

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FAU

LENNON PEDRO NOLETO FERREIRA

O VISÍVEL ALÉM DO VISÍVEL

O ESPAÇO E SEUS DESDOBRAMENTOS NA PRODUÇÃO DO CAVALEIRO
AZUL

BRASÍLIA, 2018

LENNON PEDRO NOLETO FERREIRA

O VISÍVEL ALÉM DO VISÍVEL

**O ESPAÇO E SEUS DESDOBRAMENTOS NA PRODUÇÃO DO CAVALEIRO
AZUL**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da FAU/UnB como requisito final para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientação: Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade

BRASÍLIA, 2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FAU

O VISÍVEL ALÉM DO VISÍVEL
OS ESPAÇO E SEUS DESDOBRAMENTOS NA PRODUÇÃO DO CAVALEIRO AZUL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como requisito final para a obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade - FAU/UnB (PRESIDENTE)

Prof^a. Dr^a. Luciana Saboia Fonseca Cruz - FAU/UnB (EXAMINADORA INTERNA)

Prof^a. Dr^a. Priscila Rossinetti Rufinoni - FIL/UnB (EXAMINADORA EXTERNA)

Prof. Dr. Marcelo Mari - VIS/UnB (EXAMINADOR SUPLENTE)

BRASÍLIA, 2018

Why am I compelled to write? Because the writing saves me from this complacency I fear. Because I have no choice. Because I must keep the spirit of my revolt and myself alive. Because the world I create in the writing compensates for what the real world does not give me. By writing I put order in the world, give it a handle so I can grasp it.¹

Gloria Anzaldúa, *Speaking in Tongues*.

¹ Por que sou forçada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que eu temo. Porque eu não tenho escolha. Porque eu devo manter o espírito da minha revolta e a mim mesma viva. Porque o mundo que eu crio na escrita compensa tudo aquilo que o mundo real não me dá. Escrevendo eu coloco ordem no mundo, dou uma mão para que eu possa agarrá-lo.

AGRADECIMENTOS

Os escombros de nossa historicidade muitas vezes ocultam rastros. Registro aqui algumas personagens importantes entre esses vãos. Agradeço:

ao Miguel, pela constante dedicação na orientação deste trabalho, desde nossas primeiras discussões;

à Loraine, por ter me mostrado que a arte é importante, que a arte é filosofia a seu modo;

à Priscila, escritora de imagens modernas que me ensinou a leitura das constelações;

à Aline, amiga dos caminhos, do coração e das encruzilhadas;

à Jéssica, pelo apoio e pelo carinho constantes;

ao Daniel, acompanhante prudente da minha mente ctônica;

a docentes que marcaram minha trajetória: Marcelo Mari, pelo interesse no acompanhamento da pesquisa. Vera Pugliese, que me ensinou a história da arte. Alexandre Pilati, que me estimulou interesses pela arte-política. Sandra Rocha, por me introduzir à cultura clássica. Daniel Hora, por ter me apresentado o pensamento de Niklas Luhmann e pelo acompanhamento no estágio docente. Registro imenso carinho por pessoas que me acompanharam, com excessiva paciência, durante esses dois anos: Ludmila Silva, Vitória Venturini, Mara Zolini, Thabata Zingaro e Suely Assunta. E também ao Erick Reis, pela revisão do texto solicitada intempestivamente.

Devo gratidão à Elena Coronado, colega do PPE-UnB Idiomas, pela paciência e compreensão diante de atrasos e prazos estourados (quase sempre em função da dissertação).

Sou grato à Grimes e seu álbum *Art Angels*.

Agradeço ainda à minha mãe, Francisca Noletto, ao Tony e o Alexandre, que me mostram que o lar é a maior das virtudes.

Por fim, presto tributo ao meu pai, Edvaldo Ferreira, grande força por trás deste trabalho: uma viagem imaginária por Munique.

a Gabriele Münter, guardiã da história do Cavaleiro Azul.

para Analice Noletto, primeira desbravadora da vida que conheci.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar obras vinculadas ao grupo artístico *O Cavaleiro Azul*, iniciado em Munique em 1911. Ao interpretar obras e escritos, pretende-se mapear relações poéticas e discursivas que contribuam para uma noção de espaço. Nossa abordagem segue três etapas principais. Primeiramente, tomamos registros de cunho historiográfico como terreno para a abstração. Em seguida, avaliamos questões em torno do romantismo e da subjetividade com vistas a uma exposição crítica. Por fim, apontamos como estes dois temas confluem para uma noção de espaço; também sugerimos como tal noção se estenderá, num nível retórico, ao campo da arquitetura por meio de Walter Gropius. Neste texto, a pintura não é pensada como objeto de crítica, mas como um campo que possibilita exercício filosófico.

PALAVRAS-CHAVE: pintura; espaço; romantismo; abstração.

ABSTRACT

This text analyzes artworks related to the artistic group *The Blue Rider*, established in Munich in 1911. By interpreting paintings and writings, it's intended to chart poetic and rhetorical relations in order to pursue a definition of space. The approach goes after three main stages. I firstly assume historical records as a field to discuss the matter of abstraction; then, I consider propositions concerning to romanticism and subjectivity owning to a critical approach; finally, I suggest in which ways both themes might converge to a definition of space; moreover, I also suggest how such notion reaches rhetorically architecture through Walter Gropius. This thesis doesn't assume paintings as an object to the critics, but a field in which philosophical inquiry is possible.

Keywords: painting; space; romanticism; abstraction.

NOMENCLATURA E ABREVIÇÕES DE OBRAS

Almanaque - KANDINSKY, W. MARC, F. **Almanaque O Cavaleiro Azul**. Org. Roberto Schwarz. Trad. Flavia Bancher. São Paulo: Edusp, Museu Lasar Segall, 2013.

Cartas - HÜNEKE, A. (org). **Der Blaue Reiter**. Eine Geschichte in Dokumenten. Stuttgart: Reclam, 2011.

Espiritual na arte - KANDINSKY, W. **Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier**. Prefácio Phillipe Sers. Trad. Nicole Debrand e Bernadette du Crest. Paris: Denoël, 1989.

Estética I, II, III - (respectivamente) HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética I, II, III, V**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001-2014.

Revue - **Revue Wagnérienne**. Reimpressão da edição de Paris, 1885-1888. 3 vol. Slatkine Reprints: Genebra, 1993.

SBW - GROPIUS, W. Et alii. **Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923**. Weimar, München: Bauhausverlag, 1923.

Escritos - MARC, Franz. **Schriften**. Köln: DuMont, 1978.

CRÉDITOS DE IMAGENS

CAPÍTULO 1

Figura 1: Wassily Kandinsky, *Igreja em Murnau*, óleo sobre cartão, 1910. Fotografia de L. Noletto. Lenbachhaus München, 2016.

Figura 2: Franz Marc, *Gatos sobre pano vermelho*, óleo sobre tela, 1911. Coleção privada.

Fonte: <https://www.kunstkopie.de/kunst/franz_marc_727//Katzen-auf-rotem-Tuch.jpg>.

Figura 3: Wassily Kandinsky, *Improvisação 19*, óleo sobre tela, 1911. Fotografia de L. Noletto. Lenbachhaus München, 2016.

Figura 4: Franz Marc, *Cavalo Azul I*, óleo sobre tela, 1911. Fotografia de L. Noletto. Lenbachhaus München, 2016.

Figura 5: August Macke, *Índios a cavalo*, óleo sobre tela, 1911. Fotografia de L. Noletto. Lenbachhaus München, 2016.

Figura 6: Ernst Ludwig Kirchner, *Cavaliariça de circo*, óleo sobre tela, 1912. Fotografia de L. Noletto. Neue Pinakothek, Munique, 2016.

CAPÍTULO 2

Figura 7: Franz Marc, *O moinho encantado*, óleo sobre tela, 1914. Art Institute, Chicago.

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Franz_Marc_-_The_Bewitched_Mill_-_Google_Art_Project.jpg>

Figura 8: Wassily Kandinsky, *Vista com via férrea e castelo*, óleo sobre tela. Fotografia de L. Noletto. Lenbachhaus München, 2016.

Figura 9: August Macke, *Clívia e gerânio*, óleo sobre tela, 1911. Fotografia de L. Noletto. Lenbachhaus München, 2016

Figura 10: Gabriele Münter, *Homem à mesa* (Kandinsky), óleo sobre tela, 1911. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/26095468@N04/8876966202>>

CAPÍTULO 3

Figura 11: Wassily Kandinsky, *Impressão II (concerto)*, óleo sobre tela, 1911. Fotografia de L. Nolet. Lenbachhaus München, 2016.

Figura 12: Peter Behrens, Fábrica de Turbinas AEG, Berlim, 1911. Fonte <<https://eliag8188.files.wordpress.com/2013/10/aeg.jpg>>

Figura 13: Walter Gropius e Alfred Meyer, Fábrica Fagus, Alfeld, 1911.

Fonte: <http://www.montanregion-erzgebirge.de/fileadmin/_processed_/csm_Fagus-Werk_in_Alfeld_89b5af94ab.jpg>

Figura 14: Lyonel Feininger, s/t (ilustração para o manifesto da Bauhaus), xilogravura, 1919.

https://www.bauhaus.de/images/2548_S1_web_hoch.jpg?w=950&h=450&c=0

Figura 15: Walter Gropius e Alfred Meyer, Bauhaus em Dessau (detalhe), 1926.

<https://www.archdaily.com.br/br/805820/classicos-da-arquitetura-bauhaus-dessau-walter-gropius/5037e9bd28ba0d599b000423-ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius-photo>

Figura 16: Gropius e Meyer, Bauhaus em Dessau (fachada), 1926.

<http://www.campesato.it/author/campesatoadm/page/3/>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - COMO CONTAR UMA HISTÓRIA	12
1. TUDO COMEÇA DO TODO: O CAVALEIRO AZUL E OS INÍCIOS DE UMA ABSTRAÇÃO	
1.1 Inícios	19
1.2 Kandinsky e Franz Marc	24
1.2.1 O Cavaleiro Azul	28
1.2.2 Os estrangeiros de Berlim	38
1.3 Heranças e presenças da arte francesa	46
1.4 A abstração	50
1.4.1 Mais real que a visão	51
1.4.2 Franz Marc e a ordem das coisas	57
2. CITANDO GOETHE ÀS AVESSAS: INTERIORIDADE SEGUNDO UM REGISTRO SUBJETIVO-ROMÂNTICO	
2.1 Caminhos	62
2.2 “Onde está a natureza?”	76
2.3 A sacralidade	79
2.4 Uma pintura para a pintura?	88
2.4.1 Sobre a interpretação de Robert Pippin - problematizando as variáveis românticas	89
2.5 Considerações para além da pintura	101
3. O REAL A PARTIR DAS MÃOS: SOBRE A EXTERIORIDADE INTERIOR A PARTIR DO ESPAÇO	
3.1 Definindo “espaço”	105
3.2 Distorções do mundo	112
3.3 Aproximações e contaminações	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
BIBLIOGRAFIA	132

INTRODUÇÃO - COMO CONTAR UMA HISTÓRIA

Se pensarmos em quaisquer narrativas do ponto de vista crítico, não podemos tê-las como espelhamento da realidade ou uma organização supostamente adequada dos fatos. Problematizar minimamente a relação “sujeito-objeto” esfacela a verdade por correspondência: aquela que subjuga o observado para legitimar a si mesma. Narrar histórias da arte não exige um esforço menor que este. Seria o ato de descobrir o objeto empoeirado, cuja superfície já está sobreposta por detritos que pairam como camadas imprecisas e que apenas lá estão. Seria a sujidade um fator de deterioração a ser eliminado? Manusear o artefato, limpá-lo, restaurá-lo e expô-lo de modo adequado significa uma recuperação do que ele realmente é? Sabe-se que nem todos os detritos são de causa exterior, são muitas vezes resultados dos consequentes deslocamentos e da degradação do próprio artefato em sua espaço-temporalidade.

Contar uma história da arte implica adentrar essas impurezas, partículas que se fundem ao que pensávamos ser o mais essencial: a obra de arte. Com reflexão semelhante, o filósofo da arte Georges Didi-Hubermann nos introduz ao teórico e historiador da arte Aby Warburg no livro *A imagem sobrevivente*. Sobrevivência [*Nachleben*] não seria um resgate, mas uma persistência de fragmentos que se dão a ver de modo irrefletido, inesperado, que emergem e se ocultam em lógicas de evidência, mapeáveis como sintomas de uma história cultura:

Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasma de que falo era um modelo psíquico, no sentido de que o ponto de vista do psiquismo não seria um retorno a ponto de vista ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, pois, de *um conjunto de processos tensivos* - tensionados, por exemplo entre a vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidências e traços de irreflexão.¹

¹ DIDI-HUBERMANN, G. **A imagem sobrevivente**. A história da arte e tempos fantasma segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 25, grifo nosso.

Os “sintomas” são descontinuidades das quais a obra de arte faz parte, não sendo ela um objeto formal. Por isso, esse âmbito irracional, da imprecisão, vem à tona como modelo teórico que desfaz uma verdade purificada, necessariamente responsiva e regular. Didi-Hubermann denomina Warburg um “fantasma” devido a seu posicionamento em certa medida atemporal: a imagem sobrevivente não é um modelo ideal mortificado, não se deu em nenhum lugar ou deixou de existir, mas resta como uma pendência que atravessa diversos planos, remetendo a aspectos múltiplos do que seria sua história: um “*momento agitador*”.²

Não pretendemos nos valer do pensamento de Warburg (bem como de Didi-Hubermann) como método de historiografia da arte neste trabalho. Mas este posicionamento, refratário às grandes “histórias”, nos auxilia a problematizar narrativas míticas e entendê-las como tal. Se estendermos tais reflexões às mitologias da arte moderna, podemos desmontar configurações que, nos primeiros passos, mostram-se fraturadas. Seria a abstração uma tentativa de vencer a realidade? Kandinsky pretendia locomover-se em um terreno oposto ao real? O que pretendiam artistas do Cavaleiro Azul ao tratarem de “espiritualidade” na arte? Tratava-se, de fato, de uma religião? Questões como essas serão tratadas nesta pesquisa, mas não como respostas a perguntas. Com o intuito de respeitar os movimentos internos dos documentos utilizados, sobretudo textos e trocas de cartas, interpretamos nossas fontes como uma prática retórica.

A noção de retórica que utilizamos não é mero discurso para a representação do falso, mas uma articulação entre a apresentação do que se considera um fato e suas relações afetivas (ou patéticas³) que devem ser controladas por aquele que transmite, o retor. Conforme afirma Adma Muhana, este seria o procedimento definido por Aristóteles tendo como referência o diálogo “Górgias”, de Platão: “depois de apreender as razões, o *lógos*, é preciso saber pronunciá-las e animá-las com os afetos e os caracteres que lhes correspondem – vesti-las com *léxis*. A unidade do discurso dar-se-á – e desse modo semelhantemente à poética – na adequação entre provas técnicas (dialéticas e ético-patéticas), isto é, *lógos* e verossímil.”⁴ Tal definição de retórica apontaria para um *lógos* poético, não necessariamente anti-dialógico,

² *ibidem*, p. 27.

³ Levamos em consideração o termo grego “*páthos*”, que pode ser entendido sucintamente como aquilo que afeta a alma.

⁴ MUHANA, A. Elogio de Górgias. **LETRAS CLÁSSICAS**, n. 4, p. 33-50, 2000. p. 34

como Platão apresenta em seu personagem Górgias. A retórica, no uso que fazemos, será entendida como a capacidade de orquestrar um discurso de segunda ordem, sabidamente construído como uma unidade paralela à objetividade e orientada à recepção. Por isso, esse admitido jogo entre as palavras e imagens não poderá ser tomado rigorosamente como *lógos* ou, numa tentativa anacrônica, como *conceito*, mas como propagação poética cuja vitalidade é a tentativa de convencimento. Partindo deste pressuposto, interpretamos os registros disponíveis.

Optamos por vasculhar relações entre encontros, escritos e produção artística, com o intuito de desmontar categorias fixas enquanto definições para a obra de arte. Os recursos aparentemente excessivos a descrições biográficas não têm caráter meramente informativo: seu papel prioritário é sugerir motivações para os discursos e as práticas artísticas tratadas. Antes de apresentar de modo mais sistematizado o conteúdo desta dissertação, justificamos algumas decisões.

Conforme será apresentado no primeiro capítulo, o Cavaleiro Azul foi efetivamente um livro, no qual Kandinsky pretendia incluir imagens e textos de artistas sobre arte. A organização e a apresentação do material pretendiam aludir a um encadeamento universal, metafísico, que ligaria todas as maneiras de fazer arte (“alemães”, “japoneses”, “brasileiros”...) de modo a reforçar uma unidade humana e espiritual. A arte sem fronteiras, pensada nestes moldes, seria então uma alquimia (e não uma antropologia) da imagem, cuja missão é gerar intersecções imanentes, mas que ainda precisavam emergir. A bem da verdade, o que deveria se tornar apenas um almanaque, acabou se convertendo em exposições, discussões por meio de textos críticos e reflexões sobre os rumos da pintura moderna. Dados esses desenvolvimentos, nos termos desta pesquisa o Cavaleiro Azul será tratado como um grupo artístico que vinculava diversos pintores entre os anos de 1911 e 1912. Não justificamos nossa escolha apenas pelo envolvimento de artistas como Kandinsky, Marc, Münter, Macke etc. Suas respectivas poéticas também encontram considerável consonância com os princípios então debatidos, o que torna possível apontá-los como integrantes de uma corrente artística distinta. Ainda acerca dos caminhos modernista, vale ressaltar que o Cavaleiro Azul será tratado aqui como uma corrente do expressionismo. Embora tenhamos conhecimento das insuficiências de tais categorias, a designação “expressionismo” nos auxiliar a colocar o grupo no debate acerca da figuração, da extrapolação da imagem e de criação de arte nacional nos termos da vanguarda alemã do início do século XX. O ensaísta Herrmann Bach escreve em 1920, quando as

possibilidades abertas pelo expressionismo já haviam falhado e começavam a ser criticadas, a seguinte definição:

Todos os discursos do expressionismo nos dizem sempre ao fim que o que expressionismo busca, sem exemplo no passado, é: uma nova pintura se inicia. E quem vê um quadro expressionista, de Matisse ou Picasso, de Pechstein a Kokoschka, de Kandinsky ou Marc, do futurismo boêmio ou italiano, concorda: acha-os realmente sem exemplar. Tudo isso têm todos estes grupos em comum. A pintura mais recente constitui-se afinal de pequenas seitas que amaldiçoam umas às outras. É-lhes comum que se afastem do impressionismo e se dirigiam contra ele (...) que se o impressionismo sempre finge uma peça da realidade, querendo atuar na ilusão, ela [a realidade] disso desdenha. (...) opor-se apaixonadamente a todas as exigências que colocamos em um quadro somente para permitimos que ele valha como um quadro.⁵

Embora a definição apresentada por Bach seja imprecisa - pois chega ao incluir até mesmo o futurismo -, ela nos dá um quadro geral desse aspecto enérgico da vanguarda alemã, que caracteriza tanto seu momento heróico quanto sua derrocada. Ao nos referirmos ao Cavaleiro Azul, estamos nos inserindo no contexto em que a linguagem pictórica é testada às últimas consequências, ao mesmo tempo em que se defronta com as possibilidades de uma tradição européia e, nesse nicho, apressa-se a criar algo que não parecia ainda ter sido formulado: uma arte alemã.

Por fim, explicamos a escolha dos artistas estudados. É certamente insuficiente pensar no Cavaleiro Azul como uma síntese entre Franz Marc e Wassily Kandinsky. Optamos por priorizar os dois pintores pelo fato de eles tomarem a frente das atividades mais notáveis do grupo, inclusive a elaboração do Almanaque. A confecção do livro, bem como os contatos estabelecidos entre contribuintes e financiadores, se deu também graças a August Macke e Gabriele Münter. Entretanto, transpô-los deste plano prático a discussões de ordem teórica exigiria uma argumentação mais refinada e, conseqüentemente, por demais extensa para esta dissertação.

A estrada aqui feita é desviante, no sentido de traçar relações implícitas, menos óbvias, que unem os três pontos trazidos nos respectivos capítulos. Por isso, não fomos motivados pela obra de Kandinsky *Ponto e linha sobre plano*, publicada já em 1926, ou por um mapeamento da noção de espaço ao longo da tradição ocidental. Interessou-nos partir justamente da cor

⁵ BACH, H. **Expressionismus**. Disponível em <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/expressionismus-2037/8>>, acessado em janeiro de 2018.

enquanto meio da prática pictórica para entendermos a pertinência de uma artesanaria do espaço em termos vanguardistas. A arquitetura, ao fim do trabalho, será também avaliada como arte, na medida em que se insere no circuito de conceber o real por essa intuição unitária, o que já era observado no Almanaque.

A seguir, explicitamos de modo resumido as discussões pertinentes a cada capítulo.

Em “Tudo começa do todo”, recorreremos a documentos, biografias e textos de crítica de arte para fomentar discussões sobre a definição de abstração. De modo sub-reptício, relacionamos escritos e registros biográficos para desenvolver as tópicas à luz das seguintes questões: o que teria aproximado Marc e Kandinsky? Que arte os pintores procuravam a partir dos problemas de sua época? Quais seriam os problemas avistados por eles na tradição pictórica, sobretudo francesa? A partir destes temas, que se encontram no texto de modo fluido, traçaremos possíveis divergências entre os dois artistas e, por outro lado, uma intersecção que se concretiza num posicionamento acerca do papel da abstração. A partir daqui, surge a questão de qual seria o escopo de tal abstração: uma não realidade ou uma nova realidade? Como continuidade da questão, propomos no segundo capítulo uma abordagem do que seria uma subjetividade imanente ao problema.

“Citando Goethe às avessas” já expõe desde o título o caráter apropriativo de que partimos. Primeiramente, autores como Nietzsche, Schelling e Goethe são avaliados aqui como heranças do século XIX, diretamente usados nas poéticas do grupo ou pertinentes como registros naqueles trabalhos. É fundamental ressaltar que o caráter filosófico destes autores não será usado como modo de interpretação, mas entendidos como circulações que ainda movem as vanguardas heróicas. O segundo passo deste capítulo é uma postura filosófica crítica em relação aos limites dessas preceptivas. Para isso, recorreremos ao autor Robert Pippin, que interpreta a partir da estética e da filosofia da história de G.W.F. Hegel os entraves da modernismo pictórico. Embora a interpretação de Pippin nos mostre muito mais impossibilidades, a utilizamos para pensar relações internas que esse novo objeto-arte impõe a partir do século XX.

Com isso, passamos a considerar uma “cifra” que deseja se expandir e modificar a realidade, a despeito de suas implicações práticas. Daqui extraímos uma noção de espaço que, como defendemos, não é perdido da âmbito da vanguarda: esse espaço interior, auto-constitutivo, ainda estaria presente no discurso de Walter Gropius quando este escreve, em 1919, o

Manifesto da Bauhaus. Por fim, “O real a partir das mãos” aposta nesta artesanaria do real como uma noção ainda vanguardista, mesmo que posta como modernizante em Gropius. A partir daqui, tentamos levar a cabo o discurso de conteúdo espiritual como persistente na arte alemã, embora modificado e utilizado pelo arquiteto como uma promessa de futuro em escala industrial.

Cabe dizer que, para a nossa conclusão sobre a questão do “espaço” no Cavaleiro Azul, recorreremos ao romantismo e a abstração como propulsores. Foi necessário excluir alguns registros que consideramos deslocados da temática trazida. Por exemplo, a influência da psicanálise sobre o expressionismo não será tratada neste texto; as relações com a guerra e a chamada “derrocada” pela Nova Objetividade - o que alimenta anos mais tarde o *Expressionismusdebat* - também são um tópico a parte. Do ponto de vista filosófico, também não privilegiamos uma leitura das vanguardas amparada pela tradição crítica, como nos filósofos Theodor Adorno e Walter Benjamin. Este tipo de interpretação será acionada oportunamente com o intuito de indicar tópicos correlatos ou definir conceitos do ponto de vista metodológico.

Todo o exercício aqui realizado consiste numa filosofia da arte: defrontamo-nos com nosso tema na tentativa de que este, a seu modo, mostre-se uma reflexão de sua historicidade.

1. Tudo começa do todo: o Cavaleiro Azul e os inícios de uma abstração.

1.1 Inícios

“Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre gerar uma demanda cuja satisfação plena ainda teria de aguardar tempos futuros. A história de todas as formas de arte conhece períodos críticos nos quais elas buscam reproduzir efeitos que não só serão obtidos facilmente em uma nova etapa técnica, ou seja, com novas formas artísticas. As extravagâncias e os exageros que aparecem nos chamados períodos de decadência decorrem, na verdade, do seu núcleo de energias historicamente mais rico.”

Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

A movimentação artística da qual devém o Cavaleiro Azul ocorreu à sombra de uma tradição. Mas não se trata, neste caso, da linhagem acadêmica de três séculos consolidada, tal como na França e ou na Itália: a tradição que o grupo conheceu já era um projeto moderno. A Munique do século XIX tornou-se ao longo das décadas um centro cultural na Alemanha sobretudo por desejo de Ludwig I. Um “norte europeu” pós-napoleônico era inserido no circuito artístico do continente desde sua arquitetura. Ludwig altera a cidade por meio do arquiteto Leo von Klenze, que executou projetos como as nova e antiga pinacotecas. Sob o governo do sucessor, Maximilian II, é erguido em 1854 o Palácio de Cristal, primeira construção arquitetônica em vidro e aço no continente. “Atenas do rio Isar”, a cidade assinala sua condição de centro cultural com as Exposições Internacionais a partir de 1869; tais exposições eram fomentadas pela Associação Artística de Munique⁶.

Neste contexto, da cidade imperial que se modernizava a largos passos criando uma tradição, deu-se ensejo aos movimentos que mais tarde dominariam o cenário artístico. Como pontua o historiador Hajo Düchting, é em Munique que surge a tradução alemã de *art nouveau*, chamado de *Jugendstil*, com a criação da revista “Jugend” em 1896 por Georg Hirth. Na mesma diretriz, Albert Langen cria o periódico “Simplicissimus”⁷. Esse contraponto

⁶ FRIEDEL, H. HOBERG, A. **Der blaue Reiter im Lenbachhaus München**. München: Prestel, 2013. p. 21

⁷ DÜCHTING, H. **El jinete azul**. Köln: Taschen, 2009. p.8

moderno dentro do moderno já dava sinais de que não se tratava de uma luta contra tradição mas, ao contrário, um consciente jogo com as formas por ela fornecida. Tal postura pode ser observada, por exemplo, no caráter satírico que as publicações importam da revista francesa *Gil Blas*⁸. Num cartaz interno da *Simplicissimus* de 1897 pode-se exemplificar a sátira com uma mulher que, diante do soldado e do cão de guarda feroz, beija a figura híbrida diabólica e negra. Ou ainda, na capa para o primeiro número da *Jugend*, vemos um casal (uma mulher e um fauno) relacionado à simetria parcial e onírica de uma árvore.

A tradição então diluída, exposta numa linguagem que a ornamenta ou a desloca ao invés de simplesmente contrapô-la, não é uma postura muito distante do que a pintura propõe nas próximas décadas em Munique. Recém chegado da Rússia, Kandinsky era em 1900 um estudante da Academia Muniquense e aluno de Franz Stuck⁹. Constam dessa época seus trabalhos conhecidos como “pequenos estudos a óleo”, explorados a partir da paisagem da cidade. Tais estudos, também fruto da insatisfação do pintor com a abordagem acadêmica, já sugerem a preocupação de Kandinsky com o caráter essencial da cor, o que será propulsor para trabalhos como os do Cavaleiro Azul. Kandinsky insere-se nas correntes vanguardistas da cidade ao fundar com seus colegas em 1901 o grupo “Falange”. Esta união de artistas possibilitou a interação com outras correntes importantes de Munique, como a já mencionada *Simplicissimus*. O período de funcionamento do grupo, aproximadamente três anos, foi importante não apenas como etapa da trajetória artística de Kandinsky, mas também como fomentação vanguardista na cidade. A Falange, assim como no ensino acadêmico, era uma propedêutica de princípios artísticos, uma escola¹⁰ na qual artistas como Kandinsky ensinavam e, paralelamente, inseriam os alunos em suas pesquisas. A partir de tal período, certamente com o reconhecimento de suas habilidade didáticas, o pintor passaria a ser notado pela imprensa alemã; e igualmente sua busca por uma “verdade” passou a ser vista como uma

⁸ Periódico francês fundado em Paris em 1879 pelo escultor Augustin-Alexander Dumont. A versão inicial de *Germinal*, de Émile Zola, é um exemplo de obra divulgada pelo periódico, além de atividades de crítica literária.

⁹ Franz von Stuck (1863-1928) foi um artista bávaro reconhecido sobretudo pelos seus trabalhos gráficos. Era considerado à época um dos maiores artistas da Alemanha.

¹⁰ Como nota a historiadora da arte Shulamith Behr (2000) os cursos oferecidos na Falange incluíam modalidades como modelagem em barro e o desenho gráfico. Tanto membros da Secessão quanto “praticantes das artes aplicadas” participavam das aulas oferecidas. Cf. BEHR, S. **Expressionismo**. Trad. Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 43.

nova tendência artística¹¹. Entre o término do grupo e as atividades que mais tarde o levam às outras associações, foram fundamentais as viagens de Kandinsky (juntamente com Gabriele Münter) a Paris durante três anos. Nesse afastamento de Munique que dura até 1907, o pintor alia sua pesquisa sobre a cor a princípios que ele provavelmente chamava “espirituais”.

Os trabalhos realizados na época de Murnau¹² apresentam soluções ainda vinculadas àquela linguagem do período na França, mas com procedimentos menos “pontilistas” e menos centrados numa figuração de valor espiritual – a bem da verdade, esse valor espiritual é revertido ao próprio mundo. Kandinsky retorna da França em 1908 para se estabelecer em Murnau. Lá, o artista convive com sua então companheira Münter e o casal Alexej Jawlensky¹³ e Marianne von Werefkin¹⁴. A atmosfera de Murnau era um estímulo ideal para que Kandinsky perscrutasse a essência que por anos buscava. A vida campesina, “bucólica”, possibilitou explorar paisagens cujas estruturas se distanciam cada vez mais de uma observação em sentido usual. A observação sugerida pelas paisagens se referia a um movimento imanente, que mais tarde receberá alcunhas como “vibrações” e “energia”. Neste ponto, vemos a cor como linguagem de si mesma (uma extrema visualidade?) e desempenhando a função do desenho.

Igreja em Murnau (figura 1) é uma pintura em óleo sobre cartão de 1910. O trabalho apresenta uma paleta excessivamente variada. A porção central tem cores aplicadas diretamente: profusões de verde, amarelo, branco e vermelho. Fora desta zona, as demais cores se desenvolvem em movimentos difusos sugerindo uma perspectiva frágil. A pincelada se alterna entre uma aplicação tracejada e pontos. Os matizes predominantes no quadro (notadamente branco e amarelo) são trabalhados como massas tonais de matização bastante marcada. O elemento que Kandinsky torna mais notável é a torre da igreja, “fincada” como

¹¹ GUERMAN, M. **Vasily Kandinsky**. New York: Parkstone, 2015. p. 34.

¹² Murnau am Steffelsee é uma cidade provinciana a 70 quilômetros de Munique próxima à fronteira com a Áustria.

¹³ Alexej Georgijewitsch Jawlenski (1865 – 1941), pintor russo e um dos membros mais atuantes do Cavaleiro Azul. Conheceu Kandinsky quando da sua chega a Munique em 1869 no ateliê do pintor esloveno Anton Azbè.

¹⁴ Marianna Wladimirowna Werjowkina (1860 – 1938), nascida em Tula, à época território russo. Werefkin morou quando jovem Moscou, para onde se mudou devido à profissão militar do pai. Teve contato com a pintura em aulas particulares com o artista Ilja Repin. É curioso notar que, em correspondências dos membros do Cavaleiro Azul, Werefkin é chamada de “baronesa”, talvez em função de sua origem privilegiada.

ponto de referência na vista que se dissolve. Na porção inferior, um hipotético jardim é aludido com matizes de lilás e vermelho aplicados com técnica pontilista; a relação entre as cores é ativada de modo mais estável, numa escala menor e mais ornamentada. Em suma, as relações cromáticas orientam a perspectiva.



Figura 1: Wassily Kandinsky, *Igreja em Murnau*, óleo sobre cartão, 1910. Lenbachhaus München.

Naquele ano, as produções de Kandinsky se encontram em jogo com a figuração. Este procedimento continua recorrente até os trabalhos de 1911, a partir de quando o pintor se fixa em suas produções intituladas “*composições*”, “*improvisações*” e “*impressões*”: três

categorias que o artista formula para seus trabalhos devorante e que não deixam de ser uma taxonomia. Elas constituem certa gramática visual para Kandinsky: “uma ‘impressão’ nasce a partir de uma impressão directa da natureza, a ‘improvisação’ resulta de impressões, isto é inconsciente e espontânea. Uma ‘composição’, pelo contrário, é uma criação consciente e planificada, frequentemente precedida por um grande número de estudos.”¹⁵ Se partirmos desta hierarquia que Kandinsky estabelece, de que um trabalho menos elaborado, “impressivo”, pode alcançar a essência por meio da consciência “alargada”, poderíamos apostar que a cor não é apenas a linguagem capaz de abrir caminhos para a essência hipotética da realidade, mas um veículo de tal sistematização. Avaliemos essa reconfiguração do olhar por meio de outra declaração de Kandinsky.

Em 1911 ocorre a segunda exposição da Associação dos Artistas de Munique. Kandinsky afirma na ocasião que não deseja lidar com as belezas exteriores. O que se busca é “apreender artisticamente a natureza *interior*, isto é, a *vivência da alma*, já que seria irracional medir nosso trabalho com as medidas da beleza *exterior*”¹⁶. Esta disparidade entre os parâmetros exteriores e o interior foi muito utilizado por outros artistas da mesma corrente, como Franz Marc. Mas isso não implica uma simples abertura da visualidade, um rompimento da aparência por meio da essência. A defesa dos artistas carrega o paradoxo de ser uma essência que vem à tona, porém nunca revelada. Em outro texto, catálogo da segunda exposição da Associação, o pintor usa um termo significativo : o mistério. Os elementos surgem como forças supra-naturais detectáveis e ao mesmo tempo inalcançáveis, e sobreposições ornamentadas:

Cálculo frio, manchas pingadas inesperadamente, construção matematicamente exata (claramente exposta ou escondida), desenhos berrantes ou silenciosos, observância escrupulosa, fanfarras das cores (...) Não é isto a forma? Não é isto o *meio*? Almas maltratadas, que se lamentam, que procuram com um grande rasgo causado pelo choque do espiritual com o material. O achado. O vivente do vivente e da natureza “morta”. O conforto no aparecer do mundo – mais exterior, mais interior. O pressentir dos amigos. O chamar. O falar do mistério pelo mistério. Este não é o conteúdo?¹⁷

Kandinsky não somente estabelece um trajeto para se alcançar a essência do real, mas coloca

¹⁵ apud BECKS-MALORNY, U. **Kandinsky**. Trad. Maria Machado. Köln: Taschen, 2007, p.98.

¹⁶ Cartas, p. 14, grifo do autor.

¹⁷ *ibidem*, p. 16.

sob o perspectivismo as visões do cálculo, da ciência e da mística. Como se fossem igualmente pontos de partida, as manchas inesperadas, ou a matemática que estrutura o edifício, são caminhos para um desvelamento. Mas esse rasgo causado pelo choque de mundos, que o pintor faz parecer uma assolamento do espiritual que não cabe mais no material, não implica uma completa abertura. O desvelar que Kandinsky propõe, que foi recorrente nos mesmos termos¹⁸ até as últimas atividades do Cavaleiro Azul, traz sempre esse caráter do mistério pelo mistério, mecanismo apenas sondável, não explicável. A proposta, ainda devedora das correntes estéticas românticas, é pontual na contemporaneidade do pintor se pensarmos na ciência que se desenvolvia.¹⁹ Afinal, os artistas vivem numa época de constantes pesquisas sobre partículas nucleares, além da formulação da teoria da relatividade.

