

## 4. Período clássico<sup>117</sup>

*“ My painting does not come from easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West.*

*I continue to get further away from the usual painter’s tools such as easel, palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass and other foreign matter added.*

*When I am in my painting, I’m not aware of what I’m doing. It is only after a sort of “get acquainted” period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well”.*<sup>118</sup>

### 4.1. Algumas considerações

*“ No chaos damn it. Damned busy painting as you can see by my show coming up nov. 28. (...) Think you left out most exciting part of Mr. Alfieri’s piece”.*<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Emprego o termo “clássico” para identificar os anos de 1947 a 1951, período do início do *all over* e das *drip paintings*, até as *Black Paintings*. Ressalto, no entanto, que optei pelo termo, por mera convenção, tendo em vista a larga utilização na fortuna crítica de Pollock. Dito isto, não o considero inadequado, apenas ainda não trabalhei o conceito de forma a discuti-lo ou revisá-lo. O mesmo vale, em parte, para “*drip paintings*” muitas vezes sendo preferencialmente chamadas de “*pourings*”. Neste caso, trata-se mais de uma precisão do sentido: a grosso modo, *to drip* quer dizer gotejar e *to pour* significa derramar. Por esse ângulo, o segundo estaria mais em acordo com a ação de Pollock. Contudo, trata-se apenas de um preciosismo (que talvez faça sentido no inglês), na realidade, não altera em nada a compreensão da pintura. Preferi manter o termo *drip paintings*, mais usado na literatura corrente.

<sup>118</sup> Jackson Pollock. *My Painting. Possibilities*. (Winter 1947-1948). In: *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, op. cit., p. 17.

Colaboração de Pollock para a revista *Possibilities*, com uma única tiragem, editada por Robert Motherwell e Harold Rosenberg. O *statement* foi ilustrado com pinturas da fase anterior aos *drippings*, no entanto, pela descrição da técnica utilizada, ao que parece, refere-se aos dois momentos de sua carreira (antes e depois de 1947).

<sup>119</sup> Telegrama de Pollock para a *Time Magazine* em resposta ao artigo da revista que reproduzia, em parte, o ensaio de Bruno Alfieri, para o jornal italiano *L’Arte Moderna*. In: O’CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*, op.cit., p. 56.

A propósito, a exposição que Pollock menciona no telegrama será a consagração maior de sua pintura onde apresenta as telas de 1950. Expõe 31 pinturas em tela e uma em vidro, todas de 1950. Ver também nota 135.

Neste momento, Pollock encontra-se na altura do mais doce som, puro e límpido, executado somente por aqueles que sabem. É do delírio, como exaltação do espírito, que falamos aqui. Ao atingir o mais alto grau de consciência plástica, a pintura de Pollock se revela grandiosa, rítmica, a fluir livremente pela superfície. As linhas, reflexo maior do seu Eu, ondulam, crescem, afinam, giram, respingam, encorpam, majestosas e vibrantes, nessa montanha-russa de sentidos. Tamanha vertigem, somente comparável às naturezas-mortas de Cézanne, outro *coup de poing* da pintura moderna. Com *One*,<sup>120</sup> Pollock chegara àquele lugar onde nada falta, nada sobra, e tudo encontra seu lugar, suavemente, sem choques, guiado somente pela integralidade dessa pintura que se fez completa.

No final de 1947, tendo chegado ao *all over*, à medida que este último se afirma, uma força perturbadora indaga mais e mais, até à exaustão, as possibilidades infinitas daquela nova realidade. Não há registro do instante exato. Em todo caso, no momento que Pollock deita a tela no chão e começa a girar em torno dela, completa-se a equação: homem e arte, inteiros. Não há que se referir a quatro cantos, agora é uma circunferência que se completa – sem início, meio e fim – incluídos corpo, inteligência e pintura, um só universo, na mesma arena: palco de vida e morte, para a imaginação delirante de Pollock.

