



Universidade de Brasília

MAYÃ GONÇALVES FERNANDES

**TORNAR VISÍVEL O *CONTEÚDO INTERIOR*: KANDINSKY, UM
NEOPLATÔNICO DA ARTE MODERNA?**

BRASÍLIA - 2023

MAYÃ GONÇALVES FERNANDES

Tornar visível o *conteúdo interior*: Kandinsky, um neoplatônico da Arte Moderna?

Exame de Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, na linha de Pesquisa de Teoria e História da Arte.
Orientadora: Prof.^a Dr^a Vera Marisa Pugliese de Castro

BRASÍLIA - 2023

À *Nàná Ofurufú*, *Òriṣà* da morte e minha melhor amiga, me ensina todos os dias que é preciso seguir em frente.

AGRADECIMENTOS

Peço a benção dos meus mais velhos, ao meu *Bàbálórìsà*, Roberval de *Ògún*, a *Iyalaṣé* Alessandra de *Ọṣùn* e a minha querida *Ojugbonàá* Flor de *Oṣosi*. Sou grata por todo carinho, amor e acolhimento que tenho recebido. Hoje sei que tenho alegria e força de viver graças ao meu encontro com a *Òrìṣà Nàná Ofurufú* e com o *Òrìṣà Ògún*, por me mostrarem a dinâmica da vida e da morte como uma possibilidade de criação.

Durante esses quatro anos, vivenciei muitas perdas em detrimento da pandemia da Covid-19. Assim, não esqueço das pessoas queridas que hoje partiram deste mundo para integrar a totalidade do cosmos que não conhecemos: tia Simone, vó Elza, a pequena Heloísa e Conceição, minha vovozinha. Espero que vocês olhem para mim e sintam orgulho da minha persistência.

Sou muito grata ao amor, compreensão e coragem de minha esposa Ana Carolina Lima, que esteve ao meu lado dialogando e sempre sugerindo mudanças no texto. Agradeço também à minha orientadora, a professora Doutora Vera Marisa Pugliese, que foi essencial para minha formação. Fico contente por ter aceitado o desafio da investigação e por ser sempre atenciosa. Agradeço a contribuição do Professor Doutor Ricardo Fabbrini e o aceite do Professor Doutor Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, da Professora Doutora Daniela Kern e da Professora Doutora Luana Wedekin. Sou grata à Professora Doutora Ágatha Bacelar pelo incentivo e por ser uma figura importante em minha trajetória acadêmica. Reconheço, também, a preciosa revisão ortográfica realizada pela Bianca Cabral.

Esta pesquisa só foi possível de ser realizada graças aos três anos de bolsa do Programa de Demanda Social da CAPES e ao prêmio do Edital DPG Nº 0001/2022 - Apoio à execução de projetos de pesquisas científicas, tecnológicas e de inovação de discentes de pós-graduação.

[...] estava eu, a bem dizer, em busca de certa hora que era e continua sendo a mais bela hora do dia em Moscou. O sol já vai baixo e atingiu sua maior força, aquela que ele procurou o dia todo, à qual aspirou o dia todo. Esse espetáculo não é de longa duração: alguns minutos mais e a luz do sol se tornará avermelhada pelo esforço, cada vez mais avermelhada, de um vermelho a princípio frio, depois cada vez mais quente. O sol derrete Moscou inteira numa mancha que, como uma tuba exaltada, faz entrar em vibração todo o ser interior, a alma inteira.

Wassily Kandinsky. *Olhar sobre o passado*. ([1913 – 1918]; 1991).

Pois bem, afirmamos que a alma, como é por natureza o que é e provém da essência que é superior entre os entes, quando vê algo congênere a ela ou um traço do congênere, se alegra e se deleita, e o reporta para si e rememora de si mesma e dos seus.

Plotino. *Sobre o belo* l. 6 [1] 2. 6-9.

RESUMO

A presente pesquisa analisa a relação entre espiritualidade e materialidade nas obras e na teoria de Wassily Kandinsky (1866-1944), a partir dos conceitos de *mimesis* e abstração. Partindo da compreensão de que ambos os conceitos não são teorizados pela história da arte como universais, assume-se nesta investigação que, para o artista, esses conceitos relacionam-se com o que ele denomina como *conteúdo interior*, que seria expresso na matéria. Para tanto, transpor a metafísica que envolve esse conteúdo no âmbito do visível requer um diálogo incessante com a ambiguidade da matéria. Na baixa Antiguidade, o filósofo egípcio Plotino (203-270 d.C) adotou uma postura antiplatônica em relação à arte, enquanto Kandinsky, na primeira década do século XX, recorreu aos vestígios da arte bizantina e da arte dos povos originários russos para estabelecer uma sintaxe própria. Nessa investigação, evidenciam-se modos de compreensão da expressão teórica e artística de Kandinsky, considerando a metafísica de Plotino, analisando imagens para dar a perceber elementos diversos pertencentes aos processos de criação. Assim, embasa-se em tratados das *Enéadas* de Plotino, em obras textuais e visuais de Kandinsky, em textos que são utilizados como mediadores, como a *Doutrina das cores* [1810], de Johann Wolfgang von Goethe e com a fortuna crítica atual de ambos, Plotino e Kandinsky, que permeiam o tema da pesquisa. Procura-se estabelecer que existe um entendimento no qual a espiritualidade atua de modo intrínseco à produção artística e teórica de Kandinsky. Destarte, buscou-se, em três capítulos, esmiuçar a sintaxe formulada pelo artista, conjecturando possibilidades interpretativas para suas obras, com o intuito de borrar as oposições entre *mimesis*, abstração, espiritualidade e materialidade. Ao admitir o olhar deliberadamente espiritual sobre as associações plurais feitas por Kandinsky, será possível perceber um olhar não Ocidental sobre as obras do artista russo e especular se o artista pode ser considerado um Neoplatônico da Arte Moderna.

ABSTRACT

The research sought to analyze the relation between spirituality and materiality in the works and the theory of Wassily Kandinsky (1866-1944), starting from the understanding of the concepts of *mimesis* and abstraction. This investigation assumes that these two concepts are not theorized by the history of art as universal and, for the artist, are related to the expression of his inner content in matter. To do so, transposing the metaphysics that involves this inner content into the realm of the visible requires an incessant dialog with the ambiguity of matter. In Late Antiquity, the egyptian philosopher Plotinus (203-270 AD) adopted an anti-Platonic stance on art, while Kandinsky, in the first decade of the 20th century, resorted to the traces of Byzantine art and the art of Russian native peoples to establish a syntax of his own. In this investigation, ways of understanding Kandinsky's theoretical and artistic expression are evidenced, considering Plotinus' metaphysics, analyzing images in order to perceive diverse elements belonging to the processes of creation. Thus, it is based on treatises from Plotinus' *Enneads*, on Kandinsky's textual and visual works, on texts which are used as mediators, such as Johann Wolfgang von Goethe's *Doctrine of Colors* [1810], and with the current critical fortune of both Plotinus and Kandinsky, which permeate the theme of the research. We seek to establish that there is an understanding in which spirituality acts in an intrinsic way in Kandinsky's artistic and theoretical production. Thus, in three chapters, we intend to scrutinize the syntax formulated by the artist, conjecturing interpretative possibilities for his works, in order to blur the oppositions between *mimesis*, abstraction, spirituality and materiality. By admitting the deliberately spiritual gaze on the plural associations made by Kandinsky, it will be possible to see a non-Western look on the Russian artist's works and speculate whether the artist can be considered a Neoplatonist of Modern Art.

Lista de imagens

Figura 1. Luc Brisson e Jean-François Pradeau, adaptada por Mayã Fernandes. *Enéadas, tratados, posição cronológica*. [2002] 2023.

Tabela

Crédito da imagem: Mayã Fernandes (2023)

Figura 2. Wassily Kandinsky. *Improvisação I*. (1913).

Óleo, aquarela e guache sobre papelão. 61 x 90,5.

Galeria Estatal de Primorsk.

Crédito da imagem: Galeria Estatal de Primorsk.

Fonte: <https://ar.culture.ru/ru/subject/improvizaciya-1>

Figura 3. Mayã Fernandes. *Esquema da tese*. (2023).

Crédito da imagem: Mayã Fernandes (2023).

Figura 4. Wassily Kandinsky. *Paisagem da montanha e do lago*. (1902).

Óleo, aquarela e guache sobre papelão. 61 x 90,5. Em Stadtisch. Galerie im

Lenbachhaus, Munich.

Crédito da imagem: © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

Fonte: <https://www.lenbachhaus.de/>

Figura 5. Wassily Kandinsky. *Pequenas alegrias*. (1910).

Óleo sobre vidro. 30.6 x 40.3 cm. Em Stadtisch. Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Crédito da imagem: © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

Fonte: <https://www.lenbachhaus.de/>

Figura 6. Wassily Kandinsky. *Composição*. (1910).

Xilogravura, 23,5 cm x 31,5 cm. Em Stadtisch. Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Crédito da imagem: © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

Fonte: <https://www.lenbachhaus.de/>

Figura 7. Mayã Fernandes. *Estrutura metafísica de Plotino*. (2023).

Crédito da imagem: Mayã Fernandes (2023).

Figura 8. Maria Helena da Rocha Pereira. *Linha epistêmica*.

A República de Platão (2017, p. XXIX).

Crédito da imagem: (PEREIRA, 2017)

Fonte: <https://gulbenkian.pt/publications/a-republica/>

Figura 9. Wassily Kandinsky. *Quadro I*.

Do espiritual na arte e na pintura em particular (2015, p. 90).

Crédito da imagem: (KANDINSKY, 2015)

Fonte: (KANDINSKY, 2015)

Figura 10. Wassily Kandinsky. *Quadro II*.

Do espiritual na arte e na pintura em particular (2015, p. 95).

Crédito da imagem: (KANDINSKY, 2015)

Fonte: (KANDINSKY, 2015)

Figura 11. Wassily Kandinsky. *Amarelo – Vermelho - Azul*. (1925).

Óleo sobre tela. 128 x 201,5 cm

Crédito da imagem: @Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/co46yKq>

Figura 12. Wassily Kandinsky. *Sem título.*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 20).
Crédito da imagem: (KANDINSKY, 2012)
Fonte: (KANDINSKY, 2012)

Figura 13. Wassily Kandinsky. *Sem título.*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 20).
Crédito da imagem: (KANDINSKY, 2012)
Fonte: (KANDINSKY, 2012)

Figura 14. Wassily Kandinsky. *Exemplo das formas dos pontos.*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 25).
Crédito da imagem: (KANDINSKY, 2012, p. 25);
Fonte: (KANDINSKY, 2015)

Figura 15. Wassily Kandinsky. *Exemplo do contraste das linhas.*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 71).
Crédito da imagem: (KANDINSKY, 2012, p. 71);
Fonte: (KANDINSKY, 2012)

Figura 16. Wassily Kandinsky. *Exemplo de direção em um P.O*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 112).
Crédito da imagem: (KANDINSKY, 2012, p. 112);
Fonte: (KANDINSKY, 2012)

Figura 17. Wassily Kandinsky. *Círculos em um círculo.* (1923).
Óleo sobre tela. 98,7 x 95,6 cm. Filadélfia. Museu de Arte da Filadélfia.
Crédito da imagem: Museu de arte da Filadélfia.
Fonte: <https://philamuseum.org/collection/object/51019>

Figura 18. Wassily Kandinsky. *Exemplo de círculo.*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 130).
Crédito da imagem: Mayã Fernandes (2023).
Fonte: (KANDINSKY, 2012)

Figura 19. Wassily Kandinsky. *Exemplo de círculo.*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 130).
Crédito da imagem: Mayã Fernandes (2023).
Fonte: (KANDINSKY, 2012)

Figura 20. Neceu. *Império Bizantino em 565.* (2013).
Imagem digital.
Crédito da imagem: @criativecommons
Fonte: <https://image.slidesharecdn.com/8-161025123356/95/8-imprio-romano-e-bizantino-36-638.jpg?cb=1477399326>

Figura 21. Rowanwindwhistler. *Império Otomano em sua maior extensão.* (2017).
Imagem digital.
Crédito da imagem: @criativecommons
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Otomano_europa_pt.svg

Figura 22. Autoria desconhecida. *Pequena iconostasis. Escola de Novgorod.* (XV).
Têmpera sobre madeira. 17.1 x 48.2.
Crédito da imagem: Hann Collection, USA.

Fonte: (RICE, Tamara. 1963)

Figura 23. Autoria desconhecida. *São Jorge de Novgorod. Escola de Novgorod.* (XII).
Têmpera sobre madeira. Dimensões desconhecidas.
Crédito da imagem: Hann Collection, USA.
Fonte: (RICE, Tamara. 1963).

Figura 24. Do lado esquerdo: Autoria desconhecida. *O milagre de São Jorge ao matar o dragão.* (XV).
Têmpera sobre madeira. 89 x 67 cm Da região de Vologda.
Crédito da imagem The State Tretyakov Gallery, Moscou.
Fonte: (RICE, Tamara. 1963).

Figura 25. Do lado direito: Autoria desconhecida. *São Jorge e o dragão. Novgorod.* (XV).
Têmpera sobre madeira. Dimensões desconhecidas.
Crédito da imagem: Hann Collection, USA.
Fonte: (RICE, Tamara. 1963).

Figura 26. Wassily Kandinsky. *Canções de Volga.* (1906).
Têmpera sobre cartão negro. 49 x 66 cm.
Crédito da imagem: © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crb4o9>

Figura 27. Stasyan117. *Mapa da Rússia com destaque para República de Komi.* (2015).
Imagem digital.
Crédito da imagem: @criative Commons
Fonte: wikipédia.com

Figura 28. Wassily Kandinsky. *Páginas do diário de Kandinsky da viagem datada no dia 14 de fevereiro da viagem que fez para Vologda, 1889.*
Imagem digital.
Crédito da imagem: © Jean-Claude Planchet - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/co46yKq>

Figura 29. Desconhecido. Arte xamânica da Eurásia. (s/d).
Martelo n. 2. Ásia, Mongólia
madeira e feltro. 33,5 x 5,5 x 4 cm.
Crédito da imagem: ©Coleção Fondazione Sergio Poggianella
Fonte:
https://www.fondazione-sergio-poggianella.org/it/collezioni/arte_sciamanica_eurasia/artwork/33

Figura 30. Desconhecido. Arte xamânica da Eurásia. (s/d).
Traje Anónimo n. 4. Ásia, Mongólia
Vários tecidos. 145 cm de altura.
Crédito da imagem: ©Coleção Fondazione Sergio Poggianella
Fonte: <https://www.fondazione-sergio-poggianella.org/en>

Figura 31. Desconhecido. *Arte xamânica da Eurásia.* (s/d).
Tambor Anónimo n. 9. Ásia, Mongólia.
Couro, madeira e sinos. 50 cm de largura por 9 cm de profundidade.
Crédito da imagem: ©Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Fonte:

https://www.fondazioneesergiopoggianella.org/it/collezioni/arte_sciamanica_eurasia/artwork/23

Figura 32. Wassily Kandinsky. Mapa da região de Vologda no período em que Kandinsky visitou a região. (1889).

Imagem pertencente ao diário de viagem de Vologda do artista,
Imagem digital.

Crédito da imagem: © Jean-Claude Planchet - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

Fonte <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/co46yKq>

Figura 33. Wassily Kandinsky. *Vela dourada*. (1903).

Xilogravura colorida, 12.7 x 27.7 em. Stadtisch. Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Crédito da imagem: © Galerie im Lenbachhaus

Fonte <https://www.lenbachhaus.de/>

Figura 34. Münter, Gabriele. Kandinsky e sua mãe no apartamento 36 em Munique.

Repr. catalogue d'exposition "Kandinsky", Paris, Mnam, 1984, p.452/Repr. "Grenzgänger", (1913). Munich, Bayerische Vereinsbank,

Crédito da imagem: © Lenbachhaus

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/>

Figura 35. Desconhecido. *A vitória de São Jorge sobre o dragão*. Segunda metade do século XVI.

Nóvgorod. Têmpera sobre madeira, 137,5 x 99,2 x 3 Original da igreja do Jorge, da vila Tieriébuchsk, São Petersburgo.

Crédito da imagem: 500 anos de Arte Russa. (2002).

Fonte: 500 anos de Arte Russa. (2002).

Figura 36. Desconhecido. A biografia de São Jorge. Nóvgorod. Segunda metade do século XIV.

Têmpera sobre madeira, 86 x 63 x 2,5. Russian Museum, São Petersburgo.

Crédito da imagem: (RICE, 1963, p. 31)

Fonte: (RICE, 1963, p. 31)

Figura 37. Desconhecido. O milagre de São Jorge sobre o dragão. (XV).

Natural da Vila de Chenkoursk, Vologda. Tretyakov Gallery, Moscou.

Têmpera sobre madeira, 89 x 67 cm.

Crédito da imagem: (RICE, 1963, p. 31)

Fonte: (RICE, 1963, p. 31)

Figura 38. Wassily Kandinsky. Pintura azul. (1924).

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.

Óleo sobre tela. 19,15 x 16,19 cm.

Crédito da imagem: © 2018 Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque/ADAGP, Paris.

Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/1943>

Figura 39. Wassily Kandinsky. *Esboço para Le Lien vert*. (1944).

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.

Tinta da China sobre papel. 27,3 x 17,2 cm x 38,30 x 29,10 cm.

Crédito da imagem: © Hervé Véronèse - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyj9Gay>

Figura 40. Mayã Fernandes. *Árvore naturalista e árvore estilizada*. (2023).

Ilustração digital.

Crédito da imagem: © Mayã Fernandes

Fonte: acervo pessoal.

Figura 41. Wassily Kandinsky. *Composição*. (1939).

Xilogravura colorida. Imagem: 8,1 x 2,11 cm (1 8/21 x 6 28/3 polegadas). Folha: 9 5/8 x 13 3/4 polegadas (24,5 x 34,9 cm) Publicada em *XX e Siècle* (No. 5/6 1939).

Crédito da imagem: © Coleção do Museu, 1953.

Fonte: <https://philamuseum.org/collection/object/229645>

Figura 42. Wassily Kandinsky. *Pequenos mundos VI*. (1922).

10 3/4 x 9 1/8" (27,3 x 23,2 cm) Folha: 14 7/16 x 12 3/8" (36,7 x 31,4 cm). MoMA.

Crédito da imagem: © 2023 Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque / ADAGP, Paris

Fonte: <https://philamuseum.org/collection/object/51019>

Sumário

NOTA PRELIMINAR SOBRE AS TRADUÇÕES E SISTEMATIZAÇÕES UTILIZADAS NA INVESTIGAÇÃO.....	1
INTRODUÇÃO.....	4
1. CAPÍTULO: DISSONÂNCIAS E AFINIDADES ENTRE ARTE E METAFÍSICA EM KANDINSKY E PLOTINO.....	22
1.1 POSSIBILIDADES PARA A <i>MÍMESIS</i> NAS OBRAS VISUAIS E TEÓRICAS DE KANDINSKY E O DIÁLOGO COM A FILOSOFIA DE PLOTINO	42
1.1.1 Imagem e <i>mimesis</i> : o artista como criador de abstrações.....	43
1.1.2 Do sensível ao inteligível: o artista rumo à contemplação.....	53
1.2 RELAÇÃO ENTRE MATÉRIA E ENFORMAÇÃO EM KANDINSKY E PLOTINO	72
1.2.1 Contemplação dos inteligíveis e os elementos para a criação de obras de arte.....	85
1.3 ELEMENTOS DE UMA SINTAXE PICTÓRICA	90
1.3.1 A cor como linguagem da alma	95
1.4 A FORMA COMO PRINCÍPIO DE CRIAÇÃO.....	112
1.4.1 O ponto.....	113
1.4.2 A linha.....	117
1.4.3 O <i>plano original</i>	122
2. CAPÍTULO: A AMÁLGAMA DAS IMAGENS E A CRIAÇÃO DA SINTAXE DO ARTISTA	132
2.1 ÍCONE: ENTRE O SENSÍVEL E A “PRESENTIFICAÇÃO” DO DIVINO	133
2.2 A RÚSSIA E SUA HERANÇA BIZANTINA.....	144
2.3 ÍCONES RUSSOS	154
2.4 POVOS ORIGINÁRIOS E A “ANTIGA” ARTE RUSSA	167
2.4.1 Os <i>Komi-zyryan</i>	181
2.4.2 <i>Xamanismo siberiano</i>	188
2.5 KANDINSKY: O ETNÓGRAFO XAMÃ	198
2.5.1 <i>Ort</i> : o espírito e o espiritual na arte.....	207
2.6 O TAMBOR, O CAVALO E O XAMÃ.....	211
3. NOMENCLATURAS EM JOGO: ABSTRATO, ARTE ABSTRATA E ARTE CONCRETA.....	237
3.1 “FUTURISTAS RUSSOS”: MATERIALIDADE E ESPIRITUALIDADE EM DEBATE	241
3.2 MIMESIS E A ARTE MONUMENTAL: UMA PROPOSTA DE VINCULAÇÃO CONCEITUAL ENTRE KANDINSKY E PLOTINO	254

3.3 A QUERELA DO ABSTRATO E DA ARTE ABSTRATA EM FACE À CONCRETIZAÇÃO DO IMATERIAL	264
3.3.1 Terminologias em disputa: arte abstrata e arte concreta	267
3.3.2 Um retorno a Plotino? A perspectiva invertida dos ícones russos como artifício contra o naturalismo	283
CONSIDERAÇÕES FINAIS	302
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	308

NOTA PRELIMINAR SOBRE AS TRADUÇÕES E SISTEMATIZAÇÕES UTILIZADAS NA INVESTIGAÇÃO

Em busca de uma sistematização capaz de integrar uma investigação que perpassa pelas obras textuais e visuais de dois teóricos distintos, adotam-se as seguintes regras:

1. As citações das *Enéadas* de Plotino realizadas nesta tese obedeceram ao seguinte sistema: o primeiro número em algarismo romano indica a *Enéada*, de acordo com a edição de Porfírio. O segundo número em arábico indica a posição do tratado dentro da *Enéada*. O terceiro número em caractere arábico, entre colchetes, designa a posição cronológica do tratado no *corpus* plotiniano. A numeração seguinte indica o capítulo do tratado. Os dois números seguintes, arábicos, separados por hífen, indicam as linhas em que a citação tem início e fim.

Exemplo: I. 6 [1] 2, 1 – 3 refere-se a uma passagem do tratado *Sobre o Belo*, disposto na *Enéada* I, no capítulo 2, nas linhas 1 a 3.

Assim, indica-se a seguinte tabela, publicada parcialmente na edição inglesa de A.H. Armstrong (1966) e na francesa da *Enéada* I, traduzida do grego por Luc Brisson e Jean-François Pradeau (2002).

En.	Cro n.	En.	Cron .	En.	Cron .	En.	Cro n.	En.	Cron .	En.	Cro n.
I. 1	[53]	II. 1	[40]	III. 1	[3]	IV. 1	[21]	V. 1	[10]	VI. 1	[42]
I. 2	[19]	II. 2	[14]	III. 2	[47]	IV. 2	[4]	V. 2	[11]	VI. 2	[43]
I. 3	[20]	II. 3	[52]	III. 3	[48]	IV. 3	[27]	V. 3	[49]	VI. 3	[44]
I. 4	[46]	II. 4	[12]	III. 4	[15]	IV. 4	[28]	V. 4	[7]	VI. 4	[22]
I. 5	[36]	II. 5	[25]	III. 5	[50]	IV. 5	[29]	V. 5	[32]	VI. 5	[23]
I. 6	[1]	II. 6	[17]	III. 6	[26]	IV. 6	[41]	V. 6	[24]	VI. 6	[34]
I. 7	[54]	II. 7	[37]	III. 7	[45]	IV. 7	[2]	V. 7	[18]	VI. 7	[38]
I. 8	[51]	II. 8	[35]	III. 8	[30]	IV. 8	[6]	V. 8	[31]	VI. 8	[39]
I. 9	[16]	II. 9	[33]	III. 9	[13]	IV. 9	[8]	V. 9	[5]	VI. 9	[9]

Figura 1. Luc Brisson e Jean-François Pradeau, adaptada por Mayã Fernandes. *Enéadas, tratados, posição cronológica*. [2002] 2023. Tabela

Essa alternativa¹ de numeração possui como objetivo ser a mais completa possível, permitindo ao leitor situar o tratado tanto em uma edição que siga a sistematização estabelecida por Porfírio, como em uma que se guie pela ordem cronológica. Será omitido o nome de Plotino e o título dos tratados nas notas e citações, sendo satisfatória a notação numérica.

2. Para as citações da *Vida de Plotino*, escrita por Porfírio, utiliza-se V. P. referente à abreviação do título e, na sequência, o número do capítulo e da linha.

3. Sobre as traduções, na falta de uma tradução completa para o português de todas as *Enéadas*, utiliza-se as traduções e notas para o português realizadas por José Baracat Júnior², Luciana Gabriela Soares Santoprete³ e Loraine Oliveira. Nas traduções e notas para o francês por Jean-Baptiste Gourinant⁴, Jérôme Laurent⁵ e Luc Brisson e Jean-François Pradeau. No inglês, recorre-se à tradução e notas de Lloyd P. Gerson⁶.

4. Para as citações das obras de Platão, segue a edição de Henricus Stephanus, publicada em latim em 1578, na seguinte sistematização: nome da obra em latim, com tipografia em itálico, na sequência, um dos livros em que ela foi dividida pelos antigos; o primeiro número arábico e as letras a, b, c, d, ou e referem-se às páginas e aos parágrafos da edição de Henricus Stephanus, por fim, os números das linhas do texto. Ex.: *Rep.*, I, 352 d 6-7.

5. Sobre os livros de Wassily Kandinsky, utiliza-se as traduções e notas em língua vernácula de *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [1912] (*Do espiritual na arte e na pintura em particular*) e *Rückblicke*⁷

¹ Atualmente, existem dois modos de referenciar as citações de Plotino. Segundo os tradutores e especialistas em Plotino Jean-François Pradeau e Luc Brisson (2002, p.45-47), as citações podem seguir a organização dos tratados segundo Porfírio que foi descrita e será utilizada nesta investigação, ou realizar a sistematização segundo uma ordem cronológica da suposta escrita dos tratados, seguida da ordem da edição organizada por Porfírio e na sequência o título do tratado.

² *Enéadas* I, II e III publicadas em 2006.

³ Tratado V. 8 [31] publicado em 2003.

⁴ Tratado I. 3 [20] publicado em 2016.

⁵ Tratado I. 6 [1] publicada em 2002.

⁶ *Enéadas* completas publicadas em 2018.

⁷ Trata-se de um livro publicado em duas versões. A primeira em 1913 - Munique e Berlim. A segunda publicada em 1918 em Moscou. A edição de Berlim é chancelada nas edições "Der Sturm". Publica o *Olhar sobre o passado* em Moscou sob o título *Etapas* pelas edições

[1913 -1918] (*Olhar sobre o passado*), realizada por Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. Dos livros *Punkt und linie zu fläche, beitrage zur analyse der malerischen elemente* [1926] (*Ponto e linha sobre plano*), com tradução de Eduardo Brandão. Utiliza-se a tradução para o alemão do ensaio *Iz materialov po etnografii sysolskich i vycegodskich zyryan-national'nye bozestva (po sovremennym verovanijam)*[1889], encontrado atualmente na obra editada por Hahl-Koch e H.K. Roethel, *Kandinsky: Die Gesammelten Schriften*,(1980). Ainda, utiliza-se para fins de comparação com as traduções, a edição traduzida e organizada dos escritos de Kandinsky, realizada por Lindsay e Verga, *Kandinsky Complete Writings on Art* [1988].

6. Na tese, optou-se por citar o título das obras de acordo com a tradução para o português.

Os títulos de obras e exposições em língua inglesa, francesa e espanhola serão mantidos no idioma de publicação originária. Já os escritos em alemão, russo e grego serão respectivamente traduzidas para o português ou transliteradas quando for o caso.

7. O texto em grego será transliterado segundo as regras da SBEC (Associação Brasileira de Estudos Clássicos) e mantido em itálico.

8. Para as obras utilizadas em plataformas digitais, utiliza-se a seguinte sistematização: autor, data de publicação da edição, formato digital (MOBI e ePub), tamanho da fonte (1 - 14) e posição no texto. Por exemplo: KANDINSKY, 2016, MOBI, 3, p. 38-40)

9. As legendas das tabelas e imagens obedecem à sistematização realizada pelo Comitê brasileiro de história da arte – CBHA, no qual o Nome da autoria em sequência direta, *título da obra*, data de criação, Técnica utilizada e dimensões, local, créditos da imagem e fonte para a busca.

Narkompros. Nesta tese, utiliza-se colchetes ([]) para enquadrar as passagens suprimidas na versão russa.

INTRODUÇÃO



Figura 2. Wassily Kandinsky. *Improvisação I*. 1913. Óleo, aquarela e guache sobre papelão. 61 x 90,5.

No final de 2015, visitei a exposição “Kandinsky, tudo começa num ponto”⁸, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), localizado na cidade de Brasília. Ao observar as obras de modo desinteressado, deparei-me com as pinturas abstratas de Wassily Kandinsky (1866 – 1944). Uma das obras, intitulada *Improvisação I* (1913) (Fig. 2), chamou atenção pelas cores, pela quantidade de figuras, a disposição em que elas estavam e o aspecto material da obra. Diante da imagem por minutos, foi inevitável não questionar qual o referencial contemplado pelo artista para criação daquela imagem. Qual era o referente daquela obra e o que Kandinsky buscava mostrar? Como a *mimesis* teorizada por Plotino, um conceito que, naquela época, durante minha carreira acadêmica, era relevante e íntimo, poderia ser responsável por uma obra? Esses questionamentos permaneceram meticulosos para a realização desta tese.

A obra *Improvisação I* (1913) (Fig. 2), criada por Kandinsky com tinta guache sobre papelão, pode evidenciar a relação com o suporte estabelecida pelo artista em obras de 1906 a 1907, nas quais utilizou o papel cartão ou o papelão, além de têmpera, para criar obras que trouxessem vestígios do período em que esteve com os povos originários⁹ russos. A seleção de materiais e de elementos pictóricos pelo artista mostram a aproximação com o passado russo, não só dos povos originários, mas também da permanência dos ícones russos como possibilidade para a criação de imagens no século XX.

Essas questões, tais como a abstração e a *mimesis*, são cercadas pelo recente retorno dos estudos historiográficos da arte sobre a temática da abstração. O teórico e historiador da arte Hubert Damisch (1928 – 2017), na apresentação intitulada *Remarks on Abstraction* (2009, p.133-134)¹⁰, indicou que

⁸ A exposição aconteceu em doze de novembro de 2015 e permaneceu no espaço por um período de dois meses. O acervo apresentado na exposição tem como base a coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo, em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil. A exposição contou com a curadoria de Evgenia Petrova e Joseph Kibllitsky.

⁹ Utiliza-se o termo “povos originários” nesta investigação em substituição ao termo “povos primitivos”, para se referir aos povos Komi-Zyryan. Ressalta-se, ainda, que não existe um conforto terminológico, havendo a possibilidade de modificação pelos termos “povos nativos” ou “povos indígenas”.

¹⁰ O seguinte seminário foi originalmente apresentado como parte da conferência “The Visible, the Screen, the Crisis”, uma série de três seminários ministrados por Damisch na primavera de 2006, na Universidade de Princeton. Damisch utilizou parte do texto já escrito para a exposição de título *La Dispute de l’abstraction*, encomendada pelo Centre Georges Pompidou, para a sua reabertura no ano de 2000. Damisch relata que a exposição foi cancelada antes de acontecer, sob a argumentação de que o questionamento da abstração e das fortunas críticas não eram condizentes com as expectativas do início do século, como uma expressão artística que permaneceu no passado.

é mister pensar nos rumos que seguiram os estudos sobre arte abstrata na contemporaneidade.

Para Damisch, existe uma *disputatio*¹¹, no sentido medieval do termo, no qual desconsideraram-se os posicionamentos sobre o gosto e o desgosto que a arte abstrata e a abstração suscitaram no último século¹². O teórico relembra que a arte abstrata esteve no centro das atenções quando os artistas tinham como intenção abordar o abstrato por meio de elementos pictóricos. Para ele, esse foi o caso de Kandinsky em busca da “arte pura”

It is generally admitted that “abstraction” is only an operational category. From its beginnings (1910–1914) seen as a goal (Kandinsky’s “pure painting”), or as a stage toward the transcendence of art (Mondrian’s Neo-Plasticism), it is nowadays only conceived as one genre among others. It has ceased being the weft of the story of Modern Art, or more exactly: of being its disgrace, insofar as its determining concept coincides with the closure of this story. The fact that abstraction is massively treated by contemporary art in the guise of pastiche is the supplementary index of this. (DAMISCH, 2006, p. 135).

Damisch (2006) expôs essa disputa e indicou que ela está para além dos mecanismos da contemporaneidade e, quiçá, pelos estipulados durante a Arte Moderna. Para ele, a questão que se coloca está na distinção entre abstração e arte abstrata. O problema da abstração como processo de operação ou como aspecto do pensamento ultrapassa de modo histórico o período cerceado para a arte moderna e está para além do período medieval. Para ele, esse debate está situado na compreensão das divisões entre o Ocidente e Oriente.

Por um lado, a abstração servia para demarcar o pensamento entendido como europeu, situando o abstrato apenas na ordem do inteligível, do especulativo, enquanto no território oriental, especificamente na China antiga da Dinastia Song (960 a 1279), o abstrato “to which all capacity to extract itself from the concrete, was denied” (DAMISCH, 2006, p. 136). Então, a comparação surge da arte realizada pelo Ocidente posta diante da produzida no Extremo Oriente. Para Damisch (2006, p. 136), a abstração é conhecida desde a antiguidade

¹¹ As disputas no período medieval consistiam em diálogos sobre determinados assuntos que obedeciam a um método formal para chegar à verdade. Um exemplo da *disputatio* era o que aconteceu no primeiro e no segundo Concílio de Nicéia, quando aconteceu um intenso debate filosófico entre os iconódulos e os iconoclastas sobre os usos das imagens sacras.

¹² Segundo Damisch (2015, p. 136), não há como ignorar o fato de que a abstração esteve em discussão no final do século XIX e XX, seja pelos questionamentos e teorias levantadas pelo historiador Wilhelm Worringer (1881 – 1965), que indicou o decorativo e o ornamental como basilar para a abstração no plano estético.

grega, relacionando-se com a própria origem da geometria euclidiana¹³. Segundo Damisch, ela foi utilizada para caracterizar um pensamento entendido como Ocidental, “whose abstracting power was deemed it’s strength on the speculative plane” (DAMISCH, 2006, p. 136), que a conceituação determinada para o Oriente ignora a pintura glífica e suas possibilidades para a pintura e a escrita.

Pável Floriênski, filósofo e teórico russo, indicou que a querela entre o Oriente e o Ocidente em relação à representação da realidade aconteceu por meio da adoção da perspectiva linear vinculada ao ideal de verossimilhança. Longe de questionar as utilizações dessa perspectiva, Floriênski (1921; 2012) demonstrou que o problema é entendê-la como o único modo de ver e representar a realidade. Assim, ele demonstrou que, no período medieval, seguiam-se outras perspectivas para a criação de ícones, sobretudo dos ícones ortodoxos russos, que utilizavam da perspectiva inversa ou invertida¹⁴, para “presentificar” (BELTING, 2010, p. 31) o divino na imagem.

Floriênski (2021; 2012) justificou o estudo acerca da perspectiva inversa ou invertida sob o pretexto de ressignificar o olhar sobre a produção visual russa. Para o filósofo, parte dos ícones russos foram fadados a uma ideia de “decadência” (2021, p. 49), por romper “com os objetivos do ilusionismo e estabelecer como objetivo não a fabricação de simulacros, mas de símbolos da realidade” (2021, p. 49). Para ele, “a história das artes e história do conhecimento

¹³ Derivada dos escritos do matemático Euclides de Alexandria. Euclides quando esteve na Academia de Alexandria, realizou a obra *Os elementos*, em 300 a.C. A obra é composta de 13 livros que contém teorias sobre álgebra, geometria e aritmética. Em seu método, ele assume axiomas ou postulados como verdadeiros, para a partir deles desenvolver proposições. No terceiro capítulo desta tese será abordada a questão da perspectiva com base na geometria euclidiana por meio da mediação de Pável Floriênski.

¹⁴ Trata-se de outro modo de observar a realidade visível e representá-la. Para Floriênski (2021), é o modo de representação utilizado pelas crianças. Floriênski exemplifica a perspectiva inversa com a pintura em afresco. Para ele, o “afresco representa uma superfície inclinada: quanto mais alto se encontra um ponto na pintura, tanto mais distante do espectador fica o ponto por ela representado. Conseqüentemente, ao levantar os olhos, esses deveriam encontrar figuras cada vez menores, em virtude da redução perspéctica. Isso, a propósito, torna-se visível porque as figuras que estão abaixo ocultam as que estão acima. Mas, quanto às dimensões, o tamanho das figuras aumenta à medida que ascendem no afresco, isto é, à medida que se distanciam do espectador. Eis a propriedade daquele espaço espiritual: quanto mais afastada alguma coisa, maior ela fica; quanto mais próxima, menor resulta. Esta é a perspectiva inversa” (FLORIÊNSKI, 2021, p. 76). Assim, na perspectiva inversa os objetos não são representados respeitando uma proporção que cause a ilusão no espectador. Dito isso, diferentemente da perspectiva linear, na inversa, o espectador é expulso da obra e permanece fora. Não existe “ponto de fuga” para dentro da obra, mas para o seu exterior (2021, p. 37).

em geral” (2021, p. 48) perpassou pelo crivo do Renascimento, com constantes reverberações do racionalismo moderno¹⁵ e a base inabalável na “civilização burguesa da metade do século XIX” (2021, p. 49).

É verdade que se há algum lugar do qual é possível falar em superestruturas ideológicas sobre formas econômicas de vida, esse é precisamente o terreno dos historiadores da cultura do século XIX, que acreditavam cegamente no caráter absoluto da pequena burguesia e avaliavam a história mundial de acordo com o grau de aproximação de seus fenômenos, dos fenômenos da segunda metade do século XIX. O mesmo ocorre com a História da Arte: tudo o que se assemelha à arte deste tempo ou se aproxima dela é reconhecido como positivo, enquanto todo o resto é considerado decadente, ignorante e selvagem (FLORIÊNSKI, 2021, p. 49).

Percebe-se que, no século XX alguns artistas como Kandinsky, passou a questionar a representação da realidade com base na ideia de verossimilhança, o “trabalho com o modelo” (KANDINSKY, 1991, p. 94), para buscar a criação de uma sintaxe própria, com base no *conteúdo interior*, “sem seguir muito de perto as leis da natureza” (KANDINSKY, 1991, p. 95). Contudo, por mais que o artista tenha deixado registros que afirmam a consideração da espiritualidade do cristianismo ortodoxo russo e dos povos originários como fundamento para a criação de suas obras, entende-se “que a fortuna crítica sobre o assunto, sobretudo acerca das obras do artista e teórico russo Wassily Kandinsky (1866-1944), percorre timidamente o processo pictórico do artista e de sua busca por uma criação em dissonância com a arte ocidental” (FERNANDES, 2022, p. 1306).

Entende-se que o movimento de ocultar esses dados surge como uma tentativa de teóricos em acentuar uma leitura ocidental das obras teóricas e visuais de Kandinsky, desvinculando-o dos processos criativos vivenciados pelos artistas russos no início do século XX, como também da junção entre espiritualidade e materialidade proposto pelo artista. Se, por um lado, observa-

¹⁵ Para Floriênski (2021), o racionalismo moderno ocidental tem suas raízes em René Descartes. Contudo, para o entendimento da filosofia da arte e para a própria compreensão dos objetos no mundo, Floriênski indicou os estudos kantianos como sendo um referencial para a exaltação da configuração do espaço no plano bidimensional. Para ele, existe de fato uma incompatibilidade entre a visão das premissas medievais com a propagada pelo Renascimento. “Se fizermos um balanço de tudo o que foi dito, do ponto de vista formal, contra a arte medieval, podemos resumilo na seguinte crítica: “Não há compreensão do espaço”, e essa crítica, expressa abertamente, significa que não há unidade espacial, que não há um esquema de espaço euclidiano-kantiano que dentro dos limites da pintura se reduza à perspectiva linear e à proporcionalidade e, falando mais exatamente, a uma única perspectiva, pois à proporcionalidade é apenas a sua particularidade” (FLORIÊNSKI, 2021, p. 50).

se traços dessa espiritualidade, por outro lado, ela não é aprofundada em sua completude¹⁶.

Assim, entende-se que é preciso evidenciar o processo artístico de Kandinsky, tal como a formação do que ele conceitualiza como *conteúdo interior*, como um modo de ressignificar o olhar da crítica sobre suas obras. Nesse sentido, o movimento desta tese é de inserir os estudos kandinskyanos sob uma ótica plural, considerando, também, o contexto histórico russo do final do século XIX para o início do século XX, tal como a formação da subjetividade do artista. Esse movimento acompanha os questionamentos sobre a representação da realidade.

Semelhante a Floriênski (2021), André Grabar (2007) demonstrou como a perspectiva invertida ou inversa pode ser uma das possibilidades de concretizar uma imagem que contenha em si elementos do inteligível. Assim, ele indicou que essa teoria é, em partes, tributária dos escritos sobre a imagem, principalmente da percepção e da visão, descritos por Plotino.

Filósofo de origem egípcia, Plotino de Licópolis, conheceu outros modos de representação da realidade ao ter contato com outras civilizações¹⁷ (V.P. 2) Ao decidir ir viver em Roma¹⁸, com quarenta anos de idade, formulou suas teorias com base nas escolas platônicas, aristotélicas e nas religiões orientais, diferenciando-se de um exegeta¹⁹, um leitor de seus mestres, ao oportunizar

¹⁶ De um lado observa-se teóricos como Alain Bonfand em *A arte abstrata* (1996) Dora Vallier em *A arte abstrata* (1980) e que se detém sobre a teoria da forma e a teoria da cor de Kandinsky considerando apenas o conteúdo formal, tratando a espiritualidade como um elemento datado na carreira do artista. Outros como Philippe Sers em *Kandinsky – Philosophie de L’art abstrait - Peinture, Poésie, Scénographie* (2016) e Michel Henry em *Ver o invisível: Sobre Kandinsky* (2012), elaboram uma argumentação espiritual e metafísica para justificar a produção do artista, mas não abordam com a devida profundidade a presença dos elementos visuais advindas de suas pesquisas sobre os povos originários da Rússia (FERNANDES, 2022).

¹⁷ Porfírio (V.P. 3, 11-13) relatou que Plotino partiu com o Imperador Gordiano (159 – 235) para a Mesopotâmia. Tal permanência com outros povos fez com que Plotino adquirisse sua “formação filosófica, que foi tomado pelo anseio de experimentar a filosofia que era praticada entre os persas e aperfeiçoada entre os hindus”. Portanto, por mais que Plotino vivenciasse a filosofia do neoplatônico Amônio, ele teve contato com uma pluralidade de teorias antes de iniciar seus ensinamentos.

¹⁸ Baracat Junior (2006, p. 167, nota 21) explica que o momento exato no qual Plotino partiu para Roma ao invés de retornar para Alexandria ou para qualquer outra cidade, tal qual a sua intenção, não está evidente. Contudo, ele entende que por mais que sejam conjecturas plausíveis, não se pode ignorar a sua natureza especulativa.

¹⁹ Plotino na *Enéada V. 1 [10] 8.10-14* declara que é um exegeta de Platão. Contudo, percebe-se que Plotino utiliza de respostas platônicas e aristotélicas para justificar sua própria teoria. Exemplo disso é possível encontrar nos estudos de introdução e tradução de Baracat Júnior (2009, p. 158) que demonstra como Plotino envolve as teorias metafísicas contidas no *Timeu*, no *Sófista* de Platão e na *Metafísica* de Aristóteles para explicar a suas hipóteses: Um Intellecto

uma nova teoria que evidenciasse questões contemporâneas. Assim como Plotino, Kandinsky posicionou-se favorável a uma arte com uma realidade metafísica, expressando-se de acordo com o que ele entendia como “*necessidade interior, conteúdo interior, avaliação interior e movimentos da Alma*”²⁰, como exemplos de formulações como teórico e artista, para buscar a mescla de uma produção artística que possuísse uma sintaxe própria para a expressão do *conteúdo interior*.

Kandinsky (1991) entende, de maneira similar aos *futuristas russos*²¹, que o modo de representação da arte europeia, definida por ele como arte ocidental, era realizada de acordo com elementos²² exteriores, por exemplo, a perspectiva linear, definida a partir do Renascimento.

Para o teórico Philippe Sers, o artista que produzia no Ocidente

[...] vê-se obrigada a admitir meios de expressão ocidentais, que não são o resultado de uma finalidade estreitamente interior, mas antes exigidos pelo próprio caráter da figuração: perspectiva, verossimilhança do objeto e das cores (SERS, 2016, MOBI, 3, p. 38-40).

Diferentemente desses artistas, Kandinsky passou a recusar o objeto, a figura criada de acordo com a contemplação da natureza, a perspectiva linear,

e Alma. Isso posto, não se pode descrever Plotino como um exegeta, pois ao adotar parte das teorias de outros filósofos, ele cria uma nova teoria que dialogue com os problemas de seu tempo.

²⁰ A definição desses conceitos é realizada em diferentes momentos da trajetória de Kandinsky. Percebe-se a teorização da *necessidade interior* e da configuração da *Alma* em sua obra *Do espiritual na arte e na pintura em particular* [1912] e posteriormente em um ensaio intitulado *Art abstrait*, publicado originalmente na revista *Der Cicerone* nº 13, em 1925, e publicado no Brasil em 2016, no compêndio de escritos *O futuro da pintura*. Neste último, Kandinsky abordou aspectos gerais de sua contribuição teórica sobre a conversão dos valores e dos elementos pictóricos, que para ele, eram realizados no sentido interior.

²¹ “Futuristas” ou “esquerdistas”, era o termo utilizado após 1910, para os artistas “vanguardistas” (KIBLITSKY, 2002, p. 128; JALLAGEAS, LIMA, 2020, p. 12). Quando após a Revolução de Outubro, os artistas foram divididos entre os “Futuristas” ou “Esquerdistas” e os artistas da “Velha Guarda” ou “Realistas”. Essas denominações foram decisivas para compreender os grupos que foram convocados, *grosso modo*, para atuar em posições politicamente estratégicas. No caso de Kandinsky, mesmo ele assumindo alguns posicionamentos entendidos como conservadores em seus livros e tendo recebido críticas de outros artistas russos da época, como Ródtchenko, Stepánova e Popova, Kandinsky coopera com o IZO/Narkompros, chega a ter participação como professor na Vkhutemas (Oficinas Superiores de Arte e Técnica), além de ter sido diretor do Inkhuk. Portanto, ressalta-se, que, o uso nesta tese da nomenclatura *Futuristas russos*, ocorre em detrimento do entendimento da fortuna crítica russa. Parece que nesse caso, os fatores políticos e econômicos, enfrentados nas primeiras décadas do século XX, na Rússia, são considerados como intrínsecos aos artistas.

²² Para Kandinsky, existem duas noções de elementos: a interior e a exterior. A exterior trata-se da evidência visual das formas gráficas e pictóricas. Já os elementos interiores partem do movimento dos elementos abstratos, o *conteúdo interior*, presente na alma do artista (2012, p. 25).

assim como a verossimilhança entre as cores dos objetos do mundo e suas pinturas. A sua justificativa era a de que esses elementos não correspondiam ao seu conteúdo inteligível e, logo, não deveriam ser representados. Deste modo, existe a recusa da criação por meio de elementos exteriores, oscilando entre o retorno às outras compreensões de imagem, viabilizando a mimetização do *conteúdo interior* do artista e a sua posterior concretização na matéria.

Com a *mimesis* plotiniana, observa-se um rompimento com as teorias dos mestres²³, permitindo que a Arte possa ter uma dimensão ontológica e epistemológica sem diferenciar-se dos discursos dialéticos da filosofia. Para Platão, a arte era inferior à filosofia por serem utilizados os discursos da persuasão – a retórica – ao invés da dialética. Em Plotino, a Arte pode ser equiparada às outras formas do conhecimento, como a forma do Bem e da Beleza, quando está localizada no Intelecto, como pode ser percebida na mescla dessa forma com a matéria no âmbito do sensível.

Nesse sentido, por exemplo, a efervescência cultural promovida na região de Alexandria²⁴, no Egito, no início do século I de nossa era, promoveu tensões ontológicas sobre a imagem e suas funções na cidade. Era viável e aconselhável obras que personificavam o divino? Era aceitável que o Imperador, que se equiparava a um deus, tivesse sua imagem em locais de adoração? É possível existir a convivência de uma imagem divina com a materialidade do nosso mundo?²⁵ Essas perguntas foram respondidas, por meio da ação de

²³ No caso Platão e Aristóteles, que são citados nas *Enéadas*, mesmo quando Plotino realiza uma leitura original sobre um tema, como é o caso da sua estruturação acerca da *mimesis*. Esse será um dos temas abordados no capítulo primeiro desta investigação.

²⁴ Fundada em 332 a.C. por Alexandre, O Grande, após a conquista do território contra os Persas. Ele também conquistou os territórios a Mesopotâmica, Índia, Palestina, Pérsia, além de toda a Grécia. A cidade de Alexandria foi espaço de profundas trocas culturais. Durante o século I. a.C observou-se a prevalência do helenismo, onde diversas culturas estavam em diálogo constante com a cultura grega. No século I de nossa era, após mudança dos domínios do território dos gregos para os romanos, ressalta-se os embates de uma cultura judaica helênica com as outras abordagens teológicas dentro da cidade. Pedro Paulo Funari explica que “Em Alexandria, uma importante comunidade judaica foi estabelecida e esses judeus não apenas adotaram a língua grega, como passaram a interpretar a sua tradição religiosa à luz da Filosofia grega, antecipando o próprio cristianismo, que também faria interagir as tradições grega e judaica. Embora houvesse conflitos entre os diversos povos, sua convivência gerou trocas culturais que viriam a gerar influências duradouras” (2002, p. 76). Exemplo dessas relações podem ser vistas nas leituras de Fílon de Alexandria, tratadas no primeiro capítulo dessa tese, acerca dos usos da imagem para a representação do divino. Nesse sentido, observa-se que Alexandria foi um dos cenários para a “mescla de Oriente e Ocidente” (FUNARI, 2002, p. 76), ocorrendo os debates filosóficos e teológicos sobre os usos da imagem.

²⁵ Funari (2002) acredita que a pluralidade cultural vivenciada em Alexandria permitiu que surgissem dicotomias em teorias filosóficas, como é o caso do desenvolvimento do Estoicismo

iconoclastas²⁶ ao adotarem o significado mágico da imagem ou da ressignificação da representação imagética.

Traços da compreensão da imagem que surgem nessa desafinação ocasionada pela pluralidade cultural no Egito no século I. d.C. podem ser encontradas nas produções visuais e também filosóficas daquela época. Contudo, restrinjo-me a demonstrar como as descrições e teorizações de Plotino sobre a imagem, o papel da arte e dos artistas em seu tempo, repercutiram na recepção tardia sobre a imagem representacional no Império Bizantino e na colonização de outros povos, como as que ocorreram por meio dos movimentos realizados pelos cristãos ortodoxos no Oriente.

Assim, percebe-se que o processo de colonização de um território extenso como a Rússia foi empreendido por meio de camadas, por meio da cultura, da linguagem e da religião etc. Segundo o historiador e linguista especialista nos povos Komi, Marja Leinonen (2006, p. 235), desde os séculos XII, foram fundadas as cidades administrativas²⁷ russas perto da área Komi e, nos séculos XIII e XIV, observa-se um período de intensa “russificação” dessa população, movimento realizado por eslavos, por meio da adoção do cristianismo ortodoxo. A conversão dos povos Komi ocorreu no século XIV, realizada pelo missionário Estêvão de Perm (1340 – 1396), que também estabeleceu a escrita Komi. Leinonen (2006, p. 236) comenta que esses povos viviam às margens dos rios Vym, Vyčegda, Vjatka e Kama. Posteriormente, foram agrupados em duas etnias, os Komi-Zyryan e os Komi-Permyaks (2006, p.236). Para além dessas duas categorias, os povos Komi se subdividiam de acordo com os rios de cada região²⁸. Leinonen (2006, p. 235) explicou que os Komi mantinham relações

praticado na região, que irá adotar abordagens morais e religiosas para explicar a relação dos humanos com o mundo, “Deus é o logos, ou razão, e o homem deve viver de acordo com o logos, que se identifica com a natureza”. (FUNARI, 2002, p. 76).

²⁶ Iconoclastas foram sujeitos que participavam de movimentos de não adoração de imagens religiosas para a representação do divino. A ação dos iconoclastas é entendida nesta tese como uma reação à idolatria e não como um ato de ódio. No primeiro e segundo capítulos desta tese apresenta-se uma abordagem aprofundada desses conceitos.

²⁷ Na atualidade, a Rússia possui, constitucionalmente, 89 subdivisões federais, incluindo as seis subdivisões reconhecidas como parte da Ucrânia. Segundo a Constituição Russa, a Federação da Rússia consiste em repúblicas, *krais*, *oblasts* como por exemplo Vologdoskaia, território onde se situa a cidade de Vologda, cidades de importância federal, como Moscou, São Petersburgo e Sebastopol, um *oblast* autônomo e *okrugs* (distritos) autônomos, os quais são todos sujeitos iguais da federação.

²⁸ Conforme será abordado no segundo capítulo desta tese.

comerciais com os eslavos, Fino-úgricos²⁹ e outros povos que transitavam por esses rios, favorecendo as trocas culturais e religiosas, inclusive fomentando o cristianismo ortodoxo e as práticas xamânicas.

Orlando Figes (2002, p. 41) evidenciou que, no reinado de Pedro I houve um distanciamento entre a cultura popular russa, ainda embebida na cultura eslava, bizantina e do xamanismo mongol, pela aristocracia, que buscava alinhar-se à cultura ocidental europeia: “Pedro disse aos seus nobres onde morar, como construir as suas casas, como se deslocar pela cidade, onde ficar na igreja, quantos criados manter [...] como conversar em uma sociedade instruída”. (FIGES, 2002, p. 43). Assim, construiu-se uma cultura mais próxima à francesa e à inglesa do que às de suas origens. Esse esforço ocidentalizante dependia de relações próximas com a França Imperial, que foram fragilizadas com o posterior avanço de Napoleão Bonaparte (1769 – 1821) sobre a Rússia, tornando-se inviável a manutenção das relações após as investidas do Imperador na Campanha da Rússia ou Guerra Patriótica, em 1812.

A tensão criada pelos processos coloniais franceses desencadeados por Pedro, O Grande, e o rompimento após a Guerra Patriótica fez com que a aristocracia intelectual russa partisse em busca do que eles consideravam como a “alma russa” (FIGES, 2002, p. 361), encontrada nos camponeses e nos velhos mitos russos. Esse sentimento nacionalista foi retomado com o Tricentenário da família Romanov, em 1913, no qual foram expostos os ícones ortodoxos russos que passaram décadas em acervos privados do Imperador ou da família Stróganov³⁰ como também na Revolução de Outubro de 1917. Assim, parece ser inevitável para os artistas futuristas verem nesses ícones um retorno a uma arte propriamente russa, tal como uma oposição à visualidade e à cultura Ocidental.

Em vista disso, ao observar uma pintura de Kandinsky na galeria do CCBB, sem o devido estudo acerca do contexto e sua especificidade, percebe-se o questionamento de paradigmas, o abandono da arte naturalista para apresentar ao espectador, de modo transparente, o *conteúdo interior* do artista.

²⁹ Grupo de povos da Europa que compartilham aspectos linguístico e histórico que falam os idiomas fínicos (finlandeses e estonianos) e os úgricos (húngaros).

³⁰ A família Stróganov exerceu grande poder na criação de ícones, como também no colecionismo. A questão do ícone será aprofundada no segundo capítulo.

Na época, não percebia que, ao propor uma tese sobre Plotino e Kandinsky, estaria seduzida pelo *eros* unitivo plotiniano e pelo convite de Kandinsky para “passear dentro do quadro, [...] fundir-se no quadro, esquecendo a si mesmo” (KANDINSKY, 1991, p. 87).

Ao realizar uma abordagem particular acerca das obras do artista russo, essa tese é o resultado de quatro anos de pesquisa sobre Plotino e Kandinsky, seus possíveis encontros e disparidades teóricas. Trata-se de um movimento de aproximar as interpretações e os próprios textos do artista de uma origem artística russa, considerando a complexidade formativa cultural do artista e do próprio país que declarava ser a sua paixão. Nesse sentido, a espiritualidade participa ativamente da formação de suas obras e demonstra, com os exemplos de uma metafísica plotiniana, que é possível a racionalidade e a espiritualidade existirem concomitantemente. Finalmente, essa investigação busca analisar a formação do *conteúdo interior* do artista, perpassando pela teoria metafísica de Plotino. Assim sendo, essa tese possui a seguinte ordenação:



Figura 3. Mayã Fernandes. *Esquema da tese*. 2023.

Divide-se a pesquisa em três movimentos: no primeiro, observa-se a sistematização da metafísica de Plotino, explicitando diversas vinculações teóricas em seu tempo. A partir dessa estrutura (Fig. 3), analisam-se os conceitos essenciais para a estrutura do pensamento de Kandinsky, como a *mimesis*, a matéria e os elementos pictóricos: as cores e as formas.

No primeiro capítulo, mostra-se como Plotino conviveu com outras doutrinas filosóficas e religiosas, resquício dos ensinamentos platônicos e da efervescência do período pré-cristão, demonstrando uma pluralidade de concepções sobre a *mimesis*, a sua estrutura metafísica e as possíveis funções para a imagem. Destarte, abordam-se as teorias platônicas, aristotélicas e estoicas sobre a imagem, tal como a recepção das mesmas pelo judaísmo. Nesse contexto, os movimentos dos iconódulos e dos iconoclastas demonstram ser expressões dos debates teóricos sobre o uso das imagens. Compreende-se, nesta investigação, que essas interpretações acerca da imagem favoreceram a expansão da conceituação de *mimesis*, tal como possibilita outras leituras para esse conceito, permeando a representação, a “presentificação” (BELTING, 2010, p. 31) e a concretização do conteúdo inteligível no mundo sensível.

Consequentemente, explicita-se a estruturação da metafísica plotiniana (Um, Intelecto e Alma hipóstase), além dos elementos internos de cada realidade, como a divisão da alma, a importância da linguagem, considerados estruturas inteligíveis. Também se aborda a formação do mundo sensível por meio da forma e da matéria. Para a criação das realidades, inteligível ou sensível, tal como os objetos do mundo material, são analisados os movimentos de ascensão e processão.

Observa-se, na estrutura do pensamento kandinskyano, o destaque feito pelo artista a conceitos como *conteúdo interior*, *intuição*, *necessidade interior*, e outros conceitos concernentes à sintaxe da obra.

Os textos de Kandinsky serão interpretados a partir de uma perspectiva filosófica, considerando os apontamentos de Philippe Sers (2016) ao propor que o artista realizou uma sistematização metodológica e filosófica do próprio pensamento.

Destaca-se que são poucos estudos sobre a percepção em Plotino, investigação que engloba a teoria das formas e as suas expressões no mundo sensível, como o entendimento de como elas aparecem para os humanos. Em

Plotino, essas formas podem ser transparentes, possibilitando ao humano que contempla criar uma obra de acordo com o inteligível independente de sua linguagem artística. Dito de outro modo, temos em Plotino a possibilidade de uma arte totalizante que consiga alcançar seus fins. Essa ideia aproxima-se de uma *Arte Monumental*³¹ proposta por Kandinsky e é interpelada no terceiro capítulo sob o viés da *mimesis* atuando em algumas linguagens³².

A finalidade da obra de arte em Plotino não está distante da finalidade encontrada por artistas modernos, dentre eles, Kandinsky. Se, para o pintor a arte precisa dialogar com os objetos sensíveis e com o universo metafísico expresso pela espiritualidade da alma, em Plotino, os objetos da arte podem ser o caminho para alcançar o retorno para o Um, a busca pela dimensão inteligível. Esse retorno é alcançado pelo artista e pelo humano que ama a arte e vê nesse objeto resquícios de uma dimensão transcendental. Para tanto, é preciso recorrer às faculdades da memória para apreender os processos de abstração e seu elo com a percepção estética do mundo, fio investigativo do terceiro capítulo em conjunto ao debate sobre a imaterialidade da obra. Assim, investigar a *aesthesis/percepção* é acentuar o entendimento da *mimesis*, sua relação com a memória e sua visualidade por meio dos processos abstratos.

No caso de Plotino, a *mimesis* possui um efeito psicológico que guia os humanos ao caminho ascensional. Contudo, a visão possui espaço primordial para reconhecer os objetos do mundo, inclusive as cores e as formas. Assim, cabe perceber como os objetos artísticos são apreendidos nas teorias de Plotino e como a arte participa do que é invisível e visível. Assim, a *mimesis*, além de ser benéfica para os humanos, está presente em obras de arte. Plotino indica, em seu tratado II. 8 [35], a importância da luz e da cor para a apreensão, por meio da contemplação, da porção inteligível dos objetos pelos humanos. Kandinsky (1991, p. 78) também pontua como a luz foi imprescindível para que ele questionasse a existência do objeto em suas obras.

³¹ Trata-se da união de diversas linguagens artísticas. No capítulo três evidencia-se como o artista realiza essa junção aplicada para a pintura, a música e o teatro.

³² Prioriza-se as discussões elencadas por Kandinsky sobre a pintura, a arquitetura e a escultura. Essas linguagens foram compreendidas por Plotino como artes miméticas e por esse motivo realiza-se esse paralelo. De antemão, dado os limites da tese, ressalta-se que nessa pesquisa não será abordado com profundidade o teatro.

Ademais, no fim deste capítulo, demonstro como Kandinsky sistematizou os elementos pictóricos para concretizar o abstrato, seu *conteúdo interior*. Assim, é possível ao artista criar uma obra que viole e distingue-se das noções de espaço praticadas pelo Ocidente por meio do *ponto*, da *linha*, do *plano original*, do uso das cores e como elas revelam a relação entre a artista, obra e espectador.

O segundo movimento demonstra a construção do pensamento de Kandinsky com base no sincretismo do cristianismo ortodoxo russo com a espiritualidade xamânica relacionada à formação do artista, que é evidente em seus escritos e obras. Para tanto, a concepção plotiniana da imagem atua como fio condutor para pensar a união entre espiritualidades distintas e as repercussões imagéticas.

Nesse momento, apresentam-se as investigações sobre o *conteúdo interior*. Esse dado é formado, no caso de Kandinsky, por suas experiências de vida, como o período em que atuou como advogado e etnógrafo, como também as relações estabelecidas por ele com os grupos de pintura e discussões teóricas, como por exemplo o movimento do *Der Blaue Reiter*. Assim, constata-se que o retorno à Rússia e o sentimento de “alma russa” ganham raízes no pensamento do artista quando ele elenca, em suas obras, aspectos do cristianismo ortodoxo, como também traços do xamanismo siberiano e das práticas religiosas realizadas feitas pelos povos Komi-zyryan. Conforme é narrado por Kandinsky, os contos alemães, que ouvira quando criança, também constituíram o pensamento do artista (KANDINSKY, 1991, p. 71), contudo, essa tese prioriza a sua vivência na Rússia. Por mais que o artista tenha se mudado para a Alemanha e posteriormente para a França, por meio de seus relatos em *Olhar sobre o passado* [1913/1918], percebe-se que o retorno para a sua terra pátria sempre foi almejado, assim como o Odisseu de Plotino, que busca o retorno para sua origem.

Uma das passagens narradas por Kandinsky (1991) demonstra a importância de suas experiências estéticas. Uma dessas experiências emblemáticas consistiu na observação de um quadro de Rembrandt com o qual se emocionou com o “oculto, o tempo, o angustiante”³³ presentes na obra. Outra

³³ (KANDINSKY, 1991, p. 83).

experiência relevante ocorreu quando o artista contemplou os ícones ortodoxos russos³⁴ durante a sua viagem ao povoado de Vologda em 1889³⁵, o que fez com que ele buscasse suscitar a mesma sensação em suas obras. Essa viagem foi fundamental para seu desenvolvimento como artista, pois essa foi a ocasião de sua primeira experiência estética diante a expressividade da arte local. “Foi provavelmente através de tais impressões, e não de outro modo, que tomou corpo em mim aquilo que eu desejava, a meta que mais tarde fixei para minha arte pessoal”. (KANDINSKY, 1991, p. 87).

Kandinsky (1991, p. 86-87) relatou que teve a mesma experiência posteriormente na catedral do Kremlin e nas capelas da Baviera e do Tirol. Assim, a presença dos ícones e dos símbolos que existem nesses espaços permearam a sintaxe do artista, por meio de metáforas e de mitos, da figura de São Jorge, dos cavaleiros e dos símbolos derivados dos povos originários, como a figura da bétula, o barco, o casal primordial, o céu, a sonoridade e, não menos importante, a imagem do xamã.

No que concerne ao uso de figuras de linguagem, Plotino, por meio de sua leitura sobre os mitos e da própria concepção de linguagem utilizada para exprimir os inteligíveis, consegue embasar o desafio de presentificar o divino, seja por meio de uma arte figurativa ou abstrata, as formas permeiam a matéria e emocionam a alma do espectador.

No terceiro capítulo, une-se a espiritualidade com a materialidade, demonstrando as reverberações dessa confluência. Para tanto, Plotino permeia essa discussão, por meio de tratados específicos sobre o belo e a arte. Assim, alguns conceitos serão essenciais para a conclusão, como *arte abstrata*, *abstrato* e *concretização*, tal como a recusa realizada por Kandinsky da perspectiva linear e a possibilidade da adoção da perspectiva inversa.

Compreende-se que Kandinsky retoma e desvela o intenso debate proposto pelo filósofo neoplatônico sobre como relacionar o *conteúdo interior* com a materialidade do mundo. Embora não haja indícios que Kandinsky seja um leitor imediato de Plotino, observar-se como ambos elaboraram teorias que demonstram o rompimento com a prática racionalizante e Ocidental da filosofia,

³⁴ (KANDINSKY, 1991, p. 87).

³⁵ (KANDINSKY, 1991, p. 86).

designando um elo metafísico e espiritual em que é possível alcançar o conhecimento pela arte. Em ambos, a arte é a cura para o momento no qual vivem. De todo modo, existem vínculos mediados entre o neoplatônico e Kandinsky, como, por exemplo, pela teoria das cores desenvolvida por Johann Wolfgang von Goethe, pela abordagem hegeliana de Alexander Kojève e pela espiritualidade do cristianismo ortodoxo russo.

Assim, considerando as barreiras linguísticas, temporais e culturais que perpassam a criação desta escrita, somam-se os apontamentos de Fitzpatrick, (2017, p. 15) ao inferir que, antes de 1970, poucos historiadores ocidentais abordaram a Revolução Russa, porque os arquivos eram de difícil acesso. Afirma-se, seguindo a argumentação de Fitzpatrick, a escassez de estudos historiográficos sobre a produção de Kandinsky na Rússia, em parte, pelo difícil acesso ou por realizarem associações entre o artista, a arte abstrata e seu período na Alemanha. Nota-se que a desterritorialização de Kandinsky e de suas obras, quando é realizada pela crítica especializada, contém em si aspectos de um Orientalismo³⁶ que dicotomiza as teorias elaboradas pelo próprio artista.

