

---

## A MODÉSTIA DAS FORMAS E O ENCANTAMENTO DO SIMPLES EM TADEUSZ MAKOWSKI

Ludmila Menezes Zwick<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste texto, desejamos compreender como, a partir da temática da infância, o artista polonês Tadeusz Makowski adotou formas modestas para a apreensão do simples da existência em sua expressividade personalista. E também como, por meio do cultural de sua própria infância, o artista traz à tona o cultural da infância em sua essência mais universal e atemporal. A infância assume a poesia já enunciada por outros artistas, em outras formas de manifestação artística – em especial na poesia saudosista. Em sua narrativa pictórica, esse artista dá alma à infância, que figura como o espaço do lúdico – em vestes, máscaras e brincadeiras –, da curiosidade com relação à natureza e da espontaneidade em meio a todas as coisas e ocorrências do mundo. A infância está disposta ao amor gratuito e ao êxtase existencial.

**Palavras-chave:** Tadeusz Makowski; infância; forma(s)

## THE MODESTY OF THE FORMS AND THE ENCHANTMENT OF THE SIMPLE IN TADEUSZ MAKOWSKI

**Abstract:** In this text we wish to understand how from the theme of childhood the Polish artist Tadeusz Makowski adopted modest forms to apprehend the simple of existence in his personalist expressiveness. And also how, through the cultural of his own childhood, the artist brings up the cultural of childhood in its most universal and timeless essence. Childhood takes on the poetry already enunciated by other artists, in other forms of artistic manifestation – especially in nostalgic poetry. In his pictorial narrative, this artist gives soul to childhood, which appears as the space of the ludic – in vestments, masks and child's play –, of the curiosity about nature, and of the spontaneity in the midst of all things and occurrences of the world. Childhood is willing to disinterested love and existential ecstasy.

**Keywords:** Tadeusz Makowski; Childhood; Form(s)

---

<sup>1</sup> Mestra em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo e doutora em Literatura e Cultura Russa pela mesma universidade. E-mail: apuslynx@gmail.com.

## Algo acerca da expressividade artística da época de Tadeusz Makowski

*Não pude! – A mente fervia,  
O coração trasbordava,  
Interna voz me falava,  
E louco ouvindo a harmonia  
Que a alma continha em si,  
Soltei na febre o meu canto  
E do delírio no pranto  
Morri de amores – por ti!*  
Casimiro de Abreu

Gino Severini (1921, p. 13-14), em seu livro “Do cubismo ao classicismo” (*Du cubisme au classicisme*), nos remete a seu próprio tempo, o início do século XX, afirmando que, em sua opinião, a anarquia artística estaria no auge, a despeito dos esforços muito louváveis de poucos. Para ele, a arte definitivamente caíra no domínio sensorial e, na atualidade desse artista e autor, tal sensualismo havia se tornado cerebral.

Em sua opinião, em vez de entender e desenvolver os “meios técnicos” dos mestres – entre eles, Leonardo da Vinci – por conceitos científicos sérios, haveria uma preferência por livrar-se do que restava da velha escola em detrimento da busca por uma expressão e afirmação da individualidade, jogando fora qualquer regra ou método, tão essenciais aos clássicos. Tal passo foi capaz de gerar uma originalidade baseada apenas na fantasia e no capricho, alcançando, somente, certa singularidade. Muitos pintores talentosos, naquele período histórico em que o autor escreve, creram sinceramente que para poder restaurar a arte seria preciso fazê-la por deformação, mas isso, a seu ver, corrigia a natureza de acordo com a sensibilidade e não se associava em nada à construção, para a qual o ponto de partida seria o oposto. Para Severini, a estética da deformação variaria de cartunistas e caricaturistas a Daumier e era dependente do esteio do talento, ou seja, embora a deformação pudesse enganar as pessoas inexperientes sobre sua essência sensorial, ela não seria, de forma alguma, uma arte inferior.

A crítica de Severini pauta-se no fato de que, em seu entender, os pintores começaram a ignorar as verdadeiras leis das artes plásticas; dito isso, ele descarta as “fórmulas mortas” aprendidas na *École des Beaux-Arts*, cuja insuficiência seria demonstrada pelos resultados, mas não descarta certos conhecimentos lógicos. Segundo ele, ocorreria, portanto, a moda do *fetichismo da originalidade*, num momento em que muitos escritores e intelectuais altamente educados não podiam enxergar claramente a arte de seu tempo devido à insuficiência de sua cultura matemática. Seguir-se-ia então pela via do instável e do efêmero. Por mais que pudéssemos dar à arte e à beleza muitas definições elegantes e profundas, filosóficas ou estéticas, para Severini isso se resumiria a uma única sentença: *Crie harmonia*; o que adviria de dois caminhos opostos, aquele que alcançaria essa harmonia imitando o aspecto da natureza, a estética do empirismo e a sensibilidade, ou aquele que reconstruiria o universo pela estética do número e pela via do espírito. O autor prossegue dizendo que o triunfo de uma dessas duas concepções traria à arte períodos de beleza ou o que ele classificou como eras bárbaras e decadentes, sempre caracterizadas pela exaltação do instinto e da sensibilidade em detrimento da grandeza da concepção advinda da mente e da estética dos números (SEVERINI, *ibid.*, p. 16; 22).

Severini<sup>2</sup> conclui que a arte consistiria na realização de uma dimensão ideal entre a realidade do conhecimento e a concepção e a realidade da visão. Ao considerar nossa organização interna

---

<sup>2</sup> Para Severini (1921, p. 26; 32; 40-43), em sua opinião ainda não ponderada, advinda do calor de sua época, Cézanne – tido como modelo para muitos artistas de seu tempo, inclusive para Makowski por um breve período – não seria um modelo adequado a se seguir, por cometer novamente o erro daquele início do século XX, a insuficiente cultura matemática, subjetivando em excesso *relações e proporções*, ou seja, a geometria encontrada nos tratados. Haveria, R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.5, n.1, p. 201 - 219 Jan.-Jun. 2018.

simétrica, portanto, toda manifestação de arte que ansiasse ser ordenada começaria com uma métrica. Em outras palavras, para cada um dos nossos movimentos, corresponderia um movimento reflexo e oposto, que lhe seria complementar. Quanto mais os artistas se tornassem puramente instintivos e ignorantes das leis da harmonia, mais ingenuamente simétricos seriam.

Em meio a essas efervescências estilísticas e de movimentos artísticos, o cubismo, no parecer de Golding (1988, p. xiii), talvez tenha sido a mais importante e certamente a mais completa e radical revolução artística desde o Renascimento. A partir desse período histórico, onde havia ocorrido uma sucessão de diferentes escolas, diferentes estilos e diferentes idiomas pictóricos condizentes com as novas formas que a sociedade começava a ter, nenhum havia alterado os princípios, ou abalado tanto os fundamentos da pintura ocidental como o cubismo. Golding defende ser mais fácil, do prisma visual, unir os trezentos e cinquenta anos separando o Impressionismo do Alto Renascimento do que a ponte dos cinquenta anos que se situam entre o Impressionismo e o Cubismo. A ele, um retrato de Renoir parecerá mais próximo de um retrato de Raphael do que de um retrato cubista de Picasso.