1.2 Kandinsky e Franz Marc

Franz Marc teria tido seu primeiro contato com as obras de Kandinsky em dezembro de 1909, quando, assolado por uma gripe, recebe das mãos de Maria Marc o catálogo da primeira exposição do Nova Associação dos Artistas de Munique²⁰. Marc já havia manifestado interesse nos “cartazes esquisitos” espalhados pela cidade e, impossibilitado de se deslocar, pediu que sua companheira visitasse a mostra. Sabemos por Maria que o acervo exposto²¹ foi recebido por Franz de maneira entusiasmada, o que se refletiu gradativamente em sua produção, tendo como resultado quadros mais coloridos.²²²³ Maria Marc exemplifica que

¹⁸ Por exemplo, no prefácio à segunda edição planejada para o Almanaque.

¹⁹ A este respeito, gostaríamos de lembrar o trabalho do matemático brasileiro Ubiratan D'Ambrosio, que aponta relações entre as correntes expressionistas e o desenvolvimento das ciências entre os séculos XIX e XX. O autor fala numa ciência que, contrária à visão objetiva do mundo construída desde o século XVII, área como a matemática e a física se voltam para as questões de seus próprios fundamentos, o que suscita uma aplicação do cálculo sobre o fenômeno, uma investigação da lógica intrínseca à matéria. Afirma-se: “As novas ideias seriam logo aplicadas à questão maior da natureza da matéria, e assim introduziriam-se nos círculos da biologia, da eletrônica e da tecnologia, na cosmologia, no desenho e a aplicação de fármacos e nas chamadas ciências da mente e do comportamento. Questões maiores, que culminariam com o que é hoje é conhecido como “teorias da consciência” e com o sequenciamento do genoma humano, passaram a preocupar os cientistas.” (D'AMBROSIO, U. Teoria da relatividade, o princípio da incerteza. In: GUINSBURG, J. Ibidem, p. 108).

²⁰ Doravante nos referimos ao grupo simplesmente como “Associação”.

²¹ Que incluía outros participantes do grupo, como Werefkin, Jawlensky, Gabrielle Münter, Bechtjeff etc.

²² Traduzimos o verbo “gestalten” por “estruturar”.

²³ ROSSBECK, B. **Franz Marc**: Die Träume und das Leben. München, Siedler, 2015. pp. 122-123.

Gatos sobre pano vermelho (figura 2) já caminhava nessa direção. Essa tela chama a atenção um aspecto: a aplicação da cor. Até 1909, as produções de Marc dialogavam abertamente com últimas técnicas impressionistas, e a figuração era gradativamente esgotada por uma relação mais narrativa entre as cores. Na tela em questão, vemos muito da técnica de van Gogh, ainda que as pinceladas se convertam num processo de ornamentação. O último plano apresenta essa ornamentação consideravelmente saturada, uma verdadeira movimentação da tinta sobre a tinta. Os gatos, em posição central, surgem por uma pincelada mais “desenhada”, mas numa figuração diluída na relação entre as cores. O pano vermelho ativa de modo não agressivo os matizes mais claro. Há na cena um implícito orientalismo, o qual poderíamos associar não somente a van Gogh, mas também a Toulouse-Lautrec.



Figura 2: Franz Marc, *Gatos sobre pano vermelho*, óleo sobre tela, 1911. Coleção privada.

Mas a afinidade de Marc com os artistas da Associação só é oficializada em setembro de

1910. Aquele ano foi produtivo para pintor: em janeiro havia conhecido August Macke, seu irmão Helmuth Macke e o berlinense Bernhard Koehler jun., que chegaram até ele através de um importante galerista de Munique, Franz Josef Brakl²⁴. Koehler adquire mais tarde algumas pinturas. Em fevereiro, August Macke participa da curadoria de uma exposição individual de Marc na galeria Brakl; na ocasião, o pai de Bernhard Koehler, grande comerciante de arte de Berlim, está presente e adquire mais obras.²⁵

Nos meses seguintes, tornando-se um artista reconhecido, Marc dirige uma carta a Reinhard Piper, proprietário da editora que futuramente publicará o Almanaque. Consideramos a correspondência de Marc importante por dois motivos. Primeiramente, o pintor expressa aqui seu desejo de publicar um livro que à época estava em elaboração, *O animal na arte*. Em segundo lugar, relacionada a esta escrita, Marc dá explicações sobre o que seria sua plástica, quais seriam suas buscas enquanto pintor. E aqui ele menciona um termo importante para toda a poética que desenvolve adiante: *panteísmo*. Como se afirma na correspondência, trata-se de sentir a circulação de um princípio na natureza, que se dá como o sangue e que perpassa pelas árvores, animais e pelo ar: “A circulação do sangue nos corpos de ambos os cavalos, expresso por meio de um paralelismo diversificado e oscilações nas linhas. O espectador não há de perguntar-se pelo “tipo de cavalo”, mas ter a sensação [*herausfühlen*] da vida animal interior e vibrante.”²⁶ Nesta correspondência, além de afirmar a importância da tradição pictórica francesa, desde Delacroix²⁷, Marc já lança um princípio que compartilhará mais tarde com Kandinsky: o lado interior, o puramente energético é a tarefa desta nova pintura.

Antes de se tornar um dos membros fundadores do Cavaleiro Azul, Marc circulou pela Associação da qual Kandinsky era proprietário. Em setembro de 1910, o grupo tinha exposição promovida por Heinrich Thannhauser. Após serem duramente criticados, sobretudo pelo meio jornalístico, os artistas recebem apoio de Marc. Ele não redige exatamente uma defesa, mas uma justificativa dos princípios. Marc fala que tais quadros são exemplo de

²⁴ Comerciante nascido na Hungria no ano de 1854. Em 1905, Brakl possuía uma galeria em conjunto com Heinrich Thannhauser. O negócio foi desfeito em 1909, a partir de quando os empresários mantiveram seus respectivos negócios. Na ocasião da visita que mencionamos, alguns trabalhos de Marc já haviam sido adquiridos pelo galerista. (cf. ROSSBECK, *Ibidem*, p. 120)

²⁵ *ibidem*, p. 133.

²⁶ *ibidem*, p. 137

²⁷ Esta tônica será explorada mais adiante.

“divisão do espaço, ritmo e teoria das cores”. O pintor afirma existir um caráter duplo, ornamental e espiritual, subjacente àquelas pinturas. Um exemplo é Kandinsky:

É lamentável que não se pode fixar a grande composição de Kandinsky e muitas outras ao lado de um tapete árabe²⁸ no parque de exposições. Uma comparação seria inevitável e quão profícua para todos nós! De que se constitui nossa admiração desta arte oriental? Ela não mostra de forma evidente a limitação unilateral de nossos conceitos europeus de pintura? (...) elas [as composições de Kandinsky] vão sustentar essa prova perigosa, e não como tapetes, mas como “quadros”.²⁹

A composição de Kandinsky é exemplificada por Marc como esse quadro que vem a ser quadro: o movimento ornamental da cor causa uma admiração fragmentária, para além do olhar habitual. A mesma admiração pela tapeçaria do Oriente Médio poderia ser aplicada a uma composição de Kandinsky: neste caso, só poderia ser admirada como quadro na medida não é em sentido tradicional. O quadro deveria então se superar como forma de subsistência? Sim, tratava-se de uma superação. Porém, não como uma total revisão da arte visual em seu escopo tradicional. O esforço de artistas como Marc e Kandinsky era o de confrontar a matéria em busca de um núcleo fundamental que regesse seu funcionamento – a vida total perpassa toda criação.

Ao colocarem numa mesma página registros “etnográficos” e “históricos”, os artistas operaram o mesmo movimento justificado de várias formas: a narrativa esgotada historicamente não tem escapatória se não voltar à unidade narrativa; depois das possibilidades impressionistas, a pintura se resolve mais em suas soluções propriamente ditas que em sua dimensão pictórica; o quadro tradicional não atinge as dimensões de outrora e seu estado ornamental lhe garante um nível acima das possibilidades já saturadas. A produção do Cavaleiro Azul deveria então ser não apenas algo além da matéria, mas fornecer algo capaz de reconduzi-la. A preceptiva da pintura de lugar nenhum, mas de dentro, configurou até mesmo a disposição do Almanaque: um “livro sintético” que derrubasse o muro entre as artes.³⁰

Durante a repercussão da segunda exposição da Associação, Kandinsky estava na Rússia estabelecendo contatos com amigos artistas que pudessem contribuir para sua união artística.

²⁸ Marc utiliza o termo “muhammedanisch” para se referir à tapeçaria do oriente médio de modo simplista. Utilizamos o termo “árabe” para corresponder ao generalismo e à limitação do adjetivo em alemão.

²⁹ ROSSBECK, op. cit., p. 145

³⁰ apud HOBERG, A. Der blaue Reiter – Geschichte und Idee. In: FRIDEL, H.; HOBERG, A. **Der blaue Reiter im Lenbachhaus München**. Munique: Prestel, 2013. p. 50.

O pintor só conhece Franz Marc pessoalmente ao fim de ano de 1910.

1.2.1 O Cavaleiro Azul

“A grande síntese”: grosso modo, poderíamos condensar neste enunciado o objetivo implícito concepção do *Cavaleiro Azul*. Como emblema, fala-se desse grupo com seu caráter voluntarista, inflamado, que garantiu um período de divulgações e publicações tão rápido quanto intenso; e que imprimiu sobre a história da arte moderna sua importância. Pensá-lo já é por si só problemático: em dezembro de 1911, depois de meses de contatos, trabalhos de pesquisa plástica incessantes e contato de artistas pela Europa, temos na Galeria Thannhauser, em Munique, a primeira exposição, homônima ao grupo; em maio do ano seguinte, graças à mediação de Franz Marc, é publicada a primeira edição do *Der Blaue Reiter Almanach* pela Piper Verlag; paralelo ao lançamento do conteúdo programático, começa uma digressão da primeira exposição iniciada em Colônia. Tantas foram atividades organizadas por aqueles artistas, que a eminente guerra foi capaz de interromper, tornam difícil definir o *Cavaleiro Azul* enquanto grupo, publicação ou como movimento. Seja como for, não se conceberiam os modernismos posteriores sem suas heranças, que se apresentam tanto como manifesto escrito quanto uma corrente de vanguarda.

Em correspondência daquele ano de 1910, Kandinsky compartilha com Marc pela primeira vez a ideia de uma publicação produzida unicamente por artistas. A empolgação de Kandinsky com o novo projeto – essa espécie de revista – sugere uma apresentação espontânea dos textos, sobretudo na sua organização, como notável oposição à crítica especializada e institucionalizada:

Uma nova espécie de almanaque com reproduções, artigos e crônicas!! isto é, relatos de exposições – críticas escritas apenas por artistas. Nele se deverá espelhar todo este ano, um encadeamento em direção ao passado e um raio em direção ao futuro. (...) um chinês ao lado de Rousseau, uma gazeta popular ao lado de um Picasso (...) O livro poderá chamar-se “A Cadeia” ou outra coisa.³¹

E tal como fora circunscrito nessa correspondência com Marc, ainda que parecesse bastante entusiasmante e pouco exequível, deu-se a exposição seis meses depois. Além de vários

³¹ KANDINSKY apud BECKS-MALORNY, op. cit., p. 84.

amigos de Kandinsky que se encontravam na Rússia³², os contatos se dirigiram também a artistas das secessões, aos gravuristas do grupo *Ponte* e representantes da vanguarda francesa – destes, os editores obtiveram êxito com contribuições de Henri Rousseau e Robert Delaunay³³. O arranjo dessas contribuições, que por insistência de Kandinsky se agrupavam na composição do *Almanaque* como “afinidades eletivas”³⁴, revela uma importante orientação a que os editores do *Cavaleiro Azul* estavam dispostos: um programa capaz de suprimir as fronteiras da “arte nacional”, como aquele expressionismo ainda recente da *Ponte*, da xilogravura de cenas dramáticas, sólidas, dos nus pintados como natureza pura. A busca pelo princípio espiritual que emergiria do invisível contido na matéria; a captação do princípio que move o quadro, mas que o espectador só alcançaria na percepção da vida interior da tela. Muitos enunciados como estes se repetem pelos textos do *Almanaque* e também por escritos individuais.

Quando observamos a insistência desses princípios, é relevante o caráter dessa retórica construída pelo *Cavaleiro Azul*: necessário era ultrapassar os limites do mundo da arte e restabelecer o próprio homem, a ponto de este ser capaz de ouvir sua interioridade e, deste modo, perscrutar o que lhe é realmente essencial. É neste sentido que Franz Marc fala em seu ensaio *Bens Espirituais*: “Novas ideias são de difícil compreensão apenas por não serem familiares (...) não nos cansaremos de repeti-las e, muito menos, de expressar as novas ideias e mostrar novas pinturas, até que chegue o dia no qual encontraremos nossas ideias por toda parte”.³⁵ Com estas palavras, Marc sintetiza a busca espiritual e ao mesmo tempo panfletária com a qual o grupo ousou lançar o projeto: a pintura da “pura energia”, textos de artistas sobre a arte, o artefato não europeu ao lado de Rousseau. O discurso essencialista que ali se construía já era um registro em relação direta com as produções dos artistas.

³² Dentre estes, destacamos como importante figura Thomas von Hartmann (), que já era amigo próximo. Desde as primeiras ideias de Kandinsky para o *Cavaleiro Azul*, era de seu interesse a participação Hartmann, com quem o pintor mantinha grandes afinidades teóricas. O músico contribuiu com o texto *A anarquia da música*, no qual, em consonância com o pensamento de Kandinsky, privilegia as regras vindas da “necessidade interior”. Hartmann também colaborou para a composição *Sonoridade Amarela* presente no *Almanaque*. (cf. HOBERG in *Almanaque*, pp. 289-290).

³³ Cf. DÜCHTING, op. cit., p. 19.

³⁴ O termo “afinidades eletivas”, retirado da química, diz respeito a probabilidade de certos elementos se atraírem. Goethe utiliza essa acepção a cadeia de relações imprevisíveis entre os personagens da obra, que leva o termo em seu título.

³⁵ *Almanaque*, p. 13

A disposição programática das atividades, bem como o processo de edição da primeira publicação, podem ser considerados uma postura comum aos membros do grupo: dispor à arte sua própria lógica. Parece ser justamente o contrário quando examinamos, por exemplo, uma ambiciosa declaração de Kandinsky de décadas mais tarde sobre os rumos do *Cavaleiro Azul*: “Meus planos imediatos para o volume do *Blaue Reiter* eram colocar lado a lado arte e ciência: origens, realização através de vários processos de trabalho, propósitos”.³⁶ Não parece uma preocupação a subsistência do campo da arte, mas sua expansão para outras esferas da vida. Porém, esse termo planejado por Kandinsky seria também o momento da força invisível: arte e ciência poderiam se unir porque a arte seria então a ciência capaz de examinar o invisível. Uma indicação desse pressuposto está em *Sobre o espiritual na arte*, cuja publicação original é de 1910:

A arte não tem somente o direito, mas o dever de manejar as formas assim como aquela necessária aos seus objetivos. E nem a anatomia, nem as outras ciências de mesma ordem, nem a transferência por princípio dessas ciências são necessárias, mas é necessário uma liberdade *completamente ilimitada* do artista na escolha dos meios.³⁷

A liberdade ilimitada que a arte merece é nada mais que o direito à expansão de sua vida interior: a pintura, especialmente tratada por Kandinsky, possui poderes puramente “vibracionais”. Por isso o pintor se refere ironicamente aos “inevitáveis valores franceses”: a pintura considerada boa ou má é a valoração quase científica entre o frio e o quente.³⁸ A correta avaliação de uma pintura, por assim dizer, é aquela que percebe a totalidade imanente ao quadro e que, em última instância, reconhece-no como uma fonte criadora, pois a tarefa do artista é adaptação entre a forma e o conteúdo.³⁹ Princípios como estes discorridos no livro de Kandinsky, embora lhe fossem muito particulares, foram compartilhadas entre as primeiras ideias para a formação do *Cavaleiro Azul*. Ainda em 1911, Franz Marc escreve a August Macke, outro importante membro do grupo, informando sobre as pretensões até então discutidas: “Seus velhos planos de tratar de história da arte de modo comparado terão seu

³⁶ Almanaque, p. 23

³⁷ *Espiritual na arte*, p. 199

³⁸ *ibidem*, p. 198.

³⁹ *ibidem*, p. 201.

lugar aqui. Traremos antigas pinturas de vidro, gazetas populares francesas e russas ao lado de novidades estranhas e únicas, por vezes em comparação à outrora ‘moderna pintura muniqueuse’”⁴⁰ Para os artistas, editar uma publicação com formato excêntrico, tanto para a crítica quanto para o público, não significava simplesmente um levante contra a sistematização.

Segundo a historiadora da arte Annegret Hoberg, o cenário artístico de Munique desde o século XIX foi propício ao surgimento das correntes modernas, conhecidas sob a alcunha genérica de “secessões”. À época considerada por alguns uma cidade com “vida artística conservadora”⁴¹, Munique deu surgimento a publicações que procuravam, a seu modo, inserir certas concepções de modernidade desde o discurso. Tanto a *Jugend* quanto a *Simplicissimus* datam de anos em que movimentos artísticos chocavam vários fatores do fim do século: o imperialismo, a formação de Estados nacionais, a indústria e as artes decorativas do *Jugendstil*.⁴²

Embora o Cavaleiro Azul seja uma consequência direta dessa conjuntura moderna, podemos problematizar seu engajamento com a ideia de modernidade. Seu discurso sustenta fortemente a defesa de uma essência espiritual do homem que chega a se opor ao progresso, ainda que paradoxalmente. Esse aparente combate pode ser reportado, por exemplo, a um texto de Franz Marc já de 1914 intitulado *Sobre a crítica do passado*, em que o pintor expõe de modo crítico o caráter fictício das propriedades científicas:

(...) seguimos desde muito tempo atrás a etiqueta de um sistema inacreditavelmente deficiente, sobretudo a nossa matemática bi e tridimensional, que se constitui de uma (assim chamada "neutra") falácia mascarada. Na verdade, quatro vezes quatro nunca dá quatro. Quando nós tiramos duas maçãs de quatro, não permanecem duas, mas quatro; já que não temos mais lugar para colocarmos as duas maçãs, pois elas não estão mais lá. Esta objeção, que talvez soe sofista, aponta para o cerne da coisa - o conceito de imaginário de "propriedade" e "tamanho" na verdade se baseia na mesma falácia que a subtração, a adição e a dimensão, todos valores, leis que se escreveram na areia e que se espalharam aos quatro ventos.⁴³

As propriedades engessadas, forjadas para que se tornem valores abstratos e intrínsecos, são

⁴⁰ Cartas, p. 48.

⁴¹ Devemos o termo a Hoberg.

⁴² Cartas, p. 23.

⁴³ Escritos, p. 100

as propriedades que suprimem o inabarcável - o espiritual. As maçãs eliminadas por meio da subtração passam a não existir, uma vez que a coerência as torna mero valor quantificável; esse valor abstrato, não mais “algo”, pode ser convenientemente aproveitado para o cálculo, mas de modo instrumental. Não é gratuitamente que Marc completa sua declaração com uma frase de Goethe: “onde faltam os conceitos, encaixa-se uma palavra no tempo certo”.⁴⁴ À medida em que o Cavaleiro Azul se dissolve, Marc estabelece estreito contato com a vanguarda italiana, o que confere às suas pinturas animais velocidade e conversão da figuração em planos multifacetados; o artista tornara explícito tal predileção na revista *Der Sturm*, quando afirmou que os futuristas italianos viriam a ser pedras de toque da história da pintura moderna.⁴⁵ Aqui pode-se observar que, a despeito da necessidade que os artistas do Cavaleiro Azul tinham de se firmarem enquanto opositores das máquinas, do barulho automatizado, foi necessário a suas poéticas a adoção de princípios vindos de toda a ciência e cultura de sua época. Não foi de maneira refratária que Kandinsky, nas primeiras décadas do século XX, nos falou de “forças”. Mesmo que de modo particular, existia em tais declarações a percepção de que o conhecimento se voltou à dimensão imaterial. Afirmações como aquelas que constam em *Sobre o Espiritual na Arte* coadunam com a necessidade de explorar tal dimensão – a força do artista deve ser ilimitada porque a energia, diferente da matéria, o é.

⁴⁴ loc. cit.

⁴⁵ MARC, F. Die Futuristen. In: **Der Sturm**, 3. Jahrgang 1912/13, Nr. 132, 1912, p. 187. Disponível em <<http://www.zeno.org/Kunst/M/Marc,+Franz/Schriften/Im+kunstpolitischen+Tageskampf/19.+Die+Futuristen>>, acessado em abril de 2017.

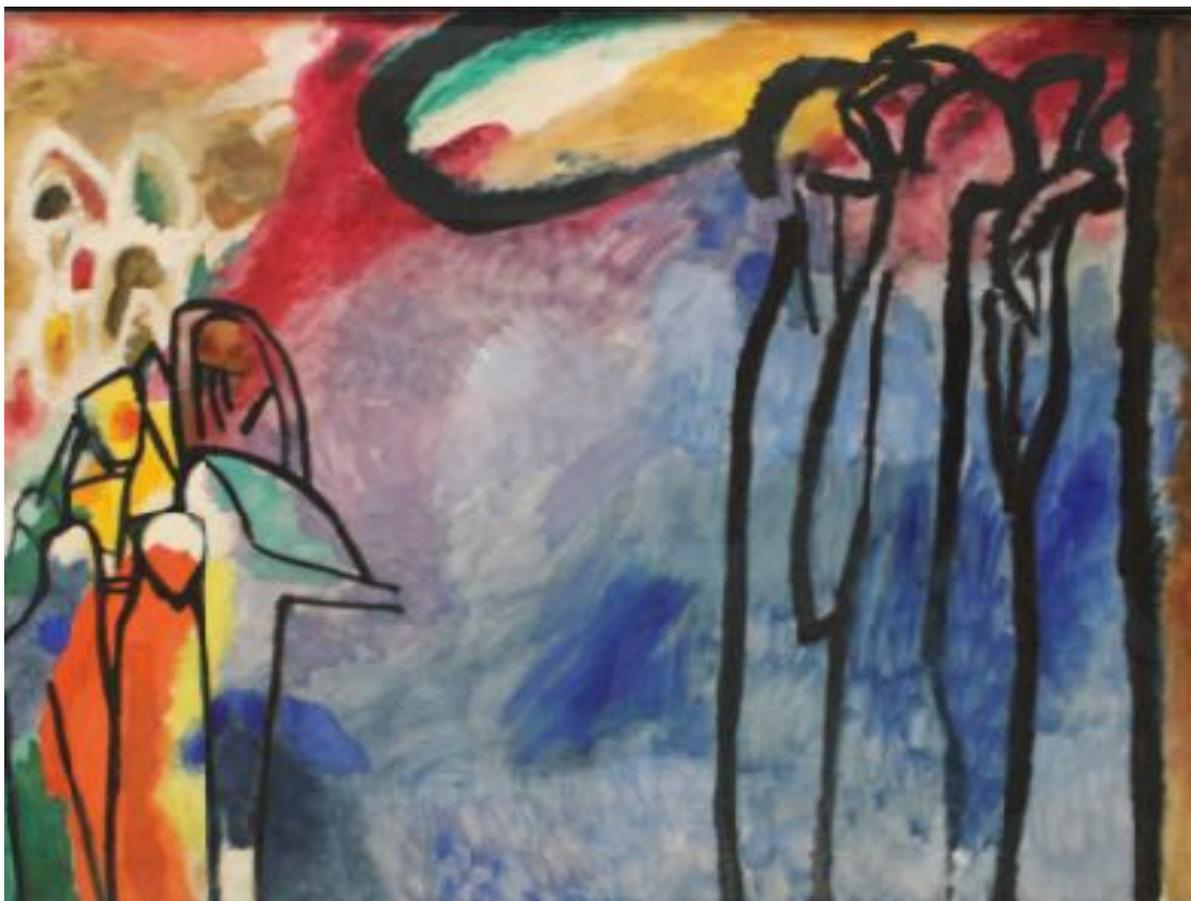


Figura 3: Wassily Kandinsky, *Improvisação 19*, óleo sobre tela, 1911. Lenbachhaus München.

Datam de 1911, quando Kandinsky já se encontrava empenhado no projeto do Almanaque e com *Sobre o Espiritual na Arte* concluído, produções em que a matéria já é desafiada pela cor, sendo esta um princípio e não um elemento formal. Em “*Improvisação 19*” (Figura 3) vemos o preto ser utilizado para dar contornos de modo simplificado dando a ver figuras humanas híbridas, ora definidas ora não. É predominante o azul na porção central do quadro, que foi aplicado de modo puro e matizado imprecisamente com branco e violeta. Essa matização descompromissada carrega o centro da tela de massas tonais a ponto de imprimir força e desequilibrar a paleta. O amarelo, mais diluído às outras cores, é aplicado em zonas pontuais e atravessa a pintura de cima para baixo. Uma sutil solidez se dá pelo branco, que se encontra em último plano e chega a se adequar aos desenhos propostos. A tela remete a elementos míticos, como o matiz escarlata no canto superior em posição de voo – talvez o dragão que acompanha a figura de São Jorge. As composições desse período pré Cavaleiro Azul exploram muitos elementos de salvacionismo, sobretudo em torno da figura de São Jorge, padroeiro da Rússia e iconografia utilizada para a capa do Almanaque. Inclusive, muitas foram as tentativas de Kandinsky para elaboração da capa: seis aquarelas que vão desde a figuração à total geometrização. Uma das soluções foi radicalmente essencialista a ponto de reduzir os

personagens (São Jorge, o dragão e uma figura feminina) a linhas azuis tensionadas entre duas linhas maiores em escala monumental, em alusão à grandiosidade da cena. As linhas pretas designam o espaço básico e formatam o colorismo do azul. Este trabalho é o que mais se assemelha ao desenho final da capa do Almanaque.

O colorismo foi uma técnica que, aliada ao primitivismo, caracterizava os trabalhos do Cavaleiro Azul entre os anos de 1911 e 1912. De fato, é difícil estabelecermos uma comparação em termos de técnica entre Kandinsky e os demais artistas, não apenas pela sua individualidade, mas por um fator mediador que o permitiu antecipar-se na fragmentação da matéria rumo à imagem pura: as pinturas em vidro⁴⁶. Em todo caso, o cromatismo é menos aleatório do que se imagina: existia uma aplicação de princípios. Um quadro de 1911 de Marc, *Cavalo Azul I* (figura 4), os explicita um pouco melhor. Vemos um equino em primeiro plano de soluções geométricas, “facetadas”; sua cor azul é iluminada pelo branco que o estabiliza em relação à composição; cria-se em torno dessa figura mitológica uma serenidade concêntrica. A paisagem dos últimos planos é formada por porções aplicadas pelo pincel seco e se relacionam com uma iluminação amarela que emana da porção central do quadro; ainda como registro recorrente de Marc, encontramos o vermelho deslocado da paleta.

Mas 1911 é para Franz Marc um momento diferente de sua empolgação inicial. As cores estavam sistematizadas, conforme nos informa a historiadora da arte Shulamith Behr: “Como expresso em suas cartas para Macke em 1910, Marc formara teorias complexas que conferiam atributos psicológicos e sexuais às cores primárias e secundárias; por exemplo, o azul estava associado ao princípio espiritual, masculino e o amarelo ao princípio terreno, próprio das qualidades femininas.”⁴⁷ E estas duas forças elementares, o princípio demiúrgico do azul e a matéria moldável amarela, opõem-se ao vermelho, a enérgica material pesada, a “terra”.

⁴⁶ Trataremos em nosso último capítulo sobre o assunto. Na ocasião, este período de Kandinsky será importante para concebermos uma teoria do espaço.

⁴⁷ BEHR, op. cit., p.44.



Figura 4: Franz Marc, *Cavalo Azul I*, óleo sobre tela, 1911. Lenbachhaus München.

Annegret Hoberg, ao interpretar o quadro, apoiada à correspondência de Marc, afirma que a postura do cavalo é avitória pronunciada sobre o material: é quando Marc transita de uma aparência para uma essência das cores⁴⁸. Um aspecto importante da circulação de princípios interna ao Cavaleiro Azul é que Kandinsky será visto muitas vezes como portador dessa maestria: não é um processo de intelecção cubista da pura forma, mas um desdobramento da

⁴⁸ HOBBERG, op. cit., p. 164. A historiadora retira esta conclusão de Klaus Lankheit (1913-1992), que produziu a crítica mais extensa da obra de Franz Marc.

cor enquanto tal. Isso que faz Marc produzir telas com orientações bem diferentes entre 1910 e 1911. August Macke, que sempre foi um membro à revelia, também se permite absorver a alquimia de Kandinsky, embora ela não perdesse muito em seus trabalhos no sentido de uma gramática visual. Uma tela que assinala a participação de Macke no círculo é *Índios a cavalo*, de 1911 (figura 5). Há muito da noção de primitivismo criada no século XIX, notadamente nas soluções da vegetação que, além de simplórias, emulam espécimes tropicais; cores terrosas dialogam como o amarelo criando uma atmosfera quente; a cena se dá numa transição entre a noite e a manhã, narrada por resquícios de azul bruscamente matizados; em soluções análogas ao *Cavalo Azul I* de Franz Marc, a paisagem é de formas “encaixotadas” e matizações em pincel seco. O registro notável da tela de Macke dialoga diretamente com a aquarela elaborada por Kandinsky para a capa do Almanaque: os traços fincados, monumentais, cercam e agigantam a cena.



Figura 5: August Macke, *Índios a cavalo*, óleo sobre tela, 1911. Lenbachhaus München.

Embora fossem conscientes de que construíam uma pintura oposta à figuração, os artistas do Cavaleiro Azul falam de si como novos realistas. O termo é utilizado, por exemplo, por Kandinsky numa carta de outubro de 1911: “E que profundidade está nos quadros! Faz poucos dias que eu pensei: “número 1 do Cavaleiro Azul e sem Rousseau! Os editores vão ficar roxos! E agora quão açoitado eu fico, completamente estremeado. Ah deus! Esta é afinal a raiz do realismo, do novo realismo! Esta vida tranquila! (...)”⁴⁹. E qual seria o realismo de uma vida tranquila? Não foi uma orientação distante dessa que fez Franz Marc pintar a Vaca Amarela. Ou ainda as paisagens contraditórias de Gabriele Münter, em que o movimento da cor não corresponde necessariamente ao movimento da cena. E também muito da produção de August Macke pode ser incluído nessa “vida tranquila” [Stilleben]⁵⁰, já que em tantas composições é somente a cor quem avança na direção do espectador.

Ainda que Kandinsky tenha se referido a esta “vida tranquila” de modo livre e em mais um de seus enunciados hiperbólicos, a terminologia não deixa ser um posicionamento do grupo sobre o que a arte deveria ser doravante: a velocidade da matéria é insuficiente perante seu princípio; no quadro, tal insuficiência é sinalizada por essa pintura um tanto “prosaica”, talvez “de gênero” e, contudo, anti-narrativa. Vale a pena tratar de uma tópica sobre essa identidade do Cavaleiro Azul: as diferenças com o grupo *A Ponte*, surgido em Dresden e consolidado em Berlim. Kandinsky e Marc tinham aqui discordância. Seria o grupo *Ponte* uma espécie de aniquilação mortificada com seu expressionismo *sui generis*? Quais seriam as implicações de tais contribuições para o Almanaque, segundo Kandinsky?

⁴⁹ Cartas, p. 55

⁵⁰ O termo alemão *Stilleben* corresponde a “natureza-morta”. Embora o emprego seja certamente da linguagem artística, mantemos uma tradução literal como o intuito de manter o sentido de estabilidade ao tratar de pintura, ao invés de adotar um termo carregado já na tradição artística que pensamos não ser exatamente o que Macke pretendia ao se referir aos seus trabalhos.

1.2.2 Os estrangeiros de Berlim

O termo “expressionismo” foi cunhado pela primeira vez pelo crítico Herwarth Walden,⁵¹ na revista *Der Sturm*, periódico vinculada à sua galeria de mesmo nome. O autor fala desse estilo como “todos os novos movimentos artísticos que se afastam da reprodução da realidade e que procuravam abrir caminho no sentido de um modo de expressão não figurativo.”⁵² Esta definição de Walden, embora seja razoável para descrever os movimentos artísticos da Alemanha no início do século, reflete um generalismo. Na verdade, é precisamente essa missão de vencer ou construir uma nova realidade que boa parte dos artistas da época atribuíam a si mesmos. A categoria de expressionismo lançada por Walden era formulada nas primeiras secessões artísticas, entre as quais estava o grupo *Ponte*. Esse lugar comum que define “expressionismo”, ainda que tenha atravessado todo o século XX, seguiu devedor das décadas de 1900 e 1910: gesto puro, violento, extrapolação da linguagem visual e relação de oposição com a realidade. Pelo fato de serem desenvolvidos primeiramente como arte visual, podemos pensar em tais princípios como algo de caráter insistentemente “pictórico”, um processo de dramatização que certamente remete à deformação. Diga-se de passagem, essas técnicas foram em grande parte motivadas por leituras de Nietzsche na tentativa de uma psicofisiologia imagética. Embora não fosse colocado pelos artistas nesse termo, essa psicofisiologia ecoava nas produções como uma força orgânica, descontínua e capaz de se superar. O Nietzsche lido pelos idealizadores da *Ponte* é o autor de *Assim falou Zaratustra*.⁵³

⁵¹ Walden se utilizava de um pseudônimo. Seu verdadeiro nome era Georg Levin (1879-1941). Chegou a atuar como poeta, mas seus escritos mais notáveis foram de crítica de arte. A revista foi criada no ano de 1910, já a galeria foi aberta dois anos mais tarde. Esse espaço físico foi importante não somente para as vanguardas alemãs, mas para artistas do chamado futurismo italiano. A revista *Der Sturm* recebeu contribuições de Marc e Kandinsky.

⁵² apud BECKS-MARLONY, op. cit., p. 95

⁵³ Cf. LASKO, P. *The expressionist roots of modernism*. Manchester: 2003, Manchester University Press. P. 36. O autor aponta que, por meio de escritos de Fritz Bleyl, presumiu-se que o nome do grupo partiu de uma leitura por parte dos artistas do *Zaratustra*. Ainda segundo Lasko, há duas hipóteses para que Heckel, Bleyl ou Ernst Kirchner tenham retirado a citação: uma notícia intitulada “Der Übermensch” de uma publicação de Dresden de 1903; a segunda são preleções dadas sobre Nietzsche na cidade por alguém identificado como “doutor Honeffer”.

o corpo orgânico que se defronta com o sol (ente holístico, dionisíaco e supostamente superior), após um longo período de meditação ascética, desce ao chão e traz ao mercado de ideias sua grande verdade, apenas mais uma verdade.

O grupo a Ponte faz parte da chamada primeira geração expressionista, pré-guerra, que aposta nos ideias de religar o homem e a natureza. Mas a tarefa espirituosa dos jovens pintores autodidatas - arquitetos de formação - era menos uma realidade pura que um mergulho nas essências mais densas do ser humano. Densidade talvez seja uma palavra adequada para definir essa orientação pulsional, marcada pelas pinturas imediatistas e xilogravuras de desenho angular e, por vezes, com gestos pesados. Claudia Valladão de Mattos nos informa que essa poética de exploração provinciana - nus à beira do lago, pinturas feitas em sessões de 15 minutos - era uma oposição ao progresso: Dresden era uma pequena cidade que se industrializava a largos passos. Contra essa cultura burguesa, de produção em série, as técnicas visavam essa experiência anti-urbana, artesanal, “primitiva”. Também a academia cidade era resistente às novas vanguardas. Esse fator contribuiu para que o reconhecimento viesse somente em 1910, quando os artistas se transferem para Berlim e seguem suas carreiras individuais.⁵⁴

Em janeiro de 1912, Marc escreve a Kandinsky sobre a arte de Erich Heckel: “(...) é ocultada, com um significado religioso e profundo, que é mais seu puro eco ou, dizendo melhor, seu contraponto, o que se sente de imediato diante da tela”⁵⁵. A partir desse contato com Heckel, Marc desejava ainda fazer alterações em seu texto *Os Selvagens da Alemanha*, que integraria o Almanaque.

