

*ABSTRACT: This article analyzes the Italian stay of Pettoruti through his autobiography **Un pintor ante el espejo**. In his memories the Argentinian painter recalls his training as a modern artist through the study of Renaissance painting, his contacts with futurist and cubist artists in order to elaborate an ideal narration of his personal discovering of abstract art.*

KEY WORDS: Pettoruti, Futurism, abstract art.

*RESUMO: Este artigo analisa a temporada italiana de Pettoruti a partir de sua autobiografia **Un pintor ante el espejo**. Em suas memórias, o pintor argentino lembra sua formação como artista moderno a partir do estudo da pintura renascentista, seus contatos com os artistas futuristas e cubistas de maneira a elaborar um relato ideal de sua descoberta pessoal da arte abstrata.*

PALAVRAS-CHAVE: Pettoruti; Futurismo; arte abstrata.

ANNATERESA FABRIS

A temporada italiana de Pettoruti: considerações sobre um relato autobiográfico



O relato autobiográfico de Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, presta-se a um exercício de análise desse gênero bastante difundido na historiografia artística pelo que diz e pelo que não diz sobre sua descoberta pessoal da arte abstrata e sobre suas relações com as duas poéticas às quais é comumente associado: futurismo e cubismo.

O primeiro cenário da descoberta da arte moderna é Florença, na qual Pettoruti, bolsista do Governo da Província de Buenos Aires, chega em setembro de 1913. Se as primeiras impressões artísticas se fixam no Michelangelo dos túmulos dos Medici e dos *Catívos*, nos primitivos e no Fra Angélico do Convento de São Marcos, a possibilidade de existência de uma nova concepção de arte lhe é revelada pela revista *Lacerba*, da qual adquire o número 18 na livraria de Ferrante Gonnelli. O significado dessa descoberta é vivamente evocado por ele:

“Que descoberta apaixonante! Tamanha audácia escrita parecia-me incrível. Trazia na capa um artigo de Papini (cujo nome ignorara até então) que anunciava em letras garrafais: *FRANQUEZA COM OS IMBECIS* e no qual se dizia, em resumo, que todos os homens eram imbecis, exceto os futuristas. Em seu interior, *palavras em liberdade* assinadas por Marinetti (pataplum-pluff, fraaaaaaah, plupluflac) e, entremeadas com a absurda linguagem, frases poéti-

cas mais ou menos inteligíveis. Os demais textos eram um canto à força nova, ao dinamismo das formas pictóricas. Nenhum clichê ilustrava as idéias e fiquei sem saber em que se alicerçavam essas formas novas. Comprei o número seguinte, de 1º de outubro – era quinzenal – dedicado com o mesmo tom incisivo ao teatro de variedades e à política; trazia um desenho de Carrà fora de texto, do qual não compreendi nada, seguramente tanto quanto os outros”.¹

Para um jovem artista, cujos referenciais mais modernos eram os livros de Ruskin e de Taine,² o contato com *Lacerba* – a principal revista italiana do momento – deve ter sido realmente um choque. Além do artigo de Papini e da experimentação de Marinetti, o exemplar de 15 de setembro trazia, entre outros, um poema sintético de Folgore, um excerto de *Saint-Matorel* de Max Jacob e o manifesto “A anti-tradição futurista” de Apollinaire. O desenho “incompreensível” de Carrà – *Complementarismo das formas de uma figura nua* –, publicado na edição de 1º de outubro, era um exercício abstrato, ritmado pela interpenetração de diferentes linhas direcionais, o que permite relativizar a afirmação de Pettoruti sobre sua descoberta intuitiva da abstração, antecedida apenas pelas experiências de Balla.³

Essa afirmação pode ser relativizada ainda mais se se atentar para algumas obras apresentadas na “Exposi-



ção de Pintura Futurista de *Lacerba*". A mostra, inaugurada em 30 de novembro de 1913, provoca um "choque enorme" no pintor argentino, por colocá-lo frente a frente, pela primeira vez na vida, com obras de vanguarda. Amante dos clássicos, mas sem preconceitos em relação à arte moderna, Pettoruti tenta compreender as razões que levavam artistas já afirmados como Balla a tentar dar "um outro sentido e uma outra forma" à visão tradicional. Se o pintor lembra o primeiro contato pessoal com Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo e o impacto imediato que as obras futuristas lhe provocaram,⁴ não é, contudo, específico sobre a visualidade de que estas eram portadoras.

