



TRADIÇÃO EM
COMPARTILHAR
CONHECIMENTO

Sebastian Smee

A arte da rivalidade

Quatro amizades, traições e inovações na arte moderna

Tradução:
Célia Euvaldo

Sumário

Introdução 7

Freud e Bacon 17

Manet e Degas 89

Matisse e Picasso 157

Pollock e De Kooning 222

Lista de ilustrações 301

Agradecimentos e fontes 304

Índice 313

Introdução

EM 2013, numa viagem ao Japão, peguei um trem-bala de Fukuoka a Kitakyushu para ver uma pintura de Edgar Degas. Em geral, quando empreendemos uma viagem longa para ver uma única obra de arte, o fazemos com altíssimas expectativas. Lançamo-nos à viagem com a devoção e o antegozo de um peregrino. Quando chegamos ao destino, e o encontro há muito esperado ocorre, sentimo-nos obrigados a criar um grau de excitação que justifique todo o preparo mental, o tempo, a despesa. É isso ou um anticlímax avassalador.

Nessa viagem ao Japão, porém, lembro de não sentir nem uma coisa nem outra. A pintura que eu tinha ido ver era um retrato duplo [ver prancha 6] do amigo de Degas, o artista Édouard Manet, e a mulher deste, Suzanne. O quadro mostra um Manet barbado, elegante, recostado num sofá, com a expressão vazia, o corpo entre sentado e supino. Suzanne está sentada na frente dele ao piano.

É uma pintura bem pequena – poderíamos segurá-la nos braços sem precisar esticá-los muito. E tem frescor – poderia ter sido pintada ontem. Não tem nada de retórica ou grandiloquente. Ao contrário, parece quase distante, desinteressada; agradavelmente destituída de ilusões e falso sentimento.

Por todas essas razões (e a despeito de minha peregrinação sincera), a pintura não deu margem à decepção. Mas tampouco desencadeou a necessidade de recorrer à inflação emocional. Ao contrário, diante dela, vi-me absorvido por sua frieza peculiar.

Degas e Manet tinham sido próximos, eu sabia. Mas há na pintura uma certa contenção emocional, que por sua vez alimenta uma ambivalência que nunca se resolve por completo. Não se pode dizer se Manet, no qua-

dro, está sentindo a agonia sombria do torpor, uma espécie de letargia, ali sentado ouvindo a mulher (que, aliás, era uma pianista excepcional); ou se, ao contrário, está desfrutando o êxtase do devaneio, uma indolência tão doce e completa que o isola de tudo que poderia romper sua deriva mental luxuriante.

O casal Manet sentou-se para posar durante todo o inverno de 1868-69. Apenas meia década havia se passado desde que Édouard pintara *Almoço na relva* [*Le déjeuner sur l'herbe*] e *Olympia*, aquelas execráveis provocações que tanto haviam chocado os críticos, gerando no público reações de espanto e escárnio. (Agora, essas são, obviamente, as duas pinturas mais famosas da época.) Na sequência, Manet prosseguiu com um jorro surpreendente de criatividade que durou vários anos. Mas a atribulada recepção a suas pinturas não cessou. Sua má fama só cresceu.

O que tudo isso lhe custou? Em 1868, será que Degas estava pintando um homem exaurido por seu trabalho hercúleo, arruinado pela antipatia? Ou teria ele em mente algo mais sutil e sigiloso?

NESTE PONTO, faz-se necessário dizer que o que eu tinha ido ver no Japão não era, na realidade, o quadro como Degas o pintou, mas, antes, o que dele havia sobrado. Pouco depois de sua criação, parte da pintura foi arrancada com uma faca, que passou bem no meio do rosto e do corpo de Suzanne.

Isso não foi, como sabemos, um ato desequilibrado de algum aventureiro frequentador de museu – o tipo que de vez em quando joga ácido em um Rembrandt ou dá uma martelada em um Michelangelo. Foi um ato do próprio Manet. E é aqui que a consternação se estabelece. Pois todos (todos que o conheciam) gostavam de Manet. Ele era charmoso, sociável, modesto – o mais galante e o mais suave dos homens. O motivo que o teria levado a fazer tal coisa, numa época em que ele e Degas eram tidos como amigos (amigos próximos o bastante para cooperar nesse retrato íntimo), sempre pareceu enigmático. A explicação usualmente oferecida – que Manet desaprovou o retrato menos que lisonjeiro de Suzanne – parece plausível, até certo ponto; mas há algo incomensurável em torno dessa

questão. Não se mete uma faca em uma pintura assim tão facilmente. Deve ter havido, por certo, mais do que isso.

Fui ao Japão não para tentar descobrir o mistério, mas para chegar mais perto dele. Os mistérios são magnéticos, nesse sentido. Contudo, está claro que eles nem sempre atraem a evidência. Eles atraem também novos enigmas, questões mais profundas, suposições mais estranhas.

