

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Arte Contemporânea

Denise Teixeira Bonato

Kandinsky e o Cavaleiro



Dissertação apresentada ao Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília como requisito para
a obtenção do grau de mestre em Arte

Área de Concentração: Arte Contemporânea
Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte
Orientadora: Profª Drª Maria Eurydice de Barros Ribeiro

Brasília
2006

Denise Teixeira Bonato

Kandinsky e o Cavaleiro

A presença do tema do cavaleiro na obra do artista

Dissertação apresentada ao Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília como requisito para
a obtenção do grau de mestre em Arte

Área de Concentração: Arte Contemporânea
Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte
Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Eurydice de Barros Ribeiro

Brasília
2006

Dedico este trabalho ao meu pai, que soube respeitar meu tempo para entender sua sabedoria e que, próximo à extinção de seu tempo, deixou-me este registro:

“Eu lhe dei a vida, mas não posso vive-la por você.

Eu posso mostrar-lhe caminhos, mas não posso estar neles para liderar você.

Eu posso dar-lhe amor incondicional por toda a minha existência...

E isso eu farei!!!”

Obrigada.

Agradecimentos

À minha mãe pela dedicação e apoio.

Ao meu marido, pela compreensão, principalmente em minhas ausências, pela paciência, nos momentos mais difíceis, e pelo suporte, em todos os momentos.

Ao meu filho, que, para compartilhar, muitas vezes se acomodou ao meu lado, quietinho, desenhando.

Aos meus segundos pais, Egydio e Marilena, pelo carinho e incentivo.

Aos colegas e colaboradores de trabalho da GAPE-DRH-SEE, especialmente minha Gerente, Raquel, pelo apoio e flexibilidade.

Aos professores Nelson Maravalhas e Pedro Alvim, pelas considerações feitas na Qualificação, que propiciaram muitas reflexões e a busca pelo aprimoramento do trabalho.

E, especialmente, à professora Maria Eurydice, que paciente e incansavelmente me orientou, compartilhando sua sabedoria e vibrando com meus progressos. Sem ela este trabalho não chegaria a termo

“A Arte é pentecostes, e cada obra anuncia sua boa nova. O artista também é cavaleiro do apocalipse; como o militante, tem seu céu que se abre e seu cavalo branco, sua chama ardente e seu diadema...”

André Comte Sponville

RESUMO

A presente dissertação aborda a obra de Wassily Kandinsky (1866-1944), partindo da identificação da presença do cavaleiro em seus trabalhos, na busca por compreender a motivação e a constância da exploração do tema, por meio da conexão entre as reflexões teóricas e a produção plástica do artista. Propõe-se apontar, nas reflexões do artista, elementos que apóiem a hipótese de que a recorrência ao tema do cavaleiro é resultante de lembranças do grupo ao qual pertencia, fundamentada no conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs. Visa-se, ainda, a estabelecer um diálogo entre a obra de Kandinsky e a de artistas contemporâneos a ele, que em determinado momento comungaram de ideais comuns, expressados pelo instrumento que os congregava – a arte.

ABSTRACT

This thesis approaches the work of Wassily Kandinsky (1866-1944), starting from the identification of the rider in his works, seeking to understand the motivation and constancy of the exploitation of the theme, by means of the connection between the theoretical reflections and plastic production of the artist. It aims to point out, in the reflections of the artist, elements that support the hypothesis that the recurrence to the rider theme is a result of recollections to the group he belonged to, substantiated in the concept of collective memory, from Maurice Halbwachs. It also aims to establish a connection between the work of Kandinsky and artists contemporary to him that at a given time shared common ideals, expressed by the instrument that congregated them – the art.

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I	
A presença do cavaleiro	
1.1 A recorrente presença do cavaleiro nas obras de Kandinsky.....	17
1.2 A identificação do cavaleiro.....	30
1.2.1 Critérios de identificação.....	30
Capítulo II	
A motivação para a temática do cavaleiro	
2.1 A memória como fator de motivação.....	44

2.1.1 A motivação religiosa na representação do cavaleiro.....	48
2.1.2 Os Ícones.....	49
2.1.3 A representação de São Jorge na obra de Kandinsky.....	51
2.1.4 O <i>Lubok</i>	60

Capítulo III

A motivação de construção oculta ao tema do cavaleiro

3.1 Substituição gradual das formas: figurativas x geométricas	67
3.2 Indícios da representação do cavaleiro	74

Capítulo IV

Possíveis diálogos entre o cavaleiro de Kandinsky e outros artistas.....

4.1 Lariônov e Gontcharova – Associação “Valete de Ouros”.....	91
4.2 Franz Marc e Gabriele Münter – “O Cavaleiro Azul”.....	95
4.3 Maliévitch x Ícone	100

Conclusão.....	106
-----------------------	------------

Referências

Bibliográficas.....	110
----------------------------	------------

Anexos

A – Fragmento de texto do livro Olhar sobre o passado.....	114
B - Texto: Quadro com orla branca.....	117
C - Texto: Sobre a questão da forma.....	119
D - Slides.....	139

INTRODUÇÃO

A proposta deste estudo é demonstrar a presença do cavaleiro na obra de Wassily Kandinsky (1866/1944) em seu percurso rumo à abstração, partindo da representação explícita do cavaleiro até a sua quase completa diluição. Pretende-se explorar a possibilidade de conexão entre a produção literária e plástica do artista, com o objetivo de identificar a

recorrência da figura do cavaleiro em suas obras, buscando compreender a motivação e a constância da exploração do tema.

Ao se selecionar as imagens que focalizam nomeadamente o cavaleiro, surpreendentemente se constatou a presença explícita e/ou implícita deste em aproximadamente 120 trabalhos, entre obras concluídas e estudos realizados entre 1901 e 1943, que ilustram a transição da obra do artista rumo a abstração, quando as formas geométricas, em especial o círculo, assumem para ele a importância dada à figura do cavaleiro. A grande quantidade de obras com a presença do cavaleiro instigou-nos a buscar qual seria a possível motivação para tal recorrência e o que levaria o artista a tal obstinação. Fez-se, então, a catalogação dessas obras, organizadas em ordem cronológica, identificando técnica, dimensões e acervo, o que deu origem a um acervo virtual, constituído por obras de Kandinsky que apresentam o tema do cavaleiro. Esse acervo virtual está gravado em CD-R, e anexado a esta dissertação. As imagens utilizadas nos capítulos I a III constam no CD-R, onde foram inseridos seus créditos, e nas utilizadas no capítulo IV optou-se por inserir junto a figura, uma vez que não constam do CD-R.

Neste trabalho, propõe-se o cotejamento da obra do pintor, mostrando a possibilidade de conexão entre a produção literária e a plástica. Enfatiza-se o tema do cavaleiro em seu percurso rumo à abstração, identificando sua presença nas obras do artista, a fim de compreender a constância da exploração e a motivação pelo tema por quase todo o seu período produtivo. Fundamenta-se a reflexão teórica sobre a presença do cavaleiro nas obras de Kandinsky basicamente na análise das obras pictóricas em paralelo aos textos do artista, buscando em sua teoria elementos que dêem consistência à hipótese de que o recorrente emprego do tema do cavaleiro em Kandinsky é resultante dos registros de memória coletiva do grupo ao qual ele pertence. Elege-se para a argumentação o conceito formulado por Maurice Halbwachs¹.

A dissertação proposta tem quatro capítulos. A apresentação das obras com o tema do cavaleiro, a título de constatação e de identificação da respectiva presença, é exposta no Capítulo I. A argumentação sobre a origem da motivação para o tema é analisada no Capítulo II. A abordagem dos indícios da presença do cavaleiro em obras do artista tidas como

¹ Halbwachs, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

abstratas, as quais consideramos de construção oculta, é apresentada e analisada no Capítulo III. Em consequência, é proposta a identificação do cavaleiro nessas obras por meio de argumentos e justificativas pinçados das reflexões teóricas do artista, que indicam a intenção de velar o objeto sem suprimi-lo totalmente. São sugeridos, no Capítulo IV, possíveis diálogos pictóricos entre Kandinsky e outros artistas, em sua maioria russos, também influenciados pela pintura de ícones e pela arte popular russa, em especial o *lubok*.

No Capítulo I, mostra-se a recorrente presença da figura do cavaleiro nas obras de Kandinsky por meio da apresentação de acervo elaborado para esta pesquisa, constituído de aproximadamente 120 obras do artista, grande parte produzida entre 1901 e 1924, exceto duas obras datadas de 1942 e 1943. Identifica-se a figura explícita do cavaleiro na maior parte dessas obras. O motivo do cavaleiro acompanha o trabalho de Kandinsky desde o início de sua carreira como pintor, em 1900, quando ele estava com trinta anos. Nos anos seguintes, a ocorrência do cavaleiro nas obras do artista, principalmente em 1911, tornou-se uma constante, em especial nas xilogravuras e pinturas a óleo. O artista viu-se motivado a trabalhar com temas históricos e folclóricos russos. Do ponto de vista temático, valeu-se de conteúdos religiosos ou lendas populares da tradição pictórica russa.

Kandinsky enfrentou a dualidade entre emoção e razão, matéria e espírito, e dedicou grandes esforços na respectiva conceituação, preocupando-se em concretizar seus questionamentos em textos ou obras. Sobre seus textos, neste trabalho, optou-se por citar os vários momentos em que se percebe o cuidado ao empregar uma linguagem metodologicamente didática e explicativa da sua produção plástica, o que sugere a necessidade do artista de ser compreendido.

No Capítulo II, busca-se compreender a recorrência do tema do cavaleiro na obra de Kandinsky a partir do conceito de memória coletiva elaborado por Maurice Halbwachs. Para este, os elementos sociais da memória e os processos de memorização são coletivos. Halbwachs analisa a memória familiar e a dos grupos religiosos, para entender o processo pelo qual o sujeito, por meio das memórias coletivas, constitui-se como membro de um determinado grupo social. É notória, na obra de Kandinsky, a influência de uma memória coletiva que tem como suporte o grupo religioso e familiar. São freqüentes as referências do pintor à igreja ortodoxa, aos ícones, ao *lubok* e ao trabalho de etnógrafo que desenvolveu nas

províncias russas e às memórias de infância. Em trechos de seus livros, deixou vários registros sobre a influência desse rico material em seu trabalho e sobre a emoção que nele provocava.

A reflexão de Kandinsky, sua conceituação sobre os elementos da linguagem visual, sua metodologia pedagógica, tão particular e tão minuciosamente descrita em seus textos, e seus registros de memória serão pontuados no decorrer desta dissertação, mediante citações que consideramos elucidativas em determinados momentos. Deu-se ênfase a trechos dos livros “Do Espiritual na Arte”² e “Olhar sobre o Passado”³, por conterem importantes registros de experiências vivenciadas pelo artista e também pelo fato de haverem sido escritos em 1910 e 1913, períodos que permearam o recorte proposto. No livro “Olhar sobre o Passado”, o artista rememora sua vida em relatos da infância e juventude, discorrendo questionamentos sobre a realidade da vida, apresentando justificativas e elucidações sobre a teoria proposta em seu livro anterior, “Do Espiritual na Arte”, mal compreendido, segundo a sua própria opinião.

A figura do cavaleiro, analisada sob o aspecto da passagem da representação do tema, de formas figurativas para formas geométricas ou veladas, é abordada no Capítulo III. Considerou-se que esse tema acompanhou Kandinsky ao longo de seu trabalho, até mesmo em algumas obras do período abstrato, sendo perceptível sua latência, diluída numa atmosfera de cores fortes e vibrantes, progressivamente substituindo formas figurativas por geométricas, nas quais o círculo por vezes assumiu o papel principal – o cavaleiro. Mesmo se distanciando do tema, Kandinsky não rompeu com ele, sendo possível a identificação do cavaleiro em obras datadas até 1943, ano anterior ao falecimento do artista.

No Capítulo IV, serão identificadas relações da obra de Kandinsky com a de artistas contemporâneos a ele, em sua maioria russos, que estabelecem como elemento comum a busca da história e da cultura russas, apresentando em suas obras elementos alusivos aos ícones, ao *lubok* e à arte popular do país. Destacou-se os artistas Mikhail Larionov, Natália Gontcharova, Gabriele Münter, Franz Marc e Malévitch por terem inicialmente se mobilizado

² Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

³ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

no sentido de produzir uma arte essencialmente russa e também por terem convivido com Kandinsky, alguns por curto período, outros mais intensamente.

O material coletado permitiu-nos avançar na hipótese de que a motivação de Kandinsky para a temática do cavaleiro está associada à memória coletiva e à argumentação de uma suposta identificação do artista com esse cavaleiro profético, que detém a “boa-nova”. Identificação aparentemente suscitada pelas experiências vividas na Rússia de sua juventude – de guerra, de revolução – que deixaram profundas marcas e fizeram-se fonte perene de inspiração e de imagens recuperadas do adormecimento no turbulento período do limiar do século XIX e início do XX, deixando aflorar o potencial expressivo que o artista atribuiu a uma “necessidade interior”. Kandinsky, no decorrer de sua produção plástica, inclusive no período considerado abstrato, não rompeu com o tema do cavaleiro, mas a presença deste tornou-se a expressão velada de um mistério íntimo, uma marca, um sinal.

Fundamenta-se a metodologia da pesquisa em bibliografia selecionada, na iconografia russa, em particular os *luboks* do catálogo *Russian Folk Pictures*, editado por Aurora Art Publishers, Leningrado; os ícones, pesquisados nos catálogos das exposições “Herança dos Czares Russos” (FAAP, 2005) e “500 anos de Arte Russa” (Brasil Connects, 2002); e as obras de Kandinsky, relacionadas com a representação do cavaleiro.

Na impossibilidade de ler os originais de Kandinsky recorreu-se aos livros “Olhar sobre o Passado”, tradução de Antônio de Pádua Danesi, editora Martins Fontes, 1991, e “Do Espiritual na Arte”, tradução de Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi, editora Martins Fontes, 1996. Selecionaram-se, dos referidos livros, textos de especial relevância para a argumentação desta dissertação, os quais foram incluídos sob a forma de anexo. O texto do anexo A, um fragmento extraído de Olhar sobre o Passado, mostra a importância que o artista atribuía ao cavalo; o do anexo B, retirado do mesmo livro, expõe a análise do próprio artista sobre a obra Quadro com Orla Branca, e o do anexo C, transcrito na íntegra, descreve a “gramática” da forma elaborada pelo artista. Este texto consta nos dois principais livros de Kandinsky, Olhar sobre o Passado e Do Espiritual na Arte.

CAPÍTULO I

A PRESENÇA DO CAVALEIRO

1.1 A recorrente presença do cavaleiro nas obras de Kandinsky

Ao percorrer com o olhar o acervo de reproduções das obras de Kandinsky, percebi a figura do cavaleiro explícita em algumas obras e, em outras, elementos muitas vezes não identificáveis, mas que apontavam para sua forte presença. Em seguida, selecionando as imagens, procurei focalizar nomeadamente o cavaleiro, cuja presença explícita e/ou implícita consta em aproximadamente 120 trabalhos, entre obras concluídas e estudos, realizados entre 1900 e 1924. No decorrer desse período, aconteceu a transição do trabalho do artista para a abstração, e as formas geométricas, em especial o círculo, assumiram a figura do cavaleiro. A instigante e recorrente presença desse elemento nas obras do artista é o tema central deste trabalho.



Figura 1: Crepúsculo, 1902.

A figura 1 reproduz uma das primeiras obras catalogadas em que se tem a presença explícita do cavaleiro. O título dessa obra, datada de 1902, é Crepúsculo. Trata-se de uma xilogravura policromática, cujas cores predominantes são verde e azul, com a figura do cavaleiro de armadura e de lança empunhada, representado nas cores azul e vermelho, lembrando um guerreiro medieval⁴, o qual, a galope, percorre os campos, onde se destaca a figura da lua, revelando o cair da noite, e de uma flor que se encontra no caminho do cavaleiro. Para Peg Weiss⁵, essa possível colisão entre o cavaleiro e a flor sugere um encontro simbólico entre crenças cristãs e pagãs. A flor, uma referência ao espírito Zyrian do arroz, ao qual Kandinsky deu especial atenção em um trabalho etnográfico dos Zyrians (Sirianos) sobre a dupla fé, representaria a identificação do artista com a imagem do cavaleiro, denotando atributos tanto pagãos quanto cristãos.

⁴ A cavalaria, descrita na Idade Média como “Código secular de honra de uma aristocracia marcialmente orientada”, floresceu entre meados do séc. XII e do séc. XVI. Há muitos elementos diferentes na evolução do que se converteu num conjunto de regras e convenções que se aplica primordialmente aos guerreiros aristocráticos. Os cavaleiros, com sua indumentária específica, combinavam as funções de ginete, armado de lança e espada e as de servidor (servo, serviçal). Fonte: Loyn, H.R. (org.). **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.81-82.

⁵ Weiss, Peg. **Kandinsky and old Russia**. USA: Yale University Press, 1995, p.35.



Figura 2 : Improvisação XII, 1910.

Na figura 2 , apesar da diluição das formas, a representação do cavaleiro mantém-se explícita. Na obra, intitulada Improvisação XII, datada de 1910, Kandinsky utilizou a técnica óleo sobre tela. Nela, o emprego da cor azul é intenso, associada ao vermelho e ocre. Embora o artista tenha definido as obras denominadas por ele de “improvisações” como expressões principalmente inconscientes, na maior parte das vezes realizadas no próprio momento, de processos interiores, pode-se observar a presença intencional do cavaleiro em muitas delas, mesmo que, algumas vezes, encontre-se tão diluída, que dificulte sua identificação.

O cavaleiro, como representado na obra Crepúsculo, acompanha o trabalho de Kandinsky desde o início de sua carreira como pintor, aos trinta anos, quando ainda vivia em Moscou. A experiência que o colocou em contato com o passado marcou-o profundamente, motivando-o a trabalhar com temas históricos e folclóricos russos. Em seu livro “Olhar sobre o Passado”, deixou bem claras as influências determinantes de sua opção pelas artes:

As impressões posteriores, particularmente fortes, que conheci quando era estudante e que atuaram de maneira decisiva sobre vários anos de minha vida, foram

Rembrandt no Ermitage de São Petersburgo e minha viagem ao governo de Vologda, para onde fui enviado na qualidade de etnógrafo e jurista⁶.

Em sua importante participação na expedição à província de Vologda, como representante da Sociedade Imperial Russa de História Nacional, Antropologia e Etnografia, entre 1889 e 1890, Kandinsky tinha a tarefa de realizar uma coleta de informações sobre a sobrevivência do paganismo, para identificar como as crenças pagãs persistiam dentro das estruturas de uma sociedade largamente cristianizada⁷. O artista maravilhou-se com a beleza natural das aldeias, a riqueza da decoração dos interiores, os cenários criados pelas cúpulas iluminadas pelo crepúsculo e as cores das cidades e da arte popular. Carregou consigo, durante a expedição, o Kalevala⁸, registrando em seu diário de viagem (figuras 3 e 4): “Estou lendo o Kalevala, eu o venero”⁹.

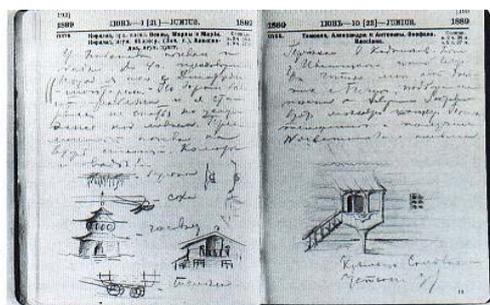


Figura 3: caderno de viagem.

⁶ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 81.

⁷ Sobre a viagem a Vologda, consultar Weiss, Peg. **Kandinsky and Old Russia**. USA: Yale University Press, 1995, Kandinsky and Old Rússia, capítulo 1.

⁸ Obra literária finlandesa, publicada em 1835, que apresenta coletânea de poemas épicos lendários.

⁹ Op.cit., p. 13, tradução nossa.

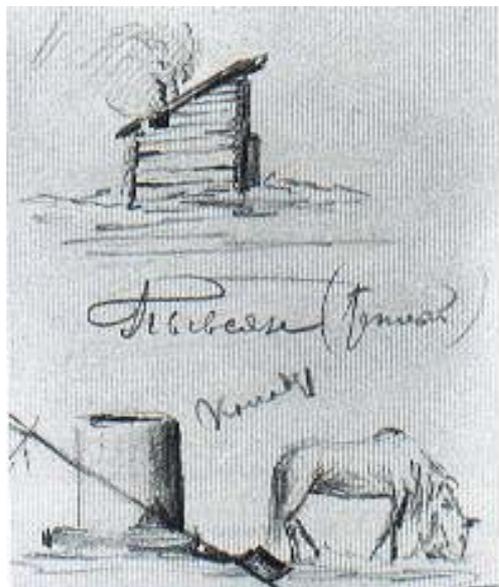


Figura 4: caderno de viagem.

O resultado desse trabalho de etnologia foi tão satisfatório que circulou no meio acadêmico da Universidade de Moscou, fazendo vários pesquisadores partilharem suas pesquisas com Kandinsky, inclusive solicitando-o a fazer suas considerações e revisão final dos referidos trabalhos, o que propiciou ao artista alcançar as grandes coleções e idéias relacionadas ao estudo da cultura primitiva, incluindo o xamanismo. A partir daí, as paisagens russas e a vida cotidiana serviram-lhe de inspiração.

Mais tarde, já na Alemanha, onde o artista viveu de 1896 a 1913, referiu-se diversas vezes ao seu interesse pelos temas históricos e folclóricos alemães com a mesma paixão que dispensou aos temas russos. Em relato poético, descreveu as sensações vividas em Munique com tanta intensidade que se remetem à memória de sua querida Moscou¹⁰ e fundem-se:

[...] O amor por essa espécie de cavalo (pigarço¹¹) perdura em mim até hoje. É para mim uma alegria ver um cavalo semelhante nas ruas de Munique: ele aparece todos os verões quando se regam as ruas. Ele desperta o sol que vive em mim. [...] Foi esta uma de minhas primeiras impressões quando me mudei para Munique – e também a mais forte. Parei e segui-o longamente com os olhos. E uma promessa meio inconsciente mas cheia de sol estremece-me no coração. Ele fazia reviver em mim o cavalinho de chumbo e ligava Munique aos meus anos de infância. Esse cavalo pigarço fez com que eu me

¹⁰ O texto na íntegra encontra-se em Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 70-73.

sentisse, de repente, em casa em Munique. [...] Os contos alemães, que eu ouvira tantas vezes em criança, ganharam vida. [...] O bonde azul sulcava as ruas como uma atmosfera de contos de fadas corporificado, tornando a respiração leve e agradável.

Essa transcrição demonstra o quanto o cavaleiro é essencial ao trabalho de Kandinsky. O texto, na íntegra, toca em elementos estruturadores de sua obra, em busca de formas de expressão artística que sintetizem as artes, fundindo as artes plásticas e a música, comparando tons cromáticos a acordes; e, ainda, na substituição do conceito de forma como simples representação do objeto, propondo-o como elemento expressivo da necessidade interior do artista. No trecho acima é possível perceber o quanto o tema é remoto em sua memória, permeando-a desde a infância, a ponto de fundir, em pensamentos, a Rússia com a Alemanha, sua segunda pátria, como ele próprio afirmou.



Figura 5: Cartaz da primeira exposição da Phalanx, 1901.

Os primeiros indícios da representação do cavaleiro como guerreiro apareceram em 1901, quando Kandinsky fundou a Phalanx, exposição de obras suas e de seus colegas do ateliê de Stuck, entre eles, Stern, Hüsgen, Hecker e Klee. O cartaz (figura 5) alusivo à realização da exposição coletiva foi criado por Kandinsky claramente inspirado em um anterior de Stuck, datado de 1893 (figura 6). No cartaz da Exposição da Phalanx, a figura do guerreiro, em clara posição de combate, fazia alusão ao ataque da falange da vanguarda à fortaleza da tradição. Nesse período, o artista trabalhou intensamente: gravuras em madeira mono e policromáticas, numerosos estudos a têmpera e quadros a óleo. NO intuito de pesquisar as formas de expressão de outras culturas, realizou várias viagens, logo após o grupo Phalanx desfazer-se. Viajou com Gabrielle Münter pela Holanda, por Berlim, Odessa, Paris e pela Tunísia. enquanto viajava, absorveu

¹¹ Cavalo cujo pêlo se compõe de duas cores não mescladas.

influências da arte oriental e de movimentos como o impressionismo e o fauvismo. Desde então, o tema do cavaleiro passou a ser freqüente em suas obras, em especial nas xilogravuras (figura 7)¹².

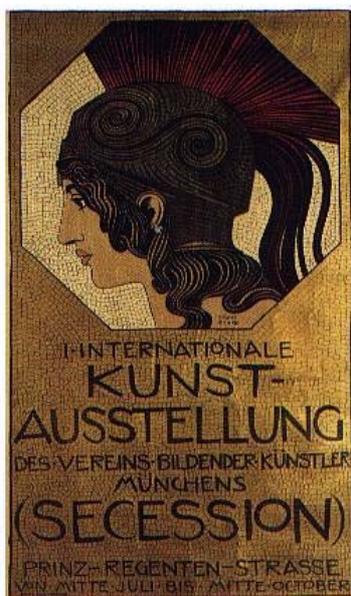


FIGURA 6: Cartaz da Exposição de Arte Internacional, Secessão de 1893



Figura 7: Cavaleiros Árabes, 1904.

¹² As xilogravuras de 1904 revelam a influência oriental no trabalho do artista, na presença de cavaleiros árabes.



Figura 8: Balastrada com cavaleiros, 1910.

A fixação do artista pelo tema do cavaleiro foi de tal proporção que ele decorou a balastrada de sua residência em Munique com a técnica *stencil*, reproduzindo cavaleiros a galope (figura 8).

A presença do cavaleiro na obra de Kandinsky tornou-se ainda mais evidente em 1911, quando, juntamente com Franz Marc e Gabrielle Münter, fundou o “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul). “O Cavaleiro Azul é por si só todo um programa: é uma representação simbólica da luta do espírito contra o materialismo, da vitória da vanguarda

sobre a tradição.”¹³ No cavaleiro azul, que pode ser considerado como figura-chave da obra de Kandinsky, recaiu o papel de vencedor do espiritual em face do material, ou seja, ele é o detentor da “boa-nova”, que salva a sociedade do materialismo no qual está submersa. Muito mais tarde, o artista, em “Toda época espiritual” (1943)¹⁴, sintetizou os conceitos relativos ao conteúdo espiritual da arte. Retomou a idéia, já defendida desde “O Cavaleiro Azul”, de que os domínios espirituais de uma época estão ligados por um mesmo conteúdo, expresso de determinada forma. Para ele, o conteúdo espiritual de sua época era a luta contra o materialismo puro.

A mudança fundamental de nossa concepção do mundo, transmutação profunda de que resulta a grande revolução formal das artes, reside na absoluta negação do materialismo puro. O resultado de tal mudança é o advento da idéia sintética, na qual espírito e matéria formam um processo único.¹⁵

O cavaleiro aparece em inúmeras variações, simbolizando a procura e o encontro, a luta e o enfrentamento de novos desafios, convergindo para os ideais do grupo. Sua representação dá-se por meio da figura romântica e de fábula do cavaleiro da Idade Média, do mensageiro misterioso anunciador soando a trombeta ou da figura de São Jorge. O cavaleiro também inspirou o título e a capa do Almanaque do Cavaleiro Azul e a primeira exposição desse grupo (figura 9). Kandinsky executou aproximadamente dez estudos preliminares até chegar ao projeto definitivo para a capa do almanaque. Em todos insere a figura do cavaleiro, seja composição estática, formada por um cavalo e cavaleiro no alto de uma montanha, seja dinâmica, em que cavalo e cavaleiro são circundados por elementos diversos¹⁶.

O período decorrido entre a publicação do Almanaque do Cavaleiro Azul (1911) e o início da Primeira Guerra Mundial foi decisivo no caminho de Kandinsky para a abstração. Nesse momento, o motivo do cavaleiro apareceu também em numerosos desenhos e pinturas sobre vidro, realizados entre 1911 e 1912. O artista enfrentava a dualidade entre emoção e razão, matéria e espírito e dedicou grandes esforços na definição desses conceitos, sempre com a preocupação de concretizar seus questionamentos em textos e/ou obras. Em seu

¹³ Becks-Malorny, Ulrike. **Wassily Kandinsky**. Espanha: Taschen, 1999, p. 84.

¹⁴ Texto inserido em Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

¹⁵ O texto na íntegra se encontra em *Do Espiritual na Arte*, p. 273-275.

¹⁶ A descrição desses estudos preliminares encontra-se em Becks-Malorny, Ulrike. **Wassily Kandinsky**. Espanha: Taschen, 1999, p. 88-89, 92.

primeiro livro, “Do Espiritual na Arte”, percebe-se a preocupação com o emprego de uma linguagem metodologicamente didática, o que sugere a necessidade de ser compreendido. Na estreita ligação estabelecida entre teoria e prática, empregou boa parte do livro à questão da arte puramente “espiritual”, elaborando a posteriormente denominada “gramática da criação”. Segundo Kandinsky, era no caminho espiritual que a pintura deveria fazer sua própria revolução, tal como a música já vinha fazendo há algum tempo. A pintura deveria tornar-se abstrata exigindo a supressão do objeto, estabelecendo, assim, o dilema sobre o que deveria substituí-lo.



Figura 9: Projeto definitivo para capa do Almanaque do Cavaleiro Azul, 1911.

De acordo com Will Grohmann¹⁷, no ano de 1915, não consta qualquer registro de produção de obras de Kandinsky. Logo a seguir, em outubro de 1917, a Revolução Russa levou ao confisco dos bens herdados por ele, fazendo com que se sustentasse da venda de seus quadros. A partir de então, foi rompido o fluxo natural da arte na Rússia¹⁸, provocando um êxodo de artistas para o Ocidente. Ainda assim, no início dos anos 20, trabalharam juntos, na então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), Kandinsky¹⁹ e Maliévitch, Chagall e Exter, Ródtchenko e Filônov, desenvolvendo projetos próprios e idéias teóricas sobre o futuro e o destino da arte. Em 1932, a resolução especial do Partido Comunista sobre “A Reestruturação das Organizações Artístico-Literárias” proibiu a existência dos grupos literários e artísticos autônomos. Mais tarde, surgiram movimentos independentes, para os quais o fauvismo francês e o expressionismo alemão serviram de fonte de inspiração.

A tendência abstrata manifestou-se nas obras de vários pintores russos além de Kandinsky, tais como Aleksandra Exter, Liubov Popova e Aleksandr Ródtchenko. Cabe salientar que à “abstração” não se atribui um ponto de partida determinado no tempo e no espaço, a tendência pôde ser observada, de forma distinta, em diversos grupos e lugares ao mesmo tempo.

Com referência à abstração, Kandinsky entende que o termo “abstrato” submete a forma à função de expressar o exterior do conteúdo interior : “[...] de modo geral, não é a forma (matéria), que é elemento essencial, mas o conteúdo (espírito) [...] *o essencial, na questão da forma, é saber se ela nasceu de uma necessidade interior ou não*”²⁰.