A exposição florentina abrigava quatro estudos abstratos de Balla, caracterizados tanto pela imbricação de vários pontos de vista simultâneos com um espaço profundo quanto pela negação da forma em prol de elementos puramente geométricos que, ao se interpenetrarem, sublinhavam a trajetória do objeto concebida como pura fonte de energia; nove telas de Boccioni, algumas das quais dominadas por poderosas linhas-força que cortavam um esquema de formas contrastantes, alcançando resultados por vezes próximos das experimentações de Kandinsky; catorze trabalhos de Carrà, nos quais a busca de uma plástica analítica não estava dissociada de efeitos dinâmicos, obtidos graças ao uso de toques de cor

pura; dois quadros de Russolo de caráter cinemático; onze obras de Severini, nas quais se fazia evidente sua preocupação em abordar a problemática da simultaneidade pelo prisma da sinestesia e da analogia plástica; e dezoito propostas de Soffici, das quais somente *Interpenetração de planos plásticos (Tarantela dos pederastas, 1913)* mostrava uma maior proximidade do dinamismo futurista, uma vez que sua poética evidenciava a existência de um claro vínculo com as pesquisas do cubismo.

Embora as obras apresentadas na exposição patrocinada por *Lacerba* trouxessem diferentes possibilidades de abstração, Pettoruti reduz seu alcance à representação do movimento de maneira cinemática graças à repetição seqüencial de um mesmo perfil. Se isso faz parte de uma estratégia precisa – apresentar-se como iniciador de uma abstração sem precedentes –, não impede, contudo, que o pintor argentino deixe de reconhecer suas dívidas para com a exposição de 1913. Tais dívidas podem ser resumidas em três categorias: impulso a trabalhar em várias direções a fim de "encontrar-se"; abandono da prática da cópia nos museus; elaboração de desenhos capazes de expressar uma dinâmica impossível de ser obtida com as formas conhecidas "recorrendo ao subterfúgio das linhas superpostas".⁵

Interessado em elaborar uma linguagem moderna, porém sólida, Pettoruti estuda de perto os pintores do



Quattrocento, dos quais afasta a pecha de deformadores. Atentando para o “ritmo geral da obra”, que considera o “modo de objetivar de uma época”, não hesita em aproximar esses artistas de cubistas e futuristas, com os quais partilhariam a busca de uma representação multidimensional do objeto.⁶

O estudo do passado, calcado a princípio na cópia de um quadro ou de seus detalhes, modifica-se substancialmente depois da descoberta da pintura futurista e das experimentações cromáticas que acompanham as tentativas de fixar o movimento. Pettoruti passa a dedicar-se ao estudo da cor e de suas relações e harmonias em termos de quantidade. É a esses estudos que atribui a própria descoberta pessoal da abstração em 1914, tomando, porém, o cuidado de não confundir os com as obras propriamente ditas que elabora a partir dessa nova visualidade.⁷

No afã de diferenciar sua abstração daquela dos futuristas, o pintor não hesita em registrar informações parciais ou até mesmo falsas em suas memórias. Afirma, por exemplo, que Balla expôs em Florença obras caracterizadas pela “superposição de rodas ou de pés”.⁸ Na realidade, os trabalhos apresentados eram já claramente abstratos e em nada

devedores da concepção cinemática que Pettoruti lhes atribui.

Tal construção tendenciosa tem sua razão de ser. *Un pintor ante el espejo* traz entre suas ilustrações o desenho *Harmonia-Movimento-Espaço* (1914) e os quadros *Luzes na paisagem* (1915) e *Vallombrosa* (1916), caracterizados pela interpenetração de planos transparentes e opacos, pelo uso de formas geométricas simples e de uma paleta vibrante.

Interessado em elaborar uma linguagem moderna, porém sólida, Pettoruti estuda de perto os pintores do Quattrocento, dos quais afasta a pecha de deformadores.

Tais obras – como *As sombras* (1915) e *Dinâmica do vento* (1915) – estão bastante próximas da concepção de dinamismo que Balla vinha elaborando desde 1912. Ao afirmar que o pintor italiano apresentara em Flo-

rença obras cinemáticas e ao remeter a setembro de 1915 o próprio contato com a nova concepção de movimento desenvolvida por ele, Pettoruti tem condições de recortar para si um perfil original graças a um deslocamento temporal cuidadosamente elaborado.

O trecho do livro relativo à visita ao ateliê romano de Balla é bem emblemático dessa tentativa de estabelecer um paralelo entre duas visões semelhantes de uma mesma problemática artística sem que uma pudesse ser considerada tributária da outra:

“Mostrou-me as pinturas que tinha em seu ateliê, algumas muito dife-



rentes daquelas vistas em Florença durante a exposição futurista. Nestas, o motivo não existia, eram planos simples irisados, ou vórtices de cor que expressavam plasticamente o dinamismo de uma força em movimento, próximo de minha concepção e de minha prática em muitos desenhos e em algumas pinturas como *Luci nel Paesaggio*.