Golding (1988, p. xiv) considera que a conexão entre o cubismo e o fauvismo – o outro importante estilo nascido em Paris durante a primeira década do século –, seria limitada, dando-se pela via da abstração e da tendência a alcançar maiores liberdades nas aparências visuais, sem que no cubismo o resultado do elemento abstrato tenha a mesma perspectiva do fauvismo. Enquanto a pintura fauvista viria de uma resposta livre, espontânea e muitas vezes altamente subjetiva ao mundo externo, e por esse motivo, parecia ocasionalmente estar longe das aparências convencionais, os cubistas, em contrapartida, vislumbravam uma abstração maior ainda, pelo fato de que sua visão era conceitual e intelectual ao invés de física e sensorial. Os fauvistas e, particularmente, Matisse, admiravam Cézanne e Braque, mas apresentaram resultados artísticos bem distintos dos cubistas, assim, como a apreciação de Picasso sobre a arte tribal foi muito além da de Matisse, Derain ou Vlaminck.

Inicialmente, o cubismo foi a criação do encontro de dois artistas, Picasso e Braque, e do surgimento de um novo conceito de forma e espaço pictórico. Cinco anos mais tarde, em 1912, Picasso e Braque se juntaram em sua criação do Cubismo a um terceiro artista, Juan Gris, mesmo ano em que foram inventadas as novas técnicas de colagem cubistas. As obras desses três artistas entre 1912 e 1914 e sua posterior divulgação na França trazem consigo o desenvolvimento de artistas individuais como Léger e Delaunay – e, porque não dizê-lo, de Makowski – que foram temporariamente atraídos pelo cubismo e desenvolveram variantes individuais do estilo. Com o início da Primeira Guerra, em 1914, os pintores foram fisicamente separados e a escola foi dissolvida (GOLDING, 1988, p. xvi).

Józef Tadeusz Makowski<sup>3</sup> coexistiu com essas movimentações artísticas, com o cubismo tornando-se um elo criativo comum, após a abertura do *Salon des Indépendants*, quando o próprio

---

portanto, identidade e não analogia entre a regra relativa à arquitetura, à escultura, à arte decorativa e, finalmente, à arte pictórica, que foi a última expressão do gênio criativo dos homens. O autor insiste no fato de que toda criação da arte da antiguidade obedecia a leis fixas do número, nada aleatórias, resultado do bom gosto e de estudos pormenorizados, sempre relativos a uma medida ou módulo comum.

<sup>3</sup> Nascido em Oświęcim, em 1882, e falecido em Paris, em 1932, foi um pintor e artista gráfico que, nos anos de 1903 a 1908, estudou pintura com Józef Mehoffer e Jan Stanisławski na Academia de Belas Artes de Cracóvia. Durante seus estudos, viajou para Veneza, e, depois de se formar, foi viver em Paris, onde permaneceu até o fim de seus dias. No período da Primeira Guerra Mundial, permaneceu na Bretanha, com o amigo Władysław Ślewiński, retornando a Paris em 1916, de onde viajou para Auvergne, Holanda e Bélgica. No início de seu trabalho, ele se inspirou na pintura de P. Puvis de Chavannes; mais tarde, nos anos de 1912 a 1915, encantou-se com o cubismo, e em anos posteriores inspirou-se na antiga pintura holandesa e na arte popular polonesa. Com o tempo, o artista simplificou cada vez mais a forma, alcançando seu próprio sistema de sinais plásticos. Especialmente, expressou-se por meio da infância no registro das crianças, sem abdicar do registro de natureza-morta e de paisagens. No final da década de 20, Makowski iniciou uma personalização peculiar em sua narrativa pictórica; em cada um delas, as crianças começaram a aparecer vestidas com

Apollinaire se referiu a Metzinger como o único a exibir uma pintura diretamente influenciada por Picasso, ou seja, rigorosamente cubista. Na ocasião, Apollinaire percebeu dificuldades em identificar muitas características específicas compartilhadas pelos pintores, ou mesmo distinguir o cubismo do fauvismo e, segundo Golding (1988, p. 9; 13), a partir desses dois movimentos que se seguem e se fundem com tanto êxito, nasce uma arte simples e nobre, expressiva e precisa, apaixonada pela busca da beleza e pronta para enfrentar os vastos assuntos que os pintores anteriores temiam; “a influência do cubismo parece ter sido imediata e extensa” (*ibid.*, p. 13).

## Um quinhão de doçura para o olhar

*Como são belos os dias  
Do despontar da existência!  
– Respira a alma inocência  
Como perfumes a flor...  
Casimiro de Abreu*

Até o século XIX<sup>4</sup>, o cerne inspirador da arte era a vida adulta; os artistas pouco representavam as crianças. As crianças figuravam em retratos encomendados por famílias de posses. Com o desenrolar do século, em torno da metade dele, diante de uma sociedade mais caótica em função de acontecimentos anteriores como a Revolução Industrial – que reformulou as relações de trabalho e que, embora tenha trazido avanços, dificultou bastante a vida da classe trabalhadora, que saía do campo para as fábricas –, o artista começou a perceber nas crianças as brutais disparidades sociais, bem como a possibilidade de obter certo conforto ao expressar-se – a partir dela, para ela, ou ainda a mensagem oriunda da infância-símbolo – pela via nostálgica daquela esperança perdida e da inocência.

Para apaziguar a violência e as rápidas mudanças, muitos artistas, ao invés de pintar as crianças como participantes da miserabilidade, preferiram responder com imagens mais emotivas, nas quais as crianças figuram ainda despreocupadas, brincando em meio às possibilidades criativas do existir. Muito em função da mudança das condições de vida no campo e da aglomeração das pessoas na vida citadina de modo desordenado, a vida rural ou no interior foi considerada mais salutar à infância. Nesse tipo de vida, o lúdico ainda teria espaço para resistir.

À medida que as cidades se abarrotavam com barcos de novos imigrantes e famílias camponesas que migravam para as fábricas e moradias de baixa qualidade, à medida que as crianças

---

chapéus e capuzes pontiagudos, bem personalistas, e, algumas vezes, vestidas com vários adereços. As personagens infantis, quase sempre aos pares ou em grupos, figuram como representações folclóricas, carnavalescas ou teatrais, quando não circenses; suas faces são planas e arredondadas e seus olhos são pontos pretos. A simplificação de formas torna-se o cerne e as composições iluminam-se sob uma perspectiva muito própria do artista, com vistas a dar ênfase ao jogo de cores, o elemento material separado da composição, mas essencial para dar a forma. A tinta espessa, em algumas obras, obscurece alguns elementos do conjunto da narrativa pictórica para jogar luz sobre a cena principal, como se fosse uma peça de teatro num palco. Sem qualquer compromisso com o realismo, desde a cor da composição até o domínio das performances geometrizadas, esse modo de expressão se iniciou após a aproximação do artista ao *cubismo*, por volta de 1910. Makowski realizou algumas exposições na França, mas não era conhecido em seu próprio país. A única grande exposição de suas obras ocorrera em 1936 no Instituto de Propaganda de Arte de Varsóvia. Sendo um dos mais peculiares pintores poloneses do período entreguerras, seu trabalho foi seriamente estudado e exposto pela professora Władysława Jaworska, onde se encontram substanciais informações biopictóricas acerca desse artista.