À medida que se afasta com maior intensidade da representação figurativa, Kandinsky distancia-se também do cavaleiro, que passa a ser suprimido ou sutilmente evocado, diluído em composições cada vez mais abstratas. Embora se afastando gradativamente do naturalismo, não excluiu totalmente os objetos de seus quadros, mas procurou reduzi-los ao seu conteúdo formal essencial, estabelecido pelo que ele chamou de necessidade interior.

¹⁷Grohmann, Will. **Wassily Kandinsky, Life and Work**. Nova Iorque: Harry N. Abrams Inc., s/d. Grohmann é considerado autor da mais completa biografia de Kandinsky. Nela apresenta a relação de obras de Kandinsky com a metodologia com que foram catalogadas pelo próprio artista.

¹⁸ Até a década de 80.

¹⁹ Kandinsky, em 1921, abandona a Rússia e vai para Berlim.

²⁰ Kandinsky em “Sobre a questão da forma”, publicado no Almanaque do Cavaleiro Azul, em 1912. Este texto foi republicado em seu livro Olhar sobre o Passado, p.117-135.



Figura 10: Pequenos Mundos I, 1922.

Uma das litogravuras intituladas “Pequenos Mundos”(figura 10), constante no álbum gráfico de mesmo título, produzido por Kandinsky em 1922, evidencia a maneira particular com que o artista compôs seus trabalhos, buscando expressar sua necessidade interior.

Percebe-se claramente a preocupação do artista com a maneira de lidar com essa transição em seu texto escrito em 1914 para uma conferência que não chegou a ser proferida. Nele, tratou da questão da diluição gradual do objeto, afirmando que este não queria e ainda não devia desaparecer completamente de seus quadros. No mesmo texto, traçou considerações sobre a questão do aporte da obra à época em que é realizada, sustentando que uma época não deve atingir artificialmente sua maturidade sem estar preparada para determinada mudança, a

qual deve fluir naturalmente e advir da necessidade do espírito criador, e, ainda, sustentou não ser sua intenção suprimir completamente a figuração de seus trabalhos:

[...] Via-me, pois, forçado a aguardar pacientemente a hora que devia conduzir minha mão à criação da forma abstrata.

[...] não era minha intenção abandonar totalmente o objeto. Já disse em diversas oportunidades que o objeto tomado em si desprende determinada ressonância espiritual que pode servir e serve efetivamente, em todos os domínios, de material para a arte. E eu ainda estava muito desejoso de procurar as formas pictóricas puras através *dessa* ressonância espiritual. Portanto, dissolvia mais ou menos os objetos no quadro a fim de que não pudessem ser todos reconhecidos à primeira vista e de que, por conseguinte, o espectador pudesse experimentar pouco a pouco, uma após a outra, essas ressonâncias espirituais concomitantes²¹.

Em seus escritos, Kandinsky deixou fortes registros da necessidade de estabelecer uma coerência pictórica em seu trabalho. Buscava uma forma expressiva e racional, a fim de poder conceituá-la didaticamente e, ao mesmo tempo, emocionalmente, com um apelo espiritual que ele considerava como resultante da necessidade interior do artista. A arte deveria ser a expressão exterior de seu sentimento interior. Para ele, o objeto de busca do artista não é o objeto material concreto, mas o próprio conteúdo da arte, sua essência, sua alma. Esse conteúdo classificou como abstrato, não implicando os elementos plásticos que seriam necessários para plena expressão do artista, fossem formas figurativas ou não figurativas, ou a junção das duas. Considerava que a passagem de uma representação figurativa para uma não figurativa, que preferiu chamar de concreta, deveria fluir natural e gradualmente, não violentando a necessidade expressiva do artista nem a capacidade contemplativa do observador.

[...] Nada mais prejudicial e censurável do que procurarmos nossa própria forma violentando-nos. O instinto íntimo, portanto o espírito criador, criará irresistivelmente no momento adequado a forma de que tem necessidade. Pode-se filosofar sobre a forma, pode-se analisá-la, pode-se mesmo edificá-la. Não obstante, ela deve entrar espontaneamente na obra, isso no estágio de realização que corresponde ao desenvolvimento do espírito criador.²²

²¹ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 181.

²² Id., *Ibid.*, p.11.

Ao longo de todo o seu trabalho plástico, Kandinsky não conseguiu se desvincular totalmente da figura do cavaleiro. No Museu de Arte Moderna Georges Pompidou, em Paris, há uma coleção do artista composta de miniaturas de cavaleiros e cavaleiros, também pequenos entalhes (figuras 11 e 12), além de *lubok* com temas de cavaleiros e reproduções de ícones. Parece evidente que, para Kandinsky, o personagem do cavaleiro situa-se no âmago do que ele denominou de sentimento interior. Algo indissociável da própria necessidade interior do artista.



Figura 11: Pequeno cavaleiro de pedra, peça da coleção pessoal do artista.



Figura 12: Entalhe em madeira, peça da coleção pessoal do artista.

1.2 A identificação do cavaleiro

1.2.1 Critérios de identificação

Para a realização desta pesquisa, foram catalogados 120 trabalhos de Kandinsky, dos quais 85% apresentam explicitamente o cavaleiro, e os 15% restantes, indícios de sua presença. A seleção de obras foi realizada por meio da observação de reproduções contidas na bibliografia citada e em acervos virtuais de museus na internet, a princípio buscou-se obras em que o cavaleiro seja explicitamente identificável ou em cujo título o artista faz alguma referência à presença dele e, posteriormente, obras com possíveis indícios da presença do cavaleiro.

Uma fonte bibliográfica importante, se não fundamental, para a constituição do acervo que representa o cavaleiro foi a biografia de Kandinsky escrita por Will Grohmann²³

²³ Grohmann, Will. **Wassily Kandinsky, Life and Work**. Nova Iorque: Harry N. Abrams Inc., s/d, p. 329-348.

“Wassily Kandinsky: vida e obra”. O autor apresenta, além de extenso e detalhado texto biográfico, a catalogação de obras que obedeceram a metodologia do próprio Kandinsky, registrada em seis cadernetas de notas, organizadas por ano, título e técnica. O acesso a essas informações possibilitou formatar uma listagem das obras que representam o cavaleiro e, conseqüentemente, a quantificação destas. Kandinsky ordenou suas anotações em seis cadernetas. Na primeira, listou e numerou as pinturas de 1 a 73, realizadas no período de 1900 a 1909, na Alemanha. Em seguida numerou as gravuras de 1 a 39, realizadas entre 1902 e 1907, parte delas na França. Na seqüência, relacionou os estudos a óleo, numerados de 1 a 108, realizados entre 1900 e 1908, e as pinturas a têmpera, que denominou de desenhos coloridos, numerados de 1 a 132, realizados entre 1901 e 1907. Na segunda, listou e numerou as pinturas de 74 a 370, realizadas entre 1909 e 1926, os títulos de 62 a 243 são da Rússia e o restante da Alemanha. Nesta caderneta também catalogou pinturas em vidro, realizadas em 1918, que numerou de 1 a 17. Na terceira, fez constar uma versão alemã da catalogação realizada anteriormente. Na quarta, listou pinturas, numerando-as de 371 a 738, realizadas entre 1927 e 1944, as obras até o número 594 foram realizadas na Alemanha, o restante, na França. Na quinta, cadastrou e numerou suas aquarelas, de 1 a 647, realizadas entre 1910 e 1940. Na sexta e última caderneta listou mais aquarelas, numeradas de 648 a 730, realizadas entre 1940 e 1944.

O acesso à catalogação de obras do próprio Kandinsky foi muito oportuno na medida em que facilitou a identificação daquelas cujos títulos fazem alusão ao cavaleiro. Procurou-se, dentro do possível, usar como referência a catalogação desenvolvida pelo artista.

Tendo como base a catalogação do artista, por meio desse contato inicial, foi possível estimar quantitativamente as obras com o cavaleiro e organizar um acervo virtual, composto de 150 slides, no qual se apresentam as reproduções de aproximadamente 120 obras do artista com o tema do cavaleiro, explícito ou implícito. As imagens foram organizadas em ordem cronológica a fim de facilitar a observação da transição dos elementos plásticos da figuração para a abstração. Fez-se constar a técnica empregada, acompanhada das dimensões da obra e do local onde o original se encontra. Em alguns casos, não foi possível identificar as dimensões e o local de algumas obras, principalmente aquelas cuja imagem foi obtida por meio da internet. Optou-se por gravar o levantamento das obras em CD-R, no programa Power

Point. As imagens selecionadas para análise da pesquisa proposta serão reproduzidas ao longo do texto e, quando apenas citadas, serão identificadas pelo número do slide. No CD-R, anexado a esta dissertação para facultar o acesso de outros ao material coletado, constam, além das obras catalogadas, slides contendo a manipulação das imagens para facilitar a identificação do cavaleiro.

O acervo constituído possibilitou a identificação da técnica empregada por Kandinsky nas obras em que representou o cavaleiro. Observam-se seis variantes principais que identificamos como: xilografia; pintura em têmpera, com suporte em cartão ou tela; aquarela; pintura sobre vidro, aqui destacando o suporte, nas variações tinta a óleo ou têmpera; pintura a óleo, com suporte em tela ou cartão; e técnica mista, por exemplo, têmpera sobre madeira, ou aquarela, lápis e têmpera. A predominância das técnicas varia de acordo com o período de produção. As xilogravuras foram mais freqüentes no período compreendido entre 1903 e 1908, enquanto o maior número de pinturas em tela, e da recorrência ao tema do cavaleiro em geral, data de 1911.

Quanto à representação do cavaleiro, o conhecimento adquirido com o acervo permitiu-me concluir que a figura do cavaleiro assume na obra de Kandinsky duas funções diferenciadas: religiosa e folclórica. Assim sendo, proponho-me a analisá-la considerando os dois tipos de motivação correspondentes às figuras. Nas obras decorrentes de motivação religiosa, em que o cavaleiro assume nomeadamente o papel religioso, geralmente na figura de São Jorge, Kandinsky exprime, na figura dos santos, tanto sua devoção quanto sua relação com a igreja ortodoxa russa. Naquelas cuja motivação é folclórica, o cavaleiro assume ora o personagem de lendas e contos de fadas, ora o de uma cena cotidiana da Rússia antiga. Não há dúvida de que essas obras foram muito influenciadas pelo período de seu trabalho no campo da etnografia.

Na presença velada do cavaleiro nas obras a partir de 1924, encontra-se uma motivação que consideramos de “construção oculta”, isto é, são obras baseadas nas teorias elaboradas pelo artista. O termo “construção oculta” foi empregado por ele e possibilita estabelecer uma relação entre os seus relatos e a presença implícita do cavaleiro em algumas obras.

No livro “Do Espiritual na Arte”, Kandinsky apresenta-nos, em dois momentos diferentes, indícios sobre a questão da “construção oculta”. O primeiro indício está no capítulo sobre teoria, e o outro, nas conclusões. Ele afirma, respectivamente:

[...] utiliza-se hoje, via de regra, uma construção despojada, a qual constitui, aparentemente, a única possibilidade de exprimir o objetivo na forma. Entretanto, se pensarmos na maneira como definimos a harmonia atual no presente livro, podemos também reconhecer o espírito do tempo no domínio da construção: não uma construção evidente (“geométrica”), [...], mas a construção oculta que se desprende insensivelmente da imagem e que, por conseguinte, se destina menos aos olhos do que à alma.

Essa *construção oculta* pode ser **constituída de formas aparentemente jogadas ao acaso** na tela, as quais não teriam – mais uma vez, na aparência – qualquer ligação entre si: a ausência exterior dessa ligação é aqui sua presença exterior.²⁴

As formas das tendências construtivas em pintura podem dividir-se em dois grupos principais:

[...]

2º- a composição complexa, na qual se combinam várias formas, todas elas **submetidas a uma forma principal, clara ou velada**. Essa forma principal pode, aliás, ser difícil de descobrir e de isolar exteriormente.²⁵

Como pode ser observado nos quadros apresentados, o período compreendido entre 1909 e 1911 concentra o maior número de obras com a temática do cavaleiro. Foram catalogadas trinta e oito, em diversas técnicas, somente no ano de 1911, que, não coincidentemente, é o ano da fundação do grupo “O Cavaleiro Azul” e também da publicação de “Do Espiritual na Arte”.

Mais da metade das obras catalogadas permitem verificar o tema do cavaleiro na representação de cenas da Rússia antiga, nas quais as referências a contos, romances ou mesmo passagens da história do povo russo são evidentes, ilustrando o modo de vida cotidiana russa de épocas passadas, conforme se observa nas obras “Cena Russa”, 1904 (figura 13) , “Domingo - Rússia antiga”, 1904 (slide 16), “Vida colorida”, 1907 (slide 23), e nas obras “Adeus”, 1903 (figura 14) e “Par a cavalo”, 1907 (slide 22), que remetem a antigos contos

²⁴ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 120 (grifo nosso).

²⁵ Id., Ibid., p. 133 (grifo nosso).

russos estampados em *lubok*²⁶, todas caracterizando o que denominamos de motivação folclórica, como podemos ver nas respectivas imagens.

A obra “Cena Russa”, realizada na técnica têmpera sobre cartão, em 1904, mostra como tema principal o cavaleiro cercado por um cenário bucólico, inspirado no colorido e na magia dos contos e lendas russos. O cavaleiro está representado ao centro, nas cores azul acinzentado e vermelho, circundado por pessoas transitando, a maioria em duplas, algumas se dirigindo ao castelo ao fundo, outras, ao lago à direita. O castelo e as vestes das pessoas revelam a ambientação da cena na Idade Média. A obra “Adeus”, realizada em 1903, na técnica xilografia policromática, apresenta inspiração romântica, tendo como tema central o cavaleiro, empunhando uma lança de prontidão para a partida, acompanhado de uma dama, com vestes medievais, indicando uma despedida e evocando o mundo das lendas e da cavalaria. Na cena, bastante escura, percebe-se uma luminosidade intensa na lateral esquerda, direção para a qual o cavaleiro está voltado.

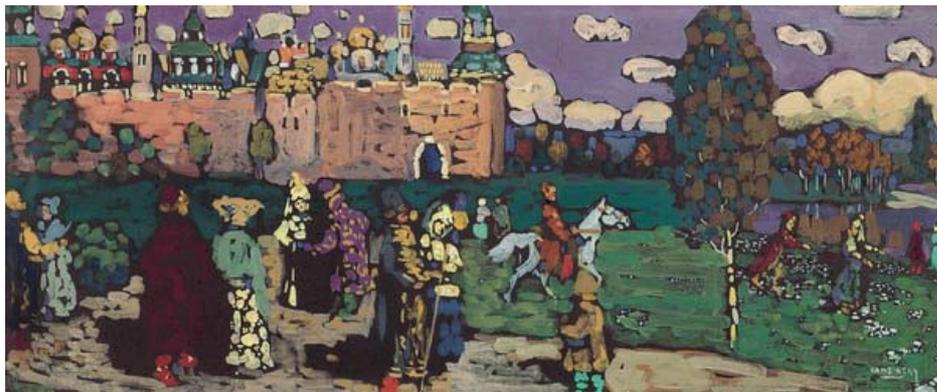


Figura 13: Cena Russa, 1904.

²⁶ *Lubok*: pequeno livreto com xilogravuras, semelhante ao Cordel no Brasil. No capítulo II, este assunto será abordado em maior profundidade, uma vez que está relacionado a origem da motivação para a temática do cavaleiro.



Figura 14: Adeus, 1903.

Quanto a obras a que se atribui uma motivação religiosa, selecionamos duas que possibilitam a identificação, explícita e implícita, da presença de São Jorge, santo de presença recorrente na obra de Kandinsky, “São Jorge”, 1911 (figura 15) e “São Jorge II”, 1911 (figura 16). A figura 15 reproduz a obra São Jorge, pintada sobre vidro, e apresenta como elemento principal a figura de São Jorge lutando contra o dragão, em que as formas figurativas diluem-se, fundindo figura e fundo. Porém, o conjunto cavaleiro/cavalo é perfeitamente identificável, como também o atributo da lança. O contraste das cores azul e vermelho, adicionadas ao amarelo, é empregado ao cavalo/cavaleiro. A figura do dragão aparece de forma bem diluída, mas foi dado destaque para a calda, que apresenta detalhamento de texturas, trabalhada nas cores branca, verde e preta.



Figura 15: São Jorge, 1911.

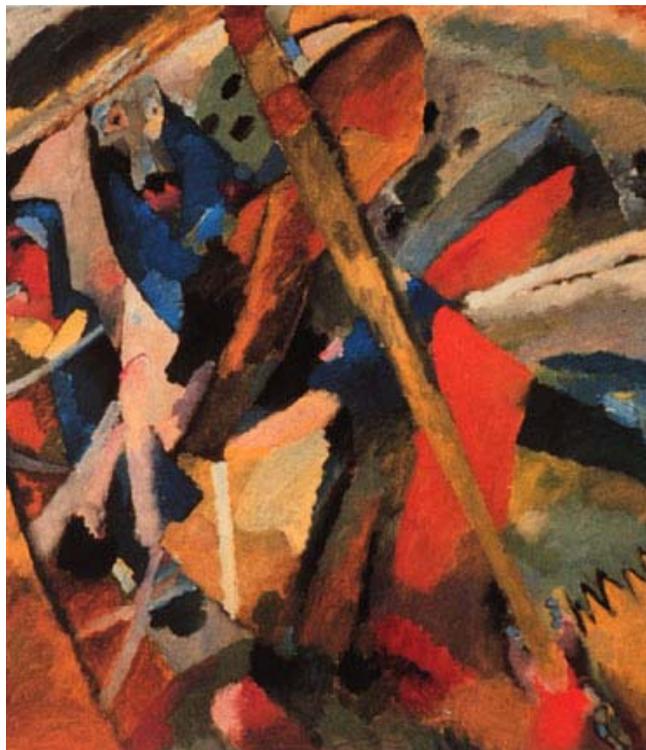


Figura 16: São Jorge II, 1911.

A obra São Jorge II (figura 16), realizada em 1911, na técnica de pintura a óleo sobre tela, demonstra bem a diversidade de meios expressivos que Kandinsky utilizou para abordar o tema do santo guerreiro em suas obras. Nessa obra, a lança foi destacada em primeiro plano, numa diagonal que corta a tela ao centro. Da figura do cavaleiro e do cavalo percebe-se apenas o contraste vermelho/azul, muito utilizado pelo artista para representar tal conjunto.

CAPÍTULO II

A MOTIVAÇÃO PARA A TEMÁTICA DO CAVALEIRO

2.1 A memória como fator de motivação

Uma possibilidade de compreensão para o recorrente emprego do tema do cavaleiro em Kandinsky fundamenta-se no estudo da memória coletiva, por meio do conceito formulado por Maurice Halbwachs²⁷. Sabe-se que a recorrência ao tema do cavaleiro é resultante da busca de Kandinsky pela cultura e folclore russos presentes em sua memória, em decorrência de lembranças de sua infância e de seu contato posterior com determinadas populações de províncias russas. No interior destas populações funcionam grupos mantenedores de tradições primitivas, indicativas de um caráter de resistência e perpetuação da memória viva, e não do renascimento de algo que morreu na cultura do grupo.

Segundo Halbwachs, inexistente uma memória individual: a memória sempre tem um caráter social já que qualquer lembrança existe em função de um conjunto de noções, como pessoas, grupos, lugares. Ele afirma que toda memória sendo coletiva tem como suporte um grupo. Para ele, existem alguns “marcos sociais da memória” bem gerais como o espaço, o tempo e a linguagem, e outros bem específicos, tais como a família, a religião e a classe social, relativos aos diferentes grupos sociais que criam um sistema global do passado, que permite a rememoração individual e coletiva.

²⁷Halbwachs (1877 – 1945) foi aluno do filósofo Henri Bergson e ficou fascinado pelo pensamento de seu mestre sobre a memória e também pelo caminho pessoal que lhe indicava a Filosofia. Na época, Bergson publicou o livro *Matéria e Memória* (“*Matiere et mémoire*”), e Halbwachs interessou-se particularmente por dois aspectos: o primeiro deles era a formulação do que Bergson denominava duração; o segundo, a distinção entre a memória pura e a memória-hábito e principalmente o aspecto da praticidade da segunda sobre a primeira. Em 1925, baseado nas reflexões sobre Bergson, Halbwachs estabeleceu “marcos sociais da memória”, publicado em seu livro do mesmo título, *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Halbwachs apresenta uma série de considerações sobre os elementos sociais da memória e analisa os processos de memorização coletiva da família e dos grupos religiosos. Busca também compreender o processo pelo qual o sujeito se constitui como membro de um determinado grupo social, por meio das memórias coletivas. O autor enfatiza o caráter social da memória e sua importância para a constituição do sujeito. Para ele, dependemos da memória não apenas para nos constituir como indivíduos, mas como seres sociais, inseridos numa cultura e na própria história.

Kandinsky nasceu em uma família abastada. Consta que seus pais apreciavam música e a pintura. Educado em Odessa, recebeu uma dupla formação cultural (russa e alemã). Desde muito cedo começou a viajar com os pais e depois sozinho. Ainda jovem, esteve na Itália e na França. Tais experiências lhe permitiram, desde cedo, apreciar outras culturas.

Nos marcos sociais das memórias gerais, a linguagem constitui a prova manifesta de que recordamos por meio de construções sociais, pois que ela não pode ser concebida senão no seio de uma sociedade: “Falamos nossas lembranças antes de evocá-las; é a linguagem e é todo o sistema de convenções sociais com ela solidário, que nos permite, a cada instante, reconstruir o nosso passado”; o espaço e o tempo, entendidos como quadros sociais da memória, situam as recordações de situações vivenciadas, distinguindo-as das imagens dos sonhos, que carecem de toda referência espaço-temporal.

Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos.

Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer [...].

Existe outra analogia, entre as formas de arte, baseada numa necessidade fundamental. A similitude das tendências morais e espirituais de toda uma época, a busca de objetivos já perseguidos em sua linha essencial, depois esquecidos, e, portanto, a semelhança do clima interior, podem logicamente levar ao emprego de formas que, no passado, serviram com êxito às mesmas tendências. Assim nasceu, pelo menos em parte, nossa simpatia e nossa compreensão pelos primitivos, a afinidade espiritual que descobrimos ter com eles. Como nós, esses artistas puros só se ligaram, em suas obras, à essência interior, sendo por isso mesmo eliminada toda e qualquer contingência.²⁸

Kandinsky reconheceu a relação espaço-temporal nas artes, porém indicando um fator de deslocamento situado no conteúdo da obra de arte, o qual ele considerou ser advindo da necessidade interior de quem o produziu, estabelecendo um elo de identificação entre o seu trabalho e o dos primitivos, situado não na questão da representação da forma (matéria), mas na do conteúdo (espírito). Ele afirmava que o essencial na forma não é que seja pessoal, nacional, que corresponda a determinado estilo, mas que se possa atribuir a ela uma pureza, no sentido de expressar a necessidade interior, elemento que considerava essencial.

²⁸ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 27.

Compreendemos que a motivação para o que Kandinsky denominou de conteúdo espiritual é resultante da memorização individual e coletiva do grupo em que se está inserido, portanto permeada pelos marcos sociais da memória. Nesse sentido, o artista busca o tema central de seus trabalhos – o cavaleiro – de seus registros de memória, extraindo dessa figura o conteúdo espiritual no qual está radicado. Kandinsky, em seu artigo publicado em 1912 no “Almanaque do Cavaleiro Azul” e transcrito em seu livro “Do Espiritual na Arte”, registrou como compreendia a questão espaço-temporal no meio artístico:

[...] o espírito de cada artista se reflete na forma. A forma traz o selo da *personalidade*.

Obviamente não se pode conceber a personalidade como uma entidade situada fora do tempo e do espaço. Ao contrário, ela está sujeita, até certo ponto, ao tempo (época) e ao espaço (povo).

Cada artista tem sua palavra a dizer, tal como cada povo, e, por conseguinte, também o povo ao qual pertence esse artista [...].

[...] Enfim, é necessário estabelecer este princípio: o essencial não é que a forma seja pessoal, nacional, de belo estilo, que corresponda ou não ao movimento geral da época [...]; o essencial, na questão da forma, é saber se ela nasceu de uma necessidade interior ou não.²⁹

O artista revelou, ainda no mesmo livro, que, na fase de estudos, denominada por ele de segundo período de sua busca, escolheu a princípio a Idade Média Alemã, da qual se sentia espiritualmente próximo, como fonte de pesquisa. Para melhor conhecer essa época, ele freqüentava o Gabinete de Estampas do Museu de Munique para desenhar esboços, além de visitar velhas cidades: “[...] Se me evidenciou que as épocas passadas, por já não existirem realmente, poderiam fornecer-me pretextos, permitindo-me empregar de maneira mais livre essas cores cuja necessidade eu sentia”³⁰.

Nos marcos sociais da memória específicos, estão ordenados a família, segundo um critério genealógico que permite a reconstrução de uma memória familiar em que está incluído o indivíduo; a religião, conforme um dogma, ou conjunto de dogmas, que lhe permite

²⁹ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 139. Texto na íntegra transcrito nos anexos.

³⁰ Id., Ibid., p. 180.

diferenciar-se claramente de outras religiões, de outras memórias coletivas não religiosas; e a classe social, em cada sociedade a classe dominante gera uma memória coletiva que forma o suporte da memória coletiva de toda a sociedade.

Para Halbwachs, história e memória coletiva distinguem-se em pelo menos dois pontos: a memória coletiva é uma corrente de pensamento contínuo já que não retém do passado senão o que está vivo ou o que é capaz de permanecer vivo na consciência do grupo que a mantém, enquanto a história se localiza fora dos grupos, obedecendo a uma necessidade de esquematização, ou seja, a memória coletiva conserva vivos os registros vivenciados, passados de geração a geração por meio de tradição oral, de imagens, de lembranças, de objetos e de outros, ao passo que a história cristaliza uma versão ideologicamente construída, generalizada e didaticamente esquematizada. A existência de diferentes grupos no seio da sociedade permite co-habitar diversos marcos sociais de memória coletiva: gerais – espaço, tempo e linguagem –, ou específicos – família, religião e classe social. A memória histórica apresenta-se como memória universal do ser humano ou como a memória de uma parte do gênero humano. Então, frente ao caráter universal espaço-temporal da história, cada memória coletiva assenta-se sobre um grupo limitado no espaço e no tempo.

Percebe-se que Kandinsky buscou ampliar seu repertório pessoal de memorização por meio de várias fontes: pesquisas etnográficas, como a expedição a Vologda, contos e lendas populares, imagens da Idade Média Alemã, ícones da Igreja Ortodoxa e *lubok*. Fontes de experiências vivas na consciência dos grupos em que estavam inseridas, repassadas por meio de tradição oral ou pictórica, portanto, memórias coletivas, não individuais e não históricas, tendo como suporte a sociedade da qual fazia parte. O artista, em muitas reflexões, utilizou passagens bíblicas para fazer associações aos seus conceitos sobre a arte, deixando transparecer sua formação religiosa, herdada da criação tradicional ortodoxa transmitida por sua família. Pode-se observar claramente, analisando a obra de Kandinsky, especialmente no período compreendido entre 1901 e 1911, que o artista recorre obstinadamente a essa memória, numa tentativa de mantê-la viva:

Nossa mãe Moscou, de “pedras brancas” e “cabeça de ouro”...a dualidade, a complexidade, [...] os contrastes e a confusão na aparência exterior que compõe uma

fisionomia pessoal[...] -essa Moscou [...] eu considero como a fonte de minhas aspirações de artista. É meu diapasão de pintor.³¹

2.1.1 A motivação religiosa na representação do cavaleiro

A memória de um grupo é contínua como os locais de culto. Em relação ao espaço religioso, em que possivelmente a memória se conserva sem interrupção, o grupo religioso, mais que outros, tem a necessidade de se apoiar sobre um objeto, sobre uma realidade duradoura, porquanto ele próprio não pretende mudar. Assim sendo, as imagens dos santos e de cenas religiosas seriam elementos utilizados como marcos coletivos de memória religiosa, ou seja, formas simbólicas de perpetuação de elementos dogmáticos para determinado grupo. Na igreja ortodoxa, o ícone assume esse papel dogmático e perpetuador de uma doutrina. Logo, o espaço religioso ocupado pela igreja não seria apenas destinado à reunião de fiéis, mas também à manutenção dos elementos dogmáticos, onde não se refletiriam influências do mundo exterior : “a igreja mesma grava em seu espírito um conjunto de imagens tão determinadas e imutáveis [...] (que) todos os pensamentos do grupo tomam a forma dos objetos sobre os quais eles se concentram”³². O *lubok*³³, a partir do século XVIII, inicialmente na forma de livretos formados por xilogravuras apresentando temáticas religiosas, surgiu como uma alternativa mais barata, comparada ao alto custo dos ícones. Porém, rapidamente, os temas desvincularam-se da religião, passando a ser baseados na cultura popular. O marco social de memória religiosa evidencia-se nos registros deixados por Kandinsky em “Olhar sobre o Passado”³⁴, em que se percebe nitidamente a presença e a importância dos dogmas cristãos ortodoxos em sua vida:

A arte é sob muitos aspectos semelhante à religião: sua evolução não se faz mediante novas descobertas que anulam as antigas verdades, marcando-as com o sinete do erro (como aparentemente ocorre com a ciência). Sua evolução se faz mediante súbitos clarões, [...]. Essas iluminações projetam uma luz ofuscante sobre novas perspectivas, novas verdades que, no fundo, não constituem outra coisa senão a evolução orgânica, o desenvolvimento orgânico da sabedoria anterior que, longe de ser anulada pela nova, continua a viver e a criar sabedoria e verdade. Esse novo

³¹ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 105.

³² Halbwachs, Maurice. **A Memória Coletiva**, São Paulo: Vértice, 1990, p. 156.

³³ *Lubok* é o nome dado à xilogravura popular Russa impressa no século XVIII.

³⁴ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 99-100.

ramo não torna inútil o tronco da árvore: é o tronco que permite ao ramo existir. [...] É uma ramificação da Árvore Original, onde “tudo principia”. [...] as etapas que finalmente vão constituir a Árvore Verde.

Cristo, segundo sua própria confissão, não veio suprimir a Antiga Lei. Quando ele falava assim: “Isso vos foi dito...e em verdade vô-lo digo”, a Lei que ele trazia era a velha Lei material convertida em sua Lei espiritual.

Seguindo esse caminho, acabei chegando à conclusão de que não sentira a pintura sem objeto como uma supressão de toda a arte anterior, mas apenas como a divisão primordial, de importância considerável, do velho tronco único em dois ramos mestres, ramificação indispensável à formação da Árvore Verde.