Não podemos apontar com precisão em que medida Heckel motivou alterações no texto. Mas o fato é que Marc se utiliza da Ponte como exemplar dessa “selvageria” que vence pela força das ideias. Além de chamar a atenção para o histórico do grupo, formado por membros insatisfeitos com as secessões artísticas, Marc destaca que não havia nenhum programa artístico que orientasse as atividades, o que é visto como algo positivo no sentido de garantir a liberdade, a “força purificadora”⁵⁶. Note-se a conclusão de Marc acerca da força dessas

⁵⁴ VALLADÃO DE MATTOS, C. Histórico do expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) Expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 44-48.

⁵⁵ Cartas, p. 66

⁵⁶ Almanaque, p. 40

vanguardas na Alemanha: “criar mediante seu trabalho símbolos para seu próprio tempo, símbolos que pertecem aos altares da futura religião espiritual e atrás dos quais desaparece o produtor técnico”.⁵⁷

Mas por trás deste texto existia uma discordância de Kandinsky, que havia sido expressa em fevereiro de 1912. A sua justificativa, de ordem prática, era que reproduções grandes poderiam associar excessivamente o Almanaque à Ponte e, por isso, deveriam constar reproduções pequenas, de modo a representar apenas um espaço aberto aos artistas de Berlim. Mas o outro motivo de Kandinsky nos fornece hipóteses mais claras de como ele entendia as vanguardas alemãs:

O que fazem e o que são os berlinenses? Eles são em parte homens de grande talento, de energia imponente, que dão seguimento a princípios impressionistas e consomem-se graças às novas descobertas *cromáticas* [farbig] (sobretudo Matisse, que até em todos os seus trabalhos *sérios* atentou-se à forma (desenho!), não em parte, mas *por completo*. Eu vejo nos trabalhos reunidos, que estão comigo agora, nenhuma indicação de aproveitamento (bem como necessidade) da forma desenhada [zeichnerisch], completamente ignorada pela composicional.”⁵⁸

Ora, se Kandinsky e os editores do Cavaleiro Azul estavam preocupados em desenvolver uma nova pintura capaz de superar esses limites do quadro, não soaria contraditório criticar os princípios da Ponte sob o argumento de mera composicionalidade? Como já discorremos, essa preponderância da cor (e que não deixa de ser uma sobreposição composicional) é uma notável circulação do século XIX francês em Munique. Mas Kandinsky, enquanto idealizador, estava preocupado em sistematizar seus procedimentos e, assim, engendrar uma racionalidade outra imanente ao quadro. Neste sentido, Kandinsky não só estava atento às possibilidades técnicas já esgotadas pelos franceses do século XIX, como tinha consciência dos destinos de uma eventual pintura “puramente abstrata”. Marc ainda insistiria. Naquele período, o pintor entra em contato com os membros da Ponte em Berlim e, durante correspondências trocadas com Kandinsky⁵⁹, expressa vontade em adquirir algumas

⁵⁷ Almanaque, p. 41.

⁵⁸ loc. cit.

⁵⁹ Cf. ROSSBECK, op. cit., p. 190.

de suas produções para uma exposição em Colônia⁶⁰. Sem receptividade.⁶¹ As temáticas comumente abordadas pelas pinturas da Ponte poderiam soar para Kandinsky como uma extrapolação dessa interioridade pulsante, altamente “psicofisiológica”, e que chega a consumir o quadro em violência. Não pudemos até o momento averiguar quais reproduções eram exatamente recebidas por ele na correspondência. Mas, a título de exemplo, podem-se apontar muitos quadros dos berlinenses refratários aos princípios do Cavaleiro Azul, segundo Kandinsky. Um deles é uma tela de 1913 intitulada *Cavalariça de Circo*, de Ludwig Kirchner (Figura 6). A tensão da cena é estruturada por um vermelho bastante puro que cerca o picadeiro e se reflete nos outros planos. Ao centro, um espaço brutalmente comprimido, um cavalo avança com pinceladas curtas e um sombreamento pouco matizado; a cavaliariça é um corpo rosa, leve, que desliza sensualmente pelo cavalo; em primeiro plano, encontramos uma figura feminina se desloca da cena na condição de detentora do espetáculo.

⁶⁰ A exposição do Cavaleiro Azul em Colônia ocorre naquele ano por meio da Associação excepcional de amigos da arte e artistas do oeste da Alemanha.

⁶¹ Recuperando esse registro, temos ideia dos materiais recebidos por Kandinsky: as temáticas eram nus, banhistas e o ambiente circense.



Figura 6: Ernst Ludwig Kirchner, *Cavaliçã de circo*, óleo sobre tela, 1912.

Uma questão central neste quadro de Kirchner é que seu motivo - uma mera apresentação em que a artista cai sobre o cavalo que galopa vagarosamente - se contradiz em relação à violência a que a cena conduz. Esse espaço insuficiente, encaixotado, é mortificado: o cavalo, a passos vagarosos, é concebido numa velocidade discrepante, ampliada pelo sombreamento agressivo; a cavaliçã tem um corpo solto e voluntariamente inclinado para o chão, anunciando uma queda fatal; a mulher que observa, deslocada da composição, se veste com trajes da *belle époque*, e sugere uma observação rígida da cena.

Esse espetáculo circense de Kirchner é uma apresentação suicida: a cavaliçã absorve a violência do quadro, estando ali para apresentar sua morte. Kandinsky seria refratário dessa

poética “tipicamente expressionistas”, uma arte sublime?⁶²⁶³ Seriam os artistas da Ponte missionários da força pela força? Isto justificaria, por exemplo, a recusa às reproduções de Edward Munch em setembro de 1911.⁶⁴ Por outro lado, o que teria feito Kandinsky insistir veementemente na participação de Alfred Kubin, gravurista que muito se aproximava do primeiro expressionismo? Algumas conclusões podem ser formulada a partir do texto *Sobre a questão da forma*. Sendo o mais extenso do Almanaque, este ensaio sistematiza o que pintor entendia como processo de criação artística e o que seria precisamente a “interioridade”. Não pretendemos utilizar o texto como justificativa das recusas de Kandinsky, mas precisar o princípio espiritual e avaliá-lo como fator de oposição à Ponte.

Kandinsky inicia o texto falando de um “espírito criador” implícito na matéria e que, em sua contemporaneidade, não consegue ser visto pela maior parte das pessoas. Mas para que esta força interior venha à tona, como inclusive se nota em *Sobre o espiritual na arte*, é preciso haver liberdade como condição exterior. O pintor não se refere aos valores morais como um

⁶² Propositadamente, não adotamos como tópico de nossa pesquisa o sublime. Caberia ressaltar que essas poéticas expressionistas, em que a extrapolação da linguagem e a consequente dissolução da figuração enquanto forma circunscrevem a violência do gesto e uma “nova realidade”, correspondem à passagem do “belo” ao “sublime” característico da arte moderna. Esta última noção, que foi tradicionalmente definida pela estética kantiana como sendo do âmbito do objeto natureza, num primeiro momento inabarcável, é avaliado nas vanguardas por meio do caráter obtuso e refratário à aparência. Conforme se depreende de Theodor Adorno na *Teoria Estética*, essa revolta contra a aparência, por meio da qual a obra busca subsistência na dramatização do ornamento, leva ao retorno da natureza “não-articulada”, uma vez que esse movimento intenso dissolve-se enquanto devir, um grito sem força intersubjetiva além da expressão pura. Acerca disso, ver ADORNO, T. **Teoria Estética**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: 70, 1982, p. 122

⁶³ Em *Arte Moderna*, Argan aponta como outra fonte formal do expressionismo as poéticas de Edward Munch, que são influenciadas por leituras do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard. Conforme se informa, Munch viaja a Paris em 1885 e dialoga com os trabalhos de pintores como Georges Seurat, van Gogh, Paul Gauguin e Toulouse-Lautrec. Essa pesquisa faz o artistas norueguês desenvolver uma espécie de arte dramática premonitória que, segundo Argan, pretende inverter o método impressionista da percepção exterior: trata-se, para Munch, de uma percepção intrínseca, uma “realidade interna”: “*A própria representação deve, em certo sentido, se autodestruir: a palavra deve se tornar morte. A palavra deve se tornar, ou voltar a ser, grito. A cor deve se incendiar em sua própria violência: não deve significar; e sim expressar.*” (ARGAN, op. cit., p. 215). Complementar a esta abordagem, sugerindo um procedimento “comum” expressionista, Claudia Valladão de Mattos mostra que, da Ponte a Bauhaus, existe uma tentativa de “reintegração da arte”, motivada pela ruptura entre a esfera social e estética explicitada pelas revoluções burguesas do século XVIII – tal consciência havia sido herdada do fin-de-siècle. (Cf. VALLADÃO DE MATTOS, op. cit., p. 42). Porém, a historiadora termina por posicionar tal reintegração na fonte romântica das vanguardas. Esclarecemos que, a despeito da herança romântica, explorada na segunda parte deste trabalho, preserva-se neste capítulo a pesquisa plástica enquanto registro à parte, no sentido de não reduzir categoricamente todos os procedimentos artísticos do Cavaleiro Azul, tanto propriamente formais quanto poéticos, a um desdobramento do romantismo. Tal deslocamento se faz oportuno para que, mais adiante, tomemos a questão da abstração a partir da pesquisa plástica e dos escritos.

⁶⁴ Cartas, p. 49

monolítico tradicional, mas a um jogo de valores⁶⁵ de cada tempo. Em função dessa transitoriedade, em que cada tempo circunscreve suas regras, *suas necessidades*, a forma não é para Kandinsky um “éidolon”, uma imagem supra-histórica que informa a matéria, mas um valor de expressão relativo ao artista⁶⁶. Quando Kandinsky dá à forma a dimensão relativa, aproxima-se do que Franz Marc defende em “Os selvagens da Alemanha”: existe uma dimensão simbólica da época, na qual o artista trabalha e faz subsistir um futuro espiritual.⁶⁷ Se pensarmos a partir dessa preceptiva simbólica⁶⁸, segundo a qual o quadro se torna uma cifra da religião que não é religião, mas arte, pode-se enxergar esse projeto geral do Cavaleiro Azul para uma nova pintura, abstratamente real, não exatamente como uma poética pós-oiocentista. Primeiramente, o reconhecimento de seu lugar na tradição artística enquanto crise de valores⁶⁹, torna necessário inserir o mundo na arte; portanto, não se tratava de uma exploração estritamente artística, mas de uma ciência capaz de estruturar o conhecimento do real. Em segundo lugar, se a pintura deve ser parte desta nova ciência (enquanto *nova* pintura), ela não pode ser submetida à esfera absolutamente livre enquanto arte. Se retomarmos os textos de Kandinsky (por exemplo, *Sobre o espiritual na arte*) e Franz Marc

⁶⁵ O que podemos associar a Nietzsche. Conforme trataremos em nosso segundo capítulo, a influência de filósofo sobre Cavaleiro Azul será em grande medida de matriz romântico, diferentemente das leituras mais literais feita pelos artistas da Ponte. Não podemos deixar de notar que, desde a juventude, Franz Marc foi um entusiasta de Nietzsche, tendo se aproximado de texto como *Além de bem e mal* e *Assim falou Zaratustra*. Mais precisamente, o autor foi uma das motivações de Marc para abandonar sua carreira de sacerdócio e tornar-se artista. Numa carta escrita à Maria Marc em 1911, Franz tece elogios à Nietzsche como o crítico da cultura, que tinha “um grande ódio de nosso tempo e, sobretudo, da Alemanha” (ROSSBECK, op. cit., p. 41). Não cabe a esta pesquisa detalhar Nietzsche como registro da produção de Marc, mas gostaríamos de indicar que esta tópica é vista mais claramente entre 1912 e 1913, quando Marc conhece Robert Delaunay e os artistas italianos. Tais circulações serão importantes para definir as formas prismáticas de sua fase final, que culminarão nas “composições”. Levando em consideração que apenas após o Cavaleiro Azul Marc radicaliza-se com uma arte “nietzscheana”, remetemos esses resquícios de Nietzsche do Almanaque e de escrito da época à confluência estética do século XIX, apresentada no segundo capítulo.

⁶⁶ Almanaque, p. 142.

⁶⁷ Almanaque, p. 41.

⁶⁸ Em nosso segundo capítulo, problematizamos a questão do símbolo enquanto herança da tradição pictórica e mediada pelo romantismo. Por ora, o termo é apresentado sem precisão, apenas tal como retirado dos escritos.

⁶⁹ Segundo a análise de Giulio Carlo Argan, esse conflito do século XIX se instaura, por exemplo, entre os projetos urbanísticos progressistas, que visavam a inserção do trabalhador na cidade, e o projeto citadino de afirmação do Estado, que prevê a escala monumental o *boulevard*. Neste caso, Argan faz clara alusão ao caso francês do barão de Haussmann que, na Paris de Napoleão III, destrói habitações das camadas mais pobres para a abertura de largas vias. O autor ilustra então uma oposição entre o urbanismo, tentativa de tornar a cidade orgânica, e o projeto estatal, uma modernidade contraditoriamente arcaica e monumental (ARGAN, C.G. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.186)

(*Para uma crítica do passado e Os selvagens da Alemanha*), veremos que a avaliação dos valores, para além de um perspectivismo via Nietzsche, significa admitir que todo o conhecimento é um conhecimento, mas não como uma solução “artística”⁷⁰. A grande virada, que acreditamos ser um empreendimento comum entre Marc e Kandinsky, é tornar a arte ciência. O que significaria então a liberdade a que todo artista tem direito? A liberdade não pode ser confundida como força espiritual, mas apenas uma primeira condição:

Em relação à liberdade, esta se expressa no esforço para se libertar das formas que já materializaram sua meta, quer dizer, para se libertar das velhas formas no esforço de criar novas e infinitamente variadas formas. (...) A busca involuntária pelos limites extremos dos meios de expressão da época atual (...) é, por outro lado, uma subordinação da liberdade aparente irrestrita – o que é determinado pelo espírito do tempo –, e um ajuste da direção que a busca deve seguir. (...) *Mas seu movimento principal é determinado pela mão que o guia. Do mesmo modo, nossa época, que se crê totalmente livre, também depara com certos limites, mas que serão deslocados “amanhã”*⁷¹

Reconhecer os limites da época, muitas vezes ofuscado pela aparente liberdade irrestrita, faz parte da tarefa de produzir formas infinitas: é por meio da tensão entre os limites e o movimento espiritual, que as condições se deslocam à medida da mudança de valores. O que diferencia então qualquer atitude espiritual deste grande momento que Kandinsky se arroga? O termo por ele utilizado é musical: um “som interior”. Uma lógica não puramente orgânica, mas de atuação energética, como espasmos, que conduz a matéria ao seu caminho. Isto que possibilita Kandinsky a escrever, como fechamento do Almanaque, sua composição *A sonoridade amarela*, cujas cenas são dominas por um longo ocaso azul que anuncia a chegada de uma flor amarela⁷².

À luz de tais princípios, a recusa de Kandinsky em dar destaque aos artistas da Ponte pôde ser melhor explicitada. Não se tratava apenas de uma razão prática (garantir a identidade do Cavaleiro Azul em sua própria publicação). A Ponte estava centrada numa “experiência direta da vida”⁷³, uma espécie de pulsão que não será aproveitada de modo semelhante pelos artistas de Munique. Como já informamos, esta orientação será tomada radicalmente por Franz Marc

⁷⁰ Leitura muito associada a Nietzsche entre as correntes na Alemanha.

⁷¹ Almanaque, p. 147, grifo nosso.

⁷² Almanaque, pp. 121-238.

⁷³ BEHR, op. cit., p. 20.

em sua fase final, ainda que por meio de Robert Delaunay e os artistas italianos.

O texto de Kandinsky sobre a forma ainda traz uma questão central: o que é a abstração? Mas, antes de retomarmos o ensaio, trataremos ainda dos resquícios da arte francesa no Cavaleiro Azul. Essa tradição pictórica implica não somente uma pintura pura, mas certa consciência histórica da arte. Tal consciência definirá os termos da abstração.

1.3 Heranças e presenças da arte francesa

Os bens espirituais é o primeiro texto no Almanaque. O escrito é um apelo às novas ideias que não têm preferência no gosto de uma gente que dele necessita. Nestes termos, Marc fala de um público que rejeita o presente “puramente espiritual” que aqueles artistas lhes ofertavam. O exemplo do texto é de um conquistador aclamado por seu país por ter criado uma nova colônia; essa figura se contrasta com aquele atrevido que fornece um bem muito mais significativo à pátria⁷⁴. Assim Marc se entendia como artista. As novas ideias, que devem invadir o mundo até que se tornem rotineiras, obedecem em seus escritos (e também nos de Kandinsky) à lei do invisível: energias, vibrações. Foi-lhes recorrente ressaltar que a recusa dos seus princípios, sobretudo do ponto de vista formal, se deve à inabilidade da crítica e do público de entender tais questões como estruturantes em suas produções; a reconfiguração do olhar era uma exigência – este era o ensinamento dos bens espirituais. É neste sentido, da reconfiguração do olhar (e também dos valores em torno do quadro) que Marc menciona Paul Cézanne. Mas o nome do artista francês não é aqui elencado a título de historicismo. Cézanne é igualado a El Greco e situados no “limiar da arte moderna”, espíritos afins ligados ao surgimento de novas ideias. Esse discurso, bastante repetitiva nos escritos de Marc, não é uma revisão da tradição pictórica. Inclusive, a postura de Marc é uma afirmação de princípios da arte francesa entre os séculos XVIII e XIX. Uma confrontação com outros registros nos ajudam a entender como Cézanne e El Grego são contextualizados no texto de abertura do Almanaque.

Marc escreve também em 1912 o texto *A nova pintura*⁷⁵, em que trata das heranças dos movimentos franceses. Não se trata de um elogio, mas uma reflexão sobre os esgotamentos e

⁷⁴ Almanaque, p. 30.

⁷⁵ Escritos, p. 100.

as possibilidades abertas pelo século XIX. Pergunta-se: “quem acredita estar mais próximo do coração da natureza? Os impressionistas ou os jovens de hoje?”.⁷⁶ A resposta é relativa e imprecisa, pois a grande questão parece repousar sobre os princípios distintos adotados por essas correntes. Édouard Manet, apontando como exemplar impressionista⁷⁷, é o praticante das formas exteriores que tentou revelar o aroma por meio da cor e “fazer seu mistério interior palpável”. Cézanne, colocando à frente em termos de técnicas, foi aquele que “persistiu na estrutura orgânica das coisas e em dar um significado espiritual e interior ao seu fim último”.⁷⁸ Assim, Marc defende que o problema entre o “interior” e o “exterior” deve ser resolvido de acordo com a necessidade de cada época.

Para ilustrar o esgotamento do impressionismo, Marc cita uma lenda sobre os últimos anos de Cézanne: acredita-se que, ao fim da vida, o pintor se lamentava profundamente de seu destino⁷⁹, que o impossibilitava cada vez mais de pintar. Mas naquele momento tardio, a ideias de Cézanne “surgiam” e lhe mostravam como deveria proceder. A anedota utilizada reforça que Cézanne, embora seja um homem do século XIX, já sinalizava os meios artísticos pelo qual a pintura deveria proceder. “Meio”, no sentido em que Marc emprega, não parece ser somente a cozinha e o emprego de técnicas no quadro, mas todo o levantamento conceitual (“surgimento de ideias”) como fruto da reflexão e da espontaneidade. Teria o impressionismo se esgotado numa lógica do olhar? Seria, segundo Marc, o surgimento da ideia a tarefa iniciada por Cézanne?

Clement Greenberg, em *A crise da pintura de cavalete*, refere-se a um “impressionismo ortodoxo” cujo resultado seria “um quadrado de tinta regularmente e firmemente texturizado, que tendia a atenuar os contrastes e ameaçava – mas só ameaçava – reduzir a pintura a uma

⁷⁶ loc. cit.

⁷⁷ Édouard Manet é mencionado aqui enquanto “impressionista” para respeitar a argumentação de Marc. Como nota Sciapiro, o pintor francês será um propulsor dos jovens artistas franceses a partir de 1860, mas destacado daquele movimento artístico porque sua obra apresenta circulações ainda distoantes do fin-de-siècle: “*Embora mais jovem que Pissarro e somente um pouco mais velho que Degas, Manet é, com frequência, separado dos impressionistas por causa da natureza da sua arte na década de 1860, que conservava resíduos do realismo anterior e da pintura imaginaiva, de seu interesse por temas romanescos, até mesmos jornalísticos, e por sua paleta característica de pretos e cinza, assim como seus extraordinários tons neutros aplicados em grandes massas nitidamente definidas.*” (SCIAPIRO, M. **Impressionismo**. Reflexões e Percepções. Prefácio de Sônia Salzstein. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: CosacNaify, 2002. p. 23)

⁷⁸ loc. cit.

⁷⁹ Paul Cézanne foi diagnosticado tardiamente diabético, o que lhe teria causado problemas de visão.

superfície relativamente indiferenciada.”⁸⁰ Este aspecto ressaltado pelo crítico, da superfície empastada feita de relações da cor com a cor, radicaliza-se com a tela plana que abandona progressivamente a profundidade e exaure as distinções⁸¹. O desenvolvimento destas poéticas, cujo resultado é para Greenberg a chamada pintura *all-over*, está numa espécie de espírito de época contemporâneo da indissociabilidade, que vai da literatura às hierarquias sociais⁸². O exame de Greenberg da herança impressionista para o século XX, embora distante do contexto de Franz Marc, nos auxiliar a compreender alguns pontos levantados pelo artista. Cézanne, como elo com a tradição francesa, fornece bases para se pensar num caráter essencialista confrontado com a percepção – uma oposição fundamental para o Cavaleiro Azul. Estabelecer um trajeto díspar significa questionar o olhar, ou melhor, a pintura enquanto olhar: a superfície torna-se insuficiente, e a pintura deve se superar enquanto tal. “Vibrações” e outros termos análogos tinham como objetivo reforçar esta difícil tarefa de uma arte do invisível, ou melhor, de um visível além do visível. Assim, embora elogie a tradição do século XIX, Franz Marc afirma que as motivações da época se voltam para uma outra direção: trata-se agora de buscar o que está por baixo do véu da aparência, pintar o lado interior e espiritual da natureza, “porque nós *vemos* esse lado”.⁸³

Esta tarefa espiritual a que o Cavaleiro Azul se propunha ainda estava de outro modo relacionado à tradição pictórica francesa. Para além da exploração de essencialidades, os artistas de Munique são defensores da cor por um motivo ulterior ao impressionismo.

No ensaio “Delacroix e Romantismo histórico”⁸⁴, Giulio Carlo Argan opera um recorte da trajetória do artista sobre as implicações de suas pinturas de motivo histórico. A abordagem de Argan, embora muito mais interessada na concepção de “história” subjacente à produção de Delacroix, apresenta alguns registros que podemos considerar integrados às vanguardas históricas. Ao fazer interpretação de alguns quadros, o historiador aponta um caráter

⁸⁰ GREENBERG, C. A crise na pintura de cavalete. In: Lichtenstein, J. **A pintura**, v. 14. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2014. p. 64.

⁸¹ *ibidem*, pp. 65-69.

⁸² *ibidem*, p. 69.

⁸³ Escritos, p. 100

⁸⁴ ARGAN, G. C. **A arte moderna na Europa**. De Hogarth a Picasso. Tradução, notas e posfácio de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 p. 346.

“autoemocionado”, em que prevalece dramatização por meio da cor, uma percepção sensível do que seria o registro histórico:

O próprio Delacroix explicitaria esse aspecto em sua poética ao escrever que nunca se pinta o tempo bom pelo desejo que se tem do tempo bom. Memória e imaginação são a mesma atividade; e a história é feita de memória e imaginação. Logo, a pintura histórica é, para Delacroix, memória e imaginação vividas com a “sensibilidade” do presente.⁸⁵

E esta noção, para Argan, é um modo de atrelar o movimento da história ao movimento do sujeito, o que possibilita uma apreensão do fato em relação à esfera da vida – por isso o autor fala num processo de “simbolização”⁸⁶ da ideia universal. Essa dramatização por meio da cor, uma espécie de reorganização da realidade à medida da experiência, leva Argan a concluir que Delacroix finda por libertar a pintura do “libreto”: o pintor desenvolve em determinado ponto uma ciência da cor segundo a qual a temática do quadro não o precede, mas é guiado por ele, “orquestrado”.⁸⁷ Há ainda outras consequências. A paleta de Delacroix, alquimia emergida da sensibilidade, está no quadro de modo relacional: as cores se definem na medida em que se relacionam com as demais, produzindo matizes outros e definindo-se enquanto agentes da composição. No quadro *As mulheres de Argel*, de 1834, não haveria um processo de iluminação de cores, mas cores iluminadas.⁸⁸ Por tais motivos que o pintor impressionista Paul Signac (1863 – 1935), por exemplo, afirma décadas mais tarde que aquele quadro “antecipou o princípio da “divisão de tons”⁸⁹. Ironicamente, as cores de Delacroix, enquanto narrativa precedente ao quadro, desencadeiam princípios no impressionismo que se chocam com a perspectiva da história homenageada. Em suma, o instante histórico descrito à medida do sujeito, “simbolizado”, motivará os pintores impressionistas a fazer não somente da pintura, mas da própria história, uma superfície cujo único acesso é o tempo presente. Em outro ensaio de Argan, sobre o *revival*, isto é explicitado. A história plana significa a dissolução das cronologias. Nas palavras do autor:

⁸⁵ ARGAN, *ibidem*, p. 362.

⁸⁶ *ibidem*, p. 355.

⁸⁷ *ibidem*, p. 366.

⁸⁸ *ibidem*, p. 365.

⁸⁹ *loc. cit.*

(...) os impressionistas vão ao museu, põem-se perante as obras dos mestres do passado e as “registram”, assim como vão ao campo e se põem, com tela e tintas, perante o “motivo” para “registrar” um momentâneo efeito de luz. A memória já não tem uma vez na arte: um quadro de Ticiano, de Poussin ou de Velázquez é um estímulo que provoca uma sensação visual e, nesse sentido, não é nem antigo nem moderno, e sim absolutamente presente.⁹⁰

O “presente” faz com que o artista explore outras plásticas distantes do centro europeu, criando o que Argan chama de um não historicismo. Essa cadeia de relações não se encontra cronológica e muito menos poeticamente distante do Cavaleiro Azul, se pensarmos que a estrutura do Almanaque se dá com a mesma proposta: gravuras da Polinésia, do Japão, pinturas medievais dispostas ao lado de quadros dos membros e colaboradores. Não de modo conclusivo, podemos pensar que a menção a Cézanne no primeiro texto de Franz Marc está carregada de dois elos. Um deles se dá por oposição: reverter o que se acredita ser uma “percepção impressionista” para uma instância além do tempo e do espaço. O segundo elo, implícito, diz respeito à tradição pictórica que, por sua força conceitual, foi capaz de transformar a sua história em história do tempo presente, ou seja, para além do próprio tempo. Mas as proposições poéticas do Cavaleiro Azul mostravam consciência desta virada? Se sim, de que modo se deu essa pintura intra-real? É nesse sentido que propomos uma incursão por algumas ideias de Kandinsky, o que pode nos fornecer noções de abstração.

1.4 A abstração

A partir da abordagem que aqui propomos, falar em abstração pode levar a dois desvios. O primeiro deles, relativo a Kandinsky, é a literalidade do termo “abstração”. Esse simples modo de vencer a matéria, uma investigação do mistério mecânico e insondável da natureza, poderia ser visto enquanto realidade? Se pensássemos a abstração não negativamente, não como anti-figuração, mas como uma lógica outra, compreenderíamos de modo mais lúcido as ideias de Kandinsky? Apresentamos tal inversão na tentativa de apreender essa categoria em seu próprio desdobramento.

O segundo desvio, talvez inevitável, é pensar que as ideias de Kandinsky para a pintura constituem uma preceptiva para o Cavaleiro Azul. Apresentamos até então, implicitamente, que as ideias gerais do grupo estão em certas medidas indissociáveis do pensamento do pintor, a ponto de suas concepções serem simplesmente aplicadas ao programa. Ainda que haja

⁹⁰ ibidem, p. 411.

contradições dentro do próprio Almanaque – que um texto de Franz Marc seja um defensor do grupo *a Ponte* e que um texto de Kandinsky sirva para refutá-lo –, a preceptiva fundamental se mantém: construir uma nova realidade. Mas seria radical e insuficiente prosseguir com uma relação de identidade entre Kandinsky e outros membros mais ativos, sobretudo Franz Marc e August Macke. Por isso, trataremos como tônicas destes dois artistas se diferenciam de uma “sinfonia da cores”. Nosso objetivo, em tal ponto, é contradizer os rumos traçados por Kandinsky como unânimes.

A partir desses dois eixos, adentremos o tema central da pesquisa plástica do Cavaleiro Azul. Primeiramente, Kandinsky será apresentado como um propulsor dessa poética. Depois, a partir da problematização do seu conceito de abstração, o confrontaremos com registros de outros artistas para, de modo mais preciso, apresentar diferentes noções de abstração.

1.4.1 *Mais real que a visão*

Importante crítico da obra de Kandinsky, Philippe Sers se refere ao pintor russo por meio de metáforas musicais, tal como o próprio Kandinsky fez questão de definir sua obra. Sers chega a falar na “teologia do silêncio”, cuja abstração pretende trazer à tona um *conteúdo espiritual concreto*⁹¹. Tal concepção, segundo a qual um procedimento artístico anti-figurativo revela a essência por trás da matéria, poderia facilmente tornar a importância dessa busca exterior ao quadro. Ora, se a vontade de Kandinsky era estabelecer a pintura enquanto “ciência” do interior, uma pintura lógica apenas em relação a si mesma, incorreríamos em erro. Partindo não rumo ao quadro, mas *dentro deste*, passemos a entender essa nova realidade seguindo algumas pistas fornecidas por Sers.

Em prefácio a uma tradução francesa de *Sobre o espiritual na arte*, Sers ativa uma noção central no pensamento de Kandinsky. Ele atrela a abstração a uma noção de tempo que, diferente de um transcurso efetivo, destaca-se enquanto tempo da própria imagem:

Para Kandinsky, a noção central é a de tempo. Há um tempo a se alcançar. Todas estas inspirações, longamente contadas em seus textos autobiográficos, são temporais. Rembrandt, no Ermitage, atinge-no [Kandinsky] porque ele introduziu o tempo em pintura. É o tempo da leitura do quadro: nenhuma temporalidade irreversível como aquela que afeta tradicionalmente a leitura

⁹¹ KTOTV: Philippe Sers: Kandinsky. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zQMBSO2h4rc&t=326s>>, acessado em 13 de setembro de 2017.

musical, mas tempo da liberdade, percurso do quadro pelo óleo, que segue as complicadas passagens da sombra à luz, tempo da busca de sentido através da lógica dos contrastes.⁹²

Seguindo a interpretação de Sers, trata-se de um tempo absolutamente pictórico, a saber, em que a própria imagem demanda daquele que olha um percurso, um desbravamento de sua composição e, mais radicalmente, como se o quadro pudesse ser visto de dentro. Essa temporalidade interna, não simplesmente utilizada, mas gerada pela imagem espiritual (o quadro), dá a ver um tempo que lhe é particular, não somente enquanto duração, mas também como historicidade. De modo mais preciso, a época de Kandinsky lhe forneceu uma solução que somente as vanguardas poderiam alcançar do ponto de vista formal: o tempo constantemente presente da superfície do quadro. Mas em Kandinsky, tal tópica exige cuidado. Deve-se levar em consideração que o pintor nunca abandonou a concepção cristã de tempo herdada de sua religião de criação, o catolicismo ortodoxo; somem-se a isso as influências da teósofa russa Helena Blavatsky. Uma das fundadoras da Sociedade Teosófica e sistematizadora da Teosofia no século XIX, Helena era uma figura oblíqua, pesquisadora de diferentes religiões, notadamente do oriente. É interessante notar que justamente no século XIX, com o largo avanço científico, doutrinas místicas e religiosas surgem como tentativa de racionalizar suas crenças, certamente para apresentar suas formas de transcendência à guisa de ciência. O caso de Blavatsky não foi diferente. No prefácio ao seu livro *Isis desvelada* ela escreve: “Diga a alguém que nunca viu água que há um oceano de água, e ele deve aceitar isto por fé ou rejeitar completamente. Mas deixe uma gota cair em sua mão e então ele tem o fato a partir do qual ele poderá inferir todo o resto.”⁹³ Para justificar sua inferência, a escrita utiliza a expressão latina “*Ex nihilo nihil fit*”⁹⁴. Certamente estudos deste tipo estão em consonância com o declínio da religião face à modernidade. Mas podemos extrair de discursos deste tipo um processo de racionalização por séculos persistente – algo que pode ser remontado, por exemplo, à filosofia medieval. São Tomas de Aquino, ao colocar Deus como limite epistêmico, fornece à teologia cristã o subsídio aristotélico necessário para estabelecer

⁹² SERS, P. Prefácio.in: *Espiritual na arte*, p. 20.

⁹³ BLAVATSKY, H. Prefácio. In: Idem. **Isis Unveiled**. A master-key to the mysteries of ancient and modern science and theology. Volume I – science. New York: Theosophy Trust, 2006. Disponível em <https://www.theosophytrust.org/Online_Books/Isis_Unviled_Vol_1_V1.3.pdf>, acessado em 15 de setembro de 2017.

⁹⁴ “Do nada, nada se faz”.

relações de causalidade:

(...) Tudo aquilo que não existiu sempre, se um dia começa a existir, carece de uma outra causa que o traga à existência, visto que nada pode passar por si mesmo da potência ao ato, do não-ser ao ser. Deus, porém, não pode ter nenhuma causa fora de si mesmo, por ser o primeiro ente, e a causa é anterior ao efeito. É portanto necessário que Deus tenha existido sempre.⁹⁵

Sem nos determos a uma genealogia que permeie, por exemplo, a filosofia escolástica e os discursos religiosos racionalizados ao longo da modernidade, poderíamos afirmar que essa relação intuitiva de causalidade, independente do rigor argumentativo, foi importante para que artistas como Kandinsky pudessem estabelecer, por seu turno, causalidades universais a partir da obra de arte. A Teosofia, que não se afirma uma religião, mas uma sistematização de conhecimentos, teria chamado a atenção de artistas vanguardistas justamente por ousar ultrapassar os limites impostos pela ciência.⁹⁶ Remetendo às produções de Kandinsky, esse campo da nova ciência, para além daquela material limitada pelo seu próprio objeto, se trata de uma ciência do que é ilimitado, altamente expansivo e apenas detectável. Tais premissas foram suficientes para motivar uma pintura que também é, por sua vez, ilimitada.

A partir daí, pode-se pensar, por exemplo, que um não-tempo (um tempo para além da duração?) será argumento importante para que Kandinsky circunscreva o campo de atuação da pintura, qual seja, ela própria. A arte, neste sentido, não seria mero anúncio de uma nova era, de um “homem espiritual”, mas o propulsor, o ponto de concentração da energia necessária para tal. Se Kandinsky tinha pretensões de reunir arte e ciência, seria certamente uma ciência à medida da arte.

Mas, a despeito das particularidades do pintor, essa historicidade que sua poética suscita não deixa de corresponder às tendências gerais da arte de vanguarda. O crítico Clement Greenberg, ao comentar procedimentos formais do início do século XX, fala da pintura gradativamente resolvida em sua planaridade:

As cores primárias, as cores “instintiva”, fáceis, substituem os tons e a tonalidade. A linha, que é um dos elementos mais abstratos da pintura, visto que jamais é encontrada na natureza como definição de contornos, retorna à pintura a óleo como terceira cor entre duas outras áreas de cor. Sob a

⁹⁵ TOMAS DE AQUINO. Compêndio de teologia. In: **Seleção de textos**. Sto. Tomás de Aquino. Dante Alighieri. Luiz João Baraúna et alii. São Paulo: Nova Cultura, 1988. Coleção Pensadores. p. 30

⁹⁶ Acerca desta interpretação, cf. FRÓIS, K. P. O sonho abstrato. A arte geométrica na modernidade. In: **Cadernos de pesquisa interdisciplinas em ciências humanas**, Florianópolis, v. 7, n. 83, out/2006, pp.1-12.

influência do formato quadrado das telas, as formas tendem a se tornar geométricas (...) o próprio plano da pintura fica cada vez mais raro, achatando-se e comprimindo os planos fictícios de profundidade até que eles se encontrem como um só no plano real e material que é a verdadeira superfície da tela.⁹⁷

Como depreendemos de Greenberg, esse “primitivismo” formal de perspectiva rebatida, massas tonais, planos conscientemente ilusórios, não é exatamente um esgotamento, mas condensação da pintura à sua própria condição, a saber, que seu limite material condiciona sua narrativa. Neste sentido, de uma historicidade resolvida na superfície, assim como os planos que não mais se esforçam para uma alegoria imagética de profundidade, a tela dá a ver uma história não mais contada, mas que se desdobra imediatamente, ou seja, enquanto tempo absolutamente presente. Mas, ainda que esse tempo pictórico seja detectável pela crítica enquanto um “espírito de época” ou envergadura histórica, esse aspecto era conscientemente admitido por Kandinsky enquanto procedimento artístico? Se retomarmos texto no Almanaque, *Sobre a questão da forma*, encontramos registros que corroboram essa compreensão comum.