NÃO SURPREENDE QUE o incidente do golpe à tela tenha ocasionado uma briga entre Manet e Degas. A amizade foi logo restabelecida. (“Não se pode permanecer inimigo de Manet por muito tempo”, Degas teria dito.) Mas as coisas nunca mais foram as mesmas entre eles. E então, apenas uma década depois, Manet estava morto.

Trinta anos depois, quando morreu, Degas – uma figura isolada, rbugenta – estava cercado por uma coleção que incluía não só a pintura danificada (que ele havia resgatado do amigo e tentado consertar), mas outros três retratos que ele desenhara de Manet, além de um tesouro de mais de oitenta trabalhos feitos pelo próprio Manet. Tudo isso não era uma evidência de que Degas nutria um fascínio especial e talvez sentimental por Manet, muito tempo depois que este se fora? Em caso afirmativo, o que isso significa?

EXISTE, acredito, uma intimidade na história da arte que os livros ignoram. Este volume é uma tentativa de levar em consideração essa intimidade.

Seu título é *A arte da rivalidade*, mas a ideia de rivalidade que apresenta não é o clichê machista de inimigos jurados, competidores amargos e ressentidos intransigentes em disputa pela supremacia artística e mundana. Trata-se, na verdade, de um livro sobre maleabilidade, intimidade e abertura a influências. É sobre sensibilidades. O fato de esses estados de sensibilidade estarem concentrados já no começo da carreira de um artista e de terem um tempo de vida limitado – uma vez que nunca duram além de certo ponto – é em vários aspectos o verdadeiro tema do livro. Pois esses tipos de relacionamento são inerentemente voláteis. Possuem uma psicodinâmica escorregadia e são difíceis de descrever com algum tipo

de certeza histórica. E nem sempre acabam bem. Se, em outras palavras, este é um livro sobre a sedução, é também em certa medida sobre rompimentos e traição.

ROMPIMENTOS SÃO SEMPRE desalentadores. Mesmo que as coisas sejam remediadas depois, nunca é fácil encontrar uma solução para o problema perturbador que originou a ruptura. É quase impossível alcançar a distância necessária. Uma parte muito grande de nós pode estar em jogo, e nossa dívida para com o outro – qualquer que seja a forma que tenha tomado – pode ainda ser profunda demais. Como reconhecer essa dívida, sendo fiel à verdade do que aconteceu e sem perder de vista o dano infligido a nós? E o dano que nós mesmos nos infligimos? Essas questões parecem não ajudar, são muito vagas. Mas revolvem-se por trás das quatro histórias neste livro.

Quando vivi em Londres, no começo da década de 2000, conheci o pintor Lucian Freud, cuja antiga amizade com Francis Bacon talvez seja a mais famosa na arte britânica do século XX. Aqui também houve um desentendimento, ocasionando muitos desalentos e amarguras pessoais – tanto que, dez anos após a morte de Bacon, considerava-se imprudente tocar no assunto com Freud.

No silêncio que se fez nesse meio-tempo, contudo, ao visitar a casa de Freud, era impossível não notar a enorme pintura de Bacon pendurada na parede. Era uma imagem assombrosa de amantes masculinos violentos, com os dentes à mostra, entrelaçados numa cama. Freud a comprara por cem libras esterlinas numa das primeiras exposições de Bacon, pouco antes de sua amizade começar a se deteriorar. Ele nunca se desfez do quadro. E (com apenas uma exceção em meio século) nunca concordou em emprestá-lo para exposições. O que isto significava?

E, POR FALAR NISSO, o que indicava, na atribulada amizade entre Jackson Pollock e Willem de Kooning – os dois mais famosos artistas norte-americanos do século XX –, o fato de, menos de um ano depois da súbita morte de Pollock, De Kooning ter começado um relacionamento amoroso com

a namorada de Pollock, Ruth Kligman, a única sobrevivente do acidente de carro fatal?

E, no que concerne à importância de Matisse para Picasso, o que significava o fato de, após a morte de Matisse, em 1954, Picasso não só ter continuado a pintar tributos confusos a ele, como também ter conservado o retrato que Matisse fez da própria filha, Marguerite – pintura com a qual Picasso certa vez se divertiu vendo seus amigos nela lançarem dardos –, num lugar de honra em sua própria casa?

Todos os oito artistas no centro deste livro, tenho plena consciência disso, são homens. O período sobre o qual escrevo – aproximadamente, de 1860 a 1950 – é tido como “moderno”, mas está claro que a cultura moderna na época ainda era extremamente patriarcal. Há muitas histórias de relacionamentos entre artistas homens e mulheres modernos, mas as mais significativas – Auguste Rodin e Camille Claudel, Georgia O’Keeffe e Alfred Stieglitz, Frida Kahlo e Diego Rivera, por exemplo – tinham um componente romântico, que tende a obscurecer e complicar os aspectos de rivalidade que estou tentando expor aqui. Livres das complicações da paixão homossexual ou da condescendência sexista, esses aspectos apoiam-se em relações que podem ser caracterizadas, em termos gerais, como “homossociais”. Incluem competitividade masculina por status, amizade cautelosa, admiração entre pares e até mesmo amor, além de uma dinâmica hierárquica que nunca é estabelecida, mesmo quando parece ser.