Essas obras que Balla me deixou ver, realizadas em 1912 e nos anos seguintes, eram, a meu ver, uma concepção nova do futurismo, formas geométricas em tensão, prolongando-se de uma extremidade a outra da tela ou identificando-se entre si em redemoinhos que se encontravam no centro do quadro”.⁹

Malgrado reconheça uma certa proximidade de Balla, Pettoruti não deixa de sublinhar suas diferenças fundamentais em relação à concepção futurista de movimento. O que ele perseguia era a decomposição e a recomposição de “formas corriqueiras tomadas do natural do modo mais construtivo e sereno que me era possível”, ao passo que o futurismo buscava o efeito sensorial, conseguido, por vezes, graças à justaposição dos “elementos mais ou menos essenciais de uma paisagem vista da janela de um trem em movimento”. Por isso considera ter realizado uma única obra futurista durante a temporada florentina: o quadro *Os dançarinos*, executado em 1918 a partir de um desenho de 1916, no qual havia repre-

sentado o movimento a partir do “choque das perspectivas”.¹⁰

Ao mesmo tempo em que negar ter sido um pintor futurista, Pettoruti não deixa de demonstrar a própria amargura em relação aos historiadores da arte que haviam omitido de suas reconstruções do passado recente “o nome daqueles artistas – e eu me incluo entre eles – que lutaram ativamente para impor a arte moderna na Itália, embora se tenham absterido de assinar manifestos e mandar quadros às exposições de grupo. Poderá parecer estranho mas, apesar dos anos de batalhas travadas tanto em Florença quanto em Roma e em Milão, meu nome não figura nos textos desses professores que pretendem fazer a História. Considero que tudo o que foi escrito na Itália de 1925 até essa data está totalmente invalidado em virtude de suas lacunas e erros”.¹¹

O nome de Pettoruti, com efeito, não está registrado em quase nenhuma das histórias dedicadas ao futurismo e à arte moderna na Itália. Quando consta, sua presença é apenas marginal: cubista segundo Argan, o pintor argentino é definido futurista por Cláudia Salaris, que lembra suas relações com *Lacerba* e com o grupo de Marinetti. No catálogo da exposição “Futurismo em Florença: 1910-1920”, realizada em 1984, há uma reprodução da colagem *O sifão* (1915) e a informação de que ele jamais aderiu



ao futurismo, “apesar da insistência de Marinetti”.¹²

Inversamente, embora declare ter sido o primeiro artista a usar o termo “abstrato”, Pettoruti não faz nenhuma reivindicação em relação a essa outra vertente fundamental da arte moderna. Evita falar em prioridade porque reconhece que vários artistas chegaram simultaneamente e por caminhos diferentes à formulação de uma poética não-figurativa:

“(…) uns chegaram à arte abstrata movidos pela sugestão do fazer futurista, ou simplesmente das teorias futuristas que se espalhavam como um rastilho de pólvora pelos centros artísticos da Europa graças ao dinâmico Marinetti e a seu senso publicitário; outros, como Balla, pela prática do futurismo ou, como Mondrian, de tanto despojar o cubismo”.¹³

Seu nome não figura, porém, na bibliografia dedicada à arte abstrata. Dora Vallier, que identifica as origens da abstração com o ato consciente praticado por Kandinsky, fornece uma série de exemplos de experiências momentâneas, nas quais se destacam pintores como Dove, Léger, Balla, Morandi, Villon, Larionov, Klee, Carrà, Delaunay, Kupka, mas não Pettoruti. As obras desses artistas foram consideradas abstratas no momento em que surgiram porque seus meios de expressão eram efetivamente abstratos. Por isso seu aspecto figurativo só se tornou “visível” com o

passar do tempo, quando a evolução das formas permitiu estabelecer uma distinção nítida entre verdadeira abstração e abstração aparente. Anna Moszynska, por sua vez, propõe quatro categorias para traçar um primeiro panorama de experiências que levariam à abstração entre 1910 e 1914: fragmentação da forma (Picasso, Braque, Léger); libertação da cor (Kupka, Robert e Sonia Delaunay, Marc, Macke, Klee, Macdonald-Wright, Russell, Dove, Weber, Georgia O’Keeffe, Severini, Kandinsky); velocidade e máquina (Balla, Boccioni, Larionov, Goncharova, Stella, Duchamp, Picabia, Lewis); analogias musicais (Klee, Kupka, Kandinsky),¹⁴ não registrando em nenhuma delas a contribuição do artista argentino.

A não-inclusão de seu nome na história do futurismo e da abstração pode ter levado Pettoruti a forjar uma trajetória que justificasse suas reivindicações. Não é apenas no caso da “Exposição de Pintura Futurista de *Lacerba*” e de Balla que o pintor fornece informações falsas ao leitor. O mesmo acontece com a revista *Lacerba*, em cuja página de rosto afirma ter publicado a colagem *O sífão*, a 1º de outubro de 1914.¹⁵ *Lacerba* – que publica obras de Archipenko, Boccioni, Carrà, Cézanne, Larionov, Picasso, Renoir, Rosai, Severini e Soffici, entre outros – não traz nenhuma ilustração nas páginas de rosto e não conta com Pettoruti entre seus colabo-



radores. Na colagem *O sifão*, também conhecida como *Lacerba* e datada de 1915, destaca-se, entre os vários elementos que a integram, a página de rosto da edição de 1º de outubro de 1914. Uma vez que a obra incorpora exatamente o número da revista na qual teria sido publicada, é possível desmentir a falsa informação registrada por Pettoruti em sua autobiografia.