Absorvido por sua natureza experimental, esse espírito aventureiro lança mão, para além dos pincéis, de objetos como varetas, bastões, espátulas, latas de tintas perfuradas, e mais tarde, seringas de cozinha (*Black Paintings*). A tinta mais fluida, líquida (daí a preferência pelas tintas comerciais) corre pela tela com leveza e, ao mesmo tempo, permite ao pintor controlar o fluxo da intensidade muscular e gravitacional envolvidos. Sem o toque do pincel, talvez por demais invasivo (quase um intruso), naquela relação quase lasciva com a matéria, a tinta escorre diretamente para a tela, reagindo tão somente à força da gravidade.<sup>121</sup> Para além da distância com que a tinta é lançada e a quantidade de pigmento utilizado,

<sup>120</sup> Ver fig.47 e 48, p. 80.

<sup>121</sup> “For me it is working in the air and knowing where it will land. It is really quite uncanny. Even the Indian sand painters were working in the sand, not in the air”, Lee Krasner em para Barbara Rose. *Jackson Pollock at Work: An Interview with Lee Krasner*. Partisan Review. In: *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, op. cit., p. 39.

uma outra dimensão surge nessa complexa arquitetura de Pollock: a variável *tempo* – essência da poética de Pollock.<sup>122</sup>

Tempo consciente. Tempo de iniciar, interromper e retornar. Tempo espiral. Tempo informe. Tempo de parar. Tempo circular. Tempo do inconsciente. Tempo de refletir. Tempo silêncio. Tempo que pulsa. Mexendo nessas dimensões objetivas-subjetivas, que correm numa rede invisível de força, Pollock reestabelece a relação íntima, há muito desejada, e por um instante adormecidas, com o ritmo, a cadência e o movimento.

*A virgem percebe que esse arquipélago gigantesco é a projeção do saber do ancião no seu próprio corpo, trabalhado pelo mesmo e nele se desenvolve todo o saber da história.*<sup>123</sup>

Movimento, nascimento e corpo. Físico, instrumento maior do pintor, matéria viva nessa luta extenuante que, de um salto, vai das trevas à luz, e retorna, esgotado, para arena. Lugar de êxtase e de tormenta. Incansável, à beira do abismo, o poeta retoma o trabalho. E engaja corpo e espírito, num vai e vem de sentidos, por vezes impenetráveis, em busca da expressão sincera e autêntica.

Movido por uma sensibilidade única o corpo-instrumento prolongamento da inteligência do artista, faz escorrer na superfície da tela plantada no chão uma multidão de vozes, suaves e alucinadas, em todos os tons e escalas. Por vezes, as linhas desalinham, a comunicação ansiada não se estabelece e o quadro não funciona. Mas há também, felizmente, os inúmeros momentos de brilho, a recompensa para quem vive no limite. O entendimento irretocável entre linhas, cores e ritmos acontece. Harmonia perfeita. Expressão máxima do refinamento de sua pintura. Por ora, aquietam-se os fantasmas e a paz se instaura.

<sup>122</sup> Por esta razão – a experiência do tempo – torna-se sem fundamento a filiação das *drip paintings* aos experimentos de Max Ernst (depois de encher um balde de tinta, suspenso por fio, faz um pequeno furo no meio e começa a girá-lo, as tintas passam a escorrer, aleatoriamente, pela tela), ou qualquer outra engenhoca que fizesse espalhar a tinta pela superfície. Na medida em que o efeito do acaso obscurece a originalidade do trabalho intelectual de Pollock, não há que se falar em acidente. Pode-se argumentar ser impossível que todos os respingos de tinta na tela tenham sido fruto de um controle absoluto. Não se trata disto, o que está em questão é o efeito produzido, melhor, o controle desse efeito na tela (era o que realmente interessava a Pollock), ou seja, transmuda-se o acidente em escolha estética.

“*I can control the flow of paint: there is no accident*”, Jackson Pollock. Extraído da trilha sonora do filme sobre o artista realizado em 1951, por Hans Namuth e Paul Falkenberg.

<sup>123</sup> Lygia Clark, em *Meu doce rio*. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984, p. 42.