<sup>4</sup> Durante o século XVII, os artistas haviam começado a retratar mais as crianças em geral, e não apenas o menino Jesus, muito comum até então. Essas pinturas se viam ainda permeadas pela presença do adulto, as crianças não eram tão crianças, elas exibiam expressões de orgulho, esperteza ou até de ardileza – coisas do adulto na criança –; muitos filhos de famílias reais e aristocráticas apareceram desta forma. Após o Iluminismo, no século seguinte, o filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau saía em defesa da infância, ao considerar que a criança portava absoluta autonomia, e são, portanto, indivíduos. As crianças então aparecem de modo mais identitário nos retratos familiares da nova classe burguesa.

da classe pobre aumentavam sem planejamento que pudesse proporcionar alguma qualidade de vida, a sociedade se viu diante da situação dos pobres urbanos, ou seja, de uma criança sofrida e sem infância. A criança passou então a ser expressa na arte, embora, sendo miserável, isso tenha se dado de modo mais dócil, como uma forma de lidar com a amargura de sua condição humana. O artista a trazia à tona sem sentir-se tão ameaçado; nessa toada expressiva, cabe citar artistas que precederam Makowski, como Jules Bastien-Lepage (1848-1884) e Pierre Édouard Frère (1819-1886), de certo modo, desvinculados da crítica social e mais próximos ao personagem/objeto de registro. A situação dos adultos estava muito difícil; a criança, ainda que representada na ruína, mantinha seu encantamento, advindo da beleza natural do fato ser criança.

Nesse olhar para as crianças, em especial as imersas na pobreza e na desgraça, muitos artistas conscientemente ignoraram a miséria e a maldade da pobreza urbana e inventaram uma ficção para a infância, apontando para a esperança enganosa de que todos aqueles que trabalhassem arduamente e tivessem uma inteligência aguçada, desde que se mantivessem humildes, poderiam prosperar; a realidade é que grande parte dessas crianças sequer sobreviveria até a idade adulta. Outros artistas empenharam-se no registro da infância em meio à miséria e seus pormenores, em especial, os representantes do realismo, que, meticulosamente, focavam as mazelas da vida penosa. E ainda houve um terceiro grupo de artistas – onde Makowski se encaixaria bem – que viram na infância a fuga de todas essas condições, não com a intenção de camuflar a realidade, mas com um sentimento de nostalgia, da pessoa adulta ciente da impossibilidade de retorno a esse encantamento das coisas vistas e do deslumbramento com as possibilidades criativas. Esse terceiro grupo de artistas desejava resgatar um estado de ânimo, uma busca pela identificação anímica com a sua própria origem, a infância.

Enquanto o realismo observava meticulosamente com intuito de legitimar o cotidiano da pobreza, visando a honestidade de uma existência conturbada e difícil, outros artistas visavam a mesma honestidade, só que por vias expressivas distintas. Nessas vias, o trivial e passageiro evita nos distrair de assuntos importantes. A delicadeza identitária da criança é reforçada ao invés de desaparecer.

Tadeusz Makowski vivenciou então um momento em que retratar crianças era algo mais disseminado. A infância, simplificada como deve ser, havia sido colocada como pauta inspirativa no trabalho dos impressionistas, sem aspirar às composições históricas ou mitológicas; a perspectiva social revela-se então em expressões mais intimistas e apropriadas em sua própria existência. A espontaneidade das pinceladas impressionistas clamava pela vivacidade, pela criatividade e pela imprevisibilidade da criança; tudo poderia ser novo, ou ainda, o novo e extraordinário poderiam advir do comum.

Além do interesse pela temática da infância, o início do século XX tinha uma pictografia composta por artistas de vanguarda voltados aos desenhos infantis, que desafiavam a forma clássica e tradicional das academias. Tratava-se de um desenho aparentemente mais simplório, tal qual o traçado de uma criança – a exemplo da arte tribal ou do *naïf* modernista –, ao qual Makowski aderira. Nesse fluxo temos artistas como Matisse, que pintava seus próprios filhos, e Picasso. Pintar como uma criança era adquirir uma expressividade além do ordinário. A criança metaforiza tudo o que há de puro e intenso, toda a apreensão ilimitada e questionadora e toda a possibilidade criativa a partir de suas inferências pelo mundo.

A criança confronta o adulto. A criança o convoca a recapturar seus anseios, suas esperanças e todas as boas possibilidades afetivas relativas às coisas ao redor. Além das questões emotivas, na pintura, a técnica revela artistas como um Makowski que, pelo viés da criança, convoca nosso olhar ao contraste bem delimitado entre as cores primárias, que servem de esteio às formas geométricas. A criança precisa preencher o espaço de cada forma com cores que a sustentem; o artista, também. Os vasos em cima do móvel do ateliê (fig. 1) são praticamente duas cores primárias – azul e vermelho – que adquirem a forma deles.

A opção artística por essas crianças que brincam de musicar – presente em obras como *Meninos com flauta de cana*, *Quatro crianças com trombeta* (fig. 2 e 3), entre outras –, sem o intuito do musicista profissional, ou que estão dispostas à arte no ateliê, sem que para isso tenham que ser reconhecidas como excelsos pintores, é uma motivação existencial para a expressão criativa despreocupada já tratada por Charles Baudelaire.

Essa disposição à invisibilidade distanciada da cobiça da fama, a fazer apenas por gosto pela criação, está no texto “O artista, homem do mundo, homem das multidões e das crianças” (*L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*), no qual Baudelaire define o homem singular como o detentor de uma originalidade tão poderosa, tão decidida e autossuficiente que sequer busca por aprovação. Sem assinar seus desenhos, ele imprime em suas obras a assinatura de sua alma brilhante e, sem precisar destacar-se em meio às multidões, esse homem incógnito é detentor de uma modéstia vinculada à originalidade. Mesclado aos outros homens, ele fora obcecado por todas as imagens que encheram seu cérebro em tenra idade e teve a audácia de jogar tinta e cores em uma folha branca. Expressou-se em desenhos como um bárbaro, como *uma criança*, irritando-se com a torpeza de seus dedos e com a desobediência de sua ferramenta. Tornou-se por conta própria um exímio observador e percepcionista e o próprio investidor de sua primeira ingenuidade para adicionar às suas faculdades ricas um tempero inesperado. Além de artista, ele é também um homem do mundo por apreendê-lo e compreendê-lo, tendo como ponto de partida a curiosidade, sua grande paixão.