O fato de o pintor ter iniciado sua formação moderna em Florença, gravitando na órbita de *Lacerba*, pode explicar, em parte, a eleição de mestres paradigmáticos nos artistas do *Quattrocento* e nos etruscos. Outro marco determinante nesse momento é a descoberta de Cézanne, que o atrai pelas mesmas qualidades construtivas que estava descobrindo nos artistas toscanos do século XV – solidez, amplidão e formas em expansão.¹⁶

A presença desse elo entre Cézanne e a pintura toscana do primeiro Renascimento permite formular uma hipótese para a trajetória moderna que Pettoruti estava determinando para si. Sem descartar a idéia de afinidades eletivas que estariam guiando as escolhas do artista, no entanto, parece ser difícil isolar essas escolhas do ambiente cultural no qual este vivia. Graças à militância crítica de Soffici, Cézanne é uma presença constante no debate cultural italiano desde 1908. Deixando de lado a leitura simbolista do artista francês elaborada quatro anos antes, Soffici

passa a inscrevê-lo numa tradição italiana, antes toscana, em virtude de duas características básicas: a superação da visão em superfície do impressionismo e a adoção de uma composição sólida e sintética graças à qual transgredira as leis da perspectiva, conferindo igual significação a todos os elementos do quadro. Ao realizar essa operação, que objetivava lançar os pressupostos para a modernização da arte italiana, Soffici deixa de considerar o que de fato era novo em Cézanne: a construção de uma linguagem autônoma, dramatizada pela tensão entre matéria e memória, natureza e história, experimentação e razão. Os argumentos de Soffici serão retomados por Carrà em três artigos publicados por *Lacerba* (1913 e 1914) e *La voce* (1916), nos quais são propostos os binômios Cézanne-Giotto e Cézanne-Masaccio, levados posteriormente para o âmbito de uma revista como *Valori plastici*.¹⁷

Não deixa de ser sintomático que Pettoruti atribua seu primeiro contato visual com o cubismo justamente a *Valori plastici*, que lhe permitia acompanhar o que realizavam naquele momento artistas como Archipenko, Metzinger, Gleizes, Herbin e o que haviam realizado no passado Braque, Picasso e Gris.¹⁸

Se a revista de Broglio publicava de fato ilustrações de artistas do momento, não se pode esquecer, contudo, que sua postura era profundamente an-



timodernista por postular uma pintura calma, sólida, tradicionalista, tendente ao classicismo e ao arcaísmo. O futurismo passa a ser considerado uma consequência do impressionismo e do cubismo, o produto genuíno de uma civilização antimaterialista e, por isso mesmo, portador de instâncias antilíricas e anti-humanistas.¹⁹

Uma vez que as primeiras telas cubistas de Pettoruti datam de 1914, o deslocamento do conhecimento visual dos resultados do movimento francês para alguns anos mais tarde deve ter sido ditado pela mesma motivação que o leva a apresentar uma visão errônea da exposição futurista de 1913. Em *Un pintor ante el espejo*, ele expressa uma meia verdade quando afirma que “Soffici falava das formas cubistas e escrevia sobre o cubismo em *Lacerba*, mas nunca seus magníficos escritos foram ilustrados com reproduções”.²⁰

Embora a qualidade das reproduções fotográficas fosse ainda problemática no começo do nosso século, não é, porém, verdade que o artista argentino não tivesse tido contato com as realizações cubistas antes da fundação de *Valori plastici*. *Lacerba* publica uma *Natureza-Morta* de Picasso na edição de 1º de maio de 1914. Além disso, *Cubismo e oltre*, que Soffici lança no final de 1913, traz oito ilustrações de Cézanne, Picasso, Braque, Boccioni, Carrà e do próprio autor. Ao ser relançado um ano mais tarde, sob o título de *Cubismo e*

Futurismo, o livro passa a contar com trinta e duas ilustrações: aos nomes presentes na edição anterior são acrescentados os de Balla, Russolo e Severini. Também em 1914, pela Libreria della Você, é lançado um volume dedicado a doze obras de Picasso, que conta com vários retratos e naturezas-mortas.

Esse rastreamento já seria suficiente, por si só, para comprovar a parcialidade das informações de Pettoruti. Existe, entretanto, um outro dado bem mais ponderável que permite derrubar de vez a idéia de um conhecimento apenas teórico dos princípios cubistas: a prática artística de Soffici, alinhada aos pressupostos do cubismo analítico e sintético numa série de obras realizadas entre 1911 e 1915. Aceitando o Futurismo como meio de expressar a própria vontade de renovação, o crítico/pintor não se distingue pela adesão a seus pressupostos plásticos, a não ser em algumas obras em que capta o movimento, como é o caso de *Interpenetração de planos plásticos (Tarantela dos pederastas, 1913)*. Por viver numa cidade não-industrial, cujas principais atividades econômicas deitavam raízes no passado artístico, Soffici é mobilizado pela necessidade de renovação do *status quo*, sem que isso significasse romper com a tradição, como postulavam os futuristas. Durante o período de adesão ao Futurismo, sua produção pictórica apresenta três diretrizes fundamentais: a escolha de temas que mantêm



uma conotação popular como a natureza-morta e a paisagem; a prática da coragem; a concepção construtiva do quadro, de clara derivação cubista.²¹