A pintura de Pollock, a despeito de sua enorme carga expressiva, não é meramente uma sensação visual do espírito arrebatado do pintor, tampouco um enorme papel de parede decorativo: era um modo de pensar a estrutura que sustenta e comporta seu estar-no-mundo, de maneira a não condescender com as facilidades e manter (ao menos, tentar) a invenção e pesquisa profunda de seu ser.<sup>124</sup>

*“When I’m painting I have a general notion as where to I am about”.*<sup>125</sup>

Pollock não poderia ter chegado ao espaço contínuo, ao absoluto do período clássico, sem a experiência da disciplina cubista. É inquestionável o papel central do cubismo como o grande disponibilizador de linguagens da arte moderna. Todos os que vieram depois de Picasso dialogaram diretamente com o cubismo. Mesmo para aqueles que contestavam os limites de seu fundamento racionalista, o modelo continuava sendo o cubismo. Pollock, desde os primeiros trabalhos maduros – refiro-me àqueles apresentados na primeira exposição – não se intimidou em enfrentar a inteligência plástica de Picasso. A admiração do pintor norte-americano frente ao gênio de Picasso tornou-se um constante e instigante desafio para a sua arte. As pinturas pré *drippings*, excluídas as primeiras, evidenciam claramente o estudo consciente do espaço cubista. Tenho em mente sobretudo o cubismo sintético.

Na construção de uma pintura tradicional, o pintor recorre a vários planos, independentes e bidimensionais, mas, ao sobrepô-los, dão a sensação tridimensional da perspectiva. No cubismo sintético, esses planos, antes sobrepostos, desobrigam-se do jugo da ilusão e reconquistam sua verdade, a sua autonomia no espaço. No entanto, para que esses planos circulassem livremente pelo espaço, sem avançar ou recuar, sustentando-se na superfície da tela, era preciso, anteriormente, passar pelo laboratório intelectual do cubismo analítico. Picasso e Braque aí decompõem a figura/objeto e o fundo em vários planos-facetas, num dado momento, figura e fundo fundem-se, valem-se pelo todo, uno,

<sup>124</sup> “Não se pode pensar a realidade senão enquanto é recebida de uma consciência; não se pode pensar a consciência senão enquanto é preenchida pela realidade. Tampouco se pode conceber uma estrutura, uma ordem constitutiva da realidade e do seu devir, que não seja a estrutura ou a ordem da consciência em seu constituir-se e formar-se”. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, op. cit. p. 110.

<sup>125</sup> Jackson Pollock. Extraído da trilha sonora do filme sobre o artista realizado em 1951, por Hans Namuth e Paul Falkenberg.

indistintos na superfície. Não mais dissociados, espaço e figura se equivalem, espaço-objeto absoluto.

Voltemos ao espaço em Pollock. Assimilado o cubismo sintético, navegando à vontade pela grade cubista, o pintor dá finalmente o salto fundamental: a totalidade do seu Eu no mundo. Linhas, intensamente expressivas, múltiplas, em várias direções, numa aparente falta de lógica, equilibram-se plenamente, revelando a enorme lucidez estrutural a que chegou Jackson Pollock.

Diante dessa unidade espaço-temporal cubista cabe indagar: as *drip paintings* são, realmente, um desdobramento do cubismo analítico, como pretende Clement Greenberg?<sup>126</sup> Ou, trata-se do cubismo sintético posterior com uma complexidade ainda maior de problemas? Estamos falando, ainda, de um espaço cubista?

Pollock em ação, no filme de Hans Namuth,<sup>127</sup> especificamente na pintura em vidro, exhibe, na exata medida, o domínio da técnica dos *drippings*, o entendimento do espaço, notoriamente cubista (no caso do vidro, originário das colagens cubistas) e, sobretudo, revela-se um exímio mestre da composição. Aliado à inteligência rápida (aqui não é o suficiente, é preciso olho e sensibilidade) daqueles que conhecem o espaço, sobretudo, daqueles que conhecem o lugar das linhas/objetos no espaço. Aqui penso em Cézanne e Mondrian. Outros dois gigantes na arte de encontrar o equilíbrio assimétrico perfeito.<sup>128</sup>

Pollock descende de Picasso (que, por sua vez sai de Cézanne, o pai de todos), e de certa maneira, não ultrapassa o mestre. Permanece trabalhando sobre

<sup>126</sup> "... his [Pollock] all-over paintings of 1947-1950, (...) continue Braque's and Picasso's earlier, monochromatic Cubism of 1910-1912, with its shutter-work of planes. Braque and Picasso themselves abandoned this kind of Cubism (...) for fear it would lead them into completely abstract art. The interstitial spots and areas left by Pollock's web of paint answer Picasso's and Braque's original facet-planes, and create an analogously ambiguous illusion of shallow depth. This is played off, however, against a far more emphatic surface, and Pollock can open and close his webs with much greater freedom because they do not have to follow a model in nature", Clement Greenberg. In: GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, op. cit. p. 110.