A convalescença desse homem está no retorno à *infância*, na manutenção da faculdade de ter um grande interesse pelas coisas, mesmo as que possuem a aparência mais trivial, assim como a *criança*. Isso demanda uma constante visitação à imaginação e às primeiras impressões com as quais tivemos um singular relacionamento, tão vividamente coloridas e ainda não tratadas como um malefício; tal doença deixou nossas faculdades espirituais puras e intactas. Embriagada, a criança vê tudo sempre novo, sua inspiração está na alegria com que ela absorve a forma e a cor a sacolejar nervosamente o cérebro com mais ou menos força, em concordância com uma sensibilidade a lhe tomar todo o ser. Os nervos fracos dessa criança foram fortificados nesse homem/artista que a absorveu e, por essa razão, ele recaptura a infância à vontade.

Essa infância talentosa é necessária para se expressar por meio da virilidade e da mente analítica, que permite ao artista ordenar a soma dos materiais involuntariamente acumulados, o que advém dessa curiosidade profunda e alegre de seu infante olhar fixo e animadamente extático diante do novo, diante da imagem da vida exterior que penetrou com respeito e agarrou seu cérebro e o possuiu. O homem das brincadeiras, que, para completar a sua concepção, possui a cada momento o gênio da infância, para quem nenhum aspecto da vida é embotado, é denominada por Baudelaire de *dandy*.<sup>5</sup>

Tal artista é detentor de uma quintessência de caráter e uma inteligência sutil de todo o mecanismo moral deste mundo, aspira à insensibilidade, mas é dominado por uma paixão insaciável de ver e sentir, e serve-se em sua expressão artística do amor excessivo pelas coisas visíveis, tangíveis, condensadas no estado plástico, palpáveis e não metafísicas. A arte seria, portanto, como em Nietzsche, aquilo que não necessariamente consegue explicar o mundo, mas pode nos ensinar a reproduzi-lo.

Makowski trata-se, talvez, de um adulto que pela mão da criança busca ser um homem livre, o espírito livre que, segundo Camus (1999, p. 92), seria em Nietzsche a consciência de que a liberdade do espírito não é um conforto, mas uma grandeza obtida em algumas ocasiões por meio

---

<sup>5</sup> Para Camus, em meio a infeliz esperança de conquistar um ser mais profundo, o herói romântico produz uma confusão profunda – muito presente em William Blake – entre o bem e o mal, “o romantismo demonstra efetivamente que a revolta está associada ao dandismo: um de seus rumos é o parecer. Em suas formas convencionais, o dandismo confessa a nostalgia de uma moral (...) a partir do romantismo, a tarefa do artista não será mais unicamente a de criar um mundo, nem de exaltar a beleza por si só, mas também a de definir uma atitude (...) a arte é sua moral” (CAMUS, 1999, p. 72).

de uma luta extenuante – no artista, o dever e o compromisso que este possui com a conquista de sua expressividade personalista.

Makowski congrega esse homem que esteve longe de casa e precisou sentir-se nela em todos os lugares; viu o mundo, esteve no centro do mundo e permaneceu escondido do mundo, manteve assim seu espírito independente, apaixonado e imparcial. É o observador que apreciou sua incógnita em todos os lugares, amando as pinturas e vivendo em uma sociedade encantada com sonhos pintados em tela. É o homem que apreende múltiplas vidas e é consciente que as expressa em imagens instáveis mais vivas do que a própria vida. Ao acompanhar com o olhar o fluxo da vitalidade, acompanhou a beleza eterna e a harmonia assombrosa da vida, harmoniosa por manter-se no tumulto da liberdade humana.

O artista conseguiu um retorno ao interior por ter contemplado as paisagens, os acontecimentos, as descobertas e as mazelas da grande cidade parisiense. Inspeccionou, analisou os elementos, a aparência e a alma das coisas vistas. Em seu ateliê de Paris, permaneceu para exercer em expressão as apreensões de sua faculdade de ver; diante do vazio da tela, seu olhar atento buscou pela reunião das formas simples e pelo encantamento de tudo que reunisse sua existência em cor e forma. As coisas renasceram em tintas, mais do que naturais – crianças/bonecos – e mais do que bonitas – brincadeiras/entusiasmos, singulares e dotadas de uma vida embevecida no júbilo, de acordo com sua alma. Todos os materiais colhidos pela memória harmonizaram-se e passaram pelo que em Baudelaire é chamado de uma idealização forçada, “que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguçada, mágica pela força da ingenuidade!” (1885, p.68).

Em sua última entrevista, Clarice Lispector disse: “O adulto é triste e solitário. A criança tem a fantasia solta”. Makowski fora então o adulto artista que buscou a fantasia na criança para expressar-se. Para aproximar-se da infância, o artista faz que pinta como criança, mas uma criança repleta de referenciais. Em cores primárias e figuras geométricas, a criança, como excelsa observadora das formas do mundo, evita empobrecer-se ao afligir-se como o adulto, que padece “da úlcera funda que ninguém curou!” (ABREU, 1902, p.156). O adulto já descobriu que “o mundo é uma mentira” (*ibid.*, p.157); a criança, não:

O homem nasce, cresce, alegre e crente/  
Entra no mundo c’o sorrir nos lábios/  
Traz os perfumes que lhe dera o berço/  
Veste-se belo d’ilusões douradas/  
Canta, suspira, crê, sente esperanças/  
E um dia o vendaval do desengano/  
Varre-lhe as flores do jardim da vida/  
E nu das vestes que lhe dera o berço/  
Treme de frio ao vento do infortúnio!  
Depois – louco sublime – ele se engana/  
Tenta enganar-se p’ra curar as mágoas/  
Cria fantasmas na cabeça em fogo/  
De novo atira o seu batel nas ondas/  
Trabalha, luta e se afadiga embalde/  
Até que a morte lhe desmancha os sonhos/  
Pobre insensato – quer achar por força/  
Pérola fina em lodaçal imundo!... (ABREU, *ibid.*, p.158).

O contemplativo e melancólico – tido por alguns que o conheceram como proprietário de uma ingenuidade infante-bondosa – Tadeusz Makowski, embora, tenha vivenciado e experimentado um par de estilos artísticos na Paris do XIX, com maior convivência com o cubismo, impediu expressivamente que tais incursões destituíssem completamente o romantismo de sua obra, similarmente ao que ocorreu na literatura com autores como Charles Dickens e sua percepção da infância. A infância é o tempo existencial que se liga às formas simples, por portar a simples visualização. Esse encantamento pela infância, tal como em Dickens, não o fez deixar de notar as mazelas da vida adulta, já que Makowski viveu como refugiado no período da Primeira Guerra Mundial e esteve no caos do pós-guerra, ou seja, experienciou os grandes dramas do mundo social do início do século XX.