As mulheres, entretanto, desempenham papéis de enorme importância em cada capítulo. Entre elas, encontram-se artistas de primeira linha como Berthe Morisot e Lee Krasner, colecionadoras corajosas como Sarah Stein, Gertrude Stein e Peggy Guggenheim, e cúmplices brilhantes, de espírito independente, como Caroline Blackwood e Marguerite Matisse.

Como se sabe, esses oito artistas que focalizo tinham outras amizades, outros rivais, outras influências e pessoas que os promoviam. Mas por vezes existe uma única relação que supera em importância todas as outras. Acredito que Picasso sabia muito bem que não teria pintado *Les demoiselles d’Avignon*, sua grande e inovadora obra, nem tampouco teria

enveredado pelo cubismo, ao lado de Braque, sem a sedutora pressão fornecida por Matisse. Da mesma forma, Freud sabia que nunca teria parado de desenhar em seu estilo rígido e meticuloso e se tornado o grande pintor da carne exuberante e lívida não fosse a amizade com Bacon. De Kooning, similarmente, não teria aberto sua via de trabalho e pintado suas primeiras obras-primas radicais na década de 1950 sem a influência de Pollock. E De-gas não teria parado de pintar o passado e saído de seu ateliê para as ruas, cafés e salões de ensaio não fosse o impacto de sua amizade com Manet.

ESTE LIVRO, portanto, trata do papel da amizade e da rivalidade na formação desses oito artistas, que estão todos eles entre os maiores do período moderno. Em quatro capítulos, conta a história de quatro famosos relacionamentos artísticos, concentrando-se na redoma peculiar do tempo – geralmente três ou quatro anos tensos – em torno de um incidente crucial específico: uma sessão de pose para um retrato, uma troca de palavras, uma visita de ateliê ou uma inauguração de exposição.

Em cada caso, dois temperamentos diferentes – dois tipos de carisma – foram magneticamente atraídos um ao outro. Ambos os artistas estavam no limiar de importantes realizações criativas. Cada qual já havia feito enormes avanços, mas ainda não havia um estilo pessoal estabelecido; nenhuma ideia de verdade ou beleza prevalecia sobre outras. Tudo era latente.

E então, no decorrer do desenvolvimento de cada relacionamento – às vezes de maneira hesitante, às vezes com uma intensidade impetuosa –, uma dinâmica familiar se estabelecia. Enquanto um artista tinha uma fluência invejável (tanto social como artística), o outro estava travado. Onde um se dispunha a correr riscos, o outro ficava para trás por excesso de cautela, perfeccionismos variados, tenacidade e bloqueio psíquico. O efeito causado no artista em questão ao encontrar seu par mais fluente, mais audacioso, era revelador – e libertador. Abriam-se possibilidades. Uma nova maneira não só de trabalhar como também de encarar o mundo era revelada. O curso da vida era alterado.

A partir desse momento, as coisas tornavam-se complicadas. Inicialmente de mão única, o fluxo da influência logo começava a correr nas

duas direções. Mesmo quando se destacava, o artista naturalmente mais “fluyente” tomava consciência de falhas em seu próprio repertório – habilidades, atrevimentos e formas de obstinação que o outro artista possuía em abundância.

Cada história aqui, portanto, traça um movimento de afastamento de uma atração premente por outra pessoa, passando por uma fase de ambivalência e seguindo rumo à independência – aquele processo criativo vital que chamamos “encontrar a própria voz”. Essa busca pela independência, por um tipo de distinção espiritual que milita contra o anseio pela união e o coleguismo, faz parte da formação de qualquer identidade verdadeiramente potente. Mas também se dirige, é claro, ao próprio anseio moderno de ser único, original, inimitável; de conquistar a solidão, a singularidade; da grandeza.

Assim, não é por acaso que os artistas sobre os quais escolhi escrever são grandes e modernos, porque essa mesma dinâmica – entre a solidão e o reconhecimento, entre a singularidade e o pertencimento – está no cerne da história do modernismo.

SE EXISTE UMA DIFERENÇA fundamental entre a rivalidade na era moderna e a rivalidade em épocas anteriores, como acredito que haja, é que na era moderna os artistas desenvolveram um conceito totalmente diferente de grandeza. Era uma noção baseada não nas velhas convenções estabelecidas de maestria e continuação de uma tradição pictórica, mas na urgência de ser radical e disruptivamente original.

De onde veio essa urgência?

No fundo, era uma resposta às novas condições da vida – a uma sensação de que a sociedade moderna, industrializada, urbana, embora de certa maneira representasse um pináculo da civilização ocidental, também havia excluído certas possibilidades humanas. A modernidade, muitos começaram a sentir, havia vedado a opção de forjarmos uma conexão mais profunda com a natureza e com a riqueza da vida espiritual e criativa. O mundo, como escreveu Max Weber, tornara-se desencantado.