Se em algumas obras de 1911 – *Os mendigos, Banhistas, Toaleta* –, Soffici denota estar realizando uma releitura de Picasso enraizada na visualidade do primeiro Renascimento, o que predomina no começo da década de 10 é a busca de soluções conotadas ao cubismo analítico: pela multiplicação prismática das faces dos objetos consegue conjugar num jogo de análise e síntese os elementos estruturais da imagem. A prática da colagem, sobretudo a partir de 1913, leva-o a preferir as soluções do cubismo sintético, que lhe permitem inserir os materiais não-artísticos numa policromia refinada capaz de realçar e definir as formas.²²

As obras cubistas realizadas por Pettoruti durante a estadia florentina – *Cacho de uva* (1914), *Mezzo-litro* (1914), *O sífão* (1915) – parecem ser devedoras de Soffici, não só pelo uso da colagem, mas também pelo partido compositivo. Ao adotar uma estrutura linear e estática, ao mostrar sua preferência por formas explícitas, planos intercalados e diferentes pontos de vista e ao aplicar a cor de maneira planimétrica, o pintor argentino demonstra ter assimilado os princípios fundamentais do cubismo sintético presentes na produção contemporânea de Soffici.

Ao ser confrontado, em 1924, com os quadros cubistas que integravam a coleção de Léonce Rosenberg, Pettoruti tem oportunidade de avaliar criticamente os alcances de seu cubismo. Considera realizações autônomas dos postulados cubistas quadros como *A Gruta Azul de Capri* (1918) e *La penserosa* (1920), enquanto obras de concepção mais sintética como *O flautista cego* (1920) e *O solista* parecem debilitar-se, não deixando de apresentar, entretanto, um ponto positivo: o uso da cor. Para ele, a pintura é, antes de tudo, cor. Por isso deplora sua falta nas obras do cubismo analítico e não teme afirmar:

“A pintura é feita com cor. Por isso penso que não são pintores os que dizem não interessar-se pela cor e por seus grandes recursos expressivos, capazes de traduzir todos os sentimentos, desde o mais simples até o de maior intensidade dramática. (...) Se a isso se acrescenta que o uso da cor não é nada fácil, que exige muito trabalho chegar a fazê-lo com autoridade, e posto que é necessário tê-la no sangue, se compreenderá porque há tantos artistas que a eludem com a cômoda desculpa de sua falta de interesse por ela”.²³

• • •

Embora tenham sido selecionados apenas alguns episódios de *Un pintor ante el espejo*, é possível ensaiar uma



análise do gênero literário escolhido por Pettoruti e das estratégias utilizadas na construção do relato. Ao escolher o modelo autobiográfico, o pintor argentino propõe não apenas um discurso sobre si, mas também uma realização particular desse discurso: responde à pergunta “quem sou?” mediante uma narrativa que diz “como me tornei assim”.²⁴

A questão central de toda autobiografia é, portanto, aquela da identidade. Mas quem é o eu que se dirige ao leitor? Um nome próprio, que é simultaneamente emissor e destinatário de uma mensagem, autor da enunciação e do enunciado de um discurso, posto que a pessoa da qual se fala não se diferencia daquela que fala. Se se analisar esse jogo lingüístico, perceber-se-á que, na autobiografia, o destinatário da mensagem é duplo: o autor dirige-se ao leitor, mas dirige-se, antes de tudo, a si mesmo, ao enfeixar num mesmo texto um diálogo interior e uma comunicação literária.²⁵

Como se estruturam o diálogo interior e a comunicação literária na autobiografia de Pettoruti? Para responder a essa pergunta não basta atentar para o gênero literário escolhido. É necessário também recorrer a algumas modalidades específicas de narrativa historiográfica, uma vez que *Un pintor ante el espejo* demonstra ter profundas relações com a construção mítica da imagem do artista assim como veio se constituindo desde a Antigüidade.