A infância é o período da pureza das formas, mas também de grande exposição ao perigo; nela, embora o homem possa estar mais apto à criatividade, ele também está mais vulnerável, tanto

quanto diante de eventos devastadores como o causado pela guerra ao adulto; a convivência com o mundo para a criança muito exposta aos riscos assemelha-se de certo modo aos desafios dos adultos em situações conflituosas. O convívio social que coloca o adulto à mercê de pessoas cruéis, velhas e capazes de estigmatizar as outras coloca as personagens infantis nas mesmas condições – como o *Oliver Twist* e o *David Copperfield* de Dickens.

Em certa medida, Makowski tece uma crítica às exigências da sociedade e das circunstâncias familiares, que forçam à agudeza de sentidos não para as coisas boas do mundo, mas para as trapaças alheias, diminuindo a proximidade com a criatividade da criança, o que traz, de modo muito precoce, os tormentos da vida adulta. Em Dickens, esse reforço da infância registra-se de modo mais descritivo por meio das palavras, a exemplo de quando os filhos precisam responsabilizar-se por seus pais e pelos proventos da casa.

A intenção do artista aproxima-se da intenção de Dickens, embora com formas expressivas distintas; trata-se de valorizar a infância como um período essencial à formação do adulto, bem como o elo desse adulto à sua própria infância como uma forma de conhecer-se e dar conta de realizar suas aspirações de acordo com a plenitude de sua personalidade. Por meio das percepções da criança, o adulto é um *continuum* mais capacitado e mais pleno; Makowski nos traz uma obra humanista.

Em algumas ocasiões, na Paris já ferida pela guerra, os amigos de Makowski o surpreenderam doente e miserável, sem se aperceber da qualidade de sua própria sobrevivência, voltando-se exclusivamente à sua arte sem afastar-se de devoção religiosa – para alguns teóricos, a devoção religiosa é uma condição infantil. A aquisição de sua expressividade por meio da forma simples se dá no mais complexo da condição adulta. Na fase mais definidora de sua expressividade artística, a mensagem advém das crianças, delas parte o centro de suas reflexões e concretizações. As crianças simples, brincalhonas e, por vezes, indesejadas e esquecidas são apresentadas sob a forma de bonecos e vestem-se com formas angulares, não com intuito de coisificá-las, mas com a intenção de reivindicar essencialização à infância que elas representam.

Na obra *Duas crianças com um cão* ocorre o predomínio da forma circular (fig. 4); já na obra *Crianças com tochas*, as formas triangulares pouco se sobrepõem às circulares nas cabeças das crianças, para conservar a primazia do redondo. Nessas obras ocorre o oposto do que ocorre em *Mascarada* ou na série de aquarelas pintadas entre os anos 1927-1932 (fig. 5), nas quais o triângulo dita o cerne da obra. Contudo, as personagens estão sempre em pé de igualdade como na obra que reúne duas meninas e um cão, as duas dão as mãos e não existe distanciamento entre elas e o cão, e todas essas narrativas pictóricas parecem extraídas de uma pose feita para uma fotografia feita pelo pincel de uma criança na captura da essência do que vê.



Fig. 1. No ateliê (*W pracowni*), 1929. Óleo sobre tela. 45,5x55cm.  
Museu Nacional, Cracóvia (*Muzeum Narodowe, Kraków*)



Fig. 2. Meninos com flauta de cana (*Chłopcy z fujarkami*), 1928, óleo sobre tela, 80x49cm  
Museu Nacional, Varsóvia (*Muzeum Narodowe, Warszawa*)

Fig. 3. Quatro crianças com trombeta (*Czworo dzieci z trąbą*), 1929  
Óleo sobre tela, 81x100cm, Museu Nacional, Varsóvia (*Muzeum Narodowe, Warszawa*)



Fig. 4. Acervo do Museu Nacional, Varsóvia (Muzeum Narodowe, Warszawa)  
 1. Duas crianças com um cão (*Dwoje dzieci z psem*), 1932, óleo sobre tela, 98,5x81cm  
 2. Crianças com tochas (*Dzieci z pochodniami*), 1928, óleo sobre tela, 81x103,5cm  
 3. Mascarada (*Masquerade*), 1931, aquarela, 26,6x36,5cm

Como essência entendemos a *pureza* da qual nos fala Bachelard, como sendo uma das categorias fundamentais da valorização, que pode ser simbolizada por meio de todos os seus valores. Para o autor, os temas sociais são o cerne das grandes categorias da valorização; “a verdadeira valorização é de essência social” (1942, p.182). Essa valorização precíua, nesse sentido, considerar os devaneios inconfessados, os devaneios do sonhador que foge da sociedade, tentando tornar o mundo seu único companheiro em meio à solidão incompleta. Makowski insere-se bem na figura do sonhador isolado, o guardador de valores oníricos em seu íntimo, ligando estes à sua linguagem expressiva, à imagem que pretende criar. Essa sua imagem transforma-se numa sentinela da poesia, própria da linguagem de sua cultura polonesa, mas, além dela, para a cultura da infância cheia de brincadeiras.

As imagens que ele aplica às crianças com aparência de coisas expressam as coisas-crianças tornadas poéticas, valorizam-nas espiritualmente, exploram o que Bachelard classifica como devaneio. Considerando os hábitos sociais, sem se prender a eles, transporta para seus poemas pictóricos da infância o fundo social de sua expressão. As formas e as imagens encadeadas no imperioso tema da infância comportam sua poesia pictórica. A imagem-coisa da criança coloca em

ordem as ideias expressivas de Makowski, mas as matérias elementares da infância e toda a possibilidade de brincar e sonhar colocam em ordem os sonhos do artista.



Fig. 5. Do grande conjunto de desenhos e aquarelas feitas por Makowski entre os anos 1927-1932<sup>6</sup>  
 1. *Feliz ano-novo*; 2. *Crianças*; 3. *Quatro crianças com lanternas*; 4. *Duas crianças com um buquê de flores*;  
 5. *Crianças com cesta e flores*

A matéria elementar – a infância – recebe, conserva e exalta os sonhos do artista que, como recomenda Bachelard, não deposita o *ideal de pureza* em qualquer lugar, em qualquer matéria. A purificação requer uma matéria capaz de simbolizá-la. Embora a água clara<sup>7</sup> seja “uma tentação constante para o simbolismo fácil da pureza” (BACHELARD, 1942, p. 182), a cada artista, a imagem natural advém de suas próprias referências, sem uma simbologia específica. Essa atribuição de um *valor* a uma experiência material revela-se assim mais fundamental do que uma experiência comum.