Kandinsky não só deixou claro o conhecimento das escrituras bíblicas, por meio de citações que fez, como o quanto elas influenciaram-no, inclusive estabelecendo comparações entre arte e religião: “a vida espiritual, a que a arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes [...]”³⁵. Muitas vezes adotou um “ar” profético como em: “o raio branco que fecunda”, “o triângulo espiritual continua avançando...um novo Moisés desce a montanha”, aludindo ser o próprio artista o detentor da “boa-nova”. Kandinsky, tendo vivido na Rússia até seus trinta anos, cresceu sob a influência de uma família ortodoxa e, portanto, sob a influência das imagens dos ícones e dos dogmas da igreja em geral.

2.1.2 Os Ícones

A pintura de ícones desenvolveu-se amplamente no período da arte cristã primitiva, especialmente na arte sacra bizantina. Desde seu aparecimento, os ícones não eram considerados como uma mera obra artística, mas como instrumento de prática religiosa, direcionado à manutenção e perpetuação dogmática. Na igreja ortodoxa, os ícones retratam, com pinturas coloridas, o que os evangelhos expressam com palavras, sendo um instrumento de fácil compreensão, acessível a todas as classes sociais. A expansão da utilização dos ícones deveu-se ao uso desse tipo de imagem no culto público e privado para a veneração aos santos e mártires, atribuindo-lhes freqüentemente poderes de proteção e taumaturgia. Mediante o

³⁵ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 31.

contato diário com os ícones, o povo poderia vivenciar a expressão da fé na crença da intervenção de Deus e dos santos na sua vida cotidiana.

Existem diferentes possibilidades de leitura e interpretação de um ícone: “Ao lado das leituras estéticas, teológicas, litúrgicas, tradicionais, uma leitura antropológica é possível, sendo cada ícone, para o coração desperto e para o olhar experimentado, uma revelação ou um desvelar do homem em sua profundidade[...]”³⁶. Assim sendo, o ícone não apenas descreveria uma história ou cena com tema bíblico, mas revelaria tal história, possibilitando ao leitor interpretá-la, transfigurá-la:

[...] O ícone não é um quadro com tema religioso: é uma visão do mundo transfigurado, ou seja, habitado pelas “energias divinas” [...]. [...] Não é a matéria, não são as cores, os símbolos representados que lhe conferem valor, mas a presença da Pessoa (ou hipóstase) que o ícone evoca.³⁷

A leitura do ícone possibilita também um sincronismo, pois coloca em ressonância o tempo no qual vivem a pessoa que contempla e a pessoa contemplada, permitindo a sincronia entre o tempo do mundo e o da oração.

Os exemplares mais antigos, de que se tem registro³⁸, são datados dos séculos VI e VII. No ano de 730, o Imperador Constantino por um edito decretou a proibição dessas imagens em cultos. O iconoclasmo³⁹, proibição do ícone, encontrou forte resistência e caracterizou um período de intensas perseguições contra imagens e seus partidários. Essa proibição foi considerada ilegal e, pela primeira vez, um imperador influiu diretamente nos assuntos da igreja, ignorando os outros patriarcas, inclusive o papa em Roma. De um lado da batalha ficaram os iconoclastas, chamados quebradores de imagens, e de outro, os favoráveis aos ícones. O argumento sobre os ícones foi discutido na igreja durante cem anos. Para os iconoclastas, os ícones eram adorados, contradizendo os princípios cristãos, enquanto, para os favoráveis, eram somente venerados. O edito foi cumprido estritamente em Constantinopla.

³⁶ Leloup, Jean-Yves. **O Ícone – Uma escola do olhar**. São Paulo: UNESP, 2006, p.16.

³⁷ Id., Ibid., Op cit.

³⁸ Lopera, José Alvarez e outros. **História Geral da Arte**. Volume: Pintura I. Espanha: Edições Del Prado, 1995.

³⁹ O iconoclasmo, de um ponto de vista teológico, fundamenta-se sobre a proibição do livro do Êxodo: “não farás para ti imagem esculpida de nada que assemelhe ao que existe lá em cima nos céus, ou embaixo da terra, ou nas águas que estão debaixo da terra” (Ex 24,4).

Em 843, essa proibição foi revogada, com a vitória dos ortodoxos. Até os nossos dias, o ícone continua desempenhando um importante papel na liturgia da igreja cristã ortodoxa.

O ícone desempenhou um papel essencial na vida litúrgica, teológica e intelectual da Rússia. Até o século XIV, a ortodoxia russa privilegiou e desenvolveu uma liturgia que, além de alimento religioso e místico, foi também ponto de partida para a reflexão filosófica sobre a beleza espiritual e estética.

O contato com o ícone abre a possibilidade de transcendência no momento de veneração. Ao ser contemplado, a fisionomia do ícone transcende o visível, e oferece-se como porta ou janela para chegar à presença divina.

[...] No ícone, não há problema a ser resolvido, simplesmente um deslumbramento a ser compartilhado. Somos convidados para o encontro com o “sagrado” [...] ou com um mistério a ser celebrado ou, ainda, com um segredo. E, para vê-lo [...] é necessário um pouco mais que olhos: é necessário um olhar.⁴⁰

O ícone apresenta uma escritura simbólica, permeada por sinais, que podem ser decodificados por estudiosos do assunto. O colorido empregado, o semblante e a posição do santo representado, o gestual das mãos, têm um sentido simbólico específico, que varia de acordo com a cultura na qual foi produzido. Quanto aos materiais utilizados, o ouro representa o reino mineral; os pigmentos, o reino vegetal; o ovo, presente em todas as formas de tempera, anuncia o reino animal⁴¹.

2.1.3 A representação de São Jorge na obra de Kandinsky

Kandinsky escreveu em vários relatos considerações sobre seu contato com ícones da igreja ortodoxa russa. Em um desses relatos⁴², o artista descreveu uma situação vivida em sua expedição às províncias russas, onde se maravilhou com o que viu :

Nunca me esquecerei dos casarões de madeira cobertos de esculturas.
Nessas vivendas mágicas, vivi uma coisa que nunca mais se

⁴⁰ Leloup, Jean-Yves. **O Ícone – Uma escola do olhar**. São Paulo: UNESP, 2006, p. 11.

⁴¹ Id., Ibid., p. 20.

⁴² Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 86.

reproduziu. Elas me ensinaram a mover-me no próprio âmago do *quadro* [...]. Lembro-me ainda de que ao entrar pela primeira vez na sala, fiquei paralisado diante de um quadro inesperado [...]. Nas paredes, imagens populares: a representação simbólica de um herói, uma batalha, a ilustração de um canto popular. O canto “vermelho”, [...] inteiramente recoberto de ícones gravados e pintados [...]. [...] senti-me cercado de todos os lados pela pintura na qual, portanto, penetrara. O mesmo sentimento dormitava em mim, até ali totalmente inconsciente, quando eu estava nas igrejas de Moscou, em particular na catedral do Kremlin. Quando posteriormente revi essas igrejas, ao regressar de minha viagem, o mesmo sentimento se manifestou em mim com perfeita clareza. Mais tarde, tive várias vezes a mesma experiência nas capelas da Baviera e do Tirol [...]. [...] Igreja, igreja russa! Capela, capela católica!

Entre os ícones ortodoxos, o atribuído a São Jorge tem particular importância religiosa para o povo russo. Ele era venerado na Rússia como santo padroeiro dos príncipes e dos guerreiros, desde a conversão do país ao cristianismo. No século XII, surgiram numerosos ícones representando o milagre de São Jorge e o Dragão. A lenda bizantina conta como o guerreiro venceu o dragão enviado por Deus, como castigo à população da cidade de Laôsia, durante o reinado do rei pagão Sélvio. A vitória de Jorge sobre o dragão simbolizava a vitória do bem sobre o mal. Simbolismo que parece presente em algumas obras de Kandinsky, em especial naquelas em que o artista representa o cavaleiro em sugestivo galope.

O tema remete à lenda de São Jorge, descrita por Varazze⁴³, segundo a qual: Jorge, nascido na Capadócia, foi a Silena, cidade da província da Líbia. Ali perto havia um lago, no qual se escondia um dragão, que afugentava quem tentasse atacá-lo. Para acalmá-lo e mantê-lo longe das muralhas da cidade, os habitantes davam-lhe todos os dias duas ovelhas. Quando começou a não haver ovelhas em quantidade suficiente, o conselho municipal decidiu que se daria uma ovelha e um humano, sorteando-se para tanto rapazes e moças, sem exceções. Após algum tempo faltaram pessoas, então elegeram a única filha do rei para ser entregue ao dragão. Jorge passava por lá e, vendo a princesa chorar, indagou a razão. Depois que a moça explicou a situação, ele disse a ela que não temesse, porque, em nome de Cristo, iria ajudá-la. Enquanto conversavam, o dragão pôs a cabeça para fora do lago e foi se aproximando. Jorge montou imediatamente em seu cavalo, protegeu-se com o sinal-da-cruz e atacou o dragão que avançara em sua direção. Recomendou-se a Deus,

⁴³ Varazze, Jacopo de. **Legenda Áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 365-370. Jacopo, nascido em 1226, membro da Ordem Dominicana, da qual foi líder na província de Lombardia por vinte anos, escreveu muitos sermões e a Crônica de Gênova, um conjunto de textos sobre a vida dos santos, que ficaria conhecida como Legenda Áurea.

empunhou a lança com vigor e atingiu o monstro, jogando-o ao chão. Então disse à princesa para colocar sem medo seu cinto no pescoço do dragão, e ela assim o fez.

O ícone reproduzido (figura 17), pintado no final do século XVIII, parece ilustrar a lenda descrita, representando São Jorge montado a cavalo, empunhando seu principal atributo – a lança, atingindo o dragão, na postura do guerreiro vencedor. Ao fundo, um cenário medieval é composto por construções, em destaque uma edificação vermelha, de onde algumas pessoas observam a cena. A princesa, à direita do guerreiro e próxima às portas da cidade, segura uma corda, que é descrita como cinto, ligada ao dragão vencido. Na parte superior, encontra-se Deus abençoando a cena (posição da mão em sinal de benção), e o anjo trazendo a coroa de vencedor para São Jorge. O motivo do santo foi colocado nas bandeiras militares e, posteriormente, quando São Jorge se tornou padroeiro de Moscou, foi representado nas armas da cidade, no centro do brasão russo, em trajes de gala (figuras 18 e 19), em louças e outros utensílios utilizados no Império Russo, a partir do século XV. O brasão é formado por uma águia de duas cabeças, com três coroas, que representam os poderes Legislativo, Executivo e Judiciário, e, ao centro, em destaque, a figura de São Jorge empunhando a lança, ferindo o dragão.



Figura 17: Ícone de São Jorge, final do século XVIII, madeira, imprimadura, têmpera de ovo, dimensões: 36 x 32 x 3,5 cm.



Figura 18: Uniforme de Mestre de Cerimônias, Rússia, final do séc.XIX. Figura 19: Detalhe da figura anterior, destacando o Brasão Russo.

No “São Jorge libertando a princesa” (figura 20), de Paolo Uccello (1397-1475), que inspirou Kandinsky no seu São Jorge, o vitorioso, os elementos principais são os mesmos do ícone do século XVIII (figura 17): cavaleiro, lança, dragão e princesa, porém o cenário se diferencia bastante. No ícone do século XVIII, a cena acontece muito próxima a cidade, como em outros ícones consultados. Na obra de Uccello, a cena se passa no campo, com vestígios de cidade ao fundo. Pode-se observar o destaque dado à gruta, que ocupa todo o quadrante superior esquerdo, de onde parece ter saído o dragão.

Kandinsky provavelmente, em suas viagens, teve contato com essa obra, uma vez que em seu “São Jorge, o vitorioso” (figura 21) explorou o tema de maneira semelhante a do pintor do Quatrocento. Ele também situou no cenário, onde há uma dama com vestes medievais na lateral direita e, na esquerda, o dragão envolto em elementos sombrios, saindo da caverna, num campo remoto. O óleo, datado de 1914, tem um colorido intenso, e o artista recorre novamente, como em várias outras ocasiões, às cores azul e vermelha para a

representação do conjunto cavaleiro/cavalo. Os atributos de São Jorge – lança e escudo – estão bem realçados e identificados.



Figura 20: Paolo Uccello. São Jorge e o Dragão / São Jorge libertando a princesa, 1456.



Figura 21: São Jorge, o vitorioso, 1914.

A configuração da composição das duas obras apresenta muitas semelhanças, como se pode notar no desenho que segue (figura 22):



Figura 22: Comparativo entre as obras de Kandinsky e Uccello.

A ênfase à gruta e o seu posicionamento no quadro, a névoa atrás do cavaleiro de Uccello, que em Kandinsky aparece como árvore atrás da princesa e o distanciamento da cidade em relação à cena são elementos compositivos que aproximam as duas obras.

A presença e a importância de São Jorge para Kandinsky são indícios da devoção religiosa do artista. Ele produziu muitas obras com esse tema, algumas permitem clara identificação da figura do santo, outras mostram uma representação velada, reconhecida apenas por conter no título o nome de São Jorge. As obras “São Jorge I” (1911), “São Jorge

II” (1911) e “São Jorge III” (1911), permitem-nos observar a presença desse santo nos trabalhos do artista e, também, a gradativa diluição das formas de representação, ora figurativas, ora orgânicas e geométricas, demonstrando o caminho da supressão do objeto na pintura de Kandinsky.

A obra “São Jorge I” (figura 23 A), realizada na técnica óleo sobre tela, no ano de 1911, nas dimensões de 95,8 x 105 cm, pertencente à coleção Professor W. Löffler Zürich, na Suíça, apresenta como tema central a imagem do santo, com seu atributo principal – a lança, em posição de ataque ao dragão, representado de forma quase não identificável (figura 23 B), aparentemente rendido, logo abaixo do cavaleiro. O artista, como em várias outras obras pesquisadas, utiliza a cor vermelha para compor São Jorge, que também na iconografia ortodoxa era retratado com um manto vermelho. Michel Pastoureau⁴⁴ atribui uma simbologia para a cor vermelha, associando-a ao sangue e ao fogo: Vermelho, cor do fogo, “é Pentecostes e Espírito Santo. É ao mesmo tempo uma luz e um sopro”.

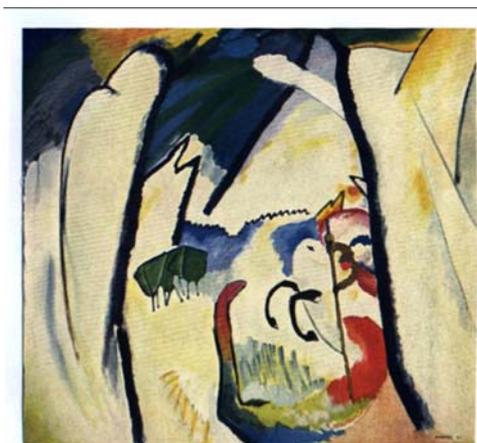


Figura 23 A: São Jorge I, 1911.

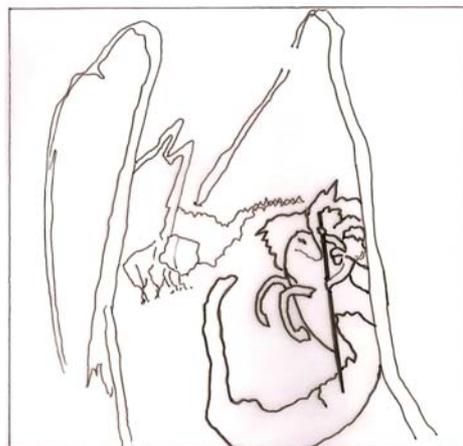


Figura 23 B: Detalhes de São Jorge I, 1911.

A obra “São Jorge II” (figura 24), realizada também no ano de 1911, na técnica óleo sobre vidro, nas dimensões de 95 x 105 cm, pertencente a Städtische Galerie em Lenbachhaus, em Munique, evidencia, como tema central e de maneira semelhante à obra

⁴⁴ Pastoreau, Michel. **Dicionário das cores de nosso tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 160.

anterior, a representação do santo com seu atributo principal – a lança, em posição de ataque ao dragão, ambos representados de forma bem nítida, com riqueza de detalhes. Porém, esta obra apresenta a figura da dama, situada à direita, envolvida pela corda que usualmente amarra o dragão, e este segura com a pata a lança de São Jorge, tentando escapar.

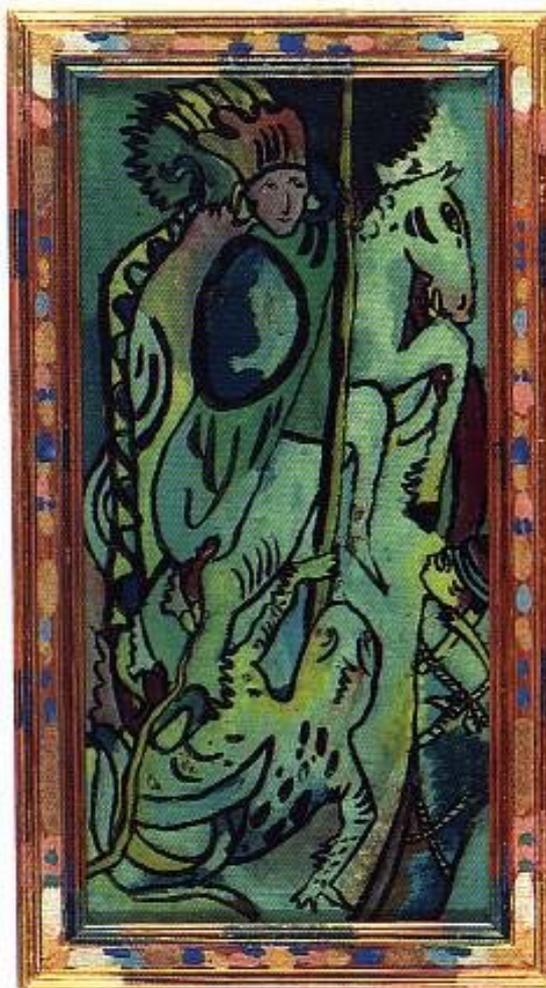


Figura 24: São Jorge II, 1911.

A terceira obra com a representação de São Jorge, intitulada “São Jorge III” (figura 25), também pertencente a Städtische Galerie im Lenbachhaus, em Munique, e também realizada em 1911, na técnica óleo sobre tela, nas dimensões de 97 x 107 cm apresenta a

figura do santo de forma bastante diluída, na qual o atributo – a lança – está bem destacado pela espessa linha preta, mais próxima à lateral esquerda. O colorido desta obra é bem mais intenso que o das anteriores, porém ainda se percebe a cor vermelha envolvendo o santo. O cavalo e o dragão fundem-se numa atmosfera semelhante a um nevoeiro, em tons que vão do branco ao salmão, mesclados por áreas azuis acinzentadas. O elemento central, ligado ao cavaleiro por espessa linha negra ondulada, possivelmente representa a calda do dragão (figura 26).



Figura 25: São Jorge III, 1911.

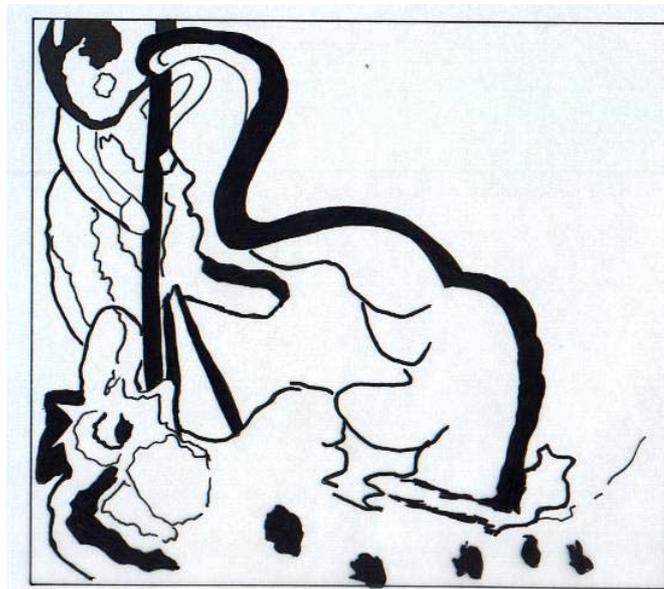


Figura 26: Principais linhas da obra São Jorge III.

2.1.4 O *Lubok*

As origens das xilogravuras russas remontam ao século XVI. As gravuras apresentavam, em seu tema original, formas e estilos artísticos simples. Os primeiros exemplos de xilogravura são cópias de ícones de papel, datadas da segunda metade do século XVI. Essas cópias de ícones foram denominadas de *lubok*, que eram transportados pelas vilas e trocados por peles ou ovos, comercializados em quiosques e também nas igrejas e monastérios. Mesmo baratos e, portanto, acessíveis aos mais pobres, eram cortados e pintados por artesãos urbanos e rurais e também pelos gravadores dos monastérios⁴⁵.

⁴⁵ Em 1980, 40 gravuras desconhecidas dos séculos XVII e XVIII foram descobertas nos arquivos centrais históricos em Leningrado do Synod (Corpo Administrativo Supremo da Igreja Russa). Essas gravuras foram confiscadas em 1731 de Grigory Chorny, um trabalhador de uma fábrica de milho, que foi preso por fazer comércio na ponte Spassky. Elas estavam nos arquivos a duzentos e cinquenta anos, surpreendentemente preservadas e com sua cor original pura, intacta. Entre esse grupo estão as folhas de parede com oradores gravados e as figuras textuais com uma mensagem moral “Deixe que cada um se conheça e dê instruções apenas em casa” – o protótipo de cartazes contemporâneos russos ou regras de condutas em lugares públicos.

Posteriormente, a temática do *lubok* desvinculou-se da religião, passando a representar a vida e o trabalho dos camponeses, cenas de caça e o interior de cabanas camponesas. Os temas favoritos da segunda metade do século XVIII eram cenas cotidianas de caça e de estalagens, nas quais cavaleiros e damas eram representados em cortes de cabelo elegantes e trajes de gala. O *lubok* caracteriza-se por: pintura clara e alegre e impressão altamente colorida, uma vez que a cor é o elemento dominante da arte folclórica russa (os utensílios domésticos, a louça de barro, os móveis, o trenó e freqüentemente as próprias casas eram bem coloridas); desenho simples, com as figuras colocadas em primeiro plano (normalmente não havia segundo plano); texto, que geralmente acompanhava, apresentado abaixo das figuras. As regras de perspectiva e de proporção nem sempre eram observadas. Como o *lubok* era planejado para ficar pendurado no alto das paredes, em destaque semelhante ao dado aos ícones, e ser estudado à distância, tinha um acabamento mais rude, pobre de detalhes. Importavam mais os efeitos decorativos. Eram pintados em superfícies grandes, de forma muito colorida, em combinações de cores contrastantes.

Lariônov foi um dos primeiros estudantes a divulgar o *lubok* russo na Europa Ocidental, na tentativa de introduzir o leitor ocidental no mundo dos heróis russos, com temas vinculados aos contos de fadas e às figuras lendárias. Em 1913, organizou em Moscou a exposição “Ícones Originais e Pinturas *Lubok*”, que foi realizada no Salão de Arte de Bolshaya Dmitrokvka. Na mostra foi exibida uma coleção de aproximadamente 200 xilogravuras dos séculos XVII a XIX, de origem russa, japonesa, chinesa, francesa, judia e outras de propriedade de Lariônov e de coleções privadas. Essa exibição possibilitou comparar as gravuras de vários países e fez ver que estas floresceram em maior parte na Europa, e, apesar de todas as características nacionais, distinções de estilo de arte, similaridades e diferenças do tema, as gravuras continham alguma coisa profunda e essencial em comum: o espírito da sociedade – o modo de pensar o mundo e a perspectiva sobre ele, suas idéias do bem e do mal e seus padrões éticos e morais.

O historiador da arte e conhecedor da cultura russa, Dmitry Rovinsky, é considerado na Rússia o maior pesquisador sobre o *lubok*. Ele criou uma classificação para essas gravuras. Nas categorias que estabeleceu, dividiu-os em: ilustrações religiosas; calendários e almanaques; leitura, novelas e folclore; gracejos e sátiras. Tendo viajado e se

familiarizado com as figuras folclóricas de praticamente toda Europa e países orientais, constituiu sua própria coleção, formada por mais de oitocentas impressões russas, descritas em seu trabalho, *Russian Folk Pictures*, publicado em 1881. Esse trabalho também inclui um atlas de reproduções que, segundo Alla Sytova, é indispensável para o estudo do *lubok* russo nos dias de hoje. A historiadora destaca, ainda, duas coleções de xilogravuras que chegaram a nós e seus respectivos responsáveis⁴⁶.

A leitura de um ensaio, em 1822, na Sociedade dos Amantes da Literatura Russa, feita pelo estudante e arqueólogo Ivan Snegiriov, foi a primeira menção sobre as xilogravuras russas feita no mundo acadêmico. Snegiriov percebeu, nas xilogravuras à venda nos mercados de Moscou, a expressão do espírito popular e a manifestação do caráter nacional, e considerou-os um fenômeno importante e merecedor de estudos. O termo “*lubok*” foi então posto em uso no vocabulário científico para definir o trabalho feito pelos mestres folclóricos anônimos. A origem dessa palavra ainda é desconhecida. Certos estudiosos associam com “lub” – o nome russo para a casca interna do limoeiro, extensamente usado no país em telhados de casas do interior, tecelagem de cestas e escrita. Em algumas partes da Rússia, “lub” foi o nome dado às tabuas feitas de madeira de limoeiro, da qual os blocos de impressão foram feitos.

No início do século XIX, a gravura popular era proeminente na vida cultural das pessoas. Decorava não apenas as simples cabanas de camponeses, mas também os aposentos e lojas de comerciantes e da burguesia. Existiam várias lojas de gravuras no século XIX em Moscou e em São Petersburgo. Elas vendiam tanto gravuras separadas, como também livros gravados. Inicialmente, contos de fadas e romances *lubok* circularam em cópias manuscritas feitas por sacerdotes, depois, contos de fada populares foram impressos em grandes folhas junto com figuras e, posteriormente, eles começaram a ser lançados em livros separados. No mesmo século, o *lubok* passou por um período de decadência, porque a palavra “*lubok*” tornou-se sinônimo de alguma coisa “grosseira”, barata e destituída de gosto,

⁴⁶ Sytova, Alla. **The Lubok-Russian Folk Pictures 17th to 19th Century**. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1984. O primeiro colecionador foi o professor de poesia, o Acadêmico Jacob von Stählin (1709–1785). Segundo a autora, em 1766, enquanto cavalgava nos portões Spassky para dentro do Kremlin, Stählin notou folhas penduradas para venda e ficou encantado com suas características, adquirindo várias delas, que formam o núcleo da primeira coleção russa de *lubok*. Em 1770, por ordem de Cathrine, Secretária de Estado, foram tiradas impressões de antigas placas para fazer uma segunda coleção (quase 2.500 gravuras).

implicando uma desvalorização da arte do homem comum, em contraste com a arte ensinada profissionalmente. Porém, gradativamente, foi perdendo sua conotação negativa e passou a ser aplicado a um campo específico da arte popular: o trabalho criativo de mestres folclóricos anônimos, produzidos e vendidos em folhas gravadas.

O crescente aumento das edições e da conversão do *lubok* em um produto de massa afetou inevitavelmente sua qualidade, e a introdução do processo de impressão foto-mecânica foi substituindo a gravura pela cromolitografia. Os pequenos negócios de impressão foram eliminados pelos grandes estabelecimentos com equipe de artistas profissionais, chegando a produzir cinquenta milhões de gravuras por ano. A cromolitografia trouxe novos temas e novos princípios artísticos que tinham pouco em comum com a figura folclórica.

O *lubok*, como forma de arte criativa, deixou virtualmente de existir no final do século XIX, em decorrência da mecanização no processo produtivo, no entanto, não foi destinado a desaparecer da arte russa. Nessa época o mundo artístico começou a ter um profundo interesse pelo tema, e a figura folclórica tornou-se um objeto de coleção sistemática e de pesquisa. O início do século XX trouxe efetivamente o reconhecimento da arte popular russa e, especialmente, do *lubok*. Ele passa a ser visto como um fenômeno artístico interessante. A reavaliação dos valores estabeleceu-se. Muitos artistas dessa época, representantes das mais variadas tendências e escolas, voltaram-se para a inspiração *lubok*, que serviu como uma rica fonte de material para pesquisa. Kandinsky não só se interessou em pesquisar, como colecionou exemplares dessas gravuras. Escrevendo ao artista Nikolai Kulrin, revelou:

Meu antigo sonho é de ter uma impressão de “O Juízo Final”, o mais antigo possível, primitivo (com serpente, demônios, sacerdotes, etc.). Se algum aparecer em Apraxin ou em Riady, por favor compre-o e envie para mim.⁴⁷

Nessa carta, Kandinsky registra a importância que atribui ao *lubok*, descrevendo-o como “uma maravilha que o ajudou a desenvolver sua linguagem artística e que se tornou uma

⁴⁷ Weiss, Peg. **Kandinsky and old Russia**. USA: Yale University Press, 1995, p. 21.

de suas características mais distintas”. No mesmo período, os artistas Mikhail Larionov e Natalia Goncharova também foram bastante influenciados pelo *lubok*, inclusive sendo grandes apreciadores e divulgadores destes. Muitos artistas vanguardistas russos do século 20 refletiram as lições aplicadas pelos mestres populares: Boris Kustodiev, Kasimir Malevich, Kuzma Petrov-Vodkin, Pavel Filonov, Marc Chagall, Ivan Bilibin, Vladimir Mayakovsky e muitos outros. A influência dessas gravuras populares pode ser notada nos pôsteres de propaganda e na arte gráfica russa em geral; na Rússia do século XX, pode ser observada no teatro, nas produções de balé e ópera, em livros impressos e na pintura.

Dois *luboks* em especial exerceram influência na obra de Kandinsky: o primeiro, intitulado “O Adeus do Soldado” (*The Soldier's Farewell*), datado de 1871 (figura 27), e o segundo, “Hussardo, apoiado sobre seu sabre” (*Hussar, upon his sabre leaning*), datado de 1882 (figura 28). Ambos ilustram uma antiga canção, ou conto, na qual o cavaleiro, paramentado para sua jornada, despede-se de sua dama, porém percebem-se diferenças em relação à cena. Em “O Adeus do Soldado”, o cavaleiro está acompanhado não somente de sua dama, mas de toda a tropa em marcha, sugerida pela nuvem de poeira na direção das patas dos cavalos, e não é situado um cenário ou ambiente específico para o acontecimento. Em “Hussardo, apoiado sobre seu sabre”, o cavaleiro está na presença apenas de sua dama, que parece ter se deslocado de um pórtico até seu amado por meio de um caminho bem destacado, que corta a cena em diagonal. Mas, evidencia-se um elemento importante e comum aos dois *luboks*: a troca de olhares entre os personagens converge o olhar do observador, sintetizando a cena e possibilitando afirmar que se trata de uma despedida.



Figura 27: O Adeus do Soldado, 1871.



Figura 28: "Hussardo, apoiado sobre seu sabre", 1882.