<sup>127</sup> Para assistir ao filme de Hans Namuth e Paul Falkenberg, acessar o endereço eletrônico - <http://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOG0>.

<sup>128</sup> Ver figs. 47-49, p. 80.

"Beauty in art is created not by the objects of representation but by the relationships of line and color". Paul Cézanne. Frase extraída da exposição *Cézanne and Beyond*, Philadelphia Museum of Art, 2009.

bases cubistas até as últimas pinturas, quando já perdera a força e a vitalidade iniciais. Trata-se, porém, de um espírito arrebatado. Pollock vive no extremo das sensações; aprendera com Picasso que o espaço não é uma abstração universal, é um lugar, mas o racionalismo cubista será insuficiente para a exuberância do trágico.

## 4.2. One

*“ No estado de ‘clareza espiritual’ não há segredos. O esforço para atingir esse estado é enorme e excruciante, e, uma vez alcançado, não é menos doloroso mantê-lo. (...) Sua ação é imediatamente arte, não a arte mediada pela vontade, por uma postura estética, mas por uma honestidade de propósito que é o resultado de todas as restrições rejeitadas e das novas convicções que sua estranha ascensão lhe impôs.*

*Mas quanta clareza um ser humano é capaz de suportar? A clareza espiritual pode ser o objetivo final do artista, mas é o mais árduo para o homem por trás do artista. Somente o artista que atingiu tal condição espiritual deve ser designado pelo conhecido título de “Action Painter”, criado por Harold Rosenberg,<sup>129</sup> porque somente nesse estado a ‘ação’ do artista é significativa tão-somente de si mesma”.*<sup>130</sup>

*One: Number 31, Autumn Rhythm: Number 30, Number 32 e Lavender Mist: Number 1*, todos de 1950,<sup>131</sup> obras-primas de Pollock, representam a consagração de uma única vocação poética. Linhas que irrompem como uma

<sup>129</sup> “At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act (...) What was to go on the canvas was not a picture but an event (...) the big moment came when it was decided to paint (...) just to PAINT”. In: ROSENBERG, Harold. *The American Action Painters. The Tradition of the New*. New York: Da Capo Press, 1994, p. 25.

Em 1951, o fotógrafo Hans Namuth publica, na revista ArtNews, um artigo com fotos de Pollock pintando as famosas *drip paintings*, em seu atelier, em Springs, East Hampton, Long Island. Fato notável, que ganhou enorme repercussão, tendo em vista o ineditismo e a maestria da técnica. O artigo contribuiu para gerar a idéia, muito difundida a partir daí, de Pollock como o arquétipo do pintor de ação americana. Em 1952, o crítico Harold Rosenberg articulou esse conceito no seminal ensaio *The American Action Painters*. Rosenberg desenvolve a idéia de *ação* – o criativo ato físico/corporal de se fazer arte. Para Rosenberg, a tela transmuda-se em “arena” e o *fazer* torna-se um “evento”. Tais elementos teriam precedência sobre o resultado final do objeto de arte. “*What matters always is the revelation contained in the act.*” Harold Rosenberg, *ibidem*, p. 26.

Para Rosenberg a *ação* realiza a experiência estética. De óbvias raízes *Dada*, que tinha Marcel Duchamp e Picabia como seus maiores expoentes, tais idéias encontrarão enorme ressonância na cena de arte que virá logo após o expressionismo abstrato, na forma de *happenings* e performances.