A forma de sua infância pode transformar-se por si mesma, coloca uma imaginação material em voga na aquisição das formas. Tal aquisição das formas simples em Makowski, além da cultura,

<sup>6</sup> Nessas composições feitas tanto em óleo sobre tela como em aquarelas, as figuras de crianças assemelham-se a madeiras – como Pinóquio – ou fantoches populares trajados de personagens fantasiadas. A comparação entre estas composições com outras aquarelas feitas em técnica de luz similares se reforçou mais a partir de 1931 e pode ser comprovada em obras como *Mascarada (Masquerade)*, de 1931 (toda a coleção encontra-se no Museu Nacional, em Varsóvia). A composição de *Dois crianças com um buquê de flores* deve ser estilisticamente compreendida como parte de uma grande coleção de desenhos e aquarelas feitas por Makowski nos anos 1927-1932. Pode-se incorporá-la também às aquarelas pintadas nesse período como a obra que, de acordo com a professora Władysława Jaworska, fora enviada por Makowski a Gaston Cheron, *Feliz ano-novo (Bonne et heureuse Année)*, de 1930.

<sup>7</sup> “A água pura e clara é, com efeito, para o inconsciente, um apelo às poluições. Quantas fontes sujas em nossos campos! Nem sempre se trata de uma maldade bem definida que de antemão desfruta da desilusão dos passeantes. O ‘crime’ visa mais alto que a falta contra os homens. Ele tem, em alguns de seus traços, o tom do sacrilégio. É um ultraje à mãe natureza” (BACHELARD, 1942, p. 186). As impurezas ainda não atingiram a infância.

transmissora de formas, revela um pouco do que é em Bachelard, o devaneio natural, ocorrido diante da natureza, no simbolismo como um poder material. “Nosso devaneio pessoal reformaria de maneira inteiramente natural os símbolos atávicos, porque os símbolos atávicos são símbolos naturais. Mais uma vez, é preciso compreender que o sonho é uma força da natureza” (BACHELARD, 1942, p. 183). A pureza é então conhecida por ter sido sonhada e provada com a substância na natureza.

Sobre o tema dialético da pureza e da impureza da infância, pode-se ver essa lei fundamental da imaginação material agir nos dois sentidos – como o faz Bachelard com a água –, o caráter eminentemente *ativo* dessa época da existência dota-se de uma essência que, pura, seria suficiente para purificar um período da vida; impura, seria suficiente para desdourar o universo infante. O sentido moral da ação escolhida pela imaginação material permeia entre o sonhar o bem ou o mal; Makowski sonha o bem para dar vazão à substância pura.

A ação da substância-infância é sonhada como um devir substancial desejado na intimidade da substância, a plenitude das brincadeiras. É, no fundo, *o devir* do artista. Essa ação pode então contornar todas as circunstâncias, como observa Bachelard, e superar todos os obstáculos, romper todas as barreiras. A infância pura é sutil, assim como o é em artistas como Cândido Portinari, com o qual Tadeusz Makowski converge poeticamente em vários aspectos: na temática da infância, na ingenuidade desse período da vida, na referência às brincadeiras e aspectos teatrais e circenses, na referência à própria infância por meio das referências culturais e na utilização de figuras geométricas. Um exemplo palpável dessa convergência pode ser visto nos chapéus triangulares utilizados também por Portinari em obras como *Espantalhos, pipas e balões* (1941), *Meninos soltando pipas* (1947), *Palhacinhos na gangorra* (1957) ou em suas obras sobre o circo. Ao trazer a infância nesse sentido e não no sentido negativo ou maculado, ela transforma-se numa vontade condensada, comandada pelo e para o interior; são narrativas pictóricas intimistas.

Em artistas como Makowski e Portinari, a infância remete também à nostalgia, por ser uma lembrança da essência pura e dissipadora da impureza, sem deixar de tratar da realidade, trazendo à tona questões sociais de modo a exaltar a existência ainda distanciada da convivência adulta. A imagem preservada na pintura passa pela intimidade do artista e faz permanecer a unicidade substancial da existência como criança. Essa poesia pictórica é erigida pela imaginação de valores acalentados no lugar natural na vida íntima do artista. Dessa imaginação inventiva da criança que ainda habita o artista adulto, distanciada, em certa medida, das rotinas da memória mais recente desse adulto, nasceria a explicação para o que Bachelard classifica como aptidão para oferecer imagens materiais, “imagens que superam as formas e atingem a própria matéria” (BACHELARD, *ibid.*, p. 204). A essa imagem atrela-se também o que o autor atribuiu à água doce, a metáfora da qualidade do que é um frescor à existência, uma época privilegiada da vida – a infância. Ao ultrapassar a forma pela simplificação, ocorre a materialidade da infância.

Em contraposição, a doçura congregaria a melancolia das águas paradas e não das águas violentas da vida adulta. De certo modo, essa infância pintada segue por uma via distinta da retórica, que é racionalizada, pois solicita que “o fantasma real da nossa natureza imaginária” domine a nossa vida, nos devolva a verdade do nosso ser, a energia do nosso dinamismo próprio (BACHELARD, *ibid.*, p. 249).

Nessa adoção das formas simples, a criança condensa toda gente simples, destituída dos vícios citadinos, como os camponeses (fig. 9), – novamente outro ponto de convergência entre Portinari e Makowski. Há ao mesmo tempo certa adesão da infância à vida simples, vivida sem muitos luxos, mas com muitos recursos imaginativos e muita liberdade para ser criança. As formas se veem envolvidas por cores que parecem brincar tal como uma infância rodeada de encantamentos. A busca pela forma simples tem como alvo o sentimento do leitor-espectador da obra.

Da cidade – Paris –, Makowski parece aperceber-se, como Caeiro, de que por lá “a vida é mais pequena” (CAEIRO, 1993, p.32 ); nela, a vista fechada à chave esconde o horizonte, empurrando o “olhar para longe de todo o céu” e, ao arrancar nossos olhos, as casas cidadinas “tornam-nos pequenos” (*ibid.* ) e também “tornam-nos pobres porque a única riqueza é ver” (*ibid.*). Então o artista retorna à infância, a um espaço menor, de onde se vê “quanto da terra se pode ver no Universo” (*ibid.*), esse espaço que é grande por ser do tamanho do que se vê. Esse espaço é apreendido por meio do rosto das crianças, qual fisionomia de brinquedos, rosto que, por não portar marcas, porta esperança e esse olhar a perder de vista. A curiosidade do olhar da criança figura em Makowski ao oferecer-nos então esse quinhão de doçura para o nosso olhar.

## A adoção das formas simples

*Que auroras, que sol, que vida,  
Que noites de melodia  
Naquela doce alegria,  
Naquele ingênuo folgar!*  
Casimiro de Abreu

A partir dessa infância, onde as coisas são frágeis e as almas desinteressadas de benefícios que não o de seu próprio contentamento e evolução, está é a porta de entrada para a obra de Makowski; por essas ruelas de lugar pequenino, onde nos deparamos com moradias simples, com a igreja ao fundo e onde tudo se vê envolto pela pacacidade advinda dos adultos e pelo som das brincadeiras advinda das crianças. Nas vilarejas passagens, encontramos as personagens essenciais de seu compósito narrativo pictórico, os moradores reunidos pela força do trabalho ou das comemorações, com ênfase na atuação das crianças.