Nos dois, notam-se indícios de um diálogo com a obra “Adeus” (figura 14, página 39), de Kandinsky. A descrição iconográfica da obra “Adeus”, uma xilogravura policromática realizada em 1903, apresenta como tema central o cavaleiro, empunhando uma lança de prontidão para a partida em seu corcel negro, acompanhado de uma dama, com vestes medievais, indicando uma despedida e evocando o mundo das lendas e da cavalaria. Conforme dito anteriormente (página 30), na cena, bastante escura na lateral direita, percebe-se uma luminosidade intensa na lateral oposta, direção para a qual o olhar do cavaleiro está voltado. O artista contrapõe a cor branca à preta, “não é sem razão que o branco é o adereço da alegria e da pureza sem mácula, o preto, o do luto, da aflição profunda, o símbolo da morte”⁴⁸. Levando-se em conta que, para Kandinsky, o preto representava um vazio, a morte: “um ‘nada’ sem possibilidades, um ‘nada’ morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o *preto*”⁴⁹, enquanto o branco representava o oposto: “o branco age em nossa alma como o silêncio absoluto [...]. É um ‘nada’ repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um ‘nada’ antes de todo nascimento, antes de todo começo”⁵⁰, compreende-se que a oposição do escuro na lateral para onde o cavaleiro volta as costas à luminosidade intensa na lateral para onde o cavaleiro se dirige sugere uma ruptura com o passado e uma abertura ao futuro. Levantam-se duas possibilidades de leitura dessa oposição, uma baseada na vida pessoal de Kandinsky, outra, na sua teoria. A primeira fundamenta-se no fato de Kandinsky, no ano em que produziu a obra “Adeus”, ter se separado de sua esposa e prima Anja, com quem se casou em 1892, e ter assumido como companheira a pintora Gabriele Münter, com quem viveu até 1915. A segunda baseia-se na teoria formulada pelo artista, descrita no texto intitulado “Sobre a questão da forma”⁵¹, em que Kandinsky assume um discurso profético:

Mais tarde, o artista e o leitor poderão passar a considerações objetivas, a uma análise científica. Ver-se-á então que todas as obras examinadas obedecem a um impulso interior (composição) e que repousam numa base interior (construção). O

⁴⁸ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 96.

⁴⁹ Id., Ibid., loc. cit.

⁵⁰ Id., Ibid., p. 95.

⁵¹ Texto originalmente publicado no Almanaque do Cavaleiro Azul, em maio de 1912, e transcrito nos livros “Do Espiritual na Arte” e “Olhar sobre o Passado”. O texto será transcrito nos anexos.

conteúdo de uma obra pertence a um ou outro dos dois processos para os quais confluem hoje todos os movimentos secundários [...]. Esses dois processos são:
1- a desagregação da vida material sem alma do século XIX [...];
2- a edificação da vida intelectual e espiritual do século XX [...].

Esses dois processos constituem os dois aspectos do “movimento contemporâneo” [...]. Só a liberdade nos permite acolher o *futuro*. Desse modo não ficaremos à margem, como a árvore seca sob a qual Cristo percebeu a espada pronta.

Em “Adeus”, Kandinsky, possivelmente, é o próprio cavaleiro, no meio desse divisor de águas: à frente o futuro límpido e fecundo, de uma arte advinda da necessidade interior, rico em possibilidades, para o qual o artista está voltado e ao qual ele denomina de “vida intelectual e espiritual do século XX”; para trás o passado, sombrio, preso à materialidade das formas, ao qual ele denomina de “vida material e sem alma do século XIX”. Nessa leitura, o cavaleiro mantém um olhar fixo à frente, como quem estabelece seu rumo sem mais olhar para trás.

Os exemplos citados e a argumentação discorrida permitem afirmar que os ícones e o *lubok* tiveram grande influência no recorrente emprego do tema do cavaleiro na obra de Kandinsky, permitindo, ainda, compreender a genealogia da recorrência fundamentada na memória coletiva.

Capítulo III

A motivação de construção oculta ao tema do cavaleiro

3.1 Substituição gradual das formas: figurativas x geométricas

O interesse explícito demonstrado por Kandinsky em explorar temas folclóricos é de grande importância para a compreensão da recorrência ao tema do cavaleiro nas obras em que este aparece de forma velada. O artista, a partir de 1911 e 1912, buscou representar o tema do cavaleiro numa linguagem bem particular, explorando novas possibilidades expressivas, diluindo gradativamente as formas figurativas.

Kandinsky considerava que as formas das tendências construtivas em pintura dividiam-se em dois principais grupos – composição simples ou melódica, composta de formas simples e claras, e composição complexa, na qual se combinam várias formas, submetidas a uma forma principal, clara ou velada: “Essa forma principal pode, aliás, ser difícil de descobrir e de isolar exteriormente”⁵². A esse tipo de composição o artista denominou de “composições sinfônicas”, atribuindo a elas uma sonoridade particular.

A obra “Impressão V”, de 1911 (figura 29), que, na classificação de Kandinsky⁵³, estava ligada às impressões diretas da natureza externa, revela indícios da presença do cavaleiro (identificados na figura 30). Apesar de o artista não ter feito referência ao cavaleiro no título desta obra, fica bem evidente a sua presença. Em outras obras, que apresentam a figura do cavaleiro de forma velada, o artista fez menção a sua presença por meio do título. Algumas delas são: “Cavaleiro em Forma Oval”, xilogravura, 1911 (slide 74); “São Jorge”, xilogravura, 1911 (slide 76); “Com Três Cavaleiros”, técnica mista, 1912 (slide 98); “Com Cavaleiro”, pintura sobre vidro, 1912 (slide 99) e “Aquarela nº 23, para São Jorge”, 1922 (slide 126).

⁵² Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 133.

⁵³ Kandinsky classificou suas obras em três gêneros distintos, na conclusão do livro *Do Espiritual na Arte* (p. 135):

1º- Impressões: Impressão direta da “natureza exterior”;

2º- Improvisações: impressões da “natureza interior”, em grande parte inconscientes, formadas subitamente por eventos de caráter interior;

3º- Composições: expressões lentamente elaboradas, repetidas e examinadas longamente por meio de esboços.



Figura 29: Impressão V, 1911.

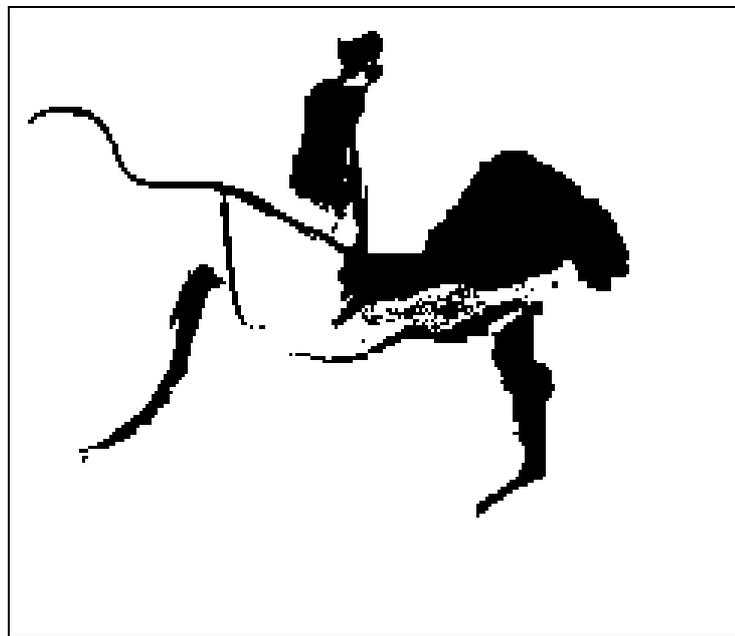


Figura 30: Detalhe da figura anterior, destacando a silhueta do cavaleiro.



Figura 31: Quadro com Orla Branca, 1913.

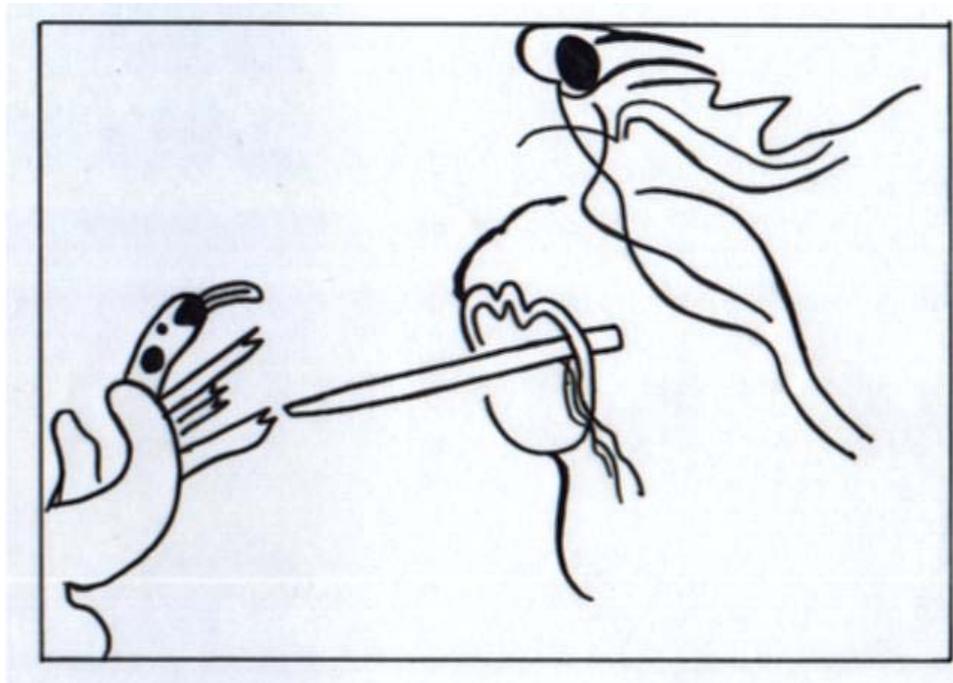


Figura 32: Destaque de linhas da obra Quadro com Orla Branca.

Em “Olhar sobre o Passado”, o artista teceu comentários sobre alguns de seus quadros, entre eles “Quadro com Orla Branca”, de 1913 (figura 31). Afirmou que, para a realização da obra, fez numerosos esboços e desenhos e, num segundo esboço, começou a “dissolver os acontecimentos”. Indicou, também, a presença da tróica, carro puxado por três cavalos: “Em cima, à esquerda, reencontrava-se o motivo da tróica, que eu trazia em mim havia muito tempo e que já utilizara em diferentes desenhos”⁵⁴.

Sem o registro do próprio artista, seria no mínimo arriscado afirmar a presença da tróica na referida obra. No mesmo texto, Kandinsky descreveu a presença de espesso motivo linear em arco de círculo, no segundo centro, à direita, a que ele atribuiu o motivo principal da obra. Contido neste motivo central, identificam-se indícios da presença velada do cavaleiro (figura 32), sugerida tanto pelo emprego das cores, uma possível lança branca no centro e o cavaleiro diluído nas cores azul e vermelha, quanto pela própria descrição do artista sobre a obra: “Tudo isso é submergido [...] em tons de um azul ensurdecido que somente aqui e ali conseguem ressoar com força [...]. É como um pequeno império em si, não enxertado no conjunto, como um corpo estranho, mas como uma flor que crescesse sobre ele”⁵⁵. Uma referência à flor também está presente na obra *Crepúsculo*⁵⁶, de 1902, na qual a cena sugere que o cavaleiro corre ao encontro dela. Mais tarde, já em 1943, Kandinsky recorreu novamente ao título *Crepúsculo* para outra obra (figura 33) e retomou as mesmas cores empregadas para o cavaleiro: o vermelho e o azul.

Nesta obra, da mesma forma, observam-se indícios da presença do cavaleiro, bastante diluída, principalmente na forma um pouco abaixo do centro, semelhante a um elmo medieval, seguido à esquerda pela lança que aponta para o alto (figura 34). O artista fez uma reflexão, no capítulo sobre a pintura em “Do Espiritual na Arte”, a respeito da combinação do azul com o vermelho: “o vermelho e o azul, que não têm entre si nenhuma conexão física, mas

⁵⁴ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 112-114. Texto sobre o quadro *Orla Branca*.

⁵⁵ Id., *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁶ *Crepúsculo*, 1902. Primeira obra apresentada neste trabalho, na página 17.

que em virtude de seu grande contraste espiritual, foram escolhidas como uma das harmonias mais felizes e eficazes [...]”⁵⁷.

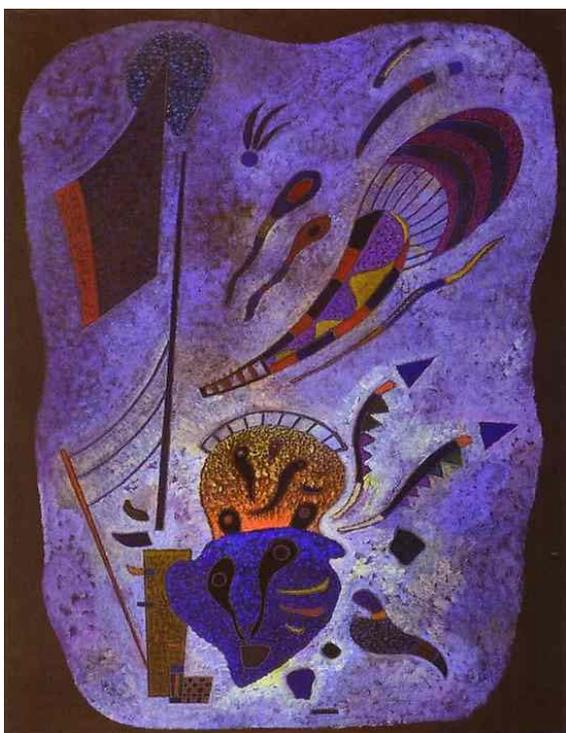


Figura 33 : Crepúsculo, 1943.

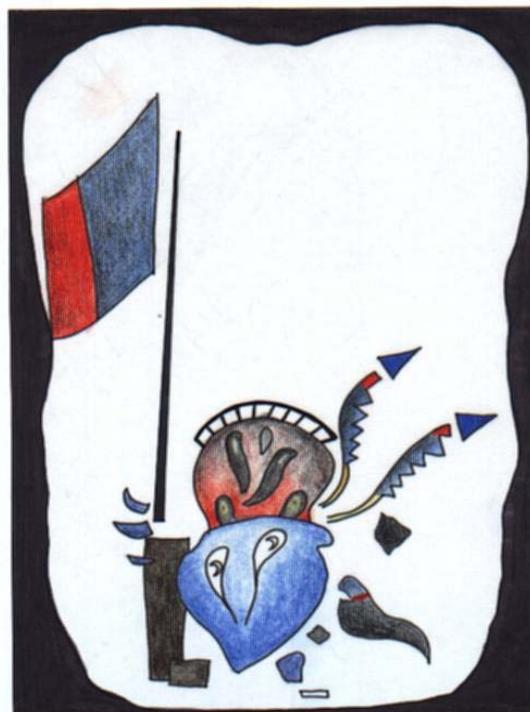


Figura 34 : Seleção de detalhes da obra.

Kandinsky atribuiu a eficácia desse “contraste espiritual” ao uso da combinação vermelho/azul nas formas populares de escultura religiosa, como, por exemplo, na representação da Virgem de vestido vermelho sob um manto azul, afirmando que “os artistas quiseram assim, sem dúvida, exprimir a efusão da Graça enviada ao homem para esconder o humano sob o divino”⁵⁸.

O uso do “contraste espiritual” do vermelho/azul na representação do cavaleiro é possível de ser reconhecido em especial no São Jorge, pois o artista empregou no santo guerreiro essa combinação. Advertindo que a capa de São Jorge, desde as representações mais remotas, distingue-se pela cor vermelha, supõe-se que o cavaleiro, retratado na obra

⁵⁷ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 104.

⁵⁸ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 104.

Crepúsculo – de 1902 e latente na Crepúsculo – de 1943, seja duas abordagens diferentes do santo. São dois exemplos que demonstram a transição na forma de expressão do artista: no primeiro momento, utilizou a forma figurativa para expressar sua devoção ao santo guerreiro e, no segundo momento, após anos de reflexões e teorização a respeito do objeto, concluiu que o importante na questão da forma é que ela advenha de uma necessidade interior e seja “a expressão exterior do conteúdo interior”. Ele desloca a importância dada à forma empregada para a valorização do seu conteúdo implícito, considerando o artista livre para escolher e combinar elementos abstratos e objetivos, desde que sejam utilizados obedecendo unicamente ao seu desejo interior: “Entre a composição puramente abstrata e a composição puramente realista, há lugar, num quadro, para a combinação dos elementos realistas e abstratos. [...] O artista é e permanece livre [...] para realizar uma escolha entre a série infinita das formas abstratas ou do material que os objetos lhe fornecem”⁵⁹, ou seja, o artista é livre para escolher seus próprios meios e, admitido esse ponto de vista, “[...] as questões de forma, colocadas em nome de princípios absolutos, cairão por si mesmas; o problema da forma receberá o valor relativo que lhe convém, e o artista ficará finalmente livre para escolher o que lhe é necessário para cada obra”⁶⁰.

[...] a preocupação consistirá em saber em que medida o som interior de dada forma pode ser velado ou puro. Um ponto de vista tão diferente acarretará conseqüências ainda mais distantes. Os meios de expressão ver-se-ão, nesse caso, incrivelmente enriquecidos, porque, em arte, o que é velado é mais forte. Combinar o que é velado com o que se deixa desnudar levará à descoberta de novos *leitmotiv* de uma composição de formas⁶¹.

Cabe ressaltar que, no início do século XX, não era aspiração apenas de Kandinsky a busca por uma forma de representação não figurativa. A partir dos primeiros anos do século XX, pintores e escultores representativos da tradição europeia de arte, em maior intensidade do que em outras épocas desde a Renascença, recorreram, de modo consciente, a formas radicalmente novas de representar sua experiência de mundo. Eles lançaram-se à criação de uma arte reveladora de aspectos da realidade que não pareciam possíveis à luz das técnicas e convenções da arte figurativa. A idéia de que a pintura e a escultura poderiam

⁵⁹ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 133.

⁶⁰ Id., Ibid., p. 133-134.

⁶¹ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 82.

retratar a realidade do mundo por meio da imitação iluminadora (*mimese*) ou da representação ilusionista de fenômenos naturais (técnica impressionista) foi posta em dúvida. Muitos artistas viam a representação figurativa como uma limitação a sua capacidade de reproduzir a realidade da experiência, incluída a experiência espiritual, com o tipo de intensidade e clareza que revelariam sua verdadeira natureza. Somava-se a isso o fato de os artistas sentirem-se estimulados a considerar novas realidades propostas pela ciência, como as descobertas da matemática e da física, as novas idéias em psicologia, os desenvolvimentos pós-darwinianos na biologia, na religião, na nova política da social-democracia, do comunismo e da liberdade individual.

Todos esses fatores contribuíram para a busca de uma arte que viesse de encontro às exigências da vida interior do artista, que tentava se situar diante da dinâmica dos acontecimentos, momento de libertação, a partir do qual, o futuro das artes plásticas no ocidente se expandiria em toda sua diversidade, rumo à abstração. A mudança de ponto de vista, em relação à forma de representação da imaginação plástica, passa a consistir no modo utilizado pelo artista para estimular a sensibilidade humana, como podemos observar neste trecho de Read ⁶²:

Uma vez aceito que a imaginação plástica tem sob seu comando não a fixidez de um ponto de vista perspéctico (com a conseqüente necessidade de organizar as imagens visuais com coerência objetiva), mas a livre associação de quaisquer elementos visuais (sejam eles derivados da natureza ou construídos *a priori*) [...], então o caminho estará aberto para uma atividade que tem pouca correspondência com as artes plásticas do passado. [...] a diferença vital consiste no fato de, com o fim de agitar a sensibilidade humana, o artista ir da percepção à representação ou da percepção à imaginação, decompondo as imagens perceptivas para recombiná-las numa estrutura não-representacional (racional ou conceptual). Essa estrutura conceptual deve ainda apelar para a sensibilidade humana, mas pressupõe-se que o faça de maneira mais direta, intensa e profunda por esse novo caminho do que se estivesse sobrecarregada por uma função representacional irrelevante.

A análise de Read foi concebida no final dos anos 50, ou seja, muito próxima dos acontecimentos colocados em questão, porém demonstra-nos quanto foi complexa a absorção

⁶² READ, Herbert. **Uma História da Pintura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.96.

de novos parâmetros estruturais da linguagem plástica naquele momento e quantos esforços foram necessários para a conceituação da arte abstrata no que diz respeito à dualidade do termo.

Para Harrison⁶³, quando se escreve sobre arte, o termo “abstração” tende a ser usado em dois sentidos correlatos, mas distintos, para referir-se à propriedade das obras de serem abstratas ou “não figurativas” e ao processo no qual certos aspectos dos temas ou motivos são enfatizados, nas obras, em detrimento de outros.

3.2 Indícios da representação do cavaleiro

Apresenta-se aqui como se propagou a tendência abstrata na obra de Kandinsky, baseada no pensamento do próprio artista, que submete a forma à função de expressar o exterior do conteúdo interior: “[...] de modo geral, não é a forma (matéria), que é elemento essencial, mas o conteúdo (espírito). [...] *o essencial, na questão da forma, é saber se ela nasceu de uma necessidade interior ou não*”⁶⁴. Ele afirmou que não era sua intenção excluir totalmente o objeto⁶⁵, mas extrair deste uma ressonância espiritual, utilizando-o como meio para expressar sua necessidade interior, e não como finalidade de sua obra. Em seu livro “Olhar sobre o Passado”, fez uma reflexão importante sobre a questão do objeto:

[...] Minha aptidão para não levar em conta o objeto no quadro continuou a desenvolver-se a partir do efeito, inconscientemente intencional, que a pintura produz sobre o objeto pintado, o qual pode fundir-se no próprio ato que o pinta. Muito mais tarde, já em Munique, em meu ateliê, quedei-me sob o encanto de uma visão inesperada. Era a hora do crepúsculo nascente [...] quando deparei com um quadro de uma beleza indescritível, impregnado de grande ardor íntimo. [...] abeirei-me rapidamente do quadro misterioso no qual via apenas formas e cores e cujo tema me era incompreensível. Não tardei a encontrar a chave do enigma: era um de meus quadros, encostado na parede com o lado para baixo.

⁶³ Harrison, Charles et al.. **Primitivismo, Cubismo e Abstração – Começo do século XX**. São Paulo: Costa & Naify Edições, 1998, p. 185.

⁶⁴ Kandinsky em “Sobre a questão da forma”, publicado no Almanaque do Cavaleiro Azul, em 1912. Esse texto foi republicado em seu livro Olhar sobre o Passado, p. 117-135.

⁶⁵ No texto “Conferência de Colônia”, 1914, publicado no livro Do Espiritual na Arte, p. 181.

Um abismo medonho, uma profusão de questões de todos os tipos [...] apresentava-se ao meu espírito. E a mais importante: o que deve substituir o objeto faltante?

Foi preciso muito tempo antes que esta questão: “que é que deve substituir o objeto?” encontrasse em mim uma verdadeira resposta.⁶⁶

Diante desse dilema, o artista ocupou grande parte de seu trabalho teórico e prático em busca de uma solução para a complexa questão da forma, porquanto rejeitava a arte meramente decorativa; porém, sua inspiração, em especial no período abrangido neste trabalho, voltava-se majoritariamente para a tradição russa ou para os temas proféticos, dos quais o mais freqüente era o cavaleiro. Assim sendo, coloca-se a questão de como conciliar a função profética da pintura com o desaparecimento do objeto, uma vez que a primeira sugere um conteúdo figurativo e a segunda a supressão do objeto. Na obra de Kandinsky, tanto teórica quanto pictórica, há indícios de um profetismo metafórico fundado em visões, um profetismo apocalíptico, em que o profeta recebe uma revelação feita sob a forma de uma visão, a qual posteriormente é transmitida sob a forma discursiva. Daí a identificação do artista com São Jorge, este manifesta-se na obra, na figura do “artista guerreiro”, aquele transmite a revelação recebida por meio de sua produção pictórica e teórica. Em “Do Espiritual na Arte”, o artista afirmou:

Um grande triângulo dividido em partes desiguais, a menor e a mais aguda no ápice, representa esquemática mas suficientemente bem a vida espiritual.

Todo o triângulo [...] avança e sobe lentamente, e a parte mais próxima do ápice atingirá “amanhã” o lugar onde a ponta estava “hoje”. [...] o que para o resto do triângulo ainda é hoje apenas uma lengalenga incompreensível e só faz algum sentido para a ponta extrema, revelar-se-á amanhã, para a parte que lhe está mais próxima, impregnado de emoções e de novas significações.

[...]

Podem-se descobrir artistas em todas as partes do triângulo. **Aquele que, entre eles, é capaz de olhar além dos limites da parte a que pertence é um profeta para os que o cercam.**

[...]

⁶⁶ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 87.

Apesar da cegueira, apesar desse caos e dessa busca desenfreada, o triângulo espiritual continua, na realidade, avançando. Sobe, lentamente, com uma força irresistível. Invisível, **um novo Moisés desce da montanha**. Vê a dança em torno do bezerro de ouro. Mas ainda assim dá aos homens a fórmula de sabedoria que lhes trouxe.⁶⁷

Para Philippe Sers, o profeta é um inspirado porque habitado pelo espírito divino, que fala de Deus e em nome de Deus, seu discurso torna-se o do Espírito de Deus e é por isso que anuncia o futuro da humanidade, pois tendo depositado seu espírito em Deus, escapa da duração, da limitação humana. “Em Deus, passado, presente e futuro confundem-se na lógica do Plano testamental, isto é, do projeto divino sobre a humanidade de que nos fala o discurso profético”⁶⁸. A função de uma arte profética no sentido testamental, transcendendo a questão do tempo e do espaço, pode ser percebida na obra pictórica de Kandinsky e em suas reflexões: “[...] essas horas se empanaram ao primeiro contato com a arte, porque só ela tinha o poder de transportar-me fora do tempo e do espaço”⁶⁹. Isso possibilita-nos associar a função de transmissão profética na obra do artista, em que a forma assume o papel de expressão materializada de uma necessidade interior, excluindo toda função figurativa do objeto; tal qual na transmissão dogmática da ortodoxia por meio dos ícones, ou seja, a imagem como elemento de transcendência: “A obra de arte é o espírito que, através da forma, fala, se manifesta, exerce uma influência fecunda”⁷⁰.

Alguns aspectos dos livros “Olhar sobre o Passado” e “Do Espiritual na Arte” fundamentam a relação da obra de Kandinsky com a questão dogmática e profética. O artista considerava que a arte possuía grande semelhança com a religião. Para ele, a evolução da arte longe de se efetuar “[...] mediante novas descobertas que anulam as antigas verdades, marcando-as com o sinete do erro”⁷¹, faz-se “[...] mediante súbitos clarões, semelhantes ao relâmpago, mediante explosões que fulguram no céu como as girândolas de um fogo de artifício para espalhar em torno de si todo um ‘buquê’ de estrelas de múltiplos esplendores”⁷².

⁶⁷ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 35-39 (grifo nosso).

⁶⁸ Kandinsky, Wassily. **Ponto e Linha sobre o Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Prefácio de Philippe Sers.

⁶⁹ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 76.

⁷⁰ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 167.

⁷¹ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 99.

⁷² Id., Ibid., loc. cit.

Uma composição, para ele, tinha um efeito perturbador: “Essa palavra (composição) tinha em mim o efeito de uma prece. Enchia-me de veneração”⁷³. A afirmação remete ao estado meditativo atribuído ao fazedor de ícones, que também pode ser observado em sua definição sobre os domínios da arte:

[...] no domínio da arte, que, [...] é um domínio em si, regido por leis próprias, e próprias só dele, e que, reunido aos demais, acaba por formar o Grande Domínio.

Vivemos hoje o grande dia de uma revelação desse Domínio [...] iluminadas como por um relâmpago [...]. Esse relâmpago era o filho do céu [...]. É aqui que começa o grande período do Espiritual, a Revelação do Espírito: Pai – Filho – Espírito⁷⁴.

Observa-se que o artista, explicitamente, faz referência à santíssima trindade, associando-a à gênese de uma concepção da obra de arte como fruto de uma revelação do espírito.

As palavras “prece”, “veneração”, “revelação” (da trindade), e as expressões “época da grande espiritualidade” e “fazer-se profeta”, extraídas de citações diferentes, fundem-se, constituindo um resumo da obra teórica e pictórica de Kandinsky no período de 1900 a, aproximadamente, 1914, no qual a representação do cavaleiro assume simbolicamente o papel da espiritualidade e do profetismo. Associam-se, também, as palavras “prece” e “revelação” aos sentimentos evocados na contemplação de um ícone, que “pode ensinar a ler o invisível no visível, a Presença na aparência; a ver que o ícone se oferece para ser contemplado”⁷⁵, não descrevendo uma história, mas relatando, interpretando, simbolizando e transfigurando.

Ao analisar a transição das formas figurativas para as formas geométricas, identificamos também a presença do cavaleiro em outras obras produzidas no período considerado abstrato. Apesar de se distanciar do tema do cavaleiro, Kandinsky não rompeu com este, como um cordão umbilical que o uniu às lembranças de seu país de origem, pelo qual sempre revelou apego. Por mais diluídas que as formas se apresentem nessas obras, é possível perceber a latência da presença do cavaleiro. Percebe-se, nas figuras abaixo, 35 (A e B), 36 (A e B), 37 (A e B), 38 (A e B) e 39 (A e B), a indicação de elementos que, de forma

⁷³ Id., Ibid., p. 83-84. Kandinsky começou a pintar composições em 1910. Ao todo pintou apenas 10 quadros com esse título: 3 em 1910, 2 em 1911, 2 em 1913, 1 em 1923, 1 em 1936 e 1 em 1939. Suas reproduções foram reunidas em Max Bill, Wassily Kandinsky, Paris, 1951, p.124-134.

⁷⁴ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 98-99.

⁷⁵ Leloup, Jean-Yves. **O Ícone – Uma escola do olhar**. São Paulo: UNESP, 2006, p. 16.

semivelada, simbolicamente representam a figura do cavaleiro, fundamentando a argumentação desta dissertação. As cinco obras apresentam elementos atribuídos ao cavaleiro e têm em comum o fato de haverem sido produzidas no período entre 1922 e 1924, quando Kandinsky lecionou na Bauhaus de Weimar.

A obra *Círculo Azul* (figura 35 A), realizada em 1922, na técnica óleo sobre tela, nas dimensões de 110 x 110 cm, é constituída por elementos pictóricos geométricos e orgânicos em consonância. Essa obra é uma das duas únicas telas pintadas durante os seis meses que o artista passou em Berlim, antes de se instalar em Weimar. Verifica-se ao centro a representação do cavalo por meio de duas formas diagonais escuras, acompanhadas pelo cavaleiro, na figura de um arqueiro, com arco empunhado num movimento ascendente (figura 35 B) e em direção a uma massa negra triangular, situada no canto superior esquerdo, permitindo a leitura de uma cena em que o herói – o artista da “época da grande revelação” – investe contra o materialismo do passado, representado pela cor preta, que, para Kandinsky, significava a extinção de possibilidades, a morte. Como temos insistido, o artista emprega o contraste vermelho/azul, o qual remete ao colorido empregado na representação de São Jorge.