No terceiro capítulo, aborda-se como o contexto histórico revolucionário das primeiras décadas do século XX, na Rússia, é parte da constituição de Kandinsky como artista e teórico. Diferentemente de outros artistas russos daquele período, buscava unir a espiritualidade com a materialidade do suporte. Em seus escritos, chegou a insinuar que existia um excesso de racionalidade sendo tomada pelos artistas. Para Kandinsky, “a arte está subordinada às leis cósmicas reveladas pela intuição do artista em proveito de sua obra e em

³⁶ Utiliza-se o conceito de Orientalismo definido por Edward Said em *Orientalismo, o Oriente como invenção do Ocidente* (2007). Define-se o Orientalismo como um “estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o “Oriente” e (na maior parte do tempo) o “Ocidente”. Assim, grande número de filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, tem aceitado a distinção básica entre o Leste e o Oeste como ponto de partida para teorias elaboradas, epopeias, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, seus povos, costumes, mentalidade, destino e assim por diante” (SAID, 2007, p. 29). Para Said, a dinâmica da história contemporânea é “tumultuosa” e “nem o termo “Oriente” nem o conceito de “Ocidente” têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano – parte afirmação, parte identificação do Outro” (2007, p. 13). Said continua sua explicação ao delimitar que “O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiência extraordinárias” (SAID, 2007, p. 29). Salienta-se que também existiram Orientalismos praticados em território russo ao constatar a cultura dos povos originários, como, também, a aproximação da Rússia com a China. Contudo, conforme o próprio Said ressalta, o Orientalismo é “constante, e desde o final do século XVIII há um movimento considerável, totalmente disciplinado” entre essa prática e o meio acadêmico.

proveito do espectador, que tantas vezes se regozija, sem o saber, com a ação de tais leis” (KANDINSKY, 2015, p. 269). Passagem similar é encontrada em Plotino ao falar sobre a alma que prioriza a matéria ao invés dos inteligíveis.

[...] que tendo muito do corpo misturado a si, entretida em demasia com o material e o abrigando em si, ela trocou sua forma por uma diferente através de sua fusão com o inferior: é como se alguém, imergindo em lama ou sujeira, não mais revelasse a beleza que possuía (l. 6 [1] 5, 35-38).

Para Plotino, a alma que não valoriza a sua parte racional e mergulha na matéria, esquecendo de sua origem, é semelhante aos “porcos que se regozijam com a sujeira” (l. 6 [1] 5, 35-38). Essa passagem explica a importância de se considerar a materialidade como um meio e não como um fim para alcançar a beleza. Uma das críticas feitas por Kandinsky contra os construtivistas foi realizada justamente pela constatação de que eles ignoravam o *conteúdo interior*, buscando valorizar as formas e a sua materialidade.

O artista construtivista [...] se um artista emprega meios “abstratos”, isso ainda não indica que ele seja “abstrato”. Isso não indica sequer que ele seja um artista. E, assim, como existem suficientes triângulos mortos (sejam eles brancos ou verdes), não existem menos galos mortos, cavalos mortos, vilões mortos. Do mesmo modo, pode-se finalmente ser um *pompier* realista ou um *pompier* abstrato (KANDINSKY, 2015, p. 246).

Essas diferenças levantadas por Kandinsky acerca dos artistas que utilizam da abstração para criar suas obras, fez com que o artista se distancie do próprio conceito de *arte abstrata*. Deste modo, no último capítulo, analisam-se os conceitos de Arte Abstrata, Abstrato e Arte Concreta por meio dos escritos de Kandinsky e do filósofo Alexander Kojève. Essas distinções indicam que Kandinsky, de fato, realizava obras concretas no sentido de priorizar a união da sua interioridade com a materialidade da obra.

Por fim, explica-se como os movimentos realizados por Kandinsky na construção de sua sintaxe visual podem ser tributários do pensamento neoplatônico de Plotino, seja por um lastro cultural, religioso e da própria história da arte russa. Após a Revolução de Outubro de 1917, elegeram-se outras visualidades para representar uma arte moderna capaz de alinhar-se com os ideais da revolução. Nesse vestígio, Pável Floriênski demonstrou como a perspectiva inversa, utilizada pelos artistas de ícones, é capaz de romper com as visualidades ocidentais. Compartilhando dessa constatação, André Grabar (2007) destaca como em Plotino existe uma recusa ao que ficou caracterizado

no Renascimento como perspectiva linear, o que permite, com base em seus escritos, defender a perspectiva inversa ou ainda a radial, como modo utilizado nos ícones para presentificar o divino na matéria.

Finalizando a análise realizada nesta tese, demonstra-se a necessidade de desocidentalizar³⁷ um olhar sobre as obras de Kandinsky entendendo-o como um artista e teórico que buscava um retorno para a sua pátria e por meio da preservação da espiritualidade em suas obras. O seu olhar enamorado para a antiga Rússia e as possibilidades que ela resguardava enriquece a compreensão contemporânea sobre a teoria da cor e das formas, além de valorizar a unidade entre racionalidade e interioridade realizada pelo artista. Consequentemente, essa investigação é possível pelo legado de Plotino, a valorização da metafísica que une o *eros* pelo Um e a racionalidade da ascensão, filosofia fecunda para o seu tempo e para a posteridade.

³⁷ Assim, aborda-se o desocidentalizar como método epistemológico. Entende-se nesta tese que é possível abordar a produção intelectual questionando as condições gerais estabelecidas por uma crítica especializada advinda do Norte Global. Neste caso, percebe-se que existe uma necessidade em evidenciar a pluralidade epistemológica kandinskyana. Não se trata de ignorar teóricos e historiadores da arte advindos do continente europeu, mas privilegiar as teorias que fornecem e acentuam a produção artística de Kandinsky no período no qual permaneceu na Rússia.

1. CAPÍTULO: DISSONÂNCIAS E AFINIDADES ENTRE ARTE E METAFÍSICA EM KANDINSKY E PLOTINO

Talvez, para um apreciador das obras de Kandinsky, ao observar a pintura *Improvisação I* (1913), não tenha as mesmas questões metafísicas sobre a pintura suscitadas em meados de 2013 e comentadas na introdução desta tese. Os questionamentos que permanecem em torno das obras de Kandinsky mostram-se pertinentes para nossa época.

Nesse sentido, no início do século XXI, a abstração é colocada em debate. No caso específico do Brasil, pode-se entender essa reconfiguração das investigações com a exposição *Oito décadas da abstração informal: 1940 – 2010*³⁸ (2018) e com a recente publicação do dossiê *Arte Abstrata no Brasil: Novas Perspectivas*, publicado em 2021, pela Revista Modos.³⁹

Assim, este primeiro capítulo aborda a relação tênue entre a arte e a metafísica, considerando as diversas concepções da imagem, da *mimesis* e da própria abstração permeada por incursões em culturas e religiosidades, uma ponte entre temporalidades e espacialidades diversas. Deste modo, entrelaçam-se Kandinsky e Plotino em busca de ranhuras em ambos os pensamentos, extrapolando-as na medida do possível.

Isso posto, como lançar um olhar sobre o antigo e o moderno? Para esse feito, percebe-se o antigo e o moderno em tempos distintos, considerando as especificidades e pluralidades de cada período. Distantes uma da outra, se encontram não em um movimento de antítese, mas de síntese, que repercute variadas vezes. A proximidade entre elas é suficiente para se manterem equidistantes, mas visíveis de modo a possibilitar a comparação entre as similitudes e as contradições.

Georges Didi-Huberman, na obra *Devant le temps: histoire de l'art et*

³⁸ A exposição aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, entre 16 de janeiro e 22 de abril de 2018, com a curadoria de Felipe Chaimovich e Lauro Cavalcanti. No catálogo da exposição encontram-se textos dos curadores, como “Abstração informal após a vanguarda dos anos 1960”, de Chaimovich (2018, p.16) que situa as modificações do abstracionismo no Brasil durante essas décadas.

³⁹ No caso específico da publicação do Dossiê em (MODOS, 2021).

anachronisme des images (2019), ao olhar um painel de pintura renascentista realizada em 1440 d.C, pelo frei dominicano Fra Angelico (1395 - 1455), um afresco do convento de São Marco, em Florença, relata que

Diante desta imagem, em um relance, nosso presente pode se ver tragado e, simultaneamente, trazido à luz na experiência do olhar. Mesmo que – para o que me concerne mais de quinze anos tenham se passado desde esta experiência singular, meu “presente reminescente” parece não ter terminado de tirar dela todas as lições. Diante de uma imagem – não importa quão antiga –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido lugar ao hábito enfadado do “especialista”. Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha (2019, p. 12).

Esses apontamentos de Didi-Huberman provocam e instigam a compreender que existe uma relação entre o tempo da imagem, o tempo de quem a observa e a imagem que continuará existindo na posteridade. Nesse sentido, estabelecer que o observador é a parte frágil da relação evidencia a passagem do tempo do sujeito que olha. Parece que o tempo da imagem sem o espectador possui uma demarcação histórica. Esse olhar é, para Didi-Huberman (2000, p. 13), um olhar anacrônico consciente de tal movimento para o passado. Segundo o historiador da arte e filósofo, não é possível fugir do anacronismo, mas adotá-lo conscientemente como porção fundamental de qualquer teorização de imagens.

Esse olhar sobre o que já foi e a reconfiguração da imagem e seus significados serão abordados como novos percursos para a historiografia da arte que se dedica aos estudos sobre o abstrato e a obra de arte propostas por Kandinsky. Definido o intuito, analisa-se a imagem que compõe os objetos artísticos para Plotino, tema abordado nos tratados *Sobre o belo* e *Sobre a beleza inteligível*. Como o deslocamento da imagem e o ideal de similitude são percebidos pelo filósofo e repassados para a posteridade?

Ao investigar as teorias de Kandinsky e Plotino, segue-se as intenções contidas em *Olhar sobre o passado* (1913 – 1918; 1991) como uma tentativa de

desvelar e de ressignificar o debate atual acerca da compreensão da arte abstrata na baixa Antiguidade e da Arte Moderna. Em busca de desocidentalizar o olhar sobre as obras de Kandinsky, entende-se, como Georges Didi-Huberman (2000), que, ao deslocar os problemas da história da arte de séculos passados para a contemporaneidade, pode ser papel do historiador da arte que se incomoda com a ausência de respostas. Quando ele se referiu ao papel do historiador da arte frente ao passado, ele afirmou:

É preciso não pretender fixar nem eliminar essa distância: é preciso fazê-la trabalhar no tempo diferencial dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis, com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores (2019, p. 45).

Esse ato anacrônico, utilizado com cautela, permite observar, na contemporaneidade, as teorias antigas, considerando o que não foi analisado e os traços que se perderam no tempo. Assim, considera-se o contexto histórico de ambos, Plotino e Kandinsky, tal como as diferenças inerentes contidas em suas teorias. Esse retorno ao antigo e ao moderno viabiliza a atuação da historiografia da arte e, quiçá, outros olhares para o debate acadêmico na atualidade.

Didi-Huberman mostra que parte das descobertas realizadas ao observar o painel de Fra Angelico aconteceram por conseguir ver elementos que, outrora, não eram considerados pela crítica como parte da obra. Portanto, diante da imagem, seja de Fra Angelico ou de Kandinsky, a pintura permanece passível de novas conexões e descobertas.

Para abordar a teoria de Kandinsky e de Plotino, utiliza-se a mediação por meio de teóricos que se preocuparam com a questão da abstração, com os elementos que existem nas obras abstratas ou por aqueles que formularam suas próprias teorias. Em vista disso, utiliza-se da *Teoria das cores* (2013)⁴⁰, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e a obra *Kandinsky - Philosophie de l'art abstrait* (2016)⁴¹, de Philippe Sers. Outro pesquisador que aborda a relação entre Plotino e a Arte Moderna é Cícero Cunha Bezerra (2008)⁴².

⁴⁰ A obra parece neste capítulo para enriquecer a teoria da cor de Kandinsky. Nessa obra de Goethe observa-se o indício da importância do neoplatonismo para aqueles que buscaram unir a arte com a espiritualidade.

⁴¹ Sers relacionou Kandinsky e Plotino para falar sobre a relevância do neoplatonismo de Plotino e da filosofia oriental para a formulação da poética de Kandinsky.

⁴² O pesquisador realiza um paralelo entre Kandinsky e o neoplatonismo plotiniano e reitera a relevância espiritual. Em seu artigo, Bezerra expõe que, para Kandinsky, a arte possui dois

Para Kandinsky, arte e metafísica andavam entrelaçadas com a dimensão espiritual, conforme sinalizou em sua obra *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [1912] [*Do espiritual na arte e na pintura em particular*, por exemplo, na metáfora do triângulo (KANDINSKY, 2015, p. 35-36).

Em obras⁴³ do artista será possível observa-se diversas figuras que caracterizariam a iconografia do artista, como a figura do xamã/artista/cavaleiro, o cavalo que faz alusão ao que Kandinsky vivenciou com os povos originários da Rússia, sobretudo com os povos Komi Zyryan⁴⁴, e a suposta herança russa dos ícones bizantinos⁴⁵. De fato, os ícones russos aparecem nas obras de Kandinsky, seja por meio dos vestígios na escolha dos materiais, como a têmpera ou na constituição das figuras de suas obras. Ainda, em suas obras, a ressonância das cores e das *linhas curvas livres* em suas especificidades, estabelecem relações com a música, que, segundo o próprio artista, entendem a música e a cor como linguagem é elemento mais próximos do espiritual (KANDINSKY, 2015, p. 271).

Sers (2016, p. 15) comenta que uma das dificuldades de interpretar as obras visuais e os trabalhos teóricos de Kandinsky, consiste no uso metodológico ocidental diante das imagens, em separar a teoria da prática. Para ele, era evidente que "a inspiração" do artista era a "busca pela revolução da interioridade iniciada na transição para a abstração pictórica". Deste modo, o primeiro movimento realizado por uma interpretação ocidental é entender que os textos teóricos foram, de algum modo, produzidos após as obras visuais com o intuito de dificultar sua compreensão ou, pelo contrário, considera-se que a obra é uma ilustração, uma demonstração da teoria. De qualquer modo, um dos aspectos tornam-se secundários como se fosse impossível aceitar que o desenvolvimento

níveis, o interior (a alma) e o exterior (a matéria). Esse fator pode ser compreendido por meio da sua teoria sobre as cores e como elas se relacionam com a alma no movimento de ascender e descender de volta ao universo sensível.

⁴³ Como *Improvisação I* (1913) e outras obras abordadas nesta investigação.

⁴⁴ A relação com os povos originários será aprofundada no segundo capítulo da investigação.

⁴⁵ No segundo capítulo será discutido a noção de herança russa dos ícones bizantinos. A figura do cavalo aparece nas obras visuais e teóricas de Kandinsky em variados momentos, não apenas em sua busca pela abstração, mas também quando representa os camponeses ou as paisagens russas. Assim, o cavalo permanece como parte desse imaginário do artista, sendo possível rastrear desde as fontes dos mitos camponeses, até dos povos originários dos Komi Zyryan, dos mitos bávaros, dos ícones religiosos e das lembranças da infância do artista, conforme pode ser encontrados registros em (KANDINSKY, 1991, p. 70).

da teoria e da prática se unem a ponto de constituir um único e mesmo ato (SERS, 2016, p. 15).

Neste capítulo, inicia-se uma abordagem sobre o debate iconoclasta vivido pelo Oriente cristão no final da Idade Média. Os resquícios dessas discussões serão aprofundados no capítulo dois, considerando que Plotino e Kandinsky lançam luz sobre a questão da imagem e seus usos espirituais, de modo, até então, pouco explorada pela reflexão filosófica. Isso ocorre em primeira colocação da questão da proibição no Antigo Testamento abrir uma definição de direito à imagem e de função da imagem. Em segundo, pela colocação em evidência da natureza entre imagem e realidade sensível e invisível. Realizar esse retorno à baixa Antiguidade em busca das impurezas da imagem é perceber os movimentos iconoclastas que estariam na fundação do pensamento neoplatônico tanto de Plotino, quanto da própria Igreja ortodoxa, que tardiamente poderiam ter chegado aos estudos próximos de Kandinsky por meio do Cristianismo ortodoxo ou, até mesmo, de outros estudiosos como Goethe, que certamente era um leitor de Plotino, de Marsilio Ficino (1433-1499) e Pavel Florensky (1882 – 1937).

O pensamento neoplatônico de Plotino irá possibilitar uma via alternativa aos usos da imagem, unidos a uma ética e uma prática filosófica que sobreviva às práticas iconoclastas. Questão sensível que será aprofundada adiante, dispensa soluções antagônicas ou que busquem tensionar o debate entre iconoclastia e idolatria⁴⁶. Parece que, para Plotino, a questão estava no limiar entre a imagem e a materialidade e suas relações com o inteligível. Séculos depois, essa mesma problemática também parece incomodar o artista russo. Desse modo, observa-se uma semelhança entre a metáfora do triângulo de

⁴⁶ O conceito de idolatria compreendido pelos gregos é divergente da concepção judaica. Para Besançon (1997, p. 109), o termo idolatria e seu sentido pejorativo não pertencem a uma tradição greco-romana. Em grego, o termo *Eidôlon latreia*, ao decompor *latreia* possui uma relação com o culto e é designado por autores posteriores a Platão e Luciano, aparecendo nas Escrituras Cristãs. A definição de *Eidôlon* é menos evidente. Para os gregos, a palavra é utilizada para imagem. Em Plotino, o termo aparece como sendo uma imagem fugidia, como uma imagem sensível. Contudo, a palavra é traduzida em trinta substantivos distintos no hebraico, sendo eles vaidade, mentira, iniquidade, podendo ser interpretada como tronco da árvore e segundo os rabinos, como imundice e excrementos. A união desses dois termos para formar a palavra *idolatria* aparece inicialmente no Novo Testamento (Exo. XXXIV, 12-14).

Kandinsky com o movimento ascensional, visto em Platão, como também na proposta de ascensão da alma explicitada por Plotino no tratado I. 3 [20].

Kandinsky, apresentou esse debate no interior de sua obra por compreender que a arte é o caminho pelo qual o ser humano se modifica. A mudança revolucionária na qual Kandinsky acredita é interior e espiritual (KANDINSKY, 2015, p.57). Esse movimento indicado pelo artista aparece como um retorno à sua ancestralidade e pela busca pela espiritualidade que se distancia das convenções ocidentais e, por isso, aproxima-se na imagem da “alma russa”, que ganhará contornos simbólicos, como a imagem da montanha.

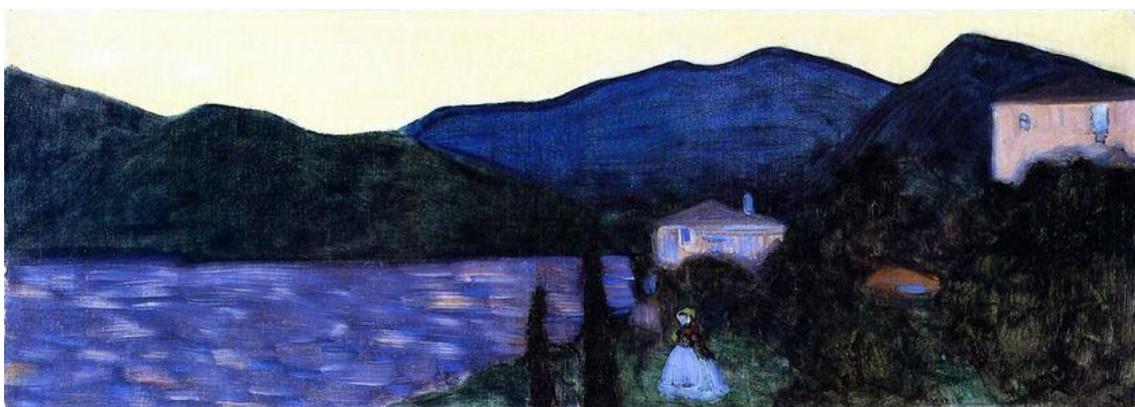


Figura 4. Wassily Kandinsky. *Paisagem da montanha e do lago*. 1902. Óleo, aquarela e guache sobre papelão. 61 x 90,5.

Figura 5. Esquerda. Wassily Kandinsky. *Pequenas alegrias*. 1910. Óleo sobre vidro. 30.6 x 40.3 cm

Figura 6. Direita. Wassily Kandinsky. *Composição*. 1922. Xilogravura, 23,5 cm x 31,5 cm.

Observa-se que a figura da montanha aparece nas obras de Kandinsky em períodos diferentes, como *Paisagem da montanha e do lago* (1902) (Fig. 4), obra em que Kandinsky utiliza de elementos diversos, como óleo, guache sobre papelão, característica das obras que remetem a produção artística dos povos originários e camponeses. Em *Pequenas alegrias* (1910) (Fig. 5), a montanha mostra-se pintada a óleo sobre vidro, enquanto em *Composição* (1922) (Fig. 6), Kandinsky evidencia a montanha por meio da xilogravura e de elementos abstratos, seguindo uma sintaxe que recorre figuras geométricas para a composição. Destarte, considera-se que a montanha foi abordada como uma das metáforas utilizadas para a imagem do triângulo, para a ascensão metafísica do artista, e que estará presente em outras obras.

Um grande triângulo dividido em partes desiguais, a menor e a mais aguda no ápice, representa esquemática mas suficientemente bem a vida espiritual. Quanto mais se vai em direção à base, mais essas partes são grandes, largas, espaçosas e altas. Todo o triângulo, num movimento quase imperceptível, avança sobre lentamente, e a parte mais próxima do ápice atingirá “amanhã” o lugar onde a ponta estava “hoje”. Em outras palavras, o que para o resto do triângulo ainda é hoje apenas uma lenga-lenga incompreensível e só faz algum sentido para a ponta extrema, se revelará amanhã, para a parte que lhe está mais próxima, impregnado de emoções e de novas significações. Por vezes, na ponta extrema, não há mais do que um homem sozinho. Sua visão iguala sua infinita tristeza. E os que estão mais perto dele não o compreendem. Em sua indignação, tratam-no de impostor, de semilouco. Toda a sua vida, solitário, muito longe e acima dos outros. [...] Quanto tempo foi necessário para que a maior parte do triângulo chegasse ao lugar onde esse homem estava outrora sozinho? (KANDINSKY, 2015, p. 35-36).

Essa imagem do triângulo se mostraria profética, como descreve Philippe Sers (2016, p.51), demonstra a crença de Kandinsky no progresso humano por meio da arte, já que ele assumiu a falência da ciência, mas esse movimento só poderá acontecer se o artista estiver atento ao que Sers chama de “ato de fé no futuro”. Para além disso, Sers (2012, p. XVII) comenta que a figura da montanha é um dos temas que ligam Kandinsky a essa ideia profética.

É necessário mencionar igualmente alguns outros temas quase permanentes e igualmente ligados à Teofania⁴⁷. É o caso da representação da Montanha, presente em inúmeras obras, ou do tema igualmente usual dos Cavaleiros. O primeiro tema está ligado às duas manifestações mais importantes da tradição bíblica: a primeira é a sarça ardente e a entrega de Moisés do Decálogo, manifestação que teve lugar no Sinai; a segunda, a Transfiguração de Cristo, que se efetuou aos olhos dos apóstolos Pedro, Tiago e João e que teria

⁴⁷ A *grosso modo*, trata-se de uma manifestação do divino no mundo sensível, realizada por meio de objetos ou de aparições em forma humana.

ocorrido no monte Tabor. A montanha é pois, o lugar teofânico por excelência, e também na montanha foi pronunciado o sermão das Beatitudes. Quanto aos cavaleiros, esse tema se confessa na maioria dos casos como uma referência explícita aos Cavaleiros do Apocalipse de São João, que vários poemas também evocaram. (SERS, 2012, p. XVII).

Para tanto, segundo alguns teóricos, como Sers, Kandinsky recorre ao platonismo para sustentar parte de suas tendências à espiritualidade. Assim, pode-se correlacionar, por exemplo, a imagem da metáfora do triângulo descrita na passagem acima com a subida e o processo de ascensão espiritual. Sabe-se que essa imagem é recorrente na Antiguidade clássica e é descrita anteriormente por Platão, com descrições nos fragmentos órficos, como relata a Gabriela Guimarães Grazzinelli (2007, p. 22). Ela afirma que é plausível pensar a ascensão como degraus e escadas, demonstrando mais um resquício dos ensinamentos órficos, pois estas imagens eram utilizadas para sinalizar uma metáfora para a ascensão gradual ao longo da iniciação nos mistérios.

A ascensão aparece em Platão como um modo das almas individuais aprenderem a contemplar o ser, a se acostumarem com a visão do mundo inteligível (REPÚBLICA. 518 c-e). A importância da visão foi crucial tanto para Platão, quanto para Plotino (I. 3. [20]), principalmente quando definiram os tipos humanos capazes de ascender pelas vias da beleza e da dialética. Para Plotino, a via da beleza será percorrida pelo amante e pelo artista, enquanto a via da dialética é percorrida a princípio, pelo filósofo.

Ainda sobre a metáfora da pirâmide elencada por Kandinsky (2015, p. 35-36), percebe-se que ele preparou essa estrutura das artes de modo piramidal/espiritual, sem deixar de relacioná-la com aspectos de seu tempo, esperando que ela fosse diretamente impactada pelos movimentos políticos e as mudanças sociais inerentes de décadas, de modo que em sua explicação, fosse possível existir momentos históricos estéreis para as artes e para a espiritualidade, fazendo com que esses humanos, em suas palavras, “atribuem um valor especial e exclusivo aos êxitos exteriores. Apenas aos bens materiais têm importância” (KANDINSKY, 2015, p. 37).

Kandinsky descreveu que é preciso aceitar a história e mudar os princípios artísticos, visto que qualquer “obra é filha de seu tempo” (KANDINSKY, 2015, p. 83) e tentar despertar a arte do passado é uma atividade sem sentido. No entanto, as formas do passado estão perto de nós e é tentador para o artista

buscar vivenciá-las. “Tentador, mas perigoso, porque não temos a mesma forma de viver interiormente, de sentir, que os homens de outros tempos” (SERS, 2016, p. 51). Por enquanto, Sers evidencia que, para Kandinsky, os artistas, de modo geral, não estavam preparados para entender a dimensão espiritual entrelaçada com a arte e, deste modo, recorriam à *mimesis* para vivenciar três dimensões da figura com fins práticos: retratos, ou uma composição impressionista ou estados de espíritos disfarçado sem formas naturais.

A busca pelo distanciamento da materialidade e a aproximação da espiritualidade farão com que Kandinsky se aproxime da metafísica e de teorias filosóficas em busca de ferramentas para elaborar uma sistematização para a sua própria teoria da abstração. Assim, é possível encontrar aproximações metafísicas e espirituais com o pensamento de Plotino.

Para compreender a filosofia de Plotino e as reflexões sobre a arte em seu tempo, é preciso entender que a filosofia possuía uma dimensão teórico e prática presente na escrita e estudo de temas já canônicos naquele período⁴⁸. Para Pierre Hadot (2014), entender a filosofia como modo de vida é perceber a dimensão teórica e prática de cada ensinamento. Assim, é errôneo observar os escritos de Plotino sem perceber seu caráter prático na aplicabilidade ética ou metafísica de sua teoria. Conseqüentemente, por mais que Plotino não realize uma descrição das técnicas artísticas realizadas em seu tempo, o filósofo não invalida a efetividade da prática artística e de seus efeitos para os humanos que pretendem alcançar a perfeição e o amor do Um. Parte dessa afirmação é embasada no fato de Plotino dedicar pelo menos dois tratados para o estudo da beleza, o *Tratado sobre o belo* e o *Sobre a beleza inteligível*. Neles é possível ver questões metafísicas como a ascensão da alma, entrelaçada com a prática do artista, como, por exemplo, do escultor.

Uma das maneiras de se alcançar o Um por meio das artes é a partir da linguagem metafórica. Um dos exemplos correntes na teoria plotiniana é a ideia

⁴⁸ Na escola neoplatônica inaugurada por Amônio de Sacas, voltava-se às principais questões descritas nas obras de Platão, sendo recorrente perceber nas *Enéadas* de Plotino uma continuidade, abordando temas como o amor, as virtudes, a imortalidade da alma, por exemplo. Na obra *Vida de Plotino*, escrita por Porfírio de Tiro, o filósofo descreve como a filosofia era compreendida por Plotino com uma dimensão ética, estética e metafísica. Deste modo, Plotino insistia no fato de que para ser um filósofo e estar no caminho da verdade era preciso seguir uma série de práticas virtuosas, por ele descrita no tratado *Sobre as virtudes*, que de modo gradual, consistia nas práticas cívicas de moderação, até a abstenção de certos modos de vida.

da escada percorrida pelos humanos capazes de percorrer a via ascensional da beleza em busca do Um. Assim como toda a tradição platônica, Plotino acreditava que existem humanos capazes de realizar o processo ascensional em busca da perfeição e diferentemente de Platão, como será abordado adiante, Plotino acreditava que a arte se mostra uma dessas vias.

Além da figura da montanha ou da metáfora da pirâmide, Kandinsky utiliza da ideia de ascensão para a teoria das formas no que tange à composição de obras que negam o naturalismo. Para ele, é possível incluir o movimento de ascensão⁴⁹ de acordo com a tensão da *linha* sobre o *plano*, tal como a percepção da ressonância de cada cor.

Assim, faz-se necessário explicitar a estrutura do pensamento metafísico do filósofo neoplatônico. Em Plotino, a estrutura metafísica é entendida como Una e múltipla, pois toda a sua metafísica possuía uma relação de participação com o Um. A tríade plotiniana não é corporal e está do lado oposto à matéria:

⁴⁹ Essa questão será aprofundada no tópico 1.4.2 e 1.4.3, quando demonstra-se a formulação da teoria das formas de Kandinsky, tal como a sua vinculação com a teoria das cores. Nesse caso, a *linha* inserida em determinado local do *plano*, obedecendo a sua tensão interior, indicará a ascensão na obra. O artista também teoriza que a própria combinação de *linhas* para a criação do *plano* fornece o caminho para a ascensão.

REALIDADE SENSÍVEL

- Objetos do mundo (matéria + forma)
- Natureza (matéria + forma natureza)
- Seres humanos (matéria + alma individual)

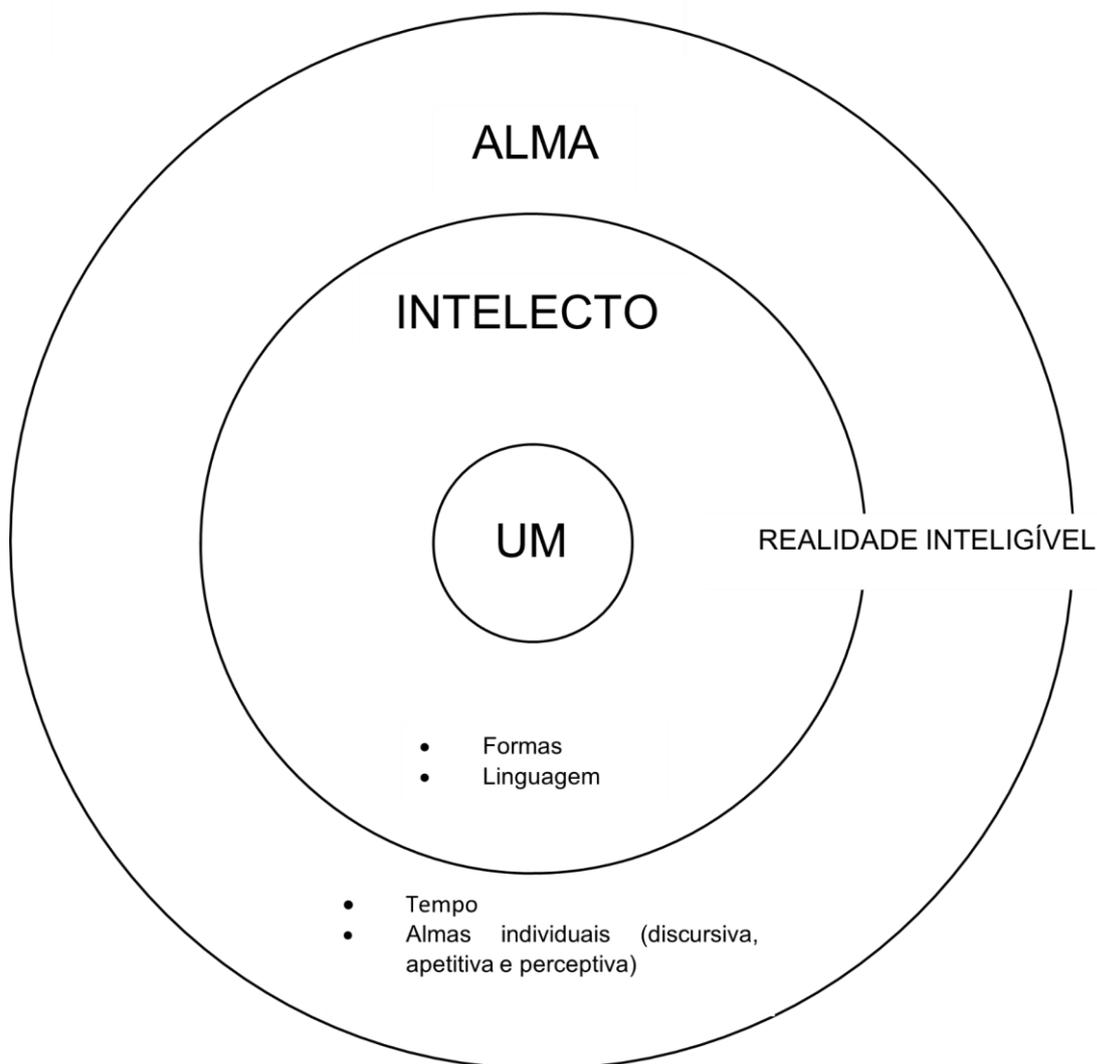


Figura 7. Mayã Fernandes. *Estrutura metafísica de Plotino*. 2023.

A primeira realidade é o Um.

A segunda realidade é o Intelecto, que se autoengendra a partir da abundância de perfeição que transborda do Um. O Intelecto contempla os resquícios do Um que encontra em si, e produz as Formas, a Linguagem e a realidade da Alma hipóstase.

A terceira realidade, a Alma hipóstase⁵⁰, ou Alma Universal, contempla os resquícios do Um que existem no Intelecto. Por meio desse olhar amoroso, ela cria as almas individuais e a realidade sensível. O mundo sensível é formado pela matéria, que é amorfa até que as Formas inteligíveis sejam mescladas a ela. As almas individuais são repartidas, contendo em si a parte discursiva, que está em constante contemplação e *eros*⁵¹, observando os resquícios do Intelecto, a parte perceptiva, que capta os objetos do mundo sensível, e a parte apetitiva, que desce para ter contato com a realidade sensível). Algumas teorias, conforme será abordado posteriormente, abordarão as partes das almas individuais como imagens, sobretudo a que desce para a realidade sensível e mescla-se com a matéria⁵².

Maria Simone Cabral Marinho (1998, p. 380) descreve os níveis de realidade inferiores, que participam da Alma Universal: A Alma do Mundo e as almas particulares. Essas estão em contato com a matéria, tornando-se corporais. A estrutura metafísica de Plotino é equiparada à imagem do funcionamento do chafariz, em que a água do topo percorre toda a extensão do objeto até retornar ao cume novamente. Outra imagem utilizada por Ullmann (2008) é a dos círculos que emanam do Um, indicando uma participação desses resquícios com a origem.

Plotino se utiliza das imagens do mito de Urano, Cronos e Zeus para explicar como as hipóstases se geram e produzem novas realidades⁵³. Como exemplo mítico, o Um é Urano, a origem da prole de deuses que está acima dos limites da Gaia. Na *Teogonia*⁵⁴, de Hesíodo, Urano mantinha uma cópula com

⁵⁰ Para Plotino, conceituam-se como hipóstase as realidades permanentes, concretas e fundamentais para o funcionamento metafísico.

⁵¹ Como princípio de atração universal. Nesse sentido, *Eros* é responsável pela atração contínua das realidades inferiores pelas superiores.

⁵² Existem algumas teorias que indicam a interpretação de Plotino acerca dessas duas passagens referentes à descida das almas para o corpo. Segundo ULLMANN (2008), a descida acontece por necessidade ontológica ou por culpa. Já BRANDÃO, reforça a teoria da culpa, em que segundo o comentador, Plotino explica em V, [10] 1, 1, 5 que algumas almas, não satisfeitas em governar e ordenar o universo ao lado da Alma do mundo, buscando a individualidade e a pegaram-se a corpos e acabaram por esquecer sua natureza e sua origem, apreciando mais o mundo sensível que a si mesmas.

⁵³ Seguimos os estudos de Oliveira (2013), para explicar a utilização do mito genealógico de Urano, Cronos e Zeus por Plotino. Oliveira entende não se tratar apenas de responder um problema da criação ilimitada de realidades proposta pelos gnósticos, mas como apenas uma tríade de hipóstases.

⁵⁴ A *Teogonia* é uma das obras mais antigas e fundantes do pensamento grego (VIII. a.C) que se tem relato. Em formato de poemas, a *Teogonia* narra a cosmogonia do mundo.

Gaia – a terra – impulsionado por *eros*. Resultado dessa união são os deuses denominados titãs⁵⁵, dentre eles, Cronos, que nasciam e cresciam dentro de Gaia. Gaia, a genitora, pede para Cronos separá-la de Urano para que a vida possa existir. Com isso, Cronos consegue romper o elo entre Urano e Gaia, que se separam transformando-se em opostos: Urano torna-se firmamento no céu, inatingível, e Gaia torna-se morada dos deuses e humanos. Cronos sai dos confins da terra e passa a reinar. O deus que simboliza o tempo é interpretado por Plotino como o Intelecto, criador da linguagem, das formas e do tempo. De Cronos nasce Zeus, que luta contra seu pai por engolir os próprios filhos. Disso, para Plotino, Zeus simboliza a Alma Hipóstase, criadora da vida, das almas individuais e da Alma do Mundo.

Como *entes* que participam do inteligível através da Alma Hipóstase, temos a alma do mundo, aquela na qual constitui a natureza, e as almas particulares. Como é possível perceber, a alma particular é a última processão⁵⁶ e, por esse motivo, mantém ligação com o sensível, ou mais que isso, ela é a causa que o produz. Como mundo sensível, temos as junções da alma do mundo com a matéria, constituindo a natureza, assim como a união das almas individuais com a matéria, formando os seres vivos.

A natureza é concebida como sendo dotada de resquícios da Alma do Mundo, enquanto os corpos são compostos por matéria e alma particular. Sabe-se que a alma particular é movida pelo desejo amoroso do retorno e, por isso, busca unir-se à sua origem e, para tanto, galga os degraus da ascensão com destino ao Um. Para realizar esse retorno, a alma, mesclada à matéria, torna-se humana e passa a procurar resquícios do inteligível no mundo sensível. Esse lastro do inteligível apresenta-se como imagens que são cópias das realidades

⁵⁵ O termo “Titãs” foi apelido dado por Urano para a prole de filhos que teve com Gaia, a célebre passagem 205 da *Teogonia* de Hesíodo. O tradutor Christian Werner chamou atenção para a Titanomaquia, guerra que culminou no aprisionamento de alguns titãs por Zeus, filho de Cronos (2013, p. 20). Gaia, além de gerar Urano, seu primeiro filho, também gerou os Titãs, os Ciclopes, os Gigantes e o Mar, para que surgissem os deuses que ali viveriam.

⁵⁶ Para Plotino, o ato de ascensão é de subida em retorno ao Um. De contemplação da realidade superior em busca de um retorno às origens. Já o ato de processão é equiparado ao de produção, em que após a contemplação é necessário que aconteça uma produção, ou seja, uma descida. É importante entender que a ascensão e a processão fazem parte desde a criação das realidades superiores e inferiores, até a atividade artística, em que o artista, no momento da ascensão, contempla o inteligível presente em sua alma e produz uma obra de arte bela, inserindo no produto um conteúdo inteligível.

superiores, que ainda são dotadas de luz e que poderão indicar o retorno da alma ao Um.

Em Plotino, alguns humanos são entendidos como amantes ou artistas (I. 3 [20] 1) e podem realizar o processo ascensional de retorno ao Um pela via da beleza. Esse processo ascensional é conhecido como uma escada, uma subida, que se assemelha às descrições de Kandinsky, que une a imagem do triângulo com a profecia do mundo espiritual, imagem relatada anteriormente.

Por meio dessa metáfora, Kandinsky critica os artistas materialistas que utilizam do formalismo na Rússia, que, mais tarde, se alinham ao Construtivismo e a outros movimentos, como será abordado nos próximos capítulos. A crítica também se estende aos “materialistas religiosos”, sejam católicos, protestantes, judeus ou ateus, pois, para eles, Kandinsky reserva a base do triângulo, além dos socialistas, dos cientistas positivistas, que, na opinião do artista, não conseguiram “resolver os enigmas que os assolam a tanto tempo” (KANDINSKY, 2015, p. 43-45). Além disso, também pontua a arte naturalista como a marca desse tempo.

Quando a religião, a ciência e a moral são abalados (esta pela rude mão de Nietzsche), e quando seus apoios exteriores ameaçam desmoronar, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e volta-o para si mesmo (KANDINSKY, 2015, p. 48).

Nos escritos de Kandinsky, esse triângulo evolui para uma pirâmide, do mesmo modo que ele oscila em suas pinturas, como triângulo, pirâmide, montanha. De todo modo, o percurso do artista ampara-se na intuição, pois “só a intuição permite reconhecer aqueles que serão os guias espirituais no reino do futuro” (KANDINSKY, 2015, p. 45). Em Plotino, o artista deverá guiar-se nos impulsos de sua alma, na vontade interior e repelir as vontades do corpo, que é o que possui desejo e materialidade, seguindo, assim, as práticas das virtudes, conforme é possível perceber no tratado *Sobre as virtudes* I. 2 [19]. Para Kandinsky, leitor de Platão, era importante a espiritualidade, para que esses artistas, de algum modo, pudessem dar destaque à subjetividade e, para esse propósito, às premissas básicas do “conhece a ti mesmo”, de Sócrates, tornavam-se um imperativo.

Conscientemente ou não, os artistas seguem o “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates, conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência da qual a arte deles fará surgir as criações de

cada um; eles a sondam, avaliam seus elementos imponderáveis (KANDINSKY, 2015, p. 57).

Para Kandinsky, o autoconhecimento é um fator importante para esses artistas pela questão da interioridade. Se o artista terá como fonte de criação a sua intuição, a sua interioridade irá definir a ressonância interior dos elementos (*ponto, linha e plano*), irradiando para a expressão dos elementos exteriores. Consequentemente, será preciso que o artista conheça sua própria alma, entenda a si e descubra o que há de mais importante. Nesse sentido, tanto para Kandinsky quanto para Plotino a materialidade torna-se superficial e o olhar volta-se para o abstrato. Plotino compreende que o objeto belo “surge da comunhão com uma razão provinda dos seres divinos” (I. 6 [1] 2, 23 – 24).

Com o intuito de compreender como a imagem era apreendida nos séculos anteriores a Plotino, para perceber esse rastro que fez com que ele reunisse teorias platônicas e aristotélicas para responder às questões que apareciam em seu tempo, recua-se até Alexandria, no século I a.C, onde ocorreram mudanças significativas referentes ao estatuto da imagem.

Segundo Fílon de Alexandria, filósofo que buscava conciliar as teorias platônicas com o pensamento judaico, na obra *Flaco*⁵⁷, durante esse século a cidade era composta por 3 agrupamento de pessoas, eles de ascendência Grega, Egípcia e Judaica. Para o filósofo, a existência entre esses 3 grupos era harmoniosa até o governo de Flaco, que passou a aceitar as exigências do Império Romano sob o regime do Imperador Gaio Júlio César (20 a.C). Na época, o culto de imagens realizado abertamente pelos gregos e romanos. Contudo, era de conhecimento que o culto das imagens era realizado de modos distintos dentro da cidade, de maneira que a parcela judaica não participa das celebrações e cultos entendidos como “pagãos” (FLAC., 42 – 44/ p. 65) ou que reverenciavam a imagem de qualquer imperador. Essas divergências levaram ao desgaste político descrito por Fílon

Gritaram todos a uma só voz, exigindo que se erigissem estátuas nas sinagogas: propunham uma violação da nossa lei totalmente inusitada,

⁵⁷ Utiliza-se a tradução de Tatiana José Rodrigues Faia (2010), resultado de dissertação de mestrado pela Universidade de Lisboa. Não se sabe muito sobre quem foi Flaco. Seu nome completo era Aulo Avílio Flaco, nascido em Roma, aproximadamente no ano 15 a.C. Essa informação é validada apenas pelos escritos de Fílon, que em *Flac. 158*, explica que ele foi discípulo e companheiro dos netos de Augusto, sendo eles Gaio Júlio César, Lúcio Júlio César e Agripa Póstumo, que nasceram respectivamente, em 20 a.C, 17 a.C, e 12 a.C.

nunca antes levada a cabo. Conscientes disso – pois no que toca à iniquidade são extremamente argutos – utilizaram astutamente o nome de César como pretexto, nome ao qual não é lícito associar seja o que for de censurável. O que fez então o governador da região? [...] Sabia ainda que se tratava de um ataque dirigido contra todos nós e que nada de bom poderia advir de perturbar os nossos costumes ancestrais. Mas, desprezando todas as razões, ele permitiu que as estátuas fossem erigidas, embora pudesse como governador ter promulgado medidas preventivas ou tê-las aconselhado como amigo (*FLAC.*, 42 – 44/ p. 65).

As estátuas de Gaio, que foram erguidas nas sinagogas, eram um modo de obrigar a população judaica ao culto das imagens realizado pelos romanos. Nesse sentido, Fílon mostra como tratava-se de uma questão política, pois não obedecer ao Imperador era considerado uma afronta, do mesmo modo que cultuar imagens era uma grave violação à lei judaica, descritas na *Bíblia* no capítulo do *Êxodo: 20:4* “Não farás para ti imagem esculpida, nem figura alguma do que há em cima no céu, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra”⁵⁸.

Por mais que Fílon utilize uma visão platônica na exegese dos textos bíblicos, essa visão negativa à representação do que é divino e mundano dialoga não só com os escritos sagrados, mas com a própria prática dentro da comunidade judaica da qual fazia parte.

Para Besançon (1997, p. 106), existia um debate sobre o entendimento da imagem naquele período, a proibição absoluta das imagens e a afirmação de que existem imagens de Deus. E afirmação aparece no texto bíblico (no primeiro capítulo do *Gênesis*) antes mesmo da proibição expressa no *Êxodo* e no *Deuteronômio*”. Essa característica dúbia da imagem será interpretada pelas religiões de modo diverso. Para os judeus, a questão da imagem não é tão evidente. Como já foi demonstrado, a questão da idolatria das imagens permaneceu como violação à Lei divina. Contudo, isso não quer dizer que não existiam exemplos em que a arte e a representação figurativa estivessem presentes.

Para Georges Duby (1995, p. 15), a imagem nesse período no Ocidente era funcional e desempenha três funções principais: como objetos de sacrifício, como objetos mediadores entre os humanos e o divino e como afirmação de poder. Sobre a função de sacrifício, Duby explica que eram

⁵⁸ Pode-se observar essa negativa em relação ao culto das imagens em outras passagens bíblicas, como a pertencente ao *Deuteronômio 4:16-18*.

[...] presentes oferecidos a Deus para louvá-lo, dar-lhe graças, para obter em troca desse donativo sua indulgência e seus favores. Outras eram oferendas aos santos padroeiros, aos defuntos. Nessa época, o essencial da criação artística desenvolveu-se em torno do altar, do oratório, do túmulo (1995, p. 15).

As igrejas eram adornadas e os objetos precisavam alcançar um grau de pureza e de perfeição para se fazerem dignos da divindade. Nesse sentido, esses objetos por vezes eram mediadores⁵⁹, carregando traços do divino e do humano.

Em sua maioria, esses monumentos, esses objetos, essas imagens serviam também de mediadores, favorecendo a comunicação com o outro mundo, um outro mundo de que pretendiam ser um reflexo, uma aproximação. Queriam torna-lo presente nesta terra, visível, quer se tratasse da pessoa de Cristo, dos anjos ou da Jerusalém celeste (DUBY, 1995, p. 16)

Duby alerta que essas imagens mediadoras possuíam uma função pedagógica, encarregadas de mostrar aos iletrados aquilo que deveriam acreditar. Como exemplo dessas imagens, pode-se citar os ícones, imagens sagradas que possuíam um elo com o transcendental e que eram a “presentificação” (BELTING, 2010, p. 31) do divino entre os humanos, que serão objetos de estudo do segundo capítulo desta investigação.

A terceira função assumida pela imagem liga-se principalmente ao sacrifício. A obra de arte era uma “afirmação de poder” (DUBY, p. 16), ela era utilizada para celebrar o poder de Deus e o domínio dos humanos e as conquistas bélicas. Assim, a imagem precisava ser cada vez mais visível e disponível à população. Os objetos artísticos eram provas materiais das conquistas, da superioridade e justificativa para a concentração de poder.

Jean-François Groulier explica que o hábito que existe na atualidade de atribuir às obras e às imagens uma autonomia excessiva torna ainda mais confuso o problema da representação no período medieval. Por um lado, o discurso teológico é ímprobo e por outro, a prática dos pintores e dos arquitetos e escultores não fazem referência a uma herança “greco-latina” (GROULIER, 2008, p. 10).

É possível reconhecer a arte presente na Roma antiga por meio dos retratos, nas pinturas murais, na arquitetura e nos mosaicos, que foram

⁵⁹ Salienta-se que esses mediadores eram importantes pela questão da Teofania.

realizados por diversos motivos. A situação histórica do período embasa as mudanças artísticas e culturais. Para o historiador Christopher Lloyd (1980, p. 37), a supremacia da arte no mediterrâneo com o tempo passou da Grécia para Roma. Na Roma Imperial, existe a preocupação pela representação centrada no ideal de simetria e proporção, já utilizadas nas esculturas, como o cânone de Policleto⁶⁰ e que recebiam apoio filosófico por meio das teorias estoicas.

Durante o período do século II. d.C., o espaço geográfico pertencente ao Império Romano passou por mudanças. Os conflitos internos contínuos acompanharam invasões implacáveis e frequentemente catastróficas dos povos da Pérsia e do norte de Roma. Isso causou sérios danos à agricultura, resultando na escassez de alimentos, epidemias, como a peste bubônica, o despovoamento, interrupção do comércio, inflação, tributação e crescente militarização da administração. Segundo o filósofo Émile Bréhier, paralelamente à crise social e política, com o intenso momento de mudanças e a desorganização do Império Romano, as classes senatoriais de Roma foram destruídas e, em conjunto com essas elites, a literatura, o direito, a filosofia e as artes helênicas passaram a ser depreciadas (1953, p. 22).

O historiador da arte André Grabar (1945, p. 34) explica que, no contexto histórico de Plotino, verificam-se mudanças constantes no meio artístico. Com a sucessão constante de Imperadores, modificam-se também as orientações artísticas. Assim, a arte nesse período transita em um percurso, conforme descreve Grabar (1945, p. 34), em “zigue y zague”, retornando às escolas antigas da helenística, clássica e arcaica, ao mesmo tempo em que inova criando novas correntes entre os artistas da época. A filosofia desenvolveu-se com análises divergentes sobre a compreensão da definição e dos desdobramentos da imagem para a vida em sociedade.

Plotino não faz menção, nas *Enéadas*, a diversos artistas e prioriza a descrição de como a arte relaciona-se com a ética e a metafísica. Grabar (1945, p. 35) explica-nos que o momento histórico do século III. d.C, não é a relação entre a arte e Plotino, mas a dimensão na qual a contemplação da obra de arte e seu valor filosófico ganham nas *Enéadas*. Para Plotino, o que convém estudar

⁶⁰ No tópico 1.2 desta tese será abordado novamente a questão do *Cânon* de Policleto, como uma regra para determinar a medida proporcional de um corpo humano.

sobre a arte é seu papel filosófico e religioso, passando pela visão e pela criação da obra artística.

Retomando as ideias de Plotino, ao analisar as *Enéadas*, entendo que ele relaciona a filosofia aos problemas de seu tempo. Deste modo, por mais que declare ser um exegeta de obras antigas, seu pensamento permanecia entrelaçado a sua contemporaneidade. Para o teólogo William Ralph Inge, no século II d.C. e III d.C., a filosofia, a ética, a religião e as artes tinham forte conexão e eram entendidas como modo de vida, por serem uma resposta teórica e prática à instabilidade social (2003, p. 164).

Assim, é possível destacar maneiras diferentes de entender as imagens da Antiguidade, seja sua representação mimética ou suas oscilações entre *eidolôn* e *eikôn*, sendo elas resquícios da arte helênica, a arte dos primeiros cristãos e a arte para os estoicos.

Os resquícios da arte helenística produzida na Grécia dos séculos anteriores estavam presentes nas representações realizadas por Roma ao demonstrar a conveniência de uma educação visual para os cidadãos. Existia uma ênfase no gênero da retratística estatuária, sobretudo dos Imperadores. Além disso, a arquitetura conquista um espaço privilegiado.

Observam-se as narrativas de conquistas da expansão de Roma sobre outros povos. Um exemplo disso é a Coluna de Trajano, finalizada em 114 d.C. Trata-se de um monumento de 30 metros de altura, composto por 25 blocos de mármore e 3,50 metros de diâmetro na base. Foi feito por um artista conhecido como “Mestre das conquistas de Trajano”, que esculpiu em baixo-relevo a guerra na visão dos romanos e o genocídio dos Dácios (2012, p. 64). A coluna estava posta em praça pública e sua finalidade era demonstrar a supremacia do governo romano de Trajano para *educar* seu povo sobre o poder bélico e cultural de seu governo. Para além disso, as imagens de corpos mutilados servem ontem e hoje como uma demonstração de força e de cólera contra atos de insurgência. Esses monumentos são característicos por narrarem a história dos vencedores (FERNANDES, 2020, n/p).

No século III d.C., viam-se algumas imagens que buscavam dialogar com o período comumente compreendido como pré-cristão, e disputavam espaço com as artes helênicas. Ernst Gombrich (2016, p. 98) explicou que as origens da arte cristã utilizavam a função pedagógica das imagens para materializar as

representações da Bíblia. Era imprescindível que as imagens evidenciassem os ideais de clareza e simplicidade, rompendo com a importância de uma pretensa fidelidade ao modelo, pois a pintura deixava de ser algo belo em si para lembrar aos fiéis os exemplos de misericórdias e do poder divino.

Em Plotino, essas imagens relembram a alma individual, a indispensabilidade do retorno ao Um, que, por meio da ascensão, permite que os humanos encontrem a verdadeira bondade e a beleza inteligível. De modo semelhante, as obras de Kandinsky buscam, a seu modo, lembrar o sentimento que o artista tinha quando estava em Moscou e da busca pela sua ancestralidade.

1.1 POSSIBILIDADES PARA A *MÍMESIS* NAS OBRAS VISUAIS E TEÓRICAS DE KANDINSKY E O DIÁLOGO COM A FILOSOFIA DE PLOTINO

Desde o início da investigação, percebeu-se, nas obras de Kandinsky uma recusa à *mimesis* que remete ao Renascimento, ao ideal naturalista, que buscava a idealização dos corpos e uma prática do estudo amparada pelo desenho. Assim, faz-se necessário ingressar nos estudos desse conceito nas críticas elencadas por Platão, perpassando o entendimento do termo por Aristóteles, para, enfim, compreender a formulação proposta séculos depois por Plotino. Essa abordagem sobre a *mimesis* possibilita perceber as reverberações sobresselentes⁶¹ do debate que cerceia os usos da imagem, no caso, dos ícones ortodoxos russos que presentificam a imagem do divino.

A querela em questão foi debatida no primeiro e segundo Concílio de Nicéia (325 d.C. e 787 d.C.). Por mais que a *mimesis* permanecesse subjacente, ela esteve entrelaçada com as discussões filosóficas sobre as tensões metafísicas da imagem e a sua materialização.

Deste modo, aborda-se os textos *Do espiritual na arte e na pintura em particular* [1912], *Ponto e linha sobre plano* [1926] *Olhar sobre o passado*⁶² [1913/1918], de Kandinsky, percebendo que, ao realizar uma crítica ao ideal de *mimesis* utilizado em seu tempo, o artista rompe com um paradigma vigente e propõe novos modos de compreender o que seria a expressão artística. Essa ação questiona e evidencia os usos da imagem e demonstra a possibilidade de conciliar *mimesis* e abstração, concretização e espiritualidade.

⁶¹ Observa-se o interesse de teóricos russos como Pavél Floriênski, Tamara Talbot Rice, Alexander Kojève. Evgenia Petrova, dentre outros que buscaram olhar para a imagem sem o recorte propagado pelo Renascimento.

⁶² Trata-se de um livro publicado em duas versões. A primeira em 1913 - Munique e Berlim. A segunda publicada em 1918 em Moscou. A edição de Berlim é chancelada nas edições "Der Sturm". Publica o *Olhar sobre o passado* em Moscou sob o título Etapas pelas edições Narkompros. Neste artigo, utiliza-se colchetes ([]) para enquadrar as passagens suprimidas na versão russa.

1.1.1 Imagem e *mimesis*: o artista como criador de abstrações

Kandinsky (2015, p. 57) refere o ensinamento Socrático “conhece-te a ti mesmo”, como um retorno à “essência interior” realizado pelo artista do seu tempo. Para o artista, o século XX é um período que, para além das mudanças evidentes no cenário social e econômico, observava-se uma “Mudança de Rumo Espiritual”, que, para o universo das artes era o indício de tendências “não realistas” para o abstrato. Nesse sentido, Kandinsky irá indicar que o pensamento Socrático indica que os artistas “voltam-se cada vez mais para essa essência da qual a arte deles fará surgir as criações de cada um” (KANDINSKY, 2015, p. 57).

O posicionamento de Kandinsky sobre a importância da interioridade em oposição à exterioridade pode indicar a tênue relação entre o inteligível e o sensível, a espiritualidade e a materialidade das obras criadas pelo artista de seu tempo. Assim, esse diálogo elenca o debate sobre a *mimesis*, que aparece nos escritos do artista como “imitação”, “cópia” ou como “aparência” (KANDINSKY, 2015, p. 57, p. 66), dentre outros, temas que levam a perceber o movimento mimético realizado pelo artista. Assim, percebe-se que Kandinsky compreende o debate acerca da *mimesis* e insere o abstrato como agente instigante.

Para demonstrar essas diferenças, evidencia-se o conceito de *mimesis* elencado por Platão a partir da obra *A República* (IV a.C.). Recorrentemente são descritas três passagens descritas por Platão nas quais ele demonstra sua teoria epistemológica por meio da imagem mimética⁶³.

A primeira passagem trata da linha epistêmica, ou linha do conhecimento, em que Platão descreve os níveis do sensível e do inteligível.

Supõe-se então uma linha cortada em duas partes desiguais; corta novamente cada um dos segmentos segundo a mesma proporção, o da espécie visível e o da inteligível; e obterás no mundo visível, segundo a sua claridade ou obscuridade relativa, uma seção, a das imagens. Chamo imagens, em primeiro lugar, as sombras; seguidamente os reflexos nas águas e aqueles que se formam em todos os corpos compactos, lisos e brilhantes e a tudo o que mais for

⁶³ Ressalta-se que existem divergências de leituras filosóficas sobre a imagem em Platão e a sua metafísica. Todavia, utiliza-se aqui essas duas passagens com a finalidade de contrapor com a filosofia de Plotino. Para entender os estudos sobre a linha epistêmica e as leituras da alegoria da caverna, indica-se a introdução de *A República* realizada por Maria Helena da Rocha Pereira (1996, p. 15).

do mesmo gênero, se estás a me entender (*A REPÚBLICA*, VI, 510 a, p. 304).

Nesta passagem, fica evidente a proposição da linha epistêmica: explicar o funcionamento do mundo inteligível e do mundo sensível. Em um primeiro momento, explica-se o surgimento do mundo sensível, aquele que é visível aos olhos, ambiente destinado à existência da matéria.

Neste espaço, existem duas repartições. De baixo para cima, existem as imagens, que são diversas entre si, podendo ser sombras ou reflexos nas águas, mas que compartilham o fato de que são cópias, que funcionam como simulacro dos corpos. Acima dessas imagens, encontramos seus modelos, os corpos dos seres humanos, das plantas e dos animais (*A REPÚBLICA*, VI, 510b, p. 304). Platão entende que os corpos, seja das plantas, dos animais ou dos humanos são ontologicamente superiores às imagens, portanto, são mais verdadeiras por estarem próximas do inteligível. Essa relação hierárquica fica evidente na passagem conhecida como *alegoria da caverna* e na passagem sobre os três graus da *mimesis*, conforme será examinado posteriormente.

Para demonstrar o inteligível, é preciso compreender que a realidade em Platão é dúbia. Se o nível inferior é o sensível, acima está situado o inteligível, onde não é possível compreender a não ser por hipóteses. Sabe-se que o inteligível é morada de todas as formas ou ideias que servem de modelos para os objetos no mundo sensível. Deste modo, aproxima-se do inteligível por meio do conhecimento da alma.

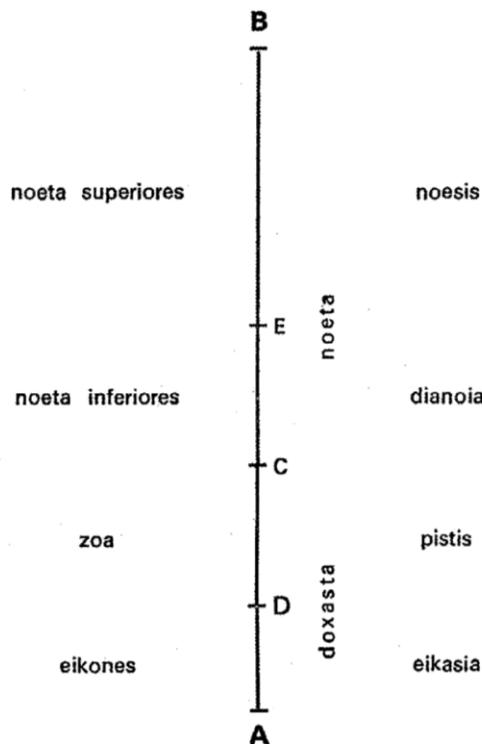


Figura 8. Maria Helena da Rocha Pereira. *Linha epistêmica*. A República de Platão (2017, p. XXIX).

A linha epistêmica (Fig. 9) realiza uma gradação em relação à proximidade com o sensível (A) e a proximidade com o inteligível (B). Situadas em A, temos as *eikones* (imagens), que representam imagens mimetizadas dos objetos e dos seres, sendo essas imagens niveladas reconhecidas como ilusórias. Em um nível superior estão os objetos e seres do mundo (*zoa*) e são conhecidos por meio da *pistis*, comumente traduzido por fé. O mundo inteligível é conhecido como *noeta* e também possui dois níveis. O primeiro é apreendido por meio da *dianoia* (entendimento ou razão discursiva) e é caracterizado por estar relacionado ao conhecimento das ciências, por exemplo, da matemática. E o superior é o da *noesis*, conhecimento alcançado pela filosofia.

Pereira evidencia que essas diferenciações dentro do universo inteligível estão mais bem exemplificadas na alegoria da caverna, a segunda passagem aqui utilizada para compreender as realidades sensível e inteligível em Platão.

Homens algemados de perna e pescoço desde a infância, numa caverna, e voltados contra a abertura da mesma, por onde entra a luz de uma fogueira acesa no exterior, não conhecem da realidade senão às sombras das figuras que passam, projetadas na parede, e os ecos das suas vozes. Se um dia soltasse um desses prisioneiro e o obrigassem a voltar-se a olhar para a luz, esses movimentos ser-lhe-iam penosos, e não saberiam reconhecer os objetos. Mas se o fizesse vir para fora, subir a ladeira e olhar para a até vencer o

deslumbramento, acabaria por conhecer tudo perfeitamente e por desprezar o saber que se possuía na caverna. Se voltasse para junto dos antigos companheiros, seria por eles troçado, como um visionário; e quem tentasse tirá-los daquela escravidão arriscar-se-ia mesmo a que o matassem (A *REPÚBLICA* VII. 514a-518b).

A alegoria da caverna evidencia a oposição entre a *doxa* e a *sophia*, opinião e a sabedoria como um dilema entre os humanos dentro do mundo sensível. Esse espaço da opinião e das imagens ilusórias podem ser observadas nos objetos que estavam presentes na entrada da caverna e das suas sombras que eram projetadas na parede. Parece que o mito versa sobre o inteligível da linha epistêmica ao pensar que os humanos estavam voltados para as imagens, captando-as com todo o arsenal ilusório. Na descrição, precisa-se de tempo para acostumar os olhos físicos diante da visão do mundo superior. Neste caso, recorre-se à paciência e ao esforço para conseguir ver o inteligível que imediatamente fere a carne e toca a alma. Ela consegue ver a sua parcela inteligível, identificando-se com a luz e percebe todas as formas inteligíveis que ali repousam.

Kandinsky entende esse jogo entre universo sensível e inteligível, entre *Verdade* e aparência, quando descreve o modo com que as pessoas descobrem o mundo. Para o artista, “do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor, experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra a alma do espectador, que a saboreia como um *gourmet*, uma iguaria” (KANDINSKY, 2015, p. 65). Para ele, o conhecimento do mundo precisa ser desperto pelos sentidos. A materialidade do corpo é a primeira barreira enfrentada para se conseguir captar a essência da cor. “[...] É assim para uma criança, para quem cada objeto é uma novidade, experimenta a realidade do mundo. A luz a atrai, ela quer apanhá-la e queima os dedos. Daí em diante, terá temor e respeito pela chama.” (KANDINSKY, 2015, p. 66). Nesse sentido, Kandinsky parece manter uma análise em relação aos objetos do mundo, mostrando a necessidade do conhecimento da materialidade para que se consiga distinguir o que é de fato importante.

Pouco a pouco, o mundo deixa de ser um mundo encantado. Assim é que se acaba por saber que as árvores dão sombra, que os cavalos correm velozmente, que os automóveis correm ainda mais, que os cães mordem, que a lua está longe, que a pessoa que a gente vê no espelho é apenas uma aparência (KANDINSKY, 2015, p. 66).

Essa passagem de Kandinsky assemelha-se ao trecho narrado por Plotino, em que o filósofo apresenta a figura de um personagem sem nome⁶⁴, entendida tardiamente por parte dos comentadores plotinianos como Narciso⁶⁵, que olha a sua própria imagem na superfície das águas e não consegue percebê-la como um simulacro, apaixonando-se por ela e perseguindo-a, até sumir no fundo do rio.

Pois, vendo as belezas nos corpos, de modo algum se deve persegui-las, mas, entendendo que são imagens e traços e sombras, fugir para aquilo de que estas são imagens. Pois se alguém as persegue, desejando apanhá-las como algo verdadeiro, acontecerá com ele o mesmo que com aquele que quis apanhar sua bela imagem corrente sobre a água - como me parece enigmar um certo mito por aí - e sumiu abismando-se na profundidade do rio; do mesmo modo, aquele que se apegava à beleza dos corpos e não a abandona se, abisma, não com o corpo, mas com a alma, nas profundezas tenebrosas e funestas para o intelecto, onde, permanecendo cego no Hades, conviverá com sombras por toda parte (I. 6 [1], 8, 5 – 14)

Esse personagem que desaparece no rio, que se encobre com a beleza sensível e não consegue distinguir a sua origem, para Plotino, trata-se de alguém sem identidade, que não consegue entender a dimensão inteligível da beleza de sua própria alma. Assim, não poderia, para esse filósofo, existir a sensação de completude ou de conhecimento verdadeiro embasado nos objetos do mundo sensível, sendo papel do humano que almeja encontrar a si mesmo e a verdade do mundo seguir adiante e olhar para si mesmo, onde é possível ver os resquícios do Intelecto e Um. Essa passagem, assim como as indicações de Kandinsky, dialogam com uma tradição platônica que privilegia as formas em detrimento dos objetos sensíveis. Assim, a imagem da alegoria da caverna ecoa em mitos como o de Narciso, ou, no caso da figura do anônimo, em Plotino e no artista descrito por Kandinsky, que necessita aprender a distinguir os objetos do mundo.