A temática da infância com base nas formas simples congrega a forma onde habita a vida desse artista; “quando conseguimos reviver essa vida parcial na precisão de uma vida que dá a si mesma uma forma, o ser que tem uma forma domina milênios. Toda forma guarda uma vida (...) a vida é causa de formas. (...) a forma é a habitação da vida” (BACHELARD, 2000, p.122-123).

Todo esse espaço de acontecimentos encerra-se no espaço da morada, para a qual o artista não conseguiu mais voltar, no espaço das memórias afetivas, no espaço das saudades, na proteção própria da infância:

a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘jogado no mundo’, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa (BACHELARD, 2000, p. 26).

Makowski alicerçou sua temática numa etapa da existência humana sem pretensões “realistas”; as crianças tem qualquer ar de brinquedo ou de bonecos. Para ser vista como “realista”,

passível de similaridade com a realidade, a imagem precisaria, talvez, aportar de modo mais veemente à complexidade do mundo. Entre o “substancial” e o “insubstancial” da vida, as crianças do artista distanciam-se daquelas capazes de sentir o que Mikhail Bakhtin denominou como o não místico “medo cósmico” – o sentir de uma trepidação diante do descomunalmente grande e poderoso, como o céu, a massa física das montanhas, o mar ou as possíveis catástrofes. Essas crianças parecem estar livres da vulnerabilidade física, sem prostrarem-se mediante o temor das incertezas ou mesmo do temor em relação às forças anônimas e implacáveis. A infinitude parece inexistir para esse instante da infância expressado por Makowski.

A menina da narrativa pictórica (fig. 7) caminha em meio aos dias ditosos, nesse momento da vida em que, nas palavras de Casimiro de Abreu, se é “livre filho das montanhas” (ABREU, 1902, p.34), sem as mágoas do adulto, em que se acha o céu sempre lindo, as crianças encontram-se protegidas de condições precárias e miseráveis, das mazelas da opressão e da percepção do espaço como um espaço de crueldade; curiosamente, ao se encontrarem mascaradas, a brincar de máscaras, elas apelam a um dos aspectos essenciais que Krystyna Pomorska considera como sendo a relação de “desmascaramento” e a divulgação da verdade irrepreensível sob o véu de falsas afirmações e classificações arbitrarias em Bakhtin.



Fig. 6. Uma família de camponeses (*Rodzina wieśniaków*), 1928  
Óleo sobre tela, 84x105cm, coleção privada



Fig. 7. Vista da igreja (*Pejzaż z kościółkiem*), 1926  
Óleo sobre tela, 28x40,4cm, coleção privada.

As máscaras (fig. 8) conservam nelas o invólucro da criatividade do ato de brincar de modo livre, por meio do reforço da cultura descartadora do nocivo, e a referência à geometria por meio da arte, em Makowski, submete-se à simplicidade das formas ao ser expressa como o intento de uma criança que observa. Criança, Kepler encantou-se com a geometria; para ele, a analogia com as coisas do mundo mostra o que a geometria confirma.

Tadeusz Makowski, movido pela emoção diante de todo o simples, similarmente aos versos de Alberto Caeiro, busca esse olhar saltitante. As coisas vistas são sempre vistas pela primeira vez, vistas por uma criança. Em conformidade a um poema como o de Caeiro, ao andar pelas estradas e olhar por toda parte, a criança, símbolo do artista, vê a cada momento algo que nunca tinha visto antes, pasmada ao nascer repetidas vezes, pela via dos sentidos e especialmente pelo acolhimento do amor e para a eterna novidade do mundo, a cada momento. Esse sentimento tão intenso e imenso é capaz de acolher conhecimentos que o pensamento por si só não consegue; ele requisita muitos sentidos em harmonia.



Fig. 8. *Mascarada (Maskarada)*, 1928  
Óleo sobre tela, 80x100cm, Museu Nacional, Poznań

A criança simboliza ainda a presença do amor, cujo frescor revigora a mocidade, o sorriso da alma que se perde. Em sua fisionomia infante, retratada como aquela tez não trincada ao sorrir, assim como o rosto de bonecos em função da rigidez, metaforiza o riso perdido e a ânsia do adulto por encontrar essa criança e falar com ela, e, ao invés de dar instruções a ela, receber dela as lições perdidas no caminho. O descuido do homem com a criança que foi o fez deixar-se levar por estradas bifurcadas: enquanto a criança seguiu rumo aos belos jardins em uma delas, a alma partiu-se em duas e o adulto seguiu por outra.

Newton referiu-se a si próprio como um garotinho brincando na beira da praia, divertindo-se e, vez por outra, encontrando um pedregulho mais liso ou uma concha mais bonita que o normal, enquanto no grande oceano da verdade diante dele haveria muito a ser descoberto; “quando se brinca contente/ Ao despontar da existência/ Nos folguedos da inocência,/ Nos delírios de criança;/ A alma, desabrocha/ Alegre, cândida e pura –/ Nessa contínua ventura/ É toda um hino: – esperança! (ABREU, 1902, p.133).

Para Casimiro de Abreu, a velhice teria os gemidos da dor das vidas passadas, a mocidade, os queixumes, e a infância, as risadas. Tratamos então de um artista adulto que se fez criança para expressar a outros adultos uma mensagem da infância. A obra de Makowski parte do íntimo de suas próprias aspirações e do interior dos lugarejos onde sempre buscou refugiar-se, do seu vínculo com a vida interiorana e o afastamento dos modismos. As crianças conservam-se da corrupção e dos anseios por ter ou por mostrar o ter, estão envoltas por atividades salutares, estão ocupadas em observar atentamente o mundo, aprender sobre ele e devolver a ele afeição e uma relação que extrapola a amizade para ser coexistente com as novidades da natureza e das possibilidades criativas humanas. Elas brincam com e por meio do colorido da vida em suas manifestações lúdicas.

## Considerações finais

*Quando tu choras, meu amor, teu rosto  
Brilha formoso com mais doce encanto,  
E as leves sombras de infantil desgosto  
Tornam mais belo o cristalino pranto.*  
Casimiro de Abreu

Duas condições humanas permeiam a obra de Makowski, *o encantamento* e a *ingenuidade*, ambas muito presentes na criança. Tem-se tanto o encantamento em função da ingenuidade, como a ingenuidade em função do encantamento. Há também o encantamento independente da ingenuidade, aquele vinculado às especulações de olhar os pormenores e as possibilidades criativas, atributos da infância, quando a pessoa tem tempo e espaço para estar atenta à própria existência e à composição de sua essência. Em Makowski, a ingenuidade não é diretamente proporcional ao ludíbrio ao qual está sujeito o ingênuo graças às astúcias alheias, mas tem um vínculo com os pequenos e primeiros despertares para as curiosidades do mundo; é, antes, diretamente proporcional à espontaneidade. Entre as curiosidades do mundo inclui-se a relação desinteressada da amizade, completamente desvinculada da amizade pautada pela obtenção de favorecimentos. Vemos as personagens agindo em prol de interesses coletivos, sem perder sua unicidade. Às crianças é dado o direito de ser, sem as preocupações do parecer ser.