O que chama a atenção no relato de Pettoruti é a apresentação da própria juventude em termos heróicos graças à imagem do autodidatismo. Rechaçando os métodos de ensino aos quais fora submetido durante sua breve passagem pela Academia de Belas-Artes de La Plata, quando tinha catorze ou quinze anos, o pintor opta pela auto-aprendizagem. Dedicase ao exercício da cópia no Bosque e no Museu de História Natural de La Plata, além de ter um modelo vivo na irmã Aída. Ao mesmo tempo volta-se para o estudo da perspectiva na Escola de Desenho que funcionava no Museu de História Natural.²⁶

Embora já tivesse participado de algumas exposições na Argentina antes da viagem à Itália, é, porém, em Florença que aprende de fato a pintar, graças à elaboração de um método próprio: a cópia de partes de um quadro, a fim de aprender a técnica utilizada. Nos primeiros exercícios dá preferência aos quadros dos discípulos e não dos mestres por uma razão objetiva: um grande artista é raramente metódico ao passo que seus seguidores “se ajustam ao método esmeradamente aprendido”, fornecendo importantes informações aos estudantes de arte. O acerto da metodologia adotada não deixa de ser sublinhado por Pettoruti:

“Penso que um sexto sentido foi me guiando e ensinando essas coisas, pois não tive onde aprendê-las, e que,



em geral, todos os passos que dei, levados por minha intuição, foram frutuosos. Tenho a impressão de não ter perdido tempo; no que diz respeito a meus estudos, tudo foi tempo ganho”.²⁷

A referência ao “sexto sentido” parece não ser casual no relato do pintor, pois acaba por legitimar sua reivindicação de uma descoberta totalmente pessoal da linguagem moderna. A operação realizada com a “Exposição de Pintura Futurista de *Lacerba*”, com as propostas abstratas de Balla e com o cubismo, que tende a escamotear o que Pettoruti tivera oportunidade de ver de fato antes da elaboração das próprias obras, pode ser resumida na seguinte afirmação:

“Quero deixar aqui perfeitamente anotado que, entre os pintores da península itálica, o primeiro a chegar, por pura intuição, à pintura que hoje chamamos abstrata, foi Giacomo Balla, e que o segundo fui eu, desde 1914 e também intuitivamente”.²⁸

Ao negar qualquer genealogia – tanto acadêmica quanto moderna – e ao eleger mestres a partir de uma afinidade determinada pela busca de um mesmo sentido construtivo, Pettoruti acaba por auto-elevar-se à categoria de herói cultural na medida em que advoga para si o papel de inventor de uma nova linguagem:

“O lado cômico do assunto está na agitação que causava meu sistema entre os copistas da Galeria dos *Uffizi* e

o público visitante de 1914. Viam-me olhar e estudar detidamente um quadro, durante horas e horas, para depois não copiar nada do que observava e media com tamanho cuidado. Em geral, guardavam um silêncio intrigado nos primeiros minutos; depois sorriam e se afastavam, cochichando, dizendo possivelmente entre si que se tratava de um futurista. *Futurista* foi em Florença e em toda a Itália, durante um certo tempo, o adjetivo comum para designar os loucos”.

O que está claramente explicitado na autobiografia, é também sublinhado sem rodeios numa carta de 1959 endereçada ao crítico Cayetano Córdova Iturbura:

“O que me levou à abstração em 1914 foi, por um lado, o desejo de obter o movimento, a velocidade, o dinamismo, como eu os imaginava, sem base figurativa, e, por outro, o desejo de copiar os clássicos em suas linhas construtivas e não no que seus quadros representavam. Assim, ia aos *Uffizi* e diante de um Fra Angélico, por exemplo, copiava a proporção da cor, distribuindo-a construtivamente à minha maneira, segundo o meu gosto. O resultado era um quadro que hoje seria chamado abstrato”.²⁹

A autobiografia de Pettoruti não deixa de apresentar um outro elemento corriqueiro nas biografias de artistas: a capacidade de triunfar sobre obstáculos que se interpõem entre a vontade de



seguir um caminho próprio e algumas determinações exteriores. Nessa categoria podem ser inscritos o conflito com as diretrizes pedagógicas da Academia de Belas-Artes de La Plata e do Real Instituto de Belas-Artes de Florença, prontamente abandonados pelo pintor, e a desobediência à norma básica da bolsa concedida pelo Governo da Província de Buenos Aires: realizar os próprios estudos em Paris.

A escolha de Florença marca um momento de tensão na vida de Pettoruti por ser reprovada, a princípio, pelo pintor Ernesto de la Cárcova, diretor do Patronato de Bolsistas desde 1909. Instado a dirigir-se prontamente a Paris, Pettoruti envia uma resposta negativa a de la Cárcova. Assustado com o próprio gesto de rebeldia, apressa-se em encaminhar uma carta na qual justificava sua recusa a Rodolfo Sarrat, ministro de governo naquele momento, que fora uma figura determinante na obtenção da bolsa de estudos. A intervenção de Sarrat é decisiva na feliz conclusão do episódio, que não se esgota nisso. De la Cárcova vai a Florença para examinar de perto o trabalho desenvolvido pelo bolsista rebelde e não só o aprova, como se espanta com a quantidade de estudos apresentados, apesar das dificuldades que Pettoruti tinha com

O que o guiava no estudo dos mestres do passado não era a convenção da cópia e sim um exercício de inteligência, que visava compreender a estrutura fundamental de uma obra...

a vista em consequência de uma cirurgia mal sucedida, realizada ainda na Argentina.³⁰