Em Platão, as imagens que se revelam sombras fugidias da *Verdade* são tratadas como formas verdadeiras por aqueles que não tiveram acesso ao

⁶⁴ A figura do anônimo é mencionada por Plotino nos tratados I. 6 [1] 8, 15-21 e V. 8 [32] 2, 32-37. Oliveira acredita que Plotino não nomeia essa figura pois ela simbolizando as almas individuais “podem agir de modo a se distanciar da providência e, inclusive, de se opor a ela. É o que ocorre quando a alma não é capaz de reconhecer sua origem inteligível, abismando-se nas profundezas do sensível” (OLIVEIRA, 2013, p. 307-308).

⁶⁵ Quem primeiro relaciona a figura do anônimo dos tratados plotinianos com o mito de Narciso foi Pierre Hadot, em *Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin*. Nouvelle Revue de Psychanalyse, 1976, 13, 81-108.

inteligível e que, por muito tempo, negam-se a realizar o esforço de ir além dessas imagens.

Diferentemente de Plotino, a teoria platônica da imagem alerta sobre o perigo das imagens produzidas pelos artistas. Para Platão, a ilusão estava conectada aos artistas que reproduziam a *mimesis*, enquanto os objetos do mundo eram iluminados por uma chama que simulava a *Verdade* ou, em termos platônicos, o sol.

Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios (A *REPÚBLICA*, X, 598c, p. 495).

Ao dizer que os pintores estão distantes da *Verdade*, Platão afirma que a atividade mimética está distante da realidade inteligível. Lembra que, para um objeto existir no mundo sensível, primeiro é necessário que ele exista no inteligível como forma eterna e imutável. Essa forma funciona como um *espelho* para o sensível, que possui ideias organizadas e formatadas de um conteúdo possível pela figura do demiurgo: o primeiro artesão, modelador e organizador do mundo sensível. Nesta tese, pode-se entendê-lo como o criador e formatador do sensível. Por meio de suas criações, é possível ver as formas de maneira organizada e ter entendimento sobre seus significados. É olhando para essas formas determinadas pelo demiurgo que os artesãos e todas as pessoas que confeccionam serviços necessários para a cidade idealizada por Platão constroem os objetos do mundo. Se o demiurgo contempla os inteligíveis para projetar os objetos, os artesãos confeccionam por meio da contemplação do projeto do demiurgo.

É evidente, na descrição no livro X da *República*, que os artistas, para realizarem uma bela obra, seja o poeta ou o pintor, mimetizam a obra dos artesãos na tela. A observação do artista, para Platão, é limitada e, por isso, está a três graus da verdade, longe daquela na qual o *demiurgo* contemplou.

O problema dessas imagens produzidas pelos artistas é que elas eram utilizadas para a educação dentro da cidade e recebidas de maneira ilusória pela população⁶⁶. No que é referente à imagem, Platão teorizou que a realidade

⁶⁶ Gombrich indica que foi no período da antiguidade Clássica que os artistas alcançaram a ilusão por meio da imitação. “La conquista de la ilusión por el arte era un logro tan reciente que el

sensível é composta por imagens que são cópias do inteligível. Assim, descreve a *mimesis* na categoria de imagem que não representa o real, realizando cópias imperfeitas da Verdade. Em sua teoria, a *Verdade* dos objetos, a ideia, está presente no mundo inteligível.

Pierre-Maxime Schuhl (2010, p. 13) afirmou que Platão via a atividade do artista longe da *Verdade* por causa da ânsia de mutação da produção artística no auge da arte helênica. Os artistas modificaram as maneiras de criar o objeto, reproduzindo de modos diversos, trazendo como produto uma obra que nem sempre correspondia a uma única forma inteligível. Conseqüentemente, esse procedimento é inapropriado ao considerar que os artistas contemplavam objetos que foram produzidos segundo as formas inteligíveis que em última instância são imutáveis.

Schuhl relata (2010, p. 15) que a *mimesis* é apenas mais um modo de expressão da imagem e que, em Platão, podemos encontrar outras categorias, nas quais o filósofo aprofunda sua justificativa de exclusão dos produtores de imagens⁶⁷. Nesse sentido, Schuhl suaviza a compreensão de que se tem um Platão averso às artes e aos artistas. Para realizar uma crítica a todo um grupo, é necessário conhecê-lo com profundidade.

Sem dúvida as indicações do *Timeu* sobre a mistura de cores correspondem apenas em parte à prática do tempo; as tintas primitivas realmente são aquelas cujo emprego se atribuíam aos antigos pintores: o branco, o preto, o vermelho e o amarelo, Platão substitui pelo que ele chama de brilhante – enquanto as misturas indicadas são fantasiosas, e os resultados, arbitrários; mas não é como um leigo que Platão nos mostra o escultor começando por tornar bem lisa a massa a modelar, o coroplasta preparando sua molda, o pintor limpando sua tábua, traçando o contorno do seu modelo, dispondo as carnes (SCHUHL, 2010, p. 11).

Platão teria realizado uma crítica a esses artistas, segundo o posicionamento de Schuhl, por também ser um artista e por, em determinados momentos, entender que existe uma confusão entre *eidos* e a imagem. Para o filósofo, não há nada mais antiplatônico do que não distinguir forma e imagem, e ter como princípio de suas obras a imagem de objetos do mundo.

comentário sobre la pintura y la escultura se centraba inevitablemente en la imitación, la *mimesis*” (1982, p. 25). Se Platão na República condena os artistas miméticos ao passo que reafirma a necessidade de uma arte hierática, tal como praticada pelos egípcios, percebe-se com as explicações de Gombrich (1982, p. 30) “los egípcios evitaron el expresar la tercera dimensión, ya que la perspectiva y el escorzo hubieran introducido um elemento subjetivo”. No terceiro capítulo detém-se à questão da perspectiva.

⁶⁷ Para maior aprofundamento, Cf. Schuhl, 2010.

Edmond Pottier mostrou, num artigo que permanece um modelo de método na interpretação de documentos e textos, que certas incorreções de desenhos ilustrando vasos se explicam porque os decoradores, e mesmo os pintores, traçaram muito tempo suas figuras utilizando silhuetas obtidas por projeções de sombras dirigidas. A existência deste procedimento, que foi utilizado, sobretudo, no século VI, mas que Platão não obstante conheceu, ainda que não o visse mais ser praticado, é capaz de nos ajudar a compreender melhor tanto a atitude que adotou no tocante às artes de imitação quanto a alegoria da caverna (SCHUHL, 2010, p. 12).

Schuhl indica que, quando Platão trata da questão dos artistas, demonstra o que está acontecendo em sua época, indo além das críticas realizadas sobre os procedimentos na parede da caverna que com o tempo foram aperfeiçoadas. As esquiografias⁶⁸ não são meras sombras projetadas, mas cenários ou quadros, que utilizavam o jogo de sombras e cores que reproduziam as aparências e vistos de longe oferecem “ilusão da realidade” (2020, p. 33). Esses procedimentos iniciados por Agatarco e continuados por Apolodoro, foram atacados por outros artistas como Polignoto e seus seguidores. Schuhl relata que outros artistas aperfeiçoaram essa técnica após Apolodoro.

[...] a Apolodoro seguiram-se Zêuxis e Parrásio na via do *trompe-l'oeil*: é conhecida a anedota da cortina de Parrásio e das uvas de Zêuxis, “*uvas pictas tanto successu ut in scaenam aves advolassent*” [“uvas pintadas com tal sucesso que os pássaros voavam até a cena”]: trata-se ainda de um cenário de teatro (SCHUHL, 2010, p. 33).

De fato, em o *Sofista*, Platão refere-se aos pintores que mostram suas obras de longe, obras que produzem uma impressão diferente de acordo com o local de vista do observador. São obras “indistintas de perto e enganosas de longe” (SCHUHL, 2010, p. 33) e, assim, Platão opõe os antigos e os modernos, falando sobre a nova arte que se coloca em seu tempo e todas as modificações em tom de reprovação. Por outro lado, Platão, no livro X da *República*, professa

⁶⁸ Observa-se que Plínio, O Velho, cita a prática da esquiografias ao comentar sobre a origem da pintura. No Livro XXXV, de História natural, Plínio explicou que “En voilà assez et trop sur la peinture. Il convient maintenant de parler de l'art de modeler, ou plastique. Dibutades de Sicyone, potier de terre, fut le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, grâce toutefois à sa fille : celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe; le père appliqua de l'argile sur ce trait, et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries. On rapporte que ce premier type se conserva dans le Nymphaeum jusqu'à la destruction de Corinthe par Mummius (XXXIV, 3)”. Essa prática de utilizar a sombra para capturar a imagem do humano e reproduzir semelhantemente foi aprimorada para a modelagem com gesso e passou a servir como molde para a criação de esculturas que resguardava uma verossimilhança, que segundo o filósofo, era buscada por artistas com base na observação.

uma arte hierática, eidética, imutável, como a praticada no Egito, em que se executam figuras de acordo com uma tradição ancestral.

Após observar brevemente o funcionamento da metafísica e da teoria do conhecimento de Platão, tal como sua relação com a imagem mimética, conseqüentemente trazendo para as artes de seu tempo um teor pejorativo, deve-se observar a reação diante dessa teoria.

Essa teorização da imagem realizada por Platão, sobretudo no tocante do que é a *mimesis*, foi detalhada por Erwin Panofsky, em *Idea, a evolução do conceito de belo* (2013, p. 7), ao analisar as artes miméticas. Para ele, o filósofo evidenciou que o artista está sendo abordado na *República* segundo os critérios éticos, para poder “desacreditar” os representantes das artes miméticas. Em sua descrição, Panofsky separa dois sentidos possíveis para a *mimesis* em Platão, sendo o primeiro como “imitação por cópia” e o segundo como “imitação por simulacro” (2013, p. 10). Contudo, compreende-se que o processo mimético realizado pelos artistas é entendido como pejorativo por Platão, independente das possíveis divisões estabelecidas. Em ambas as interpretações, serão abordadas com profundidade quando postas no Capítulo 3 diante a questão da abstração. Nesse caso, o problema da imagem mimética persiste, principalmente se ela estiver relacionada a uma ética necessária para ser aceita na cidade ideal de Platão.

Com efeito, a partir do momento em que Platão avalia o valor das produções da escultura e da pintura em função do conceito de um conhecimento verdadeiro, isto é, de uma conformidade com a Ideia conceito que lhes é fundamentalmente alheio -, uma estética das artes plásticas não pode encontrar lugar em seu sistema filosófico a título de domínio específico do espírito (aliás, somente no século XVIII irá se instaurar uma separação, fundada em princípios, entre a esfera estética e as da teórica e da ética); Platão acaba portanto necessariamente delimitando de maneira bastante estrita o círculo das produções artísticas que ele podia, a seus olhos, um valor condicional: se a arte tem por missão ser verdadeira no sentido “idealista”, ou seja, se deve entrar numa espécie de concorrência com o conhecimento racional, seu objetivo deve consistir necessariamente então, ao preço de uma renúncia à individualidade e à originalidade em que vemos habitualmente a marca distintiva das produções da arte, em reduzir o mundo visível e eternamente válidas (PANOFSKY, 2013, p. 9).

Panofsky indicará (2013, p. 29) que o sentido negativo da *mimesis* de Platão persistiu no tempo pela leitura realizada pelo Neoplatonismo de Plotino, ao indicar que a sua compreensão de *eidos*, por mais que estivesse embebida nas teorias platônicas e aristotélicas, ainda percebesse a matéria como total

negatividade. Destarte, essa matéria, em diálogo com as formas, habitando o mundo sensível, pode ser “qualificado de belo apenas na medida em que permite reconhecer, ou antes, pressentir nele este último” (PANOFSKY, 2013, p. 29). De certo modo, Plotino retoma esse entendimento dos artistas e da *mimesis* de acordo com *A República* e o *Fedro*, obras nas quais o filósofo estipula uma questão metafísica das almas e a relação com as atividades que cada um é destinado, realçando a necessidade de retorno ao inteligível e o insistente abandono do sensível. Contudo, salienta-se que, por mais que Plotino se nomeie como um exegeta das obras de Platão e Aristóteles, suas leituras filosóficas recebem novos traços de sua própria compreensão com o intuito de dialogar com os problemas enfrentados em seu tempo. Conseqüentemente, o que se observa nas obras de Plotino é uma outra compreensão da *mimesis*, que carrega em si aspectos metafísicos da teoria platônica, mas que entrelaça o funcionamento do mundo sensível descrito por Aristóteles e a atividade do ato criativo.

A *mimesis* em Plotino mostra-se como movimento metafísico de engendramento das hipóstases, mas também de criação dos objetos do mundo. Para Plotino, os elementos sensíveis são pertinentes ao passo que se mostram como o caminho inicial para os humanos que buscam o caminho do inteligível, estabelecendo uma relação necessária.

Ao observar a passagem em que Plotino relembra o percurso realizado por Odisseu, indica que

“Fujamos para a pátria querida”, alguém exortaria com maior verdade. Então, que fuga é essa? Como? Navegaremos como Odisseu, diz ele”- enigmando, penso eu -, que fugiu da feiticeira Circe ou de Calipso, não contente em permanecer, embora tivesse prazeres para os olhos e se unisse a muita beleza sensível. Nossa pátria é donde viemos e nosso pai está lá. Que jornada e que fuga são essas, portanto? Não devemos perfazê-la com os pés: os pés nos levam a todo lugar, da terra para terra; e não precisas preparar uma carruagem de cavalos ou uma embarcação, porém debes te afastar de tudo isso e não olhar, mas, como que cerrando os olhos, substituir essa visão e despertar uma outra, que todos têm, mas poucos usam (l. 6 [1] 8, 15-24).

Plotino explicou a necessidade de observar as belezas sensíveis e, então, entendê-las como supérfluas, que se mostram como um meio para alcançar o inteligível. Nesse trecho, Odisseu é visto como uma figura da alma individual que busca retornar ao seu congênere. O herói mítico conhecido da epopeia *Odisseia* de Homero, é lido pelos plotinianos como o exemplo de que as belezas sensíveis são necessárias para a ascensão da alma pela via da beleza e que sem elas não

é possível para esse humano reconhecer a si mesmo. Nessa perspectiva, o corpo deve ser compreendido como ponto inicial da jornada para aquele humano que sabe como trilhar esse caminho e abandonar essas belezas quando chegar a hora, do mesmo modo que Odisseu na epopeia abandona as ninfas para retornar a sua terra pátria.

Esse movimento realizado por Plotino de valorização da *mimesis* é possível por aderir parte da teoria aristotélica desenvolvida em *Metafísica* e em *A poética*. Considerando a *mimesis* aristotélica delimita-se em Plotino o processo de criação dos objetos no mundo, inclusive os objetos artísticos.

1.1.2 Do sensível ao inteligível: o artista rumo à contemplação

Kandinsky, em *Olhar sobre o passado* [1913 -1918], deixa explícito que percebia o objeto artístico como um problema em suas obras (1991, p. 88) e demorou para assimilar que a sua dificuldade em as finalizar se dava por recusar a representação naturalista acadêmica⁶⁹. Esse posicionamento de Kandinsky seria decisivo para sua definição da nomenclatura *arte concreta* para suas obras a partir de 1936. Tal abordagem foi discutida e defendida pelo teórico Alexandre Kojève, conforme será aprofundado no capítulo três. O passado do artista e o contato com os ateliês na Alemanha, até 1914, serviram para a formulação de um conceito que ganhou espaço em seu olhar sobre as obras em detrimento do termo *arte abstrata*, *abstracionismo*, *arte pura* ou qualquer outra nomeação que buscasse romper com as tendências naturalistas.

Dentre as experiências em ateliês, na Alemanha, pode-se citar aquelas como a escola do pintor realista esloveno Anton Azbé, com o qual Kandinsky passou a acompanhar aulas de anatomia e de desenho com modelo vivo. Kandinsky teve uma breve passagem pelas aulas do professor suíço Louis

⁶⁹ De fato, em *Olhar sobre o passado*, Kandinsky narra que durante sua estadia na Alemanha que alguns de seus colegas o intitulam como colorista ou como paisagista. Ele explicou que na época não discordava da nomenclatura, pois ela mostrava que, de fato, ele distanciava-se do desenho. Contudo, o artista chegou a considerar o estudo do desenho, em 1897, para estudar na escola de Anton Azbé. Entre este período até ingressar no ateliê de Franz von Stuck, Kandinsky passou por outros ateliês onde permaneceu pouco tempo e estudou sozinho. 1900, ingressou na turma de Franz von Stuck, na Academia de Munique, onde dedicou-se nos estudos do desenho, com o interesse em compreender as formas, seguindo as diretrizes do artista alemão (1991, p. 94).

Moilliet (1880 – 1962), na Universidade de Munique, o qual esteve mais próximo do *Der Blauer Reiter* e aproximava-se do Expressionismo alemão.

Kandinsky recorreu às aulas ofertadas por Franz von Stuck, sendo recusado pela primeira vez sob a justificativa de que o russo recorria às técnicas acadêmicas de desenho em suas composições. Um ano após a primeira a primeira tentativa, Kandinsky é aceito e passa a frequentar o ateliê, em que descreve sua tentativa de reproduzir com exatidão a anatomia de modelos nus.

Alunos de ambos os sexos e de diferentes nacionalidades comprimiam-se em torno desses fenômenos da natureza que cheiravam mal, recusavam-se a participar, não tinham nenhuma expressão e quase sempre nenhum caráter, e a quem se pagavam cinquenta a sessenta *pfenigs* por hora – eles borravam conscientemente o papel e a tela, o que provocava um ligeiro chiado, e tentavam reproduzir com exatidão a anatomia, a estrutura e o caráter dessas criaturas que nada tinham a ver com eles. Tentavam realçar pelo entrecruzamento das linhas a ligação dos músculos, valorizar por um tratamento particular das superfícies ou das linhas o modelado das laterais do nariz, dos lábios, construir a cabeça inteira segundo o “princípio da esfera”, e, parece-me, não pensavam em momento algum na arte. O jogo das linhas no Nu despertava-me às vezes um grande interesse. Mas às vezes me aborrecia. Em variadas posições alguns corpos produziam em mim, por suas linhas, um efeito repugnante e era necessário impor-me uma forte coação para reproduzi-los (KANDINSKY, 1991, p. 95).

De início, ao vincular-se ao ateliê de Von Stuck, em 1896, Kandinsky o procurou pela relação que o professor mantinha com a arte, expressando certo nacionalismo, caro ao artista russo, que o descreve Von Stuck como sendo o “primeiro desenhista da Alemanha” (KANDINSKY, 1991, p. 71).

Por mais que Kandinsky tivesse uma trajetória nos estudos em Direito e Etnologia, buscou uma atividade que exprimisse o “conteúdo de sua alma” (1991, p. 77). Entre 1900 -1901, período em que esteve no ateliê de Von Stuck, decidiu abandonar o desenho segundo a concepção acadêmica por entender que o trabalho com o modelo era a “escravidão do artista” (1991, p. 95) e passou a empenhar seu tempo no estudo das cores. Primeiramente, Kandinsky realizou obras figurativas por meio das técnicas de desenho e pinturas naturalistas. Após esse período, ele passou a utilizar as cores e manchas como elementos predominantes em suas obras.

A não adoção do desenho como elemento basilar de suas obras e, em algumas vezes, a falta de um referente figurativo evidenciaram o distanciamento que Kandinsky possuía com a criação a partir da observação da natureza. Dito

de outro modo, ao criar suas obras, ele não contemplava a natureza, mas buscou outra fonte de criação. Conforme aponta García (2016, p. 4), o objetivo de algumas vanguardas europeias foi criar uma atmosfera de reflexão e de imersão em um universo interno de pensamento. As respostas para as questões pungentes para esses artistas não eram baseadas na observação da natureza.

Assim, a arte já não precisa imitar um mundo que sequer possuiu realidade filosófica e cuja própria realidade material a descoberta do átomo fará vacilar, para Kandinsky. O pintor já não deve continuar adorando um mundo decadente, mas voltar-se para a única fonte de beleza que lhe resta, ele próprio (SERS, 2015, p. 10).

De certo modo, as indicações de Philippe Sers sobre o voltar para si mesmo como fonte de beleza e de inspiração para as criações artísticas não demonstraram um movimento de adoração ao corpo, mas o apuramento do olhar para a interioridade. Se, por um lado, Kandinsky delimita o problema que constitui a criação a partir da contemplação dos corpos e da representação pelo desenho, por outro, entende-se que o artista está demonstrando a necessidade de um afastamento de um modo de ver e produzir perpetuado durante séculos no Ocidente e que fora disseminado nos meios artísticos russos.

A relação do país com sua cultura popular foi diferente se comparada com os franceses, alemães, italianos e outros povos europeus que nunca se esqueceram de sua antiguidade. A Rússia, sendo no fundo um país camponês, vivia cercada pelo artesanato popular. Passadeiras coloridas e tapetes rústicos, toalhas bordadas a mão, cestas para bagas e cogumelos feitas de casca de bétula que, como os ícones, estavam presentes entre os utensílios indispensáveis, não apenas nas aldeias mas em muitas casas nas cidades (PETROVA, 2002, p. 54).

Petrova relembra (2002, p. 54) que o fato dos artistas estarem em meio ao artesanato popular, dos ícones e de outras formas de expressão artística, faziam com que muitas vezes não percebessem esses objetos como obras de arte. Sabe-se que, desde a abertura da Rússia para a Europa, realizada no século XVIII, por Pedro I ao se tornar czar, fez com que a Rússia, até então um país com raízes e visualidades distintas do ocidente, voltasse para outras possibilidades. A partir desse século, as grandes cidades, sobretudo São Petersburgo, naquele momento capital da Rússia, passaram a ser espaço de construções segundo o estilo europeu.

A decoração também seguia o mesmo estilo. As paredes dos palácios recém construídos eram decoradas com retratos, paisagens, naturezas mortas e, mais tarde, com telas baseadas em temas históricos, mitológicos e bíblicos. Ao entrar na vida russa no início do século XVIII, esta nova estética, apesar de todas as transformações, guardou seus traços principais até a revolução de 1917, que pôs um término ao regime czarista (PETROVA, 2002, p. 47).

No início do século XX, ao propor outras formas de realizar uma criação artística a partir de outros referentes, os artistas russos, como Kazimir Malevich e Vladimir Tatlin, chamados a princípio de futuristas, viram, nas obras de uma antiga Rússia a possibilidade de alcançar novas visualidades. Para Petrova, Kandinsky foi o que ousou romper com o naturalismo utilizando processos abstratos (2002, p. 55). A partir disso, percebe-se algumas aproximações e divergências com o pensamento de Plotino.

Na introdução, demonstrou-se como o Renascimento teve papel decisivo para fomentar essa compreensão de imagem, excluindo outros processos miméticos que aconteceram no Oriente, por fomentar a representação naturalista e a ideia de verossimilhança. Com Plotino, obtêm-se a divergência desse tipo de abordagem, pois, para o filósofo, a *mimesis* possui uma dimensão metafísica e física, podendo ser responsável pela geração de outras realidades sensíveis ou inteligíveis. Na teoria metafísica de Plotino, é possível que, no mundo sensível, a criação de objetos artísticos pode ser dessemelhante fisicamente do que se contempla no inteligível em seu aspecto final, pois o que se olha na realidade superior é uma forma que não possui um formato específico, cabendo aos traços inteligíveis que irão habitar essa matéria mesclar-se, moldando-se de acordo com a vontade do artista que possui uma alma boa.

Essa teoria diverge do pensamento platônico que entendia a necessidade de uma equivalência entre as formas e os objetos no mundo sensível e inteligível. Assim, Plotino utiliza parte da teoria platônica, atualizando-a de acordo com as necessidades de seu tempo. Consequentemente, pode-se observar o exemplo da beleza da pedra em contraponto à da escultura que pode ser entendida como uma obra em sentido amplo, criada pelo artista.

Então, tome como exemplo, se quiser, duas pedras que se encontram em estado bruto uma ao lado da outra, uma sem proporção e desprovida de arte e a outra já transformada pelo domínio da arte na estátua de um deus ou ainda de um homem, de um deus como uma Graça ou uma Musa e de um homem, não qualquer um, mas aquele

que a arte criou escolhendo todas as belas qualidades. Aquela pedra que atingiu a beleza de uma forma devida à arte, aparecerá bela não em relação ao seu ser pedra – pois seria igualmente bela também a outra, mas pela forma que a arte infundiu. Portanto, a matéria não tinha esta forma, mas esta estava em quem a pensava já antes de atingir a pedra; estava no artífice, não enquanto é dotado de olhos e mãos, mas porque participava da arte (V. 8 [31] 1, 6 – 17)

Para Plotino ambas as pedras são belas, pois, para serem pedras, pressupõe-se que, em sua formação, seja encontrada uma forma inteligível em conjunto com a matéria sensível; desse modo, a pedra é o resultado dos inteligíveis. Destarte, a obra de arte aparece como igual ou superior a produção da natureza, visto que a pedra possui uma participação nos inteligíveis por meio de uma forma. Além da forma, ela recebe a impressão dos inteligíveis que estão na alma do artista. Parece que, em Plotino, não existem regras e definições que utilizem da proporção e da harmonia para a criação artística. Assim, especula-se que, como consequência dessas afirmações de Plotino, uma *mimesis* relacionada aos objetos inteligíveis não necessita de um referencial sensível como modelo. Como resultado do processo mimético, observam-se expressões figurativas se apresentarem deuses ou humanos virtuosos, ou expressões abstratas, que podem ser belas e receberem o mesmo reconhecimento que a arte figurativa, caso o artista fosse virtuoso e conseguisse contemplar os inteligíveis que existem em sua própria alma.

A compreensão de Kandinsky sobre o artista coincide em partes com esse entendimento de Plotino ao dispor que “no indivíduo altamente evoluído, o acesso à alma é tão direto, a própria alma está tão aberta a todas as impressões [...]” (KANDINSKY, 2015, p. 67). Essa consciência da parte inteligível que habita os humanos (alma) em Plotino é próxima à noção de interioridade e a alma para Kandinsky.

Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial de todas, a música, alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor (KANDINSKY, 2015, p. 58).

Kandinsky parece mostrar a necessidade da busca de elementos metafísicos para os processos pictóricos, assim como a música parece adotar

ao reconhecer a matemática como elemento partícipe da composição. Nesse caso, observa-se a similitude com as teorias desenvolvidas por Plotino, sobretudo quando demonstra a função da *mimesis* na criação de novas imagens das realidades superiores com a finalidade de garantir resquícios do inteligível nas obras de arte. Assim, considerando que para Plotino contemplar o inteligível é a garantia para a produção de objetos belos, perceber como o filósofo articula suas realidades superiores e inferiores mostra-se como chave de leitura para entender o processo criativo do artista.

Nesse sentido, ao entender as tensões entre o sensível e o inteligível, atentando-se ao papel da alma individual no contexto da teoria plotiniana, observa-se como o metafísico assume dimensão similar na teoria de Kandinsky, situando os conceitos de *necessidade interior* e intuição como propulsoras do processo criativo do artista que almeja ultrapassar o mundo sensível.

A vontade inevitável de exprimir o objetivo é essa força eu se designa aqui sob o nome de necessidade interior, a qual requer hoje uma forma geral do subjetivo e amanhã outra. Ela é a alavanca permanente, infatigável, a mola que impele sem parar “para a frente”. O espírito progride e é por isso que as leis da harmonia, hoje interiores, serão amanhã as leis exteriores cuja aplicação só continuará) em virtude dessa necessidade que se tomou exterior (KANDINSKY, 2015, p. 85).

Em ambos os casos, em Kandinsky e em Plotino, a matéria mostra-se como um obstáculo, porém, indispensável para a arte, filosofia e espiritualidade daquele que busca afastar-se das coisas mundanas.

Dentre as passagens em que se encontram as relações de Plotino com a arte de seu tempo, pode-se citar a controversa passagem narrada por Porfírio, que vislumbra o desconforto de Plotino em ser representado por um pintor⁷⁰ ou um escultor. Nesse sentido, Plotino diz

Pois não basta carregar a imagem com que a natureza nos revestiu, mas ainda devo concordar em levar uma imagem mais duradoura da imagem, como se essa fosse de fato alguma das obras dignas de serem contempladas? (V.P. 1. 5-8, p. 163).

Mesmo com a recusa de Plotino, Amélio, um de seus alunos conforme nos narra Porfírio, pediu para que um pintor assistisse a suas aulas, memorizasse sua aparência e realizasse uma pintura. Essa passagem descrita

⁷⁰ Neste caso, em específico, Porfírio refere-se a Cartério, do qual não temos registros de sua existência na atualidade, como sendo um dos pintores mais renomados daquela época. O plotinista Reinholdo Aloysio Ullmann explica que a primeira imagem de Plotino foi realizada por Cartério e, conseqüentemente, seu trabalho justifica a existência de obras de outros escultores e pintores sobre Plotino (2008, p. 242).

por Porfírio foi objeto de análise de diversos teóricos, que, por um lado, acreditavam na completa repulsa de Plotino diante da reprodução da imagem, seguindo uma linha platônica. De outro, interpretaram essa passagem como um caso isolado na teoria de Plotino, que, por vezes mostrava-se antiplatônica, e que poderia tratar de um posicionamento pessoal diante um pintor desconhecido.

Baracat Júnior (2008, p.163) explica que essa passagem se refere à convicção de Plotino em ser apenas um exegeta de Platão, como um ato de humildade, não se colocando contra a teoria do mestre. Jean Pépin (1982, p. 313) relata que existe mais de uma concepção sobre a arte nas *Enéadas* e que, deste modo, não se pode interpretar esta passagem como um alinhamento completo das teorias de Plotino junto à concepção platônica da imagem. Distantes do Intelecto, essas artes poderiam não auxiliar os humanos a galgar as realidades superiores por não conseguirem refletir o que há de mais belo. Desse modo, Pépin pontua que, ao indicar as artes miméticas como *mimesis* da natureza, Plotino mantém-se de acordo com a teoria de Platão, em que a arte é produtora de simulacros. Todavia, Pépin sinaliza (1982, p. 315) uma modificação no pensamento plotiniano ao analisar a passagem do tratado *Sobre a beleza inteligível* (V. 8 [31] 1), em que Plotino admite que a arte não produz a partir da natureza, mas sim a partir dos inteligíveis.

Desse modo, o problema da *mimesis* acontece de acordo com o referencial de contemplação dos artistas. Questão essa que Plotino resolveu ao inserir a contemplação no caminho ascensional percorrido pelos artistas rumo ao inteligível, indicando que existe mais de uma concepção sobre a imagem mimética em sua teoria e sobre a própria atividade do artista. Para além disso, Plotino admite que a *mimesis* das obras de arte pode possuir uma contribuição metafísica, auxiliando os humanos no processo ascensional (II. 9 [33] 16, 42), questionando as abordagens de Platão na obra *A República*, em que descreve o papel da *mimesis* na sociedade.

Para Plotino não existe uma *mimesis* de terceiro grau, porque o artista consegue contemplar diretamente do inteligível, rompendo a concepção de mediação entre a ideia e o objeto. A imagem mimética em Plotino está presente desde a criação do Intelecto, como é possível entender no ato de contemplar e produzir, de ascensão e processão, participantes da própria estrutura das

realidades. Para ele, toda realidade é uma cópia da realidade anterior e superior, uma imagem que carrega em si um teor de inteligível e resquícios do Um, por meio da teoria da participação, em que existe uma hierarquia ontológica⁷¹. Deste modo, percebe-se que Plotino propõe linguagens diferentes das artes, com base nos graus de participação inteligível. Em suma, entende-se que Plotino se afasta das teorias de Platão para assumir um posicionamento antiplatônico da arte⁷².

Sobre a ascensão e a processão, quando Kandinsky utiliza a metáfora do triângulo, que indica o progresso espiritual da humanidade, descreve o movimento de ascensão e processão, sendo que Kandinsky insere o artista que consegue ver o amanhã como o único capaz de alcançar o topo. Esse artista que permanece isolado, precisa, de certo modo, realizar o exercício de comunicação com os demais que estão na base do triângulo. (KANDINSKY, 2015, p. 35-36).

Retornando à questão da *mimesis*, investigação do conceito de imagem em Plotino, permite encontrar duas possíveis leituras para o termo. A primeira é no sentido fenomenológico e epistêmico: a imagem que se materializa, mesclando-se à matéria tornando-se visível, sendo utilizada como fonte de conhecimento, como é o caso das obras de arte que se mostram ao público no primeiro olhar e tornam-se objeto de contemplação.

O segundo é a imagem presente na linguagem, como as figuras de linguagem e os mitos. Grabar (1945, p. 36) define a imagem como um *espelho* da coisa representada que, como tal, participa de seu modelo em virtude do princípio estoico da simpatia universal⁷³. Esse *espelho* não serve apenas para refletir a aparência das coisas materiais, também é capaz de captar a Alma Hipóstase ou a alma do mundo. Grabar comenta que a própria alma individual é uma imagem da Alma Hipóstase. Percebe-se que essa imagem é debilitada em relação à realidade superior, já que a imagem é um reflexo do inteligível. Salienta-se que, por mais que essa imagem seja um reflexo, ela ainda é a parte

⁷¹ Nesta hierarquia, uma realidade existe antes da outra e por isso é ontologicamente superior ao se tratar de uma estrutura vertical.

⁷² Compreende-se que não é apenas sobre a questão da imagem em Plotino e da *mimesis* que é destoante das teorias platônicas. Outro exemplo é a questão da matéria, que será abordada no capítulo três.

⁷³ Para os estoicos, a natureza/o mundo organizavam-se de acordo com a simpatia universal que consiste em uma teia que unifica todos os eventos do mundo de maneira harmônica e racional, coordenando o movimento do todo e a coesão da substância.

inteligível, ao qual Plotino refere como sendo a luz. Desse modo, escolheu-se aqui por utilizar o termo resquícios e não reflexo, por entender que a imagem não só espelha de modo imperfeito as formas inteligíveis, mas que retém em si traços da forma.

Ao escrever sobre a luz, Plotino assume uma analogia com a alma, indica a supressão da matéria em busca da forma, seja a da arte ou a da beleza. Esse movimento aflora uma tentativa de condenação total da matéria. Contudo, Plotino tinha consciência dos limites estabelecidos com o mundo sensível e da exigência do uso da matéria, o que não impedia de idealizar uma arte que pudesse ser pura luz.

Tratando de realidades, as imagens agem de acordo com a participação daquilo que vem ontologicamente anterior. Por exemplo, as imagens sensíveis respondem e participam das imagens da alma individual, que se relaciona com a Alma hipóstase, que, ainda é ontologicamente inferior às imagens que estão no Intelecto. É imprescindível perceber o funcionamento dessas imagens para a análise de sua relação com a matéria. Ou seja, a imagem que desce do inteligível relaciona-se com a matéria para formatar-se como objetos do mundo sensível.

Na sucessão de imagens, a forma que se encontra nas coisas sensíveis é a imagem, da forma inteligível sobre a matéria (V. 9 [5] 5, 17). As imagens da alma se situam no sensível e parecem ser os *logoi*⁷⁴, que se difundem na matéria. Essa noção é utilizada para compreender que a Alma hipóstase não se divide efetivamente em duas (OLIVEIRA, 2013, p. 57) para a criação de uma Alma do Mundo e das almas individuais, que se relacionam com o sensível. Essas imagens resultam da processão, e seu valor ontológico é garantido pela participação nos inteligíveis.

A Alma hipóstase imita o Intelecto para dar existência aos viventes e garantir que o mundo sensível participe do inteligível. Este movimento de imitação não carrega consigo um sentido negativo, pois a cópia é realizada por meio de contemplação da forma inteligível, dando continuidade à processão. Diferente do que ocorre na obra *A República* de Platão, no livro X, na qual o termo *mimetiké* aparece como imitação em um sentido pejorativo. Em Plotino a

⁷⁴ Em Plotino, o *Logos* pode aparecer como razão, formato ou como imagem da razão. No trecho em específico, apresenta-se como imagem racional. Cf. FATTAL (2013).

mimesis como cópia ou imitação é essencial e necessária para o processo de produção de novas realidades e novos objetos sensíveis. Nesse sentido, a criação de objetos artísticos participa do inteligível, cabendo à alma do artista contemplar esses resquícios do inteligível que existe em si, utilizando-os como molde, como modelo para novas obras.

Além do sentido fenomenológico de imagem, sabe-se que, no campo da linguagem, Plotino utiliza de figuras e mitos, que são compreendidos também como imagens. Loraine Oliveira (2013) demonstra que o vocabulário utilizado para obras de arte, como a escultura (*poiètes agalmatos*), é idêntico para nomear as imagens.

Como verias o tipo de beleza que uma alma boa possui? Recolhe-te em ti mesmo e vê; e se ainda não te vires belo, como o escultor de uma estátua [*poiètes agalmatos*] que deve tornar-se bela apara isso e corrige aquilo, pule aqui e limpa ali, até que exhiba um belo semblante na estátua, assim apara também tu todo o supérfluo, alinha todo o tortuoso, limpa e faz reluzente todo o opaco e não cesses de moldar a estátua de ti mesmos, até que resplandeça em ti o esplendor deiforme da virtude, até que vejas a temperança assentada em sacra sede (I. 6 [1] 9, 5- 11).

Por exemplo, no tratado *Sobre o belo*, Plotino utiliza o *poiètes agalmatos*⁷⁵ para se referir a pessoa que desbasta lascas de um bloco de pedras para mostrar a imagem. O termo *poiètes*⁷⁶ é polissêmico e nos textos plotinianos depende do termo *agalmatos* para delimitar seu significado e o define como um produtor de imagens ou esculturas. Em Plotino, a junção dos termos permite a caracterização do escultor em seu trabalho com a obra de arte ou aparece como uma metáfora do trabalho interior para o movimento de supressão do sensível para mostrar a alma bela. Assim, observa-se que o termo vinculado ao sentido de produtor de imagens aparece em dois momentos nas *Enéadas*: O primeiro em I. 6 [1] 9, 8 e o segundo em V. 9 [5] 3, 33.

Inteligencia ha resultado ser suministradora de razones a la manera como las artes suministran a las almas de los artistas las razones operativas, y que hay dos clases de inteligencia: la inteligencia a modo de forma del alma, la que tiene razón de forma, y la que provee de forma a la manera del escultor de una estatua [*poiètes agalmatos*], que contiene en sí mismo cuanto dona. Pues bien, los dones que la

⁷⁵ Termo referente à imagem no vocabulário plotiniano.

⁷⁶ *Poiètes* é definido por J. H. Sleeman e G. Pollet (1980, p. 862- 863) como criador, produtor. Inúmeras são as passagens em que o termo aparece e não possui significado artístico. Além desse termo, ainda tem *poiètikos*, que se remete à mesma figura que cria.

Inteligencia confiere al alma están más cerca de la verdad; los que recibe el cuerpo, son ya simulacros y copias (V. 9 [5] 3, 30 – 35).

Essas passagens permitem duas interpretações: Na primeira, o escultor encontra-se em sua atividade artística, A segunda remete ao processo de preparação da própria alma, que pode ser dita como a obra de arte interior. O intuito da proposta dessa leitura é mostrar que as duas possibilidades são complementares. Isso ocorre justamente por Plotino se utiliza de imagens, sejam metáforas, figuras de linguagem e mitos, para explicar o que a linguagem proposicional⁷⁷ não consegue exprimir. Esse é o caso das metáforas da genealogia das realidades superiores⁷⁸ e dos mitos que se apresentam ao longo das *Enéadas*. Desse modo, pensar a imagem em Plotino é investigar a apresentação sensível dos mitos, das metáforas e das figuras de linguagem em sua filosofia, tal como o sentido metafísico da imagem nas hipóstases inteligíveis.

Diante da descrição da teoria metafísica de Plotino e do papel que a *mimesis* assume em sua filosofia, conjectura-se, no presente texto, que essa *mimesis* tem uma dimensão no pensamento abstrato. Essa atuação acontece quando está situada no inteligível. Para alcançar os inteligíveis, é preciso realizar o movimento de ascensão, por meio do olhar para dentro (do exterior para o interior, do mundo em que a matéria está entrelaçada aos resquícios dos inteligíveis, para sua própria alma, a parte inteligível que reside em si), para depois olhar para o alto, de maneira hierárquica (alma individual, Alma hipóstase, Intelecto).

Pois bem, afirmamos que a alma, como é por natureza o que é e provém da essência que é superior entre os entes, quando vê algo congênere a ela ou um traço do congênere, se alegra e se deleita, e o reporta para si e rememora de si mesma e dos seus (I. 6 [1] 2, 1-3).

Consequentemente, cabe ao artista, após o movimento de ascensão, contemplar essa forma, que, em seu intelecto, é abstrata e distante da materialidade, para realizar a processão, a descida hierárquica (Intelecto, Alma hipóstase e alma individual), completando o movimento com a expressão do que

⁷⁷ A linguagem proposicional é baseada em proposições ou frases declarativas. Podemos atribuir valores de verdade para tais proposições, ou seja, podemos argumentar sobre sua veracidade ou falsidade. Para além disso, em Plotino, podemos reduzir a linguagem proposicional à linguagem humana de modo geral, que não implica propriamente o ser, mas na qual o dizer pode, quando muito, explicar, desdobrar o ser na sucessão lógica.

⁷⁸ Cf. Nas páginas anteriores indica-se como o mito de Urano, Cronos e Zeus são utilizados para explicar a genealogia das realidades superiores.

contemplou, regozijando-se com o que lhe é congênere e, no mundo sensível, ao depara-se com a materialidade do suporte, fundir na matéria a forma do que contemplou.

Na contemporaneidade, a historiadora da arte Almerinda Lopes mostra alguns dos equívocos cometidos ao relacionar a arte figurativa com a arte abstrata de modo antagônico. Essa abordagem é intrigante para compreender as obras de Kandinsky, como também para especular a expressão de obras abstratas que parecem convergir com as teorias de Plotino.

Para ela, pode-se definir arte abstrata e figurativa do seguinte modo:

O conceito de abstração não encontra um sentido exato na língua portuguesa, mas correntemente é empregado em oposição a figuração representação e imitação. Enquanto a arte figurativa pauta-se no emprego de formas artísticas, que objetivam captar e reproduzir a aparência do mundo objetivo ou analógico, a linguagem abstrata é articulada por formas geométricas, ou simplesmente por cores e manchas geradas pela matéria pictórica lançada pelo artista sobre um suporte (tela, papel, madeira) (LOPES, 2010, p. 15).

Os estranhamentos sobre essa definição acontecem ao entender o entrelaçamento da representação com a *mimesis* como único modo de exprimir uma imagem no mundo sensível, limitando os processos miméticos e relegando-os a um parâmetro universal. Contudo, observa-se que tanto a figura quanto a *mimesis* estão presentes em obras abstratas. Teóricos como Worringer (2014) compreendem que a *mimesis* deve ser observada como um processo distinto da figuração, para que o conceito não seja filiado a uma escola ou momento histórico. Nesse sentido, por mais que ele compreenda que a figuração se opõe à abstração, a *mimesis* está presente internamente no funcionamento de ambos.

A repulsa de Kandinsky pelo desenho de observação de modelos e dos objetos da natureza passou a delimitar seu modo de olhar para a pintura. Por mais que tivesse estudado desenho, o artista deixou evidente que considerava esses estudos limitantes e não condizentes com sua vontade.

[...] quando vim de Moscou para Munique, tive a sensação de renascer, deixando para trás o trabalho forçado para entregar-me ao trabalho aprazível; mas logo me choquei com a limitação dessa liberdade que, embora sob uma forma nova, me reduziu, pelo menos durante algum tempo, à escravidão – o trabalho com modelo (KANDINSKY, 1991, p. 94).

Para ele, “o domínio da arte se separava cada vez mais do domínio da natureza” (KANDINSKY, 1991, p, 94). Kandinsky via a arte e a natureza como antagonicos, como espaços diferentes e independentes, relatando, em alguns momentos, que, ao equiparar a arte à natureza, como pertencentes ao mesmo paradigma, a natureza seria mais perfeita e bela do que a arte.

[...] logo descobri que mesmo que a princípio ela pareça feia, toda cabeça é de uma beleza perfeita. As leis da construção da natureza se revelam em cada uma de maneira tão completa, tão irrepreensível, que lhes conferiam a cor da beleza. Muitas vezes diante de um modelo feio, eu me dizia: Como é inteligente! E é, efetivamente, uma inteligência infinita que se manifesta em cada detalhe: qualquer narina, por exemplo, desperta em mim o mesmo sentimento de admiração que o vôo de um pato selvagem, a ligação da folha ao ramo, o nado da rã, o bico do pelicano, etc. (KANDINSKY, 1991, p. 96).

Kandinsky descreve o objeto como um problema para seus quadros, mas utiliza as figuras em seu próprio sistema artístico. Desse modo, pode-se inferir que o artista não via o objeto como dispensável para seu processo de criação, mas entendia a premência de ressignificar esses objetos para participarem de um sistema artístico. Parece que na teoria que o artista estava desenvolvendo à época, a distinção e hierarquização entre arte e natureza mostram-se sob o prisma da arte naturalista.

Tinha eu a sensação confusa de que [pressentia os segredos de um domínio em si]. Mas não conseguia estabelecer relações entre esse domínio da arte. Ia à Velha Pinacoteca e constatava que nenhum dos grandes mestres chegara à beleza e à inteligência perfeita dos modelos naturais: a natureza permanecia intacta. Parecia-me às vezes que ela ria desses esforços. Com muito mais frequência, porém, ela me aparecia como divina no sentido abstrato do termo: ela criava seus objetos, seguia seu caminho em direção a seus próprios objetivos, que se desaparecem nas brumas, vivia em seu [domínio], que me era estranhamente exterior. Qual era sua posição em relação à arte? (KANDINSKY, 1991, p. 97).

Nesse sentido, especula-se aqui que o artista ao recusar a criação de uma obra com base na observação de objetos do mundo sensível, passava a olhar a espiritualidade que há no mundo para utilizá-la como fonte de criação. Assim, pode-se questionar se em Kandinsky entende-se uma *mimesis* de um *conteúdo interior*?

Kandinsky parece indicar o uso da *mimesis* como um meio do processo criativo e não como a finalidade do artista. Talvez, o artista deve observar a natureza com o propósito de copiar seu movimento, seu ato de criação. Esse

mesmo processo foi realizado nas criações de obras vinculadas ao período bizantino e posteriormente na própria criação de ícones pelos ateliês espalhados na Rússia, que, com as expedições etnográficas ao fim do século XIX e com a exposição do Tricentenário dos Romanov, em 1913, causou impacto na constituição imagética dos artistas futuristas russos⁷⁹.

Nesse sentido, Anne Cauquelin, comenta o debate existente na possibilidade de figuração do divino e a sua relação com a natureza considerando as criações naturalistas ou as expressões artísticas produzidas durante o Império Bizantino. “Pode o princípio divino ser representado em uma forma sensível (visível)?” (CAUQUELIN, 2007, p. 69) Em análise, respondeu que sim, adotando a perspectiva dos iconódulos, de que “nem toda imagem é necessária similitude ou visa à identificação do signo com a coisa” (CAUQUELIN, 2007, p. 69).

Toda a discussão se dá em torno da distinção entre uma imagem “semelhante a” e uma imagem “produzida para”. Em resumo, ao redor da distinção entre imagem natural e imagem artificial, entre *eidôlon* e *eikon*, simulacro e retórica. Compreendamos aqui o que significa “produzir segundo o princípio, ou modelo”, e “copiar o modelo”. [...] Quando se pretende semelhante a seu modelo divino, a imagem é traição, pois exhibe aquilo que é, em essência, invisível. Vertente sensível de uma presença ideal, ela divide o que é único e, pior ainda, substitui a ordem do espírito pela ordem da matéria (CAUQUELIN, 2007, p. 69).

Em Kandinsky, a tarefa do artista aproxima-se dos iconódulos por não observar a recusa completa da figura. Contudo, para que o artista alcance a sua finalidade de não representação semelhante à natureza, já que “consiste em analisar esses meios e essas formas, aprender a conhecê-los [...] utilizando-os para fins puramente pictóricos” (CAUQUELIN, 2007, p. 59).

A busca pela objetividade não é realizada apenas por artistas que produzem obras figurativas, porém, ela também está presente nas obras abstratas. Um exemplo é o próprio esforço de Kandinsky em transpor o conteúdo

⁷⁹ Cf. nota 20.

de sua *intuição* em uma sintaxe que dialogue com elementos figurativos sem recorrer a um sentido habitual da imagem.

Lopes (2010, p. 19) explica que “ao optar por uma tendência abstrata, os artistas buscavam atribuir anatomia às formas”, distorcendo a correspondência dos objetos com o mundo exterior e criando sentidos e significados. Recorrendo à linguagem, o artista consegue estabelecer uma relação com a natureza, seja por meio da mediação metafísica ou da sensibilidade das emoções.

Deve-se observar, no entanto, que a recorrência aos signos abstratos não se constitui em peculiaridade do nosso tempo, nem foi essa gramática uma invenção da Arte Moderna. As linhas e formas abstratas já apareciam nas manifestações pictóricas dos nossos ancestrais, nas sociedades primitivas, e também na dos artistas orientais, em tempos remotos. Elaborar pinturas e gravuras com signos figurativos e abstratos revela a capacidade e a necessidade do chamado homo sapiens (homem sábio) de dar sentido à natureza da qual ele fazia parte através dos códigos, procurava dar forma tanto ao que ele viu a sua volta, como ao que ele não conseguia explicar, isto é, aos enigmas (fenômenos da natureza) ou aos seres imaginários (mitos) (LOPES, 2010, p. 19).

Vera Pugliese indicou que os procedimentos classificatórios de uma arte abstrata (“vertentes construtivistas, geométricas, expressivas, informais, oníricas, sensíveis, gestuais, sígnicas, matéricas, “puras” ou em processos progressivos”) (PUGLIESE, 2018, p. 3857) camuflam problemáticas advindas da conceituação da figuração e teorias da representação pautadas pela *mimesis* como a fundação das artes visuais no ocidente. Para a historiadora da arte, ao adotar a abordagem de que a arte ocidental nasceu com a “fixação do problema fundamental da *mimesis* na Grécia clássica, assumirmos que ela se abriu em dois milênios e meio de continuidades, rupturas, retomadas e sobrevivências, sob diferentes regimes de visualidade” (PUGLIESE, 20018, p. 3857). Assim, Pugliese assume que é preciso estabelecer que existe uma vinculação entre a *mimesis* e a abstração e, ao opor esses dois conceitos, pode-se ter dois resultados

[...] O primeiro é a filiação ao conceito clássico de *mimesis* a uma intrincada fortuna crítica, que impõe vincular a abstração a uma antinomia que traz uma série de discursos plenos de valorizações. O segundo é que tal filiação tem como corolário a exclusão de conceitos de abstração que passam ao largo do conceito clássico de *mimesis*, sob o argumento de que só a arte novecentista e ocidental poderia reivindicar tal epíteto, pois teria surgido sob a égide da intencionalidade de se opor à *mimesis*, excluindo quaisquer manifestações de produção visual não representacional em outras culturas (PUGLIESE, 2018, p. 3858).

Kandinsky buscou romper com a ideia de representação que busca na *mimesis* um processo de cópia do mundo sensível e adepta à perspectiva linear, do entendimento da realidade como ilusão. Para teóricos como Sers “A arte abstrata [...] é linguagem e essa linguagem pode falar mais alto do que a da figuração da natureza” (SERS, 2016, 3, p. 306 - 309). Nesse sentido, exprimir-se por meio da abstração é para ele um viés crítico utilizado por Kandinsky para alcançar a interioridade do artista que a projeta na materialidade do mundo sensível. Assim, para o artista, a composição, a forma e toda a sintaxe de uma possível ciência da arte não poderiam romper com a *necessidade interior* ou com a subjetividade do artista.

Assim, em Kandinsky, a arte naturalista foi percebida como sinônimo de retrocesso, escuridão, sombras e conteúdo sem alma, enquanto o abstrato estava para o fantástico que reside na alma, é o “som interior” (2015, p. 48), a verdade, a luz e a mudança. Para ele, existe uma relação entre os elementos figurativos e os abstratos.

A abstração de Kandinsky também provém do mundo, mas de um mundo que deixa de ser objetivo. A célebre história da “revelação”⁸⁰ da abstração por Kandinsky não vem dessa experiência diante do mundo, mundo resumido a um quadro, quando ao próprio artista, posicionado de lado, que ele descobre e clama por uma coisa diferente daquilo que pintou (BONFAND, 1996, p. 14).

Nas obras teóricas e práticas de Kandinsky, a definição de *mimesis* relaciona-se com a subjetividade da alma do artista, que rompe com as barreiras da visão sensível do mundo exterior.

⁸⁰ Trata-se de uma referência à passagem de Olhar sobre o passado (KANDINSKY, 1991, 88). na qual Kandinsky relata uma de suas experiências estéticas ao chegar em casa e perceber um quadro misterioso. Essa passagem será melhor analisada no segundo e terceiro capítulo.

Por um lado, em Plotino obtêm-se a possibilidade de compreensão do conceito de *mimesis* como partícipe de elementos inteligíveis, observada pelo movimento de contemplação da interioridade da alma e é essencial para a produção das “obras belas” (I. 6 [1] 1). Por outro, Kandinsky passa a relacionar a arte com o conteúdo interior do artista, com sua alma, opondo à materialidade de seu tempo.

É sempre nas épocas em que a alma humana vive mais intensamente que a arte torna-se mais viva, porque a arte e a alma se compenetraram e se aperfeiçoam mutuamente. Nas épocas em que a alma está como que entorpecida pelas doutrinas materialistas, pela incredulidade e pelas tendências puramente utilitárias que são as consequências daquelas, enfim, nas épocas em que a alma não conta mais, vemos difundir-se a opinião de que a arte pura não foi dada ao homem para realizar tal ou tal objetivo bem definido, que e a não tem objetivo algum e apenas existe pela arte (KANDINSKY, 2015, p. 127).

Kandinsky sustentou o posicionamento de que a arte e a beleza derivam dos esforços metafísicos da alma e destoa da materialidade difundida por artistas em seu tempo. Essa questão levantada pelo artista desdobrou-se durante a sua estadia na Rússia, sobretudo no período após a Revolução de Outubro e quando assume uma posição docente na Vkhutemas, conforme será aprofundado no terceiro capítulo.

Para Plotino, a beleza estava relacionada com a arte, com a ética e com a ascensão espiritual do artista em busca dos inteligíveis. Consequentemente, o funcionamento da *mimesis* em Plotino é propícia para os artistas, pois se distancia da criação artística de Platão e aproxima-se de algumas produções artísticas realizadas pela arte bizantina. Para Kandinsky, o movimento mimético por vezes assume um duplo conceito de uma cópia dos objetos do mundo sensível e a cópia do processo criativo, tal qual percebe-se em Aristóteles e em Plotino.

Além de compreender a dimensão metafórica das imagens em Plotino, segue-se a compreensão de Anne Cauquelin (2007, p. 71), ao relacionar a *poiesis* como uma possibilidade de produção original, diferente da *mimesis* platônica. Para ela, a originalidade que a *mimesis* recebe foi teorizada por Aristóteles no livro I das *Categorias*, em que o filósofo entende substituição da representação pela identidade para a utilização de homônimos, portanto, tendo significados diferentes na produção de imagens (2007, p. 71).

Levar em conta e apoiar-se na imagem-produção, aquela que Aristóteles chama de *mimesis*. Aqui não é o modelo que é diretamente imitado, mas o modo de produção do modelo. Assim, o célebre “imitar a natureza” não significa que se não “copiar” os objetos que ela oferece, mas a “economia” pela qual a natureza ou Deus age no mundo (CAUQUELIN, 2007, p. 71).

Essa interpretação aristotélica da *poiesis* pode ter embasado as teorias de Plotino, principalmente pela proximidade entre ambas. A *poiesis*, como uma produção de homônimos, permitiu que séculos depois o Cristianismo ortodoxo inserisse a compreensão do ícone como uma possibilidade de representação sem uma interferência no caráter transcendental da divindade.

As concepções de Plotino sobre o papel da arte difundiram-se em seu tempo e na posteridade. Nas ideias de Grabar (2007, p. 36), é fácil prever a repercussão que as palavras de Plotino podiam ter no campo da arte figurativa. Essas ideias colocavam em dúvida o valor das representações que não teriam outro objetivo a não ser imitar a aparência das coisas da natureza. Eram capazes de diminuir a capacidade de sensibilidade do artista e do espectador por copiar características de um mundo decadente.

Em busca de la esencia de las cosas, unos y otros podían acostumbrarse a dejar resvalar la mirada sobre su apariencia y captar en ella menos hechos dignos de ser retenidos que sus predecesores. Su experiencia como observador corría el peligro de disminuir, mientras que la búsqueda de la imagen “verdadera”, la de lo inteligible, los obligaba inevitablemente a someter la visión directa a una interpretación más abstracto del arte debía por tanto plegarse a convenciones determinadas. El próprio Plotino había pensado en ello (GRABAR, 2007, p.37).

Observa-se que Plotino inverteu a concepção da *mimesis* platônica e aproximou-se da compreensão aristotélica para poder alinhar sua teoria. Assim, para Plotino, a *mimesis* ocorre em todos os movimentos da ascensão e da processão, com a contemplação e a produção de imagens. Além disso, Plotino acreditou que, para alcançar o espiritual, era preciso exercitar os conhecimentos abstratos, como as técnicas da matemática, da geometria e as virtudes (I. 6 [1] 1), que possibilitavam aos humanos a compreensão da incorporeidade dos inteligíveis.

Em busca da imagem perfeita a ser representada pela arte, Plotino sugere que é preciso estabelecer um estudo físico e metafísico para compreender a própria capacidade do corpo, não esquecendo que esse é formado por matéria e uma alma individual.

No caso de Kandinsky, o artista deve compreender que a sua relação com a arte, objetiva uma elevação coletiva. Para ele, a cura para os males das décadas nas quais ele vivia seria proveniente da arte. Para tanto, a pintura mostra-se como um meio para expressar o conteúdo dessa alma. “A pintura é uma arte, e a arte, em seu conjunto, não é uma criação sem finalidade que cai no vazio. É uma força cujo objetivo deve se desenvolver e apurar a alma humana” (KANDINSKY, 2015, p. 126). Se esse movimento da arte está necessariamente entrelaçado ao desenvolvimento do artista e dos demais, é preciso que este esteja alinhado com certas práticas de vida para perceber seu *conteúdo interior*.

1.2 RELAÇÃO ENTRE MATÉRIA E ENFORMAÇÃO EM KANDINSKY E PLOTINO

Sabe-se que Plotino, entre 254 e 263 d.C, escreveu parte dos seus tratados que nos anos seguintes seriam reunidos por Porfírio de Tiro e transformados nas *Enéadas*. Dentre esses tratados, estava o II. 4 [12] *Sobre a matéria*, o qual versa a respeito da relação entre as hipóstases inteligíveis e a natureza da matéria. Para tanto, o filósofo dialoga com a teoria do estoicismo, que naquele período mantinha posicionamentos anti-metafísicos e defendia a corporeidade da arte e dos elementos do mundo. Deste modo, para compreender os desdobramentos da filosofia plotiniana perante a questão da matéria, da beleza dos corpos e das associações estabelecidas pelos humanos com a arte é necessário perceber como eram a arte e a filosofia daquele tempo.

Essa análise permite o aprofundamento da repercussão do binarismo entre a materialidade e a metafísica, principalmente para a arte no início do século XX.

No século de Plotino, nota-se as teorias filosóficas que tinham a materialidade do corpo como princípio de criações artísticas. No tratado *Placita Hippocratis et Platonis*, V, 3, de Galeno, observa-se uma relação sobre o cânone a ser seguido pelos estoicos:

Crisipo [...] sustenta que a beleza não consiste nos elementos, mas na proporção harmoniosa das partes, a proporção de um dedo para o outro, de todos os dedos para o resto da mão, do resto da mão para o pulso, desses para o antebraço, do antebraço para o braço inteiro, ou seja, de todas as partes entre si, como está escrito no cânone de Policlete (GALENO, V, 3).

Panofsky (2014, p. 101) indicou que, nessa descrição de Galeno, ficou explícita a pretensão de determinar um “caráter puramente antropométrico”, anunciando proporções objetivas do ser humano. Isso não quer dizer que ele especificava dimensões técnicas, deixando para que o artista observasse e representasse variações “anatômicas ou miméticas” (PANOFSKY, 2014, p. 101).

André Grabar (2007) comentou que a arte produzida no tempo de Plotino, durante o século III, é herdeira dos séculos anteriores e, ao mesmo tempo, distancia-se das obras realizadas no período de Platão. Consequentemente, Plotino analisa as produções dos séculos anteriores a partir de um olhar

acostumado a contemplar outros movimentos de criação, como as que foram criadas em seu tempo⁸¹.

En Egipto, donde Plotino pasó su juventud, en Italia, donde residió a continuación, en todos los lugares donde el filósofo pudo observarlo, este arte vivía del caudal de las tradiciones y de los modelos legados por la época anterior. En vez de evolucionar progressivamente com arreglo a uma curva definida por creaciones nuevas como en tempo de Platón, oscilaba entre varias maneras, a la cuales, alternativamente, la moda del momento otorgaba la preferencia, pero que tenían su punto de partida, todas ellas, em la obra de una escuela artística más antiga, helenística, clásica, incluso arcaica (GRABAR, 2007, p. 34).

Dentre os diálogos entabulados por Plotino, tem-se o questionamento da filosofia praticada pelo estoicismo antigo. Esses filósofos tinham como pressuposto para as artes a realização de uma *mimesis* da natureza como modo dos humanos sentirem-se pertencentes ao Todo. Para além disso, ele apresentou em seus tratados sobre as artes⁸², os argumentos estoicos para, então, rebatê-los, distanciando-se de uma produção visual que se ampara em modelos sensíveis para eleger a contemplação dos inteligíveis como a causa das obras de arte.

O estoicismo foi uma das escolas mais destacadas da Antiguidade, tendo permanecido durante séculos nas pautas filosóficas, seja na Grécia Antiga ou na Roma Imperial. As escolas, por vezes denominadas como “movimentos”⁸³, por não terem uma linha filosófica universalista entre os participantes, foram divididas em fases, sendo elas:

O Estoicismo Primeiro: da fundação da escola por Zenon, aproximadamente no ano 300 a.C., a fins do século II a.C., período que compreende a direção de Crisipo, o maior de todos os estoicos.
O Estoicismo Médio: a era de Panécio (129-119 a.C) e Posidônio (135-51a.C.)
O Estoicismo Romano: o período imperial romano, dominado por Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio (SEDLEY, 2006, p. 7).

As fases das escolas estoicas compreendem mudanças significativas em suas vertentes filosóficas⁸⁴. Essas mudanças refletem perspectivas por vezes

⁸¹ Grabar (2006, p. 33) indica que parte das obras produzidas no período de Plotino, entre 205 a 270, ou foram perdidas ou estão dispersas em coleções pelo mundo.

⁸² I. 6 [1] e V. 8 [30].

⁸³ Jean-Baptiste Gourinat (2008, p. 12) considera que o estoicismo não pode ser descrito como uma escola, por não existir uma unidade de pensamento e princípios filosóficos entre os seus participantes, mas sim como um movimento.

⁸⁴ Segundo apontamentos de Borri e Salles (2016, p.1), o estoicismo antigo foi um dos principais movimentos na filosofia helenística (c.300 a.C – 30 d.C.), juntamente com o epicurismo e a academia platônica. De fato, o estoicismo mostrava-se o movimento dominante desde o início do Império Romano até o fim do século III d.C.

divergentes a respeito do que é ser um estoico, sobre as filiações filosóficas, os posicionamentos políticos dentro da cidade, principalmente ao considerar que a filosofia para eles era teórica e prática, vivenciada no cotidiano. Com isso, pode-se caracterizar as seguintes divisões sobre os pensamentos desses filósofos:

1. A primeira geração;
 2. A era dos primeiros escolarcas atenienses;
 3. A fase platonizante (o estoicismo médio)
 4. A descentralização do século I. C.;
 5. A fase imperial.
- (SEDLEY, 2006, p. 7)

A primeira fase do estoicismo, elencada por Zenon, foi caracterizada por formar um grupo de filósofos que receberam o nome de estoicos por se reunirem no “pórtico pintado” (*Stoa Poikile*) (SEDLEY, 2006, p. 11). Com o falecimento de Zenon, a escola ganhou notoriedade durante o período Helenístico.

Na segunda fase do estoicismo, ocorreu uma união com o platonismo, em meados do século II. a.C, em que se reconhecia uma herança platônica, sobretudo na recepção da obra *Timeu* de Platão, que passou a ser revisitada por Possidônio para repensar uma cosmologia, na qual o filósofo opta por uma abordagem platônica sobre a tripartição da alma e nega a falência moral das paixões estipulada por Crísipo (SEDLEY, 2006, p. 22).

A terceira fase, conhecida como estoicismo imperial, tinha proeminência na esfera política, principalmente seu diálogo com a religião nos primeiros séculos da era cristã. Neste período, o Império Romano utilizava de serviços de conselheiros filósofos⁸⁵, como foi o caso de Sêneca ao atuar no governo de Augusto Nero (GILL, 2006, p. 35).

Dentre as teorias dos estoicos que se sobressaem ao serem retomadas por Plotino em suas *Enéadas*, destacam-se duas. A primeira abordagem concerne à questão física e epistemológica do que se compreende como um corpo. Para Plotino, um corpo pode ser composto por matéria e alma, no caso dos humanos e matéria e forma, quando observa-se objetos do mundo, como, por exemplo, as obras de arte.

⁸⁵ Segundo Porfírio (V.P. 4), Plotino também havia oferecido conselhos para o Imperador Galieno (218-268 d.C) durante seu reinado entre 260 a 268. Destaca-se que a ética estoica aparecia com frequência nas próprias atitudes dos filósofos e seus aconselhados, ou nos posicionamentos políticos, como no caso de Marco Aurélio e seus escritos reunidos na obra *Meditações*.

Sabe-se que Plotino não nomeia um filósofo estoico específico em seus debates, contudo, especula-se essa aproximação filosófica a partir de um estoicismo compreendido hoje como de primeira fase. Também é possível realizar uma aproximação com um estoicismo da fase imperial, especialmente da obra *Meditações*, de Marco Aurélio, o qual estipula a relação entre a produção do artista e a produção da natureza.

De modo geral, pode-se compreender o corporalismo estoico do seguinte modo:

Os estoicos tinham uma categoria mais ampla, a do “algo” (ti), que incluía, além do que existe (os corpos), incorpóreos ou “subsistentes” (*tà hyphestôta*) tais como o vazio, o lugar, o tempo e o que é “passível de ser dito” (*tà lekta*: os sentidos). Segunda qualificação é de que a concepção estoica da corporeidade do cosmos de forma alguma conota o mundo corpóreo da matéria inerte da filosofia natural do século XVII e XVIII, apropriadamente descrito por Randall como um mundo que consiste unicamente em “partículas sólidas, duras e massudas de substâncias conectadas por causalidade mecânica. Os estoicos, ao contrário, seguiam o precedente dos vários pré-socráticos e de Platão ao sustentar que “todo o cosmos é um ser vivente, animado e racional, tendo por princípio regente o éter (caracteristicamente identificado ao fogo pelos estoicos) (WHITE, 2006, p. 44).

Entende-se que o corpo, para os estoicos, além de ser um vivente e mutável, pode assumir várias visualidades, como a do fogo e de outros elementos da natureza e a da alma, até alcançar os incorporais, que ainda fazem parte do sistema filosófico, como o vazio.

Alguns aspectos são importantes para compreender a configuração do Cosmos estoico⁸⁶. Para eles, as partes dialogam entre si harmonicamente, sejam essas partes corporais ou incorporais para garantir a perfeição do *Cosmos*. É preciso que se tenha uma ética que estabeleça regras de conduta para que o corpo do filósofo esteja em harmonia em si mesmo, para garantir uma eficiência em seu diálogo com a sociedade.