Figura 35 A : *Círculo azul*, 1922.

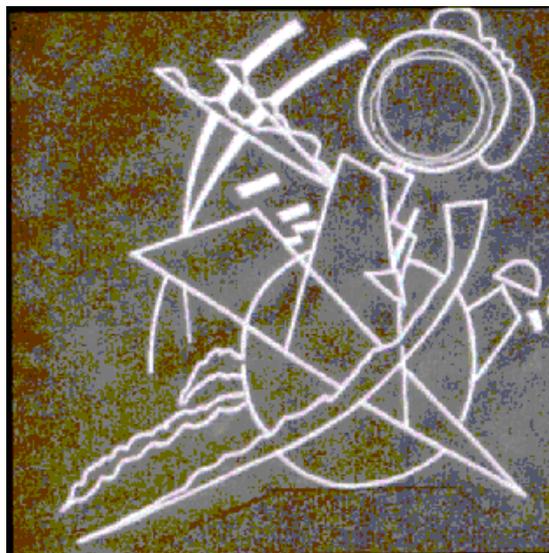


Figura 35 B: Destaque das principais linhas de Círculo Azul.

Quando questionado a respeito da arte abstrata⁷⁶, o artista afirmou considerá-la como linguagem significativa no mais alto nível, capaz de falar mais alto do que a da figuração da natureza: “Hoje, às vezes um ponto diz mais em pintura que uma figura humana. Uma vertical associada a uma horizontal produz um som quase dramático” e foi mais além, “o contato do ângulo agudo de um triângulo com o círculo não tem um efeito menor que o do dedo de Deus com o dedo de Adão em Michelangelo”, conferindo à arte abstrata uma progressão no domínio do conhecimento da natureza.

Kandinsky produziu uma série de trabalhos gráficos para o álbum “Pequenos Mundos”, composto por litogravuras e xilogravuras. Algumas das obras constantes nesse álbum foram intituladas de “Pequenos Mundos” e produzidas em Berlim, em 1922, na técnica a que o artista mais se dedicou naquele momento – a gravura. A litogravura “Pequenos Mundos III” (figura 36 A), nas dimensões de 36 x 28 cm, mostra uma composição central com fundo branco, colorido basicamente com cores primárias, e circundada pela cor preta, que se estende até as bordas do papel. Ao centro, percebem-se o conjunto cavaleiro/cavalo, possivelmente ornamentado para festividade popular, em virtude do colorido que apresenta, e

⁷⁶ Em 1931, Christian Zervos solicitou a Kandinsky que respondesse a uma pesquisa a respeito das acusações que a arte abstrata vinha sofrendo, de ser inexpressiva e demasiado cerebral, de ter restringido as possibilidades da pintura e escultura, entre outras. O texto encontra-se em *Do Espiritual na Arte*, sob o título “Reflexões sobre a Arte Abstrata”, p. 223.

indícios de uma lança, representada pela diagonal ascendente, do canto inferior direito ao canto superior esquerdo.



Figura 36 A: Pequenos Mundos III, 1923.



Figura 36 B: Detalhe da figura anterior, destacando a silhueta do conjunto cavalo/cavaleiro.

Nas obras “No Quadrado Preto”, “No Branco II” e “Acompanhamento Preto”, verificam-se, em comum, indícios de elementos atribuídos a São Jorge, em especial a lança. Em “No Quadrado Preto” (figura 37 A), produzido em 1923, na técnica óleo sobre tela, nas dimensões de 97,5 x 93 cm, após estudo preliminar em aquarela de mesmo título, observa-se uma composição constituída por formas geométricas, de linhas pouco densas, exceto pelas diagonais ao centro em movimento descendente (figura 37 B). As cores empregadas, novamente o contraste vermelho/azul, remetem ao colorido associado a São Jorge.



Figura 37 A: No Quadrado Preto, 1923.

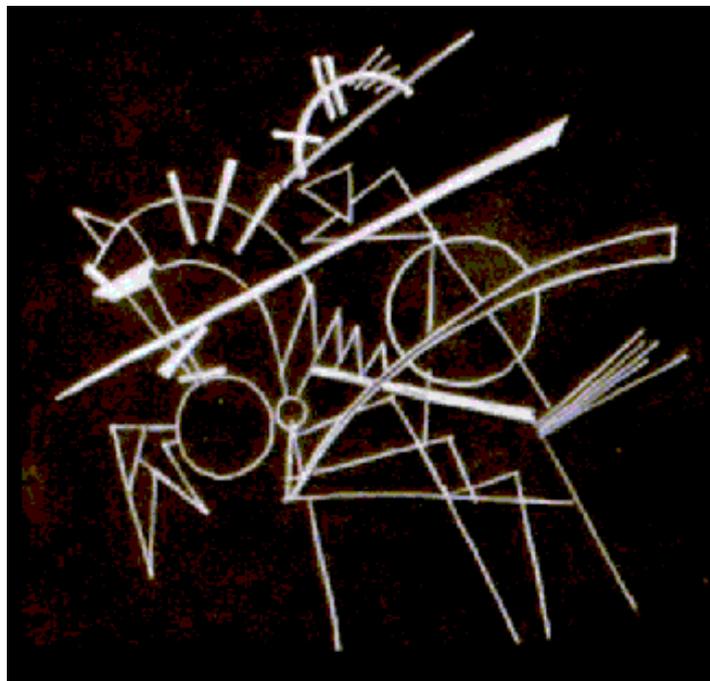


Figura 37 B: Destaque das principais linhas da obra No Quadrado Preto.

A obra “No Branco II” (figura 38 A), também de 1923, na técnica óleo sobre tela, em dimensões pouco maiores que a anterior, 105 x 98 cm, a qual ainda teve um estudo preliminar em aquarela de mesmo título, tem composição semelhante à anterior, porém o artista empregou linhas e elementos coloridos mais pesados e definidos (figura 38 B). Há duas possíveis leituras: uma, considerando as duas linhas principais cruzadas ao centro como representação do cavalo, virado para a esquerda, surgindo atrás dele a figura do dragão; outra, apreciando as mesmas linhas, porém, a diagonal ascendente para direita como atributo do guerreiro – a lança, e o elemento posicionado mais para a lateral direita como a cabeça do cavalo.



Figura 38 A: No Branco II, 1923.

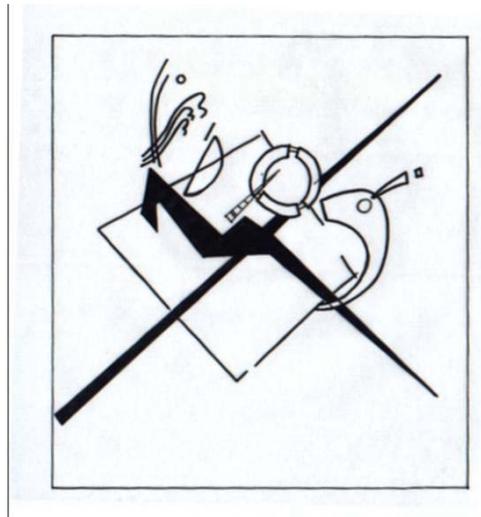


Figura 38 B: Destaque das principais linhas da obra No Branco II.

A obra “Acompanhamento Preto” (figura 39 A), de 1924, também produzida na técnica óleo sobre tela, em dimensões ainda maiores que a anterior, 166 x 135 cm, revela maior dramaticidade, suscitada pela dinâmica das linhas (figura 39 B) e pelo fundo sombrio em contraste com o colorido intenso das áreas mais iluminadas, em que se destaca novamente o uso do contraste vermelho/azul. Ao centro, observa-se uma diagonal ascendente, para onde convergem linhas menores.



Figura 39 A: Acompanhamento Preto, 1924.

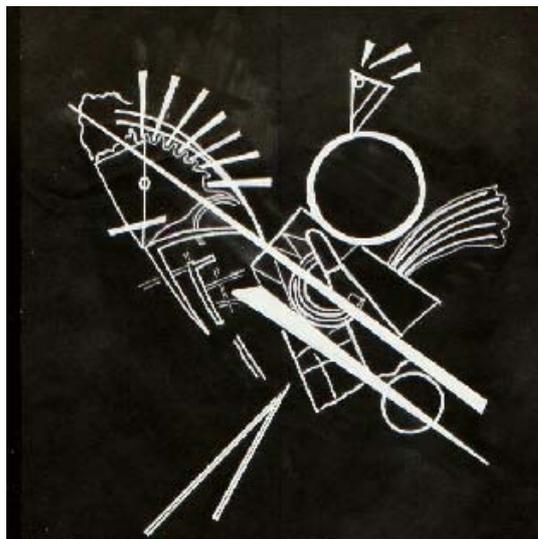


Figura 39 B: Destaque das principais linhas de Acompanhamento Preto.

As obras apresentadas neste capítulo destacam a latência do cavaleiro, diluída numa atmosfera de cores fortes e vibrantes. Nelas, o círculo sugere, na maioria das vezes, em especial nas três últimas, a figura do cavaleiro, e a linha, transversal e acentuada, a lança. Levanta-se a hipótese de essas três obras, que remetem à representação de São Jorge, simbolizarem, para Kandinsky, a presença do próprio artista, espelhado no santo guerreiro, fundamentada pelos indícios de suas reflexões e obras, pela sua devoção ao referido santo e pelo momento que ele vivia em 1922, recém-retornado à Alemanha, desta vez a convite de Gropius, para lecionar na Bauhaus⁷⁷. Esse fato alimentou a auto-estima de Kandinsky, reafirmando sua crença na figura do artista como um iluminado, um profeta que detém a boa nova e, por meio de suas reflexões e produção pictórica, dissemina esse conhecimento. A respeito dessa possível substituição intencional da representação do tema do cavaleiro do figurativo para o geométrico, podemos observar o discurso do próprio artista:

[...] Se nestes últimos anos me tenho servido, com tanta frequência e com uma preferência tão marcada, do círculo, a razão (ou a causa) não é a sua forma 'geométrica' ou as suas propriedades geométricas, mas sim minha forte percepção da força interior do círculo em suas inúmeras variações; gosto hoje do círculo como em tempos gostei, por exemplo, do cavaleiro – talvez mesmo mais, na medida em que encontro no círculo maiores possibilidades interiores, razão pela qual **ele tomou o lugar do cavalo** [...]. Como já disse, tudo isto não tem a mínima importância

⁷⁷ A Bauhaus em Weimar foi fundada em 1919 por Walter Gropius, a partir da fusão da Escola Superior de Artes Plásticas com a Escola de Artes e Ofícios, dirigida até 1914 por Henry van de Velde.

durante o meu trabalho; eu não escolho a forma conscientemente, ela é que se escolhe dentro de mim próprio⁷⁸.

Essa declaração de Kandinsky nos leva à associação com Rudolf Steiner, autor do livro “Matéria, Forma e Essência”: “Quando o homem constrói um círculo, ele não esbarra em qualquer coisa em si; ele vive na própria coisa, mesmo que de início apenas formalmente”⁷⁹. Kandinsky teve contato com as idéias teosóficas de Steiner, as quais influenciaram as concepções de síntese do artista. Philippe Sers, que prefaciou dois importantes livros de Kandinsky, “Do Espiritual na Arte” e “Ponto e Linha sobre o Plano”, neste, citou o autor Sixten Ringbom, em “*The Sounding Cosmos*”, o qual expõe como a ideologia teosófica contribuiu para as concepções de síntese de Kandinsky. Segundo Sers, Ringbom afirma que a eliminação do aspecto figurativo, no período compreendido entre 1910 e 1914, não deve ser entendida como resultado de um processo de abstração formalmente motivado, mas como a busca do artista por uma forma de expressão adequada à época, de grande apelo espiritual. Concordamos com tal afirmação, tendo em vista que, conforme Kandinsky, a arte figurativa é resultado da visão materialista de mundo do século XIX, que se esgota na representação da realidade exterior, sendo incapaz de refletir uma visão interior. Para Sers, este “interior”, que, para Kandinsky e para a Teosofia, representa a verdadeira essência do homem, revela-se ao observador sensível como ressonância interior. Segundo Kandinsky, cores e formas são manifestações exteriores de um conteúdo interior. Em *Do Espiritual na Arte* o ele utilizou sistematicamente uma terminologia musical. Os termos espaciais da pintura foram transformados em termos temporais do universo sonoro. “A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa”⁸⁰. É evidente a importância que teve para Kandinsky o momento de grande efervescência cultural que a Alemanha viveu na véspera da Primeira Guerra. A amizade com o músico austríaco Schönberg marcou reciprocamente os dois artistas.

⁷⁸ Becks-Malorny, Ulrike. **Wassily Kandinsky**. Espanha: Taschen, 1999, p. 157 (grifo nosso).

⁷⁹ Steiner, Rudolf. **Matéria, Forma e Essência**. São Paulo: Antroposófica, 1994, p. 39.

⁸⁰ Kandinsky, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 68.



Figura 40 A: Uma Figura Flutuante, 1942.



Figura 40 B: Destaques principais das linhas da obra Uma Figura Flutuante.

A obra intitulada “Uma Figura Flutuante”, de 1942 (figura 40 A e B), foi a mais tardiamente catalogada— em que os indícios do cavaleiro são percebidos— e produzida aproximadamente dois anos antes da morte do artista, quando já bastante debilitado. Kandinsky empregou a técnica de pintura a óleo sobre cartão, nas dimensões de 25,5 x 18 cm. Verifica-se uma instigante leveza na composição, transmitindo a sensação de que as formas estão realmente flutuando, o que remete à alusão da criança que se embala em seu cavaleiro de pau ou, possivelmente, ao próprio “artista guerreiro”, a embalar-se em seu repouso, depois de travadas tantas batalhas.

CAPÍTULO IV

POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE O CAVALEIRO DE KANDINSKY E OUTROS ARTISTAS

Possíveis diálogos pictóricos entre a obra de Kandinsky e a de outros artistas contemporâneos a ele, em sua maioria da vanguarda russa, são apresentados, enfatizando a representação do cavaleiro ou a associação com o tema. Esses artistas, entusiasmados pela

possibilidade de expressarem em suas obras temas que valorizam a cultura de seu país, inicialmente se mobilizaram no sentido de produzir uma arte essencialmente russa, influenciada por elementos tradicionais, como a pintura de ícones e de *lubok*, e pela arte popular. Destacam-se artistas que mantiveram um contato mais próximo a Kandinsky, participando de movimentos artísticos em comum: os russos Mikhail Lariônov e Natália Gontcharova, e os alemães Gabriele Münter e Franz Marc, que partilharam com ele movimentos e ideais. Inclui-se, também, o russo Maliévitch, evidenciando-se a abordagem suprematista que ele emprega ao ícone.

Para melhor contextualizar a questão do interesse pela cultura russa no meio artístico no início do século XX, deve-se voltar a um período anterior ao do recorte proposto. Em 1712, com a passagem da corte do czar Pedro I e das instituições governamentais definitivamente a São Petersburgo, a antiga Leningrado transformou-se na nova capital do Império Russo. Em meados do século XVIII, a cidade passou a ser o centro da ciência e cultura russas aproximando-se, com as reformas impostas pelo czar, das influências européias. Ainda, foi fundada a Academia de Belas Artes São Petersburgo, que seguiu os padrões europeus, conseqüentemente recebendo influências do Barroco, do Classicismo, do Romantismo e do Realismo. Essa academia tinha como objetivo a formação de arquitetos, pintores e escultores, porém, nas aldeias e povoados, onde a população se ocupava principalmente com atividades agrícolas, as novas tendências levaram tempo para chegar e não foram aceitas sem resistência. A cultura dessa população constituía-se essencialmente em torno de utensílios relacionados à liturgia, especialmente os ícones, e de objetos manufaturados. O Cristianismo era a religião oficial da Rússia, profundamente reverenciada até 1917, quando a revolução pôs fim ao regime czarista.

O período compreendido entre 1910 – a Primeira Guerra, passando pela Revolução de 1917, até a Segunda Guerra foi especialmente marcado por inúmeros conflitos, caracterizado pela colisão de diferentes concepções culturais, as quais, em oposição à adoção dos moldes europeus, procuravam reabilitar realidades e costumes camponeses e populares, por séculos desprezados pelo Estado Czarista.

O ambiente artístico na Rússia nos anos anteriores à Revolução de 1917 era de grande agitação cultural. Como na Europa, na Rússia coexistiam tendências diversas. Paralelos

aos realistas, encontravam-se artistas alheios à temática dos problemas sociais, que produziram obras dedicadas a temas distanciados da vida do povo russo, tendo como objetivo exaltar a beleza da vida em todas as suas manifestações. A esse tipo de obra artística denominou-se “arte de salão”. Essa geração artística, liderada por Serguéi Diághilev e Aleksandr Benois, reavivou o interesse pelo ocidente, realizando exposições com a participação de pintores europeus lado a lado com os russos. Em texto sobre os movimentos russos, Ferreira Gullar⁸¹ cita um trecho de entrevista dada por Diághilev⁸² a respeito desse período: “Vinte escolas nascem em um mês. O futurismo e o cubismo são a antiguidade, a pré-história [...]. O motototismo destrona o automotismo para ser ultrapassado pelo trepidismo e o vibrismo, que morrem em seguida, dando lugar ao planismo, o serenismo, o exacerbismo, o omnismo e o neísmo”. Esse momento foi caracterizado por questionamentos e debates sobre os modelos sociais e culturais vigentes. O surgimento de “ismos” na Rússia se explica pela influência do ocidente e pelo contato permanente entre o mundo artístico russo e a vanguarda francesa do princípio do século. Alguns artistas rebelaram-se contra a ocidentalização da Rússia, buscando manter antigas tradições camponesas e eslavas, que acreditavam ser a verdadeira arte do país. Matisse⁸³ afirmou, admirando os ícones e as obras de artistas populares russos, que não havia razão para os pintores daquele país viajarem e estudarem no ocidente, pois eles tinham sua própria arte tradicional.

Em contraposição à arte de salão, artistas abertos à cultura mundial, que tinham em comum a insatisfação com o ensino praticado nas academias, como Diághilev, lançaram a revista “O Mundo da Arte”⁸⁴ e, posteriormente, fundaram o grupo artístico de mesmo nome.

⁸¹ Gullar, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Nobel, 1985, p. 119.

⁸² Serguéi Diághilev (1872-1929), grande divulgador da arte russa, foi assistente dos teatros imperiais, em São Petersburgo, até 1901. Dedicou-se à difusão da arte russa no exterior a partir de 1905, quando organizou, em São Petersburgo, uma exposição de 3 mil retratos de personalidades russas, pintados desde 1705.

Outras de suas iniciativas, como divulgador da arte russa, foram a organização, na Ópera de Paris, de cinco concertos com diversos cantores, inclusive Chaliapin, interpretando peças de compositores russos (Rachmaninov, Rimsky-Korsakov e Glazunov), e a apresentação da ópera Boris Godunov, de Mussorgsky, na versão de Rimsky-Korsakov, também em Paris.

Em 1909, obteve sucesso com a temporada de balé russo, ainda em Paris, o que o levou a encomendar a Stravinsky, para a temporada de 1910, o famoso O Pássaro de Fogo.

⁸³ Em viagem à Rússia, em 1911.

⁸⁴ Dempsey, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 62-63.

Os adeptos desse grupo artístico procuraram estabelecer laços com a Europa ocidental, recorrendo à história e aos costumes de vários povos, inclusive da Rússia do século XVIII. “O Mundo da Arte” chamavam atenção à história e à cultura de diversos países sobre vários aspectos da vida artística, tais como o teatro, a ilustração, a apresentação de livros e a reprodução gráfica em grandes tiragens (cartões postais, gravuras em madeira e em metal, linoleogravura, cartazes). Ao mesmo tempo, interessavam-se pela arte medieval e pela folclórica, bem como pelo emprego de motivos camponeses. Preocupavam-se com o fato de a industrialização rápida, que ocorria na Rússia desde a década de 1860, acabar com o artesanato das aldeias e procuravam revitalizar as tradições locais de produção de cerâmica, artefatos de madeira e cenografia em geral.

Toda essa atividade artística, que visava a divulgar diferentes culturas, foi de grande importância para a sociedade russa, que, no período de 1900 a 1910, integrou-se à cultura européia, disso surgindo os primeiros germes da vanguarda russa, estimulados pela liberdade na escolha de temas, estilos e gêneros e pelo intercâmbio com obras de diversas tendências e países. Contudo, essa liberdade de escolha aumentou, na Rússia, o interesse pelas suas próprias tradições populares, de grande riqueza por se tratar de um país essencialmente camponês. A Rússia vivia cercada de artesanato popular: passadeiras coloridas e tapetes rústicos, toalhas bordadas a mão, cestas para bagas e cogumelos feitas de casca de bétula que, como os ícones, estavam presentes entre os utensílios indispensáveis não apenas nas aldeias, mas em muitas casas da cidade. Vivendo nessa ambiência de objetos confeccionados pelas mãos de parentes, os russos não os consideravam obras de arte. Foi preciso visitar outros países e ver o cuidado com que eles tratavam as tradições populares⁸⁵.

A sociedade de artistas “O Mundo da Arte” (*Mir Iskusstva*) foi fundada em 1898, em São Petersburgo, por Alexandre Benois (1870-1960) e Serguéi Diághilev (1872-1929).

⁸⁵ PETROVA, Levguénia em **500 Anos de Arte Russa**. São Paulo: Brasil Connects, 2002. Petrova aponta, a respeito da arte russa e da européia, no período compreendido entre 1900 e 1910, que a liberdade de escolha gerou fenômenos que diferenciam, notavelmente, a arte russa da européia. O interesse geral da Europa era pelo arcaico, pelo primitivo, que caracterizam a arte ocidental no limiar do século. Na Rússia, percebe-se o aumento do interesse pelas suas próprias tradições populares. A relação do país com sua cultura popular foi diferente se comparada com os franceses, alemães, italianos e outros povos europeus que nunca se esqueceram de sua antiguidade.

O contato com outras culturas abriu novos horizontes para os artistas russos, os quais passaram a demonstrar maior interesse e valorização por suas próprias tradições. Na Rússia, um país em que, até o século XX, a maioria da população morava em províncias, aldeias e povoados, tendo como principal ocupação a agricultura, o artesanato popular, os ícones e o *lubok* eram considerados utensílios comuns. A partir do contato com outras culturas, conhecendo o valor que era dado às tradições populares em outros países, os artistas passaram a valorizar seus próprios tesouros, aprofundando seus conhecimentos sobre a vida popular na Rússia antiga. Nessa busca da arte tradicional, evidenciam-se duas tendências principais: uma, de caráter arqueológico, regressando às fontes da milenar arte eslava, instrumento de resistência e manutenção da preservação de comunidades russas interessadas em restaurar ícones e igrejas medievais e em reabilitar ofícios arcaicos; outra, de perspectiva cultural, baseada na vida cotidiana dos camponeses. Ambas opunham-se ao projeto ocidentalizante, por meio de concepções marginais, manifestando o desejo do artista de conhecer sua própria história, materializado em suas obras, caracterizado pela colisão de diferentes concepções culturais, as quais, em oposição a adoção dos moldes europeus, procuravam reabilitar realidades e costumes camponeses e populares, por séculos desprezados pelo Estado Czarista. Identificam-se, nas obras de Kandinsky, produzidas quando o artista ainda vivia em Moscou, as duas tendências, de caráter arqueológico e de perspectiva cultural. Nelas, as paisagens russas associadas ao folclore e aos costumes medievais serviram basicamente de inspiração.

4.1 Lariônov e Gontcharova – Associação “Valete de Ouros”

Mikhail Lariônov (1881-1964) e Natália Gontcharova (1881-1962) foram dois importantes artistas de vanguarda da Rússia pré-revolucionária. Entre 1910 e 1913, responsabilizaram-se pela organização de diversas exposições de vanguarda. A “Valete de Ouros” (1910) era uma associação que visava a um intercâmbio entre a arte européia e a russa por meio de exposições que contavam com a participação de artistas de vanguarda europeus e russos – o objetivo principal do grupo era devolver à arte a pureza original que possuíam os

“não-profissionais”, ou seja, as crianças e os artesãos, adotando como fonte de inspiração desenhos infantis, ícones, *lubok* e brinquedos populares. A “Rabo de Burro” (1912), primeira grande exposição inteiramente composta por artistas russos de vanguarda, representava uma ruptura consciente com as tradições européias em favor de uma arte inspirada em fontes nacionais russas e teve como participantes Maliévitch e Tátlin; e a “Alvo”, em que foi lançado o raionismo. Seguindo as linhas mestras deste movimento, Lariônov produziu uma série de obras, por exemplo, Raísmo (1911) e Raionismo Azul (1912-1913). Em 1915, deixou a Rússia com a sua mulher Gontcharova e fixou-se em Paris, a partir de 1919. Nessa fase, abandonou as pinturas e dedicou-se aos projetos cenográficos para os balés russos de Serguéi Pavlovitch Diáguilev (1872-1929). Para Dempsey⁸⁶, a obra dos russos dividia-se em duas categorias: uma, caracterizada pelo emprego de cores vibrantes, semelhantes às dos fuvistas, e por formas simplificadas, produzidas por artistas conhecidos como “cezanistas”⁸⁷, e outra, por obras neoprimítivas, inspiradas nas tradições russas – pintura de ícones, xilogravuras de camponeses e arte popular.

Na primeira fase da obra de Mikhail Lariônov, é visível a influência da arte popular russa, em especial na série de trabalhos realizados no período entre 1909 e 1910. Essa série, intitulada “Soldados”, foi pintada no período em que o artista esteve no serviço militar. As duas reproduções de obras de Lariônov (figuras 41 e 42), da série “Soldados”, ambas na técnica óleo sobre tela, apresentam como tema um soldado russo em diligência, representado por uma combinação de elementos relacionados à arte popular russa. A obra “Soldado a Galope”, de 1910, mostra o cavaleiro ao centro, na figura de um soldado russo – trata-se, possivelmente, pela casaca branca, de um oficial ou comandante, ou, ainda, de um traje de gala – com seu cavalo empinado, supostamente para transpor o obstáculo de um toco de árvore a sua frente. Ao fundo, num azul de intensidades diferentes – mais escuro na lateral esquerda, que corresponde ao que ficou para trás do cavaleiro, e mais luminoso à direita, que corresponde à direção para a qual o cavaleiro está voltado –, observam-se inscrições com números e letras. A obra “Soldado na Floresta”, de 1911, também mostra o cavalo ao centro, porém o cavaleiro, na figura do soldado, encontra-se à direita, supostamente num momento de

⁸⁶ Dempsey, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 93.

⁸⁷ A categoria a que Dempsey atribui o termo de “Cezanistas” inclui artistas como Lentúlov, Konchalóvsky, Falk e Machkov.

descontração, fumando um cigarro. Esta obra tem como pano de fundo uma densa floresta, com um tronco caído entre o cavaleiro e o cavalo.



Figura 41: Lariônov, Soldado a Galope, 1910.
Fonte:Humphreys, Richard. Futurismo. São Paulo: Cosac & Naify,2000, p. 58.

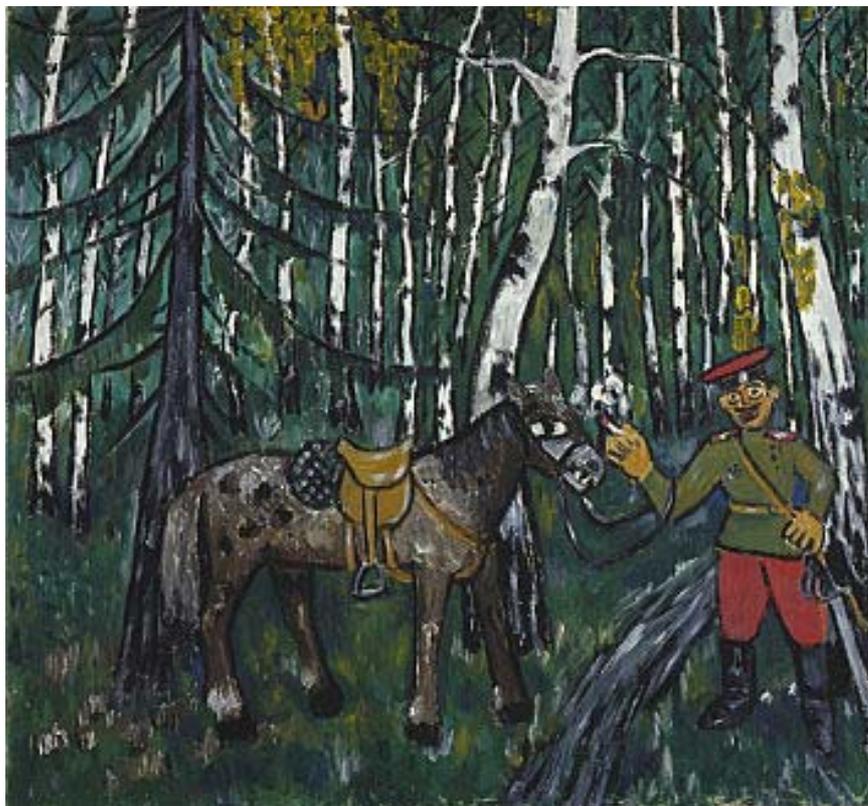


Figura 42: Lariônov, Soldado na Floresta, 1911.
Fonte: <http://www.images.google.com.br>

Na obra de Gontcharova, observa-se uma combinação das influências da arte popular russa com as tendências européias do fauvismo e do cubismo. As duas litogravuras selecionadas apresentam tema religioso, remetendo ao conteúdo dogmático dos ícones. A obra “São Jorge”, de 1914 (figura 43), representa o respectivo santo e seus atributos, lança e dragão. A outra obra, “Arcanjo Miguel”, de mesma data – 1914 (figura 44), retrata São Miguel Arcanjo, santo também venerado na Rússia. Este é, igualmente, representado na figura de um cavaleiro, porém com o atributo da trombeta, simbolizando o anúncio de uma “boanova”. É possível identificar a recorrência de Kandinsky ao tocador de trombeta em duas obras: “Com Cavaleiro Vermelho”, datada de 1904, óleo sobre tela (slide 19), e “Paisagem com Cavaleiro a soar a trombeta”, de 1908-1909, nanquim sobre papel (slide 31).