Na descrição da visita de Ernesto de la Cárcova a seu ateliê florentino, o pintor tem oportunidade de lançar mão de mais um recurso recorrente na biografia artística: o virtuosismo. Para mostrar ao diretor do Patronato o quanto trabalhara desde a chegada da Argentina, Pettoruti apresenta-lhe uma parte de sua produção: estudos de pequeno formato (auto-retratos, retratos, naturezas-mortas, paisagens), cópias de detalhes de quadros fa-

mosos, experiências cromáticas. Se toma o cuidado de não submeter ao visitante as obras mais experimentais – estudos dedicados à captação do movimento e da velocidade e à decomposição das formas –, não se finja, porém, a fornecer-lhe informações sobre os trabalhos que estavam na sua base. A busca de uma luz autônoma era o objetivo da decomposição estrutural da poética de um pintor como Fra Angélico, da qual haviam resultado puras manchas de cor.

Desse modo, Pettoruti consegue demonstrar que, o que o guiava no estudo dos mestres do passado não era a convenção da cópia e sim um exercício de inteligência, que visava compreen-



der a estrutura fundamental de uma obra, tanto em termos de composição quanto de técnica. Copiar “algumas mãos e pedaços de panejamento”, como no caso do *Retrato de família*, de Bassano, ou estudar o uso da cor em Fra Angélico são operações que implicam ressaltar que o que o mobilizava não era a representação de um modelo exterior, mas a configuração de uma “figura interna” produzida integralmente por ele.³¹

A maneira pela qual Pettoruti se refere aos trabalhos futuristas ou às obras cubistas que integravam o acervo de Léonce Rosenberg permite inserir seu relato em mais uma categoria recorrente na biografia artística: a da rivalidade entre artistas. Advogando para si uma prioridade que uma análise atenta dos fatos não confirma, Pettoruti tenta encontrar “defeitos” nas obras de outros pintores. Critica nos futuristas a busca de um efeito sensorial e de um dinamismo mecânico, próximo da visão de *Valori plastici*, e a eles contrapõe sua concepção “eminentemente construtiva”, baseada na proporção e na estaticidade. Aprecia as qualidades do cubismo analítico, mas deplora “sua falta de cor”, não temendo afirmar que “ver as fotografias era quase como ver os quadros”. Fazendo da cor seu principal meio expressivo, Pettoruti demonstra em suas memórias como conseguia criar a luz do quadro inventado”, como alcançava o tom, não poupando críticas a

quem não se pautava por suas mesmas preocupações:

“Essa modulação das cores jogando sob um mesmo tom era o que eu admirava, sem sabê-lo, nas grandes pinturas de todos os tempos; foram, porém, os quadros dos pintores futuristas os que, por contraste, me revelaram o *quid* do assunto. Neles, se se executarem alguns pintados com cinzas, via que, apesar de o desenho me dar, às vezes, a impressão de estar bem composto, as cores, sem relação entre si, sobressaíam por conta própria. Não chegavam a compreender, como não o compreendem muitos ainda hoje que, quando o artista se afasta da natureza, deve necessariamente sublimar os meios expressivos”.³²

O antagonismo reflete-se também na análise da obra e dos procedimentos técnicos de alguns artistas exponenciais com os quais Pettoruti entra em contato. Sua crítica, ora é direta, ora é mais insidiosa. Em Boccioni admira o escultor, mas considera medíocre o pintor, sobretudo o dos últimos anos que “degenerou num cezannismo mal digerido, de cores ácidas”. Em Gris não deixa de apontar problemas técnicos: seus quadros evidenciavam o esforço empreendido, talvez em virtude de “uma vontade demasiado investigadora da consistência do objeto a ser representado”. Em Picaso chocam-no “certos descuidos, uma certa veemência declamatória, uma certa rudeza de intenção”.³³



A meio caminho entre a vida real e a literatura ficcional, *Un pintor ante el espejo* configura-se como um relato no qual nem tudo deve ser tomado ao pé da letra, pois Pettoruti está engajado na construção de uma imagem ideal de si próprio. Transforma-se, por isso mesmo, no herói de um romance sem qualquer ambigüidade, tirando partido do poder referencial do nome próprio. A verdade que suas memórias registram não pode ser dissociada do ato de escrever: vida e texto acabam confundindo-se e gerando uma inscrição inteiramente fabricada e autenticamente fiel, posto que seu campo de atuação é a autoficção.³⁴

Autor e personagem da própria vida, Pettoruti parece ter consciência da eficácia da escrita para um relato em primeira pessoa, uma vez que o texto impresso lhe permite traçar um autorretrato que não se confunde com a pintura, como aconteceria se seu instrumento fosse o pincel. Se o encontro com a imagem pictórica do artista pode resultar anedótico (por remeter ao personagem) e tautológico (por referir-se ao quadro), o mesmo não ocorre com um relato que se vale da palavra. A leitura de uma autobiografia traz novas

informações sobre o homem e sobre o artista, abrindo um outro espaço de interpretação e propiciando leituras e releituras de suas obras. Nesse processo cabe ao leitor exercer um papel ativo, não se deixando enredar naquele pacto a que faz referência Lejeune, sugerido pelo uso da primeira pessoa, de nomes próprios e pelo compromisso (tácito) de contar a verdade, que está na base do gênero autobiográfico.³⁵