Para Plotino, a filosofia estoica possuía uma correspondência direta com a ideia de beleza corpórea, já que, para os estoicos, a única realidade possível é aquela física, na qual o mundo faz parte. No estoicismo, o mundo é um Todo que

⁸⁶ Em diálogo sobre as concepções estoicas da arte, percebe-se que existia a compreensão da inexistência de uma dimensão metafísica do *Cosmos*, como é possível encontrar no pensamento de filósofos platônicos e neoplatônicos e entendia-se que tudo era matéria. Desse modo, a teoria estoica sobre o princípio ativo do cosmos como corpóreo (WHITE, 2006, p. 145) pode indicar uma concepção materialista acerca da beleza dos corpos.

possui como constituição de si a natureza e os incorporais. Os estoicos defendiam que o material constituinte de uma coisa é um corpo, de modo que a coisa em si também seja um corpo (WHITE, 2006, p. 146).

Em uma primeira abordagem, tudo tinha um corpo, não sendo possível encontrar o princípio metafísico para guiar a produção artística. Para os estoicos, a beleza é a equivalência das partes do corpo para a sua constituição perfeita, seguindo um cânone de correção⁸⁷. Essas partes, ao se unirem, participam do Todo e, por isso, são consideradas belas. Deste modo, é papel do artista contemplar a natureza e produzir a partir dela.

A beleza do mundo é uma atitude “artística” da natureza, que se introduz nele por meio da técnica divina, do equilíbrio e da proporção. A antiga concepção do belo, em que a simetria se aplica não somente à totalidade, mas também às partes, garante a harmonia mútua e a correspondência com o Todo (LOMBARDO, 2011, p. 116). Assim, o Todo é belo graças à harmonia da proporção de suas partes. Pode ser encontrada ainda a explicação de que os estoicos qualificam o belo de bem perfeito porque está repleto de todos os fatores requeridos pela natureza ou porque tem proporções perfeitas. (LOMBARDO, 2011, p. 116).

A filosofia dos estoicos passou a ser estudada e compartilhada nas aulas de Plotino, conforme nos indica Porfírio (V. P. 1). Nesse sentido, tem-se, de um lado, uma arte metafísica de Plotino e, do outro lado, uma arte sensível, realizada por meio da experiência e que possui similitudes com uma arte descrita na obra *A Poética*, de Aristóteles.

Realizando uma dessas discussões com o período atual, Anne Cauquelin evidencia a relação entre a teoria dos estoicos e a dimensão do vazio na arte contemporânea. Nessa análise, a filósofa observa a possibilidade de aproximação da concepção dos incorporais dos estoicos. Portanto, divide-se essas análises em duas partes para compreender como pode ocorrer esse entrelaçamento com as teorias de Plotino.

⁸⁷ Tem-se a compreensão sobre o *Cânone* de Policeto por meio dos escritos estoicos e dos apontamentos realizados por Plotino, assumindo que tanto o tratado original quanto a estátua não sobreviveram ao tempo.

No tratado *Sobre o belo* (I. 6 [1]), Plotino questiona a teoria estoica da imagem como uma representação do que é superior como dependente das seguintes qualidades: simetria e proporção dos corpos.

Dizem que todo mundo diz que a simetria das partes umas com as outras e com o todo, e a adição de algumas boas cores, constitui a beleza para a visão e que, tanto para essas quanto para todas as outras coisas em geral, o serem belas consiste no serem simétricas e mensuradas (I. 6 [1] 1, 18-22).

Segundo Loraine Oliveira (2013, p. 339), a representação da beleza nas obras de arte no período do século II. d. C. remete à teoria segundo a qual a beleza resulta do acordo das partes entre si. Para a pesquisadora, essa é uma retomada da teoria clássica da arte grega, expressa no *Cânone* de Policleto⁸⁸ e, nas suas linhas gerais, assumida pelos estoicos. Grabar (1945, p. 35) já havia descrito como nesse século as artes pareciam caminhar em “zigue-zague”, retornando aos ideais clássicos e helenísticos de produção de obras de arte, atualizando-os para compactuar com as questões que surgiam em seu tempo.

Essa definição de simetria aplica-se para os estoicos a todos os gêneros do belo: a beleza da alma, a dos corpos e a que existe nos discursos e nas artes. Existe uma relação entre a beleza da simetria das partes com a simetria do Todo e que a organização das partes persiste para a manutenção da ordem do Todo (KRAKOWSKI, 1929, p. 176).

Em outras palavras, a teoria estoica da beleza consiste fundamentalmente em considerar a proporção das partes um requisito para a harmonia do Todo. Na concepção de Lombardo (2011, p. 116), os estoicos definem a simetria como o tamanho absoluto de uma manifestação do belo na natureza e no mundo. Com efeito, o equilíbrio e a proporção das partes colocam-se como manifestações divinas. Disposição essa em última instância corporal. A proporção é imposta sobre a matéria pela razão ou pela vontade. Assim, “o belo é resultado da harmonia que encontra o equilíbrio da razão com as afecções humanas” (KRAKOWSKI, p. 1929, p. 175). No âmbito da vontade, o belo pode aparecer

⁸⁸ Segundo Lombardo, Policleto de Argos redigiu, no século V. a.C., um tratado sobre arte, denominado *Cânone*, cujos princípios são ilustrados por uma escultura homônima de sua autoria. Os princípios do *Cânone* estão de acordo com a noção de *symmetria*, que não possuía necessariamente uma função técnica: “ela manifestava a beleza na composição e na harmonia e eliminava assim a rigidez formal arcaica. A articulação recíproca das partes e a lógica constitutiva da construção geral asseguravam a mesma dignidade estética a todos os elementos” (LOMBARDO, 2011, p. 32 ss.).

através da virtude, da lei, da ordem. Em outras palavras, por meio da prática da ética.

Por mais que exista a adoção da simetria corporal, essa concepção poderia incitar de forma errônea, a classificar os estoicos como adoradores do que é extremamente corpóreo. Nesse sentido, Alain Besançon, em *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia* (1997, p. 75), explica que os estoicos não são iconoclastas e que o filósofo se mantém diante de imagens com uma atitude de respeito e reserva, já que o divino está em toda parte, em toda produção, seja ela da arte ou da natureza.

Em oposição à arte dos estoicos, Plotino acreditava que os humanos se dividiam em alguns tipos, que contemplavam de modo diferente os inteligíveis. Deste modo, a produção, seja artística ou não, estava relacionada com a capacidade de cada humano de contemplar as formas. Assim, a simetria dos corpos não poderia ser a causa da beleza ou a fonte da união e harmonia com o mundo, mas, sim, os resquícios do Um que eram encontrados nas realidades inteligíveis.

Plotino, no tratado *Sobre a dialética* (I. 3 [20] 1, 1-10), explica que existem três tipos de humanos capazes de realizar a ascensão em busca do Um. Eles são: o filósofo, o músico e o amante⁸⁹. Em sua teoria, o percurso ascensional possui dois caminhos: o da beleza e o da dialética. Ambos os humanos partem do mundo sensível, mas de níveis diferentes.

De modo geral, entre os humanos, o músico, neste tratado, está representando os artistas e necessita de estímulo para conseguir encontrar o inteligível nas impressões, imagens com que se depara, pois, diferentemente dos demais tipos humanos, ele é incapaz de perceber e realizar o percurso ascensional sozinho (I. 3 [20] 1, 18).

Em I. 6 [1] 1. 1- 6, Plotino entrelaça as artes com a beleza, exaltando que o belo está presente em tudo, seja na visão, na audição e nas músicas de todos os tipos, já que, para serem belas partilham de uma harmonia em comum. De Keyser (1955, p. 72) indica que as harmonias transcendentais, as que estão nos níveis do inteligível, ao serem reconhecidas pela alma proporcionam um

⁸⁹ Ressalta-se que essa divisão entre filósofo, músico e amante já era realizada por Platão no *Fedro*.

regozijo, pois a alma reconhece nessas harmonias o seu congênera e consegue ascender à beleza superior.

Para realizar uma bela obra, o músico, assim como os outros tipos humanos, precisam efetivar a purificação de si através das virtudes, tendo em vista que atuam na separação e afastamento do que é sensível e supérfluo. Esse movimento é essencial para entender que a beleza não se limita apenas aos corpos, mas se estende às belezas invisíveis das músicas e das virtudes, Plotino questiona a ideia de simetria e harmonia⁹⁰ em relação ao que é invisível aos olhos.

Plotino entendia que os sons sensíveis são dotados de matéria, que se mostram como continuação da harmonia inteligível a que o artista consegue contemplar. Para tanto, os artistas dependem de um guia. O músico, especificamente, precisa ser ensinado sobre a teoria musical para separar a matéria das “coisas sobre as quais se dão as proporções e as razões”⁹¹ (I. 3 [20] 1, 23 – 24, p. 264), para perceber que ele se excitava com a beleza e harmonia inteligíveis existentes nos sons. Assim sendo, é papel dos artistas perceberem que os sons sensíveis e as melodias são apenas sombras de uma forma inteligível.

O segundo tipo humano definido por Plotino é o amante do belo. Em sua definição, o filósofo explica que:

O amante, em quem o músico pode transformar-se e, transformado, pode assim permanecer ou ir além, é de alguma maneira memorioso da beleza; todavia, estando ela afastada, ele é incapaz de apreendê-la (I.3 [20] 2, 1-4).

No mundo sensível, o amante, ao encontrar um corpo belo, experimenta a sensação da beleza e se apaixona. Através do autoconhecimento e das virtudes, o amante reconhece dentro de si o princípio do belo. A conversão do olhar, proposta por Plotino de fora para dentro em busca do inteligível e da

⁹⁰ Para Platão, a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo (*REPÚBLICA*, 398 d).

⁹¹ 13 Igal (1992, vol. I, p. 226, n.8) relata que as proporções e razões são termos musicais. Aqui, *logoi* referem-se às razões numéricas que denotam os intervalos musicais: 2/1 (oitava), 3/2 (quinta) e 4/3 (quarta); já o termo *analogiai* refere-se às proporções harmônicas em que o som intermédio excede e é excedido pela mesma fração de seus extremos. Longe de adentrar em uma teoria musical, Plotino parece apontar para a existência desses dois componentes em ambas as realidades, sendo papel do músico, reconhecer as que possuem maior grau de elevação visíveis, com elas se excitam (I. 3 [20] 2, 1 - 4).

perfeição, é um novo começo para esse humano que deseja seu semelhante. É preciso ensinar a esse humano que não deve excitar-se com as belezas sensíveis dos corpos (I. 3 [20] 2, 4) e que, ao olhar para esses corpos, precisa ver com a visão interior.

Na definição de quem é o filósofo, Plotino diz que

Já o filósofo por natureza, este está pronto e, por assim dizer, alado, sem necessidade de separação, como os outros, pois já está em movimento para o alto, mas, estando desorientado, necessita apenas de um guia. Portanto, deve-se guiá-lo e libertá-lo, ele que por natureza deseja e é de longa data liberto (I. 3 [20] 3, 1-4).

A alma do filósofo é distinta das almas dos demais humanos. A definição de Plotino dialoga com o pensamento de Platão no *Fedro* (249 c 5-6) ao dizer que só a alma do filósofo ainda continua dotada de asas⁹², pois nele a memória permanece fixa nas ideias e não se corrompeu no momento da queda. O filósofo precisa aprender a matemática, dado que ainda não progrediu o suficiente para que ele se habitue ao que é invisível. Plotino indica que esse tipo humano possui a facilidade de aprender os ensinamentos, mas que necessita de confiança para continuar a jornada (I. 3 [20] 3, 5 – 9). O filósofo naturalmente é virtuoso e precisa ser incitado no aperfeiçoamento das virtudes e após o estudo da matemática.

Para Plotino, a música, os corpos belos e a filosofia compõem as etapas para a subida de cada tipo humano. É preciso entender que essa relação dos tipos humanos não é estática, podendo ocorrer transformações em que o músico passa a ser amante e depois filósofo. Essas relações demonstram, como em Plotino, o papel da arte está relacionado com a filosofia. O estudo científico e a preparação ética dos humanos que podem alcançar o inteligível resguarda um lugar para a arte próximo à filosofia e a outros campos do conhecimento. Plotino entende que, para o artista realizar uma obra bela, é preciso que tenha não apenas os estudos técnicos do fazer artístico, mas é necessário ser humano virtuoso para conseguir separar a matéria da forma bela.

⁹² Existem algumas teorias que indicam a interpretação de Plotino acerca dessas duas passagens referentes à descida das almas para o corpo, presentes na teoria platônica da passagem da perda das asas no *Fedro* (246 c-d) e na do corpo como prisão da alma no *Fédon* (82 e). Segundo ULLMANN (2008), a descida acontece por necessidade ontológica ou por culpa. Já BRANDÃO, reforça a teoria da culpa, em que segundo o comentador, Plotino explica em V, [10] 1, 1, 5 que algumas almas, não satisfeitas em governar e ordenar o universo ao lado da Alma do mundo, buscando a individualidade e a pegaram-se a corpos e acabaram por esquecer sua natureza e sua origem, apreciando mais o mundo sensível que si mesmas.

Então, o que faz até mesmo os corpos aparecerem belos e a audição anuir a sons porque são belos? E todas as coisas que derivam da alma, como são todas elas belas? São todas as coisas belas por uma e mesma beleza, ou a beleza no corpo é diferente da que há em outra coisa? E o que são, ou que é essa beleza? Pois, enquanto certas coisas não são belas por seu próprio substrato, como os corpos, mas por participação, outras são elas mesmas belezas, tal como a natureza das virtudes. Corpos, com efeito, se mostram ora belos, ora não belos... pois uma coisa é serem corpos outra serem belos. Então, que é essa beleza presente nos corpos? (I. 6 [1] 1, 7-15).

Ao rechaçar a noção de beleza advinda da simetria dos corpos, Plotino questionou a teoria estoica da corporeidade como o princípio causal da beleza. Deste modo, não cabe ao artista, por exemplo, executar obras conforme cânones que possuem como métrica o corpo sensível.

Em uma das passagens do tratado *Sobre o belo*, especula-se acerca do seu conhecimento do filósofo sobre a relação dos estoicos com o cânone de Policeto, deixando explícito o seu posicionamento contra esse tipo de representação: talvez esse posicionamento de Plotino e o debate que ele estabelece com os estoicos durante a *Enéada I* tenha favorecido as análises a *posteriori* de Grabar.

En realidad, no es la actitud de Plotino en relación con el arte que conoció lo que se trata de imaginar, sino su forma de contemplar una obra de arte y el valor filosófico y religioso que él atribuye a la visión. Por sus opiniones sobre la manera en que conviene estudiar la obra de arte, interrogar y gozar toda visión, y em especial la contemplación de una creación artística, Plotino anuncia al espectador de la Edad Media. Y son las formas anticlássicas medievales las que parecen responder mejor a este problema nuevo, cuyos elementos es Plotino el primero en indicarnos (GRABAR, 2007, p. 35).

Se as teorias de Plotino soam como anticlássicas, elas servem como guia notadamente para o período Bizantino e posteriormente para artistas que mergulharam por essas águas em busca de elementos para o processo de criação. Esse parece ser o caso de Kandinsky, que, desde a virada do século XIX para o XX, demonstrou uma preocupação sobre o conteúdo de suas obras seguindo uma orientação espiritual em oposição a uma materialidade exacerbada. Assim, em alguns escritos, conforme será abordado neste tópico do capítulo, o artista evidencia que a percepção da natureza e a materialidade do objeto aparecem como problemas que precisavam ser solucionados.

A pintura está, no momento atual, numa situação nova. Libertou-se da dependência estreita da "natureza". Mas sua emancipação mal

começou. Se a cor e a forma já serviram de agentes interiores, foi, sobretudo até aqui, de maneira inconsciente. Artes antigas, como a arte persa, já conheceram e praticaram a subordinação da cor a uma forma geométrica. Mas construir uma base puramente espiritual é um trabalho de grande fôlego (KANDINSKY, 2015, p. 109).

O artista moderno demonstrou que tinha o conhecimento acerca do debate sobre a metafísica e a materialidade, compreendidos como a causa da criação dos objetos no mundo, inclusive os artísticos. Nesse sentido, ele admite que a questão é antiga, mas que para ele torna-se imprescindível situar-se em favor da metafísica e da espiritualidade como norteadores para a existência de suas obras.

Para Kandinsky, parece ser imprescindível exercitar a atividade da visão para perceber o objeto abstrato em sua alma. Voltar-se para o interior, para si, e contemplar o abstrato de sua alma, para, então, conseguir externalizar. Consequentemente, a dificuldade encontrada reside na produção, em como apresentar o conteúdo abstrato por meio da pintura. Assim sendo, o desafio do artista está no diálogo entre o abstrato presente em sua alma quando necessita ser mesclado com a materialidade do suporte.

Um modo de aproximação entre o posicionamento de Kandinsky e o debate travado em outros períodos, como no neoplatonismo, mostra-se por meio dos escritos de Plotino, ao explicitar que a “matéria é um substrato e um receptáculo de formas” (II. 4 [12] 1, 1), teoria atribuída a consecutivamente Aristóteles⁹³ e Platão⁹⁴ ou as teorias estoicas⁹⁵. Plotino lembra que os corpos são compostos de matéria e alma individual. A parte inteligível dos corpos, a alma, é o elo com o inteligível. Nesse sentido, a matéria não tem a sua criação advinda do inteligível, mas molda-se de acordo com ele.

Plotino define a matéria como “algo indefinido e amorfo, mas nada indefinido e amorfo há nos entes excelentes de lá, também não haverá matéria lá; e se cada um deles é simples, não haveria necessidade de matéria para que exista um composto formado por ela e por algo outro; entretanto, há para os entes que devêm necessidade de matéria, e também para os que se produzem uns a partir dos outros (II. 4 [12] 2, 3 – 8).

⁹³ Cf. Aristóteles, *Física I*. 9 192a 31.

⁹⁴ Cf. Platão, *Timeu*, 49a 6.

⁹⁵ Cf. *Stoicorum Fragmenta* 1. 85 (Diógenes Laercio, 7, 134).

Para Plotino, a matéria é algo outro distinto dos inteligíveis, porém, um outro necessário em alguns casos, como, por exemplo, para a existência de objetos no mundo sensível e para as criações das almas individuais, que tem a sua imagem mesclada à matéria.

Plotino explicou que não se deve “menosprezar o indefinido, nem o que for amorfo por seu próprio conceito” (Il. 4 [12] 3, 1-2), uma vez que é imprescindível oferecer o inteligível para a matéria para que ela seja formatada, conduzida a uma “forma melhor” (Il. 4 [12] 3, 6). Dito de outro modo, essa matéria é invisível e não possui um valor caso não seja formatada com uma alma individual ou com uma forma da natureza. Portanto, Plotino parece tratar a matéria como um meio e não como uma finalidade. Nessa perspectiva, a obra de um artista é menos valiosa que o próprio ato de criação exercido por ele, processo em que molda a matéria⁹⁶ para inserir nela um formato presente em sua alma.

Já Kandinsky abordou a questão da matéria e da formatação dessa matéria de modo semelhante, ao indicar que o artista não observa a matéria para criar suas obras, mas apega-se ao movimento de olhar para si mesmo e, a partir dessa visão, produzir, deslocando o objeto a ser mimetizado. Consequentemente, não se mimetiza mais os objetos da natureza. O objetivo é alcançar um estado espiritual que encontre o olhar interior.

Mas toda coisa exterior também encena, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraca ou mais forte). Portanto, cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo. Tal é a definição do seu caráter interior (KANDINSKY, 2015, p. 76).

Neste trecho, Kandinsky explicita que a *mimesis* que acontece no processo criativo ocorre por meio da observação dos objetos interiores encontrados na alma. Mais especificamente, o artista indica que todo objeto do mundo sensível é composto por um *conteúdo interior* e que este pertence ao artista.

⁹⁶ Salienta-se que antes do artista transformar sua matéria prima em obra, seja uma escultura ou uma pintura, a natureza já formatou essa matéria. Vide o exemplo utilizado por Plotino em V. 8 [31], no qual o artista esculpe uma pedra e essa obra é mais bela que a pedra originalmente esculpida pela natureza.

Salienta-se que Kandinsky descreve a forma como se ela contivesse informações necessárias para a criação da obra, pois ela, como é observada em sua manifestação, transparece a informação na qual carrega. Esse *conteúdo interior* aparece ora fraco, ora forte, sugerindo que existe mais de uma maneira de concretizá-lo. Na sequência, Kandinsky continua explicando sobre o conteúdo das formas.

Entre esses dois limites constam as formas em que coexistem os dois elementos, o elemento material e o elemento abstrato, e em que predomina ora um, ora outro. Essas formas são, por enquanto, o tesouro de que o artista extrai os elementos de suas criações (KANDINSKY, 2015, p. 77).

As informações sobre o elemento material e o elemento abstrato serviram como guia para a criação do artista, resultando a obra de arte. Kandinsky acreditava que os artistas deveriam elaborar suas obras de acordo com uma *mimesis* de um *conteúdo interior*. A variação na potência do *conteúdo interior* sugere uma atuação dos elementos componentes da obra, variando a gradação do abstrato ao qual o artista pode alcançar. Essa oscilação pode responder aos diferentes graus de abstração alcançados por outros artistas, indicando que existe de fato uma diferença na contemplação dessas formas, como também no processo de compreender os elementos abstratos e materiais apresentados pela interioridade. Nesse sentido, Kandinsky, ao trazer essa possibilidade de leitura, permite que se entenda sob o viés de sua teoria as diferentes linguagens que utilizavam o abstrato para suas criações e que não necessariamente tem como resultado uma obra considerada abstrata ou concreta, mas ainda com resquícios de uma arte naturalista.

Ao abordar as informações que a forma carrega e enforma a matéria, Plotino demonstra que, em sua teoria, a matéria adquire sempre uma forma inteligível e que ela se mostra no mundo sensível neste formato, uma forma que se relaciona com uma matéria amorfa que só aparece conforme é enformada. Contudo, no inteligível, as formas convivem umas com as outras, evidenciando uma transparência, onde “ela é todas sucessivamente e uma só de cada vez” (Il. 4 [12] 3, 9). A multiplicidade de formas no Intelecto e a sua capacidade de participar de suas congêneres responde ao questionamento sobre quais obras o espectador pode contemplar para ver o que é superior. Considerando as formas, todas elas trazem o resquício do Intelecto, seja a forma da beleza ou da arte.

Contudo, parece que a impossibilidade de ver que por meio das obras de arte está no espectador, que precisa purificar sua alma, que muito está mesclada na matéria, e nem sempre consegue perceber o que é importante para si.

1.2.1 Contemplação dos inteligíveis e os elementos para a criação de obras de arte

Ao propor o conceito de *necessidade interior*, Kandinsky demonstrou que cabe ao artista voltar para si, contemplar essa vontade que existe em sua alma e transformá-la em conteúdo de suas obras. Assim, por mais que o artista entenda os diferentes modos de contemplação, seja da natureza ou da alma, as impressões utilizadas para a realização das obras são as que advém da alma.

De certo que o artista em sua linguagem profética⁹⁷ (2015, p. 36), irá relacionar os usos da matéria com a contemplação e conteúdo da arte. Na metáfora do triângulo, Kandinsky deixou evidente o papel do artista que galga os degraus rumo ao topo e que “consegue olhar além dos limites da parte a que pertence” e que, por isso, aparece como “um profeta para os que o cercam” (2015, p.36).

Se seu olhar não é bastante penetrante, se, por uma razão mesquinha, ele fecha deliberadamente os olhos ou deles faz mau uso, seus companheiros o compreenderão e o festejarão. Quanto mais perto estiver da base, maior será o número daqueles para quem suas palavras serão inteligíveis. Essa multidão tem fome – muitas vezes sem que ela própria esteja consciente disso – do pão espiritual que convém às suas necessidades. É esse pão que seus artistas lhe oferecem e é desse pão que, amanhã, quando ocupar o seu lugar, a camada seguinte, por seu turno, se nutrirá (KANDINSKY, 2015, p. 36).

Ele propõe dialogar com a ideia do “pão da vida”, relatado por João, em 6:35, ofertado por Cristo aos fiéis que o seguiam: “Eu sou o pão da vida; aquele

⁹⁷ Sers no prefácio de *Do espiritual na arte e na pintura em particular* (2015), destacou que os temas das obras de Kandinsky perpassam pelo cristianismo ortodoxo e pela sua ideia de salvação para a humanidade por via da arte. “A função de uma arte profética no sentido testamental fica clara. Ela tem por encargo uma transmissão específica, que se exerce pela visão e que o triunfo da ortodoxia sobre os iconoclastas estabelece definitivamente, em particular no mundo bizantino-eslavo” (SERS, 2015, p. XVI).

que vem a mim não terá fome, e quem crê em mim nunca terá sede”. Para Kandinsky, “o pão espiritual” consiste no alimento para a alma e que só ele poderá alimentar os humanos de seu tempo.

A relação estabelecida entre os artistas e aqueles que contemplam a sua obra mostra-se dialógica ao passo que o papel do artista é de criar e de ser espectador de outras obras por meio do processo de contemplação. Kandinsky, assim como Plotino, ressaltou que nem todos os artistas ou humanos que realizam outras atividades, são capazes de contemplação ou serem passíveis de ter suas obras contempladas (KANDINSKY, 2015, p. 37; I. 2 [19]). “Períodos de decadência”, conforme ele demonstrou (2015, p. 37), parecia ser a descrição do período no qual o artista acreditava estar passando.

Caem incessantemente almas nas partes mais inferiores do triângulo que, em seu conjunto, dá a impressão de estar imóvel. Mas, na realidade, ele retrocede e declina. Nessas épocas mudas e cegas, os homens atribuem um valor especial e exclusivo aos êxitos exteriores. Apenas os bens materiais têm importância; cada progresso técnico que só serve e só pode servir ao corpo é saudado como uma vitória. As forças puramente espirituais passam despercebidas (KANDINSKY, 2015, p. 37).

Quanto mais envolvidas com a materialidade, mais os artistas e os espectadores não conseguem contemplar o que é superior, “emprega seu gênio para agradar necessidades inferiores; introduz um conteúdo impuro numa forma pretensamente artística” (KANDINSKY, 2015, p. 36). Portanto, a “arte degradada”, supostamente praticada na época de Kandinsky, visa fins materiais e por isso deve ser evitada.

Plotino também possui uma explicação para os humanos que não conseguem ver o conteúdo de sua alma e que se apegam à materialidade. Em uma passagem do tratado *Sobre o belo*, ele explicou que “o não purificado, indo ao Hades, jazará na lama, porque o que não é puro é amigo da lama por sua maldade: como os porcos, não puros de corpo, se comprazem com esse tipo de coisa” (I. [6] 1, 6, 3-5). Plotino indicou que esse apego ao que é material compraz às almas que esqueceram do que elas são, não conseguindo ver e identificar o seu congênere, preferindo a impureza da matéria. O humano que propõe movimento diferente deste acaba por se destacar e alcançar os inteligíveis.

Kandinsky demonstra que o artista que olhar para si e distanciar-se da materialidade conseguirá atender o “chamado” da intuição, da espiritualidade. Nessa busca, o humano que se distancia dos demais destaca-se na linguagem e os outros já não o compreendem.

O artista, porém, a entenderá. A princípio inconscientemente, ele seguirá esse chamado. Já o “como” contém um germe oculto de cura. Mesmo que essa pergunta fique em geral sem resposta, há nessa personalidade, ainda que insignificante, uma possibilidade de não ver no objeto apenas a pura matéria do período realista, reproduzindo “tal qual”, sem imaginação, mas também o que a ultrapassa (KANDINSKY, 2015, p. 38).

Nesse caso, Kandinsky finaliza a passagem na qual relata a metáfora do triângulo e a sua relação com a materialidade e a contemplação, indicando uma possível saída para os humanos de seu tempo. Para ele, a arte põe-se como uma cura para os tempos sombrios e o caminho para essa cura dá-se pela dispensa do “objeto material concreto a que o artista se prendia exclusivamente na época precedente” para buscar no “próprio conteúdo da arte, sua essência, sua alma, sem a qual os meios que a servem nunca serão mais do que órgãos lânguidos inúteis” (KANDINSKY, 2015, p. 39). O conteúdo da arte, para Kandinsky, só pode ser exprimido por meios pictóricos e, assim, ele assume a abstração como parte do processo rumo à cura.

Para Dora Vallier (1980, p. 20), a concepção de “uma expressão plástica não figurativa será dada na Alemanha”, por meio da tese de doutorado intitulada *Abstraktion und Einfühlung*⁹⁸ [*Abstração e Empatia*], de Wilhelm Worringer, publicada em Munique, em 1908. O termo *Einfühlung* já havia sido utilizado outrora nas formulações de Robert Vischer, no tratado *Über das optische Formgefühl* [*Sobre o sentimento da forma visual*], em 1873, e, mais tarde, com o desenvolvimento por Theodor Lipps, *Ästhetik* [*Estética*].

[...] Worringer parte do princípio de que a história da arte deve passar a ser concebida como uma história da vontade de fazer (des Wollens) e não como uma história do poder fazer (des Können). Atitude que implica, nem mais nem menos, uma inversão da perspectiva da análise estética. Em vez de apreendermos o objeto analisando a sua forma, devemos, pelo contrário, partir do comportamento do sujeito e, nessa base, abordar a forma: abordá-la, digamos, do interior, como uma intenção, em vez de a ver como um resultado (VALLIER, 1980, p. 20).

⁹⁸ Nota-se que o termo *Einfühlung* é intraduzível, sendo as fórmulas propostas “simpatia simbólica” e “empatia” incapazes de esgotar os sentidos do termo em alemão. Neste trabalho, adota-se o uso de “empatia”, deixando as ressalvas sobre a significação do conceito.

Vallier explica que Worringer passou a analisar a “evolução da arte” por meio do conceito de *Einfühlung*. Nesse sentido, a abstração passa a ser estudada como polo oposto à figuração. O *Einfühlung* atuaria como um elo entre o interior e o exterior, orientando o “Eu” para uma forma exterior que o reflete. É a partir deste conceito que Worringer consegue teorizar e materializar um conteúdo espiritual pela arte. Assim, fica evidente que Worringer consegue realizar o vínculo do espiritual com o religioso e também com os elementos artísticos.

Para o teórico, trata-se de uma mudança na leitura estética da obra de arte, em que a investigação acontece com os pressupostos de uma estética de cunho subjetivo, pois não considera mais a estética como ponto de partida de suas investigações, mas prossegue a partir do comportamento do sujeito contemplativo diante da obra? (WORRINGER, 2014, p. 10). Assim, a percepção da relação entre sujeito e objeto volta-se para uma análise da interioridade do artista. Portanto, o objeto só existe no interior do indivíduo sabendo que “[...] todo objeto sensível, na medida em que existe para mim, é sempre o produto de dois componentes, daquilo que é sensivelmente dado e da minha atividade perceptiva” (WORRINGER, 2014, p.5). Nessa teoria, a aparência do objeto é dada pela percepção e pela atividade interna do indivíduo. Nota-se que a abordagem de Worringer considera a dimensão filosófica para o entendimento da arte, imputando ao artista a constatação de um *conteúdo interior*.

No que concerne à observação do objeto no mundo exterior e a produção das obras pelos artistas, Worringer apresentou a noção de uma *mimesis* dos conteúdos estabelecidos fora do domínio da materialidade.

[...] vamos esclarecer a relação da imitação da natureza com a estética. Aqui é necessário concordar que o impulso à imitação, essa necessidade elementar do homem, fica fora da estética propriamente dita e que, em princípio, sua gratificação não tem nada a ver com arte. Aqui, porém, devemos distinguir entre o impulso da imitação e o naturalismo como um tipo de arte. Eles não são de forma alguma idênticos em sua qualidade física e devem ser fortemente segregados um do outro, por mais difícil que isso possa parecer. [...] É provavelmente a causa da atitude equivocada que a maioria das

peças instruídas têm em relação à arte. O impulso primitivo da imitação prevaleceu em todos os períodos e sua história é uma história de destreza manual, desprovida de significado estético (WORRINGER, 2014, p. 11).

Ao distanciar a capacidade de imitar, a *mimesis*, de fatores estéticos, o teórico desvincula a *mimesis* da arte. Assim, a *mimesis* está presente em todos os aspectos da vida⁹⁹ e não apenas ao que concerne aos âmbitos artísticos. Esse pensamento questiona o ideal de verossimilhança estabelecido por uma arte naturalista, que passou a considerar o movimento mimético como sendo exclusivo do ato de observação e representação das obras de arte.

Segundo Worringer, a *mimesis* é própria da atividade humana e suas propriedades não podem ser inseridas como determinantes ao se tratar das obras de arte, pois a atividade mimética está presente tanto na arte figurativa, quanto na arte abstrata. Ela independe do meio pelo qual será externalizada. Nas ideias do autor, o que determina o valor qualitativo de uma obra é a proximidade e o entendimento de *Einfühlung*. Sobre o conceito, Vallier (1980, p. 22). comentou que não se pode afirmar a existência de uma relação direta entre a concepção de *Einfühlung* com o aparecimento da arte abstrata no início do século XX. Muito menos é possível constatar com exatidão se Kandinsky chegou a ter contato com o conceito.

Não há nenhum documento que prove que Kandinsky tenha tido conhecimento do ensaio de Worringer, embora este tenha sido publicado dois anos antes de aquele pintor ter iniciado a relação do seu primeiro texto sobre arte abstrata. Nada há de gratuito na experiência plástica ou na concepção filosófica que a antecedeu. Ambas obedecem ao mesmo imperativo, ambas surgem no momento em que a civilização ocidental, fazendo o balanço das suas próprias aquisições, se debruça sobre a sua história e reflete sobre a validade das experiências por que passou (VALLIER, 1980, p. 22).

Ter contato com o mundo exterior para contemplar seu próprio interior e produzir a partir dele assemelha-se aos ensinamentos deixados por Plotino. Se em I. 6 [1] 9,1-2 Plotino, em um questionamento retórico, disse “E o que vê essa

⁹⁹ Noção próxima é possível verificar na *Poética* de Aristóteles, na qual o filósofo inferir que “O imitar é congênito ao humano (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e por imitação, apreende as primeiras noções), e os humanos se comprazem no imitado” (POÉTICA, IV).

visão interior? Recém-desperta, não pode ver completamente as coisas radiantes”, é porque precisa acostumar os olhos aos inteligíveis, ao interior, e para tanto, parte-se do princípio de que o mundo exterior é o primeiro passo.

Em Kandinsky, esses parâmetros de contemplação perpassam uma ideia metafísica do que cada aspecto do inteligível poderá corresponder a uma síntese para compor o quadro, sendo a atividade da contemplação o princípio imprescindível para acessar a *necessidade interior*. É possível reconhecer, nas obras de Kandinsky, sobretudo após a sistematização das cores e das formas¹⁰⁰, uma tentativa de demonstrar uma “vida interior” da obra de arte (KANDINSKY, 2012, p. 10), que funciona como um convite para que o espectador vivencie a arte, adentre a obra.

1.3 ELEMENTOS DE UMA SINTAXE PICTÓRICA

Ao analisar as obras visuais de Kandinsky, considera-se que o artista desenvolveu, em seus escritos, uma sistematização das cores e das formas para criar suas obras. Contudo, esse processo é descrito pelo artista em *Olhar sobre o passado* (1991) como tendo início no período em que viveu em Murnau, em 1909.

Luana Wedekin (2016) explicou que Kandinsky, ao dedicar-se à questão da psicologia e da arte em Munique, possivelmente esteve em contato com teorias psicanalíticas¹⁰¹, passando a utilizar um vocabulário próximo. De fato, os

¹⁰⁰ A sistematização das cores foi realizada na obra *Du spiritual dans l'art la grammaire de la création l'avenir de la Peinture*, Já a sistematização das formas foi realizada na obra *Punkt und linie zu fläche, Beitrag zur analyse der malerischen elemente* [Ponto e linha sobre plano: contribuições à análise dos elementos da pintura].

¹⁰¹ Em seu artigo *Kandinsky, pesquisador da psicologia e da arte* (2016), Wedekin expõe diversas “influências” de teóricos, filósofos, historiadores da arte e psicanalistas nos círculos aos quais Kandinsky esteve inserido. Nesse sentido, ela relatou que naquele período também observou as publicações “Interpretação dos sonhos”, de Sigmund Freud, publicada pela primeira vez em 1900. As obras de Freud com tema artístico datam de 1910, “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910/1997) e 1914, “O Moisés de Michelangelo” (1914/1997).” (WEDEKIN, 2016, p. 78). Contudo, nesta tese desvia-se de aproximações com a psicanálise, abordando os escritos de Kandinsky de modo isolado para compreender os efeitos das obras, sobretudo da utilização da cor, para alcançar o espectador. Consequentemente, pode-se dizer que a abordagem passa a ser pelo viés da metafísica, analisando a percepção como conceito chave para entender o funcionamento das obras de arte. A constatação dessa premissa considera o romantismo por trás do pensamento de Kandinsky e o seu rastro filosófico que aproxima o artista das teorias hegelianas, também abordadas no terceiro capítulo da tese.

termos como inconsciente e consciente, intuição e outros termos que perpassam as suas obras escritas e visuais. Assim, também é plausível observa-se que a discussão sobre a percepção ocupa espaço considerável nas análises do artista, seja pelos elementos que participam da criação das obras ou pela recepção pelos espectadores¹⁰².

Deste modo, para além das especulações sobre os vínculos nos quais Kandinsky tenha vivenciado, a sua teoria da cor, presente em *Do espiritual da arte e na pintura em particular* (1911/2015), indicou os efeitos das cores sobre os espectadores. Além disso, o artista desenvolveu um método de estudo, aplicando-o parcialmente na Vkhutemas e na Bauhaus, temas que serão abordados no terceiro capítulo desta investigação.

A psicologia desenvolvida por Plotino, principalmente a questão da percepção dos objetos no mundo pela alma, passou a ser destrinchada pelos comentadores nas últimas décadas. Lorraine Oliveira (2020), em seu estudo sobre a percepção¹⁰³ nas *Enéadas*, destacou que esse tema une a psicologia e a epistemologia de Plotino. De fato, tema pouco debatido entre os teóricos¹⁰⁴, ressalta a atuação da Alma hipóstases entre o sensível e o inteligível. Viu-se que a hipóstase no sentido cosmológico era a responsável pela criação do mundo sensível, o que dá vida, movimento e identidade à humanidade. Sabendo da especificidade do tema e do debate entre os teóricos, optou-se nesta investigação por trazer pinceladas sobre a questão da percepção em Plotino, longe de buscar suprimir a demanda investigativa.

¹⁰² Kandinsky não cita em seus estudos os trabalhos de Endell e Lipps, ou sobre o efeito da arte, cabendo aos teóricos estipular relações entre seu pensamento e outras teorias, como a teoria da empatia (*Einfühlung*).

¹⁰³ Para Oliveira (2020, p. 466) *aísthesis* no grego antigo recai em uma ambivalência. Por vezes é traduzido por “percepção”, como também pode ser definido como “sensação”. No caso da percepção, observa-se que ela deriva de um “estímulo por um órgão dos sentidos; e o ato de pensamento que desencadeia este estímulo” (2020, p. 466). Assim, essa pesquisa segue os apontamentos de Oliveira, que entende a utilização da tradução por “percepção” como um modo de manter a polivalência do termo e de assegurar a relação entre os órgãos sensoriais e o âmbito do pensamento.

¹⁰⁴ No artigo de Oliveira (2020) é possível conferir os comentadores que se dedicaram nas últimas décadas à questão da percepção em Plotino. Tema de abordagem difícil, concentra-se nos estudos de Emilsson (1988), e em artigos e capítulos de livros, tais como Clark (1942), Morel (2002), Bonazzi (2005), Lavaud (2008), Chiaradonna (2009, 2012) e Magrin (2010). Para ter o aprofundamento no tema e o debate estabelecido por esses teóricos, sugere-se a leitura de Oliveira (2020).

A Alma, segundo Lacrosse (2003), faz parte da estrutura inteligível do mundo, como também dos níveis de interioridade do eu¹⁰⁵. Deste modo, a questão que se coloca diante os teóricos é como uma Alma, percebe o objeto cuja materialidade sensível faz parte de sua composição? Essa interrogação torna-se um dilema ao relembrar a formulação de Plotino ao explicitar que o semelhante é conhecido pelo semelhante (IV, 4 [28] 23, 6-8), ou seja, a Alma sendo inteligível só conheceria o seu congênere. Porém, existe uma premissa em Plotino, oportunamente, indica a existência da relação de alteridade, como, por exemplo, a mescla entre o corpo e a alma.

O impasse foi debatido por Oliveira (2020), exaltando que existem duas possibilidades como resolução: entender que a Alma Hipóstase “vai desmaterializar o sensível, o que é possível se os objetos da percepção sensível forem imateriais, tais como são as afecções, as qualidades e as impressões” (OLIVEIRA, 2020, p. 465), ou seguir pela outra via, que compreende a possibilidade de “materializar a alma, o que contrariaria a sua psicologia, na qual a alma é um inteligível, logo, por natureza, imaterial”. (OLIVEIRA, 2020, p. 465). Consequentemente, a percepção pela via da desmaterialização do sensível é viável para prosseguir na investigação.

Oliveira (2020, p. 464) também indicou que, dentre os comentadores sobre essa temática em Plotino, observa-se a prevalência de duas teorias: a realista e a representacionista.

Com efeito, a interpretação realista foi defendida primeiro por Emilsson (1988), e seguida recentemente por Chiaradonna (2012). De acordo com esta interpretação, percebem-se diretamente as coisas como são. As coisas existem em si (IV, 6 [41] 1, 31), independentemente de qualquer percepção. E nelas existem qualidades que são percebidas. Por exemplo, a visão é uma apreensão direta da qualidade do objeto a distância. E qualidades como cores são características objetivas dos corpos (Emilsson, 1988, p. 79). Em suma, a interpretação realista

¹⁰⁵ Ressalta-se que a alma individual é composta por três partes: apetitiva, perceptiva e discursiva. A parte apetitiva pode ser afetada pelo prazer e pela dor, seria a parte que reage aos estímulos sobre o corpo. A parte perceptiva volta-se para as qualidades imanentes dos objetos e às impressões que os objetos causam nessa alma. Já a parte discursiva é a parte racional, que corresponde à percepção das formas. Um dos princípios da filosofia plotiniana demonstra que essas partes da alma são incorpóreas. Essa determinação serve como base para os questionamentos que surgem sobre como essa alma se relaciona com os objetos sensíveis e obviamente, possibilita o destaque para como a alma individual liga-se ao corpo. Para tratar dessa última questão, indica-se o artigo *Plotino e o problema da mistura* (2010), de Jocelyn Groisard. Neste artigo, Groisard comenta a defesa de Plotino sobre a incorporeidade da alma e que a mistura entre essa alma com o corpo ocorre de modo diferente que as misturas entre elementos corporais. Nesse sentido, a alma mistura-se completamente e passa a habitar o corpo.

considera que “o conteúdo das nossas percepções são características objetivas de objetos no mundo, que não dependem da forma como percebemos as coisas. Por exemplo, a cor vermelha da maçã que percebemos, é uma característica objetiva e extra mental da maçã” (Chiaradonna, 2012, p. 192) (OLIVEIRA, 2020, p. 464).

No caso dessa perspectiva, o conhecimento do sujeito sobre as coisas do mundo, incluindo as obras de arte, são percebidas por meio de suas qualidades reais, não modificando-se de acordo com a relação entre o sujeito e os objetos do mundo sensível. O exemplo oferecido por Chiaradonna é ímpar para compreender essa questão. Assim, a alma conhece a maçã por meio de suas características objetivas, que se mostram no mundo. Contudo, no caso da abordagem representacionista, adota-se a ideia de que é preciso para a alma relacionar-se com essas coisas no mundo para poder conhecer¹⁰⁶. Consequentemente, Magrin (2010, p. 249) explicou que, para um sujeito conhecer a sua alteridade, já que, em suma, só é possível conhecer o seu congêneres¹⁰⁷, faz-se necessário que a Alma se ligue a uma imagem dessa matéria. Essa imagem, por sua vez, é desprovida de materialidade. Oliveira, comentando o exemplo de Chiaradonna, indicou que “Neste caso, o vermelho da maçã não é percebido como uma característica objetiva do objeto sensível, mas depende da interação entre disposições relevantes dos objetos no mundo e o sujeito percipiente.” (2020, p. 464 - 465).

Plotino vai desmaterializar o sensível, o que é possível se os objetos da percepção sensível forem imateriais, tais como são as afecções, as qualidades e as impressões. De outro modo, restaria a ele materializar a alma, o que contrariaria a sua psicologia, na qual a alma é um inteligível, logo, por natureza, imaterial (OLIVEIRA, 2020, p. 466).

Oliveira (2020, p. 466) assume parcialmente os dois posicionamentos, o realista e o representacionista, ao passo que admite os comentários de Magrin (2010) ao explicar que se o sujeito só conhece os objetos por meio de uma

¹⁰⁶ O conhecimento em Plotino perpassa a questão da memória. Para o filósofo, a memória é importante para lembrar e perceber o retorno ao inteligível. Contudo, ao dizer que “a boa alma é esquecedora” (IV. 3 [27], 32, 17), Plotino mostra que a memória não é mais importante que o esquecimento. Nesse caso, para o filósofo o papel da visão é central para a percepção e para o retorno, ao mesmo tempo em que a memória propicia a lembrança e não a vivência em si. O teórico Raoul Mortley ao comentar sobre a memória em Plotino (2018, p. 45) a “memória decorre da ausência de algo: se a coisa estivesse presente, seria vista e não lembrada”. Deste modo, entendo que a arte pode concretizar-se na ordem visível para aqueles que conseguem olhar com os olhos da alma, e aparecer como lembrança para os que possuem trabalho árduo pela frente.

¹⁰⁷ (IV, 4 [28] 23, 6-8).

imagem, logo, não é possível alcançar a verdade por meio delas. De fato, o valor de verdade para Plotino só pode ser analisado via o *logos*, o pensamento discursivo. Ou seja, a verdade não pode habitar o objeto ou a imagem exterior proveniente dele. Contudo, para Oliveira, existe uma distinção, pois “a percepção se dê sobre imagens dos objetos, isto é, imagens exteriores, mas sim sobre imagens imanentes aos objetos” (2020, p. 466). Essa sutil distinção faz com que a parte da alma, a discursiva, analise as imagens que são emanadas desse objeto. Oliveira (2020) chega a comentar sobre a tentativa de se compreender a capacidade perceptiva da alma como mensageira, capaz de perceber as afecções e as qualidades do objeto e transportá-las até a parte discursiva da alma. De todo modo, as afecções e as qualidades são incorpóreas e logo são capazes de serem percebidas.

Observando brevemente esses apontamentos sobre a questão da percepção do objeto pela alma em Plotino, entende-se como a dimensão espiritual ou metafísica pode ser vista quando é inserida na dinâmica das obras de arte, sobretudo quando essas obras são capazes de modificar os humanos com base em uma experiência estética. Esse parece ser o caso de Kandinsky, que, ao propor suas obras, buscou analisar como a psicologia dialogava com os humanos e, a partir disso, como seria possível criar uma sintaxe visual e um método de ensino.

Em *Olhar sobre o passado* (1913-1918/1991), Kandinsky relatou que ficou “impactado” com as obras de Rembrandt ao ponto de inserir em suas obras “uma série infinita de tons que não aparecem à primeira vista” (KANDINSKY, 1991, p. 82). O artista explicou que, ao olhar as obras de Rembrandt, teve a impressão de que elas “duravam muito tempo” (KANDINSKY, 1991, p. 82), por precisar se dedicar de modo considerável na contemplação daquelas obras. Foi assim que ele conheceu o elemento do tempo na pintura e quis imprimir esse elemento em suas próprias obras. Por outro lado, ao entender que estava de acordo com o “princípio de Rembrandt”, questionou a sua própria capacidade de desenvolver meios de expressão pessoal. (KANDINSKY, 1991, p. 83). Esse questionamento perdurou em seu processo de experimentação nas pesquisas sobre a composição.

[A palavra composição deixava-me profundamente perturbado] e mais tarde estabeleci como objetivo na vida pintar uma composição. [Essa

palavra tinha em mim o efeito de uma prece. Enchia-me de veneração.] Nos estudos que pintava, [eu me deixava levar]. Pensava pouco nas casas e nas árvores, traçava na tela, com a espátula, linhas e manchas coloridas e deixava-as cantar tão forte quanto eu podia. Ressoava em mim a hora do crepúsculo em Moscou, ante meus olhos [eu tinha] a gama poderosa da luz de Munique, saturada de cores, com um bramido de trovão profundo nas sombras. Em seguida, sobretudo em casa, sempre uma funda decepção. Minhas cores pareciam-me fracas, inexpressivas, e o estudo inteiro um vão esforço para captar a força da natureza (KANDINSKY, 1991, p. 84).

Em seus dois escritos, o *Do espiritual na arte e na pintura em particular* e o *Ponto e linha sobre plano*, obras escritas em períodos distintos¹⁰⁸, demonstram o processo de teorização da constituição das obras do artista¹⁰⁹. Assim, no primeiro livro citado, o artista cria uma teoria das cores e, no segundo, conforme o próprio título sugere, Kandinsky apresentou uma teoria das formas. Para Sers (2012, p. XIV), o artista acredita que a cor pode ser um elemento da linguagem da alma, um dos pontos por onde abordar a interioridade e a necessidade de criar elementos que consigam exprimir o que há no interior. Deste modo, a análise de Kandinsky inicia-se pelas cores, (quente – frio, claro – escuro) em busca de ordenar um “espaço – temporalidade do elemento colorido”.

1.3.1 A cor como linguagem da alma

Kandinsky estabelece dois movimentos produzidos pela cor em contato com o corpo e dessa constatação é possível verificar a relação entre as cores e a alma do artista. (2015, p.67) O primeiro efeito consiste no contato físico que a cor realiza ao alcançar os órgãos humanos. Se o primeiro contato acontece por meio da visão, o artista descreve que é possível também acionar os outros órgãos para reagirem instantaneamente ao toque (2015, p. 67), pois “um homem cuja sensibilidade seja tão apurada é como esses bons violinos em que já se

¹⁰⁸ O primeiro, *Do espiritual na arte e na pintura em particular* foi redigido em 1910 e publicado em 1911 na Alemanha, sendo sua apresentação na Rússia apenas em 1912, seguida da publicação da segunda edição. Já o *Ponto e linha sobre plano* teve sua primeira publicação em 1923 na Alemanha, primeiro em Weimar, depois em Munique e Dessau.

¹⁰⁹ Salienta-se que Kandinsky inicia o processo de escrita e aplicação de sua teoria no período que esteve na Rússia. :Em 1918: julho: editor do jornal *Iskusstvo*. Outubro: eleito docente nos Ateliês de Arte Livre de Moscou (Vkhutemas). Em 1919: janeiro: trabalhou na fundação do Museu de Cultura Pictórica de Moscou e na organização dos museus da província. O artista conseguiu concluir seu plano de ensino ao mudar-se para Alemanha e lecionar na Bauhaus. Cf. Capítulo três.

tocou muito e que, ao menor toque, vibram com todas as suas fibras” (KANDINSKY, 2015, p. 67). Desse modo, Kandinsky indicou que a partir desse contato físico é preciso reconhecer a sua causa e perceber as propriedades resguardadas nessas cores.

Sobre uma sensibilidade grosseira, a cor tem apenas efeitos superficiais que, desaparecida a excitação, logo deixam de existir. Por mais elementares que sejam, esses efeitos são variados. As cores claras atraem mais o olho e retêm. As cores claras e quentes retêm-no ainda mais: assim como a chama atrai irresistivelmente o homem, também o vermelho atrai e irrita o olhar. O amarelo-limão vivo fere os olhos. A vista não consegue suportá-lo. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente do trompete. Os olhos piscam e vão mergulhar nas profundezas calmas do azul e do verde (KANDINSKY, 2015, p. 66).

Essas descrições de Kandinsky parecem indicar a necessidade de perceber a cor e analisar seus elementos, entendendo seu funcionamento e como entrelaça-se com o corpo. Consequentemente, estando o artista com um repertório de conhecimento ou pelo menos um contato com aquele elemento, cabe a ele reconhecer que o que está em si e em diálogo com a cor que contempla é de fato algo que já existe em sua alma. Kandinsky explica que esse reconhecimento e a formulação de significados para as cores de acordo com a interioridade pode ser compreendida como a “ressonância interior” (2015, p. 66).

O segundo efeito causado pela cor em contato com o corpo é a emoção provocada na alma. De fato, Kandinsky explica que é preciso ter um “cultivo” desse espírito que reconhece a cor, para que se tenha uma ação psíquica. Nesse sentido, a cor provoca uma “vibração psíquica” e sua reação é o caminho para alcançar a alma. Consequentemente, o artista defende que a reação e os efeitos da cor sobre a alma acontecem de forma direta, sem mediações, por ter o seu reconhecimento pela alma. Essas teorias de Kandinsky foram colocadas em prática durante a sua estadia na Rússia pós-revolução de 1917, quando passou a lecionar no “Instituto de Cultura Artística” (Inkhuk) de Moscou, onde teve a oportunidade de formular o programa do Instituto (LINDSAY & VERGO, 1994, p. 455).

Luana Wedekin (2016, p. 80) comentou que Kandinsky estabeleceu relações entre a psicologia e a arte. Para ela, “Kandinsky propunha a investigação da obra de arte em seus aspectos gerais e individuais, de uma

perspectiva analítica e sintética". Para ele, o propósito da obra de arte é "produzir algum efeito no homem" (2016, p. 80).

Para a obra de arte produzir esse efeito psicológico, Kandinsky argumenta a necessidade de uma não mediação. Para ele, para a alma reconhecer a cor não é preciso ter um intermediário, como os sentidos do corpo. Outro modo dispensável para Kandinsky é a realização de associações comparativas. O argumento da associação entre as cores e os objetos do mundo surge por perceber a tentativa de explicação da própria sensação causada, por meio de aproximações com outras experiências vivenciadas pelos sentidos.

Ao entender que a alma está entrelaçada ao corpo e que uma emoção pode ser sentida por associação, pode-se facilmente emular um outro sentimento a partir de diversas experiências anteriores. Dito de outro modo, Kandinsky (2015, p. 67) indica o caso da cor vermelha. Ela é encontrada no sangue e que por vezes é relacionado ao sentimento de dor. Deste modo, ao imaginar essa cor estaria a pessoa, necessariamente, relacionando-a com sensações desconfortáveis. Kandinsky explicou que "essa constatação nem sempre é comprovada, pois ao conhecer os estudos da cromoterapia, observa-se o uso da cor vermelha como contrária à sensação de dor, sendo utilizada para fins curativos" (2015, p. 67). Portanto, Kandinsky indicou que essa "força desconhecida" realizada pela cor sobre o corpo nem sempre foi desnudada pela ciência. Para o artista, os efeitos da cor sobre o corpo e logo sobre a alma só poderia ser desvendado pela espiritualidade.

Com maior razão, não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla. O olho, o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa. É evidente, portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz. A alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde. Chamaremos essa base de Princípio da Necessidade Interior (KANDINSKY, 2015, p. 69).

Visando abordar a questão da cor e a importância desse elemento como constituinte de suas obras, Kandinsky descreve sua teoria da cor, sem mediações para estar em contato com a alma.

Também Goethe proclamou a existência dessa afinidade [com a música] quando escreveu que a pintura devia ter seu “baixo contínuo”. Palavra profética que parece anunciar a situação atual da pintura – ponto de partida de sua evolução futura (KANDINSKY, 2015, p. 73).

Kandinsky acreditava que a pintura possui uma afinidade com a música, por entender que ambas têm acesso imediato à alma. A música já se mostra despida de materialidade e, por isso, adere à alma facilmente. No caso da pintura, cabe ao artista conhecer os elementos dessa arte para acessar o “sentido abstrato do termo e será, um dia, capaz de realizar a composição pictórica pura” (KANDINSKY, 2015, p. 73). No caso do artista, indica-se que a cor e a forma como os elementos primordiais para a composição de uma pintura pura.

O princípio mimético passa a ser entendido não como a representação de uma natureza exterior, mas a busca por certas medidas ideais, que revelariam uma natureza oculta, ideal, suprema. A experiência ótica se torna mais abstrata na medida em que o artista, ao invés de olhar para a natureza na busca de estímulos externos, usa arbitrariamente as cores dispostas em sua paleta e procura expressar um estado interior. As cores são vistas na sua dimensão fisiológica, nos efeitos que produzem internamente na retina do observador. É neste momento que a obra de Goethe passa a ser discutida seriamente entre os artistas. Ao invés de descrever um comportamento físico da luz, o círculo cromático se torna um recurso para explorar as dimensões fisiológicas, psíquicas e espirituais da cor (GIANOTTI, 2013, p. 27).

Gianotti (2013, p. 27) aponta para as mesmas constatações sobre a *mimesis* que outros filósofos e historiadores da arte¹¹⁰ já indicaram. Para Goethe, a *mimesis* não é exclusiva da representação naturalista, mas aponta para critérios imateriais. Segundo Marco Gianotti, os exercícios práticos desenvolvidos por Goethe “influenciaram” a poética de vários artistas. Para ele, as aquarelas criadas por Goethe para o estudo sobre as cores anunciaram em cem anos as primeiras pinturas abstratas (GIANOTTI, 2013, p. 19). Se, antes, conforme aponta Gianotti, as cores eram utilizadas apenas como elementos formais, com Goethe, elas se mostram como partícipes da criação da abstração, possuindo uma linguagem autônoma (GIANOTTI, 2013, 27).

O olho deve sua existência à luz. De órgãos animais a ela indiferentes, a luz produz um órgão que se torna seu semelhante. Assim o olho se forma na luz e para a luz, a fim de que a luz interna venha ao encontro da luz externa. Lembremos aqui a antiga escola jônica, que com toda gravidade sempre repetiu que “O igual só é conhecido pelo igual”.

¹¹⁰ Cf. Damisch (2009), Kojève (1985/2015) e Worringer (2014).

Recordemos também as palavras de um antigo místico, que em rimas alemãs podem ser expressas assim:

Se o olho não tivesse sol,
Como veríamos a luz?
Sem a força de Deus vivendo em nós,
Como o divino nos seduz?
(GOETHE, 2013, 71).

Conforme indica Gianotti, (2013, p. 27), Goethe era um leitor de Plotino e deixa, em sua teoria, traços da filosofia do neoplatônico: “Retoma a base do pensamento neoplatônico, segundo qual o olho deve a sua existência à luz e cita as palavras de Plotino” (GIANOTTI, 2013, p. 12).

No trecho acima, Goethe faz menção à teoria da participação de Plotino, em que as almas individuais participam do inteligível e do Um, de modo que é a garantia do processo ascensional e da vontade do retorno que essas almas sentem. Essa participação fornece às almas individuais a capacidade de ver o inteligível que existe nelas e de criar a partir desses inteligíveis. Nesse sentido, a prova da existência desse transcendental, nomeado por Goethe como Deus e por Plotino como Um, é a sedução desse olho em voltar-se para a luz, que é um traço do que é divino.

Mas aqui o principal é saber que as relações podem ser verdadeiramente conhecidas. Ora, como os nossos sentidos, se são saudáveis, expressam as condições externas da forma mais verdadeira possível, podemos ter convicção de que designavam, com toda certeza, a verdadeira relação, até onde parecem contradizer o real. É assim que aquilo que está distante nos parece menor e, precisamente por isso, percebemos a distância (GOETHE, 2013, 118).

Neste trecho de Goethe, percebe-se a semelhança com o pensamento de Plotino no que tange ao tratado II. 8 [35] *Sobre a visão ou como as coisas distantes aparecem pequenas*, realiza comentários sobre aspectos físicos da visão. Trata-se de um texto de óptica, em que o filósofo expõe seus estudos acerca da observação dos objetos do mundo sensível e como os olhos captam a luz, as cores e a grandeza desses objetos.

Será que as coisas distantes aparecem menores e as muito afastadas parecem ter pouco espaço entre si, ao passo que as próximas aparecem do tamanho que são e à distância em que estão? As distantes parecem menores aos que as vêem porque a luz tende a contrair-se na proporção da visão e na proporção do tamanho da pupila; e quanto mais a matéria do que é visto estiver distante, tanto mais isolada, por assim dizer, nos chega a forma, uma vez que a grandeza, também ela, se torna forma e qualidade, de modo que nos chega apenas sua razão (II. 8 [35], 1, 1-7).

Plotino propôs que, ao observar os objetos, que, mesmo distantes, o que se apresenta primeiramente para o olho é a forma. Para tanto, é preciso que a matéria esteja distante do *logos*, da forma, para que a alma consiga reconhecer o inteligível que existe nesse objeto. Nesse sentido, Plotino explica que “a cor é o que é primeiramente contemplado” (II. 8 [35], 1, 7-11) e que a grandeza do objeto é vista quiçá como um acidente. Consequentemente, o filósofo teoriza também sobre as dificuldades de não conseguir ver a cor por completo, sendo que diferentemente da grandeza e da magnitude a qual é possível apreender por partes, movimento próximo ao da dialética plotiniana (I. 3 [20]), as cores, por sua vez, chegam “esmaecidas” (II. 8 [35], 1, 15).

[...] de perto, pois, se conhece qual o tamanho do que é colorido, mas, de longe, que é colorido, mas as partes, como se contraem em quantidade, não permitem que a determinação da quantidade seja precisa; de fato, as próprias cores nos advêm esmaecidas (II. 8 [35], 1, 11 -15).

Se as cores chegam primeiro e são reconhecidas pela alma, é pela sua imaterialidade, por sua forma e por já estarem separadas do objeto, do que é corpóreo, carregando em si os aspectos do inteligível. Consequentemente, acessa-se às hipóstases superiores de forma mediada por esse reconhecimento. A separação entre o que é corpo e forma é realizada por meio da dialética (I. 3. [20]), em que os humanos observam o objeto e realizam uma análise, retirando a parte material e reconhecendo a parte imaterial, os inteligíveis que também estão em sua alma.

E que é a dialética [...] É precisamente a habilidade capaz de versar racionalmente acerca de cada coisa, que é cada uma, em que difere das outras e o que têm em comum em que gênero está cada uma, qual sua posição nele e se é o que é, e quantos são os entes e, por sua vez, os não-entes, distintos dos entes. Ela também discursa sobre o bem e o não-bem, sobre as coisas do gênero do bem e as de seu contrário e, evidentemente, o que é o eterno e o que não é tal, falando com ciência, não com opinião, sobre todas as coisas (I. 3. [20] 4, 1-8).

Plotino evidenciou que as cores podem a partir da distância a qual o objeto se coloca, servir como um guia para os humanos que buscam a ascensão. Essas cores são reconhecidas pela alma por meio de gradações. Já o restante do objeto, a matéria, necessita da decomposição, da separação das partes para que sejam apreendidas. Logo, a cor, como elemento abstrato, confere ao objeto a característica palatável para a alma.

É perceptível, então, que o elo entre física e espiritualidade no estudo e teorização das cores aparece em Plotino, como também nas obras de Goethe e de Kandinsky. A constatação desse enlace foi descrita por Kandinsky, que menciona Goethe como o exemplo de quem dominou e deixou para a posteridade suas experiências.

Equilíbrios e proporções não se encontram fora do artista, mas nele próprio. É o que se pode chamar de senso dos limites, o tato artístico – qualidades inatas no artista, as quais podem, no entusiasmo da inspiração, exaltar-se até as revelações do gênio. A possibilidade de uma base fundamental da pintura, prevista por Goethe, deve ser entendida nesse sentido. Semelhante gramática da pintura somente pode, por enquanto, ser pressentida (KANDINSKY, 2015, p. 87).

Assim como Plotino, Goethe e Kandinsky, outros teóricos situam as cores relacionando-as a um comportamento físico como expressão do espiritual. Os teosofistas Annie Besant e C. W. Leadbeater, em *Thought-forms* [1901], entendiam as cores como emanções do pensamento, variando de cor e de forma de acordo com o sentimento do espectador.

Estes se vêm obrigados a ir ainda mais além em suas investigações, e a recorrer às hipóteses acerca da natureza da matéria, assim como das forças que se encontram nas regiões superiores, onde não penetram os instrumentos de que dispõem (BESANT; LEADBEATER, 2015, p. 11).

Se a ciência praticada pelos teosofistas buscava respostas na espiritualidade sobre as questões acerca da materialidade e suas afecções, com base nessas propostas, pode-se observar que a cor azul é entendida por associação (BESANT; LEADBEATER, 2015, p. 47) diferentemente do que Kandinsky acredita. Por exemplo, o azul é associado à elevada espiritualidade, enquanto o azul escuro é tido como devoção pura. (BESANT; LEADBEATER, 2015, p. 47). O amarelo simbolizando elevadíssima intelectualidade, o laranja como um intelecto do tipo inferior e um verde manchado, indicando adaptabilidade.

Em contraste com essas cores, temos o vermelho alaranjado que se refere ao orgulho e o vermelho à afeição pura. O vermelho manchado indica avareza e quanto mais escura a mancha mais perto do sentimento de depressão e malícia. Para Besant e Leadbeater (2015, p. 70), além do pensamento possuir

cor, ele também possui formas variadas. Por mais que o artista não cite diretamente a teorização de Besant e Leadbeater, ele menciona os princípios teosóficos de Helena Blavatsky¹¹¹ e a sua constituição espiritualista.

Kandinsky acreditava que a Teosofia se destacou por surgir como uma saída viável, espiritual, às preocupações de seu século. Naquele momento, para o artista, a “ciência e a moral são abaladas”, em parte pelos questionamentos elencados por filósofos como Friedrich Nietzsche, e que pelo período de escassez, forçando as pessoas a voltarem para si (KANDINSKY, p. 48).

Para o pesquisador Ângelo Dimitre Gomes Guedes (2011), a teosofia e a antroposofia de Blavatsky e Steiner são fundamentais para compreender a aproximação do artista com o conceito de *espiritual*. Katja Plotz Fróis (2006) compartilha do mesmo posicionamento, explicando que as crenças da teosofia e antroposofia dialogavam com o sonho moderno de um futuro ideal, em que os segredos do mundo, da mente humana e desse próprio futuro pareciam estar em vias de desvendamento pelas ciências de ordem positiva. Restava, portanto, a questão da transcendência. Deste modo, a “arte representava, então, a possibilidade de acesso ao que se apresentava indizível” (FRÓIS, 2006, p. 4).

Kandinsky parece criar uma espiritualidade própria embasada no Cristianismo ortodoxo, nas crenças compartilhadas com os povos originários e em ideias espiritualistas como as da Teosofia. Em *Do espiritual na arte e na pintura em particular* [1911], ele deixou evidente a sua insatisfação com o contexto histórico e acreditou que as primeiras áreas que são afetadas são as da Literatura, da Música e das Artes Visuais, pois por meio delas foi possível tomar consciência da “mudança do rumo espiritual” (KANDINSKY, 2015, p. 48).

O percurso espiritual embasa a criação de uma ciência da arte, como é o que se propõe na obra *Ponto e linha sobre plano* [1926]. Nesse sentido, a pintura deveria distanciar-se de um referencial naturalista, pois a mudança do olhar, do material para o espiritual, exige o desaparecimento do objeto. Faz-se pertinente questionar de que maneira pode-se ignorar o conteúdo material que existe na

¹¹¹ Kandinsky em *Do espiritual na arte e na pintura em particular* (2015, p. 47, 48), fez menção à Helena Blavatsky, reconhecendo seus esforços na questão da espiritualidade em oposição à materialidade.

pintura, bem como compreender os objetos tal como fenômenos que se apresentam na superfície do quadro.

O artista deve ser cego em face da forma, “reconhecida” ou não, como também deve ser surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo. Seus olhos devem estar abertos para sua própria vida interior, seus ouvidos sempre atentos à voz da necessidade interior. Então, ele poderá servir-se impunemente de todos os métodos, mesmo daqueles que são proibidos. Tal é o único meio de se chegar a exprimir essa necessidade mística que constitui o elemento essencial de uma obra. Todos os procedimentos são sagrados, se são interiormente necessários. Todos os procedimentos são pecados, se não são justificados pela necessidade interior (KANDINSKY, 2015, p. 86).

Para Kandinsky, a resposta eficaz para o momento ao qual ele pertencia viria por meio de uma arte que compartilhasse de elementos não naturalistas e que alcançasse uma dimensão da espiritualidade. Cabe ao artista voltar-se para si e não atuar de acordo com uma arte naturalista que busca a contemplação da materialidade. Assim, ele observa que, as cores possuem uma pureza, um elo com a natureza que chegava até sua alma (KANDINSKY, 1991, p. 74). Portanto, para desenvolver uma arte pura, foi preciso abandonar o uso figurativo na pintura e deixar que as cores e as formas expressassem o conteúdo interior.