Figura 43: Gontcharova, São Jorge, 1914.
Fonte: <http://www.images.google.com.Br>

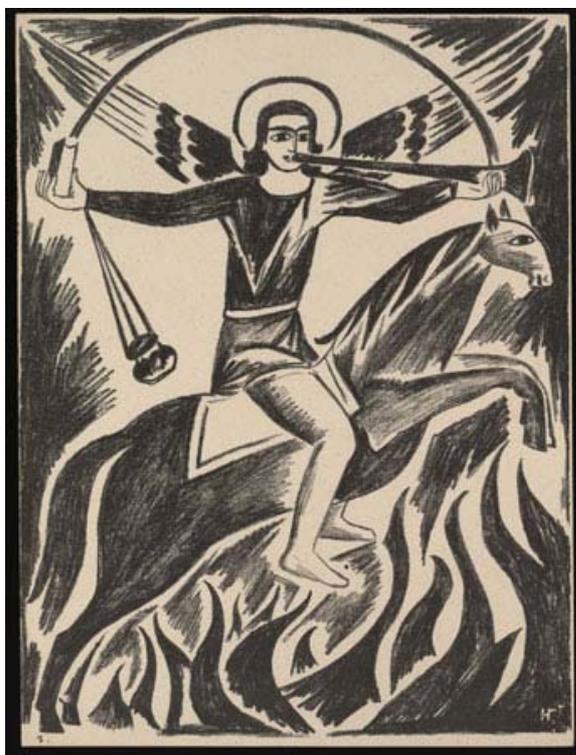


Figura 44: Gontcharova, Arcanjo Miguel, 1914.
Fonte: <http://www.images.google.com.br>

Gradativamente, Lariônov e Gontcharova, que foram companheiros até a morte, afastaram-se dos temas da Rússia antiga para expressar uma Rússia atual, utilizando como meio o raionismo, que, como o próprio Lariônov definiu, era uma espécie de fusão entre o cubismo, o futurismo e o orfismo⁸⁸. Dessa fase em diante, em especial após a Revolução Russa, que fez com que os dois artistas se fixassem em Paris, não se observa na obra deles elementos indicativos da presença do tema explorado neste trabalho. A saída de Lariônov e Gontcharova da Rússia pôs fim ao movimento raionista, já que nenhum deles deixou escola ou formou discípulos.

4.2 Franz Marc e Gabriele Münter – “O Cavaleiro Azul”

Franz Marc (1880-1916), pintor alemão, como a própria reflexão do artista indica, inicialmente escolheu como temas favoritos os estudos sobre animais, para, gradativamente, dirigir-se à abstração, seguindo o caminho de Kandinsky.

[...] Reflito muito sobre minha própria arte. De um modo geral, não posso me queixar do modo como meu instinto me guiou até agora, ainda que as obras tenham sido impuras; sobretudo o instinto que me fez desviar do senso de vida das pessoas para o senso do animalismo, dos “animais puros”. As pessoas que me cercavam (sobretudo as do sexo masculino), impiedosas, não despertavam meus verdadeiros sentimentos, ao passo que o senso de vida do animal, intacto, sempre fez com que ressonasse em mim tudo o quanto há de bom. E um outro instinto me levou do animal ao abstrato, que me estimulava ainda mais; levou-me àquela segunda visão, que é totalmente atemporal na acepção indígena, e em que ressoa com toda a pureza o senso de vida⁸⁹.

⁸⁸ Termo criado pelo poeta e crítico Guillaume Apollinaire (1880-1918) em 1913 para descrever aquilo que ele considerava “um movimento” no interior do cubismo.

⁸⁹ Carta de Franz Marc, datada de 12 de abril de 1915. Transcrita em Chipp, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.182.

Para Dempsey⁹⁰, o sistema de crenças de Kandinsky pode ser descrito como “um misticismo espiritual analítico” e o de Marc como “uma filosofia panteísta, que combinava a crença religiosa com um profundo sentimento em relação aos animais e à natureza”. De fato, os animais eram um tema recorrente para Marc, da mesma forma que o cavaleiro para Kandinsky. Em dezembro de 1911, os dois artistas, acompanhados de Paul Klee, August Macke e Gabriele Münter, fundaram o grupo “O Cavaleiro Azul”⁹¹ (Der Blaue Reiter). Na primeira exposição, realizada em duas salas da Galeria Thannhauser, em Munique, expuseram obras de artistas de várias nacionalidades e de diversas tendências: Robert Delaunay, Henri Rousseau, Jean Bloé Niestlé, August Macke e Arnold Schönberg. A mostra foi acompanhada de um catálogo com cinco páginas, prefaciado por Kandinsky: “Nesta exposição não pretendemos divulgar nenhum modelo de arte preciso e específico; através da diversidade das formas de arte aqui representadas, pretendemos mostrar como o desejo interior do artista pode tomar múltiplas formas”. Sob a direção de Kandinsky e Marc, em maio de 1912, foi publicado por Reinhard Piper o “Almanaque do Cavaleiro Azul”, em que figuravam dezenove textos⁹² sobre artes plásticas, música e teatro, e farto material sobre iconografia⁹³. Kandinsky, em “Sobre a questão da forma”, teceu os seguintes comentários sobre a obra de Marc e Münter:

Antes de terminar estas poucas considerações, infelizmente demasiado breves, acerca da questão da forma, gostaria de falar neste livro de alguns exemplos de construção.

[...]

⁹⁰ Dempsey, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 95.

⁹¹ Marc e Kandinsky apreciavam os cavalos, daí o nome do “Cavaleiro Azul”: “inventamo-lo sentados à mesa de um café no jardim de Sindelsdorf; ambos gostávamos do azul, Marc gostava de cavalos e eu de cavaleiros. O nome surgiu assim naturalmente” (Citação contida em Becks-Malorny, Ulrike. **Wassily Kandinsky**, Espanha: Taschen, 1999, p. 77).

⁹² No Almanaque do Cavaleiro Azul figuravam 19 textos, cujos autores eram Franz Marc, David Burliuk, Delacroix (breve citação), August Macke, Arnol Schönberg, M. Kusmin, Roger Allard, Goethe (citação), Thomas von Hartmann, Erwin von Busse, Leonid Sabanieiev, N. Kulbin, W. Razanov (citação) e Kandinsky (três textos: “Sobre a questão da forma”, “Da composição cênica” e “A sonoridade amarela”).

⁹³ Kandinsky, Wassily. **Olhar sobre o Passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 210.

“Mais de 150 documentos, nos quais, pela primeira vez, obras de arte primitiva ou exótica e desenhos de criança ou da imagística popular eram postos no mesmo plano que o das obras-primas clássicas ou das produções contemporâneas de todas as vanguardas européias” (nota do tradutor).

A forte ressonância abstrata da forma corporal não exige absolutamente a destruição do objeto. O quadro de Marc (*O touro*) atesta que tampouco existe regra geral nesse domínio. O objeto pode, pois, conservar perfeitamente sua ressonância interior e exterior, suas diferentes partes podem converter-se em formas abstratas de ressonância independente e produzir uma impressão global abstrata.

A natureza morta de Münter mostra que a tradução desigual dos objetos numa tela não só se opera sem prejuízo como cria, se for corretamente efetuada, uma ressonância interior vigorosa e completa.⁹⁴

Percebe-se, nesse trecho, uma uniformidade de pensamento entre os três artistas sobre a questão da forma, apesar de visualmente, no aspecto pictórico, não ficar explícita essa coesão. A obra de Münter é essencialmente figurativa, e a de Marc também, mas, como, para Kandinsky, importa a expressão de uma necessidade interior, as formas utilizadas pela artista justificam-se, criando uma pujante ressonância interior.

Na reprodução da xilogravura intitulada “Cavalos Descansando” (figura 45), realizada entre 1911 e 1912, a representação do cavalo dá-se em vários planos: à esquerda, em primeiro plano, está a cabeça de um cavalo; num plano intermediário, porém central, está a figura completa de um segundo cavalo, seguida por mais dois cavalos ao fundo. Os tons de verde e azul, somados ao preto, empregados tanto para o cavalo quanto para o fundo, promovem a fusão entre esses elementos.



Figura 45: Franz Marc, Cavalos Descansando (Horses resting), 1911-1912.
Fonte: <http://www.preisvergleich.org>

⁹⁴ Texto transcrito na íntegra nos anexos.

Na obra “Os Grandes Cavalos Azuis”, de 1911 (figura 46), três cavalos dominam o primeiro plano, seguidos ao fundo por uma paisagem montanhosa. Marc recorre a formas futuristas, por meio de combinação de efeitos de luz e cor, provocando uma uniformidade entre figura e fundo. O tema do cavalo caracteriza bem a pintura de Marc até 1912, quando a retratação de animais como símbolos de uma força vital para o artista passou a ser gradativamente substituída por uma pintura abstrata. Em “Cavalo Azul com Arco-íris”, de 1913 (figura 47), nota-se uma mudança na representação, a figura do cavalo é deslocada do centro da composição, dividindo seu valor compositivo com elementos não figurativos. Convocado para lutar na Primeira Guerra Mundial, Franz Marc faleceu no campo de batalha em 4 de março de 1916, próximo a Verdun, na França.



Figura 46: Franz Marc, Os Grandes Cavalos Azuis, 1911.
Fonte: <http://www.walkerart.org>



Figura 47: Franz Marc, Cavalo Azul com Arco-Iris (Blue Horse with Rainbow), 1913.
Fonte: <http://www.moma.org>

Gabriele Münter (1877-1962) conheceu Kandinsky em 1902, quando se matriculou na escola da *Phalanx*, onde freqüentou aulas noturnas com modelos vivos sob a orientação do artista, tornou-se sua companheira no período aproximado de 1904 a 1914. No período em que Münter e Kandinsky passaram em Munique, mantiveram contato com Heinrich Rambold, um pintor de vidro ainda ativo à época. Os dois produziram várias obras na técnica popular bávara⁹⁵, em sua maioria com temas religiosos. Na obra “Natureza Morta com São Jorge”, de 1911 (figura 48), na técnica óleo sobre cartão, reproduzida no “Almanaque do Cavaleiro Azul”⁹⁶, percebe-se a presença do respectivo santo no universo doméstico feminino, em que se representam várias imagens sobre um móvel: uma madona, uma galinha de cerâmica, um vaso de flores e, do lado esquerdo, uma imagem do santo na parede. Münter realizou várias obras semelhantes, povoadas por elementos da fé cristã, como imagens de cristo crucificado, ícones e *lubok*, geralmente representações inseridas num cenário doméstico, como na obra “Natureza Morta com Livro”. Nesta, também de 1911 (figura 49), na técnica óleo sobre tela, o ambiente retratado sugere o espaço doméstico feminino, possivelmente sua

⁹⁵ Para ver obras de Kandinsky realizadas na técnica sobre vidro, consultar os slides nºs 29, 54, 82, 84, 88, 89, 90, 93, 112, 116, 117, 118 e 119.

⁹⁶ A obra, além de reproduzida no Almanaque, foi comentada por Kandinsky no texto “Sobre a questão da forma”.

cômoda de quarto, com pertences pessoais e duas imagens da virgem. Esses elementos revelam o quanto era presente a religião cristã no universo da artista e de seu companheiro.

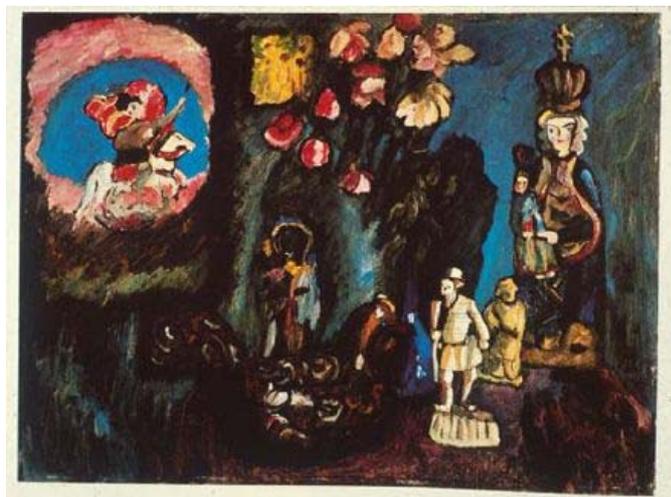


Figura 48: Gabriele Münter, Natureza Morta com São Jorge, 1911.
Fonte: Hoberg, Annegret. W. Kandinsky and Gabriele Münter. Munique: Prestel Verlag, 2001

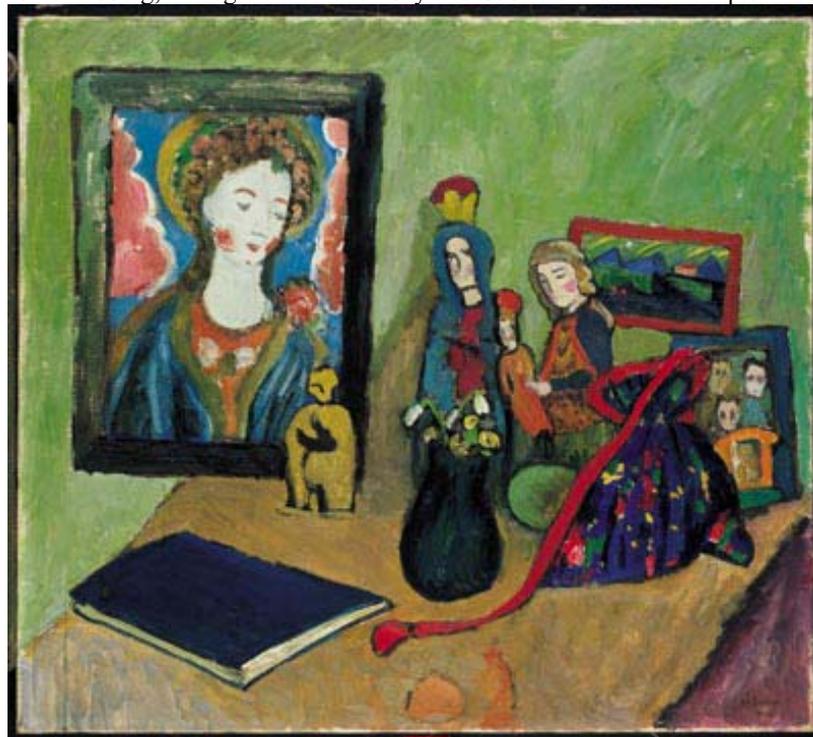


Figura 49: Gabriele Münter, Natureza Morta com Livro, 1911.
Fonte: Hoberg, Annegret. W. Kandinsky and Gabriele Münter. Munique: Prestel Verlag, 2001

4.3 Maliévitch x Ícone

Casimir Maliévitch (1878-1935) foi um dos artistas russos mais associado ao movimento futurista⁹⁷ e seus desdobramentos subseqüentes. Inicialmente se dedicou a trabalhos inspirados em fontes nativas russas, como temas folclóricos, arte popular e ícones, combinando-as com influências estilísticas ocidentais.

Maliévitch⁹⁸ foi profundamente influenciado pelo místico-matemático russo P.D. Ouspensky, que cogitou a possibilidade de existir uma “quarta dimensão”, na qual a realidade invisível se estenderia para além da geometria convencional da linha, do plano e do volume. A obra “Quadrado Negro”, de 1913 (figura 50) não é apenas uma face bidimensional de um cubo, mas “uma espécie de metafísica intuitiva, insinuando outra dimensão da realidade, só acessível à imaginação, só tornada visível pela arte”⁹⁹.

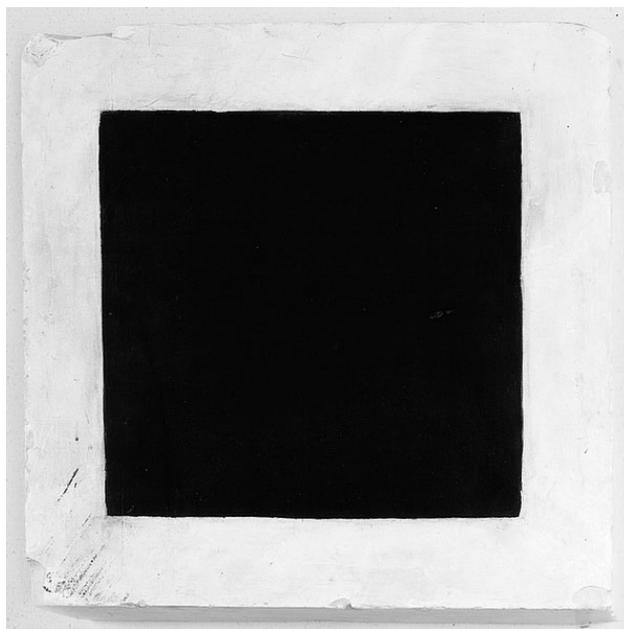


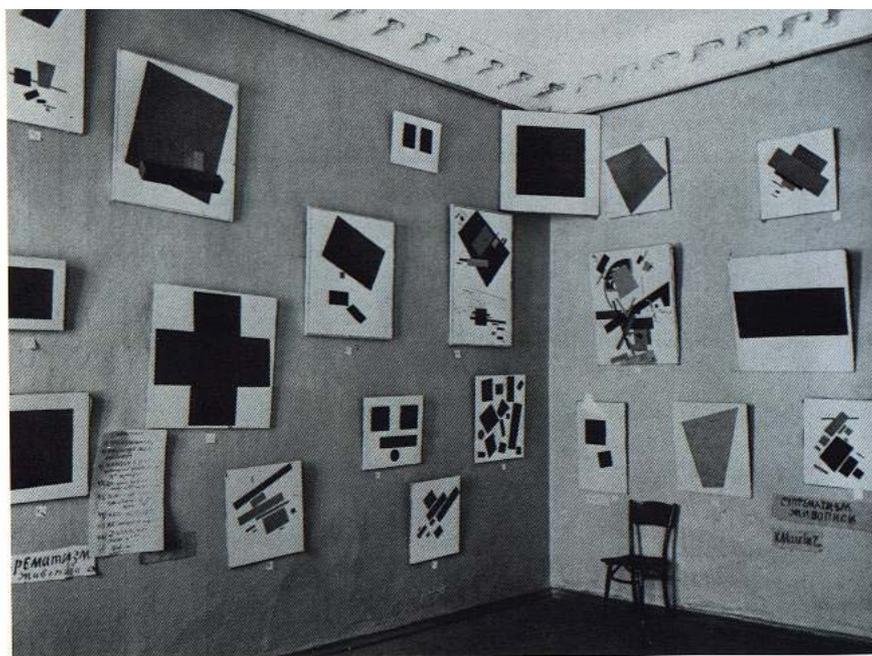
Figura 50: Maliévitch, Quadrado Negro (em papel), 1913.
Fonte: Gooding, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 13.

⁹⁷ Movimento originário da Itália, lançado por meio de um manifesto de Filippo Marinetti (1876-1944), em 1909.

⁹⁸ Gooding, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 17.

⁹⁹ Gooding, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 17.

Estabelecendo uma relação do trabalho de Maliévitch com a iconografia russa, Petrova¹⁰⁰ afirma que, para o artista, o quadrado, o círculo e a cruz não eram simples formas não figurativas: “Ele os colocava no fundo cinza ou branco como se ele fosse o espaço cósmico”. Nesse sentido, Maliévitch teria recorrido aos cânones da arte antiga russa relacionados à igreja ortodoxa. Mas, ao contrário desses mestres, que pintavam ícones inspirados pelos textos da Sagrada Escritura, ele exclui qualquer enredo, minimizando as imagens, reduzindo-as a uma forma pura, criando composições sem objeto, ligadas à antiga semântica russa. Em vez do tradicional fundo dourado ou vermelho, típicos dos ícones russos, Maliévitch emprega o fundo branco. No verso de sua tela “Quadrado Vermelho” ele escreve: “Camponesa em três dimensões”, título que sugere a busca da manutenção da memória coletiva, nesse caso do grupo religioso, uma vez que a camponesa é o símbolo da Rússia, na figura de Nossa Senhora nos ícones¹⁰¹.



¹⁰⁰ Petrova é vice-diretora do Museu Estatal Russo e foi uma das curadoras da exposição “500 Anos de Arte Russa”, realizada em São Paulo, em 2002.

¹⁰¹ Para Petrova, o título da camponesa caracteriza uma prova evidente da busca de uma imagem sincrética, na qual o símbolo da Rússia – a camponesa, como Nossa Senhora dos ícones, possa ser representada de uma maneira lacônica e abrangente, numa nova forma descoberta por Maliévitch, a suprematista.

Figura 51: Foto da Exposição “0-10”, São Petersburgo, 1915.

Fonte: Gooding, Mel. Arte Abstrata. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 14.

A disposição da obra “Quadrado Negro” (figura 51) na exposição “0-10”, realizada em São Petersburgo, em 1915, demonstra a relação dessa obra com a iconografia: a tela está dependurada no espaço tradicionalmente reservado para os ícones, baseado no costume das províncias russas: no canto de duas paredes, como pode ser observado na obra de Kandinsky intitulada “A Benção do Pão” (figura 52) e na imagem do interior de uma antiga residência russa (figura 53).

Em “A Benção do Pão”, de 1889, Kandinsky retrata o ritual de bênção dos pães – um grupo, aparentemente de senhoras, coloca-se ajoelhado e curvado em atitude de veneração, diante de um altar. Atrás desse altar, localizado no canto, entre duas paredes, estão os ícones, com uma toalha de adorno sobreposta, descendo pelas laterais.

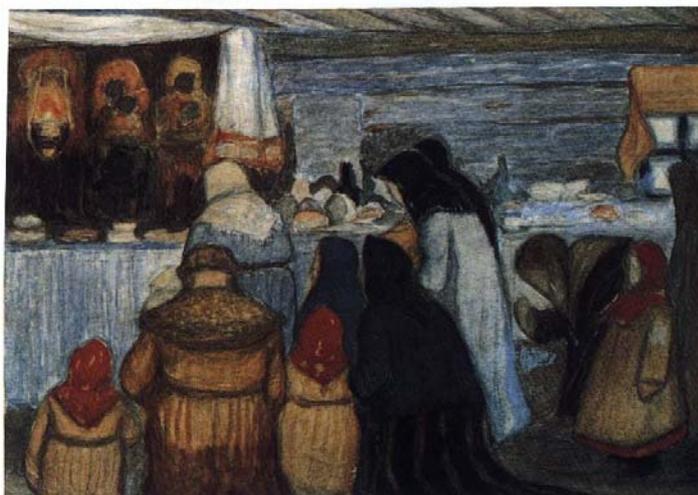


Figura 52: A Benção do Pão, 1889.

Fonte: Weiss, Peg. Kandinsky and old Russia. USA: Yale University Press, 1995, p. 9.

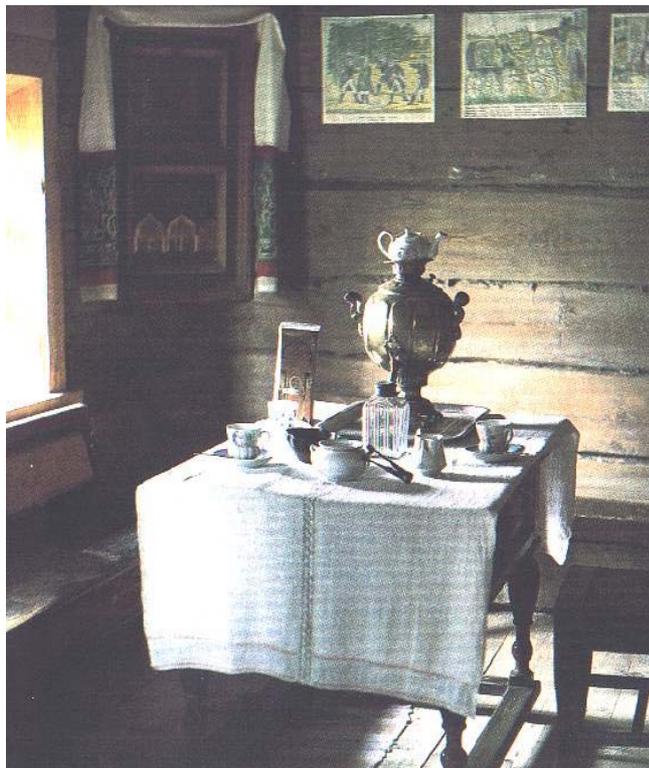


Figura 53: Foto do interior de uma residência russa, com destaque no alto, à esquerda, para o canto dos ícones e, à direita, para as gravuras populares *lubok*.

Fonte: Weiss, Peg. Kandinsky and old Russia. USA: Yale University Press, 1995, p.7.

Assim o ícone, objeto tradicional do culto ortodoxo russo, também está relacionado à obra de Maliévitch, porém com aspectos diferentes da abordagem de Kandinsky, recodificado, numa linguagem suprematista, sugerindo a presença, instalada na ausência, ou seja, uma possibilidade de leitura de algo que é insinuado, sem ser configurado.

Como demonstrado, as obras dos artistas descritas neste capítulo apresentam elementos que nos possibilitam estabelecer um diálogo com a obra de Kandinsky. A analogia entre elas, fundamentada diretamente pela representação do cavalo ou pela abordagem de temas religiosos, indica que a busca da expressividade por meio das raízes culturais de determinado grupo não foi exclusividade de Kandinsky, mas uma tendência bastante difundida. Tanto em países europeus quanto na Rússia, percebe-se, no final do século XIX e início do XX, uma tendência à valorização da cultura popular, permeada por costumes e símbolos cristãos, tais como os ícones e o *lubok* na Rússia de Gontcharova, Lariônov, Maliévitch e Kandinsky, os contos medievais na Alemanha de Münter, e as imagens de santos

presentes em ambas as culturas. Reconhece-se que todos os artistas citados viveram esses momentos, procurando apreciar a cultura do grupo no qual estavam inseridos e expressá-la por meio do instrumento mais eficiente que detinham: a arte.

Em vários trechos citados, fica caracterizada a busca dos artistas, com os quais se estabeleceu um diálogo nesta pesquisa, pelas raízes culturais de seus respectivos grupos. Também nota-se que eles passaram por essa fase, de certa maneira superando-a, de modo que, ao se pesquisar cronologicamente suas obras, os temas descritos são identificados num curto período de tempo. Gontcharova e Lariônov, por exemplo, que, nos anos de 1911 a 1912, apresentavam a influência da arte popular russa como principal inspiração em suas obras, por volta de 1915, trocaram a Rússia por Paris, distanciando-se dos temas anteriores. Maliévitch, em 1913, quando realizou o primeiro “Quadrado Negro”, em papel, indicava seu caminho para a simplificação geométrica. Franz Marc, em 1913, manifestava indícios da trajetória de substituição da forma figurativa pela abstração, que foi extinta com seu falecimento precoce, em 1916, como soldado na Primeira Guerra.

Observa-se que, diferentemente dos artistas relacionados, Kandinsky não se afasta de suas raízes culturais. Mesmo produzindo obras em que o objeto foi diluído quase totalmente, em toda sua produção pictórica é possível perceber elementos diretamente relacionados com a memória coletiva do grupo no qual estava inserido, entre eles o tema do cavaleiro. Nas obras de Kandinsky, esse tema não foi explorado apenas numa determinada fase, por influência de uma tendência, mas por uma profunda necessidade interior do artista, resultante de experiências marcantes vividas por ele. De volta a Rússia em 1914, Kandinsky assistiu as Revoluções de 1917 e participou da efervescência da vida cultural das Repúblicas Soviéticas. Ele se engaja com os revolucionários no trabalho de reestruturação das instâncias artísticas, no entanto sua dupla formação cultural (alemã e russa) e sua concepção individual da arte o dirigiram a valorização de uma arte essencialmente camponesa, rural, impedindo-o de se adaptar realmente a efervescência das vanguardas e as ideologias da cultura proletária e de se envolver com as personalidades marcantes do construtivismo e do suprematismo.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, procurou-se compreender a motivação da recorrência ao tema do cavaleiro nos trabalhos de Kandinsky, partindo da identificação de sua presença e explorando a conexão entre a produção teórica e pictórica do artista. Foram necessários esforços para montar uma “colcha de retalhos” com o tema cavaleiro, pois a maioria da bibliografia sobre o artista enfatiza sua pintura considerada abstrata, especialmente a referente ao período posterior ao recorte deste trabalho, até 1924.

A biografia escrita por Grohmann foi essencial para a identificação de obras com o tema do cavaleiro, norteando a elaboração do acervo virtual a partir da catalogação de obras com a classificação do próprio artista. Buscou-se, em sites da internet, a localização das obras em que se identificou a presença do cavaleiro, porquanto na referida biografia constam pequenas reproduções em preto e branco, aproximadamente nas dimensões de 2 x 3 cm, inviabilizando sua utilização. A investigação foi muito prazerosa, pois a cada obra encontrada tinha-se a sensação semelhante à da criança quando ganha a figurinha que faltava para completar o álbum. Surpreendentemente, chegou-se ao total de 120 obras catalogadas, com a presença explícita ou implícita do cavaleiro.

Analisando o acervo, constatou-se que a presença do cavaleiro na obra de Kandinsky tem seus primeiros indícios em 1901, com a fundação da “Phalanx”, e torna-se ainda mais evidente em 1911, momento em que participou do “Cavaleiro Azul”, quando produziu mais de trinta obras com o tema. Procurando, então, compreender qual a possível motivação a se atribuir ao tema, concluiu-se que a recorrência ao tema do cavaleiro está relacionada a lembranças do artista, pois mais da metade das obras catalogadas contém cenas inspiradas na Rússia antiga, nas quais contos, romances e passagens históricas ficam evidentes, e o artista fez menções de tê-las presentes em sua memória. Por meio de várias fontes, Kandinsky ampliou seu repertório sobre as raízes do grupo social no qual estava inserido: desenvolvendo pesquisas etnográficas, como a expedição a Vologda; lendo e ouvindo, quando criança, contos e lendas populares; contemplando imagens de ícones e apreciando *lubok*; ou seja, fontes capazes de manter vivas na consciência, de determinado grupo, memórias coletivas. Este conceito toma-se de Maurice Halbwachs, ressaltando que,

para ele, inexistia uma memória individual, e toda memória tem sempre um caráter social, decorrente das lembranças existentes em função de determinado grupo. Essas memórias são classificadas em marcos sociais, gerais e específicos. No espaço e no tempo, entendidos como quadros sociais da memória, situam-se as recordações vivenciadas.

Viu-se que, para o artista, o cavaleiro assume o papel de vencedor do espiritual sobre o material, de detentor de novos valores capazes de resgatar a sociedade do materialismo no qual ele acreditava estava submersa. Kandinsky considerava que o importante, na questão da forma, é que ela adviesse de uma necessidade interior e fosse a expressão exterior do conteúdo interior, entendendo que o termo “abstrato”, para ele, submete a forma à função de expressar exteriormente o conteúdo interior. Isso, suscitando um deslocamento da importância na forma empregada (valor material) para a valorização do conteúdo implícito nela (valor espiritual), sendo o artista livre para escolher e combinar elementos abstratos e elementos objetivos, desde que estejam em consonância com seu desejo interior. Com o deslocamento derivado da teoria do artista, na qual a importância da forma utilizada (matéria) passa para o conteúdo que ela expressa (espírito), compreende-se que a motivação para o denominado “conteúdo espiritual” é estimulada pela rememoração individual, portanto essencialmente coletiva, do grupo social em que o artista estava inserido, sintetizada no elemento principal de seus trabalhos – o cavaleiro. O tema apresenta motivações religiosas e folclóricas em suas obras, tendo como suporte o grupo social que as sustenta. A motivação religiosa foi atribuída às obras em que o cavaleiro adota nomeadamente o papel religioso, geralmente na figura de São Jorge – o artista exprime, nas figuras dos santos, sua devoção religiosa e sua relação com a igreja ortodoxa russa –, e a folclórica, às obras que representam cenas cotidianas da Rússia antiga e, ainda, cenas nas quais o cavaleiro assume a figura de personagens de lendas e contos de fadas.