Pettoruti por Pettoruti é uma construção comprometida por sua própria natureza com uma interpretação parcial dos episódios de que o pintor foi ator e testemunha. Cabe ao historiador avaliar o modo pelo qual o artista construiu a sua autobiografia, estando atento não apenas a episódios pontuais que as fontes ajudarão a confirmar, desmentir, corrigir, mas igualmente a recorrências de idéias e imagens que podem ser enfeixadas no conceito de "temas biográficos fixos".³⁶ *Un pintor ante el espejo* não escapa dessa dupla articulação, num jogo constante entre consciente e inconsciente, obrigando o historiador a desfazer uma trama bem urdida para que o personagem não se imponha de vez sobre a pessoa.



NOTAS

- ¹ PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires : Solar/Hachette, 1968, p.33-34.
- ² CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. *Pettoruti*. Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 1981, p.14.
- ³ PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.93.
- ⁴ *Idem*, p.45-46.
- ⁵ *Idem*, p.51-52.
- ⁶ *Idem*, p.50-51.
- ⁷ *Idem*, p.52-53.
- ⁸ *Idem*, p.93.
- ⁹ *Idem*, p.92-93.
- ¹⁰ *Idem*, p.79-80, 121.
- ¹¹ *Idem*, p.331-332.
- ¹² ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte moderna: 1770/1970*. Firenze : Sansoni, 1978, p.591; SALARIS, Claudia. *Storia del Futurismo*. Roma : Editori Riuniti, 1985, p.143; *Futurismo a Firenze: 1910-1920*. Firenze : Sansoni, 1984, p.155.
- ¹³ PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.94.
- ¹⁴ VALLIER, Dora. *L'Art abstrait*. Paris : Le Livre de Poche, 1967, p.30, 40-48; MOSZYNSKA, Anna. *Abstract art*. London : Thames & Hudson, 1995, p.11-43.
- ¹⁵ PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.80.
- ¹⁶ *Idem*, p.43, 78-79.
- ¹⁷ FABRIS, Annateresa. "Lacerba" e il Futurismo fiorentino. Napoli : Università degli Studi di Napoli, 1982/1983, p.89-90; LUX, Simonetta. "Cézanne attraverso il Futurismo, da Soffici a Boccioni e oltre". In: PONENTE, Nello (org.). *Cézanne e le Avanguardie*. Roma : Officina Edffioni, 1981, p.123.
- ¹⁸ PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.112.
- ¹⁹ MALTESE, Corrado. *Storia dell arte in Italia: 1785-1943*. Torino : Einaudi, 1992, p.317, 319.
- ²⁰ PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.79.



- ²¹ PORTO, Silvia, "Esperienze del Futurismo fiorentino nel settore delle arti visive". In: *Futurismo a Firenze: 1910-1920. Op. cit.*, p.42-43.
- ²² CAVALLO, Luigi. "Ardengo Soffici a cent'anni dalla nascita". In: *Ardengo Soffici (1879-1964). Mostra per il centenario della nascita*. Prato, Galleria d'Arte Farsetti, 1979, p.22-23.
- ²³ PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.168.
- ²⁴ LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Éditions du Seuil, 1986, p.19.
- ²⁵ LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre: L'Autobiographie de la littérature aux médias*. Paris : Éditions du Seuil, 1980, p.35-37.
- ²⁶ PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.12-16.
- ²⁷ *Idem*, p.38-39.
- ²⁸ *Idem*, p.93.
- ²⁹ KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista*. Lisboa : Editorial Presença, 1988, p.30-31; PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.53; *apud* CORDOVA ITURBURU, Cayetano. *Op. cit.*, p.55.
- ³⁰ KRIS Ernst; KURZ, Otto. *Op. cit.*, p.38; PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.32-33, 40-41, 44, 57-60.
- ³¹ PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.38, 58-59; KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Op. cit.*, p.84-85.
- ³² KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Op. cit.*, p.106; PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.52, 79-80, 120-121, 168.
- ³³ PETTORUTI, Emilio. *Op. cit.*, p.54-55, 163-165.
- ³⁴ LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi. Op. cit.*, p.68-69.
- ³⁵ *Idem*, p.21, 29, 82.
- ³⁶ KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Op. cit.*, p.23.

ANNATERESA FABRIS: Historiadora e crítica de arte; pesquisadora do CNPq e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; autora de diversos livros, dos quais o mais recente é *Antonio Lizárraga: uma poética da radicalidade* (Belo Horizonte, Com/Arte; São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2000); outras publicações: *Futurismo: uma poética da modernidade*; *O futurismo paulista*; *Cândido Portinari e Fragmentos urbanos*.