Tarefa hercúlea, conforme descreve Kandinsky, que precisa ser realizada com repetição e dedicação do artista, pois, para ele, esse conteúdo expresso nas obras precisa ser dependente da *necessidade interior*, de seu efeito, do desenvolvimento da arte. O artista associa o conceito de *necessidade interior* às leis que podem ser nomeadas como espirituais. A tarefa, então, é libertar-se do exterior para concentrar-se no espiritual. “Mas o espírito, tal como o corpo, fortifica-se e desenvolve-se pelo exercício. Como um corpo que se negligencia, o espírito que não se cultiva também se debilita e cai na impotência” (KANDINSKY, 2015, p. 88). Deste modo, Kandinsky indica que é preciso saber o “ponto de partida” dos exercícios.

Esse ponto de partida é a estimativa do valor interior dos elementos materiais por meio do grande equilíbrio objetivo, ou seja, neste caso, da análise da cor cuja ação se exerce em blocos sobre qualquer ser humano. É inútil, portanto, empenhar-se em sutis e profundas explicações de cores. A reprodução elementar da cor simples basta (KANDINSKY, 2015, p. 88).

Kandinsky propõe a análise da cor por partes, observando o seu funcionamento como elemento partícipe da *necessidade interior*, ao ater-se objetivamente na cor como um elemento formal, que pode ser utilizado em uma

sintaxe do artista para expressar o *conteúdo interior*. Assim, ele explica que a cor se distribui em duas divisões que guiaram a sua teorização:

1º o calor ou a frieza do tom colorido;
2º a claridade ou a obscuridade desse tom.
Distingue-se, para cada cor, quatro tons principais. A cor pode ser: I. quente e, além disso, 1) clara ou 2) escura; II. Fria e, ao mesmo tempo, 1) clara ou 2) escura. Cumpre entender por calor ou frieza de uma cor sua tendência geral para o amarelo ou para o azul (KANDINSKY, 2015, p. 89).

Ele teoriza que, de acordo com o tom, é possível obter uma cor mais material ou mais imaterial. Esse funcionamento da tonalidade permite que se tenha um tom da cor azul, por exemplo, que pode parecer claro ou escuro, mesmo sendo uma tonalidade fria que se aprofunda no quadro. Isso demonstra que os movimentos realizados pelas cores não dependem de sua gradação, mas de sua temperatura.

Segundo Grande Contraste é constituído pela diferença entre o branco e o negro, cores que formam o segundo par dos quatro tons fundamentais pela tendência da cor para o claro ou escuro. Também aqui o mesmo movimento – em direção ao espectador e, em seguida, distanciando-se dele – anima o claro e o escuro. Movimento não mais dinâmico, porém estático e rígido (KANDINSKY, 2015, p. 89).

O artista menciona o movimento gerado por certas cores que induzem o movimento em outras. Por mais que essa cor atue sobre uma outra, sua temperatura interior permanece. Portanto, Kandinsky explica que um outro movimento é a causa da diferenciação do valor interior, denominado como o *“primeiro grande contraste”* (KANDINSKY, 2015, p. 89). Em sua explicação, é da ordem da interioridade os motivos que movem a cor para o quente ou o frio.

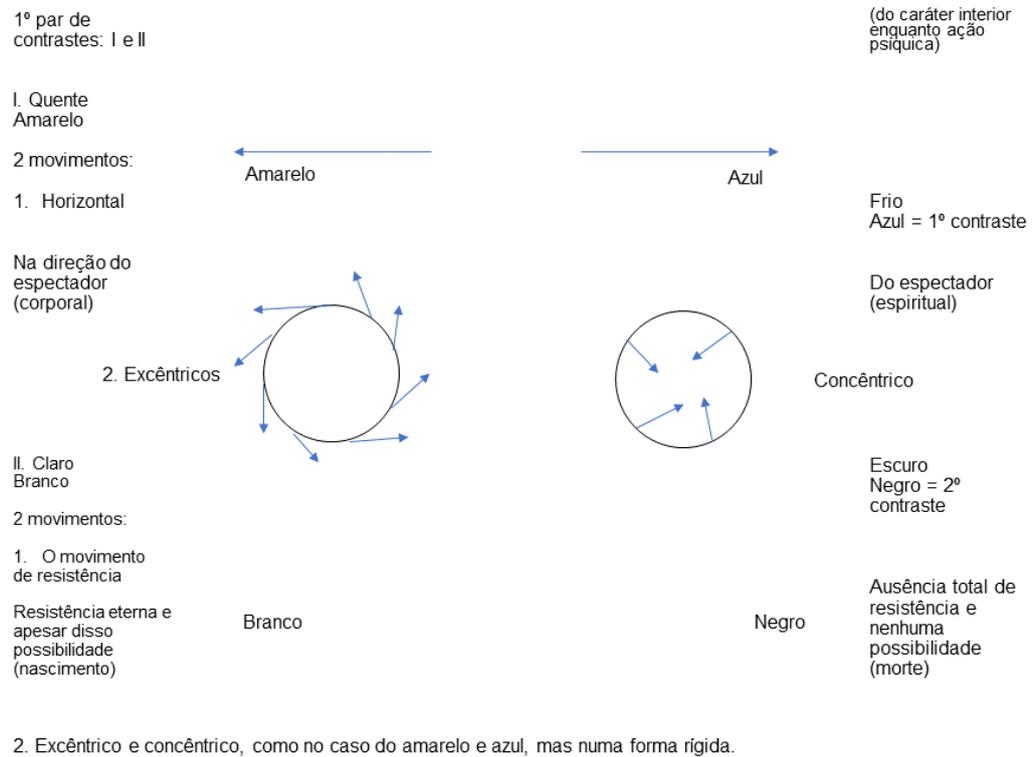


Figura 9. Wassily Kandinsky. *Quadro I*.
Do espiritual na arte e na pintura em particular (2015, p. 90).

Se o primeiro movimento constitui o deslocamento na horizontal da superfície e no deslocamento espacial, aproximando ou distanciando a cor do espectador, tornando-o mais material ou imaterial, o segundo movimento constitui o *primeiro grande contraste*, que Kandinsky intitulou como o “movimento excêntrico ou concêntrico” (2015, p. 89).

Em suma, a imagem (Fig. 9), elaborada pelo artista para configurar sua teorização das cores no livro *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, demonstra o primeiro par de contrastes entre o amarelo retendo o quente e o azul o frio. Obtêm-se dois movimentos: primeiro o horizontal, que se relaciona com o espectador; e segundo, o movimento excêntrico e concêntrico, que age sobre si.

Consideremos dois círculos do mesmo tamanho, um pintado de amarelo, o outro de azul. Se fixarmos a vista nesses círculos, perceberemos rapidamente que o amarelo se irradia, que adota um movimento excêntrico, e aproxima-se quase visivelmente do observador. O azul, ao contrário, é animado de um movimento concêntrico que se pode comparar ao de um caracol que se retrai em

sua casca. Distancia-se do observador. O olho é como que transpassado pelo primeiro círculo, ao passo que parece afundar-se no segundo. Esse efeito acentua-se com o afastamento das duas cores, uma clareando, a outra escurecendo (KANDINSKY, 2015, p. 89).

Segundo a explicação do artista e a demonstração do *Quadro I* (Fig. 9), o amarelo possui uma intimidade com o branco, enquanto o azul possui com o preto. Essa afinidade entre as cores acentua a relação que existe no interior e a sua exteriorização. Nesse sentido, o efeito dessas cores age de acordo com essa harmonia. Kandinsky relata que, quando misturam preto ao amarelo, impedem os dois movimentos dessa cor, forçando uma cor tipicamente quente a adquirir um tom frio. Assim, observa-se a transformação em um outro tom, um esverdeado: o amarelo adota um “caráter doentio, quase sobrenatural, tal qual um homem transbordando de energia e de ambição, mas circunstâncias exteriores o paralisam” (KANDINSKY, 2015, p. 91). Contudo, se adicionar o azul ao amarelo, percebe-se o efeito dos contrastes. Os movimentos são estagnados e a cor permanece em estado de repouso. A mesma coisa acontece ao misturar o branco com o preto, nascendo o cinzento. Portanto, no primeiro caso aparece o verde, uma cor com “possibilidade de vida que falta totalmente ao cinzento” (KANDINSKY, 2015, p. 91), mas que possui uma proximidade moral com o cinzento.

Após realizar a descrição de como essas cores interagem fisicamente, Kandinsky passa a explicar o fator espiritual contido nelas. Essa expressão dialoga com sentimentos ocasionados na alma, tendo como princípio os usos das cores. Para ele, o amarelo extrapola o quadro para próximo do espectador podendo causar incômodo.

[...] tendência que, aumentando a intensidade do amarelo, pode chegar a incomodar; e o segundo movimento, o salto para além de todo o limite, a dispersão da força em torno de si mesma, são semelhantes à propriedade de se precipitar inconscientemente sobre o objeto e se propagar em desordem para todos os lados, que toda força material possui. Considerando diretamente (numa forma geométrica qualquer), o amarelo atormenta o homem, espicaça-o e excita-o, impõe-se a ele como uma coerção, importuna-o com uma espécie de insolência insuportável (KANDINSKY, 2015, p. 92).

Kandinsky explicou que o amarelo não possui profundidade, sobretudo porque ele é considerado uma “cor terrestre” (KANDINSKY, 2015, p. 92). Se o amarelo se projeta em direção ao espectador, cabe ao azul apresentar a profundidade. O artista descreve que o azul possui profundidade já em seu

movimento, o distanciamento dos humanos que contemplam e o movimento concêntrico. Para o artista, isso acontece quando essa cor está atuando sobre a alma. O “azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede sobrenatural. [...] O azul é a cor tipicamente celeste. Ela apazígua e acalma ao se aprofundar” (KANDINSKY, 2015, p. 93).

A cor azul possui um rastro pelas teorias espiritualistas como sendo uma cor espiritual e divina. Para os teosofistas Besant e Leadbeater

As diferentes tonalidades do azul indicam todas o sentimento religioso, escalonando-se desde o azul escuro da devoção egoísta ou do azul cinzento do fetichismo matizado pelo medo, até a cor intensa e brilhante que representa o ato de adoração de um coração amante, e o esplêndido azul pálido, exaltação da cor precedente, que implica a renúncia do eu pessoal e a união com o Divino (2015, p. 48).

Além do azul, Kandinsky teceu comentários sobre o verde, o branco e o preto, a cor vermelha e seus desdobramentos quando está mesclada a outras cores. No caso do verde, por definição do artista, trata-se de uma cor puramente passiva, que surge a partir do contraste de opostos entre o amarelo e o azul. Essa cor é o “ponto ideal de equilíbrio da mistura dessas duas cores diametralmente opostas e em tudo diferentes” (KANDINSKY, p. 93). Os movimentos excêntricos e concêntricos se anulam tal como o os movimentos na horizontal. No verde, tudo permanece em repouso, sendo o verde absoluto a mais calma das cores. Contudo, Kandinsky indica que esse funcionamento acontece na teoria, pois, na prática, o verde se transforma em uma cor ambígua. Por se mostrar uma cor da imobilidade, é perfeita para quem busca o repouso. Contudo, o repouso em excesso pode ser danoso para a alma. Kandinsky (2015, p. 94) deixou como exemplo o verde presente nos quadros. Dependendo da tonalidade, mostrar “enfadonho”, “emanando tédio”, graças ao seu efeito passivo. Para além disso, o artista comenta que é possível para essa cor perder o seu equilíbrio, seja para o amarelo, adquirindo uma vivacidade de uma cor ativa, ou pendendo para o azul, adquirindo a frieza, revelando um tom sério e repleto de pensamento.

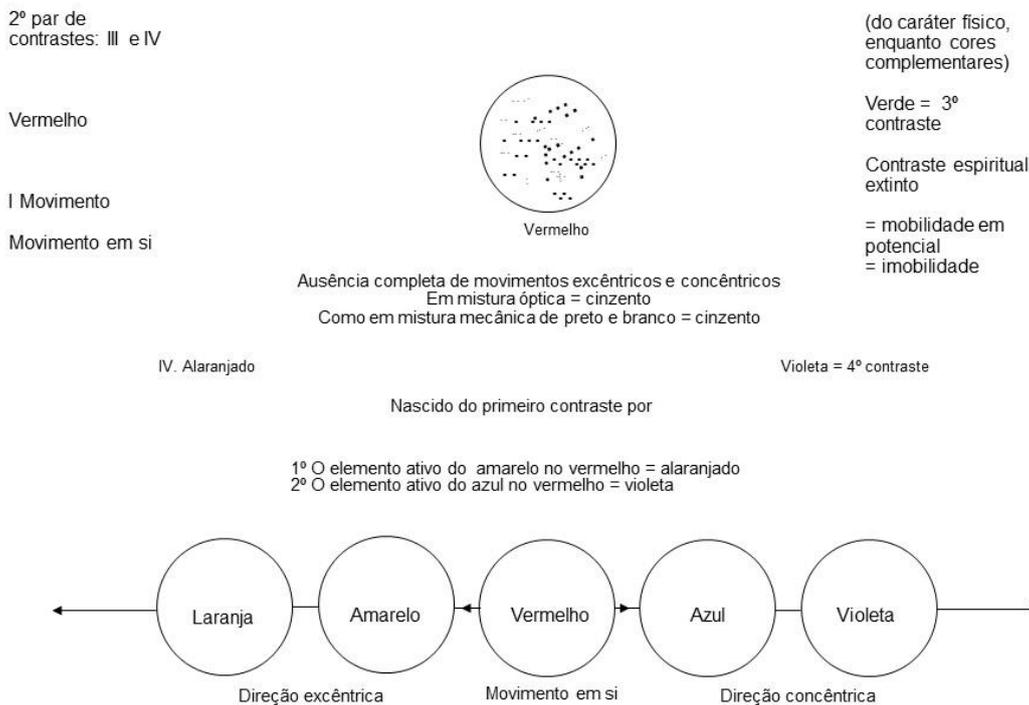


Figura 10. Wassily Kandinsky. *Quadro II*.
Do espiritual na arte e na pintura em particular (2015, p. 95).

Kandinsky deixou explícito sua posição sobre as cores branco e o preto. Para ele, o branco traz o silêncio que, por vezes, mostra-se como uma ausência. Essa cor tem a capacidade de realizar pausas, sendo um “nada” preenchido por alegria, “antes do começo de tudo”. Já no caso do preto, mostra o “nada sem possibilidades”, como a morte, a inexistência de um futuro. Para o artista, o preto é uma cor desprovida de ressonância. A mistura de ambas as cores surge no cinzento, oposto do verde, pois é a “imobilidade sem esperança” (2015, p. 97).

O vermelho tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada. Entretanto, não tem o caráter dissipado do amarelo, que se propaga e se consome de todos os lados. Apesar de toda a sua energia e intensidade, o vermelho atesta uma imensa e irresistível potência, quase consciente de seu objetivo (KANDINSKY, 2015, p. 97).

Para o artista, o vermelho é uma das cores mais maleáveis. Ele descreve como essa cor passa por modificações profundas em seu tom, contudo,

consegue manter o seu pigmento. O vermelho claro, uma cor quente, intitulada como “vermelho saturno”, possui uma similaridade com o amarelo.

O vermelho aparece como “força impetuosa, energia, decisão, alegria, triunfo” (KANDINSKY, 2015, p. 97). Para Kandinsky, o vermelho médio, semelhante ao cinabre, consegue ressoar na alma. Esse vermelho não aceita a tonalidade do azul, por se tornar frio, abafando a ressonância. Quando o vermelho consegue se misturar com o azul ultramarino, se torna frio, se torna profundo. A diferença do vermelho para o azul é que o primeiro, mesmo em seu tom frio, ainda permanece com seu caráter corporal. (2015, p. 97).

Certamente, um jogo dos opostos está presente em muitas obras de Kandinsky, perceptível por causa do uso de cores e do uso da linha. Abaixo, o azul e o amarelo permanecem em contraste, oferecendo ao espectador um convite para adentrar no âmbito da espiritualidade.



Figura 11. Wassily Kandinsky. *Amarelo – Vermelho - Azul*. (1925). Óleo sobre tela. 128 x 201,5 cm

A obra *Gelb-Rot-Blau* (*Amarelo – Vermelho – Azul*) (1925) (Fig. 11) pertence ao acervo do Centre Georges Pompidou após ser doada por Nina Kandinsky em 1976. Obra realizada em Weimar, no período em que Kandinsky esteve lecionando na Bauhaus e colocando em prática a sua teoria das cores e das formas, essa última teorizada no livro *Ponto e linha sobre plano*.

Nela é possível observar os contrastes de cores. Analisando os usos da cor, observa-se a predominância do azul, do vermelho, do amarelo e do preto. Na obra é possível ver a mistura de tons, oferecendo tonalidades como o violeta, o cinza e o laranja. Kandinsky sustenta uma composição de contrastes em dois polos por meio do uso de cores quentes e frias. Do lado esquerdo da obra temos uma predominância de cores quentes, os tons ativos, evidenciados pelo amarelo que em tons diversos predomina nesse lado. Há também o azul celeste distribuído de maneira suave, bem como o violeta ladeando a parte direita.

Para além disso, o amarelo aparece contornando os círculos, ressoando e dando movimento para a cor cinza, que possui a tendência a ser imóvel (KANDINSKY, 2015, p. 97). O primeiro contraste, em seu movimento horizontal e para frente, próximo ao espectador, assume uma dimensão corporal, em um movimento excêntrico, nos termos de Kandinsky. Para ele, essas cores, o amarelo e suas tonalidades, possibilitam o nascimento.

Do lado oposto, têm-se as cores frias, que oferecem a profundidade para a obra e remetem à dimensão espiritual, segundo o artista (KANDINSKY, 2015). Essas cores, como o azul, disposta no círculo, é entendido como uma cor intensa, que “atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural” (KANDINSKY, p. 2015, p. 92). Para o artista, a cor azul tem esse funcionamento independente da forma que assume.

Entre o azul e o amarelo, observa-se o vermelho. Kandinsky realizou um estudo aprofundado sobre essa cor, conforme foi indicado anteriormente. Observa-se também a importância da cor violeta para a obra.

O violeta é, portanto, um vermelho arrefecido no sentido físico e psíquico da palavra. Há nele algo de doentio, de apagado (como escória), de triste. [...] os chineses fizeram dele a cor do luto. Tem as vibrações surdas do corne inglês, da charabela, e corresponde, ao aprofundar-se, aos sons graves do fagote (KANDINSKY, 2015, p. 100).

Para além dessas cores, tem-se o preto, que, como já foi explanado nas páginas acima, revela a morte, o silêncio, pronto para ressurgir uma outra coisa ou para indicar o fim completo. Em *Amarelo – Vermelho – Azul* (1925) percebe-se o equilíbrio de elementos opostos, mas também complementares.

Pelo seu formato e importância, o Amarelo – Vermelho – azul é o que mais se aproxima das grandes composições. A metade esquerda do quadro é de cor clara e leve, com elementos gráficos e inúmeras linhas retas, enquanto que a parte direita é de cor mais escura e pesada, com ideias mais pictóricas, como por exemplo, o círculo azul-escuro e a sinuosa linha negra. O amarelo “terrestre” significa estabilidade

enquanto o azul “celeste” parece querer desvanecer para a parte superior direita. Esta concepção ao nível da forma e das cores, a confrontação destas duas partes lembra um *leitmotiv* anterior de Kandinsky, a saber, o combate do santo cavaleiro contra o dragão que parece ressurgir aqui de maneira inteiramente estilizada (DÜCHTING, 2000, p. 72).

Assim como Düchting, Peg Weiss (1986, p. 8) indicou como o círculo pode ser compreendido como a continuação da figura de São Jorge como temática, um motivo condutor pelas obras de Kandinsky. Além disso, essa mudança na concretização da sintaxe do artista perpassa, para Weiss, pela própria mudança espiritual que o xamã realiza para se transportar até outros mundos. Para ela, “He [xamã] made this journey by means of his drum, which during his trance became his horse. On this magic horse he could fly above the treetops and mountains or descend to the underworld if need be” (WEISS, 1986, p. 10). Essa abordagem será aprofundada no Capítulo dois, ao adotar a espiritualidade como impulsionadora das obras do artista.

Por fim, Sers (2012, p. XVII) comenta que se, para abordar a cromogênese, o estudo das cores, como elementos da pintura, foi preciso que Kandinsky pensasse em sua complementação. “Ao contrário do domínio das cores no das formas o inventário não é dado. Assim, o círculo das cores, bem definido de início, se distingue radicalmente do insondável vago do infinito das formas” (SERS, 2012, p. XIX).

Deste modo, a investigação que migra da teoria das cores para a teoria das formas é a face da busca de Kandinsky por uma linguagem que consiga exprimir as preocupações de seu tempo, seja por meio de uma “salvação” dos humanos por meio da arte ou trazendo a sua temática apocalíptica e as figuras da montanha, dos cavaleiros e de São Jorge, por exemplo, transposta por uma linguagem pictórica não representacional.

1.4 A FORMA COMO PRINCÍPIO DE CRIAÇÃO

Uma das tarefas principais dessa recente arte deveria ser, por um lado, a análise aprofundada do conjunto da história da arte relativa aos elementos, à construção e à composição nas diferentes épocas e nos diferentes povos; por um lado, a constatação da evolução no campo destas três equações: o itinerário metódico, o ritmo do progresso e a necessidade do enriquecimento e do desenvolvimento precisa e, possivelmente, ondulante (KANDINSKY, 2012, p. 12).

Kandinsky, em *Ponto e linha sobre plano* [1923], explica que esse livro é o resultado de suas teorias, sistematizadas com a finalidade e necessidade de indicar uma ciência para as artes de seu tempo. Oportunamente, o artista indica que essa nova ciência objetiva trazer à tona a vontade do conhecimento puro sem finalidades práticas, considerando o que ele chama de “equilíbrio das forças criadoras”, classificadas em dois polos como intuição e cálculo. Assim, um dos problemas enfrentados por Kandinsky referia-se aos elementos básicos da arte, aqueles sem os quais uma obra de arte não pode existir, dentre eles, o desenho. Os outros elementos são entendidos como secundários.

Para tanto, a proposta de Kandinsky consistiu em demonstrar os princípios dos elementos básicos em dois momentos: quando estão situados no âmbito do abstrato, isolados da materialidade da superfície e quando estão na própria superfície material, dispondo de efeitos específicos. Para ele, o ato de análise e decomposição desses elementos possibilita ao artista aprofundar-se em um método sobre a ciência da arte e de controlá-las efetivamente na prática pictórica.

O objetivo do livro *Ponto e linha sobre plano* é demonstrar, de maneira geral, os princípios dos elementos “gráficos” básicos: 1. no âmbito do “abstrato”, isto é, isolados do entorno real da forma material e da superfície material e 2. Sobre a superfície material, considerando-se o efeito das características dessa superfície (KANDINSKY, 2012, p. 14).

Consequentemente, Kandinsky propõe de modo aprofundado a abordagem do *ponto, linha e plano original para compor a sua sintaxe de uma obra com elementos que garantem a sua continuidade entre o conteúdo interior e a sua expressão exterior.*

1.4.1 O ponto

Em *Ponto e linha sobre plano*, o artista começa a sua explicação de como realizar uma ciência da arte para a pintura. Ele acreditava que “todo fenômeno pode ser vivido de suas maneiras” e que esses modos de serem vividos decorriam de sua natureza (KANDINSKY, 2012, p. 9), sendo elas exterior e interior. Nesse sentido, Kandinsky entende que, como elemento pictórico, tem-se primeiro o *ponto* e ele está presente nesses dois polos. No interior, observa-se o ponto geométrico, um “ser invisível”. Portanto, deve ser definido como imaterial” (KANDINSKY, 2012, p. 17)

No exterior, observa-se o *ponto* com sua expressão de *fórmula numérica*. Além dessas distinções, Kandinsky (2012, p. 29) argumenta que “o *ponto* é a forma temporal mais concisa” e esse entendimento advém da percepção do *ponto* como uma “entidade (dimensão e forma) e uma unidade bem definida”. Para o artista, uma obra pode ser concebida apenas com o *ponto*, graças à sua ressonância e a ressonância conforme se relaciona com o *plano original*. O *ponto geométrico*, conforme Kandinsky indica, trata de um elemento que esconde as propriedades humanas e, por isso, necessita de uma materialidade para mostrar-se. Assim, ele evoca “a derradeira e única união do silêncio e da palavra” (KANDINSKY, 2012, p. 17). Essa união exprime-se por meio da “linguagem e significa silêncio” (KANDINSKY, 2012, p. 17).



Figura 12. Wassily Kandinsky. *Sem título*. *Ponto e linha sobre plano* (2012, p. 20).

Utilizando do exemplo de Kandinsky (Fig. 12), é plausível pensar em uma sequência para entender o problema das formas e como a sua teoria entrelaça a questão metafísica com a dimensão da física. Essa imagem abstrata pode assumir concretizações diversas, pois o abstrato não determina necessariamente a sua aparência, o que delimita a concretização do *ponto*, de modo a inseri-lo em uma concepção única, é o que Kandinsky chamou *fórmula numérica*.

Permanece o perigo de as fórmulas ficarem aquém da sensibilidade e a frearem. A fórmula parece cola e lembra um “papel de pegar mosca” de que os inconscientes se tornam vítimas. A fórmula também é como uma poltrona, que envolve o homem com seus braços mornos. Mas o esforço para se libertar desses vínculos é a condição de um salto adiante na direção de novos valores e, finalmente, de novas fórmulas. As fórmulas também morrem e serão substituídas por descobertas mais recentes (KANDINSKY, 2012, p. 23).

Ele explica que o *ponto*, em sua materialidade expressa pela linguagem, pela escrita, flui e recebe diferentes significados: “o *ponto* é o símbolo da interrupção, do Não-Ser (elemento negativo) e, ao mesmo tempo, é a ponte entre um Ser e outro (elemento positivo). Na escrita, isso é sua significação interior” (2012, p. 17). Segundo Kandinsky, no universo exterior, ele é um signo com uma aplicação prática, respondendo a uma convenção linguística e utilitária, na qual os indivíduos acessam e compreendem. Essa convenção é entendida como a *fórmula numérica* e cabe ao artista perceber esses limites impostos para buscar novos modos de expressão.

Essa *fórmula numérica* pode ser compreendida como um conjunto de regras e tradições de cada tempo que delimitam a funcionalidade de cada signo, o seu significado. Assim, o *ponto*, em termos da linguagem, assume a face do silêncio, da pausa, ao passo que oculta e diminui a sua importância interior. Para Kandinsky, ao se construir uma nova ciência da arte, é preciso distanciar esse signo das convenções às quais habitualmente ele é associado. É preciso isolar esse elemento, retirar a sua função exterior para que a sua ressonância interior apareça. Assim, provocações realizadas por Kandinsky mostram-se por meio do tensionamento do papel utilitário imposto pela convenção, causando um choque e um certo estranhamento.

Hoje eu vou ao cinema.
Hoje eu vou. Ao cinema
Hoje eu. Vou ao cinema
(KANDINSKY, 2012, p. 19).

Na primeira frase, o *ponto* surge em sua função utilitária e sem causar estranhamentos. Na segunda frase “Hoje eu vou. Ao cinema” é possível ver uma tentativa de trazer um sentido lógico, mesmo que tenha sido inserido uma pausa entre o sujeito, o verbo e o predicado. Na quarta frase, o “alogismo” mostra-se evidente. Kandinsky explicitou que é possível justificar esse posicionamento como um “erro tipográfico”, onde o valor interno aparece, mas esvai-se (KANDINSKY, 2012, p. 19). Esse exemplo apresentado pelo artista mostra o problema ainda na ordem da linguagem proposicional¹¹², na qual a sentença declarativa pertence a um sistema de valores lógicos, podendo ser definidos como uma frase verdadeira ou falsa. Além disso, esse sistema permite que em sua formulação, sejam inseridos conectivos e inferências que garantem a recepção pelo espectador.

Hoje eu vou ao cinema



Figura 13. Wassily Kandinsky. *Sem título.*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 20).

Nesse exemplo (Fig. 13), Kandinsky (2012, p. 20) move o *ponto* de sua *fórmula numérica*, usual e prática. Porém, ele acredita que esse choque pela recepção possa ser brando, pela aproximação do ponto com a frase. Assim, ele acredita que é necessário isolar o *ponto* para que ele consiga encontrar a sua

112 Trata-se de um sistema formal, uma sistematização matemática definida para o pensamento abstrato, no qual as fórmulas representam *proposições, frases que podem ser entendidas como verdadeiras, ou como falsas.*

ressonância e fazê-la ecoar. Enquanto ele estiver próximo do restante da frase, permanecerá em seu modo frágil e limitado ao condicionamento da frase. Só o isolamento desse elemento possibilita observar com força a sua ressonância sem que outros elementos da escrita estejam em disputa.

Um fator importante de salientar é que Kandinsky utiliza o termo *forma* com duas conceituações possíveis. A primeira corresponde ao elemento em seu estado interior, indicando o conteúdo, e enquanto a segunda possibilidade é a *forma* compreendida em seu sentido complementar às cores em sua apresentação ao mundo, em seu contato com o material. Essa distinção foi realizada por Kandinsky em *Elementos fundamentais da forma*, na qual ele indica:

O estudo da forma em seu conjunto deve se dividir em duas partes: 1. A forma no sentido restrito do termo – plano e espaço; 2. A forma no sentido lato do termo – cor e a relação com a forma no sentido restrito do termo (KANDINSKY, 1970, p. 289).

O *ponto* aparece como seu formato em círculo, pequeno, que se alinha a uma concepção gráfica. Essa é a aparência que ele possui no plano do pensamento abstrato, em sua imagem ideal. Porém, ele pode ser expresso de outros modos, com outros formatos. A não utilização dessas possibilidades advém da força que a *fórmula numérica* realiza sobre o artista e os espectadores, ao passo que inviabiliza observar as características que o *ponto* assume na materialidade.

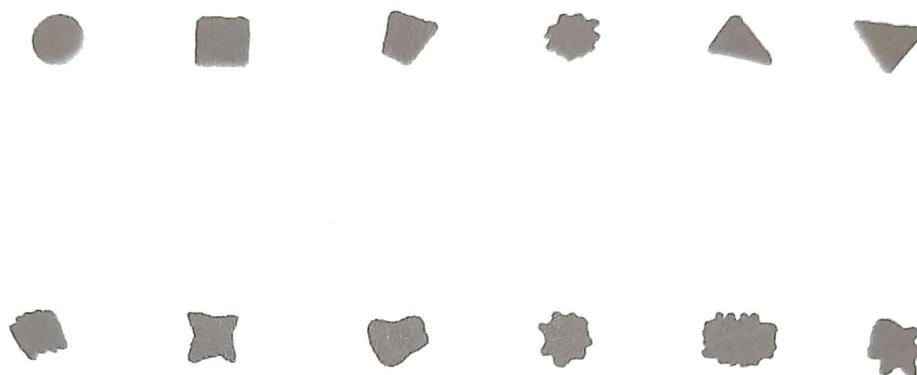


Figura 14. Wassily Kandinsky. *Exemplo das formas dos pontos. Ponto e linha sobre plano* (2012, p. 25).

Se, por um lado, o *ponto* redondo e firme só é encontrado no mundo interior, pois a sua materialização assume formatos diversos, evidenciando a tensão que existe nesse elemento. A sua forma circular adquire pequenos recortes, podendo apresentar outra forma, como um retângulo ou triângulo, sofrendo mudanças também em sua ressonância. Isso indica que “o domínio do ponto é ilimitado” (KANDINSKY, 2012, p. 23) e, por isso, não é apazível estabelecer apenas um modo de vir ao mundo sensível. Outrossim, dado a sua aparência flexível e sua forma ilimitada, o *ponto*, quando inserido nas artes diversas, como arquitetura, dança e xilogravura, assume aspectos distintos.

Além dos formatos estabelecidos na materialidade, o *ponto* possui a sua ressonância modificada quando existe a repetição desse elemento sem uma composição adequada. Adiante será abordada a questão da composição, porém, neste momento, indica-se que, para Kandinsky, toda obra começa no ponto geométrico ou nomeado como abstrato, em seu vínculo com o metafísico e ganhará dimensões e ressonâncias diversas quando é inserido na materialidade. Assim, do *ponto* simples é possível repeti-lo até que tenha uma multiplicidade de *pontos* ou, ainda, submetido às forças externas e evidenciando a sua tensão concêntrica, o *ponto* desaparece para a formação da linha.

1.4.2 A linha

A *linha*, elemento secundário da pintura, segundo Kandinsky (2012), surge por meio do tensionamento dos limites do *ponto* ao encontrar o *plano original*. Ela também possui uma versão abstrata, intitulada como *linha geométrica*. É invisível, rastro do ponto em movimento. Assim, uma das características da *linha* é o movimento, sempre posta em oposição à imobilidade do *ponto*. Quando o artista descreve a utilização das cores, ele realiza um jogo de contrastes, em relação aos elementos gráficos e pictóricos, a *linha* intenta e cria um contraste com o *ponto*. Consequentemente, como um elemento da pintura, a *linha* é secundária pois nasce necessariamente de seu antagonista.

As forças externas que transformam o *ponto* em *linha* podem ser de natureza bem diferente. A diversidade das *linhas* depende do número dessas forças e de suas combinações.

No fim das contas, todas as formas lineares podem ser reduzidas aos dois casos seguintes:

1. ação de uma força e
 2. ação de duas forças:
 - a) efeito alterno das duas forças, único ou repetido,
 - b) efeito simultâneo das duas forças.
- (KANDINSKY, 2012, p. 49).

Kandinsky considerou o conceito de tensão como o movimento, a “força viva do elemento” (2012, p. 50). A tensão dialoga com outro conceito, o de direção, que dá sentido à existência da *linha*. Sobre a ação de uma força, entende-se a formação de uma *linha reta*, no qual a tensão que é feita sobre o *ponto* é distribuída com o movimento. A ação de duas forças pode ser caracterizada no ato de criação de uma *linha quebrada*, que pressupõe a pausa e continuação em outra direção. O efeito alterno das duas forças ou repetido pode-se compreender a dinâmica das *linhas curvas* e por último, o efeito simultâneo das forças encontra-se em *linhas livres*.

O artista explica que a *linha reta*, a versão mais concisa, possui uma direção e uma tensão. Para uma *linha*, ser criada pelo artista é preciso que exista uma tensão sobre o *ponto*. No caso da linha reta, ela possui uma direção determinada e se mantém inalterada após a escolha de sua direção. A distinção entre tensão e direção é essencial para compreender a dualidade existente entre *ponto* e *linha*. No caso do *ponto*, ele possui a tensão, mas não revela uma direção. Já a *linha* possui os dois. Para a *linha reta* não existe um sentido limitado, podendo ser ela apresentar três espécies.

A *linha reta* mais simples é a *linha horizontal*. Ela corresponde, na concepção humana, à *linha* ou à superfície, na qual o homem repousa ou se move. A horizontal é, pois, uma base de apoio frio, que pode continuar em todas as direções. O frio e o plano são ressonâncias básicas dessa *linha*, e podemos designá-la como a forma mais concisa da infinidade das possibilidades de movimentos frios.

Externa e internamente, no oposto dessa *linha*, encontra-se em ângulo reto, a *linha vertical*, em que o plano é substituído pela altura, logo o frio pelo quente. Assim, a *linha vertical* é a forma mais concisa das infinitas possibilidades quentes.

O terceiro tipo de *linha reta* é a *diagonal*, esquematicamente vista num ângulo idêntico às duas linhas precedentes, tendo por isso a mesma inclinação para as duas, o que define sua sonoridade interna - união em partes iguais de frio e de quente. Logo a forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimentos frios-quentes (KANDINSKY, 2012, p. 51).

Desse modo, as três espécies de *linha reta* possuem em comum a sua reação diante a temperatura, definindo, assim, a sua tensão. Em síntese, as diferenças estão entre forma fria, forma quente e forma fria-quente. As variações dessas direções, horizontal, vertical e diagonal, são consideradas como desvios e a temperatura indica a sua sonoridade, entre o quente e o frio. Assim, quando se observa a repetição dessas variações, sequencialmente saindo de um núcleo comum, constitui-se uma “estrela das linhas retas” (KANDINSKY, 2012, p. 52). Ela é formada pelo que Kandinsky nomeia como *linhas retas livres* (2012, p. 53). Esse tipo de *linha* é caracterizado pelo seu comportamento de dialogar com as tensões do quente e do frio, nunca chegando ao equilíbrio, e também possuindo a capacidade de existir dentro de um plano sem participar de um *ponto* central comum. As *linhas retas livres* que não possuem um centro comum são as primeiras com a capacidade que as cores, como, por exemplo, as cores quentes e frias, o amarelo e o azul.

Como é sabido, essas cores possuem as tensões de avanço e recuo (KANDINSKY, 2012, p. 51). O artista explica que as *linhas retas horizontais, verticais e diagonais*, quando saem de um centro comum, não buscam uma saída do plano, o que não é o caso das *linhas retas livres*, sobretudo as sem centro comum, pois elas “aderem menos ao plano e às vezes parecem transpassá-lo” (KANDINSKY, 2012, p. 54).

Nesse estado da teoria das formas, observa-se o entrelaçamento com a teoria das cores criada por Kandinsky (2015, p. 50). Assim, se as tensões das *linhas retas* variam de acordo com a temperatura em diálogo com as cores, conforme já ficou evidente no caso das *linhas retas livres*. Na teoria das formas, as *linhas retas da horizontal e vertical* assemelham-se ao preto e branco, descritas por Kandinsky, como cores e *linhas* silenciosas. Para além disso, essas cores e suas tensões, guiam direções distintas, ora de subida ou de descida. Por exemplo, para Kandinsky, o branco é cor quente e tem a tendência a subir, enquanto o preto absoluto é frio e busca a descida¹¹³.

Assim, devemos notar no branco e no preto os elementos de altitude e de profundidade, o que permite uma comparação com a linha vertical e a linha horizontal. Hoje o homem é dominado pelo mundo exterior, e o interior morreu para ele. Este é o último degrau para baixo, o último passo no impasse – não faz muito se falava em “abismo”, a expressão “impasse” hoje é suficiente. O homem moderno procura a calma interior

113 De acordo com o diagrama do Quadro I.

porque está aturdido pelo exterior e acredita encontrar essa calma no silêncio interior, donde resulta numa tendência exclusiva ao horizontal – vertical (KANDINSKY, 2012, p. 56).

Neste momento, relaciona-se às cores e às linhas, a dimensão da interioridade já evidenciado no uso das cores. Assim, Kandinsky indicou que a *linha horizontal* está para o preto, a *vertical* para o branco, a *diagonal* para o vermelho (cinza ou verde) e as *linhas retas livres* estão para o amarelo e azul. (2012, p. 56).

Retomando a questão da estrela, essa multiplicidade de *linhas* que se confundem, ao concentrar uma quantidade ilimitada de *linhas retas*, cria-se um núcleo, um *ponto*, que parece crescer. “ele é o eixo em torno do qual as linhas podem girar e, enfim, se confundir - nasce uma nova forma: uma superfície sob a forma definida do círculo” (KANDINSKY, 2012, p. 52). Essa forma será detalhada com precisão na próxima seção.

Para além das *linhas retas*, Kandinsky irá teorizar sobre as *linhas angulares* ou *quebradas*, um subtipo de *linha* que nasce a partir das *linhas retas*. Nesse tipo de *linha*, observa-se a produção de duas forças. Em sua forma simples, após uma única pressão, observa-se o seu nascimento. Nesse sentido, a *linha* estabelece necessariamente uma relação com o *ponto* e com a promessa de criação de um plano. Elas diferenciam-se em ângulos¹¹⁴, que irão determinar a sua posição e temperatura.

Falamos acima de quatro ângulos retos formando um quadrado. As relações com os elementos pictóricos só podem ser examinadas brevemente aqui, mas a analogia das linhas quebradas e das cores deve ser mencionada. O quente-frio do quadrado e sua natureza francamente plana tendem logo ao vermelho, que é intermediário entre amarelo e azul e traz em si características do frio-quente. Não é por acaso que encontramos com tanta frequência o quadrado vermelho nestes últimos tempos. É assim que se justifica o paralelo ângulo reto e cor vermelha (KANDINSKY, p. 63).

Kandinsky demonstrou como é possível ter uma combinação dos ângulos, para formar formas geométricas. Por exemplo, a união de um ângulo reto com um agudo, 30° e 15° forma um triângulo agudo que tenderá ao amarelo. O artista deixou evidente que os ângulos das *linhas quebradas* são responsáveis pela criação de planos por meio de formas geométricas. Deste modo, é possível ver

¹¹⁴ Kandinsky (2012, p. 60) classifica os ângulos de *linhas quebradas* em três possibilidades: ângulo agudo – 45°, reto – 90° e obtuso – 135°.

a criação do triângulo com ângulos agudos, o quadrado por ângulos retos e o círculo por um obtuso.

Outro caso de *linha* descrito pelo artista são as *linhas curvas*. Utilizadas em abundância em suas composições, elas são formadas por meio do ângulo obtuso, tendendo ao *plano* e “em particular ao círculo” (KANDINSKY, 2012, p. 69). Existe uma diferença entre a *linha curva* e a *linha obtusa*. Para Kandinsky, essa distinção ocorre no exterior e no interior, sendo o ângulo obtuso é passivo, indicando uma maior interiorização, que engloba todo o círculo.

A diferença entre as *linhas curvas* e as *retas* está também na quantidade de tensões. Se na primeira observam-se três tensões, sobretudo no momento do arco, a *reta* possui apenas duas.

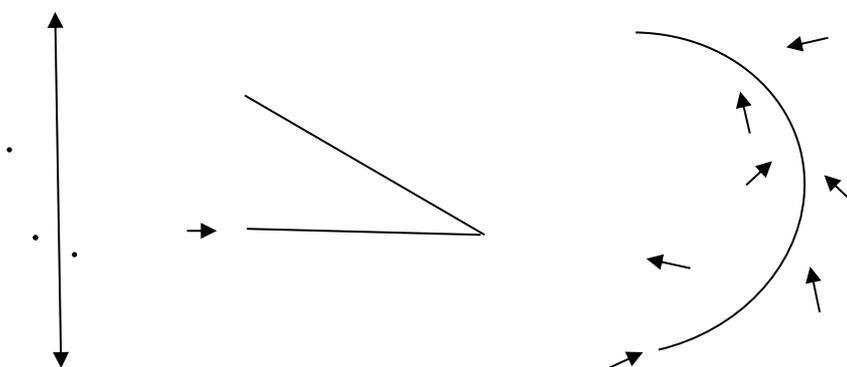


Figura 15. Wassily Kandinsky. *Exemplo do contraste das linhas. Ponto e linha sobre plano* (2012, p. 71).

Em sua imagem (Fig. 15) sobre o contraste entre as *linhas*, é exposto como a *linha reta* se contrapõe à *linha curva*. Deste modo, existe uma harmonia e maleabilidade na *curva*, que não existe na *linha reta* e *quebrada*. Na *curva*, são inexistentes as tensões da *linha reta*. Nesse sentido, a *linha quebrada* é a transição entre uma *linha* para outra.

Ademais, observam-se variedades nas *linhas curvas*, como a *linha ondulada*, que surge de um segmento do círculo, de curvas livres ou da

combinação de ambas. As *linhas* podem variar de espessura, contudo, esse crescimento não progressivo não se transforma em um plano.

Esses elementos repetem-se em uma obra e em linguagens artísticas com formatos distintos, podendo estar agrupadas, como grupos de *linhas*. Essa ação acontece quando esses elementos atuam em composições, tema abordado em 1.4.4.

1.4.3 O plano original

Sers, em 1991, quando prefaciou o livro *Ponto e linha sobre plano*, explicou que Kandinsky, quando propôs a teoria das formas para concluir seu itinerário pictórico iniciado com a criação de uma cromogonia, estipulou as relações entre as diversas cores por meio dos contrastes e, logo após, a importância das formas, inclusive do plano original (P.O.), para perceber o conteúdo de uma obra de arte.

Primeiro, a determinação dos elementos básicos, o ponto e a linha, em sua dinâmica humana e em sua dimensão temporal. Esses elementos constituem um ponto de partida garantido que serve de base para o segundo tipo de contribuição da teoria das formas: a constituição das formas ou construção morfogônica, que se produz, como no caso da cromogonia, a partir da exploração dos contrastes e vai nos levar ao estabelecimento do conjunto dos elementos-tipos: as linhas, os ângulos e as superfícies (SERS, 2012, p. XXXIII).

Até o momento, realizou-se uma abordagem sobre os elementos essenciais, que, segundo Kandinsky, para a construção de uma linguagem autônoma para a arte. O *ponto*, a *linha*, tais como suas variações e comportamentos particulares. Deste modo, aborda-se com mais detalhes o terceiro elemento para a criação: o *plano original*.

Consideramos plano original a superfície material destinada a suportar o conteúdo da obra.
Doravante vamos designá-lo como P.O.

O P.O. esquemático é limitado por duas linhas horizontais e duas verticais, sendo assim definido como um ser autônomo no domínio de seu entorno (KANDINSKY, 2012, p. 106).

Por mais que o P.O. seja formado por quatro linhas, duas nas verticais e duas nas horizontais, ele não permanece dependente desses elementos, pois possui uma ressonância própria. Assim, esses elementos servem para embasar as múltiplas ações que o P.O. sofre em sua objetividade. Destarte, se um P.O. é constituído por duas *linhas* horizontais e duas verticais, elas possuem uma temperatura fria e quente, que irá interferir no funcionamento desse *plano*. Essa dinâmica modifica-se de acordo com a altura e a largura que ele irá assumir.

Uma questão logo se impõe: qual o lado do P.O. deve ser considerado a direita e qual a esquerda? O lado direito do P.O. deveria ser, em suma, aquele que fica diante do nosso lado esquerdo, e vice-versa – como acontece no caso de qualquer ser vivo. Se assim fosse, poderíamos facilmente transpor nossas qualidades humanas ao P.O. e definir desse modo seus dois lados. Na maioria dos humanos, o lado direito é mais desenvolvido, logo mais livre; o lado esquerdo é mais deficiente, logo menos livre (KANDINSKY, 2012, p. 110).

Prevalecendo a vertical sobre a horizontal, o elemento para na vertical e acima evidencia as tensões, em oposição ao frio emanado pela *linha horizontal*. Para Kandinsky, esse tipo de composição assume uma visualidade dramática, que, quando elevada ao extremo, pode causar “sensações penosas, quando não insuportáveis” (2012, p. 106). Dito de outro modo, imagine um P.O. em que o valor da vertical é superior ao da horizontal. Caso os elementos estejam na parte inferior de um P.O. com esse formato, tendo poucos elementos no quadrante superior direito, a tendência é que a obra não tenha leveza (KANDINSKY, 2012, p. 106).

Kandinsky realiza a seguinte associação:

Sucessão	Tensão	Literariamente
1. Alto	para	o céu
2. Esquerda	para	longe
3. Direita	para	casa

4. Baixo para a terra

Figura 16. Wassily Kandinsky. *Exemplo de direção em um P.O*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 112).

A autonomia dos elementos constituintes do *plano* permanece evidente quando se acrescenta uma nova ressonância. Para as duas *linhas* horizontais, é alta e baixa e, para as duas *linhas* verticais, é direita e esquerda. O alto evoca “uma ideia de maior maleabilidade, uma sensação de leveza, de ascensão e, enfim, de liberdade”. (KANDINSKY, 2012, p. 107). Essas propriedades produzem, em cada uma das *linhas*, ressonâncias particulares. A maleabilidade nega a diversidade, sendo que, quanto mais próximas de seu limite superior, os elementos parecem disseminados e no caso da leveza, os elementos, quando espaçados, diminuem seu peso e, quando estão situados no alto, sua ressonância da leveza é acentuada. Já a liberdade está marcada pela impressão do movimento e da tensão elevada, podendo expandir-se facilmente. Essa é a sensação de ascensão.

No espaço inferior, os elementos agem de maneira oposta ao superior. Isso posto, quanto mais próximo ao limite inferior do P.O., mais os elementos se tornam densos, aglutinando-os e suportando formas maiores. A ascensão se torna difícil, pois a liberdade do movimento é constrangida. Para criar uma obra dramática, observa-se a concentração de elementos em baixo e de formas leves em cima, pois, assim, segundo o artista (2012, p. 108) a obra demonstra tensões que aumentam nas duas direções.

Na hipótese da *linha* direita e da esquerda, são as tensões que possuem ressonância interna que são definidas como calmas e quentes, propiciando a ascensão. A esquerda aproxima-se das qualidades do alto, em maleabilidade, leveza e libertação dos elementos. Contudo, é gradualmente inferior que o alto e superior ao baixo. Assim, importa salientar que todas as características da esquerda se apresentam como uma média entre o alto e o baixo, com o movimento voltado para o alto. Do lado direito, vê-se o prolongamento do lado inferior.

Uma peculiaridade de ambos os lados está presente nas tensões divididas ao meio, sendo ambos os lados “influenciados” (KANDINSKY, 2012, p. 110) pelo alto e pelo baixo. A direção para a esquerda é entendida como o movimento de saída, considerando que é o lado que possui uma libertação e leveza, enquanto a direção para a direita é o de entrar, indicando um repouso. Assim, a direção da esquerda será rápida, enquanto a da direita será vagarosa e limitada.

Em oposição à criação do P.O. retangular e, por vezes, com as tensões desequilibradas, Kandinsky estipula a existência do P.O. com lados mais próximos da harmonia. Assim, ele se mostra como a “forma mais objetiva de um P.O.” (KANDINSKY, 2012, p. 106). Conseqüentemente, esses apontamentos demonstram que as linhas que compõem um P.O. produzem sua própria ressonância, podendo ultrapassar os limites do quente e do frio, que comportam esses elementos isoladamente. Ao acontecer a mutação de elementos essenciais para a criação de um P.O., ele passa a comportar-se de modo autônomo.

Conforme foi explicitado no início desse subcapítulo, não é minha intenção impor um método de leitura de obras de arte, ou ainda de criação com base nas teorias de Kandinsky. Busca-se, com essa explanação, aproximar a teoria do artista da sua própria prática pictórica, oferecendo ao espectador outra possibilidade de perceber a criação de sua sintaxe. Portanto, o assunto não se exaure e recomenda-se o estudo diretamente na fonte. Salienta-se que Kandinsky comenta como é desnecessário levar sua teoria “ao pé da letra e, sobretudo, não se deveria acreditar serem capazes de definir uma concepção compositiva” (2012, p. 112).

Apesar disso, a importância dos problemas da matéria permanece integralmente também nesse domínio restrito. A matéria é subordinada à finalidade e deve ser considerada e empregada como meio. Em outras palavras: a matéria não deve ser uma finalidade em si, mas deve servir à composição (finalidade) como qualquer outro elemento (meio). Senão, produz-se uma dissonância interior e os meios prevalecem sobre a finalidade: o exterior supera a significação interior (KANDINSKY, 2012, p. 44).

A ressonância do *ponto*, da *linha* e do P.O., em uma composição, é necessária para criação de uma obra. Todavia, esses elementos devem ser

utilizados como um meio de expressão da intuição. Nesse sentido, por mais que o *ponto* seja um elemento presente em obras naturalistas, a sua sonoridade permanece comprometida e silenciada. Esse fator atenuante da sonoridade também acontece pela mimetização do ponto em linhas, ofuscando o seu elo com o abstrato, com a interioridade.

De fato, não são as formas existentes que definem o conteúdo de uma obra pictórica, mas as forças-tensões que vivem nessas formas. Se, subitamente, por um azar, as tensões desaparecessem ou se esvaíssem, a obra viva logo desapareceria. Por outro lado, qualquer montagem fortuita de formas diversas tornar-se-ia uma obra. O conteúdo de uma obra se exprime pela composição, isto é, pela soma interiormente organizada das tensões desejadas (KANDINSKY, 2012, p. 26).

No âmbito da composição, permanece evidente, em *Ponto e linha sobre plano*, que a ressonância dos elementos organizados precisa estar de acordo com o conteúdo interior. Kandinsky ressalta outras possibilidades advindas da composição realizada no P.O.

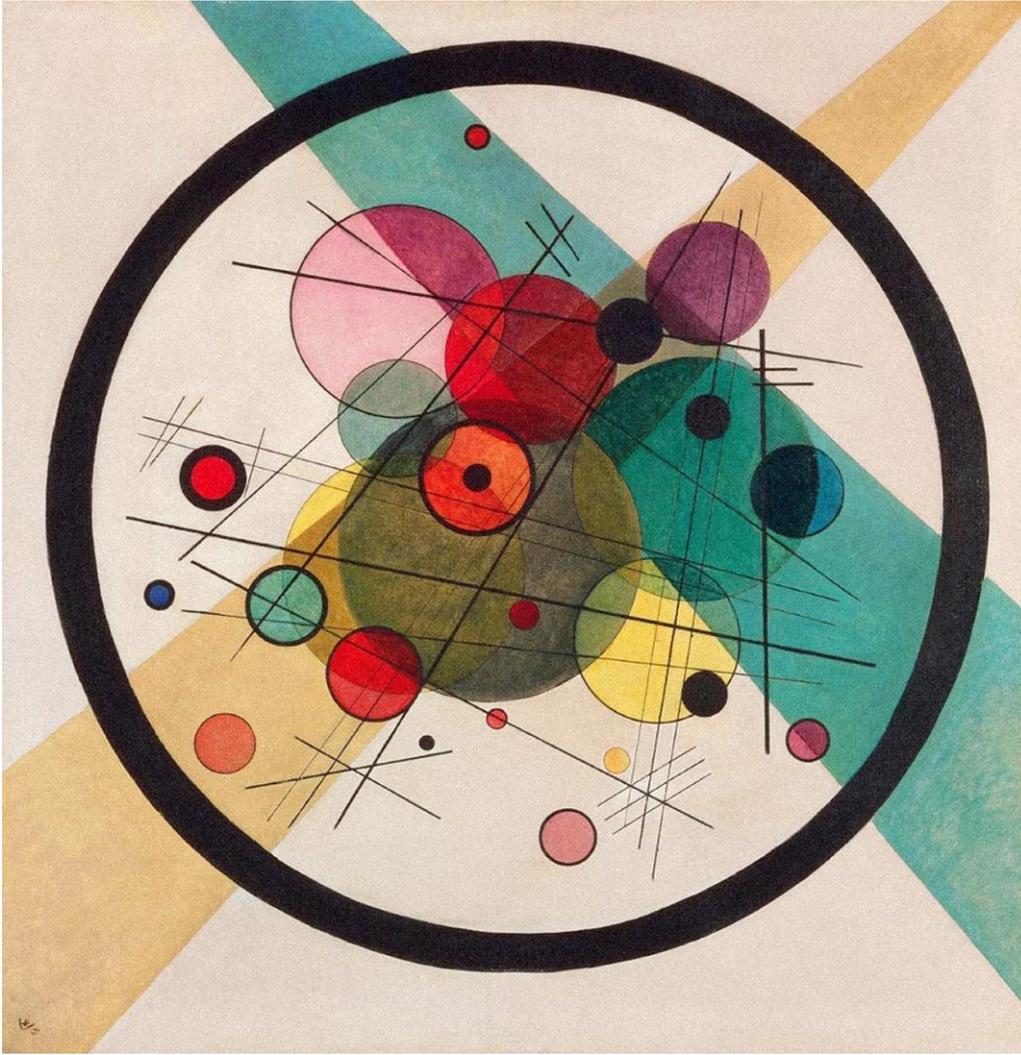


Figura 17. Wassily Kandinsky. *Círculos em um círculo*. Óleo sobre tela. 98,7 x 95,6 cm (1923).

Círculos em um círculo (1923) (Fig. 17) foi incorporada ao Museu de Arte da Filadélfia, em 1950, após a doação de Louise e Walter Arensberg. Trata-se de uma das primeiras obras do artista na qual propõe-se a teorização do círculo. Nela percebe-se o uso do P.O. na vertical, trazendo o que Kandinsky nomeia como composição dramática (KANDINSKY, 2012, p. 106). Contudo, essa tensão imposta pelas *linhas* verticais que formam o P.O. são suavizadas com o uso das *linhas* diagonais. Essas linhas estão dirigidas para a intersecção das linhas superiores do P.O, garantindo o movimento ascensional. A leve diferença de espessura dessas *linhas* evidencia que o movimento ocorre de baixo para cima – suas cores opostas, o amarelo, quente e terrestre, mais próximo do espectador, em oposição ao azul, frio, que demarca a tensão ao aprofundar-se no P.O. O percurso dessas *linhas*, sendo a azul voltada para à direita, não alcança a extremidade de intersecção superior das linhas, enquanto a *linha*

diagonal esquerda amarela realiza o movimento de saída do quadro, tensão essa que é livre e leve, mesmo que a cor amarela da *linha* demonstre o contrário.

Nesta obra (Fig. 17) o artista induz o espectador a acreditar que sua intenção é trabalhar o círculo como *plano*, utilizando-o como um P.O.¹¹⁵ para a composição interna. “O círculo é simples porque a pressão de seus limites comparada com a pressão nas figuras retangulares é equilibrada – as diferenças são menos acentuadas” (KANDINSKY, 2012, p. 130). Assim, essa proposta auxilia na suavização da ressonância do P.O., que tende ao desequilíbrio pelo seu formato, ao mesmo tempo que esse elemento é realçado por meio das duas retas na diagonal, que impõe a harmonização do que está sendo apresentado por meio de um lance de opostos.

A utilização do círculo como um *plano* é visto pelo artista como uma composição complexa por conter uma ausência de ângulos. “Ele é complicado pelo fato de que o alto se transforma imperceptivelmente em esquerda e direita, como esquerda e direita tornam-se progressivamente o baixo” (KANDINSKY, 2012, p. 130).

115 Observa-se que na teorização de Kandinsky (2012) o limite entre o *ponto* transformar-se em um *plano* é tênue. Nesse sentido, percebe-se que o círculo é comumente transformado em *plano*. Outra observação é sobre o círculo receber associações com o tambor xamânico, que em si contém as inscrições realizadas pelo xamã em sua viagem pelo mundo superior. Essa compreensão é tida por Weiss (1986) e aprofundada no segundo Capítulo.

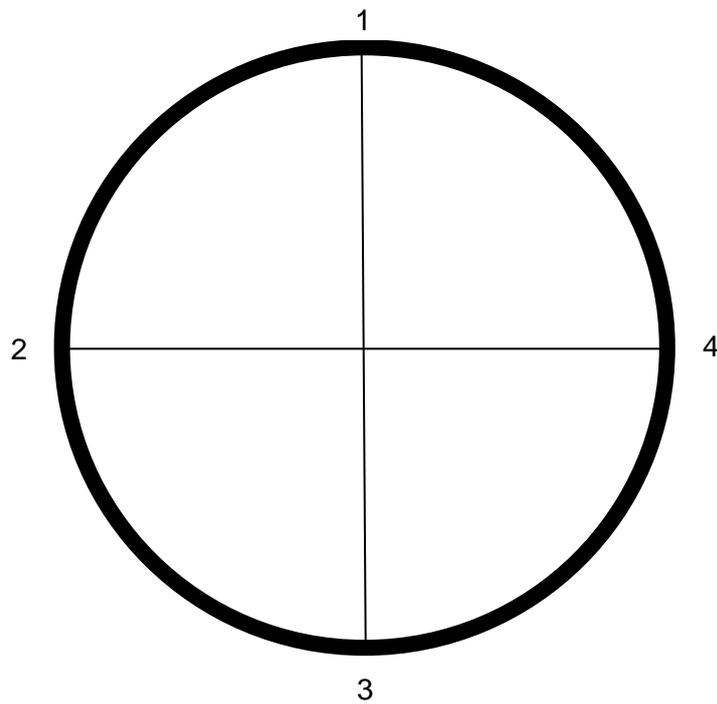


Figura 18. Wassily Kandinsky. Exemplo de círculo.
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 130).

Para Kandinsky, os segmentos 1 e 2 “definem uma diminuição progressiva da liberdade máxima para se tornar resistência no segmento 2-4, e assim por diante até o círculo se fechar” (2012, p. 130). O artista explicou que as tensões existentes dentro do círculo são semelhantes às do quadrado.

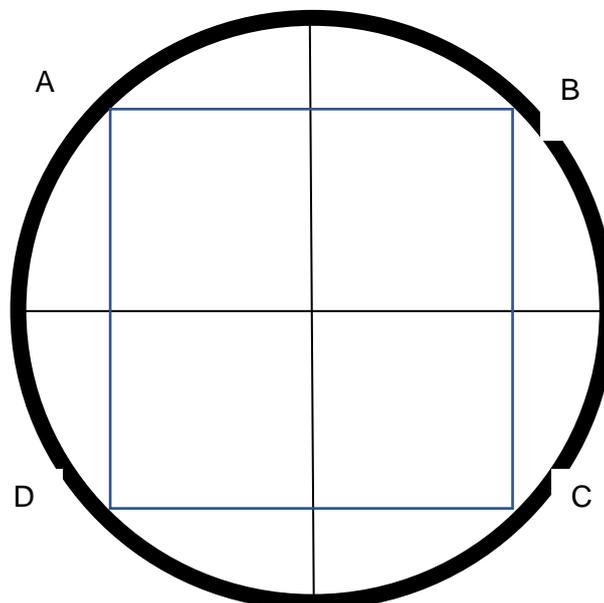


Figura 19. Wassily Kandinsky. *Exemplo de círculo.*
Ponto e linha sobre plano (2012, p. 130).

Kandinsky explica que existem três possibilidades de um P.O. visíveis dentro de um círculo, sendo eles o triângulo, o quadrado e o círculo. (2012, p. 131). Verificam-se duas *linhas* diagonais que passam pelo ponto no centro do círculo, e os quatro pontos de contato do círculo são entrelaçados por *linhas* horizontais e verticais. Para o artista, esse tipo de composição demonstra a “origem das formas primárias da arte” (2012, p. 131). Em *Círculos em um círculo* (1923) (Fig. 17), no interior do círculo principal, ele opta pela construção com *linhas retas livres*, sem centro comum, que são inseridas paralelamente. Essas *linhas* se tocam nos pontos A – B, C – D, indicando o que Kandinsky nomeia como uma “sonoridade lírica” (2012, p. 126). Existem também *linhas diagonais* colocadas livremente, sem alcançar os limites do P.O., o que garante uma tensão crescente para a esquerda superior, diminuindo, assim, a tensão na parte inferior.

No centro do P.O., observa-se o espaço de maior tensão, causada pelos pontos de diferentes densidades, nas cores violeta, verde, vermelho e dois pontos pretos voltados para a parte superior, enquanto um outro ponto preto está localizado na parte inferior. Próximo ao centro da P.O. circular, vê-se uma repetição de *linhas curvas* em direção oposta, formando, assim, novos *planos*, trazendo em si centralizado um *ponto* preto. Entre esse ponto e os limites do P.O., existe a cor vermelha.

Na diagonal amarela, constata-se o jogo de contrastes entre os *pontos* laranja e violeta, entendidas por Kandinsky como a “adição do vermelho ao amarelo ou ao azul. Seu equilíbrio é, portanto, precário” (2015, p. 100). O vermelho predominante nessa obra age como “cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada” (2015, p. 100). Por fim, o vermelho anula os *pontos* pretos na obra, principalmente por considerar que essa última cor é completamente desprovida de ressonância, ao ponto de tornar-se nula e destacar as outras ressonâncias ao seu redor.

A obra *Círculos em um círculo* (1923), demonstra como as cores e as formas dialogam entre si. Salienta-se que as escolhas de Kandinsky ao criar uma teoria das formas e das cores não pode ser compreendida como desprovidas de uma vida interior. A materialidade desse P.O. e a construção desses elementos não podem ultrapassar a *intenção* interior, que irá revelar o conteúdo.

Nesse sentido, após analisar como o artista estipulou os elementos capazes de exprimir e concretizar o abstrato de sua alma, cabe no próximo capítulo entender o conteúdo interior, o que move o artista. Essa atividade é de decompor as obras de Kandinsky, percorrendo os vestígios que indicam a sua intencionalidade ao criar suas obras.

2. CAPÍTULO: A AMÁLGAMA DAS IMAGENS E A CRIAÇÃO DA SINTAXE DO ARTISTA

Em *Olhar sobre o passado* [1913-1918], Kandinsky comentou que “a crítica muniquense (que se mostrou parcialmente favorável a meu respeito, sobretudo no começo) tentou explicar “o fausto das minhas cores” por influências bizantinas”. (KANDINSKY, 1991, p. 84-85). Esse relato é fecundo ao perceber o crescente estudo entre os franceses e os alemães sobre os ícones do período bizantino, além do olhar acerca dos ícones russos e a sua suposta herança bizantina, como um modo de elencar movimentos nacionalistas entre o final do século XIX e o século XX. Tanto em *Olhar sobre o passado* [1913-1918], quanto em *Der Blaue Reiter* [1911], os ícones são manifestos nas narrativas de Kandinsky, seja como narrativas biográficas ou como premissas para a composição de suas obras visuais.

Assim, esse capítulo inicia a investigação abordando os ícones¹¹⁶ para evidenciar o movimento de pluralidade cultural e, ao mesmo tempo, a necessidade unitiva da imagem e os elementos básicos que a constituem, que a caracterizam e que formam a “presentificação do divino” (BELTING, 2010) no mundo sensível.

Nesse sentido, esse capítulo também contempla, em sua diversidade, a experiência estética de Kandinsky com os povos Komi em Vologda, visto que, no processo de colonização da Rússia, os povos Komi absorveram e mesclaram em sua religiosidade elementos do cristianismo ortodoxo ao mesmo tempo que mantiveram seus deuses entre as imagens de ícones que eram venerados. Essa

¹¹⁶ O entendimento de ícone exposto nesta investigação é diferente das definições recebidas pela semiótica de Charles Peirce (1839 – 1914). Na semiótica de Peirce o ícone apresenta-se como “um signo indispensável ao raciocínio [...] que ostenta uma semelhança ou uma analogia com o sujeito do discurso” (PEIRCE, 1995, p. 10). O ícone por meio desta conceituação recebe comentários, como Phillipe Dubois (1993, p. 25) o sentido de imagem como uma cópia, ou espelho do real. Diferentemente dessas abordagens, o ícone religioso é um intermediário, sendo a expressão da divindade ou de um conteúdo abstrato no qual a representação não pode ser símile ou aproximar-se do referente por compreender os próprios limites da imagem diante o transcendental.

foi uma das constatações às quais chegou Kandinsky¹¹⁷, e que, de certo modo, marcou-o profundamente.

Consequentemente, mostra-se que tanto os ícones como os objetos produzidos pelos Komi-Zyryan fazem parte da sintaxe de Wassily Kandinsky e justificam o seu interesse pela abordagem da espiritualidade com características racionais, tal como fora teorizada por Plotino. Para o filósofo, a imagem recebe uma dimensão metafísica que dialoga com o modo com o qual o objeto aparece na realidade física. Assim, Plotino rompe com a representação do mundo sensível conforme uma ideia de verossimilhança, possibilitando que o divino possa ser evidenciado por meio de objetos como os ícones.

2.1 ÍCONE: ENTRE O SENSÍVEL E A “PRESENTIFICAÇÃO” DO DIVINO

Em se tratando dos ícones, o estudo das imagens produzidas no Império Bizantino ganhou visibilidade na França a partir do período do Romantismo. Segundo Hans Belting (2010, p. 19), o arqueólogo francês Adolphe Napoléon Didron (1806 - 1867), um dos primeiros a demonstrar interesse pela iconografia medieval, observou com entusiasmo a arte religiosa da Igreja ortodoxa. Uma das questões que levantou foi como as imagens eram produzidas de modo a serem extremamente semelhantes. Quando Didron encontrou o *Manual do Pintor de Monte Atos*¹¹⁸, em que a técnica e os temas eram definidos pela igreja, concluiu que o artista não possuía autonomia para a criação artística. Entretanto, Belting insiste que a compilação do manual pertence ao século XVIII, muito posterior aos primeiros ícones e imagens do Império Bizantino e que a visão de Didron foi precipitada.