No momento em que se afastou da representação figurativa e, conseqüentemente, do cavaleiro, o artista demonstrou sua preocupação sobre o que deveria substituir o objeto, uma vez que, tornando-se abstrata, a pintura exigiria sua supressão. Porém, deixou claro não pretender suprimir o objeto completamente, mas extrair dele uma ressonância espiritual, utilizando-o como meio de expressão de sua necessidade interior.

A preocupação com novas formas de representação não afligia apenas a Kandinsky, era a tendência vigente no início do século XX, artistas contemporâneos a ele também buscaram se expressar por meio de temas de suas raízes culturais. Com estes, estabeleceu-se um diálogo, identificando as características mais importantes de suas obras e os elementos de convergência. Conforme demonstrado, as obras de artistas como Lariônov, Gontcharova, Maliévitch, Marc e Münter, em determinado momento, apresentaram elementos que nos possibilitaram fazer uma relação com a obra de Kandinsky, baseada na abordagem do tema do cavalo/cavaleiro ou de temas religiosos, evidenciando que, tanto em países europeus quanto na Rússia, no final do século XIX e início do XX, em paralelo à busca de novas formas de expressão, havia uma tendência à valorização da cultura popular. Como toda tendência, aos poucos foi substituída por outros apelos, seguindo a dinâmica dos acontecimentos. Muitos movimentos surgiram, em países europeus e na Rússia, estimulados por novas descobertas científicas, na procura por uma arte que convergisse com as exigências da vida interior dos artistas, que tentavam se situar frente à dinâmica dos acontecimentos. Kandinsky encontrou um caminho para solucionar o dilema da representação na dissolução dos objetos, de maneira que não pudessem ser reconhecidos à primeira vista, possibilitando ao espectador experimentar, pouco a pouco, suas ressonâncias espirituais. O cavaleiro, então, passou a ser suprimido ou sutilmente invocado, representado numa linguagem bem particular, especialmente após a diluição do grupo “Cavaleiro Azul”, mas continuou presente, como um elo simbólico entre Kandinsky e seu passado.

Na obra de Kandinsky, tanto teórica quanto pictórica, percebem-se indícios de um profetismo metafórico, observáveis em reflexões contidas nos livros “Olhar sobre o Passado” e “Do Espiritual na Arte”, citados nesta dissertação. Nas obras plásticas, às quais atribui-se motivação religiosa, há sinais desse profetismo— o profeta recebe uma revelação feita sob a forma de uma visão e, posteriormente, a transmite sob a forma discursiva. Entende-se que a relação da obra de Kandinsky com a questão dogmática e profética está fundamentada na transmissão do papel de profeta para o próprio artista, simbolizada na figura do cavaleiro. Por meio da expressão materializada do que o artista denominou “necessidade interior”, ele exclui toda função figurativa do objeto e atribui um simbolismo ao cavaleiro, que

passa a transcender a questão da forma, exercendo a função, como detentor da revelação, de transmiti-la por meio de sua arte.

Mas para Kandinsky, o tema do cavaleiro não foi suprimido, pois não representou uma simples tendência das artes. Para ele, o cavaleiro reflete sua própria imagem, sua própria história, presente em suas obras para sempre, mesmo que de forma sutil e velada, desafiando o observador a perceber sua presença na ausência, como um instrumento de resistência e perpetuação de memória, uma marca latente, capaz de transcender o tempo e o espaço e conter o espírito manifestado por meio da forma.

Kandinsky vale-se de São Jorge para empregá-lo como metáfora em sua essência apocalíptica, especialmente no ano de 1911. O artista assumiu o combate aberto em defesa de certa prática da arte fundamentada em sua própria teoria, e materializado na figura de São Jorge, santo guerreiro vencedor ante o dragão, que personaliza o mal. Convém lembrar que Kandinsky participou da segunda geração simbolista, em Munique e Boccklin, que marcaram profundamente suas obras. Para ele, o artista é um iluminado, que trabalha por força de uma impulsão que vem de dentro, um ímpeto, que deve seguir o caminho que lhe foi traçado desde o princípio - seu destino, e que deve realizar não uma tarefa que ele próprio se impôs, mas uma tarefa que lhe foi designada. O artista afirmou ter sido como que fulminado pelo raio no dia em que, pela primeira vez e de um modo ainda geral, começou a antever seu caminho, pelo qual dedicou sua vida e sua obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BALSA, Elisabeth – Sophie M. Di Bosco (curadoria e coordenação). **Herança dos Czares Russos: obras dos Museus do Kremlin de Moscou**. São Paulo: FAAP, 2005.

BECKS-MALORNY, Ulrike. **Wassily Kandinsky**. Tradução: Maria José Bellino Machado, Lisboa. Espanha: Taschen, 1999.

BEHR, Shulamith. **Expressionismo**. Tradução: Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BERMEJO, José Maria Faerna Garcia. **Wassily Kandinsky**. Tradução: Berta Rodrigues Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CHIPP, H. B.; SELZ, Peter (Colab.); TAYLOR, Joshua C. (Colab.). **Teorias da Arte Moderna**. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DONDIS, Dinis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DÜCHTING, Hajo. **Kandinsky**. Tradução: Casa das Línguas. Impresso na Alemanha: Taschen, 2005.

GOODING, Mel. **Arte Abstrata**. Tradução: Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GRABAR, André. **L'Iconoclasme Byzantin. Le dossier archéologique.** França: Flammarion, 1998.

GROHMANN, Will. **Wassily Kandinsky, Life and Work.** Alemanha: Harry N. Abrams Inc., s/d.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea.** São Paulo: Nobel, 1985.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** Tradução: Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HARRISON, Charles et al. **Primitivismo, Cubismo e Abstração.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

_____. **Modernismo.** Tradução: João Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HOBERG, Annegret. **Wassily Kandinsky and Gabriele Münter.** Munique: Prestel Verlag, 2001.

HUMPHREYS, Richard. **Futurismo.** Tradução: Luís Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KANDINSKY, Wassily. **Olhar sobre o Passado.** Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Do Espiritual na Arte.** Tradução: Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Curso da Bauhaus.** Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ponto e Linha sobre o Plano**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KARAYIANNIS, Vasilios. **Lê Concept de l'Ícône dans l'Iglise Orthodoxe**. Grécia: Editions Tertios, 1987.

KIBLITSKY, Joseph (editor). **500 Anos de Arte Russa**. Itália: Brasil Connects, 2002.

LELOUP, Jean-Yves. **O Ícone: Uma escolha do olhar**. Tradução: Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: UNESP, 2006.

LINDSAY, Kenneth C. **Kandinsky: Complete Writings on Art**. EUA: Da Capo Press, 1994.

LOYN, H. R. (Org). **Dicionário da Idade Média**. Tradução: Eduardo Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

NOVAES, Adalto. O Olhar. In: OSTROWER, Fayga. **A Construção do Olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 167-182.

PASTOUREAU, Michel. **Couleurs, Images, Symboles - Etudes d'histoire et d'anthropologie**. Paris: Éditions L'Éléphant d'Or, s/d.

_____. **Dicionário das Cores de Nosso Tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PANOFSKY, Erwin. **Introdução ao Estudo de Iconologia**. In Estudos de Iconologia. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

_____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2002.

PILLAR, Analice Dutra (Org.). **A Educação do Olhar**. Porto Alegre: Mediação, 1999.

READ, Herbert. **Uma História da Pintura Moderna**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

STEINER, Rudolf. **Matéria, Forma e Essência: o caminho cognitivo da filosofia à antroposofia**. São Paulo: Antroposófica, 1994.

SYTOVA, Alla. **The Lubok: Russian Folk Pictures**. Tradução: Alex Miller. Leningrado: Aurora Art Publishers, 1984. Versão inglesa do original russo.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WEISS, Peg. **Kandinsky and Old Russia**. Nova Iorque: Yale University Press, 1995.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Tradução: João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANEXO A – Fragmento de texto do livro Olhar sobre o Passado*

Como todas as crianças, desejava apaixonadamente “andar a cavalo”. Para me agradar, nosso cocheiro talhava sobre finas varas galhos em forma de espiral; na primeira faixa ele retirava as duas cascas do galho, na segunda apenas a primeira, de modo que meus cavalos tinham habitualmente três cores: o amarelo escuro da casca externa, o verde cheio de seiva da segunda camada da casca e, por fim, a cor branco marfim da madeira da vara, que tinha um perfume de umidade e que provocava a tentação de lamber, mas que logo murchava e secava tristemente, o que estragava de antemão a alegria que esse branco me causava.

Lembro-me que meus avós se mudaram para um apartamento novo antes da partida de meus pais para a Itália, para onde me levaram também, com minha babá, quando tinha apenas três anos. Tenho a impressão de que esse apartamento ainda estava inteiramente vazio, isto é, não havia nem móveis, nem gente. Num quarto bastante pequeno, havia somente um relógio pendurado a parede. Fiquei sozinho diante dele, a gozar o branco do mostrador e o vermelho-carmim da rosa nele pintada.

Minha babá moscovita espantou-se de que meus pais fizessem uma viagem tão longa para admirar “edifícios arruinados e velhas pedras”: “já temos demais em Moscou”. De todas essas “pedras” de Roma, lembro-me apenas de uma floresta inextricável de espessas colunas, essa terrível floresta de São Pedro na qual, segundo me parece, por longo tempo não conseguimos encontrar, minha babá e eu, a menor saída.

Em seguida, toda a Itália se tingiu para mim de duas impressões de negro. Com minha mãe, atravesso uma ponte num fiacre negro: levavam-me a um jardim de infância em Florença. E, ainda uma vez, o negro: degraus mergulhando na água negra e, sobre a água, um barco negro, terrível, com uma caixa negra no meio: entramos à noite numa gôndola. Também aqui desenvolvo os meus dons, que me tornaram célebre “em toda a Itália”, e berro com todas as minhas forças.

* pp. 70 - 73.

Havia num jogo de cavalinhos um cavalo pigarço (com ocre e amarelo no corpo e uma crina amarelo-clara) a que eu e minha tia¹⁰² nos afeiçoávamos de um modo particular. Sobre esse ponto tínhamos instituído uma ordem estrita: ora eu tinha o direito de ter o cavalo para o meu jóquei, ora minha tia. O amor por essa espécie de cavalo perdura em mim até hoje. É para mim uma alegria ver um cavalo semelhante nas ruas de Munique: ele aparece todos os verões quando se regam as ruas. Ele desperta o sol que vive em mim. É imortal, porque conheço-o há quinze anos e ele não envelheceu nem um pouco. Foi esta uma de minhas primeiras impressões quando me mudei para Munique – e também a mais forte. Parei e segui-o longamente com os olhos. E uma promessa meio inconsciente mas cheia de sol estremece-me no coração. Ele fazia reviver em mim o cavalinho de chumbo e ligava Munique aos meus anos de infância. Esse cavalo pigarço fez com que eu me sentisse, de repente, em casa em Munique. Quando eu era menino, falava muito alemão (minha avó materna era báltica). Os contos alemães, que eu ouvira tantas vezes em criança, ganharam vida. Os tetos estreitos e altos, hoje desaparecidos, da Promenadeplatz e da Maximilianplatz, o velho Schwabing e sobretudo o Au¹⁰³ que descobri certa vez por acaso, metamorfisaram tais contos em realidade. O bonde azul sulcava as ruas como uma atmosfera de contos de fadas corporificado, tornando a respiração leve e agradável. As caixas de correio amarelas lançavam das esquinas seu canto vibrante de canário. Eu saudava a inscrição “Moinho das Artes” e sentia-me numa cidade artística, o que era para mim como uma cidade de conto de fadas. Dessas impressões nasceram os quadros medievais que pintei mais tarde. Graças a um feliz conselho, fui visitar Rothenburg-ob-der-Tauber¹⁰⁴. Ser-me-ão para sempre inolvidáveis essas mudanças intérminas do trem expresso para o parador, do parador para a estrada de ferro local, com sua via coberta de relva, o apito agudo da locomotiva de pescoço comprido, os gritos plangentes e o rumor das ruas adormecidas, [...] Foi uma viagem extraordinária. Parecia-me que uma força mágica, contrária a todas as leis naturais, me transportava de século em século

¹⁰² Elisabete Tikheeva, que teve uma grande influência sobre o desenvolvimento de Kandinsky. Após a separação de seus pais o artista passou a ser educado pela tia.

¹⁰³ Maximilianplatz e a Lenbachplatz estão situadas no prolongamento uma da outra, no centro de Munique; e a Promenadeplatz fica perto das duas precedentes; Schwabing é o bairro dos artistas, que se estende ao norte; Au é um subúrbio situado na margem do Isar.

¹⁰⁴ Rothenburg é uma cidadezinha da Média Francônia, situada a cerca de 230 km de Munique. É uma das raras cidades antigas alemãs poupadas pela guerra.

cada vez mais longe no passado. Abandono à pequena, inverossímil estação e, atravessando uma pradaria, entro pela porta da cidade. Portas, fossos, casas compridas que aproximam suas cabeças por cima das ruelas estreitas e se olham no fundo dos olhos, a porta gigantesca do albergue que dá diretamente para a imponente e escura sala de jantar no meio da qual uma escada de carvalho escuro, larga e íngreme, conduz aos quartos, o quarto estreito e o mar de tetos de um vermelho cru que vejo da janela. O tempo estava sempre chuvoso. Gotas redondas e altas pousavam sobre minha paleta, estendiam travessamente a mão a distância, vacilavam e tremiam, uniam-se de maneira inesperada e súbita em cordões estreitos e maliciosos que corriam vivamente a divertir-se através das cores para deslizar, daqui e dali, em minha manga. Não sei onde foram parar esses estudos; desapareceram. Resta-me apenas um quadro dessa viagem. É “a velha cidade”, mas pintei-a de memória após meu regresso a Munique. É toda ensolarada, e pintei os tetos de um vermelho cru, como só então eu era capaz. Nesse mesmo quadro, estava eu, a bem dizer, em busca de certa hora que era e continua sendo a mais bela hora do dia em Moscou. O sol já vai baixo e atingiu sua maior força, aquela que ele procurou o dia todo, à qual aspirou o dia todo. Esse espetáculo não é de longa duração: alguns minutos mais e a luz do sol se tornará avermelhada pelo esforço, cada vez mais avermelhada, ... O sol derrete Moscou inteira, numa mancha que, como uma tuba exaltada, faz entrar em vibração todo o ser interior, a alma inteira. Não, não é a hora do vermelho uniforme a mais bela de todas! Só o acorde final da sinfonia leva cada cor ao paroxismo da vida e subjuga Moscou inteira, fazendo-a ressoar, como o fortíssimo final de uma orquestra gigante. O rosa, o lilás, o branco, o azul, o verde pistache, o amarelo chamejante das colheitas, das igrejas – cada qual com sua melodia própria -, a relva de um verde exaltado, as árvores de uma sonoridade mais grave ou a neve de mil vozes canoras, ou ainda o alegretto dos galhos descarnados, o anel vermelho, rígido e silencioso dos muros do Kremlin, e por cima, dominando tudo [como um grito de triunfo, como um aleluia esquecido de si mesmo], o longo traço branco, graciosamente severo, do campanário de Ivã, o grande. E sobre seu pescoço comprido, alongado, estendido [para o céu em eterna nostalgia], a cabeça de ouro da cúpula, que entre as estrelas douradas e variegadas das outras cúpulas é o sol de Moscou. ...Expressar essa hora parecia-me a maior, a mais impossível das felicidades para um artista. Essas impressões se

renovavam a cada dia ensolarado. Infundiam-me um júbilo que me comovia no mais íntimo da alma.

ANEXO B – Texto Quadro com Orla Branca*

Para esse quadro, fiz numerosos esboços, bosquejos e desenhos. Fiz o primeiro esboço logo após meu regresso de Moscou, em dezembro de 1912: era o resultado das últimas experiências, vividas, como de hábito, de maneira muito intensa em Moscou – ou, mais exatamente, da própria Moscou. O primeiro esboço era muito sucinto e conciso. Já no segundo, comecei a “dissolver” os acontecimentos (cores e formas) no canto inferior direito. Em cima, à esquerda, reencontrava-se o motivo da tróica, que eu trazia em mim havia muito tempo e que já utilizara em diferentes desenhos. Esse canto esquerdo devia ser particularmente simples, isto é, a impressão que se colhia devia ser imediata, sem que se ficasse embaraçado pelo motivo. Bem no canto, há dentilhões brancos que exprimem um sentimento que não posso traduzir em palavras. Talvez isso desperte a sensação de um obstáculo que no entanto não consegue manter a tróica a distância.

Assim descritos, esses motivos referidos um ao outro assumem uma expressão de rigidez que me repugna. Uma cor verde, por exemplo, faz ressonar com frequência na alma a tonalidade do verão (inconscientemente). E essa surda ressonância, decorrente do frescor e da clareza puras, pode, em tal caso, ser justificada. Mas que repugnância se essa ressonância fosse tão forte e tão distinta que fizesse pensar nas “alegrias” do verão, que é agradável, por exemplo, poderia tirar a roupa sem o risco de esfriar-se.

Portanto, clareza e simplicidade no alto, à esquerda: dissolução copiosamente espalhada, com pequenas dissoluções surdas embaixo, à direita. Como faço tantas vezes, dois centros (mas que são aqui menos independentes do que na Composição 6, por exemplo, que se poderia decompor em dois quadros que têm uma vida autônoma mas cresceram juntos).

O primeiro centro, à esquerda: combinação de formas verticais que avançam

*** Olhar sobre o Passado, pp. 112 - 114.**

para o segundo centro, com toques de cores puras e muito sonoras; o vermelho um tanto deliçescente, o azul concentrado em si mesmo (movimento concêntrico fortemente acentuado). O processo é pois, também ele, muito simples, perfeitamente aparente e claro.

O segundo centro, à direita: espesso motivo linear em arco de círculo (que me deu muito trabalho). Há nele, no exterior e no interior, quentes dentilhões (bastante brancos), o que confere à sua curva um pouco melancólica o matiz de uma enérgica “efervescência interior”. Tudo isso é submergido (se assim me posso exprimir, e exagerando) em tons de um azul ensurdecido que somente aqui e ali conseguem ressoar com força e cujo conjunto encerra o motivo principal mais ou menos como um ovo. É como um pequeno império em si, não enxertado no conjunto, como um corpo estranho, mas como uma flor que crescesse sobre ele. Tratei os limites dessa forma, que lembra a de um ovo, de modo que ela apareça claramente, mas sem que se possa observá-la em excesso e sem que ela seja importuna: indiquei, por exemplo, seus limites com mais nitidez no alto, enquanto a parte inferior é esbatida. Quando se seguem esses limites com o olhar, experimenta-se toda uma onda de emoções.

Os dois centros são separados um do outro e ligados um ao outro por numerosas formas, mais ao menos distintas, feitas em parte de simples manchas, e verdes. Essa abundância de verde introduzia de maneira totalmente inconsciente, e noto agora que ela corresponde a um plano. Não era minha intenção conferir grande agitação a esse quadro, que mesmo assim é intensamente animado. Pretendia – como observei a posteriori - exprimir a paz pelo viés da agitação. Houve mesmo um excesso de verde e sobretudo de azul-parisiense (frieza de sonoridade abafada) no quadro, de sorte que não foi sem dificuldade e sem fadiga que consegui contrabalançar e fazer recuar o excesso dessas cores.

Entre a simplicidade que reina em cima à esquerda e os dois centros, uma voz interior ordenou-me empregar uma técnica a que de bom grado eu chamaria técnica do esmagamento: eu esmagava o pincel na tela, de modo a produzir pequenas pontas e pequenas colinas. Operação judiciosa e mais uma vez conforme ao meu plano, a tal ponto era indispensável essa agitação técnica entre os pontos descritos.

Embaixo, à esquerda, há um combate em preto e branco, separado por amarelo-napolitano da clareza dramática do canto superior esquerdo. A maneira pela qual as

manchas negras, imprecisas, se retorcem no branco eu chamaria “efervescência interior sob uma forma confusa”.

O canto superior direito que se lhe opõe é semelhante, mas já faz parte da orla branca. Levei muito tempo para fazer essa orla branca. Os esboços foram-me de pouca utilidade, ou seja, motivos isolados acabaram por aparecer-me claramente, mas nem sempre eu podia decidir-me a pintar o quadro. Quando, algumas semanas depois, tornei a olhar meus esboços, tinha sempre a mesma impressão de não ter chegado à maturidade. Só com o passar dos anos é que aprendi a dar provas de paciência nesses casos e a não tentar acabar o meu trabalho de qualquer jeito.

Portanto, só ao cabo de uns cinco meses, quando estava sentado ao crepúsculo diante de meu segundo grande esboço, é que vi subitamente com perfeita clareza o que estava faltando... Era a orla branca.

Tive até medo de acreditar nessa realidade, mas ainda assim dirigi-me ao meu fornecedor e encomendei-lhe a tela. Minha incerteza quanto ao tamanho desta (comprimento de 160,180, 200?) durou no máximo meia hora.

Fiz essa margem branca com fantasia, tal como ela me acudia espontaneamente ao espírito; embaixo à esquerda, abismo: dele emerge uma onda branca, que torna a cair bruscamente e em seguida se espalha sobre o lado direito do quadro, numa forma que serpenteia preguiçosamente, formando um lago no alto, à direita (onde surge a negra efervescência), e desaparece em direção ao canto superior esquerdo, para aparecer uma última vez no quadro sob a forma definitiva de brancos dentilhões.

Como essa orla branca foi a chave do quadro, tal foi o título que dei a ele.

Maio de 1913.

ANEXO C - Texto: Sobre a questão da forma

As necessidades alcançam a maturidade quando chega a sua hora. Em outras palavras, é então que o espírito *criador* (que se pode chamar de espírito abstrato) tem acesso à alma e depois às almas, provocando uma aspiração, um impulso íntimo.

* Do *Espiritual na Arte*, pp. 139 – 162; *Olhar sobre o passado*, pp. 117 – 135.

Quando as condições necessárias à maturação de uma forma específica estão preenchidas, essa aspiração, esse impulso íntimo recebem o poder de criar no espírito humano um novo valor, que começa a viver consciente ou inconscientemente no homem. A partir desse momento, o homem busca consciente ou inconscientemente uma forma material para o valor novo que vive nele sob uma forma espiritual.

O valor espiritual está então à procura de uma materialização. A palavra *material* desempenha aqui o papel de um “armazém” no qual o espírito, como um cozinheiro, vem escolher o que lhe é *necessário* em semelhante caso.

Eis o elemento positivo, criador. Eis o bem. *O raio branco que fecunda.*

Esse raio branco conduz à evolução, à elevação: por trás da matéria, no seio da matéria que oculta o espírito criador. O véu que envolve o espírito na matéria é não raro tão espesso que poucos homens, em geral, são capazes de discerni-lo. É assim que, em nossos dias, muita gente não vê o espírito na religião ou na arte. Épocas há que negam o espírito porque, então, os olhos dos homens são geralmente incapazes de ver o espírito. Assim era no século XIX, assim é ainda hoje em geral.

Os homens estão obcecados.

Uma mão negra veda-lhes os olhos. É a mão daquele que odeia. Quem odeia procura por todos os meios deter a evolução, a elevação.

Eis o elemento negativo, destruidor. *A mão negra que semeia a morte.*

A evolução, o movimento para frente e para o alto só tão possíveis quando o caminho está livre, quando não se ergue nenhuma barreira. Tal é a *condição exterior*.

A força que impele o espírito humano para a frente e para o alto quando o caminho está livre é o espírito abstrato. É preciso, naturalmente, que ele repercuta e possa ser ouvido. O apelo deve ser possível. Tal é a *condição interior*.

Destruir essas duas condições é o meio empregado pela mão negra para se opor à evolução.

Os instrumentos que ela utiliza são o medo do caminho livre, o medo da liberdade (trivialidade) e a surdez em relação ao espírito (materialismo limitado).

Eis por que os homens consideram com hostilidade qualquer valor novo. Tenta-se combatê-lo pela zombaria e pela calúnia. Aquele que instaura esse valor é apresentado

como um indivíduo ridículo e obscuro. Zombam do valor novo, insultam-no. É o lado sinistro da vida.

A alegria da vida reside no triunfo irresistível e constante do valor novo.

Essa vitória é lenta. O valor novo conquista progressivamente os homens. E, quando ele se torna indiscutível aos olhos de muitos, converte-se esse valor, hoje indispensável, numa parede erguida contra o futuro.

A metamorfose do valor novo (fruto da liberdade) numa forma petrificada (muro erguido contra a liberdade) é obra da mão negra.

Toda evolução, isto é, o desenvolvimento interior e a civilização exterior, consiste pois em remover as barreiras.

As barreiras sempre são edificadas com os valores novos que demoliram as antigas.

Vê-se assim que, no fundo, não é o valor novo que constitui o elemento capital, mas o espírito que se manifestou em tal valor. E também a liberdade, condição necessária dessas manifestações.

Daí resulta que o absoluto não deve ser procurado na forma (materialismo).

A forma está invariavelmente ligada ao tempo, ou seja, é relativa, já que não passa do meio hoje necessário pelo qual a manifestação atual se comunica e ressoa.

A ressonância é, pois, a alma da forma, que só por ela pode vir à luz, e *age* do interior para o exterior.

A forma é a expressão exterior do conteúdo interior.

Eis por que não se deve divinizar a forma. Só se deve lutar pela forma na medida em que ela pode ajudar a exprimir a ressonância interior. Eis por que não se deve buscar a salvação *numa* forma particular.

Essa afirmação deve ser entendida corretamente. Para cada artista (artista produtivo, e não “seguidor”), seu meio de expressão é o melhor, visto que materializa aquilo que ele deve comunicar. Mas daí se tira a conclusão errônea de que esse meio de expressão é, ou deveria ser, igualmente o melhor para os demais artistas.

Como a forma não passa de uma expressão do conteúdo e o conteúdo difere segundo os artistas, segue-se que podem existir, *na mesma época muitas formas diferentes* que

são igualmente boas. *A necessidade cria a forma*. Há nas profundezas peixes que não têm olhos. O elefante tem uma tromba. O camaleão muda de cor, etc.

Assim, o espírito de cada artista se reflete na forma. A forma traz o selo da *personalidade*.

Obviamente, não se pode conceber a personalidade como uma entidade situada fora do tempo e do espaço. Ao contrário, ela está sujeita, até certo ponto, ao tempo (época) e ao espaço (povo).

Cada artista tem sua palavra a dizer, tal como cada povo, e, por conseguinte, também o povo ao qual pertence esse artista. Tal relação se reflete na forma e constitui o elemento *nacional* da obra.

E, enfim, cada época tem sua tarefa, que permite a manifestação de novos valores. O reflexo desse elemento temporal é o que se chama de *estilo* de uma obra.

A existência desses três elementos que marcam uma obra é inevitável. Velar por sua presença é não somente supérfluo como prejudicial, já que a coação, também nesse domínio, só pode resultar numa obra ilusória, pouco duradoura.

Por outro lado, é evidentemente supérfluo e prejudicial querer tornar preponderante um só desses três elementos. Muitos artistas empenham-se hoje em enfatizar o elemento nacional, outros o estilo, do mesmo modo que recentemente alguns se consagraram, antes de tudo, ao culto da personalidade (do individual).

Como dissemos no começo, o espírito abstrato se apodera primeiro do espírito de um indivíduo para dominar em seguida um número sempre crescente de pessoas. Neste momento, certos artistas sofrem o influxo do espírito do tempo, que os impele para formas aparentadas umas às outras e que possuem, por conseguinte, uma semelhança exterior.

Tal momento coincide com o aparecimento do que se denomina um *movimento*. Este é perfeitamente legítimo e indispensável a um grupo de artistas (do mesmo modo que uma forma individual é indispensável a um artista).

E, assim como não se deve procurar a salvação na forma de um artista específica, tampouco se deve buscá-la nessa forma coletiva. Para cada grupo, a forma que ele adotou é a melhor, visto ser a melhor ilustração daquilo que ele tem por missão comunicar. Mas não se conclua daí que essa forma é ou deveria ser a melhor para todos. Nesse domínio, uma liberdade total deve reinar; deve-se admitir, deve-se considerar como boa (como artística)

toda forma que constitui uma expressão exterior do conteúdo interior. Caso contrário, já não é ao espírito livre (o raio branco) que se serve, mas à barreira petrificada (A mão negra).

Aqui chegamos ao resultado estabelecido acima: de modo geral, não é a forma (matéria), que é elemento essencial, mas o conteúdo (espírito).

A forma pode, pois, produzir um efeito agradável ou desagradável, aparecer como bela ou feia, harmoniosa ou desarmoniosa, hábil ou inábil, requintada ou grosseira, etc. E, não obstante, ela não deve ser aceita ou rejeitada, nem por qualidades consideradas positivas, nem por qualidades tidas como negativas. Todas essas noções são absolutamente relativas, o que pode ser observado logo à primeira vista quando se considera a série infinita das formas passadas.

A própria forma é também relativa. É assim que se pode apreciar-la e concebê-la. Devemos colocar-nos em face de uma obra de modo a permitir que sua forma atue sobre a nossa alma. E, através de sua forma, de seu conteúdo (espírito, ressonância interior). Senão, erige-se o relativo em absoluto.

Na vida prática, será difícil encontrar um homem que, querendo ir a Berlim, desça do trem em Ratisbona. Na vida do espírito, descer em Ratisbona é fato corriqueiro. Às vezes, o maquinista não deseja ir mais longe e todos os viajantes descem em Ratisbona. Quantas pessoas que buscavam Deus não se detiveram finalmente diante de uma figura talhada em madeira! Quantas pessoas que buscavam a arte não acabaram prisioneiras de uma forma que um artista utilizara para seus próprios fins, quer se trate de Giotto, Rafael, Dürer ou Van Gogh!

Enfim, é necessário estabelecer este princípio: o essencial não é que a forma seja pessoal, nacional, de belo estilo, que corresponda ou não ao movimento geral da época, que se aparente ou não a um grande número ou a um pequeno número de formas, que seja isolada ou não; *o essencial, na questão da forma, é saber se ela nasceu de uma necessidade interior ou não*¹⁰⁵.

Analogamente, o aparecimento das formas no tempo e no espaço há de explicar-se pela necessidade interior que rege tal tempo ou espaço. Eis por que será finalmente possível discernir os caracteres distintivos de uma época e de um povo determinados e

¹⁰⁵ Ou seja, não se deve fazer da forma um uniforme. As obras de arte não são soldados. No mesmo artista, uma só e mesma forma pode ser ora a melhor, ora a pior. No primeiro caso, ela precede da necessidade interior, no segundo, da necessidade exterior: da ambição e da cupidez.

estabelecer uma lista esquemática desses caracteres. Quanto maior for a época – noutros termos, quanto mais numerosas forem suas aspirações ao espiritual –, mais formas ela produzirá e mais se observará nelas correntes que abrangem a época inteira (movimentos animados por grupos), o que é evidente.