Daí o interesse estimulante por possibilidades alternativas. Essas novas fascinações abriram vastas áreas de terreno artístico. Mas, ao rejeitar os padrões herdados, os artistas modernos inevitavelmente se encontraram num limbo. Eles tinham se afastado não só das rotas usuais do sucesso (os Salões oficiais, os prêmios, os marchands, os colecionadores e patrocinadores), mas da segurança psíquica de critérios válidos.

O problema da qualidade nessa situação tornou-se urgente. Se os artistas modernos rejeitavam padrões amplamente compartilhados em sua própria cultura, como poderiam saber quão bons eles eram? Se viam um valor imenso na arte das crianças, por exemplo (como fez Matisse), como poderia alguém determinar que sua arte era excelente – melhor do que a das crianças; melhor do que a de alguém que se exercitou por anos precisamente para ir além da arte das crianças?

Se, como Pollock, arremessavam e derramavam tinta de um graveto sobre uma tela estendida no chão, como é que se poderia afirmar que esse modo de fazer arte era superior à pintura realizada por alguém que havia se exercitado por anos com tintas e pincéis, paletas e cavaletes, seguindo uma tradição consagrada? Havia críticos, obviamente. Mas eles eram, em geral, tendenciosos, e não raro ainda mais convencionais do que o público. Havia poetas e escritores simpatizantes. Mas nenhum deles podia apreender bem a natureza da batalha do ponto de vista de um artista.

Para isso, era preciso um colega artista. Mais do que os críticos ou colecionadores, os artistas tinham mais a obter da exploração de um novo potencial inventivo e da formação de novos critérios. Se outros artistas podiam ser persuadidos a compartilhar os seus interesses, esses novos critérios adquiririam credibilidade e poderiam acabar se tornando normativos. Sua audiência – o círculo das pessoas que reconheciam o seu gênio – cresceria. Tal como o romantismo de Delacroix e o realismo de Courbet foram aceitos primeiro entre os artistas e só depois pelo establishment, o mesmo se deu com o impressionismo; e assim, sucessivamente, com a cor plana saturada de Matisse, as formas facetadas de Picasso, a tinta espirrada de Pollock, os rostos manchados de Bacon etc.

Essa, em todo caso, era a esperança. Por isso, muito esforço foi feito com o intuito de persuadir. Nesse caldeirão de competitividade, o carisma contava. As relações entre os artistas nesse contexto naturalmente tornaram-se mais íntimas, e mais tensas... Pois, afinal, e se a habilidade de um colega para impressionar e cativar os colecionadores relevantes – os Stein em Paris, por exemplo – fosse superior à sua? E se o interesse de seu rival pela arte africana ou por Cézanne tivesse uma característica diferente de seu próprio interesse por essas coisas? E se todos pudessem ver que seu colega era um desenhista muito superior, ou tinha uma noção de cor melhor e mais intuitiva? E se, pelo temperamento, seu amigo e rival fosse simplesmente mais bem equipado para o sucesso?

Essas questões não eram acadêmicas; eram penosamente reais. Os rivais na era moderna estavam competindo não só para ser os mais avançados no campo artístico, os mais audaciosos, os mais importantes. Estavam competindo também, como fazem as pessoas, por supremacias mundanas, práticas. E assim, obviamente, muitas vezes competiam nos domínios do amor e da amizade.

A arte da rivalidade é, nesse sentido, a luta da própria intimidade: a batalha ansiosa, convulsiva, para se aproximar de alguém, e que deve de alguma maneira ser equilibrada com a batalha para permanecer único.

Freud e Bacon

Acontece que, a não ser que olhemos para essas figuras de Muybridge com uma lente de aumento, é muito difícil ver se estão lutando ou fazendo sexo.

FRANCIS BACON

O RETRATO QUE LUCIAN FREUD fez em 1952 de seu amigo, o artista Francis Bacon, tem o tamanho de um livro de bolso [ver prancha 1]. Ou tinha: desapareceu das paredes de um museu alemão em 1988 e desde então nunca mais foi visto.

Ele mostra Bacon de frente e de muito perto. “Todos pensavam nele como um borrão”, Freud diria mais tarde, “mas ele tinha um rosto muito específico. Lembro-me de querer fazer Bacon emergir por trás dessa névoa.”

No quadro terminado, as famosas bochechas caídas de Bacon expandem-se até os limites da moldura, e suas orelhas quase tocam as bordas. Seus olhos estão voltados para baixo – mas não para o chão. Ele tem um olhar pensativo, distante, passa uma ideia de recolhimento. É uma expressão indefinida, mas inesquecível, que combina o luto de si mesmo com um toque estranho de fúria interna.