Para Belting (2010, p. 20), a Igreja exigia do artista um modelo que revelasse o divino. A busca pela imagem que se aproximasse da verdade era

¹¹⁷ Kandinsky em 1889 publicou o ensaio “Contribuições à etnografia dos Zyryans-Sysol e Vechegda: as divindades nacionais” [1889]. Com o resultado da sua pesquisa de campo em Vologda.

¹¹⁸ Panofsky (2014, p. 110) descreve as medidas seguidas pelo cânone bizantino como sendo “uma unidade era destinada ao rosto, três ao torso, duas a cada parte, superior e inferior, da perna, 1/3 ao topo da cabeça, 1/3 à altura do pé e 1/3 ao pescoço; a largura de metade do peito (inclusive a curva dos ombros) era estimada em 11/3 unidades, enquanto os comprimentos internos do antebraço e braço, assim como o comprimento das mãos, eram considerados como iguais a 1 unidade” (PANOFSKY, 2014, p. 113).

realizada pelo pintor de ícones que, quando encontrava um modelo, utilizava-o para suas futuras obras como um cânone a ser seguido. Assim, com a busca por novos modelos, observou-se a multiplicidade de imagens em Bizâncio que, segundo Belting, Didron não conseguiu perceber.

Essa diversidade de ícones chamou atenção para o que Nikodim Pavlovich Kondakov (2009, p. 10) entende como origens díspares que formularam “tradições”, cada qual com técnicas específicas. Deste modo, os estudos desenvolvidos por investigadores russos no século XIX, dentre eles, o próprio Kondakov, passaram a buscar as “origens” dos ícones que se encontravam em território russo e que, até então, não haviam passado pelo processo de restauração. Kondakov indica que, para além de toda a atenção que os ícones possam chamar para si, a relevância deles em território russo se deveria ao considerar as semelhanças com os ícones “entendidos” como bizantinos, mas principalmente as distinções, que, segundo Kondakov, tornaram os ícones russos tão respeitáveis historicamente quanto os demais. Kondakov compreendia que a repercussão que os ícones russos possuíam no Ocidente era negativa, de modo que não fornece detalhes específicos sobre esse tipo de imagem. Em sua crítica, ele ressalta o problema de elevar à categoria de “alma russa” os ícones como se possuíssem uma “origem pura” na Rússia, ignorando a própria pesquisa historiográfica, as características que cada imagem poderia conter e as discussões basilares que os ícones carregam para a sua sobrevivência (KONDAKOV, 2009, p.14).

No período que se estende entre os séculos VI d.C. – V d.C., a Europa como é delimitada na atualidade ainda não existia e vislumbra-se uma sombra do que ela se transformaria a partir das instituições que surgiam ao redor do Mediterrâneo, concentrando-se na expansão do Império Romano. Contudo, o domínio do Império aconteceu por meio de desarticulações políticas e desgastes frente aos grupos que se localizavam fora desses domínios. Os povos germânicos passaram a migrar para terras do Império, transformando as fronteiras geográficas e culturais, favorecendo o surgimento de novas expressões artísticas.

Ainda entre os séculos VI d.C. – V d.C., o Império era dividido em Ocidente e Oriente e continha em si uma vasta extensão de terras, com diversidade cultural e expressões artísticas plurais. Além disso, a parte oriental do Império

passou a enfrentar os turcos, mongóis, os povos asiáticos que passaram a ser islamizados a partir do século VI e mais tardiamente o Império Otomano, que passou a disputar Constantinopla, acentuando ainda mais a diversidade cultural daquela região.

Para Georges Duby (1995, p. 20), a região que compreendemos hoje como Ocidente era formada por duas partes: ao Sul e Leste tinham-se as regiões romanizadas que exerciam um choque colonial sobre outras culturas. Ao norte e oeste, povos chamados de “bárbaros”¹¹⁹ viviam como seminômades, com costumes e cultura diversa. Duby salienta “não é a arte da pedra, mas a do metal, das contas de vidro, do bordado” (DUBY, 1995, p. 20), pois, com esses povos, percebia-se a inexistência de relevos em pedra, utilização elementos estilizados em objetos, em símbolos mágicos com formas estilizadas do fito e de figuras antropomórficas. Para Duby, essas tensões entre as fronteiras culturais do “Império Romano e de outros povos são frágeis, podendo hoje ser observadas a partir da recepção das línguas românicas e a dos outros idiomas” (DUBY, 1995, p. 20).

Assim, o florescimento da arte nos três territórios romanos acontecia de modo diferente. Ao lado Sul, na região da Itália, foram realizadas incursões pelo Imperador Justiniano (reinado 527 - 565) rumo ao Oriente. A utilização de objetos nas igrejas e espaços públicos de Ravena, a última sede do Império Romano, demonstrava sinais de vitória e reconquista cultural.

¹¹⁹ Entendidos como povos não cristianizados, como germânicos, celtas, turcos, iberos, trácios e persas.



Figura 20. Neceu. *Império Bizantino em 565*. Imagem digital. (2013).

Observa-se (Fig. 20) o avanço do território após o Império de Justiniano, o que legitima os receios de Roma, que, em sua grande parte era helenizada. Para Belting (2010, p. 20), o Oriente não é o único herdeiro da arte bizantina. Segundo o historiador da arte, a pintura de afrescos no período medieval italiano possui uma aparência similar aos ícones bizantinos.

Igualmente notável era o sucesso do ícone no Ocidente, como um arquétipo do novo gênero de painéis de meio-corpo da Madona que, em sua atmosfera intimista, foi além das imagens rígidas e presunçosas do período românico. O ícone, com sua postura normal de distância hierática e rigidez, inaugurou no Ocidente o que parecia ser exatamente o oposto – uma imagem emotiva e acessível da Virgem. No segundo quarto do século XIII, um pequeno altar doméstico da escola Berlinghiero, em Lucca, introduziu o tenro abraço da Mãe e da Criança, ideia pictórica antecipada pela pintura de ícones já em 1.100, em painéis como a famosa Madona de Vladmir (BELTING, 2010, p. 26).

A existência de rastros dos ícones tanto no Oriente quanto no Ocidente no período bizantino reafirma características orientais em todo o Império Bizantino, sobretudo sob o governo de Justiniano (Reinado de 527 a 565), que incentivou o uso das imagens devocionais nas capelas de Ravena.

As duas culturas tinham um peso desigual. A do Sul, de longe a mais forte, foi ainda revigorada no século VI pelas incursões que, a partir do Oriente, o imperador Justiniano chefiou. Ele conseguiu repelir por algum tempo as monarquias germânicas e suas tropas ocuparam de novo a Itália. Em Roma, às margens do Adriático, em Ravena, ergueram-se em sinal de vitória, como emblemas da reconquista

cultural, edifícios majestosos que ostentavam aquilo que ia se transformando então a arte antiga sob influência do pensamento plotiniano e de uma espiritualidade que, ao recusar a sombra como uma das manifestações da matéria, condenava a profundidade – e conseqüentemente o pleno relevo – e era um convite a esmagar as imagens no espelhado dos mosaicos. Tal enxerto surgiu na hora exata. Sem ele, sem a presença das formas que então foram implantadas nas franjas orientais da latinidade, teriam as tradições clássicas conseguido resistir tão firmemente à degradação? (DUBY, 1995, p. 21).

Os comentários sobre como a compreensão da imagem advinda da filosofia de Plotino foi relevante para a recusa da profundidade e a adoção dos mosaicos, dividindo na contemporaneidade os argumentos dos teóricos. Para Grabar (2007, p. 38), a concepção das artes em Plotino alastrou-se para as teorias artísticas da arte medieval. Ao relacionar Plotino e a arte bizantina, ele assinala que, no tratado *Sobre a visão ou como coisas distantes aparecem pequenas* (II. 8 [35]), a utilização das cores dialoga com concepções metafísicas que faziam parte da compreensão de santidade. Para Grabar, Plotino exclui a profundidade, priorizando o plano. Ele salienta que a teoria de Plotino parece apontar para uma noção de um plano único, o que, para Michelis (1955, p. 29), é uma realização utópica e difícil de alcançar. Michelis (1955, p. 29) entendia que Plotino indicava o dever de recusar o conhecimento adquirido por meio de objetos sensíveis. Contudo, a percepção majoritariamente adotada será a da teoria de Grabar ao explicitar que Plotino, em seus escritos, destoava dos ideais de representação estipulados por Policleto, optando por uma arte inteligível.

Plotino apresenta uma nova maneira de observar o objeto de acordo com outros parâmetros de espaço e volume. Para ele, o que garante o conhecimento do objeto e o seu reconhecimento pela alma dos humanos que veem é a luz interior e exterior. Deste modo, Plotino acreditava que o papel da imagem é oferecer uma visão do Intelecto. Essa visão só é completa se o observador conseguir suprimir o que é a matéria do objeto e perceber os resquícios inteligíveis. Sem a matéria o objeto é luz, é forma inteligível. Nessa teoria, o objeto inteligível, ao ser visto, fere os olhos físicos e ilumina os olhos da alma, a visão interior, transformando o objeto em transparência absoluta, compreendendo o teor inteligível.

Se em Ravena tinham-se preservados mosaicos que poderiam ser relacionados com o entendimento metafísico da imagem plotiniana, no decorrer

dos séculos, essa concepção irá modificar-se, conforme aponta Panofsky (2013, p. 45). Com a passagem do período medieval para o Renascimento, surge uma nova época cultural.

Algo de extraordinariamente novo aparece: o pintor é aconselhado a colocar-se em frente a um modelo (mesmo que, no presente caso, este ainda seja curiosamente “escolhido”) e a teoria da arte arranca de um esquecimento milenar uma concepção que, evidentemente na Antiguidade, fora rejeitada pelo Neoplatonismo e praticamente desconsiderada pelo pensamento medieval, e que pretendia que a obra de arte fosse a reprodução fiel da realidade; não contente aliás em arrancar essa concepção do esquecimento, a teoria da arte, com pleno conhecimento de causa, promove-a à dignidade de um verdadeiro programa artístico (PANOFSKY, 2013, p. 46).

Parece que o programa artístico desenvolvido no Renascimento não só retomou as ideias de um antropometrismo percebidas nos fragmentos no cânone de Policleto, mas resolveu estabelecer a sua própria compreensão do que era o corpo, baseado em uma ciência empírica, recusando os dados de Vitruvius em busca de uma observação acurada da natureza.

Aventuraram-se a arrostar a própria natureza e abordaram o corpo humano vivo com compasso e régua, sendo que de uma enormidade de modelos selecionaram aqueles que, a seu próprio juízo e na opinião de conselheiros competentes, foram considerados os mais belos. A intenção deles era descobrir o ideal numa tentativa de definir o normal e em vez de determinar as dimensões apenas grosseiramente e somente enquanto fossem visíveis no plano, procuraram aproximar-se do ideal através de uma antropometria puramente científica, apurando-as com grande exatidão e muito cuidado quanto à estrutura natural do corpo, não somente em altura, mas também em largura e profundidade (PANOFSKY, 2014, p. 134).

Neste momento, existe um distanciamento da arte produzida dentro do período medieval, das ideias de Plotino e de tendências orientais que ainda persistem dentro da arte bizantina. Contudo, parece que a relação entre a imagem e o divino permaneceu pujante durante os séculos quando se trata dos ícones. A imagem como um ícone será amplamente adotada pelo Cristianismo ortodoxo, passando por uma série de debates envolvendo movimentos iconoclastas e em defesa da imagem sacra. Belting (2010, p. 33) expõe que o ícone durante o período medieval possui diversas funções.

A história interna do ícone manifesta-se em suas formas e conteúdo. Já sua história externa começa no séc. V. Primeiro, foi permitido na privacidade, depois admitido na Igreja e, finalmente, na esfera do

Estado. Sua popularidade, contudo, logo mergulhou numa crise, uma vez que tinha muitos adversários, especialmente entre os teólogos. Nos primórdios do séc. VIII, o ícone foi banido por lei. Seguiu-se, então, uma longa guerra civil, que terminou com a sua reintegração oficial na sociedade bizantina. Nesse ponto se poderia esperar o fim do desenvolvimento histórico do ícone, com sua reintrodução no séc. IX. Mas este não foi o caso, como podemos ver nos painéis remanescentes, que mostram novas formas e temas, apesar das afirmações em contrário dos teólogos. O estilo pode ser visto como uma expressão de mudança histórica, ligando o ícone à sociedade que o produziu (BELTING, 2010, p. 29).

O caráter devocional da imagem foi ressaltado por Belting como um dos fatores decisivos para a adoção e o banimento do ícone. Para ele, o ícone não funciona apenas como uma imagem mediadora entre o humano e o divino. Ele, em sua “presentificação” (BELTING, 2010, p. 31), tensiona não só a própria fé dentro da Igreja, como o estatuto da imagem, recorrendo ao debate plotiniano acerca da linha tênue entre o sensível e o inteligível.

A querela sobre a função dos ícones transcorre pela própria dimensão do dogma trinitário e em seguida pelo cristológico. Segundo Besançon (1997, p. 188), pode-se aproximar da questão do ícone por meio da imagem de Cristo, por ser a que legitima todas as demais. Ao considerar a premissa dita por São Paulo sobre Cristo, “Ele é a imagem do Deus invisível” (BESANÇON, 1997, p. 188). Obtém-se uma série de diálogos que Besançon nomeia como “litígios sem fim, com um triunfo precário da ortodoxia” (1997, p. 188).

Na controvérsia que se cercou à questão do dogma trinitário e ao cristológico, a argumentação oscilava Árius¹²⁰ de Alexandria (256 – 336) que proclamava um Deus não engendrado que não admitia o Filho engendrado e, assim, não poderia ser a imagem perfeita do Pai, já que ele estava separado a uma distância infinita do Deus criador (BESANÇON, 1997, p. 189). Nessa argumentação cristológica, Deus e Jesus não poderiam se igualar a Jesus enquanto uma criatura de Deus e próximo da matéria estaria mais próximo dos humanos do que da divindade. Deste modo, Deus permaneceria inacessível, misterioso e Jesus permaneceria acessível como um intermediário.

¹²⁰ Foi um diácono de Alexandria, defensor da doutrina arianista e uma das principais figuras do Conselho da Nicéia.

A contra-argumentação foi proferida por Atanásio de Alexandria (296 – 373), em um discurso que dialogava com bases trinitárias, ao explicar que Deus não imita o homem, e sim por causa dele é que o homem se tornou pai de seus próprios filhos.

A relação entre Deus e o Verbo não é aquela entre o Uno plotiniano e sua primeira emanção. Estamos, portanto, diante do paradoxo de uma identidade sem confusão do Pai e do Filho. Porque o Filho não é apenas parecido: ele é Deus. Na natureza absolutamente simples de Deus, imagem e modelo não se separam (BESANÇON, 1997, p. 190).

Nessa argumentação, Pai e Filho tornam-se um só. Deste modo, ao buscar criar uma imagem que seja digna de Cristo, teria que necessariamente ser digna também do Pai em termos ontológicos, pois ambos são um só. Por conseguinte, contemplar a imagem que almeja apresentar Cristo materialmente é estar perto de Deus. Essa teoria demonstra algumas implicações, sobretudo em relação à capacidade contemplativa, seja do artista ou dos próprios fiéis. E essa é uma das questões levantadas pelos iconoclastas.

Ao comparar com a teoria metafísica plotiniana, o Pai assemelhar-se-ia ao Um, enquanto o Filho ao *Nous*. Contudo, nesse desencadeamento, seria improvável compreender que ambos poderiam ser idênticos. Mas, para esse argumento trinitário, os teólogos descartam as teorias de Plotino e adotam de outros filósofos, como de Gregório de Nissa (335 – 394), ao dizer que “a imagem é a mesma coisa que o protótipo, ainda que sendo outra coisa” (BESANÇON, 1997, p. 191).

A questão continuou, sobretudo quando se tratou das imagens materiais de Cristo e nas comparações que começaram a ser feitas. Se, de acordo com a teoria trinitária, Cristo é idêntico ao Pai, a sua imagem material seria a mesma que a de Deus? Besançon explica que essa pergunta permaneceu no meio cristão e foi por meio de uma carta de Eusébio de Cesaréia à Constança, irmã do Imperador Constantino, o Grande, que reaqueceu a questão da imagem para os iconoclastas.

Que imagem do Cristo procuras? Seria a verdadeira e imutável, aquela que possui por natureza suas características próprias, ou seria aquela que (Cristo) assumiu para nós quando se revestiu da figura (schema) da forma de escravo?... Pois ele possuiu as duas formas, mas eu

mesmo não posso pensar que busques uma imagem da forma divina; na verdade, o próprio Cristo te ensinou que ninguém conhece o Pai, a não ser o Filho, e que ninguém foi digno de conhecer o Filho a não ser o Pai que o engendrou; o que se deve pensar, portanto, é que procuras (a imagem) da forma de escravo e de carne de que ele se revestiu para nós. Ora, desta ficamos sabendo que ela misturou-se à glória da divindade e que o que é mortal foi tragado pela vida (CESARÉIA *apud* BESANÇON, 1997, p. 193).

Essa argumentação, segundo Besançon (1997, p. 193), aproxima-se da tríade plotiniana, ao situar o Um distante do Intelecto (*Nous*), sendo o Pai hierarquicamente superior ao Filho, assim como já foi mencionado anteriormente. Assim, o Filho assume a expressão do *logos*, enquanto elo intermediário entre o conhecimento do Um e o conhecimento humano. Nessa teoria, o corpo de Cristo seria o templo do *logos*. Ao passo que se alguém se afeiçoa ao corpo como se fosse o divino estaria contemplando apenas o material, o que é sensível e não o *logos* e divino, o que foi engendrado por Deus.

A alma pode conhecer o inteligível, a carne conhece apenas a carne. O ícone, imagem sensível da carne assumida passageira e pedagogicamente pelo Verbo, nos encerra naquilo de que ele nos veio libertar: a prisão da carne (BESANÇON, 1997, p. 194).

Contudo, salienta-se que essa argumentação que alinha Plotino ao ensejo iconoclasta é simplista e possui como base apenas a estrutura metafísica da tríade Um, Intelecto (*Nous*) e Alma hipóstase, não considerando seu desenvolvimento em relação à natureza e ao mundo sensível. Ademais, conforme já foi mencionado em outros momentos, as belezas sensíveis e a própria obra de arte na filosofia de Plotino possuem um papel indiscutível, nomeadamente no tratado V.8, ao realizarem o processo de ascensão e processão de alma. Nesse caso, cabe questionar qual o tipo de obra sensível Plotino compreenderia em sua teoria ao perceber que, em suas descrições, ele descrevia imagens que são partícipes do inteligível. À vista disso, a questão não se refere à representação, mas à “presentificação” (BELTING, 2010) do inteligível.

No debate sobre o poder de culto dos ícones, o Concílio de Nicéia II de 13 de outubro de 787 foi basilar como formalização dos ícones em plena crise das imagens sacras. Isso posto, tem-se uma definição sobre os usos dos ícones a favor dos iconódulos.

Em resumo: todas as tradições da Igreja que nos foram dadas como lei por escrito ou sem ser por escrito, nós as conservamos sem inovações – uma destas sendo a impressão, por meio do ícone, do modelo representado, enquanto conforme com a letra da pregação evangélica e enquanto serve à confirmação da Encarnação, real e não fantasmática, do Verbo de Deus, impressão e modelo nos proporcionando um proveito igual, porque nos remetem uma ao outro no que manifestam bem como naquilo que, sem ambiguidade, significam (BESANÇON, 1997, p. 200).

O que Besançon (1997, p. 2001) indica é que a decisão do Concílio de Nicéia II foi necessária ao aderir ao uso dos ícones de modo institucional ao passo que este já era utilizado pela população. De todo modo, a decisão foi política e não filosófica, ou buscava destrinchar a questão da imagem com profundidade para que Árius e seus seguidores estivessem satisfeitos. Dito isso, a questão da iconoclastia persiste ao passo que os iconoclastas buscaram maneiras de justificar o uso das imagens sem que fossem acusados de idolatria. Assim, no Concílio de Nicéia I, ficou decidido que

1. A fabricação e o culto dos ícones são tradicionais. Os iconoclastas pretendem retornar à verdadeira tradição, que teria sido adulterada pela prática idolátrica dos iconódulos. [...] 2. Não são os iconoclastas, foi o Cristo somente quem nos arrancou da idolatria. Não é possível comparar seu ícone com os ídolos, que estes, são satânicos. 3. A finalidade do ícone é a pregação evangélica: a palavra e a imagem são então geminadas, pois falam da mesma coisa, do mistério de Cristo. [...] 4. No ícone, veneramos a pessoa representada: esta é a fórmula que, como veremos, soluciona as objeções iconoclastas. 5. O ícone pertence ao mundo das coisas sagradas, juntamente com a Cruz, os Evangelhos, os vasos. O concílio adota a distinção feita por São João Damasceno entre a adoração e a *proskinese* (veneração): o culto exterior prestado ao ícone é aquele da veneração devida aos objetos sagrados, e nada mais (BESANÇON, 1997, p. 201-202).

Belting descreve o ícone como sendo uma imagem que possui o poder de presentificar o divino, “resistindo a qualquer uso materialista da imagem e abria as portas para o mundo espiritual, chamado “noético” pelos bizantinos, para distingui-lo da experiência “física”” (BELTING, 2010, p. 31). Assim, a significação do ícone estava relacionada a um referente transcendental, inatingível, que, para reforçar a experiência recorria aos estímulos emocionais “da mímica, do gesto e da cor [...] efeito reforçado pelo uso da luz, que parecia vir de outro mundo” (BELTING, 2010, p. 31).

O Concílio de Nicéia II também evidenciou que a crise dentro do cristianismo fez com que questionasse a própria “tradição” da Igreja. A imagem provocou uma controvérsia interna não só em termos de representação, mas na própria natureza da espiritualidade. Belting explica (2010, p. 2) “que parecia ameaçada pelo “materialismo” do culto às imagens. Mais tarde, quando a discussão girava em torno da fé ou pelas obras, o culto e a doação de imagens a ser incluídos entre as obras”.

A questão do materialismo e do culto às imagens persistiu e ganhou novos contornos no início do século XX. Se o ícone sobrevive às querelas entre os iconoclastas e os iconódulos, com os historiadores e artistas russos, ele encontrou novas formas de existência e de visualidade.

2.2 A RÚSSIA E SUA HERANÇA BIZANTINA

Foi na “Grande Exposição” (BELTING, 2004, p. 22), em comemoração ao Tricentenário da dinastia dos Romanov, em 1913, que as pinturas de ícones russas foram reconhecidas como objetos de uma antiga Rússia a partir do despertar de um sentimento patriótico no público geral e nos artistas (BELTING, 2004, p. 22). Especula-se a possibilidade de Kandinsky ter visto a exposição, pois, existem relatos que indicam a sua estadia em Moscou, no final de 1912, com o intuito de participar de duas exposições coletivas. Além disso, em 1914, com a Primeira Grande Guerra, o artista passou a viver em Moscou (DÜCHTING, 2000, p. 95).

De certo, a exposição do Tricentenário da dinastia dos Romanov foi uma oportunidade em que os objetos sagrados puderam ser vistos pela população sem a mediação do ambiente sagrado da Igreja. Todavia, ressalta-se que os estudiosos russos já haviam iniciado o estudo sobre os ícones desde décadas anteriores.

No sétimo Congresso de Arqueologia, em 1890, foi apresentado um par de ícones primitivos que chegara à Rússia de modo incomum. O bispo Porfírio Uspenski adquirira dois ícones do séc. VI em duas viagens ao Monte Sinai, em 1845 e 1850. Ao morrer, em 1885, ele deixou em herança ao museu eclesiástico de Kiev. Embora seus relatórios de viagem tenham atraído pouca atenção a princípio, os originais despertaram muito interesse quando apareceram numa coleção pública (BELTING, 2004, p. 22).

Belting (2004, p. 22) argumenta que, nos anos seguintes ao relatório de viagem e a toda atenção gerada sobre os ícones deixados pelo bispo, um grupo liderado pelo historiador da arte Nikodim Kondakov (1844 – 1925), que será posteriormente lido e seguido por Wassily Kandinsky, principalmente em suas pesquisas etnográficas, deu sequência aos estudos sobre os ícones em território russo. Parte desses estudos foram fomentados em conjunto com a necessidade de retomar às origens russas, de encontrar resquícios que sejam características nacionais do povo e que se distanciasse do longo processo de “europeização” e de “influências ocidentais”.

A solução pela busca da “alma russa” pode ser descrita em pelo menos dois movimentos. O primeiro consiste em olhar para o início das incursões

exploratórias e expansionistas dentro das fronteiras russas, considerando as combinações étnicas e a própria compreensão do que é o “povo russo”¹²¹. O segundo movimento seria ao observar a própria história dos objetos para compreender a sua função no território. Nesse caso, para Belting (2004, p. 22), o ícone russo mostrou-se como uma das opções de pintura em painel que se distanciava da visualidade ocidental. Se for considerado que as transações entre Bizâncio e o Estado Russo de Kiev remontam a antes do século X, convém notar tal feito.

Depois do século IX, marcado pela emancipação política de Veneza e pela luta com os árabes, na qual estavam em jogo a Sicília, Creta e as ilhas do Egeu, o século X é aquele de um triunfal *élan* de reconquista. Bizâncio retoma Creta, restabelece uma província no sul da Itália, em torno de Bari e Tarento, volta à Mesopotâmia, onde se apodera de Edessa. No baixo Danúbio, alia-se contra o povo turco dos petchenegues, ao Estado russo de Kiev, com o qual comercializava desde o início do século e em cuja Igreja ingressa em 988; depois em 1014, destrói o Império búlgaro (PATLAGEAN, 2009, p. 535).

Para sustentar o discurso de que os ícones revelam o que existe de mais “puramente russo”, conforme Kondakov indica (2009, p. 14), é preciso tensionar as modulações da imagem no próprio território e averiguar, assim como faz Kondakov, o afluxo de imagens de outras regiões, como as oriundas da Grécia e da Itália, que se estabeleceram na Rússia como modelos.

Se o Império Bizantino teve início com Justiniano e terminou durante o período do século VIII, sob o governo de Constantino IV ao ter seu território enfraquecido pelo Império Otomano de Maomé II, é possível que os desdobramentos da arte bizantina e a sua recepção na parcela oriental da Europa, principalmente na Rússia, puderam ser acompanhados da ascensão e do declínio de Impérios.

A queda do Império Bizantino oriental ocorreu com a tomada do território pelo Império Otomano por meio de uma sucessão de guerras, sejam as civis ou as cruzadas contra os romanos, que enfraqueceram o território bizantino, abrindo espaço para a atuação de outros povos, como os reinos localizados na península balcânica.

¹²¹ Esse questionamento será respondido e aprofundado no subcapítulo “Povos *originários*” e a “*antiga*” arte russa.



Figura 21. Rowanwindwhistler. *Império Otomano em sua maior extensão*. Imagem digital. (2017).

Rice (1963, p. 8) indica que parte das imagens sacras produzidas durante o período do século VIII eram consideradas ícones, imagens intermediárias entre o que era considerado divino e os humanos. Já Évelyne Patlagean (2009, p. 602) considera essa característica intermediária também para a questão público e privado. Se, por um lado, os ícones depois do Concílio de Nicéia II passam a ser oficialmente cultuados pela instituição como imagens santas, por outro, essas imagens já eram veneradas na vida privada com o intuito de estabelecer um elo divino com o fiel. Assim, por mais que essas imagens seguissem um cânone figurativo, ou seja, referindo-se ao dogma da Encarnação¹²² e ao carisma dos santos (PATLAGEAN, 2009, p. 602).

¹²² Entende-se como dogma da Encarnação que Deus se estabeleceu no corpo de Cristo em sua santidade, que seu corpo foi uma forma de presentificar-se no mundo.

Desde o século VII relatos piedosos mostravam ícones atuando e interferindo nos assuntos humanos, como em conclusões de contrato, por exemplo. O fiel mantém, pois, uma relação privada, cotidiana, familiar com a imagem apresentada a seus olhos, em sua casa (PATLAGEAN, 2009, p. 602).

Antes do processo de expansão do cristianismo em território russo no período do século X, diversas as igrejas, em meados do século IV, começaram a se instalar em Kiev, mas mantinham relações destinadas ao comércio. A historiadora russa Tamara Talbot Rice (1963, p. 7-8) enfatiza que, até meados dos anos 988, a população permaneceu pagã, quando Vladimir I, O Grande (958-1015), o príncipe de Kiev, tendo-se convertido ao cristianismo, resolveu decretar o batismo em massa. A Igreja fundadora que sacraliza este marco ficou sendo a Igreja da Virgem de Dime de Kiev (991), que apenas será substituída em 1036, pela construção da catedral de Santa Sofia, também em Kiev, realizada pelo grão-príncipe de Novgorod e de Kiev, Yaroslav I (978-1054). Rice explica que Kiev não era a única cidade a irradiar a fé cristã para inúmeras cidades. Novgorod seguia o seu exemplo, além de Pskov, Yaroslavl e Vladimir-Suzdal. Diferentemente de Kiev, essas outras regiões não possuíam tantas igrejas e ornamentações, além de ser possível observar um certo sincretismo.

A ascensão do Império Russo com as dinastias dos Czares e a sua união com a Igreja Ortodoxa fortificou a Rússia, aumentando a extensão Imperial e enfraquecendo parte do Império Otomano. Apesar disso, com o tempo, a religião e o estilo foram progressivamente modificando-se nestas regiões.

The new doctrine had appealed to all that was best in the people, and the magnificent setting provided by the Greek Orthodox church, satisfying as it did their innate love of splendor and of grave beauty, played its part in attaching them to the new creed. The greatly revered paintings which adorned the inner walls of their churches helped to further the cause by providing worshippers with an inexhaustible fund from which to draw material to occupy their lively and active imaginations. It was, however, the icons that won the peoples' hearts, riveting their attention, and serving as both the focus and the source of inspiration of their devotions (RICE, 1963, p. 8).

De acordo com Ievguénia Petrova (2002, p. 46), os “russos tomaram Bizâncio como modelo, mas os cânones bizantinos foram gradativamente adaptados ao gosto russo” (2002, p. 46). Os ícones foram modificados de acordo

com os interesses de cada região, a partir da sua diversidade cultural, possibilitando expressões diversas.

Jean-Claude Marcadé (2002, p. 87) oferece um panorama sobre a formação dos ícones na Rússia

Os primeiros mestres iconográficos dos russos foram gregos cuja arte marca profundamente a iconografia da Rússia entre os séculos X e XIII. Pouco a pouco, caracteres especificamente eslavos surgiram em filigrana nos modelos canônicos bizantinos. A invasão tártara e a tomada de Kiev em 1240 contribuíram para a decadência deste grande centro artístico. Desenvolveu-se então, a leste, a escola de Vladímir-Rostov, ao passo que Nóvgorod “tornou-se, após a devastação de Kiev, o representante do estilo bizantino na Rússia, razão pela qual se venera a escola de Nóvgorod como mais antiga escola russa”. Quanto ao estado moscovita, viveu-se ali, a partir dos séculos XIV e XV, uma florescência de pintura de ícones. Para tanto, contribuíram a situação política (o enfraquecimento do jugo tártaro, a reunião das terras russas, o extraordinário renascimento religioso sob o signo do hesicasmo de São Sérgio de Rádonej, ao fim do século XIV) (MARCADÉ, 2002, p. 87).

A população russa era considerada uma civilização religiosa ao ser enraizada nas tradições da Igreja Oriental, permanecendo isolada da Europa antes do governo de Pedro I. Esse isolamento distanciou a cultura e as artes do Renascimento e da Reforma protestante, afastando-os das revoluções científicas do período moderno ocidental. No campo das artes, o ícone era utilizado como obra de arte e artefato religioso inserido no cotidiano. “Não só em lares e igrejas, mas também em lojas, escritórios e santuários à beira do caminho. Não havia quase nada que ligasse o ícone à tradição europeia de pintura secular que teve origem no Renascimento” (FIGES, 2021, p. 41).

Por um lado, os murais dentro das igrejas representavam narrativas que figurativamente não se pareciam com o povo russo e que fisicamente eram postos à distância. Por outro lado, os ícones carregavam uma intimidade que cativava o espectador, que o convidava para observar a imagem e pertencer a ela, morar junto dela. Essas imagens poderiam ser movidas, como “painéis portáteis” (RICE, 1963, p. 9) e levando consigo essas características por regiões e culturas diversas.

Segundo Rice (1963, p. 9), no início da fundação das igrejas na região de Kiev, ainda se observava a prática dos murais, o que mantinha o seu distanciamento dos fiéis. Contudo, aos poucos a adoração dos ícones passou a

ser incorporada ao interior das igrejas. Os ícones eram inseridos em um biombo que os separavam da nave¹²³ da *iconostasis*. Durante os rituais, os ícones permanecem voltados para os fiéis, inseridos primeiramente no biombo que, com o tempo, passou a se chamar *iconostasis*.

Em vez de postular um “desenvolvimento” rigorosamente constante, deveríamos estar preparados para a descoberta de que as coisas variavam até mesmo de um mosteiro para outro. O termo *templon* – primeiramente, o nome para um friso de ícones no biombo e depois o termo geral para biombos com ícones – parecia denotar um tipo fixo. Mas não faria sentido montar ícones em posições permanentes, uma vez que seu repertório era mudado de acordo com a data festiva. A galeria (o espaço que dividia a capela-mor do resto da igreja) era o local para aqueles momentos da liturgia que aconteciam fora do coro e diante da congregação (BELTING, 2010, p. 280).

Ao longo do ritual, o padre interrompe, volta-se para a *iconostasis* e entra na capela-mor ou bema, beijando as portas¹²⁴ por onde passa. Assim que as portas se fecham a congregação de fiéis participa do ato ouvindo o restante do ritual e observando os ícones da *iconostasis*. Segundo Belting (2010, p. 281), somente a cruz permanece no altar representando Cristo.

O ícone do santo do dia era, segundo o texto, exposto ali para que a congregação pudesse beijá-lo e se ajoelhar (*proskynese*) diante dele. Quando a ocasião pedia, painéis individuais eram removidos do friso de imagens para veneração especial. As práticas litúrgicas administravam tanto os beijos nas *iconóstase* durante a liturgia, quanto a transformação da fachada da capela-mor nos dias festivos. Era uma espécie de parede (diante da capela-mor) com imagens, e não uma parede de imagens, e mudava frequentemente no intervalo entre os ícones fixos dos santos padroeiros (BELTING, 2010, p. 280).

Esses ícones ficaram conhecidos como *mestniya* ou ícones de “lugar”. O apreço por esse tipo de função da imagem foi tanta que o biombo foi preenchido em seu máximo e por vezes, conforme indica Rice, extrapola os limites espaciais. Assim, no século XIV, o uso de ícones na *iconóstase* foi generalizado, ao ponto de iniciar um processo de padronização.

¹²³ Termo utilizado para referenciar o espaço do templo ou a ala central de uma igreja ou catedral.

¹²⁴ Portas Reais.

A *iconostasis* era dividida em níveis que formavam uma totalidade. O primeiro nível consistia em duas portas ao centro, conhecidas como Portas Reais que davam acesso ao altar. As portas eram decoradas com santos locais e pinturas da anunciação e da eucaristia. Os ícones de “lugar” eram dispostos lado a lado dos portais. O segundo nível ficava acima das Portas Reais e eram ícones maiores que os anteriores. São conhecidos como *Deesis*. Esse grupo de ícones é formado por Cristo ao centro, Virgem à sua direita e São João à sua esquerda, intercedendo junto a ele pela humanidade (RICE, 1963, p. 10). Ao lado dos ícones da *Deesis* são inseridos ícones de arcanjos e os pais da igreja.

O próximo nível da *iconostasis* foi dedicado para demonstrar os doze festivais da igreja, sendo eles: Anunciação, a Natividade, a Apresentação de Cristo ou a Purificação da Virgem, Batismo, a Ascensão de Lázaro, a Transfiguração, a Entrada em Jerusalém, o Crucificação, a Ressurreição, a Ascensão, o Pentecostes e a Assunção da Virgem (RICE, 1963, p. 11).

The fourth tier displayed the Virgin in the centre with the prophets of the Old Testament, generally headed by David and Solomon, standing on either side of her. When space permitted the inclusion of a fifth tier, it contained at its centre the pictorial rendering of the mystical theme of the 'Lord God Sabaoth', symbolising the Trinity, often also called 'Paternity', because it displays renderings of the Father, Son and Holy Ghost. The space on either side of that icon was filled in with panels displaying the patriarchs of the Old Testament. In addition to the icons belonging to the *iconostasis*, it was customary also to place single icons in the body of the church, and it was likewise the practice for an icon with a taper burning before it to be set up in private dwellings, occupying the inner right-hand corner of a room, where the religious picture helped to keep the spirit of Christianity alive in the home (RICE, 1963, p. 10).

Sobre o comentário de Rice e a adoção dos quadros no canto direito da casa com o intuito difundir o cristianismo ortodoxo em âmbito privado por meio dos ícones, observa-se ainda que essa prática se enraizou entre os povos originários, no caso dos Komi Zyryan, que inseriram o ícone juntamente com outras imagens como, por exemplo, os *lubok*¹²⁵, na parede ao redor da lareira,

¹²⁵ Os *lubok* eram um tipo de objeto de arte camponês, composto por palavra e desenho. Segundo Bowlit (1976, p. XXI), essa arte tradicional camponesa ficou em vias de extinção no período de 1860, com a rápida industrialização da Rússia, e o processo de migração do campo para a cidade. Segundo o teórico, processo paradoxal aconteceu quando a tarefa de salvar o patrimônio cultural nacional recaiu sob os cuidados das mesmas classes que contribuíram com a crise: “dos industriais e dos aristocratas” (BOWLIT, 1976, p. XXI). Dentre os aristocratas destacavam-se Savva Mamontov e a princesa Mariya Tenisheva, que posteriormente contribuíram com a Revista “O mundo da Arte”, de Sergei Diáguiliev. Bowlit, explica que,

área de maior importância na casa, conforme Kandinsky relata sobre sua viagem à Vologda¹²⁶.

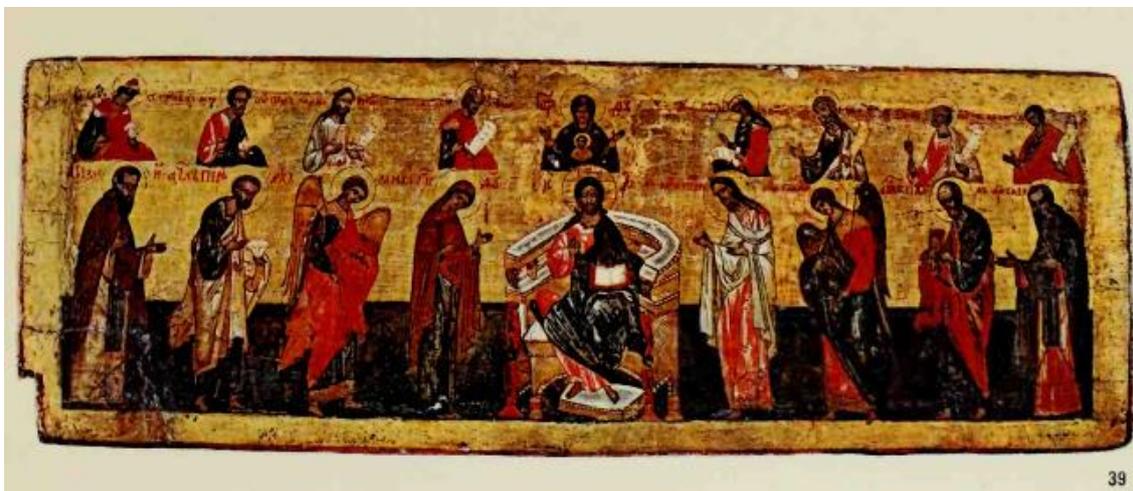


Figura 22. Autoria desconhecida. *Pequena iconostasis*. Escola de Novgorod. Têmpera sobre madeira. 17.1 x 48.2. (XV).

Nessa pequena *iconostasis* (Fig. 22) tem-se dois níveis, indicando que talvez ela tenha tido um uso privado ou em Igrejas menores. Ele pertence à Hann Collection, e sua reprodução foi realizada por Tamara Rice. Por mais que a qualidade da imagem não seja assegurada, é possível perceber algumas características dos ícones produzidos em Novgorod, com o fundo dourado.

A cena inferior desse ícone representa uma *Deesis*, mostrando Cristo, o salvador, ao centro no trono, datado do século XV (RICE, 1963, p. 36). A Virgem e São João estão posicionados nas laterais, como comumente passaram a ser representados nessa primeira fileira de ícones. Na sequência, observa-se os arcanjos Gabriel e Miguel. Em seguida, observa-se santos locais, São Zosima e São Sabbatius. Os outros dois santos seguem sem identificação. Na linha superior, observa-se a Virgem do Sinal ocupando a posição central, com quatro profetas de cada lado. Para Rice, as cores e o espaçamento desse ícone, além da rigidez dos santos, sugerem que foram realizados por um artista provincial

Mamontov, contribuiu ativamente com o processo de industrialização da Rússia e com os vínculos com Paris e Londres, do mesmo modo que incentivou artistas russos a valorizarem a criação de cerâmicas e pinturas no estilo “nativo” (BOWLT, 1976, p.XXI).

¹²⁶ (KANDINSKY, 1991, p. 87).

que conhecia as técnicas estabelecidas na escola de Novgorod ao invés de um da própria escola¹²⁷.

Além dos ícones de lugar, chama a atenção os ícones descritos por Rice como “milagrosos” (1963, p. 10). Nessa categoria de ícone, são entendidos como aqueles que, de algum modo, foram reconhecidos como participantes do divino. Nesse caso, Rice argumenta que, em nenhum momento, existe a ideia de que os indivíduos tenham confundido o divino com a imagem, mas que reconhecem naquela imagem um compartilhamento do divino. Nesse sentido, observa-se nesses ícones uma adoração pela “presentificação” (BELTING, 2010) do divino que só é possível pela ação do artista.

Para entender essa atuação do artista, pode-se considerar a noção de participação desenvolvida por Plotino. Nessa compreensão, é possível um artista ter uma alma purificada o suficiente para conseguir contemplar os inteligíveis. No caso dos ícones, Rice explica que os processos de purificação e práticas entendidas como virtuosas foram desenvolvidos por pintores de ícones, que, por vezes, se tornaram monges ou mantinham a profissão como uma herança familiar (1963, p. 11).

It was part of the iconographic convention that the personages represented by the painters were to retain the contours of ordinary human beings. It was at the same time essential for those who were of holy origin to be so obviously invested with celestial characteristics that all who saw them should at once be able to realise that these figures stood apart even from the saints, prophets and fathers of the church; but these latter personages had in their turn to be marked by an asceticism which distinguished them from their fellow men. It was thus, on the one hand, imperative that all the figures shown on icons should appear human, but at the same time it was equally necessary that none should ever be mistaken for an ordinary human being (RICE, 1963, p. 11).

Essas escolhas de apresentação dos ícones acerca dos elementos figurativos ou dos elementos abstratos, como o uso da cor e de aspectos específicos de cada região, serão decisivas para a criação do repertório imagético da população. Nesse sentido, o artista encontra na junção da aparência comum, ou seja, material, com os aspectos metafísicos e divinos que

¹²⁷ Na próxima seção será explanada com maior acuidade as características desenvolvidas na escola de Novgorod.

não conseguem presentificar em sua totalidade dado os próprios limites da linguagem.

No caso de Plotino, os limites da linguagem para descrever o inteligível são evidentes ao buscar explicar o que é o Um.

Sendo a natureza do Um geradora de todas as coisas, não é nenhuma delas. Assim, nem é algo, nem possui qualidade, quantidade, intelecto ou alma. Nem é movido, nem está em repouso, nem em algum lugar, nem em algum tempo, mas ele, por si mesmo uniforme, ou melhor, informe, sendo anterior a toda forma, é anterior ao movimento e anterior ao repouso. Com efeito, essas coisas existem ao redor do ente, as quais o fazem muitas coisas (VI, 9, 3, 40-46).

A solução encontrada pelo filósofo na descrição foi a linguagem apofática¹²⁸. Outro modo de falar do Um é conforme já foi mencionado, com a linguagem apofática, negando os atributos que são dados a ele, ou seja, a sua multiplicidade, a sua materialidade para descobrir a sua verdadeira existência além das realidades anteriores. A partir do que Plotino indica sobre o Um, pode-se compreender alguns argumentos, como o fato de que o Um não é um conceito e, portanto, não pode ser descrito pela linguagem, pois está acima do seu entendimento. O Um não foi criado por outro ser e nem é um ser dotado de qualidade ou quantidade. Sabemos que o Um gera todas as outras realidades e é superior a essas realidades. Deste modo, não deve ser descrito com base em criações dessas realidades. Consequentemente, tem-se o maior problema em relação ao Um, que é como falar sobre ele e descrevê-lo¹²⁹. Chamar o Um de *e/le* é um problema. “A aporia surge, sobretudo, porque a percepção dele não se faz pela ciência, nem pela intelecção, como os outros inteligíveis, mas segundo uma presença superior à ciência” (VI, 9, 4, 1-4).

Assim, para Plotino, um dos modos de entender o Um é por meio da união que advém com a purificação da alma e o processo de ascensão. E, por fim, conforme Brandão salienta (2015, p. 125), é possível falar do Um reconhecendo que não estamos falando dele, mas falando de nós, de almas individuais, partículas que participam do Um de algum modo e que, por isso, sentem uma

¹²⁸ Buscando falar do Um a partir de negações, surge por meio da tradição antes do neoplatonismo de Plotino nos escritos de Parmênides e de *Parmênides* Platão, e no medioplatonismo foi utilizado para os discursos sobre Deus.

¹²⁹ (VI, 9, 3, 51-54)

parte, mesmo que pequena, da sua grandeza. Esse discurso é conhecido como um discurso afirmativo do Um e da dependência ontológica dos demais seres.

Tanto o caso do discurso apofático quanto o discurso afirmativo, podem ser adotados para explicar a “presentificação” (BELTING, 2010, p. 31) do divino nos ícones. Com o tempo, Rice (1963, p. 12) explica que as convenções da Igreja ortodoxa delimitaram elementos básicos para que as escolas de ícones seguissem na reprodução dessas cenas e garantisse uma unidade do divino. Esses elementos considerados como essenciais foram utilizados para caracterizar figuras específicas, como, por exemplo, a imagem de São Jorge, que, em sua expressão mínima, aparece montado em cima do cavalo, portando uma lança ou espada duelando com o dragão. Essa imagem fixou-se enquanto referente deste santo específico, permitindo variações em seu modo de apresentação segundo a cor do fundo, a cena na qual ele será inserido ou o contexto, contando que não descaracterize os elementos básicos. Esse resquício que é único da imagem, que permanece entre o universo material e o metafísico é o que garante a “presentificação” (BELTING, 2010) do divino na obra e que, de certo modo, artistas como Kandinsky irão almejar por meio de uma sintaxe.

2.3 ÍCONES RUSSOS

Quando Vladimir de Constantinopla adotou a fé cristã, percebeu que a assimilação dessa cultura, como também da arquitetura para a implementação das Igrejas, foi aceita com rapidez pelo povo russo. O mesmo aconteceu com os ícones de outras regiões e a criação de escolas que fossem capazes de reproduzir essa técnica. No subcapítulo anterior, comentou-se como Adolphe Napoléon Didron achava os ícones semelhantes entre si, ao ponto de acreditar em uma falta de autonomia do artista e na padronização dos ícones realizados por meio de um cânone. Contudo, Tamara Rice (1963, p. 12) indica o fato de que não existem dois ícones iguais e que suas características demonstram as suas

escolas de origem, seja o ícone grego, bizantino, eslavo, sérvio, búlgaro ou russo.

Essa diversidade em relação à origem dos ícones é instigante ao passo que teóricos como Kondakov (2009, p. 17) expõe a tentativa de uma crítica não especializada em caracterizar os ícones encontrados em território russo como apenas descendentes dos ícones bizantinos. Esse movimento de uniformizar a criação de ícones e as suas origens plurais ofusca os sincretismos com outras religiosidades, além da existência de ícones gregos e egípcios que também chegaram à Rússia.

Deste modo, no caso dos ícones criados na Rússia, é unânime entre os teóricos mencionados que existem dinâmicas próprias estabelecidas por esses artistas. Consequentemente, cada escola de ícones passou, com o tempo, a desenvolver algumas peculiaridades, sendo as escolas das regiões de Moscou, Novgorod, Pskov, Vologda e Iaroslavl.

Russian art is particularly rich in the number and quality of its regional schools. Broadly speaking, the majority of its finest icons stem from Kiev, Novgorod, Pskov, the Vladimir-Suzdal area, Yaroslavl and Moscow, but many a minor centre, such as Riazan, Chernigov, Polotsk, Gahch, Vladimir-Volynsk and Tver, to name but some of those that boasted schools of their own, produced work of very high quality. Each was responsible for paintings which deserve to rank with Europe's great masterpieces, and it is now but a question of time before their importance becomes universally recognised (RICE, 1963, p. 12).

Em relação aos ícones e a sua formulação, segundo Marcadé, uma das distinções entre os ícones criados em regiões diferentes pode ser entendida por particularidades no uso das cores e características dos desenhos. Existe uma predominância dos ícones de Novgorod, que, no período de XV e XVI, demonstram um “colorido sonoro e puro, em que o principal lugar é ocupado pela cor vermelha (cinabre), virilidade e eloquência das personagens, laconismo e soluções expressivas” (2002, p. 89). Já os ícones da região de Yaroslavl, como exemplo, *O Concílio da Mãe de Deus* (1680), traziam o círculo desempenhando papel significativo na composição, sendo perceptível não somente nos “contornos das mandorlas e auréolas, mas nas linhas suaves e arredondadas das silhuetas das figuras e nas semi-esféricas representações do céu. Essa

peculiaridade é frequentemente observada na iconografia de Yaroslavl do fim do século XVII” (2002, p. 234).

Para Rice (1963, p. 13), foi por meio das relações estabelecidas pelo comércio com outros povos na região de Kiev em que se observam essas características gerais dos ícones e do surgimento das escolas. Para além disso, no período do século XII, antes do domínio mongol, constatam-se alguns nomes de pintores de ícones, como o do monge Alimpy, que, segundo Rice, teria motivado outros pintores da região de Vladimir-Suzdal. Rice (1963, p. 13), comenta que existe uma “doçura e leveza” nesses ícones, como a *Teotokos de Vladimir* (1131) que serão difundidas nas escolas de Yaroslavl e que garantem uma especificidade dessas imagens que será perpetuada para os demais ícones russos.

The Yaroslavl school of painting proved both creative and enduring. Springing up late in the twelfth century, its artists tempered the forceful yet compassionate demeanour of their figures by an elaborate treatment of their draperies and the inclusion of numerous decorative details. By the seventeenth century, when Yaroslavl had grown into an important centre for the production of pottery, more especially of glazed tiles, her painters had evolved an enchanting, decorative genre style which survived in folk art down to the revolution, and which still persists in the scenes which adorn the papier mache boxes that are being produced today in the USSR (RICE, 1963, p. 14).

De certo modo, os ícones que foram encontrados nas cidades da região de Yaroslavl e Vladimir-Suzdal não se equiparam em abundância aos que foram criados nas regiões que não participaram da dominação Mongol. Nesse sentido, as escolas de ícones que se sobressaem na Rússia são as de Novgorod, Pskov e Moscou e, por isso, justifica-se a predileção. Outras escolas também foram fundadas na região, como a de Vologda, após a conversão dos povos Komi.

No caso de Novgorod, Rice explica que

[...] in Novgorod and its satellite city of Pskov, have come to rank as the chief glory of Russian medieval art. In them all the various national elements which had appeared sporadically in other areas were assembled, blended and developed into a vital and flourishing art. The graphic approach which still characterises what is best in Russian painting, the delicate yet assured, elegant yet forthright line, the love and feeling for glowing yet thoroughly harmonious colours, the deeply mystical conception expressed naturally but with profound conviction all these elements appear in Novgorodian icons, fused into an inspired and admirably blended entity (RICE, 1963, p. 14).

Esse sentimento de fé e características entendidas enquanto místicas que afastam o artista da individualidade e, ao mesmo tempo, de tendências ocidentais que começaram a adentrar na Rússia a partir do século XVII, mantiveram os artistas de ícones convictos nos elementos básicos para a formulação da obra, o espaçamento, as proporções, os usos das cores, o ponto focal, o tema, as linhas. O artista entende-se como um mediador do divino, assim como Plotino descreve seu artista em I. 3 [20], um mediador entre o sensível e o inteligível. Por isso, esse artista, na maioria das vezes, manteve-se no anonimato.

A questão das escolhas estéticas utilizadas pelo artista dos ícones russo passou a ser abordada por teólogos como Pável Floriênski, que demonstrou, em seu livro *A Perspectiva invertida* (2005; 2012), tensões geradas por esses artistas acerca da perspectiva linear. Para ele, os artistas russos abandonam a ideia da arte naturalista para encontrar na chamada “perspectiva invertida” a realidade conforme as pessoas observam o mundo. Em seu entendimento (2005, p. 22), o Renascimento fortaleceu a perspectiva linear e educou gerações de pessoas para que representassem o mundo tal qual esse modelo, sem que houvesse uma compreensão que se tratava de uma sistematização de representação do mundo. Assim, essa perspectiva não passa de um símbolo de representação, o qual foi abandonado pelos artistas russos.

Los iconos que resultan más creativos desde el punto de vista de la percepción artística suelen contener siempre algún «error» de perspectiva. Por el contrario, aquellos otros que mejor satisfacen las reglas de los manuales de perspectiva resultan inanimados y aburridos. Si nos permitimos dejar de lado por un momento las exigencias formales de la geometría, la intuición artística nos obligará a reconocer la superioridad de aquellos iconos que la violentan (FLORIÉNSKI, 2005, p. 22).

A discussão sobre a perspectiva linear e a inversa ou invertida será abordada com profundidade no capítulo terceiro, demonstrando como os ícones foram decisivos para a formação dos *futuristas russos*. Assim como Floriênski, Grabar décadas depois publicou um capítulo, em *Les origines de l'esthétique médiévale* (2001), destinado a observar os resquícios de uma filosofia neoplatônica de Plotino e suas possíveis implicações na formação de uma perspectiva invertida. Então, pode-se especular que as aproximações entre

Plotino e Kandinsky perpassam a questão da espiritualidade e também da constituição de elementos teóricos.

Assim como Kiev, a cidade de Novgorod e, mais tarde também Pskov e Moscou, receberam um fervor religioso após a adesão do Império Russo ao cristianismo ortodoxo. Kondakov comenta que, de todas as cidades da Rússia, foi Novgorod responsável por deter parte do acervo de ícones bizantinos¹³⁰. Contudo, com o tempo, por mais que Novgorod tivesse laços estreitos com os ícones bizantinos, passou a desenvolver em seus próprios ateliês características próprias que puderam, com o tempo, ser consideradas como díspares dos ícones bizantinos e genuinamente russos.

O anonimato dos artistas foi esvaindo-se e cedendo espaço aos artistas como Theophanes, o Grego (1340 – 1410), um pintor bizantino, nascido em Constantinopla, que realizou diversos murais com características bizantinas, mas, com a chegada a Novgorov e a crescente demanda dos mosteiros por ícones, passou a dedicar-se a tal feitio. Theophanes passou a criar inúmeros ícones, principalmente os destinados à iconostasis que precisavam ser vistas em justaposição.

Tamara Rice (1963, p. 16) explica que muitos artistas de ícones de Novgorod e de Moscou passaram a modificar e a experimentar novas soluções visuais após as inserções de Theophanes. Assim, no caso de Novgorod, observou-se a substituição do fundo em dourado pelo fundo vermelho vivo, que, posteriormente cedeu espaço ao fundo com terrenos brancos ou ocre.

¹³⁰ São Pedro e São Paulo que permanece na catedral de Hagia Sofia; dois ícones da Anunciação, um no mosteiro de São Anthony de Roma, um na igreja de São. Bóris e Gleb; e um de São Jorge no mosteiro de São Jorge.



Figura 23. Autoria desconhecida. *São Jorge de Novgorod*. Escola de Novgorod. Têmpera sobre madeira. Dimensões desconhecidas. (XII).

O ícone de São Jorge (Fig. 23) figurava na iconostasis prevista originalmente para a Catedral de Assunção, no Kremlin, que, em 1632, passou por uma reforma que inseriu mais níveis de ícones, conforme se vê na atualidade. Nessa mesma iconostasis, também figurava a Virgem de Vladimir (c. XII), que, em conjunto com o ícone de São Jorge, foram os poucos que sobreviveram à ocupação pré-mongol na Rússia. Esse ícone é considerado um exemplo das técnicas desenvolvidas em Novgorod, com o fundo branco e o destaque para o vermelho que sobressai na imagem. O santo é mostrado segurando, em sua mão direita, uma lança, que, segundo Rice (1963, p. 28), termina em uma cruz. Em sua mão esquerda, carrega uma espada, sinalizando o emblema russo de soberania. A sua expressão é serena e confiante. Como se

trata de um ícone realizado em Novgorod, é provável que, antes de ser inserido na iconostasis, tenha circulado pelo monastério de São Jorge, em que ficou conhecido por haver uma concentração de ícones desse santo. Neste momento, o ícone pertence ao Hann Collection, assim como outro montante de ícones.

In Russian icon-painting we can see, from the end of the fourteenth century, a change in direction turning the iconographic tradition towards feeling and expression. This break both enlivened the form and also changed the religious idea expressed by the icon; instead of the Byzantine dogma we have religious life, drawing man nearer to God. At the same time, the types change from Greek to Russian and the iconographic scheme is enriched with subsidiary groups and more elaborate settings: it wakes up, loses its deadness, and becomes alive and picturesque (KONDAKOV, 2009, p. 10).

Assim como em Novgorod, em Moscou, também existia a predominância da cor vermelha nos ícones, mas também se observa o uso do dourado, do branco e do verde esmeralda, rosa amarelo e tons de azul, além das linhas firmes e sinuosas. Na região de Pskov, observou a preferência pelos fundos verde escuro com bordas em vermelho alaranjado. Os ícones dessa região são conhecidos por estarem em bom estado de conservação, mantendo ainda camadas de verniz e, em alguns casos, mantendo a coloração original da obra quando foram encontradas.

Rice comenta (1963, p. 16) que, com o tempo, as escolas provincianas foram adotando as tendências de Novgorod na composição do espaço, adotando os santos em filas com emblemas que decoravam as vestimentas

Icons from the remoter regions are often a trifle naive, but in the more sophisticated works, this naivete expressed itself in a love of imagery and enchanting decoration which is characteristic of Russian folk art. This tendency is most noticeable in the small scenes framing the centrally placed figure of a saint, illustrating the notable events of his life. Icons of this type are called *zhiteynie* or 'biographical'; they became extremely popular in the fifteenth century in many districts, but the folklorist element is most marked in those which were produced at that time in Vologda (RICE, 1963, p. 18).

Para Rice, os ícones “*zhiteynie*” ou “biográficos” produzidos na região de Vologda conservam aspectos da espiritualidade vivenciada antes do processo de cristianização dos povos Komi. Como esse processo foi gradual, é possível visualizar vestígios do xamanismo e das práticas religiosas predecessoras. Deste modo, esses ícones, quando são biográficos, aparecem com a imagem central do santo homenageado em situação de triunfo e ao redor cenas compositivas demonstrando as provações pelas quais ele passou. Um exemplo

desse ícone é o biográfico de São Jorge, conforme será abordado no último subcapítulo desta investigação.



Figura 24. Do lado esquerdo: Autoria desconhecida. *O milagre de São Jorge ao matar o dragão*. Da região de Vologda. (XV).
Têmpera sobre madeira. 89 x 67 cm

Figura 25. Do lado direito: Autoria desconhecida. *São Jorge e o dragão*. Novgorod.
Têmpera sobre madeira. Dimensões desconhecidas. (XV).

No ícone *O milagre de São Jorge ao matar o dragão* (XV) (Fig. 24), criado na região de Vologda, por um artista desconhecido, é apresentado o fundo dourado em têmpera, mesma característica utilizada por séculos em Novgorod. No lado superior, observa-se a figura de São Nicolau, imagem repetida em outros ícones, permeando as nuvens estilizadas. Ainda na parte superior, observa-se o arcanjo coroando São Jorge, que, montado acima do dragão, posiciona o braço direito acima da cabeça, portando uma espada, dando a sensação de movimento, como se fosse desferir um golpe sobre o dragão. Na parte inferior do ícone, vê-se, de um lado, a caverna pela qual o dragão saiu e, em seu lado oposto, a princesa que conduz o animal para dentro da muralha.

Diferentemente do ícone comentado anteriormente (Fig. 24), o *São Jorge e o dragão* (Fig. 25), apresentam um fundo dividido em quatro partes. A cor

predominante é o branco característico dos ícones criados na região de Novgorod. Na parte superior esquerda, consta, entre as nuvens, o Salvador abençoando o feito. No centro do ícone, a figura do arcanjo corando o cavaleiro, que monta um cavalo branco e punha uma lança ao invés da espada. Abaixo tem-se o dragão estilizado, saindo de sua caverna com outros dragões. Assim como no ícone anterior, a princesa conduz o dragão para dentro dos domínios da cidade. Um detalhe chama atenção. As roupas de São Jorge e da Princesa apresentam padrões geométricos com o dourado.

A qualidade narrativa que sobressai nesses ícones produzidos na região de Vologda é um dos fatores que aparecem nas imagens produzidas à margem das vertentes de ícones consideradas de referências, como, por exemplo a de Novgorod e Moscou. Nesse sentido, fator a se considerar é que parte desses ícones seguem paradigmas de visualidades, seja pela produção realizada pelos artistas e pela própria dinâmica de circulação do comércio de imagens.

Sobre o processo, a técnica utilizada na criação dos ícones, Tamara Rice comenta:

The wood which was intended for the painted icons had to be carefully chosen, well seasoned and elaborately prepared. At first, only lime, birch, alder and oak were considered suitable, but later cypress was also used. The thickness and size of the panels varied with the purpose for which each icon was intended, as well as with the period and the region in which it was made. Thus, in early times, icons coming from the more heavily wooded districts were generally quite thick, and the painted surfaces were hollowed out. Later, they were comparatively thin, and the margins were painted in imitation of the raised borders of the earlier ones. When necessary, the back of a panel was strengthened against warping by having two hollows cut into it, with an exactly fitting wedge inserted into each. Processional icons which were to be painted on both sides of the board could, for that very reason, not be slatted, and had therefore to be made of thick, well-seasoned and excellent pieces of wood (RICE, 1963, p. 23).

Assim, parte dos ícones produzidos em Vologda, antes do século XVI, apresentam detalhes com a madeira, as cores das escolas de Novgorod, sobretudo o uso do dourado para o fundo e o vermelho na figura central do ícone. As linhas são esguias e o artista demonstra uma preocupação com os detalhes. No caso do ícone *O milagre de São Jorge ao matar o dragão* (c. XV) (Fig. 24), contempla-se o padroeiro no centro da imagem. Com a mão direita, segura a espada, símbolo de força e destreza. Com a mão esquerda, toma as rédeas do cavalo que domina o dragão. Acima de São Jorge está o arcanjo santificando-o

com a auréola. A composição do arcanjo com a ponta da espada produz movimento e harmonia com a cena. No quadrante superior direito, é possível observar a imagem de St. Nicholas, que figura o ícone (fig. 24) biográfico datado no mesmo século¹³¹, criado na região de Novgorod. A imagem de St. Nicholas foi “presentificada” (BELTING, 2010, p. 31) em diversos ícones produzidos no mesmo período e em momentos posteriores. O retrato do santo é ornado por padrões ondulatórios que se assemelham a nuvens. No quadrante inferior direito, está a porta da entrada da cidade a princesa puxando o dragão que sai de sua caverna. No alto da colina, estão os habitantes da cidade que observam o ato heroico de São Jorge. Esse ícone dialoga com as características gerais descritas por Rice sobre como os artistas elaboravam suas obras.

The artist worked in tempera, using raw yolk of egg diluted in rye beer as his medium and employing a palette of twenty-four basic colours. His first task consisted in outlining his picture in cinnabar. A coat of white lead paint burnt to a greenish tinge was generally applied to the picture next and the faces painted upon it in a darkish brown, on which the features were then outlined in a reddish ochre, which was in turn touched up with a lighter brown. In this way the shading, or rather the moding, was produced by the first and darkest coat of paint and not by the topmost one, the process being known as *okhreniye* or '*ochring*'. Shadows in the Western sense were unknown, but corresponding effects were produced by various forms of highlights or *bliki*; on the faces these highlights were occasionally carried out in a dark ochre paint mixed with white lead, but more often in white lead paint alone. When they took the form of tiny curved lines, they were known as *ozhyvki* or '*enliveners*', but when, as in later times, they consisted of tiny parallel lines, they were called *dvizhki* or “flecks”. The highlights on draperies were produced by a variety of colours and were known as *probely* (RICE, 1963, p. 24).

Chama atenção a similaridade do ícone *O milagre de São Jorge ao matar o dragão* (c. XV) (Fig. 24), com o ícone *São Jorge e o dragão* (c. XV) (Fig. 25), criado em Novgorod, que, segundo Rice (1963, p. 34), mesmo sendo criado na região de Novgorod, é provável que tenha sido por um artista provinciano, pelas escolhas estéticas do artista, principalmente pela proximidade com outros ícones encontrados na região do norte. No centro desse ícone, tem-se São Jorge subjugando o dragão, que, assim como no ícone anterior, está sendo guiado pela princesa para fora da caverna. Desta vez, o dragão deixa, em sua caverna, a prole. No canto superior esquerdo, no lugar de São Nicolas, tem-se a imagem

¹³¹ Ícone biográfico de São Nicolás. Novgorod. XV. Russian Museum, Leningrad.

do Salvador, que abençoa a cena sobre um ornamento de nuvens, enviando para o mundo terreno um arcanjo que coroa São Jorge com uma auréola.

Por mais que o santo e o seu cavalo sigam os mesmos aspectos da pintura de ícones novgorodianos, Rice explica que os ornamentos são díspares de todo o restante das imagens produzidas na mesma região, fazendo com que essas diferenças, mesmo que sutis entre um ícone de Novgorod e um provincial realizado antes do século XVI, sejam percebidas com facilidade.

Kondakov (2005, p. 20) explica que, já no século XVIII, a produção de ícones por artistas dentro da Rússia já havia ultrapassado em quantidade os ícones bizantinos e os ícones gregos, sendo a veneração dessas imagens uma prática da espiritualidade que, com a família Stróganov, fomentou o comércio artístico dessas obras.

Much the same is true of the whole class of so-called Stróganov styles, which take their rise somewhere in the middle of the sixteenth century, and those assigned to Ustyúg and Vologda. We know the lively commercial activity of Vologda, Ustyug, and in general the north of Russia up towards the White Sea: likewise the enormous part played in these northern regions by the monasteries and smaller religious houses or cells, their economic and educative importance. Still, favourable material conditions do not at once establish the existence of art, or even of artistic handicraft, and the orders given by the Stróganovs, many as they may have been and regular, may quite well have gone to Nówgorod and Pskov, and there is no reason to place the early Stróganov icons to an independent school (KONDAKOV, 2005, p. 134).