Esses caracteres distintivos de uma grande época espiritual (cuja chegada se profetizou e que se manifesta hoje um de seus primeiros estágios), nós os discernimos na arte atual.

São eles:

uma grande *liberdade*, ilimitada aos olhos de alguns;

que nos permite ouvir a voz do *espírito*;

que vemos manifestar-se nas coisas com uma *força particular*;

que utilizará gradualmente, e já utiliza, todos os *domínios espirituais* como seus instrumentos;

que, em cada domínio espiritual – portanto também nas artes plásticas (especialmente na pintura) – cria numerosos meios de expressão (formas) individuais ou de grupos;

que dispõe atualmente de todo o estoque das coisas existentes, ou seja, utiliza como elemento formal *qualquer material*, do mais “duro” à abstração bidimensional.

[...]

As formas que o espírito retira do estoque dos materiais disponíveis ordenam-se facilmente em torno de dois pólos:

a abstração máxima,

o realismo máximo.

Esses dois pólos abrem *dois caminhos* que conduzem finalmente a *um único objetivo*.

Entre esses dois pólos se situam as inúmeras combinações entre o abstrato e o real em suas variadas harmonias.

Esses dois elementos sempre existiram na arte, devendo um ser designado como “puramente estético”, o outro como “objetivo”. O primeiro exprimia-se no segundo, enquanto o segundo estava a serviço do primeiro. Estava-se diante de uma dosagem variável que buscava aparentemente atingir o cimo do ideal num equilíbrio absoluto.

Hoje em dia, parece que esse ideal já não constitui um fim para nós, que o fiel que sustentava os pratos da balança desapareceu e que os dois pratos têm a intenção de levar uma vida independente. Também aqui, nessa destruição da balança ideal, pressente-se alguma coisa de “anárquico”. Ao que tudo indica, a arte pôs fim à agradável complementaridade entre o abstrato e o objetivo.

Por um lado, o artista subtrai ao objeto abstrato o apoio anedótico que ele toma sobre o elemento objetivo e deixa o público na incerteza. Diz-se: a arte abandona a terra firme. Por outro lado, o artista descarta, pela abstração, toda idealização anedótica do elemento objetivo, de modo que o público se sente preso ao chão. Diz-se: a arte abandona o ideal. Essas queixas decorrem de o sentimento estar insuficientemente desenvolvido. O hábito de prestar uma atenção particular à forma e de apegar-se à forma tradicional do equilíbrio de que falamos extravia o sentimento público, impedindo-o de sentir a obra de arte com um espírito livre.

O realismo máximo, que por enquanto só faz despontar, porfia em eliminar do quadro o elemento estético exterior a fim de expressar o conteúdo da obra pela simples (inestética) reprodução do objeto em sua singeleza e nudez.

O invólucro exterior do objeto – assim concebido e fixado no quadro-, assim como a concomitante eliminação da imoportuna beleza convencional, liberam mais seguramente a ressonância interior das coisas. Quando o elemento “estético” se vê reduzido ao mínimo, é precisamente por intermédio desse invólucro que a alma do objeto se manifesta com mais vigor; então, a beleza externa e lisonjeira já não vem desviar dele o espírito¹⁰⁶.

E isso só é possível porque somos cada vez mais capazes de entender o mundo como ele é, portanto sem acrescentar-lhe qualquer interpretação embelezadora.

*O elemento estético reduzido a mínimo deve ser reconhecido como o mais poderoso elemento abstrato*¹⁰⁷.

¹⁰⁶ O conteúdo da beleza convencional já absorveu o espírito e não mais encontra nele alimento novo. A forma dessa beleza proporciona aos olhos corporais – que são preguiçosos- os gozos com os quais eles se acostumaram. O efeito da obra não procede do domínio corporal. A experiência espiritual torna-se impossível. Eis por que essa beleza constitui amiúde uma força que não conduz ao espírito, mas desvia do mesmo.

¹⁰⁷ A diminuição quantitativa do elemento abstrato equivale pois ao seu aumento qualitativo. Deparamos aqui com uma lei essencial; a amplificação exterior de um meio de expressão pode diminuir sua força interior: 2+1 são então menos que 2-1. essa lei se verifica naturalmente também na menor forma de expressão: uma mancha de cor perde com freqüência um pouco de sua intensidade e, portanto, de seu efeito, pelo aumento exterior de sua força. Para conferir às cores um movimento particularmente eficaz, muitas vezes é necessário enterrar o ritmo; uma ressonância dolorosa pode ser obtida pela suavidade da cor, etc. Tudo isso resulta da lei dos contrastes e de suas conseqüências. Numa palavra: a forma verdadeira nasce da combinação do sentimento com a ciência. Assim, se me for permitida uma nova comparação culinária, um bom prato resulta da combinação de uma boa receita (na qual todas as quantidades são exatamente indicadas) com o sentimento do cozinheiro. O surto do saber é um dos grandes traços característicos da nossa época: aos poucos a ciência estética vai ocupando o lugar que lhe compete. Ela será, no futuro, o “baixo contínuo”, conquanto seu desenvolvimento comporte um número infinito de vicissitudes.

A esse realismo opõe-se a abstração máxima, que porfia em eliminar de uma maneira aparentemente total o elemento objetivo (real) e procura traduzir o conteúdo da obra em formas “imateriais”. Assim concebida e fixada num quadro, a vida abstrata das formas objetivas reduzidas ao mínimo, com a predominância evidente das unidades abstratas, revela o mais seguramente possível a ressonância interior da obra. Assim como o realismo reforça a ressonância interior pela eliminação do abstrato, a abstração reforça essa ressonância pela eliminação do real. No primeiro caso, era a beleza convencional, exterior e lisonjeira que impedia de ver; no segundo, o objeto exterior, ao qual os olhos estão acostumados e que serve de suporte ao quadro, que desempenha esse papel.

A “compreensão” desse gênero de quadros exige a mesma libertação que a “compreensão” dos quadros realistas: também na presença deles devemos ser capazes de entender o mundo inteiro tal como é, sem acrescentar qualquer interpretação ligada a objetos. Essas formas abstratas (linhas, superfícies, manchas, etc.) não têm importância enquanto tais, mas unicamente por sua ressonância interior, por sua vida. Do mesmo modo, nas obras realistas não é o próprio objeto ou seu invólucro exterior que contam, mas sua ressonância interior, sua vida.

Na arte abstrata, o elemento objetivo reduzido ao mínimo deve ser reconhecido como o mais poderoso elemento real¹⁰⁸.

Vemos pois, no fim das contas, que, se no realismo máximo o elemento real aparece como ostensivamente importante e o elemento abstrato como ostensivamente irrelevante – relação que parece inversa na grande abstração -, esses dois pólos são equivalentes em última análise, isto é, do ponto de vista do objetivo visado.

Realismo = abstração.

Abstração = realismo.

A maior dessemelhança exterior torna-se a maior semelhança interior.

Alguns exemplos nos farão passar do domínio da reflexão para a ordem das coisas tangíveis. Se o leitor considerar com um novo olhar qualquer letra destas linhas, em outras palavras, se não a encarar como um signo conhecido que faz parte de uma palavra, mas como uma *coisa*, já não verá nessa letra uma forma abstrata criada pelo homem com vistas a um certo fim – a designação de um determinado som -, mas, uma forma concreta que produz

¹⁰⁸ Encontramos portanto, no pólo oposto, a lei já mencionada segundo a qual a diminuição quantitativa equivale a um aumento quantitativo.

por si só uma impressão exterior e interior, independente de sua forma abstrata. Nesse sentido, a letra se compõe:

1. de uma forma principal – seu aspecto global – que aparece (muito imperfeitamente falando) como “alegre”, “triste”, “dinâmica”, “lânguida”, “provocante”, “orgulhosa”, etc.;
2. de diferentes linhas orientadas de diversas maneiras que produzem por seu turno uma impressão “alegre”, “triste”, etc.

Se o leitor tomar consciência desses dois elementos, logo experimentará a sensação que essa letra provoca enquanto *ser* dotado de uma *vida interior*.

Não vá alguém objetar que a letra em questão não agirá da mesma forma sobre cada um. Essa diferença é secundária; de um modo geral, todas as coisas agem de uma maneira sobre um indivíduo e de outra sobre outro. Constatamos que a letra se compõe de dois elementos que, no entanto, exprimem, no fim das contas, *uma única* ressonância. As linhas tomadas isoladamente podem ser “alegres”, ao passo que a impressão global (elemento 1) pode produzir um efeito de “tristeza”, etc. os diferentes movimentos do segundo elemento são partes orgânicas do primeiro. Em qualquer melodia, sonata ou sinfonia, observamos a mesma subordinação dos elementos isolados a *um único* efeito global. E o mesmo podemos dizer de um desenho, de um esboço, de um quadro. Neles se manifestaram as leis da construção. Mas, por enquanto, queremos sublinhar apenas um ponto: a letra produz certo efeito, e esse efeito é duplo:

1. ela age enquanto signo dotado de uma finalidade;
2. ela age, primeiro enquanto forma, depois enquanto ressonância interior dessa forma, por si mesma e de maneira totalmente independente.

Concluiremos daí que *o efeito exterior pode diferir do efeito interior*, produzido pela *ressonância interior*, o que constitui um dos *meios de expressão* mais *poderosos* e mais *profundos* de qualquer composição¹⁰⁹.

Tomemos outro exemplo. No mesmo livro vemos um travessão. Se ele estiver corretamente colocado – como faço aqui –, temos um traço que possui um significado prático e uma finalidade. Se prolongarmos esse tracinho, deixando-o no lugar correto, ele conservará

¹⁰⁹ Limito-me aqui a aflorar esses grandes problemas. Aprofundando-os, o leitor descobrirá por suas próprias forças o que esta última conclusão, por exemplo, comporta de misterioso e exaltante.

o seu sentido, porém o caráter insólito desse prolongamento lhe conferirá uma coloração indefinível: o leitor se perguntará por que o traço é tão comprido e se esse comprimento não possui um significado prático e uma finalidade. Coloquemos o mesmo travessão num lugar errado (como – o faço aqui). Ele perderá seu significado e sua finalidade, despertará a sensação de um erro tipográfico, assumirá um caráter negativo. Coloquemos o mesmo traço numa página em branco, prolongando-o e arredondando-o, por exemplo. Esse caso assemelha-se bastante ao precedente, só que pensamos (enquanto subsistir a esperança de uma explicação) que o traço possui um significado e uma finalidade. Em seguida, se não lhe descobrimos nenhuma explicação, ele assume um caráter negativo. Mas, como o livro apresenta este ou aquele traço, não podemos excluir em definitivo que ele tenha um sentido.

Tracemos agora uma linha num meio que escape completamente à finalidade prática, por exemplo, numa tela. Enquanto o espectador (já não se trata de um leitor) a considerar como um meio de delimitar um objeto, continuar-se submetido à impressão de finalidade prática. Mas, no momento em que disser a si mesmo que, na pintura, o objeto prático desempenha com freqüência um papel meramente fortuito e não puramente pictórico, que a linha possui amiúde um significado apenas pictórico¹¹⁰, sua alma tornar-se-á capaz de experimentar a *ressonância puramente interior* dessa linha.

O objeto, a coisa são, com isso, eliminados do quadro? Não. A linha, já o vimos, é uma coisa dotada de um sentido e de uma finalidade prática, tal como uma cadeira, uma fonte, uma faca, um livro. E, em nosso último exemplo, essa coisa é utilizada com meio puramente pictórico, com exclusão dos demais aspectos que ela possa possuir – portanto, em sua *ressonância puramente interior*.

Se, por conseguinte, uma linha é libertada da obrigação de designar uma coisa num quadro e funciona ela própria como uma coisa, sua *ressonância interior* não se vê mais enfraquecida por nenhum papel secundário e ela recebe sua plena força interior.

Chegamos assim à conclusão de que a abstração pura, como o realismo puro, se serve das coisas em sua existência material. A maior negação do objeto e sua maior afirmação são equivalentes. E tal equivalência se justifica pela perseguição do mesmo objetivo: a expressão da mesma *ressonância interior*.

Vemos pois que, em princípio, não tem importância que o artista recorra a uma forma real ou abstrata, já que elas são interiormente equivalentes. A escolha há de ser deixada ao artista, que deve saber melhor que ninguém por qual meio ele é capaz de materializar mais claramente o conteúdo de sua arte. Em termos mais abstratos, podemos dizer que em princípio não existe o problema da forma.

Efetivamente, se houvesse em princípio um problema da forma, também ele poderia receber uma resposta. E quem conhece essa resposta estaria em condições de criar obras de arte, o que quer dizer que a arte já não existiria. Em termos práticos, o problema da forma se

¹¹⁰ Van Gogh utilizou a linha enquanto tal como força particular, sem intenção de delimitar o objeto.

converte numa outra questão: que forma devo utilizar em tal caso para chegar à expressão necessária de meu sentimento interior? Em tal caso, a resposta é sempre de uma precisão científica, absoluta, mas tem um valor apenas relativo para outros casos. Em outras palavras, a forma que é a melhor num caso pode ser a pior em outro: tudo depende da necessidade interior, que só pode ser proporcionada por uma forma correta. E uma forma só pode ter significado para um público se a necessidade interior a tiver escolhido, sob a pressão do tempo e do lugar, entre outras que lhe são aparentadas. Isso não altera em nada o significado relativo da forma, que pode ser correta num determinado caso e falsa em muitos outros.

Todas as regras que foram descobertas na arte antiga e as que serão mais tarde – regras as quais os historiadores de arte atribuem uma importância exagerada – nada tem de geral: elas não conduzem à arte. Se eu conhecesse as regras da marcenaria, sempre seria capaz de fabricar uma mesa. Mas quem conhecesse as leis presumidas da pintura jamais estaria certo de criar uma obra de arte.

Tais regras, que logo constituirão o “baixo contínuo” da pintura, nada mais são que o conhecimento do efeito interior dos diferentes meios e de sua combinação. Mas nunca existirão regras que permitam, num dado caso, empregar a forma necessária para este ou aquele efeito e combinar os diferentes meios.

Resultado prático: não se deve jamais acreditar num teórico (historiador de arte, crítico, etc.) quando ele afirma ter descoberto um erro objetivo numa obra.

A única coisa que um teórico tem direito de afirmar é que ainda não conhecia esta ou aquela aplicação de um meio. Os teóricos que criticam ou elogiam uma obra partindo da análise das formas já existentes são os intermediários mais perniciosos e mais enganadores, porque erigem uma parede entre a obra e aquele que a contempla ingenuamente.

Desse ponto de vista (não raro, infelizmente, o único possível), a crítica de arte é o pior inimigo da arte.

O crítico de arte ideal seria, pois, não aquele que procura descobrir “erros”¹¹¹, os “defeitos”, as “ignorâncias”, os “empréstimos”, etc, mas aquele que tentasse sentir como esta ou aquela forma age e que, em seguida, comunicasse ao público aquilo que experimentou.

Para isso, o crítico deveria obviamente uma alma de poeta, já que o poeta deve sentir as coisas de maneira objetiva para traduzir de maneira subjetiva o seu sentimento. O crítico, numa palavra, deveria ser dotado de uma força criadora. Na realidade, porém, os críticos são com muita frequência artistas fracassados, que malograram por não disporem eles próprios dessa força criadora e que, por essa razão, se sentem chamados a dirigir a dos outros.

O problema da forma tem repercussões funestas sobre os artistas por mais uma razão. Servindo-se de formas que lhe são estranhas, homens desprovidos de dons (isto é, homens a quem nenhum extinto interior impele a serem artistas) criam obras factícias que semeiam a confusão.

Precisemos o nosso pensamento. Para a crítica, para o público, e muitas vezes para os próprios artistas, a utilização de uma forma estranha constitui um crime, um embuste. Na realidade, isto só acontece quando o “artista” recorre a essa forma estranha sem ser impulsionado por uma necessidade interior, pois então ele cria uma obra factícia, sem vida. Em compensação, quando, para exprimir seus movimentos e sua experiência interiores, o

¹¹¹ Por exemplo, “erros contra a anatomia”, “defeitos de desenho”, etc, ou, mais tarde, as violações do “baixo contínuo” futuro.

artista usa de tal ou qual forma “ estranha” correspondente à sua verdade interior, ele na faz mais que exercer o seu direito: o direito que lhe pertence de utilizar qualquer forma da qual ele experimenta a necessidade interior – quer se trate de um objeto de uso comum, de um corpo celeste ou de uma forma já materializada esteticamente por outro artista.

Todo esse problema da “imitação”¹¹² esta longe de revestir a importância que a crítica lhe atribuiu¹¹³. O que esta vivo permanece, o que esta morto desaparece.

Com efeito, quanto mais o nosso olhar remonta ao passado, menos descobrimos nele obras factícias, mentirosas. Elas desapareceram misteriosamente. Só subsistem as criações autênticas da arte, as que possuem uma alma (conteúdo) em seu corpo (forma).

Se o leitor considerar um objeto qualquer colocado sobre a sua mesa (uma ponta de charuto que seja), aprenderá seu estilo exterior ao mesmo tempo que experimentará sua ressonância interior, sendo um sempre independente do outro. Assim será em qualquer lugar e em qualquer tempo, na rua, numa igreja, no ar, na água, num estábulo, numa floresta.

O mundo está cheio de ressonâncias. Ele constitui um cosmo de seres que exercem uma ação espiritual. A matéria morta é espírito vivo.

Se extrairmos do efeito independente que resulta da ressonância interior as conseqüências relativas ao nosso assunto, veremos que esta se reforça quando o sentido exterior do objeto é deixado de lado. De fato, esse sentido está ligado ao mundo prático e por isso mesmo abafa a ressonância interior. Assim se explica a impressão profunda produzida por um desenho de criança sobre um espírito imparcial e sem prevenção. O mundo prático e seus fins são estranhos à criança, que olha todas as coisas com olhos ingênuos e ainda possui suficiente frescor para considerá-las em si mesmas. Só mais tarde, através de muitas experiências não raro penosas, é que ela aprenderá gradualmente a conhecer o mundo prático e seus fins. Em qualquer desenho de criança, sem exceção, a ressonância interior do objeto se revela por si mesma. Os adultos, notadamente os professores, empenham-se em inculcar na criança o conhecimento do mundo prático e criticam-lhe o desenho colocando-se do ponto de vista da vulgaridade: “teu homenzinho não pode andar porque só tem uma perna”, “tua cadeira está torta, não se pode sentar nela”, etc.¹¹⁴ A criança zomba então de si mesma. Na realidade, ela deveria era chorar. Ademais, a criança bem dotada possui não somente a faculdade de eliminar do objeto o que ele tem de exterior como também o poder de revestir sua alma com a forma ali onde ela se manifesta mais fortemente – pela qual ela age (ou “fala”, como também se diz) com mais intensidade.

Toda a forma comporta vários aspectos. Sempre se descobre nela propriedades eficazes. Não quero sublinhar aqui senão um traço característico, mas importante, dos desenhos infantis bem-executados: sua composição. O que salta aos olhos nesses desenhos é a aplicação inconsciente, e espontânea, do que afirmamos acima a propósito da letra. Se o aspecto global é quase sempre muito preciso, de uma precisam que chega as vezes ao

¹¹² Nenhum artista ignora as aberrações da crítica nesse domínio. A crítica sabe que, sobre esse ponto sobretudo, ela pode formular as afirmações mais desprovidas de sentido com completa impunidade. Pouco tempo atrás, por exemplo, a negra de Eugen Kahler, que é um bom estudo naturalista, foi comparada a um quadro de Gauguin. A única coisa que podia autorizar semelhante paralelo é a pele escura do modelo (cf. Münchner Neueste Nachrichten, 12 de outubro de 1911). E coisas do estilo.

¹¹³ A exagerada importância que ela confere a essa questão lhe permite acreditar impunemente o artista.

¹¹⁴ Como sucede tantas vezes, ensina-se a quem deveria ensinar – e mais tarde estranha-se que as crianças bem dotadas não dêem em nada.

esquematismo, e as formas particulares, construtivas da forma global, são dotadas de uma existência própria (cf., por exemplo, os Árabes de Lydia Wieber). Há na criança uma imensa força inconsciente que se expressa em seus desenhos e faz deles obras que igualam a dos adultos (quando não as ultrapassam de longe)¹¹⁵.

Todo fogo acaba em cinzas. Todo rebento demasiado precoce é ameaçado pela geada. Todo jovem talento, por uma academia. Isso não é um dito espirituoso, mas uma triste realidade. A academia é o meio mais seguro de dar um golpe de misericórdia no gênio infantil de que acabamos de falar. Ela bloqueia mais ou menos até mesmo um talento fora de série e poderoso. Quanto aos dons menos brilhantes, perecem às centenas. Um homem medianamente dotado que recebeu uma formação acadêmica pode caracterizar-se como um indivíduo que assimilou a prática mas se tornou surdo à ressonância interior. Confeccionará desenhos “corretos”, mas sem vida.

Quando um indivíduo sem formação artística, desprovido de conhecimentos artísticos objetivos, pinta alguma coisa, o resultado nunca é artificial. Temos aí um exemplo da ação da força interior que só é influenciada pelo conhecimento geral do mundo prático e de seus fins.

Mas, como em tal caso esse conhecimento geral só pode intervir de uma maneira limitada, o elemento exterior do objeto se vê igualmente eliminado (menos que na criança, contudo em grande medida), e a ressonância interior torna-se mais intensa: nasce então uma coisa não morta, mais viva. Disse cristo: “deixai vir a mim as criancinhas, porque delas é o Reino do Céus”. O artista que se assemelha bastante a criança durante toda a sua vida é freqüentemente mais apto que ninguém para perceber a ressonância interior das coisas. Desse ponto de vista, é interessante notar com que simplicidade e segurança o compositor Arnold Schönberg utiliza os meios da pintura. De um modo geral, ele se preocupa apenas com a ressonância interior. Deixa de lado todos os floreios e enfeites, e a forma mais “pobre” converte-se em suas mãos na mais rica (ver seu auto retrato).

Tocamos aqui na raiz do novo grande realismo. Mostrando simples e exclusivamente o invólucro externo de uma coisa, o artista o isola do mundo prático e de seus fins para revelar sua ressonância interior. Henri Rousseau, que devemos considerar como o pai desse realismo, mostrou-lhe o caminho de um modo tão simples quanto convincente.

Henri Rousseau abriu o caminho para as possibilidades novas da simplicidade. Para nós, esse aspecto de seu talento tão diversificado é atualmente o mais importante.

Uma relação qualquer deve unir entre si os objetos ou as partes do objeto. Este pode ser ostensivamente harmonioso ou ostensivamente desarmônico. O artista pode empregar um ritmo esquematizado ou oculto.

A direção atual da arte, que impele irresistivelmente os artistas a valorizar a composição de suas obras e a revelar as leis futuras da nossa grande época, é a força que obriga a orientar-se no sentido de um objetivo único através dos mai svariado scaminhos.

É natural que em tal caso o homem se volte para o que é, ao mesmo tempo, o mais regular e o mais abstrato. Vemos, assim, que diferentes períodos artísticos utilizaram o triângulo como base da construção. Esse triângulo era amiúde equilátero, o que valoriza o número, isto é, o elemento abstrato dessa forma. Na procura das relações abstratas que se manifesta em nosso dias, o número desempenha um papel capital. Toda fórmula numérica é

¹¹⁵ Encontramos esse assombroso dom da composição na “arte popular” (por exemplo, nos ex-votos dos pestíferos provenientes da Igreja de Murnau).

fria como um pico coberto de gelo e, por sua regularidade absoluta, firme como um bloco de mármore. É fria e firme como toda necessidade. Na origem do que se denomina cubismo, há o desejo de reduzir a composição de uma fórmula. Essa construção “matemática” é uma forma que as vezes deve conduzir – e de fato conduz, quando metodicamente aplicada – à destruição completa dos nexos materiais que unem as partes de um objeto (cf., por exemplo, Picasso).

Esse tipo de arte tem por fim a criação de obras que vivem por sua organização própria e se tornam, com isso, entes autônomos. Se, de um modo geral, se pode criticar alguma coisa em tal arte, é unicamente o fato de ela recorrer a um emprego restrito do número. Tudo pode ser traduzido por uma fórmula matemática, ou simplesmente por um número. Mas existem números e números: 1 e 0,3333... são seres semelhantemente legítimos, dotados de igual ressonância interior. Por que contentar-nos com 1? Por que excluir 0,3333...? A questão que se coloca é, pois, a seguinte: porque restringir a expressão artística pelo recurso exclusivo aos triângulos ou as formas geométricas análogas? Repitamo-lo: o esforço de composição dos “cubistas” está diretamente vinculado à necessidade de criar entidades puramente pictóricas que, por um lado, agem por intermédio do objeto representado e, por outro, atinge a abstração pura pelas variadas combinações de suas ressonâncias.

Entre a composição puramente abstrata e a composição puramente realista há lugar, num quadro para a combinação dos elementos realistas e abstratos. Essas possibilidades de combinação são grandes e múltiplas. Em todos os casos, a obra pode viver com intensidade, impondo-lhe o artista livremente a sua forma.

O artista é e permanece livre para combinar os elementos abstratos e os elementos objetivos, para realizar uma escolha entre a série infinita das formas abstratas ou do material que os objetos lhe fornecem – em outras palavras, é livre para escolher seus próprios meios. Assim fazendo, ele obedece unicamente ao seu desejo interior. Uma forma hoje desprezada e desacreditada, que parece situar-se à margem da grande corrente da pintura, aguarda simplesmente o seu mestre. Essa forma não está morta, mas apenas em letargia. Quando o conteúdo – o espírito que só pode manifestar-se por essa forma aparentemente morta – alcança a maturidade, quando soa a hora de sua materialização, ele entra nessa forma e fala através dela.

O profano, em particular, não deveria abeirar-se de uma obra perguntando-se o que o artista não fez; ou seja, na deveria colocar em questão: “em que o artista se dá o luxo de desprezar as minhas expectativas?” Ao contrário, ele deveria perguntar-se o que o artista fez, fazer esta pergunta: “Que desejo interior pessoal o artista expressou nessa obra?” Creio que chegará o tempo em que também a crítica considerará que sua tarefa é, não detectar os aspectos negativos, mas discernir e dar a conhecer os resultados positivos, os êxitos. Diante de uma produção de arte abstrata, a crítica contemporânea se pergunta antes de mais nada: “Como distinguir o verdadeiro do falso em tal obra?”, ou seja: “Como se pode descobrir nela possíveis senões?” É esta uma de suas “principais” preocupações. Não deveríamos ter para com a obra de arte a mesma atitude que se tem para com um cavalo que queremos comprar. No caso do cavalo, o defeito importante reduz a nada todas as qualidades que ele possa ter e torna-o sem valor; com a obra de arte a relação é inversa: uma qualidade importante reduz a nada todos os defeitos que ela possa ter e torna-a preciosa.

Uma vez admitido esse ponto de vista, as questões de forma colocadas em nome de princípios absolutos, caíram por si mesmas; o problema da forma receberá o valor relativo

que lhe convém, e o artista ficará finalmente livre para escolher o que lhe é necessário para cada obra.

Antes de terminar essas poucas considerações, infelizmente demasiado breves, a cerca da questão da forma, gostaria de falar¹¹⁶ de alguns exemplos de construção. Serei obrigado, aqui a sublinhar apenas um aspecto das obras, fazendo abstração de inúmeras outras particularidades, que não caracterizam somente uma obra mas também a alma do artista.

Os dois quadros de Henri Matisse mostram como a composição “rítmica” (A dança) possui uma outra vida interior e, portanto, uma outra ressonância além da composição em que as partes do quadro se justapõe de maneira aparentemente arritmica (A música). Essa comparação prova à saciedade que a salvação só pode residir num esquema claro, numa rítmica clara.

A forte ressonância abstrata da forma corporal não exige absolutamente a destruição do objeto. o quadro de Marc (o touro) atesta que tampouco existe regra geral neste domínio. O objeto pode, pois, conservar perfeitamente sua ressonância interior e exterior, suas diferentes partes podem converter-se em formas abstratas de ressonância independente e podem produzir uma impressão global abstrata.

A natureza-morta de Münter mostra que a tradução desigual dos objetos numa tela não só se opera sem prejuízo como cria, se for corretamente efetuada, uma ressonância interior vigorosa e completa. O acorde exteriormente desarmônico é, nesse caso a causa do efeito interior harmonioso.

Os dois quadros de Le Fauconnier constituem um exemplo particularmente instrutivo. Formas análogas “em relevo” produzem aí dois efeitos interiores diametralmente opostos pelo simples fato da distribuição dos “pesos”. Abundância traduz um som quase trágico pela sobrecarga dos pesos; paisagem lacustre faz pensar num poema claro e transparente.

Se o leitor desta obra for capaz de esquecer por algum tempo seus desejos, pensamentos e sentimentos e folhear estas páginas – que o farão passar de um ex-voto a Delaunay, de Cézanne a uma gravura popular russa, de uma máscara a Picasso, de uma composição de vidro a Kubin, etc., etc., sua alma sentirá numerosas vibrações que o farão penetrar no domínio da arte. Ele não descobrirá em tais obras imperfeições revoltantes, defeitos irritantes, mas retirará delas um enriquecimento da alma, esse enriquecimento que só a arte é capaz de dar.

Mais tarde, o artista e o leitor poderão passar as considerações objetivas, a uma análise científica. Ver-se-á então que todas as obras examinadas obedecem a um impulso interior (composição) e que repousam numa base interior (construção). O conteúdo de uma obra pertence a um ou outro dos dois processos para os quais confluem hoje todos os movimentos secundários (só hoje? Ou se trata apenas de um fenômeno hoje visível). Esses dois processos são:

1. a desagregação da vida material sem alma do século XIX, isto é, o abandono dos apoios materiais considerados como os únicos sólidos, a decomposição e a dissolução das partes isoladas;
2. a edificação da vida intelectual e espiritual do século XX, da qual já somos testemunhas e que já se manifesta, se encarna hoje em formas expressivas e vigorosas.

¹¹⁶ Trata-se do Almanaque do Cavaleiro Azul (Blaue Reiter), no qual figurava este artigo.

Esses dois processos constituem os dois aspectos do “movimento contemporâneo”. Seria presunçoso qualificar o que já foi atingido, ou mesmo fixar um termo último para esse movimento: seríamos logo e cruelmente punidos pela perda da liberdade.

Como já afirmamos tantas vezes não devemos tender a limitação, mas a libertação. Não devemos rejeitar nada sem um esforço obstinado para descobrir a vida.

Mais vale tomar a morte pela vida do que a vida pela morte. Uma só vez que fosse. Alguma coisa só poderá crescer num solo liberado. O homem livre empenha-se em enriquecer-se de tudo o que existe e em deixar agir sobre ele a vida de cada coisa – mesmo a de um fósforo meio consumido.

Só a liberdade nos permite acolher o futuro.

Desse modo não ficaremos à margem, como a árvore seca sob a qual Cristo percebeu a espada pronta.