Fig. 9. A caminhada (*La Promenade*), 1928, óleo sobre tela, 81x100cm, coleção privada

O artista alerta-nos para o enorme risco da maturidade desvinculada da infância, daquela vivenciada apenas na memória da praticidade que visa a obtenção das coisas materiais e palpáveis não expressas pela arte, mas apresentáveis aos espectadores como a conquista de recursos além da sobrevivência e que consistem apenas em suntuosidade vazia e perecível. Parece convidar-nos a voltar a ter ideias ainda impalpáveis e sentimentos prazerosos que partem de percepções corriqueiras e disponíveis em gratuidade por toda parte.

Solitário, Makowski fala-nos pela narrativa pictórica destas primeiras solidões de uma criança que deixam “em certas almas, marcas indeléveis. Toda a vida é sensibilizada por um devaneio poético, por um devaneio que conhece o preço da solidão. A infância conhece o infortúnio dos homens” (BACHELARD, 1968, p. 84). A criança que nos encara (fig. 9) ou nos dá as costas (fig. 10) – vida – apela ao adulto – morte – pela captura do solitário êxtase: “Ri, criança, a vida é curta,/ O sonho dura um instante./ Depois... o cipreste esguio/ Mostra a cova ao viandante!/ A vida é triste – quem nega?! – Nem vale a pena dizê-lo” (ABREU, 1902, p.171).

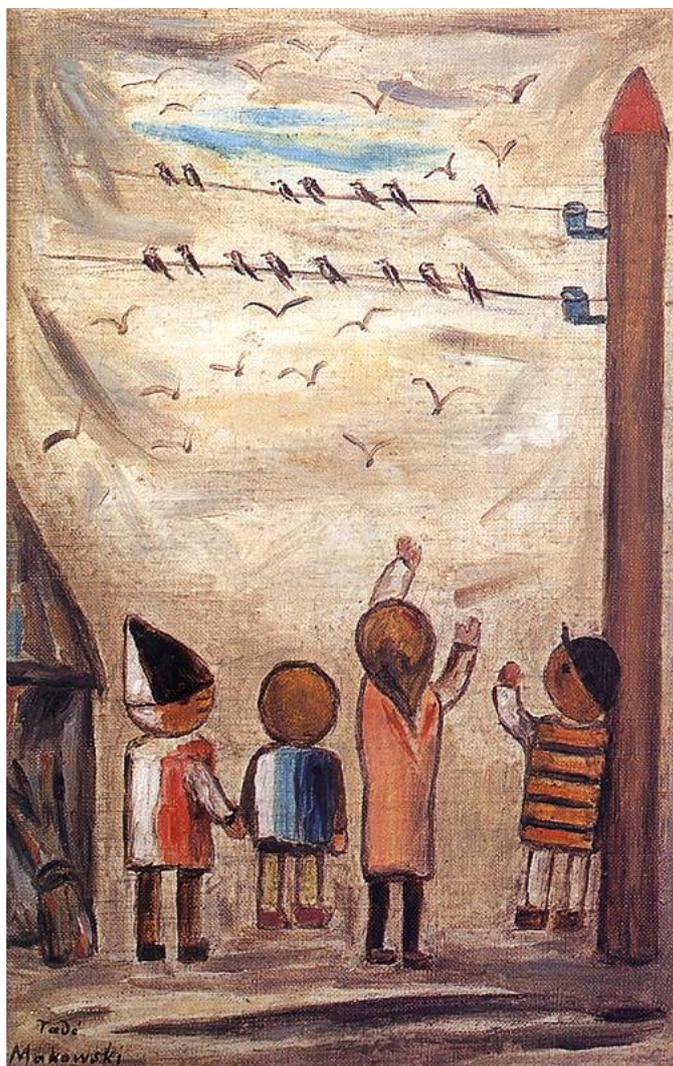


Fig. 10. Migração das andorinhas (*Odlot jaskółek*), 1931, óleo sobre tela, 39,5x26,5cm  
Museu Nacional de Cracóvia (Muzeum Narodowe w Krakowie)

A criança, em Makowski, é assim um símbolo a outros artistas, um reforço da saudade. Saudade dela própria e saudade de uma condição e de um lugar, nesse caso da Terra Natal, para a qual o artista não conseguiu mais voltar.

A infância é a primavera – “manhã da vida” –, que “é a estação dos risos”, nela “tudo é viço e gala” (ABREU, *ibid.*, p. 61). Nessa narrativa pictórica, infância e poesia se tornam uma só alma corporificada em figuras geométricas encantadas por cores. A narrativa pictórica de Tadeusz Makowski preserva a essência da criança que a substância envelhece.

As crianças descaradamente ingênuas aparecem fantasiadas ou observam atentamente a movimentação das andorinhas, apontando para os fios elétricos (fig. 10). O artista apreende então o

honesto encantamento dos pequeninos, de pé com a cabeça erguida e, por vezes, com os bracinhos estendidos, como se pudessem tocar algum dos também pequeninos pássaros. Os pássaros pretos e brancos anunciam a chegada da primavera, saudada com ternura e alegria pelas personagens centrais dessa narrativa pictórica. Assim, elas se familiarizam com o mundo pela via da natureza, são sempre sensíveis a seu espetáculo e à sua beleza. São espontâneas ao demonstrar em expressão física os sentimentos de paridade, as crianças se sentem parte de tudo o que acontece, não são especiais de modo tangencial, são especiais junto à movimentação de toda forma de vida. A aura turva no céu da obra que denuncia o principiar da primavera brilha em pérola amarronzada para fazer o fundo de um cenário onde cada criança encontra-se vestida de forma diversa, de acordo com sua vontade, sem modismos. Os pássaros (fig.9 e 10), personagens também frequentes na obra de Makowski – livres ou engaiolados – são símbolos da suprema liberdade, podem ir para onde quiserem e quando quiserem. Os pássaros são assim metáforas da criança abrigada pelo encantamento da infância em sua forma simples. Na infância mora a confiança inicial e a liberdade de ser espontânea.

## Referências

ABREU, Casimiro de. *Obras completas*. Rio de Janeiro e São Paulo: Laemmert & C. Editores, 1902.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 18 réimpression, 1942.

\_\_\_\_\_. *La poétique de la rêverie*. Paris: Les Presses universitaires de France, 4e édition, 1968.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Calmann Lévy, 1885 (III. L'Art romantique, p. 58-68).

CAEIRO, Alberto. "O guardador de rebanhos". In *Poemas de Alberto Caeiro*. Fernando Pessoa. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GOLDING, John. *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1988.

JAWORSKA, W. *Tadeusz Makowski: życie i twórczość*. Wrocław-Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1964.

\_\_\_\_\_. *Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu*. Wrocław-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.

SEVERINI, Gino. *Du cubisme au classicisme: Esthétique ou compas et du nombre*. Paris: J. J. Povolozky & Cie, Éditeurs, 1921.