No ensaio em questão, Kandinsky enumera seis pontos que ele considera como características de uma época espiritual e, mais adiante, apresenta seus respectivos comentários. Destas, gostaríamos de destacar a última: “que hoje [grupos e indivíduos] têm à sua disposição toda a despesa, isto é, cada matéria, da mais “dura” até a que existe apenas em duas dimensões (abstrata), é empregada como elemento formal”⁹⁸. Quanto a isso:

o olho direcionado a um ponto (...) não consegue abranger uma grande área. O olho distraído, que passeia pela superfície, abrange essa grande área ou parte dela, mas fica preso às diferenças exteriores e se perde em contradições. A razão dessas contradições reside na diversidade dos meios que o espírito de hoje parece arrancar arbitrariamente da despesa da matéria. “Anarquia” é como muitos chamam o estado atual da pintura. (...) Entende-se por isso, equivocadamente, sublevação e desordem. A anarquia é planejamento e ordem, produzidos não por um poder externo que acaba por fracassar, mas criados pelo *sentimento do que é bom*. Também aqui são estabelecidos limites, mas que devem ser descritos como limites *interiores* e devem substituir os exteriores. E esses limites também são ampliados sempre, gerando uma liberdade cada vez maior, que por sua vez abre caminho para revelações subsequentes.⁹⁹

⁹⁷ GREENBERG, C. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: **Greenberg e o debate crítico**. Organização, apresentação e notas Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

⁹⁸ Almanaque, p. 147

⁹⁹ Ibidem, p. 149, grifos do autor.

De modo exemplar, teríamos nessa explicação de Kandinsky um extrato da força do projeto do Cavaleiro Azul e, de modo mais pontual, o significado de uma “abstração” para tal empreitada. Esse novo modo de organização da matéria disponível à arte, entendida pelo olhar comum como aleatoriedade de procedimentos artísticos, é a construção de uma lógica outra, segundo a qual os limites rígidos da matéria não são apenas secundários, mas são postos fora do problema central. Essa lógica puramente interior pode justificar, por exemplo, que os materiais para a pintura extrapolem os limites de uma linguagem visual por um processo brusco de matização, que as massas tonais de branco sejam aplicadas sem necessariamente equilibrar as composições, mas apenas com uma força autônoma na paleta. Assim, inverter o termo “anarquia”, para Kandinsky, significa implodir leis formais do ponto de vista material: essa aparente descontinuidade artística, que vai desde as pinturas às organizações vanguardistas, significa reorganizar a arte a partir da própria arte, o quadro pelo próprio quadro, em suma, a totalidade (“natureza” ou “absoluto”¹⁰⁰) deve entrar em consonância consigo mesma. Seria Kandinsky um defensor da relação de identidade do todo consigo mesmo? Limitando-nos ao contexto do Almanaque, podemos afirmar que sim. Ainda no mesmo ensaio, o pintor tece considerações sobre a abstração e o realismo e, por fim, os iguala por meio de um “ideal” imanente à forma¹⁰¹.

Primeiramente, comenta-se que um aparente equilíbrio entre esses dois processos artísticos – o abstrato como “puramente artístico” e o realismo como antítese concreta – foi rompido pela anarquia. Mas o pintor desfaz esta visão afirmando que a fixação desse objeto puramente material não seria, de modo categórico, uma supressão da espiritualidade do objeto, mas uma fixação figurativa em consonância com sua interioridade. O realismo, para Kandinsky, não deixa de ser abstrato em contrapartida: a supressão e a condensação do conteúdo espiritual em *quantidade* aumentam sua *qualidade*. Em nota de rodapé, o pintor justifica: “A diminuição quantitativa do abstrato equivale ao aumento qualitativo do abstrato. Aqui, tocamos uma das leis mais essenciais: o aumento *exterior* de um meio de pressão leva em determinadas circunstâncias à diminuição de sua força *interior*. Aqui, $2 + 1$ é menos que $2 - 1$.”¹⁰² Em tal

¹⁰⁰ Os termos aqui utilizados levam em conta o emprego por parte de Kandinsky.

¹⁰¹ Termo também utilizado de acordo com Kandinsky, enquanto modo historicamente transitório, relativo.

¹⁰² Almanaque, p. 158, grifos do autor

ponto, podemos justificar o porquê de Kandinsky se referir constantemente à liberdade artística como uma condição, e não um “meio” em sentido estrito. A total abertura do conteúdo espiritual sobre a matéria poderia enfraquecê-lo ou desorientá-lo enquanto energia modificadora. A supressão, por esta via, é uma condição necessária para que o conteúdo espiritual venha ser efetivo ou, como quer Philippe Sers, concreto. Para compreender de modo mais claro esta questão, analisemos um texto de Kandinsky de 1913 publicado na *Der Sturm* intitulado “A pintura como arte pura”.

No escrito, afirma-se que o conteúdo espiritual *aspira* a uma determinada forma, de modo que não existe mera formatação do material por parte do espiritual, mas um processo de adequação a tais necessidade interiores.¹⁰³ Esse processo de “refinamento”, descreve Kandinsky, ocorreu na história da pintura numa cadeia evolutiva em três estágios: no primeiro, até o século XIX, a pintura é motivada pelo desejo prático de fixar corpos efêmeros; em seguida, há uma pintura “realista”, com a inserção gradativa do elemento espiritual e, por fim, tem-se a “pintura de composição”, em que há que a arte alcança seu estado puro.¹⁰⁴ Um aspecto deve ser ressaltado entre os segundo e terceiro estágios: se, na pintura realista (impressionismo, neo-impressionismo, expressionismo, em parte o cubismo e o fauvismo), existiu um suporte objetivo para o espiritual, a pintura de *composição* sinaliza o desenvolvimento completamente autônomo desse conteúdo, ou seja, uma linguagem de fato artística.¹⁰⁵ Se compararmos os dois textos, escritos respectivamente em 1912 e 1913, podemos detectar que, em um curto período, Kandinsky cedeu à predileção do conteúdo espiritual, não mais apresentando esse termo de modo tão articulado quanto no Almanaque, mas afirmando o conteúdo enquanto unidade independente. Mas ainda há um traço comum na argumentação: o elemento objetivo da pintura realista deve ser vertido por um elemento *construtivo*. Portanto, segundo nosso entendimento, as leis fundamentais do universo são aqui novamente aludidas na esperança de destituírem as leis da matéria.

Por outro lado, contradizendo a visão de Kandinsky, Franz Marc nos oferece concepções desse conteúdo espiritual articulados numa alquimia da natureza. Conforme mostraremos a

¹⁰³ KANDINSKY, W. **Gramática da criação**. Apresentação e organização de Philippe Sers. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: 70, 2008. p. 45.

¹⁰⁴ KANDINSKY, *Ibidem*, pp. 46-47.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 48.

seguir, a alquimia da natureza proposta por Marc não é exatamente uma musicalidade universal.

1.4.2 Franz Marc e a ordem das coisas

Retomando o texto “Os selvagens da Alemanha” no Almanaque, flagramos mais uma questão cara à abstração no Cavaleiro Azul. Franz Marc se debate com a crise do estilo advinda do século XIX. Mas, ao contrário de um “problema”, o pintor encara essa ausência absoluta de estilo como uma condição fundamental para a singularidade da obra, a dádiva de seu tempo. “Signos independentes e impetuosos de uma nova era, que se multiplicam em todos os lugares”¹⁰⁶, esse é o entendimento de Marc sobre as diferentes práticas artísticas, não mais lineares e de racionalidade abstrata, pouco a pouco desmontada por correntes e indivíduos que se preocupam em produzir signos para sua própria época. O fim do estilo, como pontua o artista, é uma questão trazida à tona pelo Almanaque já em sua organização, colocando lado a lado imagens que não obedecem à lógica dos movimentos, das “escolas”, mas que respondem em termos de uma interioridade. Mas existiria aqui um uso de um termo semelhante ao de Kandinsky, uma visão a partir de dentro? A interioridade defendida por Marc dista consideravelmente disso.

Propor uma separação radical entre Kandinsky e Franz Marc constitui um grande problema. Em que medida Marc teria iniciado reflexões, bem como uma poética, de modo independente das noções de espiritualidade e de “pintura pura” formuladas pelo pintor russo? Uma resposta razoável para esta questão é que tal influência nunca deixou de atuar. E seria mais inábil de nossa parte uma rigorosa cisão justamente no período do Cavaleiro Azul. Mas há uma fissura neste diálogo. Em relação a isso, apoiamo-nos no trabalho de Katja Förster, autora que defende que Franz Marc passa de uma interpretação do mundo romântica a uma interpretação metafísica, algo a ser notado sobretudo em seus escritos¹⁰⁷. A tese de Förster trata de modo extensivo de registros biográficos de Franz Marc desde sua juventude à sua fase final já durante a guerra, chamada pela autora de “imagem espiritual-metafísica do mundo”. Uma vez

¹⁰⁶ Almanaque, p. 44

¹⁰⁷ FÖRSTER, K. **Auf der Suche nach einem vollkommenen Sein**. Franz Marcs Entwicklung von einer romantischen zu einer geistig-metaphysischen Weltinterpretation. Tese de Doutorado. Universität Karlsruhe, Karlsruhe, 2000.

que nosso trabalho não prevê uma abordagem exaustiva da obra de Franz Marc, operamos um recorte no texto de Förster para sustentar nossa interpretação.

Segundo se registra, Kandinsky teria questionado Marc em 1911 sobre Picasso: “Esse *desagregar* é muito interessante. Mas aos meus olhos são livremente “falsos”. Mas me alegra muito como sinal do imenso ímpeto para o não-material! Picasso procura a medida do número. Mas os números não são também algo puramente convencional?”¹⁰⁸ Este tipo de objeção de Kandinsky em relação à lógica dos números, tentativa ainda arbitrária, se torna com o passar do tempo uma motivação para Marc construir também um cálculo subjacente à imagem. Mas diferentemente da concepção “cubista” do referencial numérico, sobretudo a partir de 1912, Marc descobre uma lógica mais efetiva que o número e menos distante que o universal: o próprio quadro. Como pontua Förster, é nesta fase que os elementos formais começam a sucumbir à força das figuras animais, o ponto de os motivos perderem sua definibilidade figurativa [*gegenständliche Definierbarkeit*]¹⁰⁹. Mas antes que fosse a Paris em 1912, e conhecesse Robert Delaunay e sua série “Fenêtres”, Marc já vinha se confrontado com os trabalhos do pintor francês, o que teria lhe causado uma eventual perda de expressão pictórica e de força afirmativa quanto ao conteúdo. Esse impacto, supostamente causado pela contato com o trabalho de Delaunay faria com que Marc se defrontasse com princípios subjacentes ao artista francês, mostrados por exemplo no quadro “Torre Eifel”. Tais registros nos levam a crer que, assumindo uma postura diferente de Kandinsky de recusar o que não lhe era “espiritual”, Marc nutria interesse por certa ciência da imagem, ou ciência do olhar. Alguns dos registros mencionados por Katja Förster que corroboram essa análise são de obras de diferentes fases: *Estudo de gatos II* (1908/1909); *Cão deitado* (1909); *Cavalo na Paisagem* (1910); *Nu com gato* (1910). Em alguns dos trabalhos mencionados, Marc ainda faz uso ostensivo de procedimentos artísticos do século XIX, que mais tarde ele consideraria como esgotados. Mas, a despeito dessa diferença, conforme aponta a autora, as figuras são sempre geometricamente posicionadas – linhas, círculos, triângulos, horizontalidade, verticalidade.¹¹⁰ Os aspectos da obra de Franz Marc fornecidos por Förster podem nos levar a duas questões importantes: a primeira é o que implica essa lógica do olhar; a segunda questão é localizar tal

¹⁰⁸ apud FÖRSTER, *ibidem*, p. 170.

¹⁰⁹ *ibidem*, p. 171.

¹¹⁰ *ibidem*, p. 157.

interioridade a partir desta lógica.

Um texto de Marc de 1912, intitulado *As ideias construtivas da nova pintura*, retoma a dissolução dos estilos como forma de reavaliação da arte. Curiosamente, Marc trata aqui de um limite para as leis até então fornecidas pelas ciências naturais. Não se trata de uma “resistência”, mas uma busca profunda por leis metafísicas que, até então, somente a filosofia conhecia. “Esta é a grande revolução!”: destruir a imagem natural.¹¹¹ A busca por leis que regem o funcionamento geral das coisas está em relação direta com essas imagens que sucumbem ao seu alinhamento, a ponto de os elementos formais do quadro se converterem em elementos orgânicos. Aqui há uma distinção importante: se, para Kandinsky, o conteúdo espiritual deveria ser efetivo, convertendo a “dispensa” material da obra e tornando-se atuante na relação cromática; para Franz Marc, a planaridade da pintura fá-los surgir. Arriscaríamos dizer que um conteúdo espiritual, uma “interioridade”, é para o pintor alemão uma imanência: a aplicação das leis metafísicas que as torna efetivas, mais exatamente quando são circunscritas na tela enquanto movimento – paralelismos, figuras geometrizadas, cores aplicadas de acordo com seus princípios. Neste sentido, a concepção musical de Kandinsky se distancia consideravelmente do que Marc considerava abstrato. Mas somente uma imagem de movimentos universais seria suficiente? Retornemos uma última vez ao texto do Almanaque:

Acreditamos que qualquer um que sinta a profunda interioridade e a qualidade artística da antiga ilustração do conto de fadas sentirá diante da pintura de Kandinsky, confrontada com outra imagem como exemplo moderno, a mesma expressão artística de profunda interioridade – mesmo que não consiga apreciá-la com a mesma naturalidade do pequeno-burguês de sua ilustração do conto de fadas; para uma relação assim, seria necessária a condição prévia e fundamental de que o “país” ainda possuísse estilo. Como esse não é o caso, *tem de existir* um abismo entre a produção artística autêntica e o público.¹¹²

Embora as leis universais, “metafísicas”, sejam capazes de estabelecer relações entre as obras verdadeiramente artísticas, existe uma espécie de incompletude, ocasionada justamente pela perda do estilo, que afasta o público (o povo) da obra. É essa incompletude, segundo Marc, capaz de fazer o espectador reagir perante o quadro. Mais radicalmente, recorrendo à declaração que Franz Marc fizera a Piper, podemos apontar que esse “algo” a ser construído é

¹¹¹ Escritos, p. 107

¹¹² Almanaque, p. 45

nada mais que o quadro: sentir os paralelismos, linhas, ou seja, todos os movimentos presentes a ponto da figuração proposta ser indiferente. Em suma, para Franz Marc, o olhar constrói a tela. Toda a busca por princípio pode ser resumir à citação de Goethe que Kandinsky repete no Almanaque: a pintura deve procurar seu baixo contínuo.¹¹³

A citação de Goethe não é meramente recursiva. Essa dupla individualidade, daquele que observa e também da própria tela, é um ponto crucial que mantém o Cavaleiro Azul ainda devedor das correntes estéticas românticas. Não apenas Franz Marc, mas igualmente Kandinsky, trazem em sua arte muito das poéticas herdadas dos cientistas, poetas e pensadores do século XIX, de modo mais ou menos implícito. Mas esse romantismo presente no Cavaleiro Azul é por seu turno impreciso. Se ele foi atuante enquanto categoria estética, a mesma categoria foi capaz de aglutinar registros notadamente díspares. Por isso, é mais apropriado olharmos esse “romantismo” como um imaginário comum e difuso, que englobaria desde os sistemas estéticos da filosofia alemã ao simbolismo e Nietzsche.

“Romantismo”, etimologicamente, é um termo associado à individualidade: falar “romance” era usar os dialetos regionais, línguas de latim vulgar.¹¹⁴ Por esse aspecto, temos uma arte narrativa do ponto singular, da natureza, das estruturas orgânicas e vegetais. O crítico literário Peter Szondi, ao se referir ao tema, enfatiza o aspecto demiúrgico já admitido no século XIX:

o poder que põe em movimento e que assegura a execução repousa sem dúvida na vontade, mas é o entendimento que é o poder legislador que dirige, por assim dizer, um princípio diretor supremo que conduz e guia a força cega, decide sua orientação, determina a ordem da massa total, e separa ou reúne as partes diferentes arbitrariamente”. A emancipação do entendimento é a origem dos tempos modernos; sua ação consiste em separar e misturar. É por isso que Schelegel chama esta idade “química”. Todas as relações são destruídas, colocadas em questão ou subsumidas à reflexão. Se a essência da antiguidade é a coesão, a da época moderna é a divisão.¹¹⁵

Para além de uma concepção epistêmica “moderna”, de origem cartesiana, a posição de Szondi se refere a um contexto caracteristicamente romântico, porque fala no poder de aplicação e modificação das regras. Não é somente a imposição de um sujeito de conhecimento, mas a capacidade de cindir a matéria e formular as leis que a regem. Aqui

¹¹³ Almanaque, p. 92

¹¹⁴ SUZUKI, M. *Camões em alemão*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2105200012.htm>> Acessado em 19 de fevereiro de 2014.

¹¹⁵ SZÓNDI, P. *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*. Trad. Jean Bollack et *alli*. Paris: Minit, 1974, p. 97.

pode-se enxergar um estreito paralelo com as pretensões dos artistas de Munique.¹¹⁶ Guiar-se pela interioridade é um destino ao qual muitos daqueles pintores se lançaram.

¹¹⁶ As ideias aqui expostas foram apresentadas, como primeira versão, em nosso último artigo Como ver o mundo: a vanguarda romântica de Franz Marc. **Ideação**, Feira de Santana, n. 31, jan./jun. 2015. pp. 217-240.

2. Citando Goethe às avessas: interioridade segundo o registro subjetivo-romântico.

“A arte cortesã é parte vital da sociedade cortesã, assim como a arte sacra é parte da práxis do homem de fé. Todavia, o desligamento da vinculação sacra representa o primeiro passo da emancipação da arte. (...) É na esfera da produção que a diferença com relação à arte sacra se torna especialmente clara: o artista produz como indivíduo e desenvolve uma consciência da singularidade do seu fazer. A recepção, ao contrário, permanece coletiva. No entanto, o conteúdo da manifestação coletiva não é mais um conteúdo sacro, mas a sociabilidade.”

Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*.

2.1 Caminhos

Para que pudéssemos hoje pensar no romantismo enquanto importante corrente estética ainda presente nas vanguardas alemãs (e nos diversos modernismos, de modo geral), foi de grande importância um imaginário por meio do qual esse tipo de poética transitasse. “Imaginário” talvez seja por ora o termo mais adequado para condensar os registros os quais podem ser rotulados como românticos, sobretudo, se pensarmos na ambiguidade com que o registro pode se dar a ver: uma relação, uma recepção, uma apropriação. E é de modo apropriativo (e também sintomático) que Franz Marc cita Goethe em seu escrito de 1914 intitulado *Para a crítica do passado*:

Quando nós tiramos duas maçãs de quatro, não permanecem duas, mas quatro; já que não temos mais lugar para colocarmos as duas maçãs, pois elas não estão mais lá. Esta objeção, que talvez soe sofista, aponta para o cerne da coisa - o conceito de imaginário de "propriedade" e "tamanho" na verdade se baseia na mesma falácia que a subtração, a adição e a dimensão, todos valores, leis que se escreveram na areia e que se espalharam aos quatro ventos. [Sobre a história espiritual da humanidade pode-se colocar as palavras de Goethe: onde faltam os conceitos, encaixa-se uma palavra no tempo certo] Não há leis da natureza, somente conchavo entre os homens.¹¹⁷

Seria perfeitamente possível que Marc se valesse das conhecidas declarações de Nietzsche, pensador dileto e grande propulsor entre os artistas da época, que já havia declarado da *Genealogia da Moral* a “fluidez do sentido”. Mas, não gratuitamente, o pintor se refere a alguém abertamente poeta, cuja imagem corresponde ao diletantismo artístico capaz de ser crítica. Talvez fosse mais conveniente citar uma conclusão de Goethe pelo fato de a arte

¹¹⁷ Escritos, p. 116

de vanguarda, em certo sentido, ainda se propor como esfera capaz de transitar por todas outras, inclusive pela ciência. Aqui o lugar comum com que costumamos nos referir aos cientistas poéticos românticos merece atenção: o “diletantismo”, a ciência que é arte ou poesia enquanto filosofia do século XIX, abriu precedentes para que aqueles pintores se sentissem aptos a depositar em sua arte uma crítica à objetividade cega de seu tempo e a esperança em um “homem do futuro”.

Embora seja flagrada aqui a proximidade com o *Übermensch* apresentado profeticamente por Nietzsche no *Zaratustra* enquanto “sentido da Terra”, ou ainda sintoma daquilo que deve ser superado no homem¹¹⁸, os artistas do Cavaleiro Azul tinham em mente uma esfera inegavelmente suprassensível. O questionamento de Marc sobre arbitrariedade da dimensionalidade científica e do cálculo, que têm a pretensão de subtrair por meio do número aquilo que não pode ser visto, tem como questão central a justificativa que os pintores tomaram para si: retomar a espiritualidade; espiritualidade esta que o Cavaleiro Azul utilizou como fundamento para seu programa e que certamente abriga um caráter místico e relevante tal como uma religião – para os pintores, a arte é não somente a crítica capaz de preservar o valor do invisível à racionalidade, mas também modo de culto. E, mais uma vez, tal postura pode ser remetida aos resquícios da filosofia nietzscheana. Esta relação não é tão superficial, uma vez que muitos leitores despreziosos da obra de Nietzsche enxergavam uma solução artística para a vida, na qual floresceria um novo homem de potencial criador. Muitos seriam os trechos a que poderíamos recorrer, mas aqui mencionamos a descrição irônica que o filósofo fizera da figura do erudito em *Além do bem e do mal*. O erudito, que é reconhecido no mesmo livro como “espírito objetivo”, é aquele observador da regularidade dos fenômenos, que se demora diante do objeto e trabalha por meio da comunicabilidade das regras e da semelhança entre os membros da coletividade; esta figura enfadonha, cansada, de “olhos de lince” inveja a fluidez do gênio, o “homem de fluxo intenso” que possui a energia criativa¹¹⁹. Apesar de ser tangível a semelhança entre o homem fluido que toma a vida artisticamente e o ser humano que se liberta em direção à própria essência, é em passagens como essa que podemos também notar o elo entre as vanguardas alemãs e Nietzsche como problemático.

¹¹⁸ NIETZSCHE, F. **Also sprach Zaratustra**. Köln: Anaconda, 2005. p. 7.

¹¹⁹ NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2005

Não pretendemos com isso sugerir uma “incoerência” por parte dos artistas, mas tão somente mostrar que sua visão se aproxima muito mais de preceptivas românticas.

Ironicamente, é de extrema importância para o Cavaleiro Azul a detecção da regularidade que Nietzsche certamente pensaria ser problemática: com a morte se alcança o ser, diria Marc; objetos comportam sons espirituais que são aproveitados para arte, declarou Kandinsky¹²⁰. A busca pela coerência imanente à realidade foi certamente a motivação de afirmações como essas, ao menos se pensarmos no que estava subjacente à formulação das poéticas e, conseqüentemente, do programa explícito no *Almanaque*. Mas encontramos ainda em Nietzsche mais uma declaração refratária ao caráter investigativo novecentista, em parte romântico, cuja semelhança com aqueles artistas não é tão gratuita. É provável que o filósofo se reporte aqui à investigação de botânica feita por Goethe e sua ideia da planta original:

Tão certo como uma folha nunca é totalmente igual a uma outra, é certo ainda que o conceito de folha é formado por uma arbitrária abstração dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do diferenciável, despertando então a representação, como se na natureza, além das folhas, houvesse algo que fosse “folha”, tal como uma forma primordial de acordo com a qual todas folhas fossem tecidas, desenhadas, contornadas, coloridas, encrespadas e pintadas, mas por mãos ineptas, de sorte que nenhum exemplar resultasse correto e confiável como cópia autêntica da forma primordial.¹²¹

A abstração por meio da qual se cria o conceito, a “ficção da linguagem”, é a reivindicação da unidade originária – é graças à fixação desta unidade, não encontrada de fato na natureza, que se elimina a diferença e se estabelece a absolutez suprassensível: o objeto “diferente”, exemplar imperfeito, é meramente um modo de alusão àquela forma superior.¹²² Se o Cavaleiro Azul estava empenhado em construir poéticas que explorassem essa unidade espiritual, notamos que, ainda em respeito a seu caráter apropriativo, sua orientação tomara um caminho diametralmente oposto à possível “visão nietzscheana”. Mesmo que fosse importante aos pintores elaborar uma análoga crítica à cultura, não lhes interessava uma pulsão vital expansiva, uma “arte a partir da psicofisiologia”. Esta postura era muito mais compatível com o grupo *A Ponte*: as pinturas realizadas nos lagos ao redor de Dresden, as

¹²⁰ KANDINSKY *apud* BECKS-MALORNY, U. **Kandinsky**. Trad. Maria Machado. Köln: Taschen, 2007. p 39.

¹²¹ NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira no sentido extramoral**. Tradução e organização Fernando Morais de Barros. São Paulo: Hedra, 2007, p. 35.

¹²² Como mostraremos mais adiante, essa visão foi fundamental para que o projeto estético romântico formulasse a noção de “símbolo”: unidade suprassensível que pode ser somente aludida, nunca diretamente acessada.

visitas ao museu de história natural não visavam a rusticidade bucólica, mas a captação do impulso fundamental da vida e, em última instância, a sua violência. Se nos for possível comparar as atividades dos dois grupos, poderíamos ter os artistas de Munique como “essencialistas”, já que não lhes interessava exatamente a expansão da vida, nem sua eminente autossuperação, mas a observação do mundo com vista ao desvelamento de seu mecanismo metafísico; quando finalmente encontrado, o mecanismo se torna mais importante que a própria materialidade. Porém, os ecos de uma filosofia nietzscheana¹²³ lida à guisa de manifesto pelos pintores não pode ser deixada de lado.

Judith Norman escreve em seu artigo “*Nietzsche e o primeiro romantismo*” sobre as relações que Nietzsche ainda manteria com aquela tradição considerada romântica. Norman aponta a escrita fragmentária e o estudo filológico como uma postura crítica em relação à linguagem como herança dos pensadores de Jena. Nietzsche, assim como os irmãos Schlegel, Friedrich Schelling e mais tarde Friedrich Schleiermacher¹²⁴, é um pensador dos aforismo, do exame das etimologias, mais um a impor limites à linguagem: “Nietzsche e os românticos supostamente concordam que não podemos usar a linguagem para indicar nada além da linguagem e, deste modo, o projeto linguístico de representar algum tipo de realidade extralinguística está condenado ao fracasso.”¹²⁵ Não podemos precisar aqui em que medida Nietzsche elabora uma crítica da linguagem, mas ressaltamos como o filósofo se empenhou em formular esse desmonte da valoração promovida por aquela. É em *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* que o autor fala da função reguladora da linguagem na sociedade, como fornecedora das primeiras leis. A lei da linguagem é a lei das metáforas, um estímulo nervoso traduzido numa imagem, por sua vez traduzida em um som, respectivamente como metáforas à primeira e à segunda potência¹²⁶.

A inclinação do homem para a verdade, a busca por “conchas vazias”, torna necessário o

¹²³ Não abordamos no presente trabalho a relação entre as poéticas expressionistas e o pensamento de Friedrich Nietzsche. Tal abordagem, minimamente tratada, exigiria exaustiva descrição de leituras feitas pelos artistas e as relações (contraditórias ou não) com textos do filósofo, além de revisão vasta de comentadores e escolha de suas respectivas interpretações. Mencionamos aqui uma possível similaridade do pensamento nietzscheano com certas premissas românticas, na medida em que tais premissas possam ser entendidas como registros das poéticas do Cavaleiro Azul.

¹²⁴ NORMAN, J. Nietzsche and early Romanticism. **Journal of the Thistory of Ideias**, v. 63, n. 3, pp. 501-519.

¹²⁵ NORMAN, *ibidem*, loc. cit.

¹²⁶ NIETZSCHE, F. *op. cit.*, p. 31.

forjamento do conceito que não possui causa, mas que é causa de si mesmo. Ainda que a crítica de Nietzsche seja um significativo contraponto da tradição da teoria do conhecimento, vale ressaltar que seus “antagonistas” já se reconheciam enquanto gramáticos da natureza. Conforme citamos anteriormente Peter Szondi, a “idade química”, demiúrgica, é capaz de cindir o objeto, estabelecer relações a partir das quais o sujeito pode então operar ao infinito. Se a capacidade de refletir supera o próprio objeto, a época moderna (ou, neste caso, romântica) percebe-se como cisão não meramente ética, imperfeita em relação ao ideal antigo, mas como ruptura em nome de uma explicação: espera-se da natureza que responda ao sujeito aquilo que ele deseja saber.¹²⁷ Poderíamos encontrar curiosamente em Nietzsche não um contraponto, mas uma noção de verdade que converge para essa postura reflexiva. Pergunta-se o autor em *Sobre verdade e mentira*:

O que é pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias.¹²⁸

A verdade, que será desmontada por Nietzsche enquanto uma valoração, é o processo que “pressupõe a forma”, que deseja arrancar do objeto a regularidade - o edifício que se ergue sob os solo de metáforas repetidas é o edifício do conceito¹²⁹. A proximidade possível entre Nietzsche os românticos, embora seja incompatível pelo exercício crítico proposto pelo próprio autor, acomoda-se como mais um registro na produção teórica do Cavaleiro Azul. E são justamente esses registros de matriz teórico imprecisos, ora “nietzscheanos” ora românticos, que confluem para uma das conclusões mais importantes entre os artistas: a crítica ao olhar positivo. Embora não possamos apontar com total precisão de onde os artistas tiram seu rechaço ao cálculo, à ciência etc., fato é que esse modo de desmontar a metáfora, era um vislumbre da essência por trás da forma. Avaliar em que medida esse vislumbre essencialista é “psicofisiológico” está para além desta investigação. A herança do século XIX está sobretudo em trazer à tona uma vida total e imanente a toda e qualquer forma.

¹²⁷ É importante notar que esse recurso ao texto de Peter Szondi é uma retomada de um artigo já publicado em consonância com esta investigação. Cf. NOLETO, L. Como ver o mundo: a vanguarda romântica de Franz Marc. *Ideação*, Feira de Santana, n. 31, 2015. pp. 217- 240.

¹²⁸ NIETZSCHE, op. cit., p. 36.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 44.

É importante ressaltar que a escrita fragmentária e aforismática é um registro que encontramos nos escritos de Franz Marc durante seus últimos anos no fronte. Um desses escritos de guerra são os *100 Aforismos*, que se iniciam com uma epígrafe de Crespúculo dos Ídolos: “*E terá de vos parecer bem-aventurança imprimir vossa mão nos milênios como se fossem cera*”¹³⁰. Para se ter noção da significância da leitura de Nietzsche para aqueles artistas – um essencialismo que contradiz o autor – podemos observar que, mesmo após o Cavaleiro Azul, Marc ainda se acha envolvido no problema da dicotomia do todo, que deve ser superada pela morte e a vinda do verdadeiro ser¹³¹: “*Cada coisa tem seu manto e núcleo, essência e aparência, máscara e verdade.*”¹³² Marc fala em “máscara”, termo usado por Nietzsche em *Além de Bem e Mal* para se referir às correntes estéticas e científicas do século XIX em seu caráter de dissimulação, ou ainda, às palavras que são máscaras.¹³³ Não se referindo diretamente à paralisia da aparência moderna retratada por Nietzsche, Marc fala de uma máscara que ofusca a essência que deveríamos ver e de uma verdade que não podemos encontrar¹³⁴. Se retrocedemos aos escritos dos anos do Cavaleiro Azul, podemos flagrar como esse ofuscamento era entendido, por exemplo, no cálculo.

Tal objeção se apresentara de modo mais sistematizado em um texto de Kandinsky no Almanaque de nome “*A composição cênica*”. Nesse escrito, em que Kandinsky se refere ao olho analítico do século XIX como uma construção de elementos exteriores, ainda que sua pretensão fosse a oposta, o cálculo é mostrado como expressão positiva do espírito:

2. O caráter positivo do espírito do tempo pôde levar somente a uma forma de combinação também positiva. Pensava-se: dois são mais do que um, e procurava-se intensificar cada efeito pela repetição. Mas, quanto ao efeito interior, pode ocorrer o contrário e, com frequência, um é mais do que dois. Matematicamente: $1+1=2$. Espiritualmente pode ser $1-1=2$ ¹³⁵

¹³⁰ A tradução foi retirada da seguinte edição brasileira: NIETZSCHE, F. **Crepúculo dos Ídolos**. Introdução, tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 109. O trecho utilizado por Franz Marc integra a seção *Fala o martelo*. Conforme observa o tradutor, a passagem é reproduzida de *Assim falou Zarathustra*, levemente alterado com o intuito de parodiar passagens bíblicas.

¹³¹ Declaração do pintor no texto *Para uma crítica do passado*.

¹³² Escritos, p. 185

¹³³ Devemos esta interpretação ao ensaio de RUFINONI, P. Filosofar em abismo: “cada filosofia esconde também uma filosofia”. **Cadernos Nietzsche**, v. 4, 2003. pp. 57-70.

¹³⁴ Escritos, loc. cit.

¹³⁵ Almanaque, p. 194-195

E apresenta como objeção:

Sobre 2: pela segunda consequência do materialismo, ou seja, a adição positiva ($1+1=2$, $2+1=3$), foi utilizada somente uma forma de combinação (ou intensificação), que exigia um desenvolvimento paralelo dos recursos expressivos. Por exemplo, uma emoção muito forte é imediatamente destacada por um *fortíssimo* numa música. *Esse princípio matemático também constrói as formas de efeito sobre uma base puramente exterior*

Esse é o princípio da equivalência entre o sentimento e a sonoridade, o gesto exterior como correspondente à vida interior, que faz os artistas enxergarem a positividade do cálculo como incoerente, ou, melhor dizendo, a positividade do cálculo como supressora do que está fora de sua análise – o número subtraído tem seu valor anulado. No mesmo texto, as composições de Wagner são trazidas como exemplares dessa positividade com que a vida interior fora tratada desde o século anterior. Segundo Kandinsky, ainda que o compositor pudesse ter submetido o ritmo ao movimento, Wagner “subordinou a música ao livreto”¹³⁶, ao discurso. Porém, ironicamente, Richard Wagner faz parte da confluência do qual devém a recepção romântica por parte dos expressionistas. Em 1885, em Paris, funda-se a *Revue Wagnérienne*, que iniciou atividades de crítica dois anos após a morte do compositor. Wagner, poucas décadas antes de ser visto por Kandinsky enquanto um “positivista” do gesto, era então valorizado pelo efeito que não somente suas composições, mas que seu próprio corpo produzia sobre o público. Louis de Foucaud, crítico musical que havia conduzido uma entrevista com Wagner em 1879, escreve na primeira edição da *Revue* sua definição de “wagnerianismo”:

Conheci Richard Wagner e dele recebi provas de benevolência das quais me honro. Não tenho que fazer mais nada além de fechar os olhos para revê-lo em minha memória, como também a vejo, a boina de veludo preto sobre os cabelos prateados lisos, envolto de cetim preto, sua cabeça de gigante, enorme e fina, dominam sua altura diminuta que ela engradecia. Procuo em mim seu olhar vivo, ardente, variado, como um fogaréu encandescente. Havia em todo seu corpo, onde reinavam os nervos, uma eletricidade que cada sensação renovava e que se comunicava com seus ouvintes.¹³⁷

Tônicas como a violência do gesto e a pulsão vital, que provêm do emblema Nietzsche-

¹³⁶ op. cit., p. 199

¹³⁷ *Revue*, p. 4

Wagner – sem bem que, conforme já apontamos, Nietzsche foi muito mais significativo para o grupo A Ponte –, não são exatamente adequados para caracterizar um “expressionismo” condizente com o programa do Cavaleiro Azul. Entretanto, se pensarmos que um dos maiores interesses de pintores como Marc e Kandinsky era a construção de uma visualidade somente possível com a fragmentação do visível comum, da racionalidade pétrea, Nietzsche seria uma das fontes mais próximas. Para além do formalismo resultante destas questões poéticas, pode-se apontar como devedora do século XIX, quando o sujeito do negativo rapidamente se converte em “vida”, uma conclusão de Marc acerca da perda do estilo. Na crítica “*Dois quadros*”, também integrante do Almanaque, o pintor compara a gravura de uma fábula medieval extraída dos contos dos irmãos Grimm com uma tela de Kandinsky, *Lírico*. O que importa nesta comparação, para o pintor, é ressaltar que o colapso do estilo significa o surgimento da individualidade do artista: Cézanne, Gauguin, Marées e inclusive Kandinsky não são reconhecidos pela associação a determinada corrente, mas pela sua particularidade que surge de modo extemporâneo e que, por isso, é elogiada (ALMANAQUE, p. 44). Exemplificado por Marc, os quadros do pintor russo podem ser rechaçados pela falta de familiaridade, diferente do caráter ilustrativo da gravura do conto de fadas. Mas é a diferença, o “abismo” existente entre a obra e público, que caracteriza a grandiosidade dessa obra individual. A expressão é profundamente novecentista: trata-se de uma “reação”. Diz o pintor:

(...) *tem de existir* um abismo entre a produção artística autêntica e o público.