Freud mais tarde alcançou renome mundial pela amplitude carnal de seus quadros e por seu uso de uma tinta a óleo espessa, prodigamente aplicada. Mas em 1952, quando pintou Bacon, seu estilo era muito diferente. Ele era um mestre da tensão superficial. Trabalhando numa escala pequena, mantinha a tinta o mais lisa possível – sem pinceladas visíveis. O controle era supremo. Assim como a homogeneidade do tratamento, meticulosamente mantido por toda a superfície de seus quadros.

Apesar disso, o contraste entre os lados direito e esquerdo da peculiar cabeça de Bacon, com seu formato de pera, é estranho – e torna-se cada vez mais notável quanto mais o estudamos. O lado direito (de Bacon), levemente na sombra, é um estudo de placidez. No esquerdo, porém, tudo desliza e derrapa. Um tufo de cabelo em forma de S – é possível contar os fios – projeta uma sombra ousada na testa de Bacon. O lado esquerdo inteiro de sua boca se torce para cima, formando uma bolsa no canto, como se o corpo reagisse a uma fisgada. Um brilho de suor refulge daquele lado do nariz. Até a orelha esquerda parece convulsionar e retorcer-se. O mais surpreendente é o modo como a sobrancelha esquerda de Bacon estende seu arabesco poderoso até um sulco no centro da testa. Isso nada tem a ver com “realismo”, se tomarmos o termo literalmente; nenhuma sobrancelha se comporta assim. Mas é o motor que impulsiona todo o retrato, assim como o próprio retrato é a chave para a história do relacionamento mais interessante e fértil – e volátil – na arte britânica do século XX.

Em 1987, 35 anos depois de ter sido pintado, e apenas meses antes de desaparecer, esse pequeno quadro foi enviado a Washington. Se não tivesse sido pintado sobre uma placa de cobre, poderiam ter posto um selo e um endereço em seu verso e o enviado como um cartão-postal. Em vez disso, ele foi cuidadosamente empacotado e encaixotado, e enviado junto com outras 81 obras para a capital norte-americana, onde integraria uma retrospectiva de Freud organizada por Andrea Rose, do British Council, no Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, situado no National Mall.

Apesar do tamanho, o retrato de Bacon era um dos objetos mais carismáticos da mostra. Isto sem dúvida tinha a ver com o fato de o retratado em si ser famoso. Bacon, que ainda estava vivo na época (ele morreu em 1992), era um artista muito mais conhecido do que o próprio Freud. Desde os anos 1960, importantes exposições de sua obra haviam sido montadas não só em Londres, onde ele morava, mas também em locais como o Grand Palais, em Paris, e os museus Guggenheim e Metropolitan, em Nova York. Nenhum artista britânico do século XX recebera tantos elogios da crítica por tanto tempo. Nenhum havia canalizado os recessos mais

sombrios da imaginação popular com um corpo de obra tão ousado e de influência tão ampla. Bacon era uma estrela internacional *bona fide*.

Freud era um tipo de artista diferente. Conforme o crítico John Russell o descreveu, ele era “uma presença perturbadora e inquietante” – obstinado, perverso, diligente, imune à moda. Tinha exposto regularmente desde seus vinte anos até os sessenta (tinha agora 66 anos), e era tão bem reputado na Inglaterra que chegou a receber uma Ordem dos Companheiros de Honra em 1985. Mas, fora das Ilhas Britânicas, era pouco notado. E nos Estados Unidos era bastante desconhecido.

Menos audacioso (ao menos na superfície) do que o trabalho de Bacon, o de Freud também parecia mais convencional em sua fidelidade às aparências. Seu tipo de pintura – figurativa, objetiva, ancorada na observação – ficara fora de moda por quase um século. Seus mais óbvios predecessores não eram Pollock nem De Kooning (o pintor norte-americano nascido na Holanda com o qual Bacon era geralmente comparado), muito menos Duchamp e Warhol, as influências dominantes sobre os artistas nos anos 1970 e começo dos anos 1980. Eram pintores do século XIX, como Courbet, Manet e especialmente Degas.

Além disso, seu trabalho era feio. Sua maneira de pintar – realismo inflexível, escrutínio prolongado, um foco malicioso sobre a pele úmida, manchada e cheia de pelancas – era uma ducha de água fria. Era crua e dominada pela impetuosidade. Suada. Quase dava para sentir seu cheiro. Certamente não combinava com a noção de arte avançada do museu norte-americano, que, desde os anos 1960, tendia a ser minimalista, abstrata, conceitual e mais higiênica.

No entanto, apesar da peculiaridade de Freud – apesar da impressão de que ele era uma espécie de retrocesso –, um número crescente de pessoas na Inglaterra (críticos, marchands, outros artistas) começava a sentir que ele estava perto do auge de sua força como artista. Ao longo de mais de duas décadas, ele vinha produzindo pinturas de impacto tão visceral, de intensidade e convicção tão constantes, que, embora não se encaixassem em nenhuma categoria ou narrativa óbvia de arte contemporânea, era impossível subestimá-las.

