

V. H. — Não entre os críticos de arte. (Desatámos ambos a rir.)

G. M. — Esses seriam os últimos a compreender alguma coisa. No entanto, existe um crítico de arte, Herbert Reed, que acorre em minha ajuda a sustentar o ponto de vista de que foi sempre a pintura que dominou as outras artes, quer a arquitectura, quer a literatura, e perdoe-me se isto é para si demasiado incómodo, mas creio que será fascinante dar-se conta da maneira como os próprios caminhos do pensamento foram antecipados pela pintura.

V. H. — Eu não diria tanto, pelo menos não o diria com intenções generalizadoras. Creio antes existir uma milagrosa coincidência, um paralelismo entre todas as técnicas do conhecimento, e até neste momento me esforço por encontrar precisamente essa base comum, essa unidade na expressão tão característica dos começos do século xx. Evidentemente, a premonição do pintor é mais visível, mais atingível, que a do filósofo ou a do metafísico. Neste sentido, Van Gogh parece-me muito ilustrativo e anunciador do que irão fazer dentro em pouco os físicos quânticos ou Heisenberg, ou ainda o que afirma Husserl acerca da confusão entre sujeito e objecto. Em muitos quadros de Van Gogh o homem, neste caso o sujeito, aparece como que integrado na Natureza, na paisagem. Há pernas, espáduas, cabeças nas suas colinas e nos seus ciprestes. O milagre de Fátima existe também nos céus de Van Gogh como uma antecipação: os sóis, as estrelas que descem para a Terra e se tornam cada vez maiores e mais ameaçadores. Toda uma teoria de brechas e de sinais de rebelião patente nesta pintura de um louco não tardou a manifestar-se de maneira límpida e prudente na física, na biologia e na antropologia. Van Gogh é neste sentido um dos profetas mais clarividentes e mais expressivos, mais fácil de seguir pela senda das suas profecias. Em virtude da sua loucura, provavelmente, pôde ver o que para os demais era «terra incógnita».

G. M. — Esse aspecto trágico de Van Gogh é bastante válido e não existe em Turner, mas já neste pintor surgem os primeiros sinais da decomposição do Mundo, circunstância que se me afigura assaz interessante, uma vez que, nessas condições, Turner seria um autêntico precursor.

V. H. — E Picasso não lhe parece também um precursor? Braque e o cubismo ...

G. M. — Possivelmente. Se considerarmos que essa dissociação da forma e do real data de 1905 e 1906, então, sim, pode afirmar-se que esses pintores anteciparam o que veio a verificar-se na física. Mas a obra principal de Picasso é *Guernica*, e para mim também a sua última obra. Resulta-me penoso afirmá-lo porque Picasso é um pintor

que mudou de linguagem sete ou oito vezes, o que não é muito frequente na aventura artística e humana, mas parece-me ter deixado de renovar-se a partir de 1937. Isto não me impede de reconhecer que *Guernica* é um dos pontos culminantes do trágico na cultura ocidental.

V. H. — Acabo de regressar de Nova Iorque, onde vi nos museus uma enorme quantidade de pintura moderna e pude reconstituir através dela uma espécie de história do século xx. Desde Van Gogh até si, sempre me impressionou esta tendência assaz visível da pintura para ensinar-nos (mostrar-nos) algo como uma «reintegração» do homem como ser figurativo nas forças abstractas da Natureza, abstractas porque para nós invisíveis, ou só visíveis através de números e símbolos. Tive ali a revelação de que o indivíduo, enquanto pessoa humana, está em vias de reintegrar-se, em virtude das suas próprias descobertas e inventos, no seio das forças da Natureza, no seio das *madres* de Goethe.

G. M. — Parece-me interessante o que diz, pois isso propõe-me toda uma série de problemas. Segundo alguns filósofos da história, nos tempos primitivos o homem fazia parte das forças da Natureza, e só numa segunda fase ou ciclo, através do classicismo e do Renascimento, o homem se separou da Natureza. Durante aquela fase, as obras de arte, a obra humana em geral, são como um todo cujas partes integrantes estão relacionadas com uma totalidade fechada. Ao passo que numa terceira fase, as obras mostram-se constituídas por elementos já não em relação e sim em tensão relativamente a uma totalidade agora aberta. Isto é importante porque demonstra uma como que ascensão permanente da arte ocidental para uma libertação, desde os Gregos até aos impressionistas, que marca o fim de todo o realismo, enquanto pouco depois os *fauves* e os cubistas se libertaram das cores e das formas. Há, porém, que não olvidar este facto quanto a mim essencial: os primeiros abstractos, Kandinski por exemplo, compõem as suas obras à maneira dos Gregos, meditam-nas, fazem-nas preceder de esboços, planificam-nas em certo modo. Isto parece significar que seguem um pensamento ...

V. H. — A da lógica aristotélica que não se renovará até Heisenberg e aos físicos dos quanta.

G. M. — Exactamente. E a mudança brusca, a ruptura, apenas surge em 1947, quando introduzi o conceito de «lirismo na abstracção» que põe em causa todas as leis da pintura, num plano semântico, por assim dizer, no plano da significação (que nada tem que ver aqui com Saussure). Pela primeira vez na história da pintura o signo precede o seu significado. Isto representa a condenação de todo o