Não pode ser de outro modo, pois aquele dotado artisticamente não pode mais criar a partir do instinto artístico de seu povo, o qual se perdeu. [o estilo]

Mas não poderia exatamente essa circunstância levar a uma série reflexão sobre o que acabamos de dizer? Talvez o espectador comece a sonhar diante da nova imagem, até que ela faça surgir em seu espírito uma nova reação.¹³⁸

O próprio Franz Marc foi quem radicalmente tomou como orientação a reelaboração do olhar. Um caso conhecido envolvendo sua produção foi relatado pelo crítico e historiador da arte Erwin Panofsky. Em 1919, o quadro *Madril*, de 1913, torna-se um paradigma no Salão de Arte de Hamburgo. A tela recusava qualquer interpretação figurativa, sendo irreconhecível ao público a figura do animal pressuposto pelo título. Diante de si, os frequentadores, ainda pouco habituados aos princípios expressionistas, viam curvas as quais enfatizavam muito

¹³⁸ Almanaque, p. 45

menos sua geometria que suas relações cromáticas.¹³⁹ Um pouco depois daquela tela, quando o Cavaleiro Azul já se encontrava bastante fragmentado pelas desventuras da guerra, Marc pintou em 1914 *O moinho encantado* (Figura 7). Já em notável afinidade com a vanguarda italiana, a obra se encontra na transição entre um real prismático e a figuração. Não vemos aqui a fragilidade suicida das formas como em *Destino dos animais* ou *Pássaros*. Encontramos o azul em evidência, mas não aplicado de modo puro, imediatamente saído do tubo. Certamente a sua utilização continua coerente com o princípio espiritual, mas é gradativo e mais interativo com a paleta, atravessando a tela diagonalmente. A solidez da composição se deve aos matizes de branco que predominam na porção central: a água cai à maneira de um ornamento, fechando-se ligeiramente como curvas; o animais que dela bebem não aparentam nenhuma resistência à dinâmica proposta. Todo movimento da cena se concentra no moinho vermelho, cuja velocidade se expressa nos planos que dissipam a água que atravessa. A utilização do amarelo, no caso, passa por pontos estratégicos que condensam a materialidade: trata-se de uma iluminação melancólica que cerca a porção central criando uma atmosfera acolhedora. Os planos da tela são acomodados, gradativamente, a partir do primeiro, sugerindo diferentes níveis da vida campesina: de uma natureza narrativa às construções bávaras. Em último plano, bastante deslocada da composição, sugere-se uma formação urbana com retângulos tridimensionalizados.

¹³⁹ PANOFSKY, E. **Sobre o problema da descrição e da interpretação.** In: LICHTENSTEIN, J. A pintura. Volume 8. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2005. pp. 91-92.



Figura 7: Franz Marc, *O moinho encantado*, óleo sobre tela, 1914. Art Institute, Chigaco.

O culto ao movimento – espécie de “motor imóvel” a que o quadro remete como justificativa de sua organicidade – pode ser entendido como sacralização da totalidade ou “panteísmo”. Mas ainda que a terminologia pareça lugar comum da crítica do Cavaleiro Azul (sobretudo a respeito da obra de Franz Marc), o panteísmo que aqui se delineia não é simples retórica mística cujo efeito se figura nos motivos animais ou na pura visualidade de Kandinsky. De fato, ao argumentarem em favor da sacralidade, os artistas defendem o princípio da arte enquanto religião, ainda que a significância de tal sacralidade seja muito mais uma

justificativa para a vitalidade imanente à natureza. Assim, a religiosidade que comumente se atribui ao Cavaleiro Azul possui um caráter duplo: ao voltar-se aos “bens espirituais” propiciados por aquele novo tempo, em sentido certamente teológico, o homem não faria nada além de explorar sua própria essência. É August Macke quem cita o “deus invisível” em seu texto *As máscaras*. Esse deus misterioso é sentido no desenho da forma, nos fenômenos da natureza. O “viver” por meio do qual se pode cultuar o deus invisível é na exploração da forma não elaborada, selvagem, assim como no desenho infantil:

Criar formas significa: viver. As crianças não são mais criativas, tendo acesso direto ao mistério de suas sensações, quando desenham do que os imitadores de formas gregas? Os artistas selvagens, que possuem sua própria forma, não são fortes como o relâmpago?¹⁴⁰

Como naquele primeiro expressionismo de Dresden, a rusticidade presente no traço mais inicial é impensada, completamente espontânea e, por isso, mais “natural”. Diga-se de passagem, foi recorrente entre os expressionistas associar o registro da natureza à bela imprecisão do desenho infantil: o estágio em que o ser humano se encontra menos contaminado pelas convenções e em que mais vive em função do seu espírito. Em Paul Klee, conhecido defensor e explorador dessa plástica, podemos detectar de modo mais apropriado como esse caráter enérgico era compreendido. Em *Confissão criadora*, ele chega a comparar o fazer artístico com o movimento divino descrito na Bíblia. A força do pintor é semelhante à força inicial da criação do mundo contada em *Gênesis*:

Um certo fogo que surge, que se ascende, que avança através das mãos para atingir a tela, que incendeia a tela, que salta em faíscas, fechando o círculo ao retomar para o seu lugar de origem: alcançando os olhos e continuando seu avanço [de volta ao centro do movimento, da vontade da ideia]¹⁴¹

O que pode ser extraído de valioso deste princípio, podendo inclusive ser apontado como legitimamente “expressionista”, não implica uma “vontade” enquanto categoria poética, mas um jogo da potencialidade orgânica: impera o desdobramento da força que está inegavelmente vinculado a uma unidade. A ideia, ponto ao qual o artista sempre se volta, é a causa dessa circularidade do gesto, que avança para o quadro e retorna enquanto motivação para o

¹⁴⁰ Almanaque, p. 62

¹⁴¹ KLEE, P. Confissão criadora. In: **Sobre arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Sússekind. Prefácio e notas de Günther Regel. Rio de Janeiro: 2001. Zahar. p. 47

desenvolvimento da obra. Eis aqui um exemplo da particularidade do Cavaleiro Azul: a expectativa que os artistas tinham em relação aos seus quadros se mostra um tanto distante da captação do gesto inicial. A força que a tela comporta seria uma essência latente capaz de mostrar que, intrínseco ao quadro, existe uma visualidade que só pode ser aludida por meio da abstração. Em uma declaração decisiva de 1909, quando resolve abandonar a figuração e se entregar ao domínio da essência, Kandinsky descreve como lhe veio à consciência a importância de vencer a objetividade:

Regressava a casa com a minha caixa de tintas... e subitamente vi um quadro incrivelmente belo, banhado por cores interiores. Primeiro fiquei parado, mas depois aproximei-me rapidamente deste quadro misterioso, no qual apenas discernia formas e cores e cujo conteúdo me era incompreensível. Logo encontrei a chave do enigma: era um quadro meu, encostado de lado contra a parede. No dia seguinte tentei, à luz do dia, recriar a impressão que o quadro evocara em mim naquele fim de tarde. Apenas consegui em parte: mesmo de lado, reconhecia sempre os objetos e faltava-lhe o véu subtil do crepúsculo. Compreendi então, que o objeto prejudicava os meus quadros.¹⁴²

A preocupação de Kandinsky, que pode ser remontada pelo menos ao seu encontro com o *Medas de Feno, no fim de Verão*, de Monet, ainda não é aqui tratada de modo tão elaborado quanto na criação do Cavaleiro Azul e na escrita de *Sobre o espiritual na arte*. Mas, desde então, a cor já supera a posição de elemento formal ou pictórico. A visualidade tão pura, em que a cor se eleva da condição de linguagem ou elemento formal, já havia sido anunciada em trabalhos como *Vista com via férrea e castelo* (Figura 8). Embora seja válido pensar que Kandinsky se encontre neste estágio atrelado a uma gramática visual oriunda das pesquisas pós-impressionistas, pode também ser apontado que a aplicação da paleta não pretende constituir um espaço rigorosamente referenciado.

¹⁴² apud BECKS-MALORNY, op. cit., pp. 32-33.



Figura 8: Wassily Kandinsky, *Vista com via férrea e castelo*, óleo sobre tela. Lenbachhaus Museum, Munique.

O comboio cria contraste de iluminação entre os planos: o ferro é transportado em meio a uma paisagem cuja quietude é rompida pelo movimento do trem; ainda sim, o segundo plano faz preponderar no quadro uma atmosfera estática. A paisagem, basicamente um lago, uma vegetação e a construção no último plano, ilumina-se na medida em que se distancia da linha, tornando mais evidente o contraste; a vegetação que se prolonga de modo circular pelo lago sugere o uso da linha como elemento pictórico; as construções são apresentadas por matizes consideravelmente diluídos, semelhante a muitas das soluções das fases finais de Cézanne e van Gogh; na porção inferior, à esquerda, uma mulher acena para a locomotiva com um lenço branco. Mesmo sendo possível a distinção entre os planos, ela parece ser facilmente desconsiderável dada a ênfase na relação entre as cores: o verde se desenvolve em uma variação vibrante na medida em que dialoga com o amarelo; como mais uma antítese, temos uma massa tonal entre lilás e azul a que o branco foi incorporado para conferir opacidade e equilibrar a composição; na porção central da tela, um traço azul é aplicado de forma bastante pura; por toda a cena o branco está presente (as nuvens, a fumaça da locomotiva, uma linha que indica a continuidade da via, o lenço branco), porém seu uso parece relativamente deslocado da composição. Tem-se uma espécie de narração por meio da cor, em que os elementos

figurativos não contam necessariamente o enredo da cena, mas se tornam modo de exposição cromática.

Em 1930, no periódico berlinense *das Kunstblatt*, Kandinsky fala sobre seu objetivo nessa fase pré-Cavaleiro Azul:

Lá [Schwabing] eu refleti sobre a pintura “pura”, a arte pura. Tentei proceder analiticamente, para descobrir relações sintéticas, sonhava com a vinda da “grande síntese” obrigado a comunicar meus pensamentos não apenas para a ilha em volta, mas para a humanidade além da ilha. Eu os considerei seminais, essenciais.¹⁴³

A espera da “grande síntese” ainda permaneceu como temática mesmo durante considerável tempo. No prefácio à segunda edição do Almanaque, datada de 1914, Kandinsky procura se mostrar otimista em relação aos objetivos do grupo: “Essa propagação do movimento espiritual, mas também sua força concêntrica vigorosa, que atrai poderosamente para si sempre novos elementos, é o indício de seu destino natural e de seu objetivo visível.”¹⁴⁴. Esse ponto de convergência, fixado como unidade imaterial para a qual toda a materialidade deve ser orientar, pode ser assinalado como umas das maiores heranças do século XIX entre aqueles artistas.

A forma poética de conceber ou justificar a realidade, como informa Octávio Paz em *Os Filhos do Barro*, é o que caracteriza a problematização da transcendência já nos românticos.

Há uma criação do mundo por meio da poesia:

Quase todos os grandes românticos, herdeiros de Rousseau e do deísmo do século XVIII, foram espíritos religiosos, porém qual foi realmente a religião de Hölderlin, Blake, Coleridge, Hugo, Nerval? (...) Cada poeta inventa a sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mescla de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais.¹⁴⁵

Seria de grande importância para a relação com as vanguardas, segundo Paz, a inserção da ironia, o elemento subjetivo que resulta na “quebra do princípio da identidade”¹⁴⁶. Certamente essa “vingança” do eu contra o mundo está presente nas vanguardas alemãs, mas o aspecto mais relevante em torno da descoberta ou forjamento da essência do mundo – conforme mostramos, tônica expressamente recorrente em pelo menos quatro membros daquele grupo

¹⁴³ Almanaque, pp. 21-22.

¹⁴⁴ Almanaque, p. 239.

¹⁴⁵ PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução Olga Savery. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. pp. 67-68.

¹⁴⁶ PAZ, *ibidem*, loc. cit.

–, está nessa “morte de deus” já anunciada pelo movimento romântico; mais radicalmente, a síntese, essa essência invisível, é apresentada ainda como nos moldes românticos, que, segundo Paz, foram tão somente sintomas de um esfacelamento: “Ainda que a origem de todas essas atitudes seja religiosa, é uma religiosidade singular e contraditória, pois se resume na consciência de que a religião está vazia. A religiosidade romântica é falta de religião: ironia; a falta de religião romântica é religiosa: angústia.”¹⁴⁷ Nesse sentido, a religiosidade dos românticos adotada pela vanguarda será o culto à poesia enquanto demiurgo, força superior que informa a matéria. Mas esse princípio poético, que foi ressignificado durante décadas e contou com Nietzsche enquanto mediação, será para correntes como o Cavaleiro Azul uma sacralidade que deve urgentemente ser externada. “Panteísmo”, “essência”, “ser” são termos vinculados ao princípio criador energético, responsivo. Quando Franz Marc se refere à morte como agente que aproxima do “verdadeiro ser”, o pintor não poderia estar mais próximo da religiosidade mórbida apontada por Otávio Paz: a vida interior do sujeito o conduz.

2.2 “Onde está a natureza?”

É certo que a definição de “romantismo” obriga a uma constante visita à concepção prosaica do mundo. No caso, uma vez que nos concentramos no romantismo considerado “histórico”¹⁴⁸, lidamos diretamente com o imaginário romântico alemão. Pretendemos com nossa escolha mais que uma confirmação por meio de exemplares: fomos motivados pelo problema da subjetividade abstrata mostrado pela estética hegeliana, obra na qual o filósofo aponta os dois poetas enquanto aspecto favorável à arte da cultura da reflexão. Não pretendemos problematizar diretamente o tema do fim da arte, que é consequência direta do diagnóstico de Hegel da expansão da subjetividade. Propomo-nos fazer uma apropriação da compreensão hegeliana da subjetividade romântica – circunscrita sobretudo na divisão dedicada à arte poética nas preleções de estética – e suas respectivas implicações.

Pode-se afirmar que, antes de ser poética, o “romantismo” comum aos círculos literários alemães no século XIX provém de uma recepção política cujo ponto de contato é notadamente

¹⁴⁷ *ibidem*, p. 69.

¹⁴⁸ Devemos o termo a Argan.

a filosofia de Rousseau. Conforme conclui Argan em um ensaio sobre a Doutrina das Cores, a fixação do primeiro momento do homem junto à natureza, que inclusive será objeto de crítica para Schiller em suas “Cartas”, é uma perspectiva ainda ancorada à herança roussuista de uma história construída pela racionalidade do homem face um suposto estado natural:

Quanto do que veem os olhos não é produto das técnicas dos agricultores, dos construtores, dos jardineiros, dos tingidores etc.? Se admitirmos um privilégio da mente humana, poderíamos duvidar que suas intervenções tendem a modificar a natureza até torná-la algo subjetivo? E quanto influi sobre o ato da percepção o sedimento de noções adquiridas, de experiências imemoráveis? Vemos a árvore verde não porque seja verde, é verde apenas na categoria de sensações humanas que chamamos de verde; parece-nos verde porque na consciência comum a árvore já está associada ao verde.¹⁴⁹

A consciência comum a todos assumida por Argan na doutrina de Goethe, se pudesse ser tomada como pressuposto rousseuista, seria certamente reportada ao que o filósofo francês declarara já no primeiro livro do *Contrato Social*: o funcionamento da comunidade, entendida como um todo, depende da alienação de cada um de seus membros em relação à legitimidade de sua autoconservação, pois é deste modo que será garantida a igualdade de direitos; e essa aposta em que nenhum indivíduo possui mais direitos que outro torna injustificável o estado de natureza, uma vez que este conduz tão somente ao perecimento da espécie. Seguindo a indicação de Argan, poderíamos pensar que esse caráter intersubjetivo se pretende como um espelhamento do mecanismo natural, porém não em sentido literal: seja nos estudos de botânica, das cores ou nas falas mais descritivas de seus personagens, Goethe quer ativar uma organicidade identitária que preserva uma instância comum segundo a qual a organicidade geral pode ser assimilada.

As *Afinidades Eletivas*, por exemplo, expõe de modo artístico a impossibilidade de desvendar tal mecanismo. É por esta via que a subjetividade que desconhece limites, considerada muitas vezes como principal característica do romantismo, será objeto de crítica para Goethe. O procedimento científico e também artístico adotados pelo poeta terão como traço marcante a insistente observação da dinâmica natural, o demorar-se diante do objeto que permite o conhecimento mais profundo de sua essência. É na introdução ao periódico *Propileus*, de 1798, que ele apresenta esta advertência aos seus leitores:

Nós misturamos tão rapidamente nossos sentimentos, nossa opinião, nosso juízo com aquilo que experimentamos que não ficamos por muito tempo ligados à condição tranquila de observadores. Logo, porém, nos colocamos a fazer considerações nas quais devemos colocar maior peso do que pretendemos nos abandonar à natureza e aos desenvolvimentos de nosso

¹⁴⁹ ARGAN, 2010. p. 334

espírito.¹⁵⁰

Impor limites ao sentimento ante o objeto significa impor limites à subjetividade no momento da observação. Essa orientação não significa a pretensão de uma objetividade, mas a preservação da comunicabilidade. O esclarecimento encontra-se na mesma introdução, logo adiante: “O que aqui pode nos dar uma confiança mais forte é a harmonia segundo a qual nos encontramos com os outros, é a experiência de que não pensamos e atuamos isoladamente, mas em comunidade.”¹⁵¹ É a conversa, o diálogo, a troca de cartas entre amigos por meio de “afinidades eletivas” que asseguram, para nos utilizamos de uma linguagem hegeliana, esta eticidade moderna.

A mesma concepção está em uma das cenas mais prosaicas do Werther. Wilhelm, o interlocutor que à distância acompanha o turbulento destino do protagonista, recebe uma carta que diz: “A própria vila é desagradável, mas, ao redor, há uma infável beleza natural. Foi o que decidiu o Conde von M. ao construir seu jardim.(...) Já na entrada, sente-se que não foi um jardineiro industrioso que o desenhou, mas um coração sensível que queria aqui se conhecer.”¹⁵² Nesta fala de Werther está contida uma das facetas mais significantes da subjetividade romântica, que se exemplifica de modo pontual em Goethe: não se trata da inserção intencional do elemento subjetivo na natureza, mas da pressuposição de uma dialética por meio da qual a subjetividade e a natureza se justificam. É possível supor, pela elaboração daquele jardim, que seu autor não se trata de um simples jardineiro, mas de um sujeito cuja sensibilidade origina um todo orgânico passível de reconhecimento àqueles igualmente sensíveis. Não dista muito disto a evolução traçada pelo poeta no ensaio *Sobre os objetos nas artes plásticas*, em que são categorizados três momentos (gêneros) os quais o artista percorre para alcançar a essência do objeto: o *natural*, o *ideal* e *simbólico*.¹⁵³ Respectivamente, apreende-se o objeto comum, podendo ser inclusive fisiológico; em seguida, apreende-se esse objeto à medida de sua singularidade, construído pelo espírito;

¹⁵⁰ Escritos, p. 95.

¹⁵¹ *ibidem*, loc. cit.

¹⁵² GOETHE, J.W. **Die Leiden des jungen Werther**.. Leipzig: Insel, 1920. p. 9.

¹⁵³ Assunto que será abordado ao fim do capítulo.

finalmente, o objeto é apreendido de tal modo que parece existir por si mesmo¹⁵⁴: o simbólico, este grau máximo da obra de arte, será sempre uma alusão à essencialidade, mas nunca um modo de exposição.

É impossível não nos referirmos à detecção da noção romântica de obra de arte feita por Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*. Embora a preocupação do autor seja ali resgatar o caráter dialético da alegoria enquanto potencial historicamente crítico, Benjamin torna explícito que o símbolo – conceito por meio do qual a maior parte dos sistemas estéticos românticos elevaram a obra de arte – opera um salto teológico cujo percurso não precisa sequer ser compreendido, dada a confluência entre a disposição material e sua essência ou, em última instância, entre forma e conteúdo. Trata-se caráter inefável segundo o qual o símbolo “existe por si mesmo”¹⁵⁵:

A unidade do objeto sensível é suprassensível, paradoxo do símbolo teleológico, é deformada para corresponder a uma relação entre fenômeno e essência. (...) Na sua configuração simbólica, o belo formaria um todo contínuo. A imanência ilimitada do mundo ético na esfera estética foi elaborada pela estética teosófica dos românticos.¹⁵⁶

Esta imanência a que Benjamin se refere, em que o emblema do sujeito moderno da narrativa do mundo se dissolve na esfera estética enquanto subjetividade propriamente dita, é de modo análogo a imanência mais fundamental do símbolo: ele possui uma vida cujo funcionamento não se justifica e, em contrapartida, não se nega. Tal noção de símbolo, conforme mostraremos mais adiante por meio de Goethe e Schelling, justificará a sacralidade da obra de arte.

2.3 A sacralidade

Um importante debate na história da pintura se instaura na Europa entre os séculos XVII e XVIII. Ao final da vida, o pintor e teórico Roger de Piles (1635-1709) publica *Curso de pintura por princípios*. A argumentação do autor é em favor de uma “essência” e um “fim” da pintura que significam, respectivamente, a capacidade de imitar os objetos e de seduzir o

¹⁵⁴ Goethe, *ibidem*, pp 79-81.

¹⁵⁵ A expressão retiramos de Goethe.

¹⁵⁶ BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. Artur Mourão. São Paulo: Autêntica, 2015. p. 170.

espectador. Esta sedução, como escreve Roger de Piles, é o verdadeiro que não deve ser encontrado, mas que a pintura o tenha e que seja capaz de atrair o espectador¹⁵⁷. Tal poder exercido na pintura, uma retórica imagética verdadeira em sua agudeza imitativa, é gerido fundamentalmente pela cor:

facilmente percebemos que é o colorido que mais contribui para o efeito de atrair o espectador; o colorido é composto pelas partes que operam o claro-escuro e a harmonia das cores, as quais designamos também como locais, quando imitam fielmente, em particular, a cor dos objetos naturais que o pintor quer representar.¹⁵⁸

A defesa de Roger de Piles está inserida num debate que se seguiu por décadas na tradição da Academia francesa de Colbert e Le Brun, segundo a qual artistas, ancorados à concepção clássica, defendiam o desenho como o essencial do quadro e condenavam os coloristas por serem partidários da aparência. A noção, vale ressaltar, era tida à época como “platônica”: essa era a defesa da imagem ideal (*eidolon*), a partir da qual a arte só poderia se definir de forma negativa enquanto imitação imperfeita.¹⁵⁹ A cor, essa espécie de feitiçaria, engano consciente de si mesmo, não estaria para além de uma bela maquiagem¹⁶⁰. A defesa tal como aberta por Roger de Piles assinala fatalmente o campo próprio da pintura, o que inflige a tríade estabelecida no século XV pelo teórico renascentista Leon Battista Alberti: arquitetura, pintura e escultura eram as artes ligadas pelo desenho. As teorias da pintura doravante foram conseqüentemente na direção aberta por de Piles.

Um texto de Goethe de 1789, intitulado *Imitação simples da natureza, maneira, estilo*, embora não trate explicitamente da tônica levantada no início do século na França, pode ser entendido como um avanço nessa argumentação da imitação da natureza. Os três modos de operar da arte são apresentados hierarquicamente. A *imitação simples da natureza* é o exercício inicial, o esforço de reproduzir as formas e cores; a *maneira* é a aquisição do estilo de um modo de execução formal próprio ao artista (Goethe fala neste ponto em linguagem); o

¹⁵⁷ PILES, R. Curso de pintura por princípios. In: Lichtenstein, J. (org.) **A pintura, vol. 3**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2004. p. 102.

¹⁵⁸ PILES, *Ibidem*, p. 107.

¹⁵⁹ Cf. LOMBARDO, G. **A estética na antiguidade clássica**. Lisboa: Estampa, 2003. p. 44.

¹⁶⁰ Devemos este recorte histórico a Jacqueline Lichtenstein. **A pintura, vol. 9**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2006. pp. 12-15.

estilo se apresenta como grau superior, quando o artista conhece de modo aprofundado aquele objeto que imita e, por isso, está ciente de suas propriedades. A argumentação de Goethe torna-se peça daquele debate não unicamente por razões cronológicas, mas esse caráter imitativo da pintura pode ser tomado enquanto pressuposto: não se trata de delimitar o componente da pintura que a tornará mais verdadeira, por assim dizer, pois isso já havia sido definido desde Piles; mas de reforçar a referencialidade da natureza enquanto objeto. O outro texto que aqui analisamos é mais preciso no assunto.

Uma década mais tarde Goethe escreve *Sobre os objetos nas artes plásticas*. Adotando uma sistematização que não deixa de remeter àquele primeiro texto¹⁶¹, o poeta nos fala de três gêneros do objeto: *natural*, *ideal* e *simbólico*¹⁶². O natural “representa as coisas conhecidas, comuns, ordinárias, tais como são, embora já elevadas a um todo artístico”¹⁶³. O ideal, já como segundo gênero, é o chamado “objeto perfeitamente configurado”, que se distingue dos demais a partir da instância mecânica. O objeto mais elevado de todos é o simbólico, aquele que testemunha de modo indireto.

Os dois primeiros gêneros descritos pelo poeta, *natural* e *ideal*, estão imbricados por um registro importante em toda sua produção teórica: trata-se da premissa de *observação* e discussão do fenômeno. O que torna essa postura de Goethe tão particular – embora seja análoga à postura do sujeito de conhecimento moderno – é a necessidade de tornar a observação (reflexão) preponderante em relação ao objeto. Mas o olho do sujeito que percorre os desdobramentos da natureza não age de maneira solipsista. Aqueles sensíveis às formas dessa natureza são capazes de reconhecer a igual sensibilidade de quem o projetou. E esse espaço de diálogo entre os conhecedores, que o poeta chama frequentemente de “amigos”, é um campo de ciência. Por esta via, a observação para Goethe não se trata de mera “intuição” no sentido vulgar do termo. A observação está intimamente ligada à conversa, uma comunicação entre aqueles que se entendem. É por isso que na introdução à revista *Propileus*, de 1798, ele alerta para um ímpeto de quem deseja conhecer: a ânsia pelo conhecimento pode prejudicar sua mera condição de observador. A solução para este empasse, em que o

¹⁶¹ Tal comparação é inclusive sugerida em nota da tradução. Cf. *ibidem*, p. 79.

¹⁶² Vale ressaltar que no referido escrito, Goethe não apresenta sistematicamente a descrição de três gêneros, já que sua escrita indica implicitamente a existência de outros. Mas estes foram os únicos descritos de modo mais preciso, o que os faz aparentemente mais relevantes.

¹⁶³ *ibidem*, p. 79.

conhecimento do artista avança para extrair respostas do objeto¹⁶⁴ (ESCRITOS, p. 95), é solucionada na comunidade: a conversa entre os comuns traz a experiência de pensamentos que ora concordam, ora divergem, mas que por uma harmonia imanente se organizam.¹⁶⁵ No mesmo texto para a *Propileus*, Goethe fala dos amigos da arte que se reúnem numa casa para debater harmoniosamente.¹⁶⁶ As premissas de observação da natureza não distam muito daquelas que Goethe estabelece na observação dos objetos: o natural não deixa de ser essa análise em forma de narrativa, conversa de amigos que destrincha as frutas por meio de uma natureza morta – uma prosa sobre a natureza. O ideal, capaz de extrair o objeto da narrativa do mundo, tem a força de aproximar o artista com a natureza, acessar o íntimo desta. Não é por acaso que Goethe exemplifica: os gregos atingiram o ideal, os pintores holandeses o natural.¹⁶⁷ Já o símbolo, gênero mais elevado, é um acesso indireto.

O símbolo de que Goethe nos fala é um exemplo de como essa definição se desdobrou entre os séculos XVIII e XIX. O objeto simbólico é aquele capaz de aludir à essência, sem que essa seja de fato representada. Trata-se, como escreve o autor, dos objetos que parecem existir por si mesmos, “profundamente significativos”¹⁶⁸. Com esta definição, Goethe é mais um autor que atribui à obra de arte simbólica esse acesso (ou uma relação imanente) ao mecanismo essencial da natureza. O autor não cria inocentemente uma gramática de estilos, porém corrobora com a noção romântica do símbolo enquanto momento de revelação indescritível – a passagem do *Gegenstand* ou *Objekt*. É nesse sentido que Goethe informa este símbolo atrelado e, ao mesmo tempo, para além do ideal: a observação do objeto é superada pela sua organicidade.

Essa “filosofia da arte” de Goethe está em consonância com os sistemas desenvolvidos à época – e poderíamos incluir aqui até mesmo a estética hegeliana. Mas há uma particularidade: na medida em que estabelece a natureza enquanto referencial, o poeta aposta na continuidade do todo: a organicidade, essa instância observável porém inacessível, não se

¹⁶⁴ GOETHE, J.W.F. **Escritos sobre arte**. Tradução, organização e notas de Marco Aurélio Werle: São Paulo: Humanitas, Imprensa oficial, 2005. p. 95

¹⁶⁵ Ibidem, loc. cit.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 93.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 80.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 81.

dá a ver pelo mapeamento das relações harmoniosas; o ideal as detecta, mas a sua própria ação é o poder do símbolo. O que foi desenvolvido em uma das preleções de Schelling não pode ser comparado de modo imediato às formulações de crítica de arte de Goethe, mas podemos detectar certa proximidade.

Quatro anos separam o texto de Goethe de uma preleção do filósofo Schelling sobre pintura, ministrada em Jena entre 1802 e 1803¹⁶⁹. Schelling estabelece nesta preleção três “formas particulares” que sustentam a unidade da pintura: o desenho, o claro-escuro e o colorido¹⁷⁰. A doutrina da perspectiva – características à pintura moderna – demonstra a importância do desenho: o horizonte, o ponto de fuga e o ponto de distanciamento permitem explorar o mecanismo da natureza e retirar o objeto da sua contingência. Nesta descrição do “mistério da natureza” reside a força da exposição: a pintura desvela mais do que a própria natureza manifesta. E aqui, não como filósofo, mas como um teorizador da pintura, Schelling se mostra inserido na tradição aberta por Roger de Piles quando afirma: o ganho moderno da pintura foi desenvolvimento da perspectiva linear “até à máxima ilusão”¹⁷¹. Poderíamos pensar que se trata de um elogio às pesquisas renascentistas que inauguraram a noção moderna de pintura, mas com essa declaração o autor está em maior consonância com as ideias de seu tempo: o desenho não é simples base segundo a qual a pintura é projetada, mas um posicionamento da arte: retirar o objeto da mera contingência significa superar a natureza em relação à ideia.

A segunda categoria é ainda mais enfática: o claro-escuro. Trata-se da aparência, verdade da pintura; e aparência e verdade, para Schelling, não possuem uma relação de identidade imediata, por assim dizer, mas são mutualmente subordinadas. Escreve o autor que “o próprio ideal é elevado ao necessário, de tal modo que a identidade da verdade absoluta ou simbólica com a aparência é desenvolvida até a ilusão ou a verdade empírica.”¹⁷² Esse desdobramento da pintura até a ilusão retoma a tópica levantada no desenho. Mas, nesse caso, o autor retoma não por acaso o símbolo, que será fundamental para sua definição de pintura. Retomaremos

¹⁶⁹ Na tradução brasileira, os cursos ministrados em Jena naquele período se situam no apêndice. Conforme observa o tradutor, trata-se de uma transcrição feita pelo escritor inglês Henry Crabb Robinson. Esse manuscrito foi recuperado e publicado em 1976 por Erich Behler no *Philosophisches Jahrbuch* nº 83.

¹⁷⁰ SCHELLING, F.W.J. **Filosofia da arte**. Introdução, tradução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010. p. 399

¹⁷¹ SCHELLING, *Ibidem*, loc.cit.

¹⁷² loc.cit.

este aspecto mais adiante.

A última categoria, que Schelling considera a mais característica à pintura, é o colorido. Se o claro-escuro estabelecia o contorno, criando assim o corpo, a função do colorido é confirmar esta corporificação por meio da luz. E, mais radicalmente, a cor não somente consolida a imagem, mas torna-se a própria imagem. Deste modo é que fala-se na preleção de “caos de todas as cores” ou, mais precisamente, que “o grau supremo de cores está onde a cor é interior, viva, orgânica e móvel”¹⁷³. Cabe ressaltar mais um aspecto na argumentação de Schelling: seguindo a tradição de estetas do século (que se estendeu até Hegel), o autor buscará exemplares na pintura renascentista e, mais precisamente, na figuração humana. A sua defesa do simbólico (o mais elevado) perpassa pelo retrato: trata-se de interpretar a natureza. Porém, este ato de interpretá-la assinala consequentemente a caráter alegórico da pintura. O alegórico, um particular que significa o universal, é esse “desde sempre” histórico que se impõe pela descrição ou, como teria dito Schelling, pela força física ou moral.¹⁷⁴ A pintura só alcança o simbólico em relação a si mesma, de modo que o objeto representado venha a ser a própria ideia. É por isso que a relação entre simbólico e alegórico, para o autor, não se dá por uma contraposição. Em primeiro lugar, é expresso que a pintura é a arte mais alegórica de todas, isto devido a sua exposição por meio de objetos. Mas, pela lei de seu próprio movimento, sua exposição alegórica no terreno da aparência pode ser a própria ideia subjacente, o que faz dessa imagem alegoria e, ao mesmo tempo, símbolo.

A inserção do símbolo nas artes plásticas também é abordada por Schelling na quarta seção da *Filosofia da arte*. Em mais uma referência à figura humana, considerada a melhor maneira de exposição do símbolo, tem-se a seguinte passagem:

a figura humana é uma imagem reduzida da terra e do universo, principalmente porque a vida, com produto de molas internas, concentra-se na superfície e sobre ela se espalha como pura beleza. Aqui já não há nada que faça lembrar carecimento e necessidade, é o fruto mais livre da necessidade interna e oculta, um jogo independente, que já não faz lembrar seu fundamento, mas agrada em si e por si mesmo.¹⁷⁵

As partes do corpo são uma continuação da organicidade da natureza; elas seriam, por um

¹⁷³ loc.cit.

¹⁷⁴ loc.cit.

¹⁷⁵ ibidem, p. 245.

lado, um acesso do todo pelas partes, mas participantes de uma vida imanente. A concepção de que as partes que formam o todo da figura humana, aqui mencionadas como espelhamento do universo, pode ser relacionada à preleção sobre a pintura quanto ao caráter duplo da exposição: a parte, ou o fragmento, é elogiado pela significação de sua singularidade e, por outro lado, essa singularidade aponta para uma relação entre coisas não descritível, porém detectável ou, na linguagem de Schelling, que vem a ser exposição. E de modo conclusivo, também na Filosofia da Arte, que Schelling afirma que o histórico torna-se simbólico¹⁷⁶. Mas em que medida se relacionam as notas da preleção do filósofo ao texto de Goethe?