Empenhado, portanto, em estender sua reputação para além do Reino Unido, o British Council organizara uma exposição das obras de Freud que pudesse enviar ao exterior. Os organizadores do British Council selecionaram as obras e negociaram os empréstimos (a maioria dos trabalhos de Freud estava em coleções particulares). Produziram um elegante catálogo, também, com um ensaio introdutório perspicaz de Robert Hughes, o influente crítico de arte da revista *Time*. Já na primeira parte do ensaio, Hughes abordou o retrato de Bacon pintado por Freud. A luz homogênea do retrato, escreveu, tinha “algo flamengo”; seu tamanho evocava o mundo gótico da “miniatura”; era “apertado, exato, meticuloso e (o que é mais excêntrico, em se tratando do final da década de 1950, uma época de gestos urgentes sobre tela de aniagem) pintado sobre cobre”. Mas o que tornava o quadro realmente fascinante, reforçou Hughes, era que ele era também misteriosamente moderno. Freud “captara uma espécie de verdade visual”, escreveu, “a um só tempo agudamente focada e evasivamente voltada para dentro, que raras vezes se mostrou na pintura anterior ao século XX”. Ele dera de alguma maneira, ao “rosto em formato de pera, a intensidade silenciosa de uma granada no milésimo de segundo antes de explodir”.

O BRITISH COUNCIL GARANTIU OS locais para a mostra em Paris, Londres e Berlim. Mas teve dificuldade para encontrar um espaço nos Estados Unidos. Freud não era tão conhecido lá, afirmavam os curadores dos museus norte-americanos. Seu trabalho carnoso, indecoroso, seria desconcertante para o público em geral. Ele era britânico demais, escola antiga demais, *real* demais. O curador norte-americano Michael Auping recordou mais tarde o consenso geral: confrontar o trabalho de Freud no contexto da arte de vanguarda norte-americana do pós-guerra, escreveu, era “como descobrir formas cáusticas sobre o branco imaculado das paredes do museu”.

Mas o British Council não desistiria. Contactaram James Demetrion, o diretor do Hirshhorn, que faz parte da família de museus em Washington operada pela Smithsonian Institution. Explicaram a situação. Demetrion ouviu. Ficou surpreso, como mais tarde lembrou, que nenhum

museu de Nova York estivesse interessado. “Ao que parece, Freud não era muito conhecido fora da Inglaterra, o que me confundiu um pouco”, disse ele, que concordou em receber a exposição. E sua decisão revelou-se um golpe certeiro, não só para si mesmo e para o Hirshhorn, mas principalmente para Freud.

A mostra foi inaugurada no Hirshhorn – o primeiro dos quatro locais internacionais – em 15 de setembro de 1987. Freud completaria setenta anos dentro de cinco anos. E, no entanto, essa foi a primeira grande exposição de sua obra fora da Grã-Bretanha.

Contra todas as expectativas, foi um imenso sucesso. Resenhas consistentes em importantes jornais, revistas semanais e revistas de arte de norte a sul da costa leste, junto com o ensaio de Hughes (publicado independentemente na *New York Review of Books*) e um perfil na *New York Times Magazine*, tudo ajudou a promover a exposição como um evento importante e eletrizante. A carreira de Freud decolou. Logo ele se desvincularia de seu marchand inglês e passaria a vender seus trabalhos exclusivamente através de duas galerias prestigiosas de Nova York. E, em dez anos, estava sendo aclamado como o pintor vivo mais famoso não só na Inglaterra, mas também, possivelmente, no mundo. Em maio de 2008, uma de suas pinturas, *A supervisora dormindo* [*Benefits Supervisor Sleeping*], tornou-se a obra mais cara de um artista vivo, vendida para o bilionário russo Roman Abramovich por 33,6 milhões de dólares. (Outra pintura com a mesma modelo, Sue Tilley, foi vendida por 56,2 milhões de dólares em 2015.)

Depois de seu impacto no Hirshhorn, a exposição deixou os Estados Unidos para temporadas em museus proeminentes em Paris e Londres. Seu ponto final foi em Berlim, onde foi inaugurada no final de abril de 1988. O local, na cidade onde Freud nasceu e cresceu, era a Neue Nationalgalerie. Outros museus na Alemanha haviam expressado interesse pela mostra, e estavam dispostos a arcar com todos os custos, mas Freud, segundo Andrea Rose, “não queria nem ouvir falar”. Ele insistia para que a exposição fosse em Berlim – ou em nenhum lugar na Alemanha. Infelizmente, a Neue Nationalgalerie estava relutante em se envolver. Recusou-se a arcar com a maior parte dos custos da exposição, permaneceu alheia à produção

do catálogo e não enviou ninguém às mostras em Washington, Paris ou Londres. Preocupada com a recepção da exposição na Alemanha, Rose teve de insistir para que seu curador viesse a Londres durante a exposição na Hayward. Foi só então, ela lembrou, “que eles se deram conta de que a exposição era muito maior do que haviam antecipado, e tiveram de reconfigurar as galerias para acomodá-la”. (Eles haviam originariamente designado a galeria de gravuras do museu para a mostra – cerca de um quarto do tamanho necessário.)