Não considero a *ação* a essência da pintura de Pollock, entendo sim, como uma força devastadora de inventividade, uma afirmação da existência que intermedeia a relação entre o objetivo do artista e a apotesose final. Dito isto, esclareço que entendo os termos *Action Painting* e *arena*, feitos sob medida para a pintura de Pollock. Embora o crítico afirmasse, curiosamente, que tinha em mente um outro pintor americano, Willem De Kooning e não Pollock, quando escreveu o artigo.

<sup>130</sup> Frank O’Hara. *Jackson Pollock*, op. cit., p. 148.

<sup>131</sup> Ver figs. 47, 50-52, p. 80 e 81.

força da natureza. Linhas expressivas de vida que nascem, crescem, invadem e ao mesmo tempo, delicadamente, constroem o fino equilíbrio conturbado de Jackson Pollock.

*One*, hoje no MoMA, espelha a majestosa pureza cristalina e a solidez estrutural a que chega a arte de Pollock. O encontro, mais que desejado, entre beleza plástica e beleza rítmica, finalmente acontece. Um novo tipo de claro-escuro reduzido à origem orgânica da pintura. As linhas respiram livremente e dançam. Inigualável celebração de sentidos: *les parfums, les couleurs et les sons se répondent*.<sup>132</sup>

Nas primeiras *drip paintings*, em algum instante de 1947, Pollock utiliza um empaste pesado, evidenciando a textura grossa e ricamente tátil destas telas. Uma mistura de óleo, esmalte, tintas comerciais, caixa de cigarro, pregos, vidros, pequenos seixos, tinta alumínio, botões, chaves, moedas, cordas faziam parte desse laboratório de sensações. A tela *Full Fathom Five* (1947)<sup>133</sup> dá-nos a medida exata dessa relação entre empaste denso e textura acentuada. Mas Pollock possuía um espírito experimental, não lhe contentou apenas um final. Outros achados deveriam advir dessa imaginação fabulosa.

Em *Cathedral*,<sup>134</sup> do mesmo ano, a tela ilumina-se um pouco mais e deixa de lado o apelo da superfície tátil. Agora, ela integra o brilho magnético do alumínio. Originalmente tinta de radiadores de automóveis, Pollock usava o alumínio como um recurso extra nesse imenso repertório de materiais. Nos anos seguintes, o artista produzirá compulsivamente;<sup>135</sup> nem todas as obras serão bem

<sup>132</sup> Charles Baudelaire. *Correspondances*. Les Fleurs du mal. Paris: Le Livre de Poche, 1972, p. 10.

<sup>133</sup> Ver fig. 45, p. 79.

<sup>134</sup> Ver fig. 46, p. 79.

<sup>135</sup> Pollock será representado de 1947 até 1952, pela galeria de Betty Parsons. Na primeira exposição, em 1948, apresentará 17 pinturas já utilizando integralmente a técnica dos *drippings*. *Enchanted Forest, Cathedral, Lucifer, Vortex, Phosphorescence, Unfounded, Gothic, Shooting, Star, Sea Change, Full Fathom Five, Comet, Magic Lantern, Waterly Paths, Prism, The Nest, Alchemy, Reflections of the Big Dipper*. Lee, Pollock, Herbert Matter, Barnett Newmann, Tony Smith e Clifford Still ajudaram a pendurar as telas desta exposição.

Em 1949, Pollock apresenta duas exposições, uma no início e outra no final do ano. Por essa época decide numerar suas telas ao invés de titulá-las – dessa maneira acreditava direcionar a atenção para o que interessava, a pintura em si – (embora mais tarde, algumas telas que originalmente foram numeradas receberão títulos). Os números raramente indicam a sequência precisa com que foram executados, e existem algumas duplicações de números no mesmo ano.

Em janeiro, apresenta 26 trabalhos (tela e papel), numerados 1 a 26, todos de 1948, alguns com títulos descritivos.

sucedidas, algumas falham, porém ali estavam sendo urdidas as tramas das obras monumentais de 1950.