Leve-se em consideração que Goethe se situa em um contexto distinto. Sua preocupação à época não era (e nunca foi) um “sistema das artes” em sentido estrito. É inclusive por volta daquele período, em 1798, que o poeta publica sua crítica ao texto de Denis Diderot sobre a pintura. Goethe, que à época se preocupava em defender a cor enquanto elemento formado no olho humano ou seja, como produto subjetivo a partir de efeitos da luz¹⁷⁷, não era um ostensivo teorizador da questão do símbolo.

É notável que ambos autores desenvolvem uma noção de pintura que se põe marcadamente em oposição à objetividade. Ou para não sermos categóricos no estabelecimento dessa objetividade, pensemos esta relação ao menos como problematizada. A questão subjacente tanto ao texto de Goethe quanto à preleção registrada de Schelling é que o símbolo, apontado como grau máximo da obra de arte, tem a função de defender o estatuto da imagem enquanto ideia. Por tal via, essa imagem cada vez mais pictórica e relacionada consigo mesmo, seguindo a tradição que apontamos de início, é a ideia que não deve ser aludida, mas deve vir à tona. Goethe, de modo menos elaborado, ainda insiste na contraposição entre símbolo e alegoria: “*O alegórico se distingue do simbólico, no sentido de que este designa diretamente, aquele indiretamente.*”¹⁷⁸ Embora a comparação pareça imprecisa – basicamente, Schelling fala em *expor* e Goethe em *representar* –, a vitória do símbolo é uma convergência: essa subsistência por si é a garantia que a pintura se sobressaia em relação ao sensível. Num artigo a propósito do tema, Fernando de Moraes Barros chega a mencionar um “modo goetheano de intuição” recuperado pelo filósofo “onde ‘o particular representa o universal (...) como

¹⁷⁶ *ibidem*, p. 201.

¹⁷⁷ GOETHE, *op. cit.*, p. 175.

¹⁷⁸ *ibidem*, p. 82

revelação vital”¹⁷⁹ em que “a arte das cores também suprime, a seu modo, a distância entre “sensível” e “sentido”, assumindo que é de pleno direito que o particular possui, já de si, um sentido universal”¹⁸⁰. É digno de nota que essa força vital revelada por meio do símbolo, instância absoluta, é um princípio que Schelling estabelece em *A Divina Comédia e a filosofia*: o contexto tripartido daquela obra – o paraíso, o inferno e o purgatório – constitui uma instância universal em que o homem de qualquer época poderia se ver¹⁸¹; a vida e a história constituem passagens de estado, transições direcionadas a um absoluto que só será encontrado na arte.¹⁸²

O crítico inglês Daniel Whistler, ao tratar dessa linguagem simbólica na época de Goethe, ressalta como o poeta foi uma grande influência para a concepção que Schelling terá em sua filosofia da arte. Como escreve Whistler, tal concepção data de agosto de 1797, quando Goethe teria definido o símbolo como mediação entre o “mundo e mente”, e partir daí, teria assumido que “o símbolo alcança essa tarefa aparentemente impossível: a tarefa simbólica é aquela em que o objeto empírico é proporcionalmente imbuído de pensamento.”¹⁸³

Esse modo de sobreposição sobre a natureza na visão de Goethe pode ser exemplificado em sua teoria das cores: atribui-se a formação da cor a partir do olho humano de modo a distanciá-las de condições objetivas. Em análise semelhante no livro *A aparência sensível da ideia*, Marco Aurélio Werle pontua que, ao se contrapor a Diderot em sua querela sobre a pintura, o poeta fala de um artista que capta cores e harmonias de que nem natureza dispõe.¹⁸⁴ A pintura que se torna pintura, embora não seja algo explicitamente trazido por Goethe ou menos ainda por Schelling, será uma preceptiva um princípio da chamada estética clássica alemã. Ainda sobre a teoria das cores, o historiador da arte Giulio Carlo Argan levanta uma

¹⁷⁹ BARROS, F.G.M. A pintura em Schelling e o problema da imagem. *Veritas*, Porto Alegre, v. 55, n. 3, set./dez. 2010, p. 202-216.

¹⁸⁰ BARROS, *Ibidem*, loc.cit.

¹⁸¹ SCHELLING, F.W.J. *A Divina Comédia e a Filosofia*. In: **Pensadores**. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultura, 1989. p.64.

¹⁸² SCHELLIG, *Ibidem*, loc.cit.

¹⁸³ WHISTLER, D. **Schelling's Theory of the symbolic language**. Forming the system of identity. Oxford: OUP, 2013. pp. 8-9.

¹⁸⁴ WERLE, M.A. **A aparência sensível da ideia**. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe. Belo Horizonte: Loyola, 2013. p. 88.

hipótese acerca da concepção pictórica depreendida:

os tingidores produzem as cores e as vertem de mão cheia no mundo (...) Para eles, realmente, as cores não são atreladas previamente às coisas, precedem-nas. (...) Mas é dos tingidores também a técnica que prolonga e difunde na natureza os movimentos imperceptíveis do olho em ação; são os tingidores a realizar o milagre de fabricar fisicamente a cor (...)¹⁸⁵

A capacidade de descrição total do objeto, que será possível quando este for tornado simbólico, o fará superior àquele de que ele aparentemente deriva. E aqui, quando Goethe e Schelling parecem divergir, está mais uma similaridade: o símbolo de Goethe, testemunho indireto, não deixa de ser precedência descoberta pelo artista que observa. E esta precedência, tal como a cor anterior à natureza, é indício da continuidade circunscrita na obra de arte. E uma teoria das cores tal como formulada é complementar a essa pintura que pode ser símbolo: superar a natureza trazendo à luz seus princípios.

Cabe ressaltar que teorias da pintura como as que mencionamos, no campo da história da arte, serão fundamentais para o desenvolvimento de várias poéticas visuais no século XX. Curiosamente, o pintor Wassili Kandinsky cita Goethe em seu livro *Do Espiritual na Arte*: o poeta teria dito que a pintura deveria procurar seu “*baixo contínuo*”, e completa: “Esta situação é a partida do caminho de qualquer pintura, graças aos seus meios próprios, tornar-se-á uma arte no sentido abstrato da palavra e encontrará finalmente a composição pictórica pura.”¹⁸⁶

Kandinsky poderia não estar consciente de como as concepções de pintura, sobretudo do ponto de vista filosófico, se tornaria um registro em seus trabalhos. Contudo, é importante pensar em que medida a noção de obra de arte total se torna um dos rumos dos fenômenos artísticos doravante. A analogia que o pintor supostamente retira de Goethe é sintomática: se a pintura procura o seu baixo contínuo, essa instância ininterrupta e subjacente, a imagem a ser revelada exige o esfacelamento da superfície. O relato de Kandinsky, segundo o qual os objetos a serem pintados não o permitiam ver além, é análogo à queda da transcendência romântica que mencionamos: admitir que a vida interior é o fluxo por trás do mundo de coisas é admitir-se enquanto vida. E como vida o sujeito concilia-se com todo.

¹⁸⁵ ARGAN, G.C. A *Farbenlehre* de Goethe. In: **A arte moderna na Europa**. De Hogarth a Picasso. Tradução, notas e posfácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹⁸⁶ *Espiritual na arte*, p. 144

2.4 Uma pintura para a pintura?

Até o momento, nosso percurso metodológico consistiu em desenvolver alguns registros em torno do Cavaleiro Azul que consideramos românticos. Neste sentido, procuramos retirá-los de uma sistematização rigorosa, uma vez que a importância de tais circulações se dá na relação com a prática artística. Pretendemos evitar que “romantismo” fosse entendido como categoria estética determinante: nosso objetivo até então foi desdobrá-lo em suas variantes. Para concluirmos esta discussão, cujo intuito é problematizar os registros românticos por meio de uma reflexão filosófica - não partindo de questões poéticas ou retóricas -, pensamos a pintura segundo um tensionamento histórico já admitido no século XIX, qual seja, o da estética hegeliana. A nossa escolha pela estética de Hegel visa, do ponto de vista conceitual, a uma avaliação mais elaborada sobre a subjetividade, que até então avaliamos como sendo um imaginário comum. Abordando esta temática a partir de uma teoria da pintura, apresentamos três fatores que suscitam a inserção de Hegel em nosso trabalho.

O primeiro ponto é que, na estética de Hegel, é apresentada a forma de arte romântica¹⁸⁷, cujo desenvolvimento sinaliza um processo de ruptura da arte consigo mesma. Este ponto de envergadura, a partir do qual a arte se torna cada vez mais reflexiva, tem seus inícios na ascensão da Era Cristã, dando lugar a um conteúdo [*Inhalt*] subjetivamente íntimo. Em segundo lugar, o desenvolvimento histórico da pintura fornecido por Hegel culmina numa extrema interioridade que se reverte em exposição idêntica ao mundo civil burguês. Sobretudo na pintura holandesa, o filósofo detecta um caráter testemunhal do sujeito, acionado no contexto protestante. Quanto ao terceiro ponto, seguindo a interpretação fornecida por Robert Pippin¹⁸⁸, apostamos nesse caráter reflexivo, na medida em que resulta numa imagem pictórica para além da interpretação do observador - trata-se de uma imagem que inverte tal relação. Para nossa abordagem, essas tônicas contribuem respectivamente da

¹⁸⁷ Evidente que o termo “romântico” não se refere aqui ao movimento moderno do qual tratamos. No original, as preleções de Hegel utilizam o termo “*romantisch*” que, no caso, refere-se às formas de arte da era cristã. Na tradução brasileira de Marco Aurélio Werle, opta-se pela tradução *romântico*, a qual utilizamos neste trabalho.

¹⁸⁸ PIPPIN, R. **After the beautiful**. Hegel and the philosophy of pictorial modernism. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

seguinte maneira: I) compreendendo que a pintura visa a uma subjetivação da realidade¹⁸⁹; II) que tal processo de subjetivação se externa com caráter oblíquo, tal como uma imagem “simbólica”¹⁹⁰,

2.4.1 Sobre a interpretação de Robert Pippin - problematizando as variáveis românticas

A estética hegeliana é frequentemente mencionada como uma teoria determinista do desdobramento histórico da arte, a saber, que existiria um “destino” em que a arte encara uma inevitável dissolução. É certo que Hegel havia imposto um limite à arte enquanto atividade da história ligada à intuição sensível, o que significa um processo de reflexão sobre si a partir do qual a arte deixa de ser arte, tornando-se um conceito que pensa a si mesmo ou, radicalmente, sendo filosofia. Uma interpretação razoável para esse momento de inflexão do conceito de arte, que não pode mais abarcar as questões relativas à contemplação da beleza, encontra-se em um texto de Hans Georg Gadamer¹⁹¹ de 1985, em que o tema do “fim da arte”¹⁹² é reavaliado. Gadamer segue a orientação usual ao tratar o esgotamento avistado por Hegel como uma “presentificação do passado”: quando utilizamos o termo “arte”, resgatamos uma concepção já superada pelo pensamento ocidental, saudosista, que não corresponde ao contexto de agora. Diz o autor:

A tese sobre o caráter de passado da arte significa de fato que o divino na época clássica se representou [*hat...dargestellt*] na aparência [*Erscheinung*] da arte como a própria verdade não mediada. (...) São as chamadas artes românticas, como se dizia no jargão do tempo de Hegel (...) que, na era cristã, conservam

¹⁸⁹ A palavra “realidade” é neste caso empregada no sentido de uma efetividade objetiva a ela oposta.

¹⁹⁰ Empregamos o termo símbolo tal como interpretamos os sistemas de arte românticos a partir de Goethe e Schelling. Embora as “artes românticas” não sejam equivalentes ao nosso objeto, essa noção simbólica coaduna com a teoria da pintura levantada pela estética hegeliana quanto ao caráter prosaico. Justificamos mais adiante que esse caráter prosaico não é exatamente uma “descrição” do mundo, mas uma igualação a este.

¹⁹¹ GADAMER, H.G. Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute. In: **Gesammelte Werke**. Band 8 (Ästhetik und Poetik I). Tübingen: Mohr, 1993.pp. 207-208.

¹⁹² Alcinha tradicionalmente dada a esse diagnóstico de Hegel. Em conclusão sobre o tema, Marco Aurélio Werle reflete se este fim da arte não seria justamente a possibilidade uma “estética”, uma vez que a inserção da reflexão da experiência artística supera a dicotomia entre teoria e prática, tal como se observa nas vanguardas do século XX. (Cf. WERLE, M.A. **A questão do fim da arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011. p. 107.)

esse eco da memória dos deuses.¹⁹³

De acordo com a Estética de Hegel, as artes românticas, que inserem no campo da arte um conteúdo subjetivo particular, tornam insuficiente o ideal de verdade da beleza grega, da bela verdade, concebida na escultura do deus. Esse novo conteúdo [*Gehalt*], caracteristicamente particular, possibilita um escopo testemunhal do mundo, segundo o qual o sujeito produz uma representação [*Darstellung*] interior, não mais completa quanto à sua exposição, mas resultado de uma comoção.¹⁹⁴ A composição básica subjetiva radicaliza-se na medida em que constitui um conteúdo [*Inhalt*] não particular, mas que cria para si uma totalidade por meio da conversão do tri para o bi-dimensional.¹⁹⁵ Se, por um lado, a pintura parecer remeter a uma subjetividade absolutamente interior, ela constitui por seu turno uma exterioridade relativamente independente, sobretudo quanto à sua espacialidade.

Quanto ao desenvolvimento histórico, depreende-se que a pintura se tensiona entre dois pontos que Hegel, aparentemente, fez mais notáveis: o primeiro é a pintura renascentista, na qual o amor cristão é exercitado na medida em que o artista se esforça para trazer o deus cristão ao âmbito humano; o segundo momento é a pintura holandesa, a qual avança para o mundo no momento de sua exposição.¹⁹⁶

Para a pintura renascentista, Hegel reserva esse caráter emocionado, segundo o qual a divindade cristã poderia ser trazida ao nível humano, não mais como exterior acabado, mas, novamente, por uma representação íntima¹⁹⁷. São apontados três fatores para essa radicalização: I) a sacralização do cotidiano pela elevação da figuração, que Hegel considera uma reorientação da representação [*Darstellung*]; II) o aprofundamento do conteúdo [*Gehalt*] dada articulação com a figuração; III) a sacralização do próprio cotidiano ou, mais

¹⁹³ GADAMER, op. cit., pp. 207-208.

¹⁹⁴ Estética III, pp. 215-216.

¹⁹⁵ Estética III, p. 202.

¹⁹⁶ Leve-se em consideração que o capítulo sobre a pintura apresenta descrições ostensivas sobre diversos períodos, entre os quais a pintura gótica e a bizantina. Mas, para a nossa abordagem, privilegiamos dois pontos que acreditamos serem mais relevantes para uma teoria da pintura. Em sua apresentação do tema, Hegel desenvolve as questões do sentimento cristão (emblematisados pela figura da Virgem Maria) a partir da pintura renascentista italiana, ao passo que a pintura do norte da Europa dá a ver um limiar expositivo, conforme apresentaremos mais adiante.

¹⁹⁷ Cabe ressaltar que o termo chave para a subjetividade da pintura é *Innigkeit*, que pode ser traduzido em português tanto por “intimidade” quanto por “interioridade”.

radicalmente, a completa aproximação de objetos religiosos com a vida efetiva.¹⁹⁸ Quanto à pintura holandesa, destacam-se os seguintes pontos: I) existe uma "completude" do quadro tal que essa imagem se mostra auto-organizada ou, conforme se escreve, há uma "intuição para a pintura"¹⁹⁹; II) passa-se uma arte não-bela, que expõe temas de martírio e sofrimento; III) a pintura se habitua completamente ao cotidiano, sendo conduzida por meio do colorido à singularidade dos objetos exteriores.²⁰⁰ O contexto da reforma protestante, o caráter burguês [*Bürgerlichkeit*]²⁰¹, faz um seladura entre essa realidade pictórica e a eticidade moderna, como se os objetos pintados e os objetos efetivos se encontrassem no momento de exposição da pintura. Esse caráter "civil" da cultura holandesa pode ser reportado a um diagnóstico fornecido pelo autor na *Filosofia da História*. Ao tratar do contexto da reforma protestante, Hegel fala da queda da igreja católica como queda de valores puramente exteriores. O sujeito moderno passa a ser apoderar da verdade, não mais revelada, mas abrigada por uma subjetividade de todos²⁰². A partir daqui, já está subjacente o ponto central a partir do qual, seguindo Robert Pippin, podemos aproveitar a teoria da pintura hegeliana como crítica da arte moderna - pelo problema da liberdade. Para não expandirmos a tópica, que exigiria exaustivo recorte, podemos apresentar uma definição também fornecida pela *Filosofia da História*, acerca desse "espírito livre". A adequação desse mundo de eticidade cindida²⁰³ a uma "intersubjetividade" seria possível: "Se a intensidade do livre espírito subjetivo decide-se pela forma da universalidade, então o espírito objetivo pode se manifestar."²⁰⁴ Ao tratar da

¹⁹⁸ Estética III, pp.268-269

¹⁹⁹ No original, "*Empfindung für die Malerei*". Não optamos pela tradução de Marco Aurélio Werle, "senso", por considerar tal termo com conotação mais racional, ao passo que o texto da Estética nos fornece diversos aspectos em caráter elogioso, o que sugere que a habilidade pictórica dos holandeses não seria um aspecto exatamente mapeável, mas intrínseco à sua cultura.

²⁰⁰ Estética III, pp. 271-273.

²⁰¹ Estética III, p. 274

²⁰² HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Trad. Maria Rodrigues e Theo Harden. Brasília: UnB, 2008. p. 346.

²⁰³ Escreve Werle: "(...), um dos fenômenos mais marcantes da contemporaneidade é a troca de lugar entre o espírito "absoluto" e o espírito "objetivo", segundo uma linguagem hegeliana. O que no sistema de Hegel é o absoluto (a arte, a religião e filosofia) deu espaço ao que em seu sistema é o espírito objetivo, constituído pelos dilemas morais e a ética (diferença entre o bem e o mal, os vícios e as virtudes, a família etc.) e, principalmente, pelo mundo do trabalho, da política, da vida social ou da assim chamada "sociedade civil", (...). Inverteu-se hoje a relação: **o absoluto se tornou subordinado ao objetivo e o objetivo tornou-se "absoluto"**. (WERLE, *Ibidem*, p. 31, grifo nosso)

²⁰⁴ HEGEL, *Ibidem*, loc. cit.

filosofia de Hegel fator ligado aos inícios da arte moderna²⁰⁵, Robert Pippin parte justamente do diagnóstico da modernidade, cujas instituições correspondem à vida ética:

Paradigmaticamente, ele [Hegel] acreditava que a estrutura básica da sociedade moderna havia se tornado pelo menos incipientemente racional, e racional de um modo que não mais exigiu uma compreensão distintamente sensível-reflexiva. A arte romântica havia incorporado o fato de que nós tínhamos nos “liberado” de nosso lar natural e que tínhamos logrado em criar outro. Esse formato moderno do espírito (*Gestalt des Geistes*) foi um mundo de liberdade realizada, ou relações sociais conciliadas de pessoas que são livres porque elas estão na verdade em relações de mútuo reconhecimento, ao menos institucionalmente seguras.²⁰⁶

Esse formato institucionalizado da vida, o que se chama comumente de cultura da reflexão, admite-se enquanto cindida porque não resolve de modo efetivo as diferenças nas relações intersubjetivas. Os limites dessa cultura da reflexão são sinalizados por Hegel em outra obra, a *Fenomenologia do Espírito*, em §33:

(...) Nos tempos modernos (...) o indivíduo encontra a forma abstrata pronta. O esforço para apreendê-la e fazê-la sua é mais o jorrar-para-fora, não-mediado, do interior, e o produzir abreviado do universal, em vez de ser um brotar do universal a partir do concreto e da variedade do ser-aí. Por isso o trabalho atualmente não consiste tanto em purificar o indivíduo do modo sensível imediato, e em fazer dele uma substância pensada e pensante; consiste antes no oposto: mediante o suprassumir dos pensamentos determinados e fixos, efetivar e espiritualizar o universal.²⁰⁷

O sujeito não é mais conduzido ao universal, ensinado sobre este, mas conta com o fato de que o particular (no nosso caso, uma atividade da interioridade) seja capaz de elevar-se ao universal. Essa forma abstrata de conhecimento se torna conceito justamente quando reflete sobre si mesma como particular: é quando ocorre a reflexão sobre si *enquanto verdade*. Neste sentido, Robert Pippin cita justamente o parágrafo 33 para ilustrar que há uma falha nesta substância ética cindida da modernidade. Esta falha é trazida pelo autor na dimensão social em que se interpreta a obra de arte:

(...) e já que o cerne daquela questão [a racionalidade realizada como liberdade]

²⁰⁵ A bem da verdade, Pippin propõe heranças do pensamento hegeliano na vanguarda. Afim de não problematizar essa tese, optamos por selecionar parte da sua argumentação que poderiam contribuir para o nosso trabalho.

²⁰⁶ PIPPIN, 2014, p. 14.

²⁰⁷ HEGEL, **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 39.

envolve uma teoria social do significado (o significado de ações intencionais, por exemplo, incorporado em movimentos corporais), não será surpreendente que essa questão seja continuamente relevante para as dimensões sociais do significado estético, especialmente com respeito a tais como *a relação ao observador* presumida em diferentes modos em diferentes épocas nas artes visuais; a capacidade de interpretação das *ações humanas retratadas em quadros*; e a obra de arte propriamente dita entendida como *o resultado da ação intencional do pintor*.²⁰⁸

E no momento em que a substância ética vive esse duplo movimento - de contradições não resolvidas e, por outro lado, da aposta de que elas serão resolvidas - põe-se em questão a capacidade de interpretação da obra tendo em vista aspectos sociais, como gestos, movimentos e expressões faciais²⁰⁹. A conexão que Pippin faz entre a razão instrumental moderna e o caráter reflexivo da obra de arte, não mais contemplativo, é essa fixação do universal que Hegel menciona no parágrafo 33 da *Fenomenologia*: a partir do momento em que reflete sobre si enquanto momento, esse sujeito particular não se encontra mais no campo da intuição sensível, nem num processo infinito de reflexão interior, mas vem a ser o que filósofo chama de *negatividade*: o momento da verdade que deve se superar para se manter como verdade. Segundo esta preceptiva da *Fenomenologia*, Pippin vê como resultado estético a obsolescência do formalismo na arte: a interpretação de uma obra não é mais baseada num critério comum, mas se inicia com uma conceituação espontânea, pré-fixada, pois entra em jogo uma exteriorização que depende sempre do outro para ser efetivada. Dito de outro modo, esse processo de interiorização, na medida em que se torna verdade, deve negar-se enquanto momento voltando-se ao exterior, constituindo-se através do outro. Nas palavras de Pippin:

(...) Para Hegel, o que nós pretendemos ser é uma confissão ou compromisso, uma promessa sobre o que devemos manter fé, e não simplesmente uma auto-observação. Ou, dito de maneira ampla, auto-conhecimento é em Hegel auto-constituição, na medida em que lutamos coletivamente para nos tornarmos o que pretendemos ser.²¹⁰

A constituição de si no outro, quando necessitamos desse outro para nos tornarmos o que pretendemos ser, é um esforço coletivo sem o qual não é possível a autorrealização, em suma, é a aposta característica do projeto moderno²¹¹. Pippin ainda cita outros dois fatores que fomentariam o surgimento da pintura modernista: o caráter reflexivo das artes românticas as

²⁰⁸ PIPPIN, *ibidem*, p. 16.

²⁰⁹ *ibidem*, p. 15.

²¹⁰ *ibidem*, p. 31

²¹¹ *ibidem*, p. 35.

remove de seu campo propriamente artísticos e as coloca em terreno filosófico (e que possibilita ao espectador uma "filosofia da arte" como reflexão); e o fato de o artista moderno ter toda tradição à sua disposição, uma vez que os "estilos", "épocas", "tradições" etc. não funcionam mais como imperativos artísticos.²¹² Mas, ainda que ative questões próprias da estética para explicitar que a arte não se condiciona mais a uma esfera da sensibilidade²¹³, a conexão que Pippin faz entre Hegel e a arte moderna está em mais um problema de filosofia da história: esse sujeito do conhecimento moderno, "anfíbio", alma vagante que não encontra um terreno sobre o qual possa repousar, precisa superar seu estado de verdade irreconciliável: é somente a filosofia a atividade capaz de se sobressair em tais contradições e apontar para uma reconciliação, o que não foi obtido na institucionalização da vida de modo efetivo. Pode-se afirmar que Pippin aposta justamente numa definição negativa de arte. Se para, a estética de Hegel, a obra de arte deve superar constantemente a oposição conciliada entre forma e conteúdo; transpondo agora este movimento para uma "irreconciliação", seria a tarefa da arte, sendo filosofia, tornar-se verdade numa superação entre forma e conteúdo, só que agora não mais em uma articulação em favor da beleza.²¹⁴ Pippin concentra-se em um trecho da estética de Hegel que dá ensejo para compreender as artes visuais para além de um aparecer verdadeiro e conciliado. É justamente a passagem em que Hegel fala da arte como sendo o Argos²¹⁵ de mil olhos:

Inversamente, a arte transforma cada uma de suas configurações num Argos de mil olhos, para que a alma e a espiritualidade internas sejam vistas em todos os pontos. E ela não deve permitir que apenas a forma corporal, as feições do rosto, os gestos e a posição se transformem por toda parte em olho - no qual a alma livre se deixa conhecer em sua infinitude interior -, mas igualmente também as ações e os acontecimentos, os discursos e os sons, e a série de seus decursos, passando por todas as condições do aparecer. (ESTÉTICA I, p. 166)

²¹² Ibidem, pp. 36-37.

²¹³ Cabe ressaltar que Pippin fala sobre duas posições dedutíveis dessa temática da estética de Hegel. A primeira posição diz que a arte seria algo extremamente original [*novel*], uma vez que precisa corresponder à articulação sensível-intuitiva moderna; é esta alteração no conceito de arte que a torna irreconhecível às tradições anteriores, uma arte pós-romântica. O segundo posicionamento, que o autor enxerga como potencialmente não dialético, trata da arte como uma atividade que dissolve a unidade entre o homem e a natureza, o que conduz a uma liberação da corporeidade. (PIPPIN, Ibidem, pp.33-38)

²¹⁴ ibidem, p. 42.

²¹⁵ Conforme nota a tradução das Preleções, Argos é a figura mitológica grega cujo corpo era cheio de olhos. Foi encarregado por Hera para vigiar sua vaca Io. Esta deusa, após o assassinato de Argos, pega seus olhos e coloca na cauda do pavão, ave associada à divindade.

A partir deste trecho, Pippin mostra que, ao confrontar-se com aquele que observa, a obra de arte permanece como uma pergunta, dado que a sua potencial verdade se altera na medida em que ela responde aos elementos de uma subjetividade particular.²¹⁶ Trata-se de nossa capacidade de diferenciar uma pintura de um rosto do rosto real: o que Hegel chama de inteligibilidade “conceitual” na filosofia ou “representacional” na religião ocorre na arte de modo menos determinado. Não haveria então um significado público, socialmente compartilhado, que nos permitisse desvendar ostensivamente a obra de arte. E isto ilustra, no plano da estética, a conflito das condições modernas para a inteligibilidade: a aposta no esforço comum de compreensão, da consciência que não se satisfaz, é seu movimento propriamente dito. Dito de modo mais assertivo, Pippin pretende submeter os fatores de interpretação da obra à capacidade de ação da subjetividade particular: é quando as condições de interpretação são satisfeitas à medida em que a subjetividade atua em certa dimensão social, em certa época.²¹⁷ Esta atuação ativada por Pippin se mostra como uma extensão da “agência” que Hegel explicita na *Fenomenologia do Espírito*, em § 490: “(...) Com efeito, a força do indivíduo consiste em ajustar-se à substância, quer dizer, em extrusar-se de seu si, e pôr-se assim como substância objetiva. A cultura e a efetividade própria do indivíduo é portanto a efetivação da substância mesma.”²¹⁸

Mas a grande questão que Pippin traz à tona são os limites da modernidade. Como a maior das limitações da concepção hegeliana de modernidade, o autor destaca a despreocupação de Hegel sobre a possível instabilidade entre os indivíduos que não compartilham mais de um solo comum.²¹⁹ É esta falha em alcançar o lugar comum, o que permanece apenas como objetivo, que nos torna “não confiantes” diante do quadro. Assim, o autor se refere a algumas das pinturas de Édouard Manet:

Neste contexto (...) condições históricas alteradas rapidamente sobre as quais ficamos mais duvidosos, inseguros, confusos em relação ao *sentido que damos* ao ver intenções “em” atos (quanto menos confiantes somos de que nós sabemos fazê-lo), menos estáveis devemos esperar que sejam

²¹⁶ PIPPIN, *Ibidem*, p. 46.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 49.

²¹⁸ HEGEL, 1992, p. 341.

²¹⁹ PIPPIN, *Ibidem*, p. 71.

as convenções que regem o sucesso pictórico. A marca desse desafio e dessa dificuldade é flagrada nos olhares de muito Manets e em muitas outras pinturas e no implícito paradoxo de que, por um lado, os indivíduos estão olhando para o espectador (ou fora do plano da pintura, na direção geral do espaço do espectador) ou, por outro lado, eles parecem ter esperança na resposta do espectador; algumas até “confrontam” o espectador, mas como se ele ou ela não estivesse lá, como se eles não esperassem, não pudessem esperar nenhuma satisfação de volta.²²⁰

Essa “promessa de significado” é então frustrada por rostos vagos que não se propõem a relações intersubjetivas de qualquer espécie ou, mais radicalmente, são incapazes de qualquer atuação recíproca. Não se trata aqui de uma obra de subjetividade abstrata e interior, como registros românticos poderiam nos conduzir, mas das *condições de interpretação* modernas que se tornam instáveis.²²¹

Esta interpretação de Pippin, embora parta de uma exegese da filosofia hegeliana, pode ser aproveitada enquanto uma teoria da pintura se respeitamos certos limites, basicamente porque a obra de Manet, no limiar do projeto moderno hegeliano, é também entendida como falha sintomática na relação entre quem observa e quem é observado. Por esta via, a questão da interioridade, que insiste nas vanguardas como a do Cavaleiro Azul, poderia ser posta nesse esgotamento interpretativo: pretende-se forçar o espectador a reavaliar suas condições de interpretação, que agora não são mais possíveis pela familiaridade, mas por condições que *são radicalmente subjetivas*. Embora tal modo de examinar a arte de vanguarda pareça uma transferência do exame estético-filosófico à história da arte, podemos observar tal limitação se levarmos em consideração que o próprio conceito de abstração, que se radicaliza sobretudo na era dos manifestos, instaura fundamentalmente um esgotamento da interpretação sobre a obra de arte. Tomando como exemplo o próprio Cavaleiro Azul, podemos dizer que essa argumentação em favor do “novo olhar” - na verdade, de uma nova pintura -, traz impossibilidade de resolver linearmente a relação entre o espectador e a obra de arte. Charles Harrison, em *Abstração, figuração e representação*²²², questiona sobre o que seria exatamente essa abstração em termos de uma linguagem artística. Nossa tentativa de estabelecer uma crítica sobre o quadro abstrato seria uma tentativa de tradução para a linguagem que nos é

²²⁰ ibidem, p. 71.

²²¹ ibidem, p. 74.

²²² HARRISON, C. Abstração, figuração e representação. In: FRASCINA, F. HARRISON, C. PERRY, G. **Primitivismo, cubismo e abstração**. Começo do século XX. Trad. Octacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

acessível? “Em vez de buscar estabelecer o significado da pintura situando-a num sistema de causas e efeitos, deveríamos considerar o significado como integrante daquele sistema formal que a pintura constitui?”²²³

A partir da provocação de Harrison, podemos nos questionar em que medida esse esgotamento da interpretação - ou do olhar do espectador - ocorre na insistência de analisarmos a obra de arte processualmente, sem nos atermos a relações internas, que o quadro não pretende fornecer em contrapartida. Neste sentido, as faces sem expressão de Manet, vistas por Pippin como uma relação perdida, inesperadamente instável, são justamente um hiato sobre o qual a seguinte reflexão se põe: o registro da subjetividade e suas respectivas variantes (como o romantismo e a interioridade) extrapolam efetivamente o âmbito da imagem, no sentido de trazer o espectador para esse âmbito íntimo? Ou tais imagens exigem uma conseqüente revisão da concepção de quadro diante da impossibilidade da figuração, como se a interioridade fosse um mecanismo formal da superfície do quadro evitando um esgotamento técnico? Retrocedendo ao nosso primeiro capítulo, a última pergunta teria uma resposta afirmativa se levarmos em consideração o elogio de Franz Marc a artistas como Van Gogh e os futuristas. É essa relação interior, resolvida apenas na tela, que permitiu desenvolvimentos não esgotados na exterioridade do impressionismo, segundo o artista. Embora Marc ainda enxergasse nos impressionistas certo essencialismo - pois tais técnicas exprimiriam percepções sobre as essências dos objetos pintados -, o que o artista via como esgotamento era a incapacidade da tela em dialogar, do ponto de vista formal, com a força dessas essências nos objetos. A partir de tais pontos, também recorrentes implicitamente no Almanaque, podemos compreender que essa definição de “abstração” do Cavaleiro Azul era ampla a ponto de contemplar diversos procedimentos, não somente a geometrização e colorismo, mas também a pintura mais prosaica e “figurativa”. Tomemos duas telas executadas no âmbito do grupo.

Flores no jardim, clívia e gerânio (Figura 9) é uma tela de August Macke de 1911. Não há neste quadro relação direta com a pintura radicalmente energética de Kandinsky, ou com a conversão em planos de Franz Marc. Uma planta posiciona-se no centro da tela com uma flor laranja que, pelo contraste com toda a composição, chama de imediato a atenção. Embora seja minimamente esquematizada, a paleta torna a relação entre planos quase neutra

²²³ HARRISON, *Ibidem*, p. 196.

pela gradação entre os matizes de azul, verde e amarelo. Pontos específicos de cores quentes estabilizam, ao invés de dinamizar a composição. Em contrapartida, ainda que não tenhamos uma ativação abrupta de relações entre cores, as soluções sugerem uma acomodação esboçada entre as figurações - a flor no jarro, os musgos, as folhas robustas. Em princípio, há aqui um processo certamente figurativo.



Figura 9: August Macke, *Clivia e gerânio*, óleo sobre tela, 1911. Lenbachhaus München.

Outro quadro que acreditamos estar em torno desta preceptiva, também de 1911, é *Homem à mesa* (Kandinsky), de Gabriele Münter (Figura 10). De início, chama a atenção que o processo de desenho se dá no próprio ato de pintar. Münter utiliza aqui soluções extremamente simples que se assemelham ao colorismo infantil. O espaço é comprimido: o homem (Kandinsky) está em uma perspectiva desproporcional que agiganta os objetos da mesa, que estão de acordo com uma percepção imediata da sua disposição. Com o pincel já ressecado, a artista apenas “preenche” muito do desenho traçando riscos análogos à pintura a

lápiz. Seu outro recurso é empurrar as cores de modo a preencher os planos.