Uma construção de vidro e aço – e o último projeto concluído pelo legendário arquiteto modernista Mies van der Rohe –, a Neue Nationalgalerie situa-se num vasto e arborizado distrito cultural repleto de museus, salas de concerto, centros de ciência e bibliotecas. O Tiergarten, grande parque de Berlim, faz fronteira ao norte, o canal Landwehr ao sul. O Tiergarten real – o zoológico – está situado a oeste do museu, com a Potsdamer Platz a menos de dez minutos de caminhada a leste.

Até os oito anos de idade, quando se mudou para a Inglaterra, Freud viveu em dois apartamentos nessa região. Ele costumava brincar no Tiergarten, e certa vez caiu no gelo quando patinava (“Foi muito emocionante”, lembrou ele mais tarde). Freud trocava cartões de cigarro com comerciantes na Potsdamer Platz: “Você podia trocar três Marlene Dietrichs por um Johnny Weissmuller, esse tipo de coisa”, disse ele.

A família de Freud tinha sido forçada a fugir da Alemanha quando Hitler ascendeu ao poder. Freud teve a chance de ver o ditador uma única vez, na própria praça em que a família morava, no lado oposto de onde a Neue Nationalgalerie agora se encontra. “Havia pessoas enormes de cada lado dele”, lembrou; “ele era baixinho”.

A exposição foi inaugurada em 29 de abril de 1988. O Muro de Berlim ainda levaria um ano para cair, a cidade ainda era dividida. A mostra teve boas resenhas nos jornais e revistas de arte da Alemanha Ocidental, e o catálogo esgotou-se nas primeiras semanas. Se a resposta não foi tão significativa quanto havia sido nos Estados Unidos, a recepção fornecida a esse filho de Berlim há muito tempo perdido foi sincera e apreciativa. A visitação foi maior do que se esperava.

Mas, um mês depois da abertura – era uma sexta-feira, no final da tarde –, um visitante do museu notou algo errado. Bem no começo da exposição de Freud, na parte que mostrava trabalhos do início de sua carreira, havia um espaço vazio na parede onde evidentemente deveria haver uma pintura. Era inusitado. Mas a quem notificar? A segurança do museu naquela época era negligente, quase invisível. Não havia um único guarda vigiando a exposição entre onze da manhã e quatro da tarde, de acordo com um relato. O retrato era tão pequeno que teria sido fácil pegá-lo, colocá-lo no bolso do casaco e sair sem ser notado.

O visitante encontrou um funcionário do museu e informou o desaparecimento da pintura. As notícias subiram rapidamente a corrente de comando. A polícia foi chamada. Fecharam o prédio e sistematicamente questionaram e revistaram cada visitante que ainda estava dentro do museu.

Mas foi tudo em vão. Aos poucos, todos se deram conta – tanto a equipe do museu quanto a polícia – de que era tarde demais. O ladrão, ou ladrões, tinham escapado por entre as malhas da rede. Ou, mais provavelmente, tinham deixado a cena antes que a rede tivesse sido jogada.

O diretor da Neue Nationalgalerie, Dieter Honisch, ficou bastante constrangido, bem como sua equipe. Não obstante, eles queriam manter a mostra aberta até o término oficial, dali ainda a três semanas. Freud e os organizadores do British Council não concordavam. Havia pressão do lado alemão – e também do embaixador britânico na Alemanha – para mantê-la aberta; mas, quando Freud ameaçou pedir que todos os colecionadores que haviam emprestado obras para a mostra retirassem seus trabalhos, eles cederam, e a exposição foi fechada.

Ficou acordado com a polícia e os organizadores do British Council que uma pequena recompensa deveria ser oferecida pela obra. Os portos e aeroportos foram alertados. Algumas denúncias foram investigadas, mas sem resultados.

Não havia nada sobre o roubo que indicasse obra de profissionais organizados. Não houve nenhuma invasão, nem armas, nem fugas em alta velocidade. O crime parecia essencialmente oportunista. Mas tampouco era obra de amadores atrapalhados. A pintura não foi arrancada de seus

acessórios de fixação. O ladrão precisou usar uma ferramenta, presumivelmente uma chave de fenda, para remover as chapas metálicas que prendiam a moldura à parede. Isso sugeria uma certa premeditação. Mas, se o crime fora planejado, era estranho que nenhum pedido de resgate jamais tivesse se materializado, como frequentemente ocorre em tais casos.

Mas também era comum que isso não acontecesse. O caso todo era confuso.