Kondakov faz notar o debate ao redor de considerar os ícones produzidos sob a chancela dos Stróganovs como pertencentes a uma escola, tal qual os criados mediante o domínio dos ateliês e mosteiros da região de Novgorod e Moscou. Contudo, cabe ressaltar que, independentemente de serem considerados uma escola ou não, parte dos ícones criados na região de Moscou, durante os séculos XVI e XVII, estiveram sob o domínio de um desses artistas. Os Stróganovs eram um grupo que incluía estudantes, colecionadores, magnatas, comerciantes do norte e do leste da Rússia, que se estabeleceu em Ustryúg, Sol'výchegodsk e Perm. Eram religiosos que decidiram que seria uma prática adornar as Igrejas e investir em seus próprios artistas para tal realização. Assim, houve uma geração de artistas que se dedicaram à pintura de novos ícones e a atividade da cópia dos ícones já existentes, propagando uma massificação de imagens por todo o território da Rússia. Kondakov (2005, p. 199) admite que, em Moscou, esses artistas, sob a tutela da família Stróganov,

passaram a produzir ícones para o Czar. Além disso, nascia, com esse comércio, uma variedade nas cenas, em que os artistas como Stephen Borozdín, Procopius Chírín e Nicephorus Sávin inseriram novos elementos e a tendência de organizar as cenas canonizadas.

Conseqüentemente, por mais que se relute em reconhecer os Stróganovs como uma escola, compreende-se que existiu um rastro deixado pela família ao ponto que marcou séculos das imagens produzidas sob sua tutela, ficando evidente essa constatação visual ao observar o montante de ícones quando iniciou o processo de restauração das imagens, a partir do final do século XIX.

Se, com o tempo, a criação dos ateliês, que abrigaram pintores de ícones, que, evidenciam nessas imagens, características próprias do povo russo, deixando marcado traços de cada território, sendo possível constatar, por meio da técnica, das escolhas estéticas e do tema, qual o ateliê foi produzido o ícone por expressar a fé, mas também aspectos regionais derivados da cultura dos povos originários. Deste modo, Marcadé estima que, no início do século XX, muitos artistas¹³², assim como Kandinsky, buscaram, na visualidade dos ícones, o retorno para as raízes russas.

É bem sabido que, até o século XIV, a Ortodoxia da Velha Russ, sucedida pela Moscovita e pelo Império Russo, privilegiou, desenvolveu, amplificou uma liturgia que, além de alimento religioso e místico, foi também ponto de partida para a reflexão filosófica sobre a beleza espiritual e estética. A pompa da liturgia ortodoxa é um fato ao qual poucos de nossos contemporâneos foram insensíveis. Recordemos, como por exemplo, Kandínski, “modernista” por excelência, dizia ter vivenciado a síntese das artes, aquilo que, no final do século XIX, atendia por sinestesia ou Gesamtkunstwerk – nas isbás da região de Vólogda e nas igrejas de Moscou (MARCADÉ, 2002, p. 84).

No início do século XX, artistas como Kandinsky voltaram seu olhar para a cultura dos camponeses e dos povos originários como um modo de recusa a uma arte naturalista que ainda persistia dentro do país¹³³. Marcadé explica que

¹³² Marcadé comenta sobre como a produção de Maliévitch dialoga com os ícones, mas de certo modo, com a própria produção de Kandinsky. Para o teórico, Maliévitch não pintava ícones inspirados pela Sagrada Escritura, mas exclui qualquer enredo minimizando as imagens, “reduzindo-as a uma forma pura. Ele cria composições sem-objeto ligadas com a antiga semântica russa. Em vez do fundo dourado ou vermelho, típicos da iconologia [...] emprega o fundo branco”.(MARCADÉ, 2002, p. 72).

¹³³ No capítulo 3 será abordado como esses artistas russos questionaram os procedimentos naturalistas dentro da arte, artistas que inclusive saíram de grupos como *O mundo de Arte*,

esse movimento de retorno a uma antiguidade russa e valorização da cultura produzida por esses povos é singular no sentido em os processos históricos de retomada do passado que aconteceram na Rússia foram peculiares se comparados aos que aconteceram em outros territórios como na Alemanha ou na França (2002, p. 54).

Marcadé demonstra (2002, p. 54) que parte das obras produzidas pelas pessoas que moram nos territórios rurais sempre estiveram presente no convívio das pessoas, seja na vida pública ou em âmbito privado, assim como os ícones e suas cópias. Contudo, essa produção era ignorada ou reduzida à categoria de artesanato. Assim, foi preciso que o interesse por uma arte “primitiva” surgisse em outras regiões da Europa para que esses artistas percebessem que olhar para essa produção era também um modo de se reconectar com o passado russo.

No caso de Kandinsky, esse olhar encontrou, nos ícones das igrejas de Moscou, experiência estética semelhante que vivenciou com os povos Komi-zyryan, em 1889. Parte das sensações que ele descreveu repercutiu em sua produção teórica e visual, seja nas escolhas simbólicas, como também na técnica e na materialidade de suas obras.

conduzido por Sérgio Diáguilev. De todo modo, neste momento salienta-se que esse grupo movimentou a cena de arte contemporânea, inserindo a Rússia em um nível internacional.

2.4 POVOS ORIGINÁRIOS E A “ANTIGA” ARTE RUSSA

Em *Desocidentalizar Kandinsky: figura e abstração como retorno à arte originária russa* (FERNANDES, 2022), artigo publicado pela 41^o Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, evidencia a experiência estética de Kandinsky em Vologdoskaia Oblast¹³⁴ e fica evidente que essa vivência entre os povos originários foi decisiva para a formação da sintaxe do artista. Nesse artigo, demonstrou-se a possibilidade de perceber o papel do xamanismo siberiano nessa formulação de Kandinsky, tal como a espiritualidade praticada pelos povos Komi. Nesse sentido, o aprofundamento dessa análise leva à compreensão de que o xamanismo incorporado por Kandinsky, em suas obras, insere como parte das investigações realizadas pelo artista, em 1889. Deste modo, especula-se como Kandinsky realizou esses diálogos culturais para transpor em suas obras uma sintaxe única. Consequentemente, propõe-se neste subcapítulo abordar as relações entre o xamanismo siberiano e a espiritualidade dos povos Komi no que tange às escolhas visuais feitas pelo artista.

Marja Leinonen (2006, p. 234) comenta que a relação entre os povos komi-zyryans e os eslavos pode ser observada por meio da linguagem e suas tensões. Em situações geográficas e culturais em que se verificam povos e línguas distintas, os linguistas destacam três modos diversos de nomear essas relações, sendo elas: *superstratum*, *substratum* e *adstratum*.

Em uma situação de *substratum*, uma língua toma o lugar da outra, preservando algumas características do antigo sistema linguístico (2006, p. 234), enquanto em uma situação de *superstratum*, o colonizador abdica de sua própria linguagem para adotar a linguagem praticada pelos colonizados, preservando algumas características do antigo sistema linguístico. “Normalmente, tais

¹³⁴ Vologodskaia Oblast é uma divisão federal da Federação da Rússia, semelhante ao que compreendemos no Brasil como Estados, englobando a cidade de Vologda, como também Cherepovets que possui uma população superior à cidade anterior. No relato de Kandinsky sobre a sua viagem até os povos Komi, o artista descreve o território, evidenciando a sensação que é transitar por diferentes ambientes “durante o dia, fazia quase sempre um calor escaldante, a noite era glacial” (1991, p. 85). É preciso pontuar que a província de Vologda está a 480 km ao norte de Moscou e Kandinsky realiza essa viagem de transporte térreo. Deste modo, indica-se que Kandinsky perpassou Vologdoskaia Oblast e não somente por Vologda.

características são fonéticas ou sintáticas” (LEINONEN, 2006, p. 234). Por fim, Leinonen indica que *adstratum* é

[...] two (or more) languages, i.e. populations speaking different languages, continue interacting for a long time, both retain their speech forms but features enter from one language to the other. Typically, in such a situation we find lexical, morphosyntactic and even purely morphological features in common with neighbouring languages. Phonetic features also develop in a parallel fashion. This interaction may concern entire populations, or there may exist a bilingual belt between the monolingual hinterlands (LEINONEN, 2006, p. 235).

Deste modo, para Leinonen, a melhor caracterização para a relação entre os komi e os eslavos ocorreu por meio da *adstratum*, pois os povos Komi, falando um dialeto fino-húngaro, realizaram trocas linguísticas com os eslavos. O linguista ressalta (2006, p. 235) que, nas *Crônicas de Nestor* (1069), os Komi-zyryan, dialogando em finlandês, tiveram contato com povos Escandinavos. Ressalta-se que esse livro traz o relato do monge Nestor, que vivia em Kiév e faleceu no início do século XII. Essa obra teve a primeira publicação séculos depois, em 1767, em São Petersburgo. Trata-se de relato fundamental para a compreensão da formação do povo russo, onde está detalhada a constituição dos povos, as modificações da linguagem e a religiosidade. Além disso, Nestor traz a formação do povo com uma linguagem mítica, com base na *Bíblia*.

Nas produções artísticas e teóricas de Kandinsky, é possível observar os diálogos entre as duas culturas e espiritualidades desses povos originários, como, por exemplo, na obra *Canções de Volga* (1906), em que o artista deixa evidente o retorno aos povos originários e a necessidade de dialogar com o que vivenciou durante o período em que realizou expedições etnográficas.



Figura 26. Wassily Kandinsky. *Canções de Volga*.
Têmpera sobre cartão negro. 49 x 66 cm. (1906).

Canções de Volga (1906) (Fig. 26) é uma das obras criadas por Kandinsky que fazem referência a sua busca por uma “alma russa”, em oposição ao processo de ocidentalização, iniciado por Pedro I, exaltando o “folclore russo”. Nesse sentido, a obra recebe o nome *Canções de Volga* apenas em 1913, publicada na edição de Sturm-Album, repr. 30. Obra criada em papel cartão negro, inserindo a têmpera como elemento central. Além disso, Kandinsky utiliza as cores na obra sem misturá-las, inserindo-as lado a lado sem a utilização das *linhas* do desenho. Assim, o artista sobrepõe as tintas sobre o cartão, formando as figuras, sem delimitá-las pelo desenho.

Conforme o artista afirmaria posteriormente, a cor preta é uma cor que possui uma ressonância nula (KANDINSKY, 2012) e, portanto, ideal para fazer parte de um P.O. (plano original) por elevar a ressonância das outras cores que compõem a obra. Chamam atenção os padrões geométricos utilizados nos barcos, as *linhas quebradas*, e as demais que formam um segundo P.O. Além da própria iluminação utilizada por ele, a luz fria, confundindo o azul, o roxo e o

preto das águas do rio. A obra foi doada em 1981, por Nina Kandinsky, à coleção do Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

Destarte, vislumbra-se como essa produção do artista envolve a cultura dos povos originários e como a figura ocupa um papel central no processo progressivo em busca da abstração, especialmente nos anos anteriores à primeira aquarela abstrata. Em *Canções de Volga* (1906), observa-se a presença de elementos que remetem aos contos de origem popular e parece ilustrar a experiência estética narrada em *Olhar sobre o passado* (1991).

Canções de Volga (1906) mostra um dos principais rios da Rússia, que nasce na região norte e deságua no mar Cáspio. Esse rio atravessa a região de Vologda e de Moscou. Na obra, Kandinsky recupera a cultura e a espiritualidade ao posicionar, no centro da imagem um ícone bizantino, trazendo uma visualidade dos povos eslavos, sobretudo presente nos mitos. Contudo, também é possível constatar resquícios da cultura escandinava, como os detalhes dos barcos que fazem referência aos povos escandinavos. Nesse sentido, a historiadora e arqueóloga Else Roesdahl (1995, p. 201) explica que, no século X, “a Rússia teve uma dinastia de origem escandinava, e ligava os países do Norte a Bizâncio”. Contudo, historiadores, como José Antonio Hita Jiménez (2001), justificam que existem divergências entre os historiadores no que concerne à origem do povo russo. Assim, entende-se que essas incongruências podem ter incidido sobre a poética de Kandinsky.

Johan Andreas Sjögren (1838 - 1906), um historiador e linguista finlandês, que certamente marcou o trabalho de Kandinsky, forneceu a análise cultural de um período pré-constituição da Rússia. Sobre a relação que Kandinsky mantém com a teoria de Sjögren, Mckay comenta

Like arrival of the Merchans, Song of the Volga [Chant de la Volga] (1906) is also dependent on Sjögren's detailed account of the socio-economic existence of the pre-industrialised Northern peoples. Sjögren emphasised the importance of hunting, agriculture and trade, all interconnected in the economic vitality of the north Russian communities. He also continually highlighted links between the socio-economic and material existence of the people and the nature of their religious habits, customs and beliefs, stressings, for example, the close coincidence between the recent development of towns and trading centres and the existence of ancient sacred spots (MCKAY, 1993, p. 23).

Mckay (1993, p.24) mostra que Kandinsky, ao retomar as ideias de Sjögren, deixou evidente por meio da criação pictórica, a diversidade desse povo, os aspectos sociais, econômicos e religiosos, prática realizada nos trabalhos investigativos de Sjögren. Jiménez, em *Sobre los Orígenes de Rusia y la Crónica de Néstor* (2001), explana sobre três teorias historiográficas sobre o assunto: a normandista, a antinormandista e a eurasiática. A teoria normandista tradicional apareceu pela primeira vez por meio de G. S Bayer, um membro da Academia de Ciências da Rússia, recém-inaugurada por Pedro I, em 1725. Por sua vez, em 1749, quando o investigador alemão G. F. Müller, durante uma comunicação “Sobre a origem dos russos e seu nome”, sustentou que Riúrik (879 d.C), fundador do primeiro estado russo, tinha uma origem escandinava. Tal argumentação gerou desconforto entre os russos e eslavos, mas, ao mesmo tempo, foi adotada por uma parcela de historiadores, como o prestigiado Nikilay Karanzin (1766 – 1826). Em termos geográficos, essa tendência considera os desdobramentos comerciais e culturais, primordialmente das regiões da costa leste da Suécia, Dinamarca, Frísia (uma região ao norte dos países baixos), Rügen (uma ilha da Alemanha), Rosellón (região histórica da França) e o sul da França como sendo o início do território russo (JIMÉNEZ, 2001). Para além disso, a tendência normandista embasava-se nos relatos de viajantes árabes.

A tendência antinormandista, também chamada eslavista¹³⁵, surge com precedências nacionalistas. Seu primeiro adepto foi Mikhail Lomonosov (1711 – 1765), que escreveu a primeira gramática russa. Para ele, nesse sentido, é plausível que exista uma desconfiança entre os historiadores sobre as bases históricas da nação. Outro fator é a própria validade das *Crônicas de Nestor*, texto com uso político e religioso, que recebe tom verídico secularizado pelos historiadores.

[...] no se trata de un documento de época, ya que se escribió con una considerable lejanía de los hechos descritos. En cierto sentido, la Crónica de Néstor se ha convertido en una referencia obligatoria y aceptada al pie de la letra por muchos historiadores; sin embargo, el discurso de carácter legendario que presenta y los fines políticos y religiosos, que indudablemente perseguía el cronista en su exposición de los acontecimientos, han dado lugar a que constantemente se

¹³⁵ Cita-se essa tendência em específica, por compreender que existiram outras tendências antinormandistas, como a antinormandista própria da Rússia Soviética de Stálin, que buscava retomar um nacionalismo patriótico na população (JIMÉNEZ, 2001, p. 167).

cuestione la veracidad de lo que allí se describe (JIMÉNEZ, 2000, p.166)

Deste modo, os antinormandistas defendem que a origem do povo russo ocorreu com a expansão do povo eslavo, negando as aproximações com outros povos. Contudo, esse posicionamento rígido provocou estranhamentos quanto à própria formação cultural evidente e os trânsitos culturais e econômicos. Jiménez (2001, p, 168) cita um “isolamento artificial do povo eslavo ocidental”, impondo certos “exageros sobre o papel desempenhado pelos Varegos e os Vikings, fazendo com que esses povos perdessem espaço na formação do primeiro estado russo”. Com o tempo, esse posicionamento dos antinormandistas é abandonado e abre perspectivas para uma construção sobre o papel dos escandinavos na Rússia¹³⁶.

Nesse ponto, as fontes dos normandistas e dos antinormandistas consistem tanto nos relatos dos cronistas, nas lendas, quanto nos textos de viajantes árabes, dentre eles, os relatos de Ibn Fadlan¹³⁷.

Entre as duas perspectivas já mencionadas, surge uma terceira possibilidade de leitura, a eurasiática¹³⁸, que decide não limitar suas análises a uma localização geográfica específica dos primeiros russos, como também não admite uma cronologia imposta tradicionalmente sobre a origem da Rússia. Alguns investigadores se destacam, como Lev Nikolayevich Gumilev (1912 – 1992), que compreendia os primeiros russos como alguns povos germânicos antigos. Os apontamentos de Gumiliov basearam-se em análises historiográficas e geológicas, observando também os movimentos migratórios que ocorreram na região. Assim, para ele, a região da Eurásia tem papel fundamental para entender a descendência do povo russo. Essa constatação advém dos apontamentos de seu antecessor, o historiador George Vernadsky (1887-1973),

¹³⁶ O primeiro passo é identificar Riúrik como um ativista político militar frísio, assim como conta as crônicas de Nestor, e que passa a intervir na organização política da Rússia na metade do século IX nas relações comerciais com Bizâncio, além de estabelecer acordos comerciais com varegos, eslavos e trouxe estabilidade para a região.

¹³⁷ Viajante árabe que integrou no século X uma expedição que saía do Império Islâmico, Bagdá, rumo ao norte. Na obra *Viagem ao Volga – relato do enviado de um califa ao rei dos eslavos*, relatando a imagem dos povos que encontrou durante a sua viagem.

¹³⁸ O termo faz referência à placa tectônica Eurasiática, uma das nove placas, conglomerando países da Europa e da Ásia. Essa compreensão do espaço mostra-se estratégica, para a questão econômica, social e política.

que chegou à conclusão de que os russos haviam vivido no sul da Rússia durante vários séculos antes da chegada de Riúrik e dos varegos, localizando os russos na região meridional do mar negro (JIMENÉZ, 2001, p. 171).

Nesse sentido, Gumiliov indica uma importância “ao papel supostamente desempenhado pelos judeus na Eurásia medieval” (JIMENÉZ, 2001, p. 171). Assim, uma dessas hipóteses existentes dentro da Ucrânia, segundo Jimenéz explica, é de que existiam mercadores judeus do sul da França, da região de Rosellón, que dirigiam um comércio de pessoas escravizadas da Eurásia. Dito de outro modo, foram os judeus do sul da França os primeiros governantes fundadores russos de Kiev, construindo uma rede de comércio e guerreiros” (JIMENÉZ, 2001, 171). Essa hipótese continua sendo debatida pelo componente étnico e por estar fortemente fundamentada em documentação historiográfica que não cabe citar nesta tese. Todavia, chama a atenção os desdobramentos históricos-geográficos que amalgamam as formas culturais, sejam o contato com os eslavos ou os escandinavos, a presença dos judeus de certo modo marca a vida de Kandinsky e de outros *futuristas russos* no início do século XX e isso, por si só, já é motivo suficiente para perceber a importância dessa teoria¹³⁹.

Em suas obras visuais e teóricas, Kandinsky deixou evidente a necessidade do retorno à Rússia, onde passou a realizar um estudo aprofundado sobre os povos originários e as dinâmicas sociais e religiosas. Não se sabe se ele tem consciência desses debates entre o normadismo, o antinormadismo e abordagem eurasiática. Parece que, em busca de uma linguagem própria, realiza uma aproximação com alguns povos étnicos, por meio do diálogo do

¹³⁹ No período de 1923, após permanecer 8 anos isolado do Ocidente em território Russo, Kandinsky troca uma série de correspondências com seu amigo Arnold Schönberg. Na ocasião, havia feito o convite para o compositor lecionar na Bauhaus, contudo, os planos foram interrompidos por conta das severas acusações antisemitas sofridas por Schönberg e o rumor da Bauhaus de adotar essas práticas. Assim, Schönberg não aceitou o convite e encaminhou uma carta para Kandinsky: “Caro Sr. Kandinsky: se houvesse recebido sua carta um ano antes, teria aberto mão de todos os meus princípios, haveria renunciado à perspectiva de finalmente poder compor e teria me lançado de cabeça na aventura. [...] Fui forçado a aprender nos últimos anos, e agora finalmente entendi e não vou mais esquecer. Que eu não sou alemão, não sou europeu, talvez sequer seja humano... mas que sou judeu [...] Ouvi dizer que até mesmo um certo Kandinsky só vê erro nas ações dos judeus, e nos equívocos deles vê apenas o judaico, e por isso desisto da esperança de um entendimento. [...] Somos pessoas diferentes. Definitivamente!”. Kandinsky responde a carta com indignação “Não sei quem e por que esse alguém teria interesse em abalar e, quem sabe, até aniquilar por completo a nossa relação, que eu pensava ser sólida, firme, puramente humana. Você escreve ‘definitivamente!’” (SCHÖNBERG, [1922] *apud* Meyer, 2014, p. 49). Para ver mais sobre as cartas trocadas entre Kandinsky e Schönberg C.f. (MUNÓZ, 2010).

xamanismo dos povos siberianos e dos povos Komi-zyryan. Além disso, não se ignora a cultura germânica, especialmente as lendas e os contos, que Kandinsky projeta em suas obras por perceber que se assemelham à sua pátria, como um indício dessa descendência alemã que herdara de sua avó materna (KANDINSKY, 1991, p. 71).

Nesse sentido, entre os teóricos e historiadores da arte que comentam as aproximações entre as obras de Kandinsky e a cultura dos povos originários, seja dos Komi – Zyryan ou do xamanismo siberiano. Destaca-se a recente pesquisa de Philippe Sers em *Kandinsky – Philosophie de L'art abstrait - Peinture, Poésie, Scénographie* (2016). Por mais que Sers não dedique uma pesquisa antropológica sobre esses povos originários, suas considerações abordam a experiência de Kandinsky por meio de uma análise filosófica da questão, aproximando essa experiência de Kandinsky com possíveis interpretações platônicas.

Em *Olhar sobre o passado*, Kandinsky descreve a morada dos povos Komi – Zyryan.

Lembro-me ainda de que, ao entrar pela primeira vez na sala, fiquei paralisado diante de um quadro inesperado. A mesa, as banquetas, o grande fogão, que ocupa um lugar importante na casa do camponês russo, os armários, cada objeto era pintado com ornamentos variegados que se desdobravam em grandes traços. Nas paredes, imagens populares: a representação simbólica de um herói, uma batalha, a ilustração de um canto popular. O canto vermelho (vermelho em russo quer dizer belo), inteiramente recoberto de ícones gravados e pintados, e defronte, uma pequena lâmpada pendurada que ardia, vermelha, flor brilhante, estrela consciente de voz baixa e discreta, tímida, vivendo em si e para si, altivamente. Quando, enfim, entrei no aposento, senti-me cercado de todos os lados pela pintura na qual, portanto, penetrara. O mesmo sentimento dormitava em mim, até ali totalmente inconscientemente, quando eu estava nas igrejas de Moscou, [...]

Foi provavelmente através de tais impressões, e não de outro modo, que tomou corpo em mim aquilo que eu desejava, a meta que mais tarde fixei para minha arte pessoal. Durante anos procurei a possibilidade de conduzir o espectador a passear dentro do quadro, de força-lo a fundir-se no quadro, esquecendo a si mesmo (KANDINSKY, 1991, p. 87)

Para Sers, essa descrição de Kandinsky demonstrou os caminhos que levaram o artista a relacionar essa experiência com uma característica “mágica”, composta por um processo “ascensional”. Decerto Sers (2016, p. 56), em sua obra, aproxima a abordagem espiritual de Kandinsky com um platonismo socrático e, em alguns momentos, com o neoplatonismo de Plotino (2016, p. 88), quando comenta

Par ailleurs, en approfondissant un peu plus, il n'est pas interdit de penser que ce mouvement de proximité-éloignement, de matériel-immatériel, es conforme à la structure secrète des choses que l'art va avoir pour mission de révéler, puisque ce mouvement est d' emblée, dans le contact avec l'âme, donc dans son être intérieur, un parcours de progrès (proximité-éloignement) et de dispersion réunion (mouvement ex- et concentrique), comme le mouvement de procession et d'ascension ou le passage de l'um au multiple chez Plotin ou dans la pensée chonoise (SERS, 2016, p.88).

Sers relembra que Kandinsky descreve a viagem para Vologda como um “milagre” (SERS, 2016, p. 29) e explica que esse “milagre” é exatamente a penetração na pintura, o “passear dentro do quadro” (KANDINSKY, 1991, p. 87). Assim, Kandinsky trataria como método o percurso para atingir essa meta. A viagem e a própria casa assumem um significado de itinerário para o artista e, por isso, ele realiza uma descrição dos elementos dessa experiência estética de maneira tão detalhada. O exercício de contemplação¹⁴⁰ assume uma dimensão espiritual, proporcionando uma fuga do exterior para o interior. Plotino profere “devemos fugir daqui”¹⁴¹ (I.2 [19] 1, 2) para assemelhar-se ao que é divino e semelhante à alma. É a conversão do olhar do exterior para o interior e, para realizar esse movimento, é preciso desprender-se do que é material por meio de uma série de práticas. Em Plotino, o distanciamento da matéria é realizado por meio das virtudes purificativas que permitem esse desapego do que é material para que, de fato, aconteça a contemplação do divino.

Para Sers, Kandinsky embebido pelas teorias espirituais, estaria gradativamente revelando ao leitor um percurso ascensional e religioso.

D'abord se présentent les meubles de l'isba: table, banquetes, poêle et armoire, cofres et objets. Ils sont les éléments de la survie, pesantes

¹⁴⁰ Em Plotino esse exercício é feito pelos humanos que sabem olhar com a visão da alma, que consegue perceber seu congênere e alegra-se com ele.

¹⁴¹ Sallienta-se que Plotino inicia essa discussão sobre as virtudes em seu tratado com base nas passagens do *Teeteto*, 176a-b e na *República*.

nécessités matérielles. Ils sont peints d'ornements bariolés à grands traits, et leur, matérialité va, pour ainsi dire, s'estomper devant leur intégration à l'univers pictural. Cela implique une double lecture de ces éléments. Ils fonctionnent et rendent les services matériels qu'on attend d'eux ; notre regard sur eux est alors un regard intéressé par leur fonction, mais limite à elle. Sois ils sont vus comme une sorte d'introduction au parcours pictural qui va suivre, premiers pas dans une autre réalité. La conscience, dès ce moment, s'attache aux ornements, au bariolage, plus qu'à l'objet lui-même, et nous sommes conduits à quelques observations (SERS, 2016, p. 30).

Se, para Sers, esses elementos na Isbá¹⁴² simbolizam o aspecto material que o artista terá que compreender em sua jornada. No *Tratado sobre as virtudes* de Plotino, o contato com os objetos e os elementos contemplativos recebe uma atenção específica, pois estabelece uma relação entre movimento ascensional, a conversão e as virtudes. Anteriormente, aprofundou-se sobre o movimento ascensional, em especial, o realizado pelo artista pela via da beleza. Destaca-se que o artista que realiza esse caminho percorrendo a via do belo em busca de seu semelhante e encontra na arte e nos objetos artísticos um modo de contemplar os resquícios do Intelecto e do Um que existem em sua própria alma. Portanto, Plotino explica que a conversão do olhar dos humanos, realizada do exterior para o interior, deixando de contemplar os objetos do mundo para perceber o inteligível que existe em sua alma, possui um encadeamento para a purificação da alma que está embebida na materialidade do corpo. Para tal exercício, é preciso a atuação das virtudes.

Em I. 2 [19], Plotino explica que as virtudes atuam de modo hierárquico, de acordo com a participação que elas possuem no âmbito dos inteligíveis. Assim, separam-se três tipos de virtudes: as virtudes cívicas ou políticas, as virtudes purificativas, as virtudes contemplativas e as formas das virtudes que estão situadas no Intelecto. As virtudes cívicas ou políticas são descritas por Plotino como

a sabedoria na parte racional, a coragem na irascível, a temperança, que é um acordo e consonância da parte desiderativa com o raciocínio, e a justiça, que é a completa suígerência de cada uma dessas partes no que diz respeito a governarem e serem governadas (I. 2 [19]1. 16)

¹⁴² Trata-se de uma típica habitação camponesa russa.

Deste modo, para Sers, a compreensão de Kandinsky sobre o que é a magia “presentificada” (BELTING, 2010) neste espaço em Vologda, tal como a sucessão de elementos e os prováveis significados ocultos, fazem parte da espiritualidade do “camponês” russo, que por meio de visualidades distintas consegue transformar a dinâmica da habitação em um objeto misterioso a ser desvelado pelo artista. Conseqüentemente, o teórico enfatiza esse trajeto de Kandinsky como uma busca por um método que justifique uma sistematização das artes. Essa organização, comparada com as virtudes em Plotino, pode ser compreendida como as virtudes cívicas, que organizam o mundo sensível de acordo com o inteligível e fazem com que exista um interesse por esses resquícios do que é transcendental.

No momento atual, a grande massa é extremamente materialista e formalista e, por consequência, reacionária. Os reacionários não podem ter o sentido da arte espiritual do futuro (KANDINSKY, 2016, p.587).

Tanto Plotino, quanto Kandinsky percebem a necessidade de abandonarem a materialidade, de tomarem distanciamento. Em Plotino, por meio das virtudes purificativas, é possível distanciar-se ainda em vida. É preciso por meio das virtudes, purificar o corpo para que a alma consiga cooperar sozinha (l. 2 [19] 3, 12). Conforme indica Brandão (2014, p, 150), “a alma purificada não mais compartilhará das opiniões e paixões do corpo, nem temerá mais a separação definitiva da morte”.

Kandinsky agrega a espiritualidade como elemento central de sua teoria artística, pois, para ele, por meio deste caminho seria possível perceber nas artes a verdadeira mudança para o século XX. A abordagem de Sers encontra lastro em alguns discursos de Kandinsky ao utilizar as imagens da profecia do triângulo espiritual (KANDINSKY, 2015, p. 35-36), conforme já foi abordado no primeiro capítulo, ou em artigos de revistas, como a publicação realizada em 1935, pela revista *Kronick van Hedendaagse Kunst em Kultur*, em que Kandinsky ressalta sua preocupação acerca de um plano para uma arte espiritual para o futuro. Observa-se com ressalvas apontamentos de teóricos como o de Michel Henry em *Ver o invisível: Sobre Kandinsky* (2012, p. 42), que elaborou uma argumentação espiritual e metafísica para justificar a produção do artista, mas

que dedicou apenas um parágrafo para evidenciar a passagem por Vologda, podendo indicar que a espiritualidade vivenciada com esses povos originários não tivesse implicado na produção visual do artista.

Em todo caso, adotam-se os estudos da historiadora da arte Peg Weiss, que, em 1995, publicou *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*. Pela primeira vez, é possível encontrar um material completo sobre a temática que relaciona diretamente a experiência do artista com os povos originários Komi e o xamanismo siberiano. Assim, Weiss comenta que diferentemente de outros artistas das vanguardas europeias ou dos *futuristas russos* que buscavam um vínculo com os povos originários ou povos de outras nacionalidades, Kandinsky era o único que realmente tinha a formação de etnógrafo e que realizava uma investigação sobre outros povos (WEISS, 1995, p. XVI). Weiss ressalta que Kandinsky, em toda a sua trajetória, nunca omitiu a importância dos povos originários para a suas obras, sobretudo dos povos Komi – Zyryan.

No Brasil, em meados de 2015, a exposição “Tudo começa num ponto”, com a curadoria de Evgenia Petrova e Joseph Kiblitsky, foi oportuna no projeto expográfico de modo que as obras do artista foram dispostas lado a lado com indumentárias xamânicas, possibilitando ao público ter uma dimensão desse vínculo, tornando-se um marco para os brasileiros, além da publicação do catálogo com textos especializados sobre as obras.

Nesse sentido, destaca-se a contribuição do artigo *O objeto como ato de liberdade. Kandinsky e a arte Xamânica* (2015), de Sergio Poggianella, que possui, em sua Fundação¹⁴³, um vasto catálogo de objetos xamânicos. Em sua argumentação, chama a atenção o fato de Poggianella distanciar esses elementos de uma leitura de imagem das obras de Kandinsky, como se eles não fossem decisivos para a construção imagética do artista.

Agora, associar a pintura de Kandinsky, argumento em gênero de competência da crítica de arte, com a parafernália xamânica, matéria da qual se deve ocupar a antropologia, é algo seriamente constrangedor (POGGIANELLA, 2015, p.30).

¹⁴³ Fundação localizada em Rovereto, Trentino, na Itália. Sergio Poggianella é fundador e atual presidente.

Como solução para a leitura dessas obras, Poggianella propõe uma teoria denominada “*object-specific*”, em que os elementos estéticos e antropológicos nas obras de Kandinsky devem ser interpretados de modo “democrático”, sem que um se sobressaia diante do outro (POGGIANELLA, 2015, p.30). Entretanto, entende-se e demonstra-se nesta tese que Kandinsky evidencia recorrentemente a intencionalidade em suas criações artísticas, especialmente o caráter espiritual em suas obras escritas e a busca por priorizar elementos orientais em suas obras visuais. Além disso, Kandinsky buscava, em suas obras, a união entre elementos estéticos e espirituais, esforço expresso em *Do espiritual na arte e na pintura em particular* [1912]. O argumento utilizado por Poggianella mostra-se uma tentativa de deslegitimar os trabalhos realizados no âmbito da antropologia da arte e da história da arte, que buscam evidenciar as relações de Kandinsky com as indumentárias e práticas de outros povos.

Em *Ponto de partida* (2015, p. 11), Ania Rodríguez e Rodolfo Athayde comentam que no período em que antecedia a expedição etnográfica até Vologdoskaia Oblast

Kandinsky encontrou vários artigos científicos dedicados ao povo Zyriane (Zyryan). Mas o que ele trouxe de seu contato com os Kómi e com a terra nórdica foi, principalmente, o amor por essa gente simples e até primitiva, por seu modo de vida e a sua arte [...] Kandinsky leu “Kalevala” e comentou o livro com grande entusiasmo. “Li ‘Kelevala’. Admiro” — anotou em seu diário de 1889. Sem dúvida, Kandinsky conhecia bem o xamanismo, inclusive pelo livro de Nikolai Kharuzin, para o qual escreveu uma resenha. Além disso, na Rússia do fim do século XIX, o interesse pelo Norte e pela Sibéria crescia muito, assim como pelas antigas raízes que permaneceram na cultura russa depois da conversão ao cristianismo (RODRÍGUEZ; ATHAYDE, 2005, p.11).

O pesquisador Marcus Mota escreveu o artigo *Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kelevala* (2017), em que relaciona a experiência de Kandinsky com o xamanismo, sobretudo dos povos Komi e o poema Kelevala¹⁴⁴, como uma forma de construção de narrativas. Mota dialoga com a literatura e a narrativa da oralidade, não parecendo diferenciar os povos Komi-zyryan do xamanismo siberiano. Entretanto, observa-se, em sua análise,

¹⁴⁴ Epopeia nacional finlandesa, compilada por Elias Lönnrot. A primeira edição foi publicada em 1835 e reúne canções orais populares.

como o poema de Keleva e os mitos finlandeses repercutiram na produção de Kandinsky do mesmo modo que se mesclaram à cultura e à formação popular camponesa do povo russo, evidenciando os elementos nas teorias de Kandinsky, como a temática da morte, a iniciação, o êxtase e seres zoomórficos (MOTA, 2017, p. 171).

Assim, demonstram-se as especificidades dos povos Komi-zyryan para, na sequência, abordar o xamanismo siberiano. O desafio é perceber como a espiritualidade do cristianismo ortodoxo constituiu-se como prática religiosa no âmbito público e difundiu-se com outras práticas no âmbito privado. Portanto, o neoplatonismo de Plotino mostra-se presente na espiritualidade do cristianismo ortodoxo e nas possibilidades de perceber a impureza, em um sentido filosófico plotiniano, presente nessas imagens como uma forma de cultuar o divino.

2.4.1 Os Komi-zyryan

Diante da expedição etnográfica realizada por Kandinsky, em 1889, em Vologodskaia Oblast, que foi narrada em *Olhar sobre o passado* [1913-1918], faz-se necessário retomar a experiência estética que Kandinsky vivenciou com os povos Komi, especificamente os povos Komi-Zyryan, com o recorte do povoado dos Sysol e Vechegda (KANDINSKY, 1980). Essa experiência foi determinante para que ele abandonasse a carreira de jurista e se dedicasse às artes. Salienta-se que Kandinsky, diferentemente de outros artistas das vanguardas europeias que tiveram um ímpeto de conhecer outras culturas orientais, como Pablo Ruiz Picasso (1881 – 1973) e que efetivamente chegaram a conviver com outros povos como Eugène-Henri-Paul Gauguin (1843 – 1903), tinha formação em etnografia e sua busca pessoal era por sua descendência mongol por parte paterna, em que supõe descender da realeza.

Para Peg Weiss (1986, p. 2), é nas páginas *Olhar sobre o passado* que Kandinsky deixa evidente suas razões pessoais para se interessar por estudos etnográficos. Embora ele próprio tivesse nascido em Moscou, era crescente o seu interesse em e sua ascendência, que era oriunda de distintos povos que compunham o território russo. Por um lado, sua mãe nasceu na região alemã do Báltico, mas seu pai havia nascido em Kyakhta, uma cidade que fica hoje na fronteira entre Rússia e Mongólia, a sudeste do Lago Baikal. Segundo a historiadora da arte, os ancestrais de Kandinsky mudaram para o leste da Sibéria, tendo sido banido da "Sibéria Ocidental" por razões políticas. Muitos teóricos, como seu biógrafo Grohmann (1958, p, 20), não relacionaram essa viagem até a área de Vologda como uma busca por suas próprias origens. Contudo, Weiss (1986, p. 3), conjectura que esta passagem sugere a possibilidade de que a viagem de Kandinsky às margens orientais da área de Vologda, na fronteira com os Montes Urais e o início da Sibéria ocidental, foi impulsionada por um desejo de buscar sua identidade em sua herança étnica, de buscar nas suas próprias raízes. Essa hipótese embasa-se sobretudo nos escritos tardios de Kandinsky, quando resolve expor fora dos padrões etnográficos, a experiência com aqueles povos e como teve um impacto em sua obra.

Alguns russos, no começo do século XIX, assim como Kandinsky, viam-se como descendentes de uma cultura oriental, buscando, nos povos originários, essa raiz do que seria uma expressão russa. Nesse sentido, Figes explica que, enquanto Kandinsky esteve com os povos Komi, buscou registrar os motivos xamânicos na arte desses povos e logo encontrou vestígios de uma cultura “pagã” em meio aos elementos do cristianismo ortodoxo. Assim, por exemplo, os Komi acreditavam em uma entidade nomeada de “Vörsa”¹⁴⁵ que vivia na floresta (FIGES, 2002, p. 442), enquanto Kandinsky (1991, p, 87) narra a existência de ícones nas paredes de suas casas.

Depois de retornar da região Komi, Kandinski deu uma palestra sobre os achados da sua viagem na Sociedade Etnográfica Imperial de São Petersburgo. O auditório estava lotado. As crenças xamânicas das tribos eurásianas exerciam um fascínio exótico sobre o público russo dessa época em que, em geral, a cultura do Ocidente era considerada espiritualmente morta e os intelectuais buscavam no Oriente a renovação espiritual. Mas esse interesse súbito pela Eurásia também estava no âmago de um novo debate urgente sobre as raízes da cultura folclórica da Rússia (FIGES, 2002, p. 445).

O comentário de Figes dialoga com os apontamentos ressaltados anteriormente sobre os debates historiográficos acerca da origem do povo russo e as teorias do normadismo, antinormadismo e a eurasiática. De todo modo, observa-se que os povos Komi aparecem nas narrativas das *Crônicas de Nestor*, conforme já foi demonstrado, o que não necessariamente faria com que Kandinsky situe-se em uma perspectiva eurasiática.

Evidencia-se, então, que a região explorada por Kandinsky, como outros etnógrafos, fazia parte de um conglomerado pertencente a povos originários que viviam no norte oriental da Rússia desde o século XVII e que passaram pelo processo de colonização russo, realizado também pela igreja ortodoxa, o que afetou diretamente o modo de vida desses povos. Segundo a historiadora e etnógrafa Victoria V. Vlasova, “The Komi were converted to Russian Orthodoxy by the end of the 14th century. Over the centuries Orthodox Christianity became an integrated part of the worldview and everyday life of the Komi” (VLASOVA,

¹⁴⁵ Kandinsky no ensaio descreve sobre as divindades cultuadas pelos povos Komi-zyryan Sysol. Uma dessas divindades é a Vörsa, um espírito da água que rouba cavalo e crianças. Cf. Weis, 1986, p. 49.

2020, p. 254). Essa participação no cotidiano se estende nas práticas jurídicas, no registro dos nascimentos, matrimônios e etc, ou nos próprios rituais públicos.



Figura 27. Stasyan117. Mapa da Rússia com destaque para República de Komi. Imagem digital. (2015).

A (Fig. 27) evidencia o território da República de Komi – em vermelho – no espaço geográfico da Rússia, em 2015. Na figura 23, demonstram-se as fronteiras estabelecidas entre a República de Komi e os outros distritos, em que também é possível observar a presença dos povos Komi, como no de Vologdoskaia Oblast, território descrito por Kandinsky em suas viagens.

Os historiadores utilizam-se do termo “Komi krai” para denominar os povos que vivem na região da República Komi, fundada em 1921, que inclui os povos Komi – Zyryan e os Komi-Permyaks. Por mais que eles se dividam nesses dois grandes grupos, acabam subdividindo-se e agrupando-se de acordo com os rios de cada região (VLASOVA, 2020, p. 255).

Vlasova destaca a variedade de etnias dos Komi dentro da região oriental, sendo que, no início do século XII, eram superiores ao que permaneceram hoje, sobretudo após as perseguições religiosas e as constantes práticas invasivas de apropriações de territórios que ocorreram no período Soviético (VLASOVA, 2020, p. 255).

O interesse de Kandinsky volta-se para os povos originários do território da Rússia, esses relatos aparecem principalmente em sua obra *Rückblick*

(1991). Ressalta-se que essa obra foi escrita em alemão e traduzida para o russo posteriormente, momento em que Kandinsky resolve suprimir alguns trechos e palavras, na tentativa de fugir de uma censura aos seus trabalhos na Rússia. Parte das lembranças de Kandinsky perpassam uma formação religiosa, espiritual e relacionada também a outras nacionalidades. De todo modo, o olhar do artista para os povos Komi possui, em parte, o interesse pela espiritualidade e pelo sincretismo religioso praticado por esses povos.

Sobre essa censura, Bouillon comenta

Outras anotações russas, porém, são mais interessantes na medida em que indicam claramente uma vontade de “eslavofilia” que vêm em resposta às acusações de decadentismo muniquense lançadas por Larionov e Gontcharova, ou, de um modo mais geral, à crítica de “europeísmo excessivo (BOUILLON *apud* KANDINSKY, 1991, p.29).

As censuras e as severas críticas vinham por parte de críticos e artistas que prezavam pela materialidade em detrimento da espiritualidade na criação de suas obras. Um dos exemplos para evidenciar o que Bouillon cita são as passagens em que Kandinsky diz que “ao contrário das humildes palavras alemãs, francesas e inglesas, é a longa palavra russa que faz plena justiça à complexidade misteriosa da obra” (KANDINSKY, 1991, p. 93) e toda a evidência que o artista oferece aos povos originários na configuração de sua sintaxe, mas que, mesmo entre os teóricos, como já foi demonstrado, essa elaboração é ignorada ou desprezada.

As impressões posteriores, particularmente fortes, que conheci quando era estudante e que atuaram de maneira decisiva sobre vários anos de minha vida, foram Rembrandt no Ermitage de São Petersburgo e minha viagem ao governo de Vologda, para onde fui enviado [na qualidade de etnógrafo e jurista] pela Sociedade [Imperial] de Ciências Naturais, Antropologia e Etnografia. Minha missão era dupla: estudar direito criminal [camponês] na população russa (tentar estabelecer os princípios do direito primitivo) e recolher as sobrevivências de religião pagã que subsistiam na população siriana¹⁴⁶ de camponeses e caçadores em via de desaparecimento (KANDINSKY, 1991, p. 81).

Ressalta-se que os comentários entre colchetes foram suprimidos da edição russa, publicada em 1918, de *Rückblick* por Kandinsky. Aqui interessa pensar nessa exclusão realizada por ele como uma escolha política,

¹⁴⁶ Esse termo deixa de ser utilizado após a Revolução de Outubro, quando é criada a República de Komi.

considerando o histórico de críticas já elencado por outros artistas *futuristas russos*.

O seu retorno para a Rússia e o processo de assumir uma cadeira nos Ateliês de Arte livre de Moscou na Vkhutemas, em 1918, fez com que Kandinsky mergulhasse na criação de sua sintaxe, o que envolveu os povos originários.

Minha queda para o que é dissimulado, oculto, salvou-me do que pode haver de nocivo na arte popular, com que deparei pela primeira vez quando de minha viagem ao governo de Vologda, em seu verdadeiro terreno e em sua forma original (KANDINSKY, 1991, p. 85).

Destaca-se, no comentário de Kandinsky, o seu entusiasmo diante a cultura dos povos originários de Vologda, e a preocupação com a dimensão espiritual e material que encontrara. Nesse sentido, se a materialidade dos objetos tinha funções específicas para aqueles povos, como, por exemplo, a roca de fiar datada do século XIX, que, além de ter a função evidente, continha em si elementos geométricos e cores vivas que a decoravam e outras funções que escapavam ao conhecimento de pessoas que eram alheias à comunidade¹⁴⁷. Para o artista, em primeiro momento, esses elementos poderiam se apresentar como decorativos e superficiais? Essas questões irão ser aprofundadas pelo artista e ainda no relato dessa memória, ele demonstra que talvez um objeto isolado produzido pelos Komi poderia causar um estranhamento, contudo, a sensação diante o conjunto desse objeto em seu âmbito privativo, no interior da casa dos Komi, fez com que Kandinsky tivesse uma experiência estética.

Ainda, salienta-se que esse tipo de interesse por uma arte entendida como “popular” não era restrito apenas a Kandinsky, mas, como comenta Petrova (2012, p. 16), “nesse mergulho profundo na antiguidade russa e nos diversos gêneros do folclore, [segundo a acepção oitocentista] formaram-se muitos artistas da vanguarda russa na pintura (Natalia Goncharova, Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin)”.

Nesse sentido, Kandinsky, em *Olhar sobre o passado* [1913-1918], deixou evidente que o percurso e a espiritualidade são necessários para o processo de

¹⁴⁷ Segundo Kiblitky (2002, p.278) a roca de fiar é um objeto importante para o camponês russo, não só por ser uma ferramenta de trabalho, mas por ser presente de casamento do pai para a filha que entra na nova vida familiar e que permanece com a roca desde a sua infância até a sua velhice. Deste modo, são transmitidas por herança. As rocas de fiar podem ser ornamentadas, com pinturas e enfeites florais, com viagens de trenó e cenas do cotidiano.

abstração e a sua busca por uma linguagem própria. Naquele momento, ainda em 1889, a experiência com os Komi foi crucial para definir os rumos de sua carreira e decidir os próximos passos a serem dados nas décadas seguintes. Kandinsky se sente movido com o que viu na casa do Komi e descreve com detalhes esse sentimento que teve ao adentrar a casa que o abraçou e o absorveu, convidando-o para viver dentro de si, e ele absorto com o que presenciou¹⁴⁸.

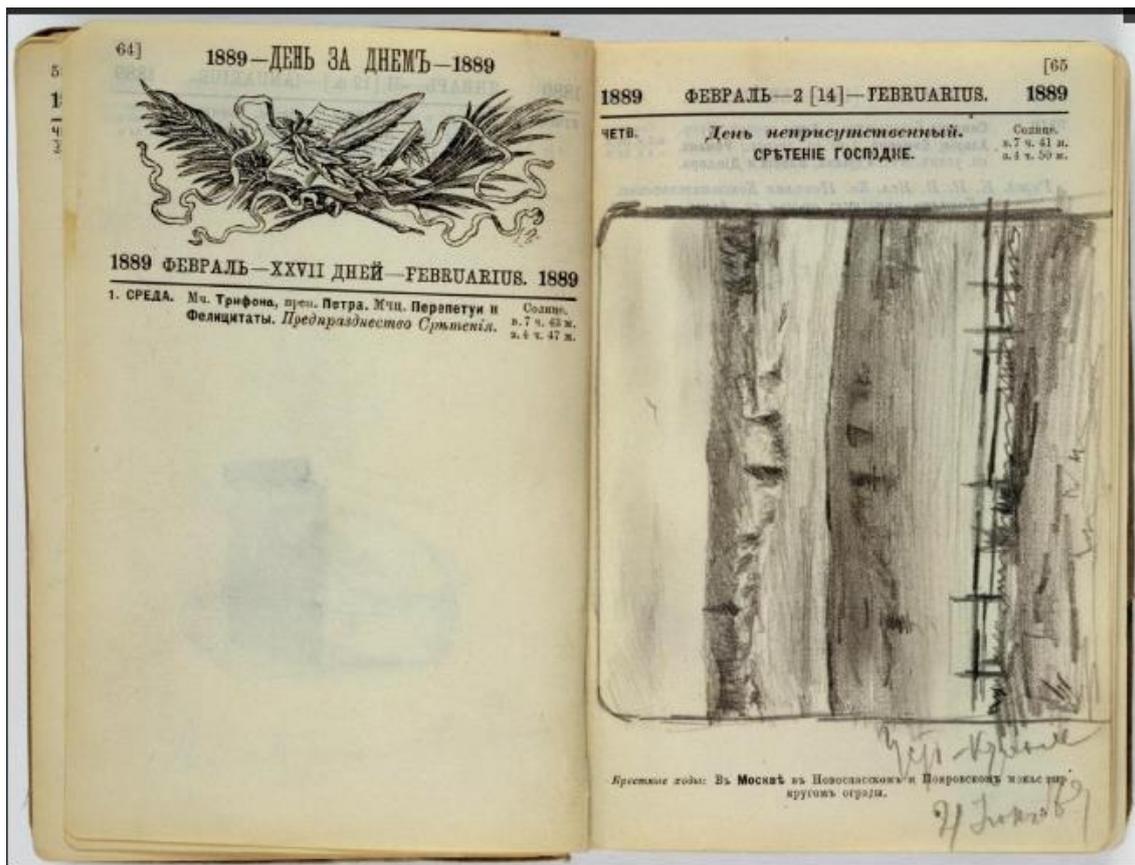


Figura 28. Wassily Kandinsky. Páginas do diário de Kandinsky da viagem datada no dia 14 de fevereiro da viagem que fez para Vologda. Imagem digital. 1889.

Kandinsky era um artista que mantinha parte do seu processo criativo registrado em cadernetas. Um desses registros é o diário de viagem que realizou em 1889, para Vologda. Este diário (Fig. 28), que hoje é mantido pelo Centre Pompidou, contém, em suas páginas, o rascunho da paisagem que, anos após, o artista descreveu em *Olhar sobre o passado*.

¹⁴⁸ (KANDINSKY, 1991, p. 87).

Parece que Kandinsky entendeu, na busca pela abstração era importante, inserir os comentários acerca das experiências estéticas que teve até o momento da escrita. Para o artista, essas experiências aparecem como parte significativa da argumentação de sua obra teórica.

Pode-se dizer também que, para além da questão política de elencar o nacionalismo por meio da linguagem, essa exaltação da Rússia e de seus povos originários e um certo saudosismo por parte do artista ao lembrar suas vivências, revelam uma compreensão do sentimento de “alma russa”, um olhar romantizado para a produção cultural, artística e religiosa no país. Isso é demonstrado pelo próprio comentário do artista ao explicar o mito da terminologia do nome Rússia: “O canto vermelho (vermelho em russo quer dizer belo)” (KANDINSKY, 1991, p. 87).

Kandinsky também relata uma ascensão, um crescente em sua experiência com os povos Komi, que começa pelo relato da viagem para Vologda.

Viagei a princípio de trem, com a sensação de que me deslocava num outro planeta, em seguida, num barco a vapor, durante alguns dias, através do Sukhonia, apazível, absorvido em si mesmo, e enfim em veículos primitivos, ao longo de infindáveis florestas, entre colinas de tons variados, através de pântanos e desertos de areia. Viajava sozinho, circunstância eminentemente favorável que me permitiu absorver-me por inteiro naquilo que me cercava e em mim mesmo (KANDINSKY, 1991, p. 85).

Esse movimento de retorno para si, de conhecer a si mesmo é fator retomado pelo artista em diversos livros. Se, no início do relato, ele já demonstra essa imersão em si, a penetração na pintura relatada por Kandinsky, ao fim da experiência estética ocorrida em território Komi-zyryan, é o desfecho que ele buscava demonstrar. Lembrando que essa vivência aconteceu vinte e quatro anos antes da primeira edição desses escritos e vinte e nove anos antes da segunda edição. Esse processo de pensar e sentir a imagem ao ponto dela reverberar durante anos impactou o artista em sua formação, mas também em seu modo de ver o mundo.

Essa relação de modificar a si mesmo profundamente lembra o movimento de purificação em Plotino, que é realizado pelo humano que é artista em busca do que é mais puro em si: sua própria alma.

Como verias o tipo de beleza que uma alma boa possui? Recolhe-te em ti mesmo e vê; e se ainda não te vires belo, como o escultor de uma estátua que deve tornar-se bela apara isso e corrige aquilo, pule aqui e limpa ali, até que exiba um belo semblante na estátua, assim apara também tu todo o supérfluo, alinha todo o tortuoso, limpa e faz reluzente todo o opaco e não cesses de moldar a estátua de ti mesmo, até que resplandeça em ti o esplendor deiforme da virtude, até que vejas a temperança assentada em sacra sede (l. 6 [1] 9, 6-11).

Esse ato de assemelhar-se a obra de modo insaciável para revelar o que existe de mais belo, o espiritual, a partícula que não é material em si. Plotino usa a metáfora da escultura para demonstrar dois caminhos possíveis, o primeiro, o percurso físico necessário, que é laborioso de eliminar o que é superficial do corpóreo para conseguir perceber o belo que existe em si e é congênere à alma. O segundo, que esse percurso também é do exterior para interior, permitindo a esse humano realizá-lo em vida, alcançando o estado de conversão do olhar.

Nunca me esquecerei dos casarões de madeira cobertos de esculturas. [Nessas vivendas mágicas, vivi uma coisa que nunca mais se reproduziu]. Elas me ensinaram a mover-me no próprio âmago do quadro, a viver no quadro (KANDINSKY, 1991, p. 86).

Kandinsky assume que, após a sua experiência com os Komi-zyryan, percebe que desejava inserir o mesmo efeito em suas obras, de fazer com que as pessoas experimentassem a sensação de “viverem no quadro” (KANDINSKY, 1991, p. 87) e, para tanto, ele descreve que passou a ter como meta pessoal a “possibilidade de conduzir o espectador [a passear] dentro do quadro, de forçá-lo a fundir-se no quadro, esquecendo a si mesmo” (KANDINSKY, 1991, p. 87).

2.4.2 Xamanismo siberiano

As aproximações de Kandinsky com o xamanismo siberiano podem ser percebidas de diversos modos e nesta tese utilizam-se duas abordagens possíveis: 1) por meio dos elementos visuais e das indumentárias dos xamãs, que são dispostas como resquícios que se fundem à própria sintaxe visual do artista e 2) a aproximação da música, pois, conforme foi indicado anteriormente, Kandinsky busca uma união entre a pintura e a música e, com esses povos, foi

possível perceber a experiência de unir imagem e som, sobretudo com a leitura de *Kalevala*.

Sobre a união de elementos visuais, para Poggianella (2014, p. 35) “por diferentes períodos quando retorna ao figurativo, a figura do cavalo manchado de Kandinsky nos oferece uma excelente oportunidade para entender o significado das formas e o valor espiritual das cores em movimento”. A figura do cavalo aparece tanto nas obras figurativas¹⁴⁹ quanto de maneira distinta nas abstratas, como fragmentos do mundo real (PETROVA; KIBLITSKY, 2014, p. 115) e assume diversas referências, dentre elas, a *Amazona com leões azuis* (1918) e *Amazona nas montanhas* (1918).

A partir desse dia, ele se tornou o santo padroeiro dos príncipes russos, e sua imagem adquiriu grande papel na vida religiosa e política do país. A imagem de Jorge foi introduzida no brasão estatal e cunhada na moeda moscovita. O santo era venerado pelo povo também como guerreiro valente (“legory, o valente”), defensor das terras russas, protetor dos lavradores e pecuários. No antigo calendário russo, o dia de São Jorge está ligado a inúmeros costumes e ritos. Segundo as lendas populares, legory, a cavalo, foi o primeiro a pisar na terra russa, ainda não povoada, arranjou-a e introduziu nela a “crença batizada”, e tomou a terra russa sob sua proteção (PETROVA; KIBLITSKY, 2014, p.115)]

A imagem do cavalo e do cavaleiro era difundida na própria cultura e no cristianismo ortodoxo. A imagem do São Jorge matando o dragão é apresentada como um ícone, sendo São Jorge um dos santos mais conhecidos entre os russos. Kandinsky (1991, p. 69) relata que, em suas lembranças da infância, seus brinquedos eram feitos em formatos de cavalo e que essas recordações coexistem com as primeiras cores de que teve consciência.

Kandinsky absorve a figura do cavalo em suas obras, sistematicamente, em gradações diferentes de abstração, indicando que talvez no início de sua trajetória o artista ainda não tivesse definido uma linguagem (1913). Se, por um lado, a presença do cavalo vem dessa figura de iconográfica recorrente de São Jorge da Capadócia, compreende-se também como essa mescla acontece com a figura do xamã e como é possível visualizar a construção dessa sintaxe de Kandinsky, por meio da similitude dos elementos das indumentárias utilizadas

¹⁴⁹ No período entre guerras que Kandinsky esteve na Rússia buscou representar obras figurativas que remontasse aos contos de origem popular, de histórias tradicionais russas ilustradas pelo artista e designer Ivan Bilibin (1876 – 1942) e pelo pintor Konstantin Sómov (1869 – 1939).

pelos xamãs siberianos e do norte da Mongólia, com os elementos visuais e textuais construídos posteriormente pelo artista.



Figura 29. Desconhecido. Arte xamânica da Eurásia. Martelo n. 2. Ásia, Mongólia
madeira e feltro. 33,5 x 5,5 x 4 cm. s/d.



Figura 30. Desconhecido. Arte xamânica da Eurásia. Traje Anônimo n. 4. Ásia, Mongólia
Vários tecidos. 145 cm de altura. s/d.



Figura 31. Desconhecido. *Arte xamânica da Eurásia. Tambores Anônimo n. 9.* Ásia, Mongólia. Couro, madeira e sinos. 50 cm de largura por 9 cm de profundidade. s/d.

Na coleção da Fondazione Sergio Poggianella começaram a ser recolhidos no ano 2000, quando Poggianella esteve em Yakutsk, uma cidade no nordeste da Sibéria, durante a convenção sobre Estudos Xamânicos a convite de Mihály Hoppál, presidente da Sociedade Internacional de Pesquisa Xamânica (ISSR). Para trazer os artefatos, foi preciso que ele fizesse contato com os xamãs siberianos, de modo que conseguisse adquirir alguns dos itens como trajes, tambores e outros elementos que compõem os rituais. Essa relação com os xamãs fez com que a coleção aumentasse, possibilitando relações com outros países, como a China, Mongólia, Coréia e Alasca.

Para Mircea Eliade, a indumentária é imprescindível para compreender o sistema religioso e cosmológico do xamã, sendo importante desde o ritual iniciático, os rituais de cura, como também o acesso aos mortos. “A indumentária xamânica constitui em si mesma uma hierofania e uma cosmografia religiosa: revela não apenas uma presença sagrada mas também símbolos cósmicos e itinerários metafísicos.” (ELIADE, 2002, p. 168). Eliade comenta que nem todos os xamãs utilizam indumentária¹⁵⁰ e, por vezes, substituem essa peça por outros objetos ritualísticos. De todo modo, a indumentária e esses objetos indicam a

¹⁵⁰ É o caso dos xamãs esquimós (ELIADE, 2002).

separação do xamã do restante dos humanos, como a preparação para o transe e os demais rituais (ELIADE, 2002, p. 170). Dentre as indumentárias, percebe-se

1. um cafetã ao qual são suspensos círculos de ferro e figuras de animais míticos;
2. uma máscara (entre os samoiedos tadibeis, um lenço com o qual os olhos do xamã são vendados para que ele possa penetrar no mundo dos espíritos com sua própria luz interior);
3. um peitoral de ferro ou de cobre;
4. um gorro, que o autor considerava como um dos principais atributos do xamã. Entre os iacutos, no meio das costas do cafetã, entre os círculos dependurados que representam o sol, existe um círculo vazado; segundo Sieroszewski (Du chamanisme, p. 320), chamam-no "orifício do sol" (oïbon-küngätäi, mas em geral considera-se que representa a Terra com sua abertura central por onde o xamã penetra nos Infernos.
4. Nas costas há também um crescente lunar e uma corrente de ferro, símbolo do poder e da resistência do xamã (Mikhailowski, p. 81).
5. Segundo os xamãs, as placas de ferro defendem dos golpes dos maus espíritos. Os tufo costurados na pele representam plumas (Mikhailowski, p. 81, segundo Pripuzov) (ELIADE, 2002, p. 172).

Eliade explicou que, para o etnólogo que busca aproximar-se dos cultos xamânicos, mostra-se imprescindível investigar “as vestimentas, e o tambor dos xamãs” (2002, p. 9). Tanto a vestimenta quanto o tambor fazem parte do ritual iniciático dos xamãs siberianos. Eliade comenta que, por falta de relatos sobre os processos iniciáticos realizados pelos xamãs siberianos, cabe-se generalizar alguns aspectos.

[...] o candidato permaneceu inconsciente por alguns dias, sonhou que era cortado em pedaços pelos espíritos e levado ao Céu etc. Percebe-se que o êxtase iniciático segue à risca certos temas exemplares: o noviço encontra diversas figuras divinas (Dama das Águas, Senhor dos Infernos, Dama dos Animais) antes de ser conduzido por seus guias-animais ao Centro do Mundo, no topo da Montanha Cósmica, onde se encontram a Árvore do Mundo e o Senhor Universal; recebe da Árvore e do próprio Senhor a madeira para fabricar o seu tambor; seres semidemoníacos revelam-lhe a natureza e o tratamento de todas as doenças; finalmente, outros seres demoníacos cortam-lhe o corpo em pedaços, que são cozidos e trocados por órgãos melhores (ELIADE, 2002, p.58).

Observa-se, nos relatos de Eliade, a aproximação com a linguagem e a visualidade utilizada por Kandinsky. O tema da Árvore do mundo, a importância dos animais e a função da espiritualidade e do artista para a cura do mundo são questões tratadas recorrentemente em *Do espiritual na arte* [1911].

O artista recorreu às imagens ritualísticas dos povos originários, assim como às lendas e aos contos de origem popular, para o desenvolvimento da sintaxe de suas obras. Para ele, mesmo que a “fonte de inspiração” tivesse sido utilizada “[...] no ornamento verdadeiramente artístico, as formas naturais e as

cores não foram tratadas de um ponto de vista puramente exterior, mas antes, como símbolos” (KANDINSKY, 2015, p. 111). Petrova e Kiblitky (2014) comentam sobre essa questão

As “Improvisações” referem-se ao período de florescimento do talento criativo de Kandinsky. Assim como a maioria esmagadora dos trabalhos do pintor, elas foram executadas à maneira abstrata, embora Kandinsky incluísse no mundo abstrato de suas telas fragmentos do mundo real. “A liberdade do pensamento artístico” de Kandinsky estava voltada para a síntese da arte, busca de raízes comuns e de elementos básicos do imaginário. Nesse caminho, o pintor cria seu estilo especial, um conjunto próprio de meios de representar que, em suas mãos, tornaram-se instrumentos para a criação da “música pictórica” de seu tempo (PETROVA; KIBLITSKY, 2014, p. 115)

Demonstra-se que existe uma similaridade entre as composições de Kandinsky, tal como o uso da *linha*, do *ponto* e do P.O., com as indumentárias xamânicas. A construção de *linhas verticais* em suas obras e o papel do círculo como um elemento estável dentro de uma composição (KANDINSKY, 2015) possibilita a aproximação com as vestimentas xamânicas, com padrões geométricos ou com objetos sagrados pendurados nelas (ELIADE, 2002).

Além das lendas, Kandinsky, como todos os outros, tinha contato com utensílios e brinquedos de madeira, pintados com cores fortes. Mais tarde, viajando pelo Norte, Kandinsky registrou por escrito canções populares e provérbios, orações e conjuros, desenhou nos álbuns detalhes decorativos de casas de madeira, utensílios e objetos domésticos (PETROVA, 2015, p. 17).

Para além dos objetos colecionados e a catalogação realizada pelo artista, percebe-se que a questão da alma aparece relacionada à espiritualidade tratada nos escritos do artista, observando os objetos dos povos originários e essas culturas sendo entremeadas em sua poética. Contudo, Kandinsky não vulgarizou esses objetos pela própria característica das obras que buscam a expressão do abstrato e também pela escolha de não adotar o objeto em sua significação evidente.

Entre alguns historiadores da arte, que buscam analisar as obras de Kandinsky, um movimento de distanciar suas produções artísticas e teóricas dessa relação com a Rússia e os povos originários. Nesta pesquisa, assume-se que a produção desses povos é necessária para entender o impulso inicial, assim como a motivação de Kandinsky rumo ao abstrato, não excluindo outras possibilidades de referências sobre o artista.

Chalk and Soot

Oh, how slowly he goes.
If Only there were someone there who could say to the man:
Faster, go faster, faster, faster, faster, faster.
But he's not there. Or is he?
(KANDINSKY, 2019, p. 105)

Em seu poema, Kandinsky integra o elemento do ritmo à imagem, tensionando no escrito a dualidade entre o claro e o escuro presente no título “Giz e fuligem”, como também faz perceber a trama que está oculta nos parágrafos seguintes. Quem aceita a mudança de ritmo imposta pelo artista? Ritmo crescente chega ao galope e pode estar acompanhando o enredo do mesmo modo que perfaz as sequências de xilogravuras que figuram no livro *Klänge*.

Alguns teóricos, como Petrova, comentam que o interesse de Kandinsky pelo xamanismo extrapola o seu encontro com os povos Komi-zyryan, por exemplo, pela proximidade da ancestralidade paterna com os povos siberianos, que fez com que tivesse interesse pela literatura e pelas viagens etnográficas. De fato, o xamanismo esteve presente na questão territorial e a narrativa épica Kalevala foi, de certo modo, responsável por despertar no artista o interesse pelo ritmo musical e o enredo fabular.

Naquela época, fim dos anos 1880, causaram-lhe uma grande impressão os rituais e as crenças dos povos nórdicos que conheceu ou soube através de seus amigos etnógrafos. Assim, Nikolai Ivanitsky, que Kandinsky mencionou em “Degraus”, contava ao futuro pintor sobre os Komi idólatras que sacrificavam animais como oferendas a seus deuses. Nikolai Kharuzin, pesquisador das raízes xamanistas dos bruxos contemporâneos do povo Lopari, denominou em seu livro o fetichismo e o xamanismo como “religião da magia”. O cientista encontrou rastros do xamanismo na obra épica finlandesa “Kalevala”, onde a Laplândia foi descrita como um país povoado por feiticeiros. Kandinsky leu “Kalevala” e comentou o livro com grande entusiasmo. “Li ‘Kalevala’. Admiro” — anotou em seu diário de 1889 (PETROVA, 2015, p. 15).

Kalevala, poema épico lido e apreciado por Kandinsky, é um apanhado de canções e histórias da tradição oral, recolhidas pelo médico Elias Lönnrot (1802-1884) na região conhecida como zona da Carélia, atual sudeste da Finlândia e sudeste da Rússia. A primeira versão foi apresentada em 1833, uma segunda edição editada em 1849, e por fim, a versão definitiva chegou ao público em 1849 (PARREIRA; SOARES, 2013).