Num primeiro momento, Pollock procurou desvendar as propriedades expressivas dos materiais e experienciar as várias relações possíveis entre eles. Com o tempo, a pintura vai se revelando mais clara e limpa. O empaste, antes denso, se afina, e a textura, preocupação recorrente em Pollock, cede lugar a uma aparência mais sóbria e elegante. Maior movimentação de corpo e domínio da matéria (ele conseguia diluir a tinta finamente) contribuíram para que o artista alcançasse uma nova escala. O que era a imagem de um corpo, ou uma paisagem na tela, vira agora a medida do homem e do mundo. Sem esquecer que se tratava de uma pintura estendida no chão, portanto, parte integrante das coisas no real. Como num contínuo lógico, a escala em Pollock acaba a própria medida de seu espírito e de sua imaginação titânica.

*Não admira, pois, que ao serem exibidas pela primeira vez na Galeria Betty Parsons tenham deixado uma impressão de inexplicável violência e brutalidade. Os quadros pareciam quase engolir o espectador. A violência, contudo, não era um efeito intrínseco das obras, mas de uma reação à transgressão de Pollock às crenças arraigadas dos espectadores sobre os atributos da escala. Pollock expusera sua descoberta intuitiva das propriedades latentes do uso da escala de um modo tão impressionante que quando seus quadros foram exibidos, poucos anos depois, na Galeria Janis ou no MoMA, a violência se convertera em pujante lirismo pessoal. As pinturas não haviam mudado, o que havia mudado era o mundo ao redor.<sup>136</sup>*

---

*“Jackson Pollock’s show this year (...) continued his astounding progress. His confidence in his gift appears to be almost enough of itself to cancel out or suppress his limitations (...) One large picture, ‘Number One, which carries the idea of last year’s brilliant ‘Cathedral’ more than a few steps farther, quieted any doubts this reviewer may have felt (...) I do not know of any other painting by an American that I could safely put next to this huge baroque scrawl in aluminum, black, white, madder, and blue (...) the general quality that emerged (...) seemed more than enough to justify the claim that Pollock is one of the major painters of our time”.* GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, op. cit. p. 286.

Em novembro, apresenta 34 óleos em papel e tela, todos de 1949. Uma característica especial desta exposição foi o modelo de um museu para as pinturas de Pollock, desenhado por seu amigo, Peter Blake. Pollock fez inúmeras pequenas esculturas, em gesso e arame, para o modelo.

<sup>136</sup> Frank O’Hara. *Jackson Pollock*, op. cit., p. 159.

### 4.3. **Black Paintings**

O que se fazer depois da exposição de 1950? Atingira o limite daquele modelo. Provavelmente, Pollock não avançaria fazendo as mesmas coisas. Qual a saída então para o impasse criado pela sua própria genialidade?

Ao longo do ano de 1951, Pollock realiza vários trabalhos em tinta e aquarela, em papel japonês.<sup>137</sup> Nada mais estranho e belo do que essa combinação de aquarela, a mais intangível das tintas, a cor preta, síntese de todas as cores, e o papel japonês, o mais delicado dos papéis. É uma série que utiliza basicamente o preto, embora faça uso, raras vezes, de algum tom terroso. Pinturas que poderíamos chamar de preparações para as célebres *black paintings*. Ainda que não inteiramente representacionais, o artista já condiciona o seu olhar para a essência do preto da tinta e do branco do papel.

Antigas figuras retornam nas *black paintings*,<sup>138</sup> agora mais contundentes e assustadoras. Algumas telas são bem abertas, enlevadas, quase líricas, outras quase aprisionadas e opressivas. Desenhos monumentais, ou melhor, pinturas com a imediatidade do desenho. As *black paintings*, redução mais que perfeita da pintura ao preto e branco, assinalavam uma nova fase menos extenuante mas não menos potente.

De uma beleza de fazer doer os ossos, as *black paintings* apresentavam algo além por trás daquelas imagens. Tais pinturas não escondiam um quê do desespero característico do expressionismo das xilogravuras da *Die Brücke*.<sup>139</sup> Aqui também se escava a matéria, sólida e profunda do Ser; menos do que atos de violência sobre a matéria, antes, trata-se de uma atitude que resiste à tentação da facilidade. Um último grito de originalidade, impregnado de força e dor. Pollock nos brinda com uma sinceridade atordoante.

---

<sup>137</sup> Ver fig. 53, p. 82.

<sup>138</sup> Ver figs. 54, 57 e 58, p. 83.

<sup>139</sup> Ver figs. 55 e 56, p. 83.