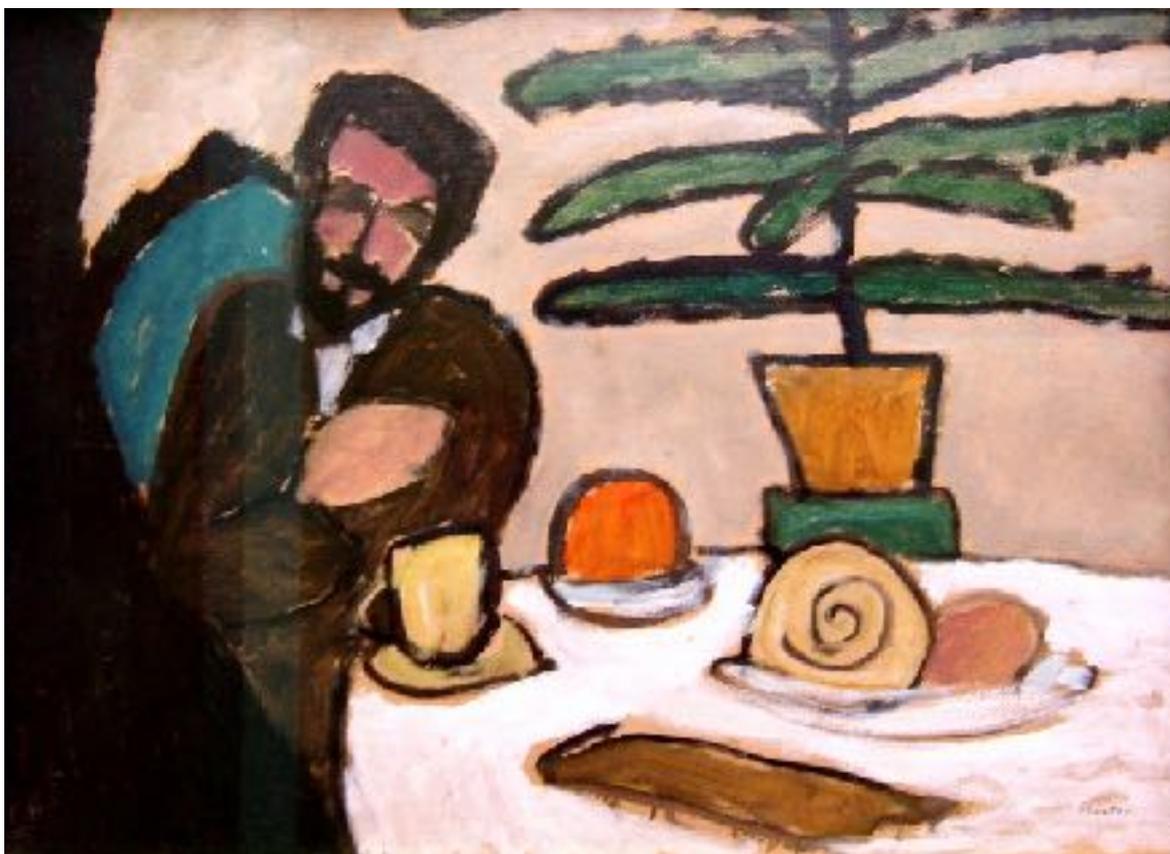


Figura 10: Gabriele Münter, *Homem à mesa* (Kandinsky), óleo sobre tela, 1911.

Estas duas exemplificações respondem justamente a essa opacidade que se põe em questão, por exemplo, em Pippin. Se, assim como os rostos de Manet, os quadros de Macke e Münter não pretendem uma ligação com o exterior, ou ao menos barram esse olhar simplificando suas soluções em grau máximo, tais quadros são seriam abstratos exatamente por proporem relações não compreensíveis unicamente em um nível processual, mas suas cadeias de relações? Respondendo afirmativamente esta pergunta, entendemos como “cadeia de relações” a exploração de uma linguagem cada vez menos comprometida com “motivações teóricas” que com questões levantas pela composição em si. Harrison, tratando de um comentário crítico de G.-Albert Aurier sobre Paul Gauguin, parece favorável a essa visão:

Aurier parece estar dizendo que, assim como as palavras não tem nenhum significado intrínseco por si mesmas, mas só em virtude de suas possíveis relações umas com as outras, do mesmo modo as formas na pintura

devem ser vistas como significantes não em virtude de sua correspondência com certas coisas no mundo, mas em virtude de seu lugar e função na composição individual.²²⁴

A partir da sugestão de Harrison, podemos pensar nesse desenvolvimento pictórico subjetivo do Cavaleiro Azul como um fator não unicamente poético, um registro de variantes imprecisas. Podemos ter tais registros subjetivos como um movimento da pintura de assinalar seu próprio campo de atuação, de modo que a interpretação externa, de relações simbólicas e semânticas previsíveis, seja insuficiente para abarcar questões concernes às obras. É inclusive em escritos artísticos, tais como o próprio Almanaque, que percebemos essas relações figurativas serem pouco a pouco desfeitas, de modo que o trabalho mais figurativo ou mais prosaico não se converta exatamente em narrativa do mundo, mas se torna também uma narrativa. Neste sentido, podemos pensar que relações análogas a esse processo foram tecidas no Almanaque quando os editores aproximam produções artísticas de diversas regiões: o fio condutor entre tais imagens é, possivelmente, a espiritualidade retórica que nada diz ao olhar comum. De modo análogo à interpretação de Pippin, pode-se afirmar que o Almanaque não fornece “respostas” àquele que busca uma correspondência com suas expectativas. Desde o manifesto à produção do Cavaleiro Azul, o espectador deve sobreviver a esta instabilidade, ao encontro não resolvido com tais obras. Preceptivas assim podem ser flagradas nos quadros que mencionamos acima: uma suposta figuração de relações basicamente pictóricas, elementos formais simplificados ao extremo. Sobretudo devido ao eco romântico, é sintomático que o Cavaleiro Azul se proponha a um campo pictórico que recusa os parâmetros convencionais, aludindo constantemente à expansão do eu.

2.5 Considerações para além da pintura

Após explorarmos as nuances desse “eu”, propomo-nos agora a avaliar em que medida esse campo pictórico pode ser visto como uma noção de espaço. Para isso, seguiremos com a mesma metodologia: os registros retóricos serão avaliados em seus usos e contradições, sendo “suspensos” enquanto imperativos artísticos e crenças pessoais. O que importa em tal ponto é detectar que concepção de espaço está subjacente ao fazer artístico do grupo, sendo

²²⁴ Ibidem, p. 197.

importante enquanto *circulação* em vários discursos da vanguarda alemã. A esse respeito, uma retrospectiva é válida. As vanguardas alemãs, de modo geral, têm a árdua tarefa de fundar uma tradição artística. Os desenvolvimentos no campo da pintura, do design e da arquitetura estão inicialmente entrelaçados na necessidade de abrir uma via moderna. É oportuna a observação de Leonardo Benevolo sobre o surgimento do *Deutscher Werkbund*, que:

(...) não dá uma relevância preconceituosa ao artesão, nem pretende opor-se aos métodos de trabalho em série próprios da produção corrente. Essa colocação é, sem dúvida, oportuna, porquanto não exclui *a priori* alguns fatores que agem concretamente, porém gera logo incerteza em relação ao método.²²⁵

Essa tentativa de aglutinar procedimentos artísticos e manuais, tornando irrelevante diferenciar o que é arte da artesanaria, constitui uma premissa nas primeiras décadas da arte alemã. Do Cavaleiro Azul ao manifesto da Bauhaus de 1919, a arte-artesania a serviço da humanidade significa desdobrar uma efetividade cuja consequência não seja nem uma liberdade irrestrita, nem uma funcionalidade salvacionista. Tais denominações são faces do seguinte problema: fazer da capacidade artística uma força atuante na modernidade. Posicionamo-nos então contra quadros gerais como o de Benevolo²²⁶, que opõe a cultura de vanguarda por considerá-la indiferente ao desenvolvimento arquitetônico e urbanístico. Certamente a pintura está impossibilitada de resolver certas questões práticas, sobretudo no contexto de desenvolvimento moderno a largos passos. Mas muitos do que se assistiu na era dos manifestos foram sugestões vanguardistas de um bem viver moderno, o que se nota em diálogos com o desenvolvimento técnico no futurismo italiano, no chamado fauvismo e mesmo nos expressionismo.

Para o tópico que aqui levantamos, a concepção de espaço, essa artesanaria vanguardista será nosso ponto de partida, à luz das duas questões até agora levantadas: se, por um lado, a abstração se pretende uma atuação do conteúdo espiritual gerado pela pintura, ver a “vida” presente no quadro; por outro lado, a subjetividade, numa interpretação positiva, anseia a revisão de princípios para que o espectador integre este conteúdo, de modo a torná-lo efetivo.

²²⁵ BENEVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 374-375.

²²⁶ BENOVOLO, *ibidem*, 374.

A mesma concepção de espaço que veremos em Gropius será mais uma tentativa de integração.

Ainda que nos coloquemos contra posição de Benevolo, segundo a qual a cultura de vanguarda apresenta insuficiências ante os problemas levantados pelo desenvolvimento arquitetônico moderno, gostaríamos de apontar um ponto dentro de seu panorama favorável à nossa interpretação. É acerca dessa integração de forças, capazes de sair de um critério puramente “artístico”, subjetivista, que o historiador enxerga em um texto de Walter Gropius de 1913, extraído do anuário do Deutscher Werkbund:

Sem dúvida, superestimando as arquiteturas industriais “espontâneas”, ele move-se ainda nos termos da cultura de vanguarda, porém intui que a solução dos dualismos e das dificuldades encontra-se em uma adesão correta às exigências concretas, não em algum novo sistema ideológico ou formal; em suas obras, existe algo de novo e importante em relação à produção europeia: uma adesão calma e racional às necessidades técnicas, e uma espécie de *desdramatização* da linguagem que disso deriva. Por enquanto, talvez ele sustente que isso possa bastar e que a nova arquitetura possa brotar quase automaticamente, seguindo passo a passo, sem preconceitos, as necessidades objetivas.²²⁷

Como pontua Benevolo, enquanto arquiteto, Gropius certamente se move nos termos das vanguardas, ao mesmo tempo em os supera, na medida em que deseja que projeto arquitetônico seja uma extensão favorável da vida humana, no sentido de que a edificação brote como parte de uma organicidade social, formando uma exata coesão com as necessidades concretas. Assim, o termo que o historiador utiliza para Gropius, “desdramatização”, seria justamente essa oposição ao campo de atuação quase que exclusivamente poético (por exemplo, pictórico), segundo o qual necessidades interiores se sobrepõem à efetividade prática. Deste modo, poderíamos ter como hipótese uma concepção de espaço a partir de Gropius: um encontro entre a interioridade e a objetividade.

O objetivo de nosso próximo capítulo é apontar justamente uma concepção de espaço na produção do Cavaleiro Azul. Com isso, pretendemos mostrar em que medida tal concepção se mostra ainda em Walter Gropius, de modo que o movimento por ele liderado, a Bauhaus, não seja visto literalmente como uma superação da vanguarda.

²²⁷ BENEVOLO, *ibidem*, p. 380, grifo nosso.

3. O real a partir das mãos: sobre a exterioridade interior do espaço.

3.1 Definindo “espaço”

Partindo da conceituação da filosofia moderna, valemo-nos mais precisamente da definição de Hegel. Para o filósofo, o espaço é, inicialmente, uma relação com o outro ainda não mediada, cujas determinações (suas dimensões) não correspondem à sua indeterminação, ao seu contínuo, já que “*é quantidade pura*”. O espaço se desdobra em outros momentos²²⁸, de modo a superar esse estágio de pura indeterminação: na relação com outro, por meio da distância que caracteriza sua determinação, ele se desdobra a ponto de tornar-se superfície e, por fim, ser um espaço mediado por uma determinação que nele já estava contido²²⁹. Mas espaço é uma categoria que Hegel torna identitária ao tempo: uma negação indeterminada, puramente abstrata em relação a si mesmo, cuja única característica é uma apreensão ideal, ainda não tornada efetiva. Anton Friedrich Koch, ao tratar da temática, afirma que Hegel une espaço e tempo “discursivamente”, como se as noções de espaço e tempo não fossem definidas de modo radical à luz da experiência, mas pairassem sobre a imprecisão do contínuo:

O espaço é infinito porque a Idéia é infinita, cuja forma do ser-outro ele apresenta como exterioridade recíproca abstrata. Ele é plano e contínuo porque, como nós lemos, “esta exterioridade recíproca ainda é completamente abstrata e não contém nenhuma diferença determinada” (...) Hegel passa então (no último dos três parágrafos dedicados ao espaço) a tratar da diferença das dimensões também em seu aspecto qualitativo, mas o faz de modo muito breve. Ele mostra como surge a tridimensionalidade do espaço: 1º do ponto enquanto da negação (ela própria espacial) do espaço, 2º da linha enquanto do primeiro ser-outro do ponto e 3º da superfície enquanto a negação desta negação, a qual, na verdade, em sentido negativo, é uma ulterior “determinidade frente à linha e a ponto” e, em sentido afirmativo, porém, “superfície encerrante” e, “com isto o restabelecimento da totalidade espacial”²³⁰

É como se a espacialidade, enquanto desdobramento de dimensões, fosse uma determinação ulterior que necessitasse sair da indeterminação, mas sem perder seu contínuo. Dito de outro modo, os respectivos momentos do espaço (o ponto, a linha e a superfície), embora não sejam

²²⁸ HEGEL, G.W.F. **Enciclopedia de las ciencias filosóficas**. Tradução, organização e notas de Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza, 2005. p. 314.

²²⁹ HEGEL, Ibidem, loc. cit.

²³⁰ KOCH, A. F. Espaço e tempo em Kant e Hegel. Trad. Kleber Caneiro Amora. **Revistas eletrônica de estudos hegelianos**. Ano 6, no11, Dezembro - 2009. p. 69.

determinações efetivas, colocam-no em movimento duplamente finito e infinito, a ponto de sua totalidade ser garantida como uma aposta nessas variantes, sem que elas sejam determinantes. É nesse puro intuir que o espaço o tempo não se efetivam como conceitos, uma vez que são exteriores a si mesmos: “é o ser que *sendo*, não é, e que *não sendo*, é.”²³¹ Tal noção de espaço pode ser mais precisa a partir da *Ciência da Lógica*, obra na qual Hegel sistematiza seu método dialético. Na obra em questão, o espaço (juntamente com o tempo) é mencionado como “pano de fundo” no qual a ideia se desdobra. Para Hegel, “ideia” é uma articulação entre o conceito e a realidade, mais precisamente, trata-se da unidade do movimento reflexivo em que o conceito se determina como algo “posto”, objetivo, e que retorna a si mesmo distinguindo-se da realidade e acoplando-a à sua unidade negativa. Mas essa realidade [Realität], resultado do conceito que nega a si mesmo, não permanece como sua antítese. O conceito não é mera subjetividade que formata, por assim dizer, a realidade, mas uma unidade que se desdobra em seu oposto e diferencia-se para se determinar enquanto tal; nesse “por-se”, o conceito precisa superar a exterioridade imediata, do terreno da aparência, de modo a relacionar-se consigo mesmo num âmbito efetivo. A ideia se dá justamente neste momento de verdade, em que o conceito se reconhece como uma unidade do qual dependem tanto a subjetividade quanto a objetividade.

nessa objetividade a determinidade é posta como totalidade imediata, como todo exterior. A ideia se mostrou como o conceito novamente libertado desde a imediatidade, na qual ele está mergulhado no objeto para a sua subjetividade, conceito que se distingue de sua objetividade, mas a qual do mesmo modo é por ele determinada e apenas tem sua substancialidade naquele conceito²³²

Conforme escreve o filósofo, esta exterioridade, multiplicidade meramente acolhida pelo conceito, não constitui seu momento de verdade, uma vez que fica condicionada à transitoriedade não mediada, ou melhor, não refletida. A ideia é justamente essa força negativa do conceito capaz de se materializar e, por outro lado, de atuar como o próprio devir que se determina se superando em momentos distintos. Nas palavras de Hegel, “[a ideia] não é um *ser* abstrato, que subsiste por si mesmo contra o conceito, mas apenas como *devir*, por meio da negatividade do ser indiferente como determinidade simples do conceito.”²³³ Mais

²³¹ HEGEL, 2005, p. 316, grifo do autor.

²³² HEGEL, **Ciência da lógica: (excertos)**. Introdução, apresentação e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011. p. 235.

²³³ HEGEL, *Ibidem*, p. 235.

adiante, o autor explicita que esse terreno da multiplicidade indiferenciada “tem um subsistir indiferente, que no espaço e no tempo, se esses já poderiam aqui ser mencionados, é uma separação inteiramente diversa e autônoma.”²³⁴ Retomando a conclusão de Hegel mencionada anteriormente, “é o ser que *sendo*, não é, e que *não sendo*, é”, podemos entender a partir do escopo de sua lógica que a pura indeterminação do espaço permanece num primeiro momento dialético, ainda incapaz de se determinar a partir de seu outro. Sendo o espaço o ser “imediate indeterminado”, sua instância é de uma condição indiferente na qual a verdade se desdobra. Se pensarmos que a filosofia hegeliana avalia o movimento negativo da verdade como a própria unidade dialética da história, podemos apostar numa noção de espacialidade como um resultado excedente dessa autorreflexão e, contudo, necessário. A multiplicidade indeterminada com a qual a verdade se defronta seria algo definido pelo seu “nada”, por ser o próprio vazio enquanto algo posto. Neste ponto, podemos nos amparar um dos pontos mais fundamentais da dialética hegeliana: a doutrina do ser. O filósofo define o “ser” do seguinte modo: “Ele é a pura indeterminidade e o vazio. - Não há nada a intuir nele, caso seja possível falar de intuir; ou ele é apenas este intuir puro, vazio mesmo (...) O ser, o imediato indeterminado é de fato o *nada* e nem mais nem menos do que o nada.”²³⁵

Se confrontarmos mais uma vez a afirmação da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* com a *Ciência da Lógica*, podemos concluir que a noção de espacialidade aqui levantada é de um movimento oscilante e não superado entre a positividade e a negatividade. Em outras palavras, podemos concluir a partir de Hegel que o espaço é um movimento de certo modo não efetivo, definido a partir daquilo que não é. Se há alguma efetividade no espaço, esta zona indiferente, seria algo “abstrato”, relativo a si mesmo. De modo mais conclusivo, o espaço e seus respectivos desdobramentos (suas dimensões) corresponderiam à determinação de sua própria continuidade, em certo sentido *interior*, já que não constituem o movimento de um conceito, mas seu próprio movimento. Neste sentido que Josef Simon afirma que, segundo Hegel, o espaço vem a ser o próprio tempo, pois “o tempo é a unidade que, enquanto transcorre de modo imediato e não se deixa reter, é a visão [Anschauung] mesma exterior e

²³⁴ Ibidem, p. 244.

²³⁵ Ibidem, p. 71.

que recusa seu conceito.”²³⁶ Deste modo, podemos entender o espaço como uma exterioridade cuja definição não se dá por um processo conceitual reflexivo, ou por uma intuição pura que chega a nós por meio da percepção: trata-se da exterioridade contínua cuja definição é aquilo que não está determinado tal como um conceito. Por isso, o espaço é apresentado no escopo de nosso trabalho menos como uma definição que uma categoria.

Vale ainda ressaltar que a definição de espaço aqui adotada não se pretende vinculada às ideias do Cavaleiro Azul, no sentido de um registro daquelas poéticas. Com a apropriação da filosofia hegeliana, pretendemos tornar o espaço imanente à obra, ou seja, o próprio desdobramento de suas relações. Assim, entendemos que o espaço, tal fora definido pelo filósofo, coaduna com sua possível previsão da pintura moderna a partir de Hegel: uma exterioridade puramente interior. Se, conforme apontamos em nosso segundo capítulo, o destino da pintura moderna impõe a dificuldade, uma incapacidade de interpretação como condição, a noção hegeliana de espaço nos serviria como aporte para esse hiato, em que rostos supostamente inexpressivos ou composições radicalmente cifradas confrontam expectativas ou olhares que buscam um espelhamento do *lógos* no quadro.

No caso do Cavaleiro Azul, essa realidade desdobrável é a visualidade proposta pelos pintores, cujas variantes se dão nas relações dentro da própria obra ou na relação entre aquele que observa e aquele que é observado. Surge aqui outro ponto relevante. Concluímos no segundo capítulo que essa relação entre observador e observado, a partir da modernidade hegeliana colapsada, exige uma revisão de parâmetros de avaliação, uma vez que a subjetividade da obra se radicaliza e não encontra um chão comum na vida ética. Levando em consideração tal fator, propomos que, no nível poético, o espaço aqui definido exija igualmente uma revisão de valores para ser compreendido enquanto movimento.

Como já explicamos, tratar-se-ia de um *espaço interior*, na medida em que suas variantes correspondem à negação dos valores que compõe o suposto plano “comum”. A partir daqui, podemos resgatar os questionamentos de Franz Marc em seu texto *Para a crítica do passado*: “valores escritos na areia” são esses mecanismos pretensamente universais, cálculos abstraídos da essência, agora passíveis de ser implodidos. Do mesmo modo, se retrocedermos aos trabalhos de Kandinsky entre 1909 e 1910, podemos flagrar uma espécie de alquimia da

²³⁶ SIMON, J. **Sprache und Raum**. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Freiheit und Bestimmtheit von Sätzen. Berlin: de Gruyter, 1969. p. 54.

matéria por meio da aplicação da cor, embora o pintor já estivesse à época interessado em efetivar a espiritualidade que tanto buscava. Isto seria um modo de tratar Kandinsky como um materialista a contra gosto, pensando criticamente o resultado efetivo de seu trabalho. *Impressão III (concerto)* (figura 11), de 1911, sugere essa combinação de elementos básicos (por isso “alquimia”) para a formação de uma nova realidade. O amarelo, cor do princípio material feminino, é aplicado de modo diluído dando grande movimento à composição; o vermelho, aplicado mais pontualmente, interage densamente, mostrando um aspecto agressivo da tela; uma grande mancha negra é aplicada na porção superior, gerando uma oposição brusca ao movimento. Apesar de os traços sugerirem uma plateia que assiste a um concerto, a movimentação do quadro se dá pelo desenvolvimento cromático, que varia de matizes mais vivos as cores mais fechadas. E, neste caso, a força da tela é gerada exatamente por meio dessa discrepância: a musicalidade expansiva do amarelo esbarra na densidade do negro. É como se os princípios fundamentais da natureza tivessem aqui seu atrito dramatizado. Ainda que pudéssemos recorrer a uma associação figurativa - por exemplo, que a mancha negra é um piano²³⁷ -, a formação da imagem parece ser remetida prioritariamente à expansão da cor.

²³⁷ Cf. DÜCHTING, op.c cit., p. 42.



Figura 11: Wassily Kandinsky, *Impressão II (concerto)*, óleo sobre tela, 1911. Lenbachhaus München.

Sobretudo as “improvisações” e as “composições” são procedimentos decisivos para muitos artistas do círculo do Cavaleiro Azul. Franz Marc e August Macke podem ser considerados os maiores exploradores dos princípios à época fundamentados por Kandinsky, ainda com ressalvas: para Marc, a viagem a Paris em 1912 e o contato com Robert Delaunay o impulsionaram a uma autoconstituição do quadro, ou ainda, a uma formalização da visão; August Macke, que absorveu em sua produção circulações díspares, prossegue com um colorismo ritmado (musical) até 1913. Vale ressaltar ainda a peculiar relação com os quadros de Gabriele Münter: seus trabalhos se relacionam mais diretamente com a produção de Kandinsky até 1909, sobretudo se observada a aplicação empastada do óleo, com excessiva diluição. Seja nas paisagens, nas naturezas mortas ou em composições que tencionam negação com a figuração, podemos afirmar que as produções do grupo, se confrontadas com as

relações que tecemos anteriormente, convergem para uma concepção de espaço de aspecto duplo.

O primeiro aspecto é forjar um espaço interior. Levando em consideração a proposta do Cavaleiro Azul de ativar uma instância não material, mas capaz de se realizar enquanto visualidade, “nova pintura”, podemos apostar em um desdobramento do espaço para dentro, no qual os processos de figuração pudessem ser desfeitos para corresponder uma nova avaliação da arte. Assim, podemos também conceber um convergência entre a disparidade que detectamos entre Marc e Kandinsky: mesmo que Marc aposte num processo a partir do espectador, e que Kandinsky aposte na imagem que suprime a materialidade e expande-se como vida, ambos se alinham numa recusa a determinação exterior, em um “formalismo” em sentido literal. Em todo caso, por mais que o ponto propulsor seja entre os dois pintores a divergência²³⁸, ambos apostam numa imagem cujo poder é imaterial: trata-se de uma visualidade que se fundamenta no seu oposto, naquilo que não é visível.

O segundo aspecto, em contrapartida, é o campo de atuação da imagem. Embora as técnicas empregadas variem desde a pintura em vidro à gravura, uma valorização da artesanaria como arte elevada, espiritual, é circunscrita no contexto do Almanaque. E é baseado numa noção de artesanaria que os editores dispõem essas diversas obras de arte. Se fosse possível extrair uma noção de arte a partir do Almanaque, esta noção poderia até mesmo ser espiritual em seu conteúdo, mas a sua articulação formal teria um único processo: fazer o que se faz com as mãos.

Temos aqui, novamente, uma articulação do que expomos anteriormente como sendo as duas bases a partir das quais as poéticas do Cavaleiro Azul se desenvolvem: por um lado, a criação de uma nova superfície imagética; por outro, a criação de um conteúdo efetivamente modificador do olhar. E estas duas matrizes parecem convergir no quadro propriamente dito, cuja gênese é uma articulação entre elementos atuantes, sejam eles formais ou poéticos. É por essa via, flagramos um registro ainda pertinente na arquitetura alemã até 1920: de um ponto de vista artístico, tratava-se de um força criadora capaz de reestruturar as relações do ser

humano com o mundo a sua volta.

3.2 Distorções do mundo

Graças ao aprimoramento técnico e industrial em larga escala, foi possível no início do século XIX o amplo uso do ferro e do vidro (e mais tarde o aço) em construções. Benevolo mostra como sintomáticas diversas pontes erguidas sobretudo na Inglaterra e na França, feitas em gusa, com maior vão e cada vez mais leves.²³⁹ O vidro, associado ao ferro, passa a ser utilizado em grandes salões, comércios e estações, criando telhados e claraboias translúcidas.²⁴⁰ O atraso industrial na Alemanha em relação a outras potências europeias certamente estimulou artistas a criarem condições para uma nova tradição, em certo sentido nacional, tal como apontamos de início neste trabalho. Associações como o Deutscher Werkbund, uma vez baseadas na ideia das associação artísticas, estavam empenhadas na busca de uma essência duplamente artesanal e fabril, com o objetivo de criar uma totalidade para que a capacidade criadora do indivíduo se expandisse em grau máximo.

Peter Behrens pode ser apontado como figura híbrida desse funcional artístico. A sala de turbinas da AEG de Berlim (figura 12), de 1911, traz um conteúdo racional moderno em linguagem altamente subjetiva. Não somente o frontispício de linhas quebradas, mas a superfície de vidro parecem erguer o edifício a um nível incompreensível e, paralelamente, reto, angular. Se existe de fato uma dramatização, como nos fala Benevolo, ela surge de modo a preencher o aspecto não alcançado pelo âmbito racional. Por isso, a lateral externa da nave do edifício forma-se com blocos e pilastras, gerando uma perspectiva hostil e mecânica; por outro lado, proporcional a altura, sobretudo na parte frontal, assume-se uma linguagem ornamental, artificiosa.

²³⁹ BENEVOLO, op. cit., p. 46.

²⁴⁰ *ibidem*, p. 56.



Figura 12: Peter Behrens, Fábrica de Turbinas AEG, Berlim, 1911.

Gropius, que havia trabalhado no escritório de Behrens antes do Werkbund e acompanhou em 1908/09 a construção para a AEG, empreende em 1911 a Fábrica Fagus (figura 13) juntamente com seu colega Adolf Meyer. Se a fábrica de turbina de Behrens faz uso do vidro em unidades retangulares, particulares, Gropius e Meyer radicalizam esta preceptiva na Fagus com o uso em larga escala. A compartimentação industrial não é aqui agigantada, mas reduzida a uma organização visual acessível ao observador. Não há também um preenchimento por meio do vidro, mas a instauração da transparência traduzida numa lógica manual e auto-constitutiva. De acordo com a historiadora Magdalena Droste, Gropius buscava uma base atemporal para a arquitetura, à qual pertenciam as leis da proporção, a beleza e o espaço. Sobre o seu período de formação, afirma a autora: “Gropius desenvolveu nesses “anos de aprendizado” uma autocompreensão idealista, segundo a qual a arquitetura se tornou um princípio cultural elevado e o arquiteto trazia impulsos geniais, que se inspiram na

imagem do homem da filosofia de Friedrich Nietzsche.”²⁴¹ A historiadora foi precisa ao associar o posicionamento de Gropius a resquícios da filosofia de Nietzsche - e no modo como este filósofo foi lido pelas vanguardas. Mas esse poder transformador implícito no jovem Gropius pode nos levar a um registro diferente: trata-se de uma materialização da lógica da existência, o que se distancia consideravelmente de uma “vida” expansiva. Após a experiência na Primeira Guerra Mundial, em que chegou a ser promovido como oficial, Gropius teria atingido uma postura anti-política do sentido partidário, e sua preocupação crescente passou a ser a formação de um conselho artístico, sobretudo para jovens, que pudesse reunir interessados em arte cujas ideias fossem “revolucionárias”.²⁴² Quando assume em 1919 a direção da então Staatliches Bauhaus, o escopo de Gropius parece ser uma radicalização política através da arte.



Figura 13: Walter Gropius e Alfred Meyer, Fábrica Fagus, Alfeld, 1911.

É importante frisar que, sendo conduzida por Gropius, a Bauhaus não surge inicialmente como uma escola de arquitetura, mas uma união indistinta entre o artístico e o artesanal capaz de sintetizar os diferentes modos de trabalho manual, resolvidas em certo critério de objetividade. Conforme mostraremos a seguir, tal questão será delimitada por Gropius em um

²⁴¹ DROSTE, M. **Bauhaus**. Reform und Avantgarde. Taschen: 2015, p. 11.

²⁴² *ibidem*, p. 12.

nível retórico, do mesmo modo como procederam os artistas do Cavaleiro Azul. Mas, aparentemente diferente das premissas do Almanaque, Gropius pretende mover suas questões na objetividade do mundo moderno, industrial, em que as necessidades de ordem prática precisam ser satisfeitas. Com base no manifesto da Bauhaus, de 1919, e em um texto de 1923, mostraremos que, com a diferença de sua pretensa objetividade, Gropius se iguala à preceptiva espiritual do Cavaleiro Azul. Assim, argumentaremos que sua concepção de espaço é herdeira das correntes artísticas abstratas na Alemanha.²⁴³

3.3 Aproximações e contaminações

O manifesto de fundação da Bauhaus apresenta ao menos três argumentos que o fazem devedor do programa vanguardista do Cavaleiro Azul. O primeiro ponto é a modificação da realidade. De início, Gropius sentencia o fazer artístico à construção. As chamadas artes construtivas não seriam exatamente voltadas ao ato de construir, mas essencialmente materiais, o que as diferenciaria por exemplo, da música e da poesia. Ao determinar tal relação, Gropius dá ao fazer manual um aspecto demiúrgico, no sentido de fornecer lógicas para a realidade. A segunda questão é a obsolescência das velhas escolas de arte, que não são capazes de estabelecer a unidade entre esses fazeres artísticos. Neste tipo de ensino, o arquiteto vê um mundo incompleto que deve se tornar, por fim, construtivo [*bauend*], não permanecendo unicamente no plano pictórico e do desenho. O terceiro e último ponto é que Gropius convida todos aqueles artistas manuais a derrubarem os muros, sobretudo de perfil sócio-econômico, que separam o artista do artesão. Arquitetura, plástica e pintura, como a ajudado de milhares de mãos, subirão ao céu. Deve-se ainda notar que, junto ao manifesto, encontra-se uma gravura de Lyonel Feininger (figura 14), feita para esta publicação. A imagem em questão condensa justamente as técnicas expressionistas, com um desenho extremamente sombreado e angular, de linguagem religiosa e apologética.

²⁴³ Tal argumentação nos impede de tratar a permanência de artistas como Wassily Kandinsky e Paul Klee na Bauhaus como fator decisivo. Isto porque nos interessa aqui expor relações implícitas de Gropius com a arte vanguardista. Em nosso entendimento, esse contato direto com os pintores não expõe relações contraditórias, que são justamente o objeto de interesse deste trabalho.



Figura 14: Lyonel Feininger, s/t (ilustração para o manifesto da Bauhaus), xilogravura, 1919.

Daqui podemos extrair uma hipótese. Primeiramente, se Gropius deseja uma realidade construída, isto implica a reavaliação de valores constitutivos. Mas seu questionamento não é

o mesmo que encontramos no Cavaleiro Azul pelo seguinte fato: os artistas de Munique pretendiam modificar o mundo através da visualidade; Gropius levanta um questionamento à segunda potência, mostrando que essa objeção puramente visual não é efetiva como força transformadora. Contudo, o chão comum reside não no questionamento, mas no seu campo de atuação: tanto Gropius quanto Marc e Kandinsky pretendem construir o mundo artesanalmente, no sentido de que o fazer manual seja capaz de articular relações contraditórias. Se os pintores pretendem mover o conteúdo espiritual de suas obras na superfície da tela, Gropius estende tal conteúdo espiritual à tridimensionalidade. E aqui oposição recorrente entre o “interior” e o “exterior” parece ser enfraquecida: por mais que o ponto de partida dos pintores fosse uma “essência”, este estado inicial não seria suficiente garantir a sobrevivência da imagem. A confrontação com o espectador é necessária. Retomando a afirmação de Philippe Sers, trata-se de um conteúdo espiritual concreto, ou ainda, *efetivo*. De modo análogo, Gropius aposta em uma espécie de *médium* de caráter conciliador. Para retomar a tópica do capítulo anterior, poderíamos afirmar, a partir da interpretação de Robert Pippin, que a tentativa de alinhar diferentes interesses da vida moderna é aqui retomada. Mas as mediações propostas, seja a pintura ou a construção, parecem como fim daquela espontaneidade romântica, como natureza, dando lugar a uma reflexão que não pode ser solucionada. Pode-se afirmar então que a contaminação fundamental entre o Cavaleiro Azul e Walter Gropius é um movimento de afirmação negativa da arte, segundo o qual a obra (ou o trabalho manual) é priorizada com articulação. Neste sentido, ao mesmo tempo em que tal registro é simbólico-romântico, por apostar numa “totalidade” por meio da obra, ele rejeita o romantismo por priorizar o processo ao invés do resultado.

A partir desse locus, em que aproximamos as pretensões de Gropius e do Cavaleiro Azul, não temos como objetivo mera análise discursiva, no sentido de implodir os princípios expondo as suas fragilidades, mas apontamos que, radicalmente, a concepção de espaço desenvolvida no Cavaleiro Azul é levado pelo arquiteto no âmbito da Bauhaus. Isto é flagrado em um texto de 1923, “Ideia e estrutura da Staatliches Bauhaus”. Antes de se referir diretamente à questão do espaço, Gropius expõe sua crítica à arte da academia, que permaneceu como “aquela arte de salão que resta isolada da vida, a qual no século XIX, por fim, conheceu ainda somente a figura particular sem grandes relações com a unidade construtiva.” (SBW, p.9). Para Gropius,

a mudança será importante com o surgimento das cooperativas como o Deutscher Werkbund, que “procuraram e encontraram primeiros caminhos para a reunificação do mundo da produção²⁴⁴ com os artistas criadores.” (loc. cit.) Mais adiante, o autor afirma que todo trabalho construtivo deseja formar espaço, seguindo assim um querer construtivo. Mas, se cada trabalho em particular se relaciona a uma unidade maior, os materiais físicos e espirituais devem ser tornados conscientes para o sucesso dessa formatação espacial. A partir daí, Gropius afirma que o espaço é fundamentado no número e no movimento: somente através do número o homem distingue as coisas, conceitua e organiza o mundo material [stoffliche Welt]. Assim Gropius conceitua precisamente o espaço:

Os corpos não vivem por conta própria, mas através de seu pensamento, sua única determinação é carregá-lo e retê-lo. A força, que chamamos de movimento, organiza os números. Ambos, número e movimento, são uma representação de nosso cérebro infinito, que o conceito de infinito não é capaz de entender. Nós experienciamos certamente espaço infinito graças ao nosso pertencimento a tudo, mas nós somos capazes de dar forma ao espaço apenas com meio finitos. Nós intuímos o espaço com nosso Eu total e indivisível, do mesmo mesmo com alma, entendimento e corpo, e então lhe damos forma [ao espaço] com todos os órgãos do corpo. (SBW, p 9)

A noção de totalidade implícita no pensamento de Gropius corresponde a uma racionalidade. Mas não seria uma racionalidade instrumental, coerção da forma artística, e sim a insistência em uma racionalidade imanente. A questão do espaço ilustra esta preceptiva. Se nossa mente infinita está materialmente limitada a certos meios de representação, resta-nos trabalhar em um espaço cuja característica é não comportar esse conteúdo subjetivo. É exatamente nesta limitação onde residiria a tarefa do sujeito construtor: realizar uma síntese entre sua capacidade infinita de raciocínio e as limitações orgânicas. A referida racionalidade imanente esteve sempre presente: é por meio de nossa relação com tudo o que existe que podemos atuar. Em suma, é por meio de nossa relação com o todo que sabemos como construir. Este argumento de Gropius se repete em qualquer temática que ele aborde: desde a necessidade de unificação das artes ao projeto pedagógico da Bauhaus, as partes serão sempre limitadas ao todo. A compartimentação auto-consciente, neste sentido “orgânica”, ainda acompanha Gropius de forma mais autêntica ao menos até o projeto da Bauhaus em Dessau (figura 15).

