Oeil, 2003, p. 163.

psíquicos. Considerando a expressão lingüística como constitutiva do pensamento e as artes visuais como formadoras de visualidade, a tarefa de artistas e intelectuais é dar conteúdo a sua época. Na sua dupla função de elemento expressivo e de configuração do mundo, a linguagem não é apenas um meio de comunicação ou de representação do real; se bem utilizamos a linguagem falada para veicular uma experiência, não devemos restringir a experiência às palavras nem acostumar a mente à versão falada da experiência. Sendo tais considerações também válidas para a linguagem plástica, é plausível avaliar a arte desde outra visada.

Pensar o ritual da arte como um corte no fluxo da existência confere a cada instância singular um tom particular. Contudo, o ritual antecede ao mito. O ritual não é uma encenação, é o próprio acontecimento; o mito não explica o ritual; diz respeito, sim, à origem desse acontecimento. Ritual e mito se tornam um par inseparável, e a *visão* ativa é uma instância do ritual que nos autoriza a pensar a *forma* como operação que articula o eu com o mundo.¹² A obra artística se tornaria assim um mito, ou seja, uma nova origem na série de transformações que chamamos história da arte. Em outras palavras, o mito não só apresenta uma concepção espacial específica, distribuindo e orientando o mundo desde pontos de vista totalmente diferentes aos da ciência. Compreender a arte – e a história da arte – como mito seria um modo de criar aberturas de modo de que cada presente crie sua própria sombra histórica, invertendo assim a relação entre passado e presente.

Mas voltando para Matto ... Com uma linguagem plástica pessoal, consolidada antes de seu encontro com Torres e confluyente com a tradição torres-garciana, apropriando-se de uma herança artística pré-colombiana e com uma grande economia de formas, as esculturas de Matto se caracterizam por uma total ausência do banal. De um modo muito original, com unos poucos elementos, o artista dá forma a una idéia; ele toma uma forma, a leva a sua simplicidade extrema e a torna um elemento plástico, concreto, que ganha existência como objeto inserido no mundo.

A inclusão de seus trabalhos num marco natural – jardins, praças, praias – incita a pensar suas esculturas como resultado de imaginar o homem cósmico, frontal e heroico na paisagem, apropriando-se de seus primeiros mitos. Matto transforma o homem cósmico em homem histórico: ao habitar definitivamente a escultura, o filho do sol se converte em forma artística e assim atravessa fluidamente a fronteira entre duas realidades; sua imaginação existencial articula natureza com pensamento mágico, e sua potência criativa se manifesta na metamorfose e criação de novas possibilidades visuais. Nessa ação, Matto reconhece, reatualiza e articula o valor da arte indo-americana no presente. No entanto, suas obras carecem de conexão com um período identificável ou um lugar concreto, embora elas remetam a culturas cuja linguagem plástica se caracteriza pela sua perfeição e simplicidade, ambas adquiridas nas profundezas do tempo. Ainda mais: esses trabalhos não assumem consignas da arte da antiguidade nem apelam a anacronismos. Pelo contrário, eles apresentam uma

¹² Ver CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symbolique. La pensée mythique* (1924). Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

confluência com as artes de outras coordenadas espaço-temporais e resultam inteligíveis numa temporalidade que se distingue por ser bem mais ampla do que geralmente se entende por “presente”.

Em Matto o ato criativo revela a superioridade espiritual do homem: a força que anima e transforma continuamente seus trabalhos é um modo vital e contundente de lidar com o problema da morte – talvez o problema principal da arte. De modo conciso e a partir de um convencimento interno, ele formula uma saída plástica original, descartando referências a exemplos consagrados e examinando minuciosamente as formas pertencentes a seu cotidiano. A *visão ativa* do artista descobre linhas, planos e cores que deflagram uma multiplicidade de sensações; esses estímulos provocam reações que, por sua vez, remetem ao movimento da vida. Enquanto signo e testemunho desse impulso criativo, os tótemes de Matto funcionam como *imagens-em-ação* e nos confrontam com a realidade da obra de arte, com a verdade artística do trabalho, e requerem ser pensados como produção de realidade.

Por outro lado, Matto se despreocupa do efeito que seus trabalhos produzem, sua atenção está dirigida a descobrir bons pontos de partida. Sua obra nos lembra de que a arte é uma linguagem, nos aproxima do verdadeiro conteúdo dessa linguagem que é assumir a instabilidade do mundo visível no qual a permanência é apenas a forma que o real adota para nós. O mundo de Matto é aquele de suas obras e seu pensamento está necessariamente ligado a essas formas. Seu conhecimento não se mostra na sua atividade artística; pelo contrário, é sua própria atividade artística que constitui o conhecimento, dissolvendo assim qualquer dualidade entre mundo sensível e suprassensível. Por meio da forma, o artista apresenta uma intuição sensível e uma representação mental.

Contudo, e levando em conta que o artista se distingue por falar uma linguagem diferente à do teórico, alguns elementos permitem concluir que Matto e Einstein agem de um modo semelhante. Ambos não se satisfazem com aquilo que resulta apenas suficiente, ambos se opõem às opiniões convencionais de seus contemporâneos anunciando-lhes uma nova verdade. De fato, o mundo que Matto cria vendo-o, e que vê enquanto cria, não é um mundo onde os elementos podem ser apreendidos em conceitos e articulados segundo uma causalidade. Por sua vez, Einstein se vale de uma relação funcional entre “matéria” e “consciência”, para ele duas modalidades de organizar a experiência vivenciada, uma experiência que precede à distinção entre o físico e o psíquico e que dissolve a distinção entre objeto e sujeito. Essa dissolução admite qualificar a arte não como falsificação da experiência e, sim, como sua extensão. Consequentemente, a teoria da arte resulta do confronto com a obra. Nesse embate, sempre atual porque a obra de arte está sempre viva, aberta, em constante processo de resignificação, se origina uma intensificação dos processos psíquicos – e não psicológicos – envolvidos no ato da visão. Esses processos psíquicos deflagram uma *visão ativa* e, como participantes desse encontro, somos chamados a fazer a distinção entre a questão do homem e a questão da figura humana na arte; a perceber a diferença entre dar forma e ilustrar uma idéia; a descobrir a consistência e densidade

de trabalhos em termos de valores plásticos; a refletir sobre o modo em que abordamos e escrevemos sobre os objetos artísticos.

Poderíamos concluir que tanto Matto como Einstein buscaram articular a avalanche incessante do sensível por meio das formas permanentes. Ambos estão profundamente engajados com a verdade artística, entendida não como conteúdo da obra mas, sim, como sua apresentação no mundo. Eles nos mostram diretrizes para nos aproximarmos do ritual da arte. Um ritual que, por sua vez, é o ponto de partida para a construção de novos mitos e, portanto, para a história da arte e sua escrita.

Referências Bibliográficas

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symbolique. La pensée mythique* (1924). Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934). Bruxelas: La Part de l'Oeil, 2003.

PRATO, Oscar; SERRA, Gustavo (orgs.). *Matto. El misterio de la forma* (catálogo). Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2007. Disponível no site http://franciscomatto.org/pdfs/bibliografia/2007_el_misterio_de_la_forma.pdf. Último acesso: 09/09/2016.

de TORRES, Cecilia. *Francisco Matto. Another way of seeing*. Catálogo da exposição na Cecilia de Torres Gallery, Nova Iorque, entre fevereiro e maio de 2016. Disponível no site http://www.ceciliadetorres.com/pdf/press_136.pdf. Último acesso: 22/09/2016.