Uma coisa foi amplamente notada. Quando o quadro foi roubado, o museu estava cheio de estudantes. Na Alemanha, como em toda parte, o modelo do retrato, Francis Bacon, era bastante admirado. Uma das personalidades mais vívidas da arte moderna, ele tinha, entre os jovens em especial, o que chegava a ser um séquito cult. Era certamente mais popular do que Freud, que, para a maioria dos alemães – mesmo os amantes de arte –, ainda era um estranho. Apenas seu sobrenome (ele era neto de Sigmund Freud) era familiar. De modo que talvez tenha sido um dos estudantes que o roubou – ou vários juntos...? Quando Robert Hughes tentou consolar Freud com a sugestão de que o roubo era uma espécie perversa de cumprimento – alguém, ele imaginou, tinha evidentemente gostado de sua pintura a ponto de roubá-la –, Freud hesitou. “Oh, acha mesmo isso?”, disse ele. “Não tenho certeza se concordo. Acho que alguém ali gosta mesmo é do Francis.”

TREZE ANOS DEPOIS do roubo do retrato de Bacon, a Tate, que era proprietária da obra e a havia emprestado a Berlim, estava se preparando para uma grande retrospectiva da obra de Freud. A essa altura, o pintor estava com 79 anos e trabalhando num retrato da rainha, maior do que o quadro de Bacon mas ainda assim pequeno o bastante a ponto de caber numa caixa de sapato (que era exatamente onde ele o guardava, escondido debaixo de uma cama, entre as sessões de pintura). Freud também corria contra o tempo para terminar um retrato da top model Kate Moss, que estava grávida e com uma barriga maior a cada dia. Outros temas incluíam seu filho Freddy, que ele pintou, em tamanho natural, nu, de pé num canto de seu estúdio em Holland Park; sua amante, a jornalista

Emily Bearn; David Dawson, seu assistente no estúdio, com seu cão dócil mas intenso, Eli. Trabalhando com afinco, Freud tinha a sensação de que essa seria a última grande exposição que faria ainda em vida. Naturalmente, tanto ele como a galeria queriam apresentar a melhor amostragem possível de sua obra. O retrato de Bacon era fundamental: Freud o pintara sentado face a face com Bacon durante um período de três meses em 1952. Era uma de suas primeiras pinturas – certamente a melhor até aquele momento – a transmitir não só a impressão de extrema intimidade, mas também, ao mesmo tempo, uma espécie de objetividade implacável – qualidades que se tornariam a marca registrada de sua arte madura. Ela constituía um ponto de inflexão vital. Também estabelecia uma ligação entre sua obra inicial, a maior parte dela juvenil, e a imponente obra posterior.

E se, tantos anos depois do roubo, o retrato pudesse de alguma forma ser recuperado?

Uma campanha publicitária foi planejada. Havia motivos para pensar que daria certo. Isso só veio à tona depois que o planejamento para a campanha começou – segundo a lei alemã, crimes desse tipo prescrevem depois de doze anos. Logo, a esperança era que o ladrão – ou ladrões – pudesse ser incentivado a devolver a pintura sem ter medo de ser penalizado.

Andrea Rose, do British Council, e seu marido, William Feaver, amigo de longa data de Freud e curador da retrospectiva, tramaram juntos uma ideia: um pôster no estilo PROCURA-SE arrojado e chamativo. Freud adorou, e imediatamente fez um projeto. O pôster acabado [ver fig. 1] tinha a palavra WANTED [procura-se] em grandes letras vermelhas, e STOLEN [roubado] em letras menores abaixo. No meio, no lugar do usual retrato do suspeito, havia uma reprodução do retrato roubado de Bacon em preto e branco. Havia também uma generosa recompensa: 300 mil marcos alemães (cerca de 150 mil dólares). A ideia, disse Freud, era “que ficasse absolutamente simples, como aqueles cartazes de faroestes de que sempre gostei muito”.

O projeto concluído do pôster, baseado no esboço inicial de Freud, acrescentava um breve texto explicativo em alemão e um número de telefone. A imagem da pintura era em preto e branco. Desde o desapareci-



Fig. 1. Lucian Freud, pôster WANTED, 2001 (litografia em cores).

mento do retrato, Freud nunca permitira que fosse reproduzida em cores – “em parte”, explicou, “porque não havia reprodução em cores decente, em parte como uma espécie de luto ... Eu achava que era um equivalente bem-humorado de uma braçadeira preta. Sabe – não está mais lá”. Dois mil e quinhentos pôsteres foram impressos e espalhados por toda Berlim. Também foram extensamente reproduzidos em jornais e revistas. Freud chegou a dar uma declaração excepcionalmente deferente na imprensa: “Será que a pessoa que está com a pintura consideraria emprestá-la para minha exposição em junho?”

O pôster, a campanha na mídia, o pedido escrupulosamente polido... nada disso surtiu efeito. A retrospectiva na Tate prosseguiu sem o retrato. A campanha pode ter falhado, mas por um bom tempo Freud deixou o pôster pendurado num local de destaque na entrada de seu estúdio.