²⁴⁴ O termo é “Werkwelt”, o mesmo termo utilizado por Marx para se referir ao “mundo técnico”.

Com uma planta que emula repetidamente a sobreposição de mezaninos, a estrutura básica se desdobra de modo ambíguo: paralela à acomodação de blocos, há a repetição de um padrão retangular recorrente sobretudo na aplicação do vidro, sugerindo uma transparência automatizada. O cone visual gerado diante da fachada do prédio principal (figura 16) proporciona uma volumetria forçada de planos encaixotados, mas que se diferenciam de qualquer rigidez. Aqui, Gropius sintetiza juntamente com Meyer o vidro e o aço criando mais um emblema moderno: a força do progresso ergue-se ante o peso da matéria.



Figura 15: Walter Gropius e Alfred Meyer, Bauhaus em Dessau (fachada), 1926.



Figura 16: Gropius e Meyer, Bauhaus em Dessau (detalhe), 1926.

A linguagem espiritual do Cavaleiro Azul parece encontrar em Gropius um eco involuntário, através de aspectos que seriam as justas antíteses daquele movimento moderno. É certo que a predileção de Gropius pela arquitetura em escala industrial o torna progressivamente uma figura distante de qualquer tentativa vanguardista e benevolente de modificação da realidade. Aliás, era na arquitetura norte-americana e industrial que ele via um futuro para além das tónicas modernistas excessivamente subjetivas, daí a importância de uma “arquitetura internacional”: “Uma verdadeira adequação ao espírito do nosso tempo (...), aos recursos atuais da indústria e da economia determina infalivelmente o aspecto de todos os conjuntos de construção moderna: exatidão e rigor formal; simplicidade dentro da diversidade”²⁴⁵.

²⁴⁵ GROPIUS, W. O papel da indústria. In: CHOAY, F. **O Urbanismo**: utopias e realidades. Uma antologia. Trad. Dafne Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 176.

Contudo, sua postura dificilmente foi tratar a arte de vanguarda como espírito de época insuficiente. O que Gropius pretendia enquanto porta-voz da unidade de todas coisas era uma preceptiva condensada já na figura do cavaleiro azul, o São Jorge de Kandinsky: um novo formalismo na arte capaz de responder ao esgotamento conceitual do homem ocidental. Por isso mesmo, a tônica da espiritualidade move esses termos da vanguarda alemã: caso não esteja mais disponível uma combinação a partir da materialidade, o essencialismo pode convertê-la no *meio*, ou ainda, *no recurso* por meio do qual o conteúdo possa se desdobrar. Antes mesmo que Wassily Kandinsky e Paul Klee fossem convidados a serem professores na Bauhaus, Gropius já havia levado os princípios de Munique a outro terreno. Tornar um conceito efetivo, mais forte que a limitação da época, significa colocar uma dúvida sobre os meios de realização. Termos como “abstração”, “espiritualidade” e “unidade” respondem à mesma pergunta: “a modernidade sobreviverá às suas divisões?” Talvez o caráter oblíquo de cada um destes termos seja uma resposta: cabe sempre uma fissura naquilo que se pretende moderno, um *lógos* dentro do *lógos*.

Para precisar melhor esta ideia, caberia a constatação de Robert Pippin em *Modernismo como um problema filosófico*.²⁴⁶ Com um olhar diagnóstico sobre o pensamento ocidental, o autor levantada o problema caracteristicamente moderno de refazer o conhecimento sobre uma base sólida, não mais por meio de objetos sensíveis ligados à verdade por correspondência, mas por uma relação segura entre o sujeito e o mundo - daí vem a necessidade do *método*.²⁴⁷ A passagem que Pippin faz da “modernidade” ao “modernismo” é por meio da crise em torno dessa auto-legitimação: se, por um lado, o projeto moderno consegue ser absolutamente crítico em relação ao conhecimento e à sua constituição histórica (uma postura cética²⁴⁸), tem-se consciência de uma atitude histórica “meramente apropriativa”²⁴⁹; é como se existe um

²⁴⁶ PIPPIN, R. **Modernism as a philosophical problem**. Massachusetts: Blackwell, 1999.

²⁴⁷ PIPPIN, 1999, p. 23. O autor aciona aqui justamente a filosofia de René Descartes para ilustrar a formação do sujeito moderno. Pippin menciona a formação do *cogito*, a certeza de si, como parâmetro para o método cartesiano, que visava a precisar ou mesmo extinguir explicações teleológicas e metafísicas que não fossem atestáveis por cada sujeito. Por isso, como afirma Pippin, Descartes pretendia certa matematizarão do conhecimento.

²⁴⁸ Empregamos o termo tal com utilizado pelo autor.

²⁴⁹ PIPPIN, *Ibidem*, p. 28.

conflito entre a tentativa moderna de ser um *autókhton*²⁵⁰ e o reconhecimento de uma racionalidade efetivamente insuficiente. Dada a constatação, Pippin afirma haver uma mudança na alta cultura europeia, na qual o artista passar a ser o condutor dessa sociedade cujas apostas nos critérios comuns, “matematizáveis”, haviam falhado. Embora muitas sejam as confluências do modernismo, apontamos quatro fatores mencionados pelo autor como propulsores para a crise: admite-se uma instância “irracional”, subjacente ao sujeito, que não pode ser apreendida como categoria epistêmica ou histórica; a própria modernidade é criticável por não ter superado seus valores arcaicos cristãos e se tornado um movimento de fato “humanístico”; o projeto iluminista de racionalização da vida não se efetiva como bem-viver comum; e a saída para as insuficiências se dá por uma ampliação da imaginação e uma estetização da vida.²⁵¹ Neste quadro, temos então o *art trouvé*, uma força criativa oblíqua, “difícil, opaca, estranha, elitista, não-comercial, negadora de si e assim por diante. A atividade artística sozinha demonstra um tipo de integridade e autonomia enclausurada na vida burguesa.”²⁵² Há no artista, novamente, um movimento duplo: ora se celebra o viver moderno, “autônomo”, ora se nega o progresso e assume-se uma oposição grotesca, não codificada, uma ilusão interior.²⁵³

Em tal ponto, valemo-nos de Pippin para justificar nossa conclusão: a força criadora moderna pretende-se, em todo caso, um *autókhton*, no sentido de uma autoconstituição. Embora os duas correntes que aqui mencionamos tenham propostas díspares quanto à sua produção - o Cavaleiro Azul pretendia uma espiritualização por meio da arte e uma revisão de critérios formais em torno da imagem; Gropius pretendia materializar a espiritualidade tornando este conteúdo compatível com a objetividade por meio da matéria -, a efetivação da espiritualização era um processo autodeterminado, capaz de desenvolver seus meios pela

²⁵⁰ Proveniente da mitologia grega, o termo se refere a habitantes de determinada região que nunca migraram, sempre estiveram ali, como se fossem filhos da própria terra. Como explica a historiadora Josine Blok: “o oposto dos *autókhtones* são os *epilydes*, imigrantes, que vieram de algum lugar para povoar. (...) Quando um povo se declarava ser *autókhton*, isto implicava que a essência da população restara a mesma durante o tempo e que agora era representada por seus membros vivos, que poderiam afirmar sua identidade *autókhton* e sustentar qualquer interesse baseados nessa visão do passado. (BLOK, J. Gentrifying genealogy. In: DILL, U. WALDE, C. *Antike Mythen: Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin: de Gruyter, 2009. p. 252

²⁵¹ Pippin, op. cit., p. 30.

²⁵² *ibidem*, P. 32.

²⁵³ *ibidem*, p. 41.

força de sua retórica. Neste sentido, podemos nos apoiar no conceito de “forma” pensado por Kandinsky na época do Cavaleiro Azul para justificarmos a noção de espaço aqui proposta. Para o pintor, a forma é justamente a disposição material cujas leis são a necessidade de cada época; por isso, a forma seria algo transitório, o que se opõe a um ideal, um *eidolon*. As pinturas produzidas no âmbito do Cavaleiro Azul ativam uma noção de espaço que extrapola os limites do quadro, embora o quadro seja o mecanismo central da relação da imagem consigo mesma. Aqui está a herança à posteridade que nos interessa, incluindo a Gropius: as consequências da criação artística, sejam elas ativação da “vida interior” ou a transformação do olhar, são modos de concretização de seu conteúdo espiritual. A tópica ativada por Pippin é oportuna: o *autókhton*, meio pelo qual a obra de arte dita sua artesanaria, foi o mecanismo então utilizado. Embora o Cavaleiro Azul tenha aderido aos extremos vanguardista, da fé no futuro à linguagem cifrada e anti-moderna, o discurso trazido por aquelas artistas pretendiam, como dissemos, um “*lógos dentro lógos*”: talvez uma modernidade não mais arcaica, mas em que as oposições entre o efetivo e o metafísico, o interior e o exterior, fossem admitidos como variantes da (in)capacidade da razão sobre a natureza e o mundo. Distancia-se de nosso trabalho avaliar em que medida tais práticas artísticas poderiam ser consideradas “filosóficas”. Em todo caso, enquanto arte, sinalizam que o mundo ocidental, em sua tentativa anti-mítica, é incapaz de assimilar-se enquanto objeto calculável. Assim como a arte, as leis da realidade, podemos concluir, surgiram apenas quando ela ousa fazer a si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para chegarmos às conclusões até aqui levantadas, foi necessário obedecer a deslocamentos exigidos pelo próprio tema. Ainda que qualquer estudo crítico exija, de antemão, o cuidado metodológico de estabelecer um caminho, uma “leitura”, propomo-nos à tarefa arriscada de desenvolver problemas na medida que suas variantes se mostravam nessas poéticas ora escritas, ora formais. Com isso, as questões aqui trazidas não foram tratadas como potencialmente filosóficas, mas examinadas como desdobramentos de mais uma tentativa de modernidade. Contudo, para nos distanciarmos de uma categorização moderna, muitas vezes impositiva do ponto visto histórico-filosófico, permitimos aos trabalhos aqui interpretados denominarem-se particularmente “modernos”, e não a partir de diagnósticos sistêmicos. Portanto, os dois temas propulsores desta pesquisa, a abstração e a subjetividade, foram extraídos justamente da não-linearidade imanente à produção artística do Cavaleiro Azul para serem então expostos às suas contradições. Nosso exercício básico consistiu em entender que conceitos e definições trazidas pelos artistas não estão postos necessariamente como heranças da tradição ocidental (ainda que o sejam inevitavelmente), mas compreensões e apropriações particulares cuja relevância se mostra justamente nesse caráter apropriativo, contraditório e impreciso. Tais registros não foram avaliados a partir da “objetividade”, da análise crítica linear que já toma seu objeto como desmontável, mas como uma físsura em meio à racionalidade. Não seria prudente apostar na espiritualidade defendida por Marc e Kandinsky, mas seria insuficiente pensá-las apenas como “falhas” salvacionistas da cultura.

É neste movimento de autodefinição que procuramos nos concentrar. A abordagem por meio dos escritos, ou de caráter teórico ou mais engajado, foi fundamental para perscrutarmos o movimento próprio à obra, independente de suas consequências numa esfera efetiva. A propósito, tal movimento não seria justamente decisivo para a realidade, ainda que numa relação de oposição? Neste sentido, cabe a provocação com a qual Walter Benjamin inicia as *Teses sobre o conceito de história*: o materialismo crítico, que orchestra o jogo de xadrez, parece saber exatamente de onde tirar as forças necessárias para comandar um enredo, e acredita que o potencial revolucionário da história se dá numa linearidade que vê sempre

aquilo que deve ser superado.²⁵⁴ Este trabalho, de modo análogo, procurou compreender que as diferentes temporalidades - românticas, vanguardistas, modernas - não são categorias ou objetos de crítica, mas confluências que constituem uma temática multifacetada. Por isso, os três tópicos maiores de nossa dissertação, tratados em seus respectivos capítulos, foram prioritariamente desenvolvidos a partir de escritos e possíveis relações com obras. Esse aspecto discursivo (retórico) nos interessou como possibilidade para além de um debate crítico determinante.

Cabe justificar o título deste trabalho. Embora o espaço surja em nossa pesquisa à guisa de conclusão, compreendemos que ele esteve sempre presente enquanto elemento implícito. Desde o início, a interioridade foi tratada como fio condutor entre a abstração e a subjetividade, de modo que o tema do espaço emergisse como o resultado propriamente dito da produção artística realizada naquele âmbito, e não como uma noção exterior. Por isso, as questões aqui surgidas são desdobramentos do espaço, conforme esse exercício de interioridade se choca com a realidade. A seguir, apresentamos de modo mais sistematizado como as conclusões formuladas em cada capítulo corroboram nossa tese.

A escolha por iniciar considerações sobre a abstração a partir de escritos e as atividades programadas teve como objetivo pensar os contextos das práticas artísticas. Os registros, por vezes narrativos, auxiliaram numa compreensão menos isolada do que seriam as ideias de abstração para uma nova arte nos termos dos pintores: uma arte pensada, criada e avaliada por artistas. Pudemos concluir que a noção de abstração desenvolvida é uma investigação acerca dos fundamentos da realidade. O que seria exatamente algo “concreto”? Os parâmetros de avaliação das ciências e da técnica até a modernidade foram suficientes para construir um mundo à medida do ser humano? Como construir outra realidade? Essas três perguntas podem ser respondidas de dois modos diversos, a saber, tanto por Franz Marc quanto por Wassily Kandinsky. Se optarmos pelo raciocínio de Kandinsky, de certo modo predominante nas atividades do grupo, podemos provavelmente descartar a objetividade como critério para a abstração, de modo que esse plano “abstrato”, sinfônico, invisível etc. fosse apenas o modo pelo qual a arte vem à tona por meio de sua disposição material. Assim, apoiando-nos à ideia do conteúdo espiritual concreto, concluímos que a abstração não é pensada pelo pintor como

²⁵⁴ Cf. BENJAMIN, W. Über den Begriff der Geschichte. In: **Gesammelte Schriften**. Band 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. p. 691.

uma “anti-realidade” (neste sentido, nem sequer seria uma “abstração”), mas uma ciência outra cujo objeto é a mesma realidade avaliada pelas ciências naturais, por exemplo. Não é à toa que artistas como Kandinsky estavam interessados nos desenvolvimentos científicos de sua época, como a Teoria da Relatividade e a física nuclear em expansão. Enquanto artista, Kandinsky estava interessado em um empreendimento análogo, por considerar que essas investigações sobre invisível fossem doravante a nova forma de entender o mundo.

Por outro lado, Franz Marc radicaliza suas poéticas a ponto de torná-las uma química literal do quadro. A sua busca pela abstração poderia ser tida como um desvelamento da essência, na medida em que o quadro se submete ao seu próprio movimento. Para que alcançasse essa linguagem, o caminho de Marc passa justamente por um exercício de pulsão da imagem sobre si mesma. Para ele, parece importante que o quadro se constitua de um princípio energético, ainda que isso implique uma dissolução. Isto justificaria sua predileção pelos artistas da *Ponte*, bem como seu diagnóstico da insuficiência impressionista. Supondo que os métodos de investigação da cor no século XIX buscaram estender a percepção ao quadro, tais investigações estariam fadadas a uma relação da superfície consigo mesma, segundo a qual a única possibilidade é dada pela tinta. Ao elogiar van Gogh, o pintor instaura a superfície do quadro como um campo de ação, exatamente onde o desenvolvimento da linguagem pictórica ocorre. Em suma, não haveria rigorosamente uma tentativa prévia de harmonização da cozinha ou soluções: conflitos, sincronismos, oposições etc. emergem da tela. Mas, para não cometermos anacronismos, não poderíamos afirmar que Marc é um artista “experimentalista”. Sua poética busca explicitar que a imagem não é somente o exposto, mas igualmente os embates que a antecedem e que a movem.

A despeito dessas particularidades, podemos apontar uma confluência entre os dois pintores no tocante à abstração: tanto Marc como Kandinsky empreenderam um programa artístico capaz de tornar o quadro uma segunda realidade (não uma anti-realidade), não fixa como aquela enrijecida pela técnica e a ciência modernas, mas uma forma²⁵⁵ criada pelas necessidades imateriais de toda época. Tal forma certamente possui um viés metafísico, interior, mas a sua atuação implica um rasgo, a extrapolação da visualidade em nome do princípio essencial de toda as coisas. Poderíamos agora aproximar os dois artistas. Tanto as

²⁵⁵ O termo “forma” é empregado de acordo com a concepção de Kandinsky: a disposição material cujas leis são a necessidade de cada época e, por isso, a forma seria algo transitório, o que se opõe a um ideal.

figuras animais que enxergam o mundo quanto a pura sinfonia sugerem um deslocamento da cisão (material *versus* espiritual, vida *versus* morte, sujeito *versus* objeto) para a visão do que se considera total, do todo relacionado consigo mesmo. Está para além deste trabalho examinar em que medida existem implicações puramente teóricas da tradição dialética do século XIX para os pintores. Para nós é importante que essa síntese (ou “panteísmo”, como queria Franz Marc), na qual tudo se encontra com tudo, foi o propulsor para a estruturação do próprio Almanaque, o livro que seria a “corrente” em que todas as artes se encadeiam por serem simplesmente arte, assim como para a pesquisa pictórica desenvolvida a partir de 1909. Aqui, poderíamos modificar nosso primeiro título sem nos afastarmos de nossas conclusões: “Tudo começa e termina no todo”.

Nossa segunda tônica central, a questão da subjetividade, exigiu um posicionamento duplo: ainda que fosse necessário detectar o desdobramento da subjetividade (de premissas “românticas” a um vanguarda do eu criador), os registros filósofos presentes não foram de início avaliados em um quadro conceitual. Por isso, autores como Goethe, Nietzsche e Schelling foram suspensos de uma interpretação exegética e examinados como possíveis contaminações para aquelas poéticas. Como justificamos no início de nossa conclusão, evitamos categorizar tais registros como heranças do plano teórico e os desdobramos como motivações artísticas possivelmente relacionadas ao imaginário comum vanguardista. Em um segundo momento, adotados uma postura crítica em relação à subjetividade.

•A partir de nosso primeiro procedimento, alcançamos três conclusões: Primeiramente, as confluências românticas foram utilizadas na medida em que justificam a constituição da realidade por parte do sujeito crítico às formas de racionalização da vida. Este ponto reforça que, segundo os artistas, o romantismo admitido não era uma extrapolação subjetiva, mas um desvelamento do mecanismo natural, uma ciência do objeto orgânico (vivo), que se justifica numa assimilação comum entre aqueles que se entendem - fazendo alusão a Franz Marc, aqueles capazes de compreender os “bens espirituais”. Em segundo lugar, a obra de arte, tal como na ideia oitocentista de “símbolo”, possui o papel de articular esse encontro espiritual constituindo um âmbito em que essas relações subterrâneas se dão. É importante ressaltar que a obtusidade desse mecanismo total deve ser preservada e, contraditoriamente, explorada, o que gera um paradoxo quanto ao conteúdo espiritual vir de fato à tona. Pensamos até então que um desvelamento total submeteria a força espiritual ao olhar já racionalizado, incapaz de

construir uma vida interior, de modo que o “mistério”, ainda que um recurso retórico, seja o engate para a construção entre o espectador e o quadro. Por mais que Kandinsky não pensasse exatamente numa nova pintura em tais bases, suas formulações desenvolvem-se analogamente na medida em que o pintor define “forma” como sendo uma necessidade de cada época - não haveria portanto um conteúdo espiritual fixo, mas uma movimentação advinda dos poderes de cada indivíduo em seu tempo. Pode-se afirmar que ambos os artistas não pensam em tal espiritualidade como anterior à tela, mas sendo como a própria tela em relação à sua exterioridade - seja essa exterioridade o olhar ou a realidade que ela é capaz de modificar. Por fim, a fatura maior para nossa crítica é que existe um hiato, uma incompreensão, instaurada pelo quadro e com potencial modificador. Foi justamente essa ruptura que buscamos problematizar do ponto de vista filosófico.

Em nosso segundo procedimento, a avaliação de Robert Pippin, a partir da modernidade pensada por Hegel, nos auxiliou a examinar criticamente esta barreira imposta pela pintura moderna. Não pretendemos com isso avaliar vanguardas como o Cavaleiro Azul como fraturas dentro filosofia da história, mas apontar que os limites impostos pela tela não admitem (ou talvez não sejam mais capazes) corresponder ao projeto de vida ética ocidental, tendo em vista que as correntes intelectuais durante o século XIX reforçam a incapacidade de se construir um chão pretensamente comum, intersubjetivo, sob o qual qualquer indivíduo pode agir em favor da coletividade. Ao tratar do esforço em apostar numa vida ética, Robert Pippin expõe justamente aquilo que não seria alcançado e que permaneceria como o emblema da insuficiência. Contraditoriamente, essa condição filosoficamente atuante nas vanguardas é oposta ao que o Cavaleiro Azul pretendia: uma cifra comum por meio da arte, um artefato de todos os povos. Em todo caso, tal abordagem nos permitiu compreender um registro subjetivo, não meramente romântico, cujas premissas colapsam numa obra aparentemente hermética, não “ao modo da natureza”, mas sendo uma natureza. Mas aqui o problema da assimilação se impõe. Essa nova estrutura, de relações internas, não se pretende exatamente um vegetal análogo ao ser humano, como um mecanismo unificado, e sim uma força demiúrgica, uma *tekhné*²⁵⁶, que sem empenha em reorganizar a realidade. Não podemos afirmar em que medida os artistas criam efetivamente em tal força, porém, analisando tais

²⁵⁶ Termo grego para “arte”, que pode ser traduzido por “técnica”, “forjamento”, “destreza” ou mesmo “ciência”.

crenças como parte de uma poética, é possível apontar como motivação principal o desejo de vencer a realidade. Aqui tem ensejo a discussão trazido pelo terceiro capítulo.

Uma concepção de espaço extraída do Cavaleiro Azul emerge conseqüentemente desse movimento de interioridade. O termo utilizado por Pippin, *autókhton*, parece-nos adequado para exprimir um espaço interior, pictórico: uma continuidade diversa daquela do tempo e espaço calculados arbitrariamente, não construída, mas capaz de se construir, não necessitando de uma mediação, uma revelação, mas em sua concepção já atuante e em favor da humanidade. A nossa escolha de tecer relações com Walter Gropius foi motivada pela pouca obviedade: ainda que a associação do arquiteto à escala industrial e o progresso sejam inegáveis, essa espiritualidade sintetizada nas primeiras décadas da vanguarda serviram de motivação para suas ideias progressistas, ainda que não fossem propositalmente “críticas” da cultura. Para elaborar o manifesto de 1919 da Bauhaus e lançar mão de uma semântica expressa no vidro, na geometrização funcional e se distanciar do arcaísmo moderno de Behrens, por exemplo, Gropius incorporou à sua linguagem (e também à sua retórica) um imaginário pretensamente além das possibilidades dadas pela modernidade, e que criasse novas condições, não puramente poéticas, mas que agissem como uma poética do progresso. Em 1923, ele havia expressado em carta a um amigo o interesse de conhecer a arquitetura norte-americana: “por anos eu tenho desejado conhecer a América porque sei que as ideias que aqui floresceram em seu país muito mais que aqui. Uma viagem à América seria especialmente importante para mim”²⁵⁷. Tal viagem, que só se concretizou em 1928, possibilitou a Gropius estabelecer grandes contatos no nordeste americano e apostar nos ideias de futuro para além da Europa. Em todo caso, seu desejo de criar uma nova forma de vida, um moderno não mais histórico, é resultado não somente do século XX industrializado, mas também de uma organicidade comum às vanguardas alemãs •que teria a missão de educar o indivíduo. Esta tópica pode nos responder o porquê de uma pedagogia da arte, de uma “Bauhaus”.

Para não retrocedermos a mais um “romantismo”, podemos afirmar que as premissas do Cavaleiro Azul são aqui respondidas: reorientar o olhar. É certo que a recondução do espírito •imaginado por Gropius é muito mais efetiva. Contudo, não podemos negar que as

²⁵⁷ apud KENTGENS-CRAIG, M. **The Bauhaus and America: First Contacts - 1919-1936**. Cambridge: MIT Press, 2001. p. 85.

possibilidades artísticas disponíveis até então na Alemanha o incluíam nessa imposição da força poética contra o mundo, ainda que o arquiteto acreditasse não estar inserido neste escopo. Gropius não poderia se deixar encantar pelo uso ilusório e irracionalista do vidro como Bruno Taut, ou a linguagem expressionista torturante de Hans Poelzig, mas ele não poderia escapar à premissa de reativação do poder humano, de um novo tempo que se materializa a partir de si mesmo. Assim, acreditamos que, até o período que antecede sua viagem aos Estados Unidos, seu vínculo com a vanguarda alemã, sobretudo o Cavaleiro Azul, se dá na aposta de artesiana do mundo, que refaz tanto o sujeito quando a realidade. Com base em tais aspectos, os esforços de Gropius coadunam com a noção de espaço a que chegamos por meio desta investigação: a criação propriamente dita é o espaço, uma vez que os recursos discursivos (“interioridade”, “unidade”, “vida” etc.) remetem, a seu modo, à articulação total. Em certo sentido, Gropius teria sido mais radical com esta preceptiva: ele estabeleceu uma unidade como constante não somente em sua definição de espaço ou em seus projetos, mas igualmente entre o aprender e o fazer artístico, como notamos nos programas pedagógicos da Bauhaus. Não seria este um modo de levar os princípios espirituais às últimas conseqüência, ainda que os aglutinando às promessas modernas de vida?

Evidente que as tentativas espirituais encontram suas ineficiências diante de uma sociedade de grandes demandas industriais, tecnológicas e políticas. Um exemplo claro seria a Gropiusstadt de Berlim. Planejado inicialmente como uma área com doze espaços verdes cercados por prédios, correspondendo a doze vizinhanças independentes, o projeto final modificado pelas autoridades da época criaram somente uma área verde; com a construção do muro, em 1961, os edifícios foram aumentados, torres e conjuntos de casas foram introduzidos. Estas alterações criaram, de início, 4500 unidades a mais que o previsto.²⁵⁸ A Gropiusstadt foi, sobretudo a partir dos 1970, motivo de insatisfação dado o desconforto e seus problemas de infraestrutura. Algumas reformas foram feitas ao fim da década de 1980 com o intuito de recuperar elementos do projeto original. O exemplo da Gropiusstadt, a despeito de sua particularidade, nos provoca a pensar em que medida ideias modernistas são capazes ou não de serem mudanças efetivas: esse ideário de transformação poderia cair no seu oposto, tendo

Cf. STOLLMANN, J. *Locality as Co-production of Common Ground: Urban Interventions bet he Academy of a New Gropiusstadt*. PROMINSKI, M. WANG, F. **Urbanization and Locality**. Strengthening Identity and Sustainability by Site-Specific Planning and Design. Berlim: Springer, 2016. p. 270.

como fim o mesmo erro de um projeto de racionalização da vida tal como a cultura moderna? Ao longo desta dissertação, procuramos pensar em que medida as práticas artísticas do Cavaleiro Azul e suas respectivas circulações foram importantes em si mesmas, a saber, como seus deslocamentos revelam nuances muitas vezes díspares, contradizendo assim uma definição prévia conceitual. A maneira como tentamos operar uma crítica das obras seguiu um caminho diverso e arriscado: narramos e implodimos algumas tramas, obedecemos ao movimento ditado por elas. A espiritualidade, palavra-chave propositalmente cercada de mitologia nessa curta história do grupo, não poderia se tornar efetiva - talvez, fizesse parte do seu desfecho a impossibilidade de realização. Em todo caso, nossa provocação é motivada por tal mecanismo, que Kandinsky e Marc buscaram cuidadosamente transformar em método: o se que faz com aquilo que não se pode ver? Essa não seria a principal contradição do *lógos*?

BIBLIOGRAFIA

I. DOCUMENTOS (TEXTOS TEÓRICOS DE ARTISTAS, CARTAS E PERIÓDICOS)

BACH, H. **Expressionismus**. Disponível em <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/expressionismus-2037/8>>, acessado em janeiro de 2018.

GROPIUS, W. O papel da indústria. In: CHOAY, F. **O Urbanismo**: utopias e realidades. Uma antologia. Trad. Dafne Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. Et alii. **Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923**. Weimar, München: Bauhausverlag, 1923.

HÜNEKE, A. (org). **Der Blaue Reiter**. Eine Geschichte in Dokumenten. Stuttgart: Reclam, 2011.

KANDINSKY, W. MARC, F. **Almanaque O Cavaleiro Azul**. Org. Roberto Schwarz. Trad. Flavia Bancher. São Paulo: Edusp, Museu Lasar Segall, 2013.

_____. **Gramática da criação**. Apresentação e organização de Philippe Sers. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: 70, 2008.

_____. **Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier**. Prefácio Phillipe Sers. Trad. Nicole Debrand e Bernadette du Crest. Paris: Denoël, 1989.

KLEE, P. Confissão criadora. In: **Sobre arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Sússekind. Prefácio e notas de Günther Regel. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MARC, Franz. **Schriften**. Köln: DuMont, 1978.

_____. In: **Der Stum**, 3. Jahrgang 1912/13, Nr. 132, 1912, p. 187. Disponível em <<http://www.zeno.org/Kunst/M/Marc,+Franz/Schriften/Im+kunstpolitischen+Tageskampf/19.+Die+Futuristen>>, acessado em abril de 2017.

Revue Wagnérienne. Reimpressão da edição de Paris, 1885-1888. 3 vol. Slatkine Reprints: Genebra, 1993.

II. TEXTOS DE BIOGRAFIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DE ARTE

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos modernos. Trad. Denise Botmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- _____. *Farbenlehre* de Goethe. In: **A arte moderna na Europa**. De Hogarth a Picasso. Tradução, notas e posfácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BECKS-MALORNY, U. **Kandinsky**. Trad. Maria Machado. Köln: Taschen, 2007.
- BEHR, S. **Expressionismo**. Trad. Rodrigo Lacerda. São Paulo: CosacNaify, 2000.
- DIDI-HUBERMANN, G. **A imagem sobrevivente**. A história da arte e tempos fantasma segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DROSTE, M. **Bauhaus**. Reform und Avantgarde. Colônia: Taschen, 2015.
- DÜCHTING, H. **El jinete azul**. Colônia: Taschen, 2009.
- FRIEDEL, H. HOBERG, A. **Der blaue Reiter im Lenbachhaus München**. München: Prestel, 2013.
- GREENBERG, C. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, G. CONTRIM, C. (ORG.) **Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- GUERMAN, M. Vasily Kandinsky. New York: Parkstone, 2015.
- HARRISON, C. Abstração, figuração e representação. In: FRASCINA, F. HARRISON, C. PERRY, G. Primitivismo, cubismo e abstração. Começo do século XX. Trad. Octacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- PANOFSKY, E. Sobre o problema da descrição e da interpretação. In: LICHTENSTEIN, J. A pintura. Volume 8. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2005. pp. 91-92.
- ROSSBECK, B. Franz Marc. Die Träume und das Leben. München, Siedler, 2015.
- SCIAPIRO, M. Impressionismo. Reflexões e Percepções. Prefácio de Sônia Salzstein. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- VALLADÃO DE MATTOS, C. Histórico do expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) Expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 44-48.

III. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- ADORNO, T. **Teoria Estética**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: 70, 1982.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução, apresentação e notas de Artur Mourão. São Paulo, Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Über den Begriff der Geschichte. In: **Gesammelte Schriften**. Band 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

BLAVATSKY, H. **Isis Unveiled**. A master-key to the mysteries of ancient and modern science and theology. Volume I – science. New York: Theosophy Trust, 2006. Disponível em <https://www.theosophytrust.org/Online_Books/Isis_Unviled_Vol_1_V1.3.pdf>, acessado em 15 de setembro de 2017.

BLOK, J. Gentrifying genealogy. In: DILL, U. WALDE, C. (Orgs.) **Antike Mythen: Medien, Transformationen und Konstruktionen**. Berlin: de Gruyter, 2009.

GADAMER, H. G. Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute. In: **Gesammelte Werke**. Band 8 (Ästhetik und Poetik I). Tübingen: Mohr, 1993.

GOETHE, J.W. **Die Leiden des jungen Werther**. Leipzig: Insel, 1920.

_____. **Escritos sobre arte**. Tradução, organização e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, Imprensa oficial, 2005.

_____. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

HEGEL, G.W.F. **Ciência da Lógica**. Tradução, apresentação e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla.

_____. **Cursos de Estética**. Tradução, apresentação e notas de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000-2004.

_____. **Filosofia da História**. Trad. Theo Harden. Brasília: UnB, 1998.

KENTGENS-CRAIG, M. **The Bauhaus and America: First Contacts - 1919-1936**. Cambridge: MIT Press, 2001.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2005.

_____. **Also sprach Zarathustra**. Köln: Anaconda, 2005.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução Olga Savery. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIPPIN, R. **After the beautiful**. Hegel and the philosophy of pictorial modernism. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

_____. **Modernism as a philosophical problem**. Massachusetts: Blackwell, 1999.

SCHELLING, F.W.J. **Filosofia da arte**. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.

_____. A Divina Comédia e a Filosofia. In: **Pensadores**. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultura, 1989.

SIMON, J. **Sprache und Raum**. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Freiheit und Bestimmtheit von Sätzen. Berlin: de Gruyter, 1969.

STOLLMANN, J. Locality as Co-production of Common Ground: Urban Interventions bet he Academy of a New Gropiusstadt. PROMINSKI, M. WANG, F. **Urbanization and Locality**. Strengthening Identity and Sustainability by Site-Specific Planning and Design. Berlin: Springer, 2016.

SZONDI, P. **Poésie et poétique de l'idéalisme allemand**. Trad. Jean Bollack *et alii*. Paris: Minuit, 1974.

TOMAS DE AQUINO. Compêndio de teologia. In: **Sto. Tomás de Aquino. Dante Aligheri**. Trad. Luiz João Baraúna et alii. São Paulo: Nova Cultura, 1988. Coleção Pensadores.

WERLE, M.A. **A questão do fim da arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011.

Goethe. Belo Horizonte: Loyola, 2013.

WHISTLER, D. **Schelling's Theory of the symbolic language**. Forming the system of identity. Oxford: OUP, 2013.

IV. VÍDEO

KTOTV: Philippe Sers: Kandinsky. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zQMBSO2h4rc&t=326s>>, acessado em 13 de setembro de 2017.

V. ARTIGOS DISPONÍVEIS EM MEIO ELETRÔNICO

FRÓIS, K. P. O sonho abstrato. A arte geométrica na modernidade. In: **Cadernos de pesquisa interdisciplinas em ciências humanas**, Florianópolis, v. 7, n. 83, out/2006, pp.1-12.

MUHANA, A. Elogio de Górgias. **LETRAS CLÁSSICAS**, n. 4, p. 33-50, 2000.

NORMAN, J. Nietzsche and early Romanticism. **Journal of the history of Ideias**, v. 63, n. 3, pp. 501-519.

RUFINONI, P. Filosofar em abismo: “cada filosofia esconde também uma filosofia”. **Cadernos Nietzsche**, v. 4, 2003. pp. 57-70.

SUZUKI, M. Camões em alemão. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2105200012.htm>.> Acessado em 19 de fevereiro de 2014.

VI. TESE

FÖRSTER, K. **Auf der Suche nach einem vollkommenen Sein**. Franz Marcs Entwicklung von einer romantischen zu einer geistig-metaphysischen Weltinterpretation. Tese de Doutorado. Universität Karlsruhe, Karlsruhe, 2000.