No texto crítico que acompanha a tradução para o português, Merja de Mattos-Parreira e Ana Isabel Soares comentam (2013, p. s/p) que um dos desafios de traduzir o poema épico diretamente do finlandês para o português, foi dada a riqueza formal melódica do finlandês e o próprio limite linguístico que o português dispõe, como, por exemplo, a quantidade de onomatopeias que o finlandês adota “(verbos de som das aves, dos ruídos de instrumentos caseiros, etc), assim como dos verbos de ações comuns (tão comuns como «caminhar» ou «andar»)” (2013, p. s/p). Nesse sentido, as tradutoras também comentam sobre como esses limites da linguagem também dialogam com a questão animista.

Este carácter distante está presente ao nível não só do léxico, mas, como se disse, de outros aspectos linguísticos relevantes. Muitos versos há em que as ações descritas sucedem sem agentividade humana: o trenó anda, o caminho corre: «correm cavalo e caminho, / o trenó ligeiro, curta a viagem. / Depressa à aldeia veio: / três caminhos se cruzavam». Estes versos do Canto VIII deixam perceber o carácter animista da cultura xamã presente na epopeia: gramaticalmente, não existe um agente humano expresso e todas as ações, de grande movimento, são protagonizadas, quase de forma automática, pelos elementos ou objetos (2013, p. s/p).

Talvez, o fato de Kandinsky, em seus poemas, ressaltar o movimento do cavalo por meio da linguagem, impondo um ritmo dentro da própria narrativa e invocando essa imagem do bardo, o cantor primordial, que também é xamã e pode ser observado na figura de Väinämöinen.

Sobre os joelhos se ergueu,
só com a ajuda dos braços.
A ver a Lua se ergueu,
do sol o esplendor sentir,
a Ursa Maior estudar,
as estrelas contemplar.
Nasceu assim Väinämöinen,
o valente trovador,
da esbelta, da linda prenhe
da sua mãe, Ilmatar.
(KALEVALA, Canto I, 335 – 344).

Väinämöinen é um semideus que nasce de Ilmatar, a deusa criadora da terra. Esse semideus é conhecido por ser sábio e pelo seu poder de magia e domínio do canto. Väinämöinen percorre o mundo no ventre de sua mãe durante sete séculos e, por isso, é considerado fonte de sabedoria. Para além disso, salienta-se que essa figura é vista como o bardo que encanta por meio da magia

da música e também conhecedor dos segredos do xamanismo, responsável por semear as árvores no mundo e trazer equilíbrio entre os seres (KALEVALA, Canto II, 45).

Na contemporaneidade, antropólogos como Nastassja Martin (1986) realizaram expedições no leste siberiano com o intuito de investigar o xamanismo praticado por outros povos, como os Evens¹⁵¹, que, de modo semelhante aos Komi, resistiram aos processos de silenciamento durante o período da URSS (VLASOVA, 2020, p. 255). No caso de Martin, sua investigação inicial com os xamãs da região fora interrompida ao sobreviver a um ataque de urso. Nessa vivência visceral, a antropóloga relata como a experiência de quase morte deixou marcas em si. Esses sintomas foram para além de físicos, demonstram, por meio dos sonhos, que a antropóloga e o urso depois do confronto estabeleceram uma conexão que é revelada em sonho.

Estou deitada sobre a barriga de um urso, ele me envolve com uma pata protetora. Ele é grande e cinza. Conversamos sobre assuntos diversos, falamos a mesma língua. O corpo do urso e o meu estão indistintamente misturados, minha pele se funde em sua espessa pelagem (MARTIN, 1986, p. 82).

Martin, antes de encontrar o urso e se ferir gravemente, havia planejado pesquisar sobre os Evens, porém, realiza sua pesquisa de campo sobre sua relação com o animismo, o cotidiano dos Evens e sua experiência por meio dos sonhos. Segundo seus relatos (MARTIN, 2021), alguns dos Evens a viam como um presente do urso e outros como uma maldição por ter sobrevivido a esse encontro e por compreenderem que ela, a partir de então, tenham um vínculo perpétuo com o animal, entendendo até que ele iria caçá-la para finalizar o confronto. De todo modo, os sonhos relatados pela antropóloga, sejam os seus ou de outros indígenas que sobreviveram a um ataque de urso, são indícios de um laço estreito com os seres que pertencem à floresta e que teriam capacidades mágicas.

Essa experiência fez com que Martin abandonasse o objetivo inicial de sua pesquisa de campo para fixar-se na relação entre o ambiente e os

¹⁵¹ Povos originários que vivem no leste siberiano, no Oblast de Magadan. Eles são encontrados nos limites da região de Kamchatka e em parte norte da República da Lacútia, a leste do Rio Lena.

desdobramentos que o encontro com o animal lhe proporcionou. Sua pesquisa demonstrou que escrever sobre a floresta, o animal e as práticas dos indígenas a modificou por romper com o distanciamento imposto inicialmente com o objeto. Essas similaridades com a pesquisa de Kandinsky, em querer vivenciar o ambiente, em questionar os limites da investigação científica para implementar novos modos de perceber o que é método de pesquisa e de ver o mundo e os povos indígenas são nuances do encontro entre a metodologia científica do Ocidente quando encontra o cotidiano do extremo Oriente.

Voltando aos apontamentos dos cantos e da memória presente em Kalevala, seguem-se as indicações de Marcus Mota em *Estética musical e Xamanismo: Vassily Kandinsky e o Kalevala* (2017), observa-se, nos estudos de M. K. Nielsen, uma seleção de características xamânicas disponíveis em *Kalevala*, que respondem a necessidade de encontro com a natureza e com o universo mágico que tanto Kandinsky quanto Martin buscaram. Essas características podem ser consideradas:

- 1 - Êxtase: o estado alternativo de consciência, que representa a viagem da alma;
 - 2 - Espíritos ajudadores zoomórficos: que dão o conhecimento e auxiliam o xamã no caminho para o outro mundo;
 - 3 - Espíritos guardiães não zoomórficos, entre outras coisas associadas com o xamanismo como uma profissão ou chamado;
 - 4 - Iniciação do novo Xamã: misteriosa morte e reanimação;
 - 5 - Viagem da alma: O espírito do xamã pode visitar o mundo superior ou o mundo inferior. Cosmologia caracterizada por uma visão de mundo em muitos planos (3, 7, 9 ou mais camadas), que é uma necessidade estrutural para a viagem de alma;
 - 6 - Duelos entre Xamãs;
 - 7 - Equipamentos ou objetos indutores: tambor como um agente indutor de êxtase e uma vestimenta especial com tiras de pano, placas de metal ou penas.
- (NIELSEN *apud* MOTA, 2017, p. 171).

Alguns desses elementos, como o tambor e os elementos condutores como agentes indutores do êxtase, a vestimenta e o próprio canto, mostram-se presentes nas obras de Kandinsky. Outros, como os espíritos zoomórficos, pode-se compreender como Kandinsky assimilou, em suas obras, seres com um aspecto biomórfico a partir de 1934, que se sobressaem em obras como *Azul celeste* (1940), trazendo elementos da cor que remetem o contraste entre o azul e o vermelho. Essas características que realçam a relação com o xamanismo

aparecem na produção de Kandinsky de modo evidente, seja em composições em que o navio centraliza a obra, como *Sons de Volga* (1906).

2.5 KANDINSKY: O ETNÓGRAFO XAMÃ

Observa-se, até o momento, como Kandinsky mesclou, em suas obras, elementos da cultura dos povos originários do território russo. O interesse do artista em inserir aspectos dessa cultura perpassa não só pela tentativa de um reconhecimento de si, seja por meio de suas experiências estéticas ou pela busca da construção de narrativas nacionalistas, conforme estava sendo realizado por outros artistas russos após a virada do século XIX, como será abordado no capítulo seguinte.

Para Kandinsky, sua investigação etnográfica, pouco abordada pela historiografia da arte, incentivou uma geração de pesquisadores a voltar a atenção aos povos originários, além de utilizar métodos de pesquisa antropológica pouco usual naquele período dentro da Rússia. Peg Weiss, historiadora da arte que se dedicou a escrever sobre a relação de Kandinsky com a etnografia e os estudos sobre os povos originários, explica

Although art historians have overlooked this rich source for Kandinsky's later iconographic and aesthetic development, ethnographers have not been so remiss. Kandinsky's essay was in fact cited by the great Finnish sociologist and ethnologist Uno Holmberg in his monumental work *Finno-Ugric, Siberien*) volume four of *The Mythology of All Races*. Holmberg not only footnoted Kandinsky's essay but also referenced it in his extensive bibliography. Holmberg's work itself is still quoted and cited as authoritative by ethnologists around the world. The Hungarian folklorist D. R. Fokos-Fuchs also cited Kandinsky's work in his 1911 report of a student field trip among the Zyrians. Thus Kandinsky's observations on the Zyrians have passed into the ethnographic literature (WEISS, 1986, p. 46)

Dada a importância da pesquisa de Kandinsky para a área da etnografia e o crescente movimento de revisões historiográficas, sabe-se que Kandinsky realizou algumas viagens mapeando o território dos Komi-zyryan. Esses relatos estão registrados, primeiramente, em seu diário da viagem à região de Vologda, um caderno de 503 páginas, que, após a sua morte, ficou em posse de Nina

Kandinsky até 1981 e atualmente pode ser conferido no Centre Pompidou. Esse foi o primeiro relato de Kandinsky sobre sua viagem e os povos Komi.

O segundo relato foi apresentado de modo sistematizado em formato de ensaio sob o título *Iz materialov po etnografii sysol'skikh i vychgodskikh zyryan – natsional'nye bozhestva (po sovremennym verovaniyam)*¹⁵² e apresentado e publicado no recém-criado Fórum de Estudos Etnográficos Russos, em 1889. O artista, no mesmo período dessa publicação, escreveu um outro artigo sobre os camponeses e o papel da religião em seus cotidianos.

A terceira vez que Kandinsky comentou sobre a sua experiência com os povos originários e a sua viagem ao povoado foi por meio da obra *Olhar sobre o passado, publicado pela Der Sturm*. Contudo, sua narrativa mostra-se de modo diferente da anterior.

O registro realizado por Kandinsky do percurso da viagem possibilita visualizar os limites geográficos e culturais coletados pelo artista etnógrafo. Nesse sentido, seu alinhamento acadêmico e etnográfico aos do etnógrafo A.N. Fillipov¹⁵³, conforme relata Carol Mckay (1994, p. 184), é imprescindível para entender a perspectiva catalográfica adotada por Kandinsky, sobretudo nos relatos do diário e do apresentado o “Ethnographic Review”, em 1989, que diferiram significativamente da escrita poética, em que demonstra sua experiência estética vivenciada com os Komi. Deste modo, assim como Mckay, inicia-se a abordagem dessas nuances na linguagem adotada por Kandinsky.

A premissa de Mckay é a de que Kandinsky utiliza-se dos métodos elaborados por Fillipov, que buscavam ater-se a características objetivas de análises culturais: “document, describe and classify the variousness of ethnic groups comprising the Russian Empire” (MCKAY, 1994, p. 186). Todavia, é preciso acentuar que o papel realizado por Kandinsky, assim como por outros etnógrafos russos, era de retornar à uma ideia de origem, de uma pátria russa. Também difere do que ficou conhecido como *intelligentsia*¹⁵⁴ e a crítica que esse

¹⁵² “Contribuições à etnografia dos Zyryans-Sysol e Vechehda: as divindades nacionais” [1889].

¹⁵³ Mckay (1994, p. 186) indica que Fillipov e seus colegas produziram programas de etnografia dentro da Rússia de acordo com parâmetros ocidentais para tentar implementar medidas rigorosas de coleta de dados culturais. A ideia era estabelecer uma prática objetiva de pesquisa científica que pudesse garantir uma respeitabilidade acadêmica para a antropologia no país.

¹⁵⁴ Tratava-se de grupos de intelectuais, artistas e escritores que tinham ideias progressistas, pedindo a substituição dos Czares por um sistema constitucional. Segundo Danilo Morales “A

grupo realizou sobre o Império russo. Indica-se que os motivos que levaram Kandinsky a realizar a investigação são complexos e contraditórios, fugindo da dinâmica política e, ao mesmo tempo, participando em conjunto com o restante do grupo de Fillipov, da transição¹⁵⁵ etnográfica no final do século XIX.

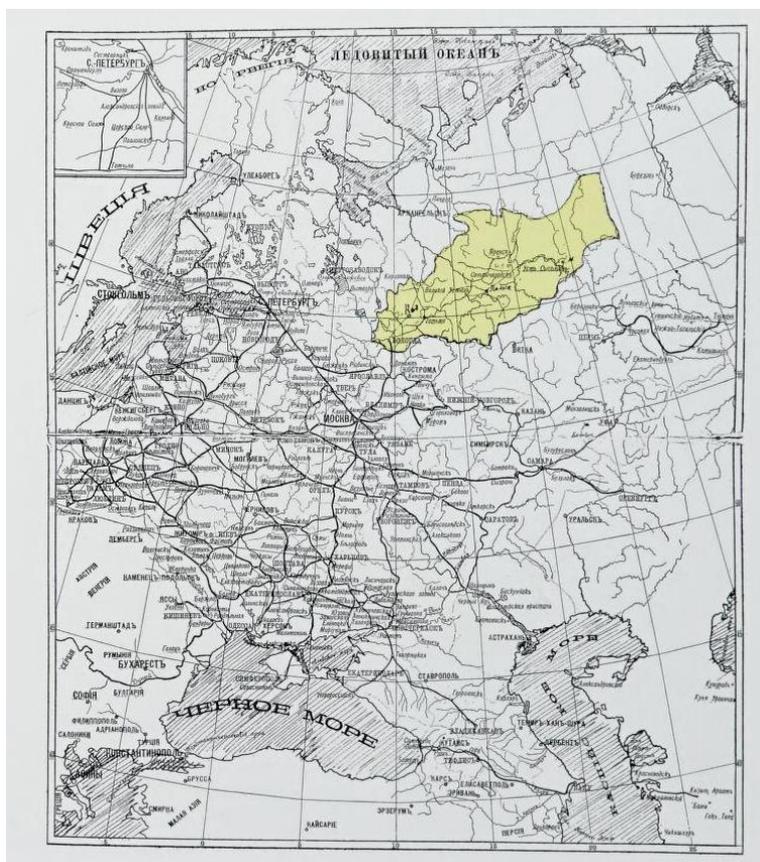


Figura 32. Wassily Kandinsky. Mapa da região de Vologda no período em que Kandinsky visitou a região. Imagem pertencente ao diário de viagem de Vologda do artista, Imagem digital, 1889.

Observa-se, no mapa (Fig. 32) retirado do diário de campo de Kandinsky, a área pela qual ele havia transitado, sobretudo pelo que Weiss (1986, p. 48) irá apontar como uma rota iniciou em Moscou rumo à Vologda, e depois seguindo

acepção da palavra *intelliguentsia* recebe uma conotação geral e específica. Primeiro, o termo aparece pela primeira vez na segunda metade do século XIX relacionado ao tipo com traços russos. Inicialmente compreende o caráter russo que expressa desenraizamento, ruptura com a tradição (sentido de Dostoiévski) e depois estende-se ao revolucionário, como o “grande errante da terra russa”. Em ambas as acepções, a palavra aplica-se a uma formação de indivíduos cuja ocupação nem sempre é de ordem intelectual; pode ser entendida como uma ordem monástica, mas torna-se comunidade ideológica, reconhecida entre diferentes estratos e classes sociais” (2004, p. 355)

¹⁵⁵ No início do século XIX os etnógrafos passaram a atuar de acordo com pesquisas de campo, analisando dados por meio de formulários para possuir uma pesquisa quantitativa e qualitativa. Antes disso, eles permaneciam em pesquisas bibliográficas e não mantinham contato com o objeto de análise.

do leste para o norte quase até aos Montes Urais. Esse trajeto corresponde ao já pontuado anteriormente território dos Oblasts Vologda e do Oblast Arcangel, juntamente com a República de Komi. Nesta área perpassam os rios Suchona, o Pechora, o Vychegda e o Sysola. Relembrando que parte dos povos Komi viviam às margens dos rios e o desenvolvimento econômico e cultural acontecia pela relação com a natureza local, por isso, esses povos nomeavam-se, de acordo com os rios, como, por exemplo Komi Zyryan-Sysol.

Carol Mckay (1994, p. 185-186) explica que, nas pesquisas etnográficas realizadas naquele período na Rússia, seguiam-se alguns modelos de questionários divididos por seções, que se guiavam de acordo com princípios científicos de classificação taxonômica que abrangiam as seções de geografia, história, como também continham subseções de antropologia, física, arquitetura, tecnologia, vestuário, comida, ocupações, ciências e religiões. Kandinsky ocupou-se da categoria de investigação etnográfica das religiões dos povos originários daquele território, para entender os movimentos de sobrevivência das práticas religiosas frente aos avanços do cristianismo ortodoxo.

Quando escolhi esse assunto fora do campo da pesquisa geral sobre concepções religiosas, foi com a intenção de reconstruir, tanto quanto possível, traços do passado pagão, na medida em que esses traços podem ser estabelecidos no caos das ideias religiosas atuais, que são tão fortemente influenciadas pelo cristianismo (KANDINSKY, 1980, p. 68. *Tradução nossa*).

Mckay salienta a importância da perspectiva adotada por Kandinsky ao considerar que na virada do século XIX, no contexto britânico, observavam-se outras duas práticas difundidas nos estudos etnográficos. Por um lado, os antropólogos não realizavam pesquisas empíricas para conhecer o objeto, considerando apenas pesquisas bibliográficas. Por outro lado, observou-se um volume de pesquisas empreendidas ainda no século XIX por viajantes ou turistas, missionários e comerciantes que forneciam dados para o governo (1994, p. 186). Anteriormente nesta investigação comentou-se que, nos séculos anteriores, dados como esses foram utilizados para compreender a própria ideia de uma origem do povo russo. Um exemplo disso são as *Crônicas de Nestor* e outros cantos recolhidos por viajantes que formam as bases da história nacional da Rússia. Nesse sentido, aderir a um programa que busque recolher dados objetivos para compará-los posteriormente como objeto de análise parecia ser um grande feito para Kandinsky.

Ao deparar-se com os efeitos do cristianismo na cultura dos Zyryan, o artista buscou compreender como ocorreu a assimilação dessa religião. Para tanto, recorria aos relatos orais dos anciões em busca de vestígios de histórias que sobreviveram por gerações nos núcleos das comunidades. Dentre esses relatos, Kandinsky investigou um provérbio “Churki nunca morre” (KANDINSKY, 1980, p. 69. Tradução nossa) um ancião explicou que a palavra churka provém de “Churila”, enquanto a palavra “Chud” era um antigo nome dado para o principal deus. Para além disso, Chuds também era um termo utilizado para designar as pessoas que habitavam aquela região antes dos Zyryans.

According to Zyrian legend, he noted the Chuds had been wiped out in the thirteenth century, after valiant but future resistance to a combination of St Stephen of Perm's missionary fervour and Russian territorial expansionism (MCKAY, 1994, p. 188).

Para Kandinsky, os Chuds saem em defesa de sua própria religião e não aderem ao cristianismo proposto por Santo Estevão, enterrando-se vivos junto com seus pertences. Esses locais dos sepultamentos são conhecidos pelos Zyryans como locais impuros, chamados de “Chud-trenches” (MCKAY, 1994, p. 188). Outro dado coletado por Kandinsky foi narrado por outro ancião, ao explicar que “acreditava que os chuds e os zyryans eram originalmente o mesmo povo, os Komi” (KANDINSKY, 1980, p. 69. Tradução nossa) e que os eslavos chamaram esses povos de Chuds por não entender o dialeto, por ser incompreensível. Deste modo, tanto os Zyryans quanto os Chuds poderiam ter sido inicialmente um único povo, mas que se separaram por meio de resistência em assimilar os ritos cristãos.

Entretanto, o que Kandinsky pode observar em sua pesquisa de campo é que, independente das perspectivas do mito dos Chuds e na prevalência dos Zyryans, a admissão das práticas cristãs não substituiu completamente as antigas crenças. Dentre os relatos recolhidos entre os povos originários, constata-se que as crenças animistas persistiram entre esses povos, considerando-as um tanto “supersticiosas”, conforme relata Mckay em *Kandinsky's ethnography: scientific field work and aesthetic reflection* (1994, p. 188). O ato de não cuspir na lareira, como um modo de respeito ao fogo primordial. Esse costume iria além, como o próprio ato de não apagar o fogo,

que, por vezes, só era extinguido com água e nunca abafado por pessoas consideradas impuras. Em outros momentos, essa práxis era invertida, demonstrando a existência de uma lógica interna.

Nesse sentido, o conteúdo do ritual dava sentido à prática. Outro fator de importância apreendido por Kandinsky nessa pesquisa de campo reverberou na descrição feita décadas depois em *Olhar sobre o passado* (1913) quando narra sua experiência estética ao observar a casa de um camponês em Vologda, explicitando que foi neste território onde os ícones e os *luboks* foram encontrados. Nos diários, ele constatou que, para alguns Zyryans, toda a área ao redor da lareira era sacrossanta (KANDINSKY, 1980, p.68). Assim, todos os signos acumulados mostram-se como vestígios fragmentários de uma cultura não cristã que demonstravam movimentos ora de resistência, ora de declínio. Ainda sobre a lareira, Weiss (1986, p. 49) explica que a lareira era habitada por um “espírito benevolente e protetor”, conhecido como *domovoi*, e que a primeira parte da casa que era construída era a lareira. E se, em uma casa, não existisse tal espaço, as pessoas não se mudavam, com receio de que um infortúnio pudesse acontecer.

Conforme já foi indicado, seus livros teóricos e de memórias deixam expresso o interesse do artista pelos ícones e símbolos que aparecem nas paredes das casas dos Komi. Para além disso, essas figuras são mescladas e inseridas em sua produção de modo gradual, não com um teor evolutivo, mas como que dissolvendo-se na própria vida do artista e recebendo outras significações para mostrar-se a partir de remodelações. Assim, Weiss (1986, p. 46) comenta que, dentre as obras que aparecem o interesse de Kandinsky pela etnografia e sua experiência com os povos originários, observa-se, além de *Canções de Volga* (1906), *Vela dourada* (1903).



Figura 33. Wassily Kandinsky. *Vela dourada*.
Xilogravura colorida, 12.7 x 27.7. (1903).

A obra *Vela dourada* (1903) foi doada por Gabriele Münter para a galeria Lenbachhaus, em 1957, por ocasião ao 80º aniversário da instituição. Além dessa obra foram doadas mais de 1.000 obras pertencentes a artistas do grupo *Der Blaue Reiter*, dentre elas, cerca de 90 pinturas a óleo com a autoria de Kandinsky, 330 aquarelas e desenhos, xilogravuras, gravuras, pinturas em vidro reverso, também os esboços de obras e cadernos com anotações.

Nesta obra, observa-se a predominância da cor preta no fundo, do próprio material, com o destaque para o amarelo e o azul, entendida por Kandinsky como cores que realizam movimentos opostos (2012), que, nas décadas após a criação da obra, foram teorizadas em *Ponto e linha sobre plano*. Assim, o amarelo aproxima-se do espectador, enquanto o azul atribui profundidade. O vermelho, cor ativa, envolve o amarelo. A própria composição da obra assegura a aproximação do barco com o espectador, estando em primeiro plano.

Nas xilogravuras e nos poemas publicados em *Klänge*, Kandinsky faz com frequência relação entre suas obras e os símbolos dos povos originários, deixando perceptível a pluralidade cultural e religiosa que cada figura carrega em suas obras. O barco, as casas que em *Olhar sobre o passado* (1991), serão narradas como míticas e como que de contos de origem popular, a floresta e os temas que se misturam aos assuntos escandinavos serão trazidos como naturalidade para um povo que passou por processos de russificação também fazem parte do universo da infância do artista.

Ainda sobre a obra, Kandinsky insere o amarelo nas casas e na própria vela em formato de sol, amarelo que é sagrado para o povo Komi-zyryan, em conjunto com o fogo primitivo, assim como o vermelho (1994, p. 188). Sabendo disso, essa cor ilumina o quadro em oposição ao profundo azul da floresta e o gélido preto das águas.

[Minha babá moscovita espantou-se de que meus pais fizessem uma viagem tão longa para admirar “edifícios arruinados e velhas pedras”: “já temos demais em Moscou”. De todas essas “pedras” de Roma, lembro-me apenas de uma floresta inexplicável de espessas colunas, essa terrível floresta de São Pedro na qual, segundo me parece, por longo tempo não conseguimos encontrar, minha babá e eu, a menor saída.]¹⁵⁶ Em seguida, toda a Itália se tinge para mim de duas impressões de negro. Com minha mãe, atravesso uma ponte num fiacre negro (embaixo, parece-me, a água amarelo-suja): levava-me a um jardim-de-infância em Florença. e, ainda uma vez, o negro: degraus mergulhando na água negra e, sobre a água, um barco negro, terrível, com uma caixa negra no meio: entramos à noite numa gôndola. [também aqui desenvolvo os meus dons, que me tornaram célebre “em toda a Itália”, e berro com todas as minhas forças.] (KANDINSKY, 1991, p. 70).

Kandinsky em *Olhar sobre o passado* (1991) revela como a cor amarelo em seus diversos tons mostra-se como uma das primeiras cores com que teve contato em sua infância e que, ao mesmo tempo, geraram em si sentimentos de salvação e repulsa, a depender da tonalidade. Essa gradação, que pareceu variar para o artista, foi demonstrada no capítulo anterior e destaca-se em razão da obra *Vela dourada* (1903), referenciar não só aos povos originários, mas também a sintaxe própria do artista que entrelaça as vivências significativas de sua infância para a construção de um significado próprio. A chave interpretativa para a vela dourada talvez esteja na mesma passagem de *Olhar sobre o passado*, onde Kandinsky realiza uma relação entre amarelo e a figura do cavalo, que, para o povo xamânico, também ganhará um sentido mágico, propiciando uma passagem para o outro mundo.

É para mim uma alegria ver um cavalo semelhante nas ruas de Munique: ele aparece todos os verões quando se regam as ruas. Ele desperta o sol que vive em mim. É imortal, porque conheço-o há quinze anos e ele não envelheceu nem um pouco. Foi esta uma das minhas primeiras impressões quando me mudei para Munique – e também a mais forte. Parei e segui-o longamente com os olhos.]. E uma

¹⁵⁶ [] trecho entre parênteses suprimido da versão russa.

promessa meio inconsciente, mas cheia de sol estremece-me no coração. Ele fazia reviver em mim o cavalinho de chumbo e ligava Munique aos meus anos de infância. Esse cavalo pigaço fez com que eu me sentisse, de repente, em casa em Munique (KANDINSKY, 1991, p. 70).

Em 1930, Kandinsky publicou um texto rememorando as origens do *Blaue Reiter*. O texto foi divulgado como um modo de homenagear o cinquentenário do nascimento de Franz Marc (1880-1916), em 8 de fevereiro daquele ano. Marc tinha um interesse pelos cavalos, enquanto Kandinsky mantinha seu olhar sobre o cavaleiro/xamã. Nesse escrito, Kandinsky recorda não só a criação da revista, como as dificuldades de publicação, como chegou à escolha de alguns artistas ou, pode-se dizer, como os artistas encontraram o grupo. No texto é possível observar traços nostálgicos do tempo que passou em Schwabing e como aquele espaço foi importante para o florescimento de sua arte, seja pela questão da espiritualidade, seja pelo próprio “aspecto boêmio”, o “estado de espírito” que aquele lado de Munique oferecia aos artistas (KANDINSKY, 2013, p. 21). De certo modo, Schwabing, assim como Munique e seu aspecto provinciano, mantinham o elo entre Moscou, Kandinsky e o que havia de mais mágico na Baviera.

Quando eu era menino, falava muito alemão (minha avó materna era [báltica]). Os contos alemães, [que eu ouvira tantas vezes em criança], ganharam vida. Os tetos estreitos e altos, hoje desaparecidos, da Promenadeplatz e [da Maximilianplatz], e o velho Schwabing e sobretudo o Au, que descobri certa vez por acaso, metamorfosearam tais contos em realidade. O [bonde] azul sulcava as ruas como uma atmosfera de contos de fadas corporificado, tornando a respiração leve e agradável. As caixas de correio [amarelas] lançavam das esquinas seu canto vibrante de canário. [Eu saudava] a inscrição “Moino das Artes” e sentia-me numa cidade artística, o que era pra mim como uma cidade de contos de fadas. Dessas impressões nasceram os quadros medievais que pinteí mais tarde (KANDINSKY, 1991, p. 71).

Se, para Kandinsky, as cores passam a corporificar um sentido místico dos contos de origem popular, de certo modo, assume-se que essa relação advém em parte do que foi vivenciado com os povos Komi-zyryan. Se o amarelo do fogo primordial ou os espíritos e seres que eram adorados ainda que, com sob a resistência ao cristianismo ortodoxo, o fato é que esses símbolos foram colocados lado a lado e analisados por Kandinsky, à procura por vestígios que justificassem a sua sobrevivência aos avanços da religião cristã. De todo modo, abordam-se as discussões sobre o conceito de *Ort* e espírito.

2.5.1 *Ort*: o espírito e o espiritual na arte

Historiadoras da arte como Peg Weiss e Carol Mckay evidenciam no ensaio “Contribuições à etnografia *dos Zyryans-Sysol e Vechegda*: as divindades nacionais”, que, Kandinsky, além de comparar os cultos praticados pelos povos Zyryans antes do domínio do cristianismo ortodoxo e pelos processos culturais de russonificação, também interessou-se pelas questões metafísicas relacionadas aos conceitos de *Ort*, alma e espírito, considerando seus desdobramentos religiosos e culturais.

Na segunda parte do seu ensaio, Kandinsky voltou sua atenção para o conceito de alma humana. Mckay (1994, p. 186) explica que, para alcançar algum resultado na coleta de dados, o artista seguiu não somente os formulários estipulados por etnógrafos, mas também os métodos científicos de antropólogos como Edward Burnett Tylor (1832 – 1917) descritos em *Cultura primitiva* [1871]. Além desses métodos científicos, Kandinsky passa a ser tributário, mesmo que indiretamente, da discussão realizada por Taylor¹⁵⁷ sobre o animismo, na qual identificou uma referência às almas humanas, espíritos e outros seres. De modo direto, segundo Mckay (1994, p. 190), Kandinsky embasa seus apontamentos no sociólogo Hebert Spencer (1820 – 1903), por buscar uma abordagem “holística” da compreensão de “alma zyriana”. Para além disso, Kandinsky recorreu ao trabalho de Sjögren, que propôs o detalhamento da pesquisa dos povos de acordo com os costumes, a tradição e a linguagem, enfatizando a “história primitiva e pré-russa dos povos finlandeses” (MCKAY, 1993, p. 22).

Ort, por vezes, é percebido como um duplo ou sombra da pessoa, que, mesmo após a morte, permanece com esse ser atrelado a si. De todo modo, Weiss (1984, p. 50) chama atenção para o fato de que os *Ort* não eram uma exclusividade dos Zyryans e Kandinsky sabia disso. Outras histórias sobre essas figuras foram relatadas entre os Permyaks e outros povos fino-úgricos.

¹⁵⁷ Tylor realiza algumas questões como “Is something of the nature of a human soul believed in? ... Wha tis its name? Is it associated with the breath, shadow, etc?... does it depart When the body dies? ... What is the soul considered to be? What is its form, substance, voice, power, etc?...” que podem guiar a abordagem científica para compreender sobre os estudos da alma humana. Cf. (MCKAY, 1994, p. 191). Essas discussões aparecem em In A.H. Lane-Fox (General Pitt-Rivers) (ed.), *Notes and Queries on Anthropology* (London, 1874), p. 27.

Sobre as tentativas de definição de *Ort*, Mckay admite que a argumentação de Kandinsky sobre as diferenças entre *Ort*, espírito e alma é opaca e, por vezes, Kandinsky não segue as abordagens etnográficas estipuladas por Taylor para realizar a argumentação.

Kandinsky focused on the Zyrian concept of *Ort*, which he theorized as a non-Christian soul concept. He argued that the concept was peculiarly and originally Zyrian. This claim, though, was scarcely justified by the evidence he offered, as more recent studies have demonstrated" and at best it can be taken as a creative misrepresentation on his part. The claim, nonetheless, enabled him to point an accusing finger at the twin forces of enforced Russification and religious conversion, which, he argued, had disrupted the authentic 'native' belief system. This is a case of inventive interpretation, yet one tempered by the nature of the empirical investigation (MCKAY, 1994, p. 191).

Kandinsky desenvolveu o conceito do que é o *Ort* segundo o estudo e a observação dos povos em diálogo com a bibliografia etnográfica e sociológica, chegando à conclusão de que esse conceito se distanciava da compreensão da alma adotada pelo cristianismo ortodoxo em oposição à matéria. Contudo, o entendimento de *Ort* para o povo Zyryan aparenta-se ao de espírito (*dukh*) ou alma (*loi*), porém, não pode ser considerado equânime.

O argumento de Kandinsky para distanciar o *Ort* da alma cristã, em sua compreensão metafísica, é a de que o *Ort* dos povos Zyryan, de algum modo não realizava uma oposição à matéria, pois possuía uma substância palpável ao ponto de interferir efetivamente no mundo material. Nesse sentido, para Kandinsky

Até hoje, os zyryans possuem uma concepção completamente nuclear do espírito e, sem dúvida, podem atribuir aos processos de russificação e cristianização por isso. Todas as suas divindades da floresta e da água, etc., têm uma forma substancial. Todos esses seres podem ser vistos e podem sofrer lesões físicas. Até mesmo seus conceitos de alma humana são extraordinariamente obscuros ou estão totalmente ausentes (KANDINSKY, 1980, p. 71. Tradução nossa).

Em nota¹⁵⁸, Mckay justifica que, nas definições de Kandinsky, não existe uma conceituação simplista sobre o que é um *Ort*, demonstrando que a sistematização da pesquisa científica realizada pelo etnógrafo encontrou, com

¹⁵⁸ Nota 52.

os povos Zyryans, a dificuldade em continuar apenas amparando-se nos parâmetros ocidentais, vide Taylor e Spencer, diante a peculiaridade das práticas daqueles povos. Portanto, a complexidade que se apresentava para Kandinsky mostrou-se pelo rompimento de paradigmas, como os relatados por Mckay, que salienta

Ort, it seems, was like a tutelary spirit, but of a material nature. Kandinsky recorded some differing ideas about forms Ort took. Some Zyrians believed that Ort accompanied each person from birth; others held that a person obtained his Ort shortly before his death. In all cases, though, Ort became important at times of impending death. According to one version, the Ort of a sick individual appeared to the person's relatives by night, as a deathly portent. In another version, Ort appeared to the ill-fated person, leaving behind a very physical calling-card: the Ort would pinch and bruise the doomed individual, and the portentous signs could appear up to three years before the event (MCKAY, 1994, p. 207).

Deste modo, sem conseguir classificar os *Ort*, de acordo com os formulários tradicionais etnográficos, Kandinsky passou a mesclar as compreensões de Spencer com as suas próprias percepções com base nos relatos orais dos anciões Zyryans e de acordo em suas observações do cotidiano.

Dentre os relatos recolhidos por Kandinsky sobre os *Ort*, chama a atenção os que dizem respeito à relação que esses seres estabelecem com as pessoas que estão à beira da morte.

Among the proofs of ort's physical nature, Kandinsky reports, is it's appearance before death, when it is said sometimes to pinch the dying person so severely as to inflict blue spots. More often the ort visits the dying person's relatives both before and for forty days after death, walking about in much the same form as the person of it is the "double." Sometimes a towel is hung outside the home where a death has occurred so the ort and the dead person may dry themselves in the morning, but only the ort is said to notice the towel. In the case of a dead "sorcerer" (kuldun) whose ability to transcend earthly bonds is especially suspect, Kandinsky reports that the Zyrians tie up or bind the body so that relatives will not be disturbed by his ort's nocturnal visits. It never occurs to anyone, Kandinsky observes, that the soul cannot be bound (WEISS, 1986, p. 50).

Esses relatos reafirmam a materialidade dos *Ort* e, nesse sentido, segundo Weiss, indicam (1986, p. 50) que Kandinsky alinhava-se às teorias evolutivas desenvolvidas por Herbert Spencer, em *Princípios da Sociologia*,

publicado em 1876. É neste ponto, e somente neste ponto, que Kandinsky refere-se ao povo Zyryan como “primitivo” (MCKAY, 1994, p.191), por compreender que outros povos indígenas possuíam outra concepção sobre a alma e espírito que se alinhavam a aspectos metafísicos, ao passo que distanciava da compreensão material deste conceito. Dito de outro modo, Kandinsky via essa relação entre o *Ort* com a materialidade, como uma etapa inferior de desenvolvimento da espiritualidade desses povos.

Esse dado é importante ao considerar que se trata do acirramento da compreensão metafísica do que é o *Ort* em oposição à matéria. Nesse caso, a convivência entre o *Ort* e a matéria, fora da assimilação estabelecida por Estevão de Perm de toda uma filosofia cristã da dualidade entre a alma e a matéria, pode remeter a uma discussão já tratada no capítulo anterior.

De fato, os debates sobre a materialidade estão presentes nas relações entre o corpo e a alma desde o século III. d.C. No capítulo anterior, foi iniciado o diálogo entre Plotino e os estoicos, e evidenciou-se como dentro do sistema filosófico do estoicismo, a alma, assim como o Todo e o Cosmos são dotados de matéria. Enquanto, no neoplatonismo de Plotino, observa-se o mundo inteligível, metafísico, em oposição ao mundo sensível e corporal. Essa dualidade marcou, de certo modo, o cristianismo ortodoxo praticado dentro do território russo e responsável pelo processo de conversão que, em conjunto com a russificação forçada, explicariam o posicionamento de Kandinsky em relação ao conceito de *Ort* (MCKAY, 1986, p. 195). Portanto, para McKay, Kandinsky adota as teorias evolucionistas e vitorianas de Spencer em partes. Por um lado, Spencer considera que os Zyryan são povos inferiores por não conseguirem realizar uma separação e definição nítida da alma e do corpo, não possuindo a capacidade moral ou competência para abstrair mentalmente. Por outro lado, Kandinsky irá apoiar-se na questão da definição da dualidade, culpando o cristianismo pela "não evolução" do sistema metafísico dos Komi-zyrian em relação aos *Ort*. No entanto, o artista desenvolveu comentários sobre as artes e sobre as práticas cotidianas que, de certo modo, demonstravam o sistema jurídico desse povo. Além disso, em *Olhar sobre o passado* (1991), relatou sua experiência

estética¹⁵⁹, contemplando, diante de uma lareira, o território de um *domovoi*. Pode-se especular que, a partir de sua experiência estética, ele não estivesse diante de um *Ort*.

Se, em seu relato no ensaio¹⁶⁰, Kandinsky buscou uma explicação objetiva dos fatos, nesta tese, não se pode verificar essas afirmações, dado a própria limitação de recursos. Apesar disso, como os relatos das historiadoras da arte McKay e de Weiss, e com os fragmentos colhidos em ambas as pesquisas consagradas, constata-se um processo de amadurecimento entre o Kandinsky etnógrafo de 1888 e o Kandinsky etnógrafo e artista dos escritos de *Do espiritual na arte* [1911-1912] e em *Olhar sobre o passado* [1913-1918].

A relação que se apresenta entre o conteúdo espiritual e a materialidade no início de sua carreira irá delimitar as fronteiras entre o sensível e o inteligível pelo qual o artista irá percorrer em todo o restante de a sua carreira, buscando novos modos de adentrar o universo espiritual, dialogando com a religiosidade e os processos científicos de sua época e garantindo um experimentalismo único ou ainda flertando com a materialidade dos objetos para que consiga concretizar o conteúdo interior de sua alma. Desse modo, o artista abandona categorias pré-estabelecidas, como o de arte abstrata, para adotar a categoria "arte concreta".

2.6 O TAMBOR, O CAVALO E O XAMÃ

Kandinsky demonstra ao público seus interesses em constituir uma sintaxe para a arte não naturalista por meio da obra *Olhar sobre o passado* [1913-1918]. Essa tentativa já havia sido realizada em projetos antecessores, como em *Do espiritual na arte e na pintura particular* e no Almanaque *Der Blaue Reiter*¹⁶¹ (1911). Nesses escritos, o artista articulou os pressupostos espirituais como fundamentais para a criação de uma arte de cunho profético, que pudesse

¹⁵⁹ (KANDINSKY, 1991, p. 87).

¹⁶⁰ "Contribuições à etnografia *dos Zyryans-Sysol e Vechegda*: as divindades nacionais" [1889].

¹⁶¹ Foi uma Associação artística *Der Blaue Reiter*, que realizou publicações enquanto revista e exposições na qual participaram artistas russos e alemães, como Nikolai Kulbin, Vasily Denisov, David e Vladimir Burliuk, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov e outros.

revelar para a alma do artista o caminho para desvencilhar-se dos tempos sombrios oriundos das ciências das décadas anteriores provenientes das gerações que embasaram seus pressupostos na materialidade.

Assim, a recepção de *Do espiritual na arte e na pintura em particular* foi controversa, principalmente em solo russo, devido aos artistas, que, em meados dos anos de 1913, flertavam com vertentes socialistas, e que, em última análise, desconfiavam das tendências espiritualistas, sobretudo das que teciam relações com a Igreja ortodoxa russa, que, até então, mantinham relações com o Império Russo.

Conseqüentemente, Kandinsky decide escrever *Olhar sobre o passado* (1991), como uma maneira de exaltar sua nacionalidade russa, por meio das passagens nas quais indica suas expedições etnográficas, ressaltando suas experiências estéticas e a busca incansável pelo retorno ao sentimento que apenas conseguiu desfrutar novamente quando estava em Moscou e em algumas Igrejas da Baviera (1991, p. 71).

Em *Olhar sobre o passado* (1991), Kandinsky buscou uma narração poética que entrelaça o percurso etnográfico, que, segundo McKay (1994, p. 194), aparece com contornos ficcionais, excluindo a objetividade que um estudo de campo antropológico costuma necessitar em relação aos dados analíticos. Neste momento, Kandinsky propõe uma assimilação entre o artista-etnógrafo e o xamã, possibilitando um percurso distinto em relação ao que ele trazia em relatos etnográficos anteriores, como em “Contribuições à etnografia dos Zyryans-Sysol e Vechegda: as divindades nacionais” [1889].

O artista adentrou na casa dos povos Komi-zyryan¹⁶² e descreveu o interior da casa. A descrição realizada por Kandinsky é compreendida por McKay (1994) e Peg Weiss (1963) como um dos exemplos do fenômeno do *dvoeverie*, “dupla fé”, conhecida pelo povo russo e amplamente praticada até os dias atuais.

Segundo a historiadora Stella Rock (2001, p. 19), o termo *dvoeverie*, “dupla fé” ou “dupla crença”, tomado pelos historiadores como a preservação de elementos pagãos dentro das comunidades cristãs, tem sido na

¹⁶² (1991, p. 86).

contemporaneidade foco de discussão entre os pesquisadores dos estudos culturais e historiadores russos, que buscam compreender o sistema de crenças praticados ainda na atualidade pelos camponeses. Ela indica que esse termo foi cunhado por especialistas que observaram o fenômeno do exterior para o interior das comunidades, que ele por si aconteceu e se perpetua entre os camponeses e povos originários de forma inconsciente. Ela explica que um historiador no final do século XIX, chamado Golubinskii, proferiu "in taking Christianity and not renouncing paganism, the mass of Russian people had become double-believing in the precise and literal sense of the word." (2001, p. 19).

Essas práticas, para além da crença, dialogam com as práticas cotidianas e fundem-se nos ritos e modos de vida alçando a dinâmica da *práxis*. De fato, esses fiéis não observam as diferenças entre as duas possibilidades de fé ou hierarquizam as espiritualidades. Esse tipo de abordagem possibilitou que ambos os sistemas sobrevivessem harmoniosamente.

Nikolay Andreyev declares the existence of double-belief as confirmed by historians of all schools and still alive in the twentieth century - relating his own observation of peasant women offering butter and eggs to the statue of St. Nicholas in the Pskov-Petseri Monastery in the 1930s (ROCK, 2001, p. 20).

Considerando essa sobrevivência de crenças como um fenômeno social que persistiu no século XX, conforme indica Rock (2001, p. 20), os monges aceitam de "bom grado" as oferendas das camponesas para os santos, enquanto as camponesas entendem, já no século XX, que essa prática é uma forma de cultuar o santo cristão.

Sobre a espiritualidade do artista russo, Peg Weiss comentou que Kandinsky realizou o mesmo processo de *dvoeverie* para associar a figura de São Jorge com a imagem do xamã. É nessa figura e nos estudos etnográficos do artista que também é "possível constatar o *dvoeverie*" (WEISS, 1986, 14). Essa "dupla fé" mostrou-se evidente com o *Almanaque Der Blaue Reiter*, seja na própria imagem de São Jorge ao figurar a capa do almanaque, ou quando Kandinsky insere, lado a lado, imagens de santos cristãos com máscaras mortuárias africanas e de povos indígenas, ou quando o próprio cavalo e o cavaleiro surgem de modo transversal pelo Almanaque, em obras como

Cavaleiro (1910), de Eugen Kahler, acompanhada por um ensaio “Eugen Kahler: um obituário”, escrito por Kandinsky, e as esculturas populares russas que aparecem com a temática São Jorge e o dragão, além das inúmeras representações de cavalos que compõem a poética de outros artistas, como Franz Marc. Portanto, para o conjunto de intelectuais que participaram do *Der Blaue Reiter*, a arte e a espiritualidade necessária para o futuro necessitavam, de certo modo, desse *dvoeverie*, que incluiria a possibilidade dessa convivência dupla sem hierarquias, sob a tentativa da criação de uma nova sintaxe visual.

The book itself was a metaphor for the social "healing" Kandinsky hoped the new aesthetic would bring. In fact, St. George, the ubiquitous Egari Khrabry (George the Brave, or Hero) of Russian epic poetry, although a Christian saint, was endowed with shamanic powers. As I have noted elsewhere, in Russia the saint's feast day on April 23 was also an important day in the agricultural calendar, celebrated with pagan rites as well as Christian ritual, and Kandinsky included in the almanac a Russian folk print from his own collection on this very theme, a typical example of *dvoeverie* (WEISS, 1986, p. 10).

Ressalta-se, no entanto, a aproximação realizada pelo artista em *Do espiritual na arte e na pintura em particular* com Kondakov, ao citá-lo para realizar sua descrição da teoria das cores. No caso, o artista recorre à obra *Nouvelle histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures* (1886-1891) para explicar a simbologia da cor azul utilizada nos ícones. Segundo McKay (1994, p. 196) a mesma qualidade de aproximação também acontece em relação à parede vermelha de ícones posicionados nas *isbas*. Para além disso, essa parede e toda a sua simbologia chama atenção de Kandinsky, assim como a de Kondakov, que aproximam a nomenclatura do termo “*Krasnoi*,” vermelho, que também pode significar belo (KANDINSKY, 1991; MCKAY, 1994).

Outro fator descrito por Kandinsky é o posicionamento da parede de ícones perto do local onde as pessoas realizam as refeições. Essa prática é reverberada por Kandinsky em seus costumes na vida particular. Esse dado pode ser observado por meio de fotografias do artista.



Figura 34. Münter, Gabriele. Kandinsky e sua mãe no apartamento 36 em Munique.
Repr. catalogue d'exposition "Kandinsky", Paris, Mnam, 1984, p.452/Repr. "Grenzgänger", (1913).

Na fotografia (Fig. 34) estão Kandinsky e Lidia Ticheeva, mãe do artista. Ao fundo observa-se uma parede de imagens, ícones e *luboks*, obras às quais Kandinsky passou a colecionar. A fotografia pertence ao acervo da Galeria Lenbachhaus, contudo, é possível encontrar sua reprodução no catálogo do Centre Pompidou. Dentre todas as figuras que são “presentificadas nos ícones” (BELTING, 2010), Kandinsky demonstra interesse na imagem de São Jorge da Capadócia (PETROVA, 2014, p, 16) e passa a colecionar tanto os ícones quanto outras imagens deste santo.

Sabe-se, por meio de registros fotográficos e pelos próprios escritos, que Kandinsky mantinha interesse no conceito de *dvoeverie*, assim como outros artistas que buscavam romper com a dimensão naturalista da arte e viam no processo criativo e religioso dos povos originários uma fonte de originalidade e ancestralidade. Petrova (2014, p. 16) explica que esse retorno a uma arte da antiga Rússia era uma forma desses artistas conectarem-se a uma história comum, com um passado dos contos e histórias populares de um universo místico. Ao mesmo tempo, essas histórias afastaram esses artistas da pressão exercida pelo Ocidente de seguir tendências naturalistas.

Ainda sobre a fotografia de Kandinsky e sua mãe, ao centro da imagem, observa-se a figura de São Jorge sobre o cavalo. O cavalo e o cavaleiro será um dos temas principais de Kandinsky, assumindo diversas formas, sendo a imagem

do santo, a do xamã ou a do tambor – em sua simbologia dos povos originários – ou, por fim, a imagem do círculo quando Kandinsky cria sua própria sintaxe para materializar essa forma concretizada que presentifica (BELTING, 2010) o conteúdo de sua alma na materialidade.

Percebe-se, nesse caso, que essa escolha perpassa necessariamente por suas vivências com os povos Komi-zyryan, conforme já foi pontuado nos subcapítulos anteriores, demonstrando como a imagem de São Jorge aparece nos ícones e como na região de Vologda recebe outros tensionamentos ao ser confrontada com a presença das práticas xamânicas que sobreviveram ao cristianismo ortodoxo. Essa mescla de espiritualidades e, não obstante, de visualidades, foi crucial para a poética de Kandinsky.



Figura 35. Desconhecido. *A vitória de São Jorge sobre o dragão*. Nóvgorod. Têmpera sobre madeira, 137,5 x 99,2 x 3 Segunda metade do século XVI.

Os ícones que mostram a figura de São Jorge são os mais comuns da região de Novgorod. Contudo, o ícone (Fig. 35) foi movido para a região de São Petersburgo. Parte considerável dos ícones de São Jorge costumam ser encontrados nas igrejas dedicadas a esse santo. São Jorge, natural de Capadócia, virou mártir durante o século III, quando foi executado pelo Imperador Diocleciano e foi um dos santos guerreiros mais cultuados no período

de Bizâncio e na antiga Rússia. São Jorge matando o dragão pertence ao enredo difundido no mundo cristão oriental nos séculos VIII e IX.

A arte dos povos originários está presente nas imagens realizadas daquela região, seja por meio da composição e das cores verde e amarelo ou pelos ornamentos. Contudo, não se sabe ao certo se os artistas que se dedicavam à criação dos ícones em Novgorod absorveram as características das criações dos povos originários e aplicaram nos ícones ou o contrário. O que se narra é que o ateliê oficial nasce em Novgorod, onde formam artistas, os quais passam a certificar artistas que abrem ateliês nas províncias, como as de Vologda, que partem em missões evangelizadoras.

No ícone *A vitória de São Jorge sobre o dragão* (século XVI) (Fig. 35), vemos na parte superior direita, Cristo abençoando a cena, enquanto, no lado superior esquerdo, está Miguel com uma coroa, símbolo do mártir no Império Bizantino. Ao centro do ícone está São Jorge montado em seu cavalo branco, com a mão direita elevada, segurando a lança com a qual atinge o dragão. Com a mão esquerda, toma as rédeas do cavalo, garantindo o controle sobre o animal. Na parte inferior do ícone, nota-se a caverna e ao fundo resquícios da montanha. O fundo desse ícone em têmpera sobre madeira resguarda o contraste entre o dourado, o branco do cavalo, a capa vermelha do cavaleiro e o vermelho do dragão, destacando esses dois últimos elementos do restante.



Figura 36. Desconhecido. A biografia de São Jorge. Nóvgorod. Têmpera sobre madeira, 86 x 63 x 2,5. Segunda metade do século XIV.

O ícone hagiográfico¹⁶³ acima, que descreve a vida de São Jorge, foi realizado em Novgorod, trazendo ao fundo o contraste das cores dos dois períodos marcantes da escola. No centro, o vermelho característico está em oposição ao branco circundante.

Na imagem é demonstrada a origem do mito de São Jorge e como essa figura foi difundida na Rússia como “o Vitorioso”. Nesse ícone, assim como em outros biográficos, é possível observar elementos considerados folclóricos. Esses ícones eram comuns nos séculos XIV e XV, em parte, pelo fato deles serem comuns nas regiões de Vologda e aderirem a referências da cultura popular, mas também foram encontradas criações em Novgorod e em Moscou.

¹⁶³ Esse ícone esteve até o período de 1851 na coleção de M. P. Pogodin, na Sacristia Sinodal e na Câmara Mundial do Kremlin de Moscou. A partir dessa data foi transferido para o MAX como parte de toda a coleção em 1870. E só foi levada ao público em 1912 no Museu Estadual de Belas Artes (RICE, 1963, p. 31)

O ícone biográfico de São Jorge traz um estilo icônico, trazendo alguns elementos folclóricos, como o traço do desenho do dragão.

No ícone em questão, observa-se, em cada uma das pequenas cenas, o domínio do artista acerca dos problemas de espaçamento e proporção, e pela sua capacidade nas suas interpretações sobre a passagem mitológica do herói. Assim, têm-se, na ordem, segundo Rice (1963, p. 31), começando da esquerda para a direita, na margem superior, vê-se: 1. São Jorge, compartilhando seus bens com os pobres; 2. os soldados conduzindo-o ao Imperador; 4. os soldados prendendo-o na torre, na fronteira esquerda: 5. os soldados torturando-o numa roda sob chamas; 6. os soldados esfolando-o com ganchos; 7. os soldados esfregando-o com pedras; na fronteira direita: 8. São Jorge lançando ídolos; 9. São Jorge sendo esfolado; 10. São Jorge sendo queimado com tochas; ao longo da margem inferior: 11. São Jorge sendo fervido; 12. São Jorge sendo ferido com uma serra; 13. São Jorge com pedras são empilhadas à sua volta, sendo encharcado com água; 14. São Jorge sendo desmembrado com uma espada.

A representação central, como é habitual em ícones deste tipo, é consideravelmente maior em tamanho do que as cenas que o enquadram; exhibe a vitória do herói, trazendo sutileza, diferentemente das cenas ao redor. Nesse sentido, as imagens de sofrimento da vida de São Jorge são retratadas para legitimar sua santificação. A figura central do herói é “presentificada” (BELTING, 2010, p. 31) de modo ágil com expressão de sobriedade, sendo recebida pela princesa e seus pais. A expressão dos personagens, os trajes e o cavalo são evidenciados, enquanto o dragão recebe características ornamentais, possivelmente por se tratar de uma criatura mítica.



Figura 37. Desconhecido. *O milagre de São Jorge sobre o dragão*.
Têmpera sobre madeira, 89 x 67 cm. Século XV.

A similaridade com elementos da cultura popular pode ser observada na figura do dragão, em *O milagre de São Jorge sobre o dragão* (XV). Nesse ícone (Fig. 37) evidentemente mais simples que os ícones de Novgorod e os ícones biográficos, as linhas são estilizadas e fornecem poucos detalhes. Constatam-se as diferenças das cores, o azul celeste ocupa o fundo do ícone em contraste com o amarelo ocre das montanhas. A luz aparece incidindo no caminho, criando um efeito entre o herói e o dragão. O tom do vermelho que está presente na capa de São Jorge nesta obra é alaranjado, assim como na capa da princesa e no dragão que está sendo conduzido. Existe do lado esquerdo superior do ícone, a figura mediadora do arcanjo que santifica. Há ainda na cena a mão do criador santificando o ato. Do lado superior direito do ícone, vê-se a torre com os pais da princesa observando a subjugação do dragão e a chegada do salvador.

Em uma de suas experiências estéticas¹⁶⁴, Kandinsky explicita seu incômodo com o uso dos objetos em seu sentido naturalista. Nesse período, Kandinsky já experimentava realizar obras recorrendo ao uso de aquarelas e a técnicas não naturalistas, contudo, o artista entendeu que precisava ir além. Nesse sentido, o uso das cores e talvez a apreciação dos ícones que outrora havia contemplado nas igrejas em Moscou ou na *isba*, em Vologda, fez sentido no contexto de sua nova produção visual sob um novo prisma.

Se o uso do objeto prejudicava os quadros de Kandinsky, a solução encontrada pelo artista décadas após essa sua constatação foi o desenvolvimento de uma linguagem, a indicação de preparação de uma linguagem visual que ele pudesse compreender a sua intuição e materializar, concretizar, em suas obras, sem elementos naturalistas. Assim, era preciso criar uma sintaxe para reconectar-se com suas experiências e sua necessidade de alcançar o âmbito espiritual. O problema encontrado por Kandinsky era o empecilho da materialidade, que será aprofundado oportunamente no próximo capítulo. De todo modo, como Kandinsky consegue mesclar as diferentes vivências de visualidades – os Komi-zyryans, o cristianismo ortodoxo e as outras referências de outros povos?

Para os russos, o fenômeno do *dvoeverie* justifica o processo observado nas obras e escritos de Kandinsky, nos quais observa-se a figura de São Jorge, do cavaleiro e do cavalo, a imagem do xamã, e a espiritualidade dos povos Komi-zyryan. De todo modo, esse mesmo conceito explica a capacidade de elencar na mesma teoria de Kandinsky, a teosofia, a antroposofia, o cristianismo ortodoxo e as outras práticas que porventura ainda possam ser associadas aos estudos de Kandinsky.

No caso, o ícone de São Jorge é um exemplo para demonstrar como os ícones ortodoxos russos e a arte dos povos originários foram mesclados na Rússia. Para os artistas russos, a imagem de São Jorge funde-se aos mitos, a uma imagem civilizadora. Deste modo, para compreender essa composição, é preciso retornar ao processo de europeização da Rússia.

¹⁶⁴ Cf. p. 18; 172.

Figes (2021, p. 33) indica que o processo de ocidentalização da Rússia intensificou-se quando Pedro, O grande, chegou ao poder. Figes (2021, p. 35) relata que existia uma lenda durante a guerra contra a Suécia em 1709 e 1710, no litoral norte, onde as terras eram pantanosas

“Pedro declarou “Aqui haverá uma cidade” e suas palavras refletiam a ordem divina: “Faça-se a luz”. E diz a lenda que, quando proferiu essas palavras, uma águia em voo mergulhou sobre a sua cabeça e pousou no alto de suas bétulas que estavam amarradas para formar um arco. Os panegíricos do século XVIII elevaram Pedro à condição de deus: ele era Titã, Netuno ou Marte fundidos num só. Comparavam “Petrópolis” à antiga Roma. Era um vínculo que Pedro também fez ao adotar o título de “Imperador” e ao cunhar a sua imagem na nova moeda de rublo, com coroa de louros e armadura, numa imitação de César. Na imaginação popular, o surgimento milagroso da cidade saída do mar lhe deu desde o princípio uma condição lendária. [...] Nessa mitologia, São Petersburgo era uma cidade irreal, um mundo sobrenatural de fantasias e fantasmas, um reino estrangeiro do apocalipse (FIGES, 2021, p. 36).

O crescimento de São Petersburgo foi acelerado e a cidade embarcava em uma arquitetura europeia relacionada à França, Itália e Holanda. Como centro cultural, passou a abrigar europeus, no século XVIII, como uma possibilidade turística. Existia um controle sobre as moradias a serem construídas dentro de São Petersburgo, tal como interferências no modo de vida “[...] como se deslocar pela cidade, onde ficar na igreja, quantos criados manter, como comer em banquetes, como se vestir [...]” (FIGES, 2021, p. 43). As investidas de Pedro, que buscavam por mudanças, também afetaram o desenvolvimento das artes que se aproximavam da Europa.

É óbvio que a Rússia, como outros países europeus, não escapou da influência do barroco, do classicismo, do sentimentalismo, do romantismo, do realismo e outras tendências que transformavam as relações com o mundo. Em meados do século XVIII foi fundada a Academia de Belas Artes em São Petersburgo, destinada a formar arquitetos, pintores e escultores. No século XIX, a escola artística russa, já implantada, presenteou a Rússia e o mundo inteiro com obras primas, tais como os conjuntos arquitetônicos de praças de São Petersburgo, quadros famosos, como “O último dia de Pompeia”, de Karl Briullov ou “A nona onda” de Ivan Aivazovski (PETROVA, 2002, p. 49).

O processo de ocidentalização da Rússia teve opositores recorrentes no século XIX, quando a imagem de uma França ocupando a Rússia desgastou as relações culturais e evidenciou uma vontade da aristocracia e intelectualidade

rusa em buscar ideais nacionalistas. A imagem de Napoleão estendendo suas conquistas até Moscou (1812), ocupando-a, fez com que o próprio idioma francês, que até então, ocupava uma posição de oficial entre camadas sociais letradas, fosse desencorajado. Deste modo, Figes comenta que existiu a busca por uma “alma russa”, cabendo aos nacionalistas recorrer ao campesinato e a uma espontaneidade e fraternidade que haviam perdido para “uma cultura burguesa do Ocidente” (FIGES, 2021, p. 387).

Figes (2012, p. 386) entendia que toda uma classe cultural dentro da Rússia, assim como escritores, estava empenhados com ideais nacionalistas. Dentre eles, pode-se citar o escritor Nikolai Gógol (1809 – 1852) que, em conjunto com os partidários e eslavófitos, embasava-se na religião para alcançar essa unicidade do russo. Outros escritores como Liev Tolstói (1828 – 1910) e Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881), mesmo com dúvidas quanto à religião, também recorreram à descrição do camponês e da simplicidade do povo como fonte da essência russa.

Deste modo, o conceito de “Alma russa” apareceu no século XIX nos contos de Gógol, por meio da caracterização dos personagens, buscando uma ideia do homem rústico, corajoso, que preserva suas origens e é ávido defensor do cristianismo ortodoxo. Seu personagem Tarás Bulba¹⁶⁵, ao discursar para seus soldados cossacos, relembra-lhes da importância de se manterem fiéis ao cristianismo ortodoxo.

Nosso povo, em cujas veias corria o mais puro sangue russo, era admirado e invejado pelo resto do mundo. Até que essas riquezas e todo o nosso antigo esplendor foram destruídos pelos infiéis, que massacraram e escravizaram nossos antepassados. É por isso que estamos aqui. Somos órfãos, agora, de nossa pátria espoliada, e ela precisa de nós, precisa que permaneçamos unidos em defesa de nossa santa religião. Daí a força de nossa confraria, o valor de nossos bravos. Entretanto, companheiros, sei que entre nós também existem os covardes, os traidores, os miseráveis que não merecem ser chamados homens, pois, na verdade, são apenas ratos. Não conhecem o magnífico espírito de fraternidade e o grande amor de que é capaz a nossa alma russa (GÓGOL, 2016, p. 77).

Em Gógol, a alma russa aparece para fortalecer os laços que existem entre esses homens que vão para a guerra em nome da religião e do que lhe é

¹⁶⁵ Biagio D’Angelo em seu artigo *Visões estereoscópicas. Tarás Bulba, de Nikolai Gógol e o romance histórico de seu tempo* (2021) explicou que Gógol nesta paródia romântica, recria dentro do gênero romance histórico, um mito para o povo cossaco. Com essa narrativa, Gógol demonstrou que é possível tratar os gêneros literários como dinâmicos.

mais sagrado, o sentimento de pertencimento a um povo. Além desse ímpeto pela guerra, ressalta-se a festividade em momentos de desespero “O resto do tempo era gasto em festas, onde o principal atrativo resumia-se ao consumo da aguardente — pois, assim, o exigia a exuberante alma russa” (GÓGOL, 2016, p. 30). Instigados a irem para a guerra, eles se lembram das qualidades que compartilham em comum: “a alma cossaca era ardente e apaixonada, e nada a fazia vibrar mais do que um grito de guerra ecoando pelos ares. Esqueceram-se as preocupações, dissiparam-se a tristeza e a melancolia e todos partiam para a luta, sempre como se fosse a primeira vez” (GÓGOL, 2016, p. 74).

Segundo Nina Aleksandróvna Kozlovitseva e Natália Nikoláevna Tolstova (2019), é preciso ater-se às características gerais desse povo sem ignorar os inúmeros estereótipos transmitidos por um Ocidente. Dentre esses estereótipos difundidos pela cultura Norte Americana, está ancorada no entendimento da “imagem mais popular do homem russo no cinema americano é o criminoso com uma ou mais condenações criminais, cujos valores fundamentais são o dinheiro, a violência e o álcool” (2019, p. 89). Além desses fatores, aparece também o conceito de uma “alma russa misteriosa”, por meio do qual explicam-se praticamente todos os modelos de comportamento, irracionais ou que não correspondem às normas europeias” (2019, p. 89).

Outro exemplo de caracterização do povo russo é feito por Tolstói em *Anna Kariênina* (2017). Na obra, os dois irmãos, Serguei Ivánovitch Kóznichev e Konstantin Liévin, são exemplos que os escritores já demonstravam o entendimento de uma “alma russa” ou do “verdadeiro russo” como sendo definições própria para os camponeses, oposta à estruturação cultural e social que viam nos grandes centros como Moscou e São Petersburgo. Na passagem a seguir, Ivánovitch, intelectual que vive nas grandes cidades, resolve passar um tempo com Liéven no campo.

[...] Tinha a convicção de que não existia vida melhor que a do campo. Viera, agora, desfrutar essa vida em casa do irmão. Konstantin Liévin ficou muito contente, ainda mais porque já não esperava receber o irmão Nikolai nesse verão. Porém, apesar da sua afeição e do seu respeito por Serguei Ivánovitch, no campo, Konstantin Liévin não se sentia à vontade em sua companhia. Era incômodo, e até desagradável, ver a atitude do irmão em relação à vida no campo. Para Konstantin Liévin, o campo era o lugar onde se vivia, ou seja, um lugar de alegria, de sofrimento, de trabalho; para Serguei Ivánovitch, o campo significava, de um lado, o repouso do trabalho e, de outro, um

antídoto útil contra a corrupção, que ele tomava com prazer e com a consciência da sua utilidade (TOLSTÓI, 2017, p. 244).

Observa-se que o personagem de Liévin, por mais que descrevesse os “mujiques” pelo “desleixo, pelo fraco pela bebida e pela mentira”, gostava aquelas pessoas e fazia questão de trabalhar com elas, lado a lado, pela admiração pela “força, brandura, com a justiça” (TOLSTÓI, 2017, p. 244). A descrição do personagem de Liévin demonstra a vontade do senhor de terras de se juntar aos trabalhadores populares em busca de uma vida em liberdade, considerando as discussões sobre reforma agrária, como também demonstrando a complexidade desses povos. Ao contrário dele, seu irmão busca nesse espaço do campo uma vida em que não precisa trabalhar. Deste modo, a crítica de Tolstói parece evidenciar as diversas facetas do que é viver no campo e a relação com a capital.

Os artistas visuais russos também acompanharam os escritores em busca de uma “alma russa”. Junto do retorno aos ícones, manteve-se o interesse sobre os povos originários da Rússia e sobre esses ancestrais que poderiam aproximar a ideia de uma essência russa. Destarte, artistas como Kandinsky e Alexej von Jawlensky¹⁶⁶ (1864 – 1941) recorreram às cores vibrantes e aderiram os enredos dos contos e mitologias desses ancestrais. Enquanto outros artistas, como Vladimir Tatlin (1835 – 1953), Natalia Goncharowa¹⁶⁷ (1881 – 1962) começaram como pintores de ícones, e Kazimir Malevich (1879 – 1935) apresentou um novo formato de ícone como uma alternativa à tradição artística advinda do Ocidente (BELTING, 2010, p. 23).

Consequentemente, esse movimento nacionalista voltou-se para os ícones e para a arte produzida pela cultura popular. Assim como Figes, Belting (2010, p. 51) menciona que existiu uma redescoberta dos ícones na Rússia, em concordância com o que já foi exposto anteriormente.

O interesse nos ícones é explicado não somente pela situação nacional. A relação da Rússia com suas próprias tradições, que desde a fundação de São Petersburgo tinha sido quase abolida por lei em favor de uma europeização, estava de novo sendo debatida. Essa crise de identidade fomentou, no séc. XIX, uma reflexão sobre o passado

¹⁶⁶Teve sua carreira artística com reconhecimento na Alemanha, mas foi considerado, posteriormente, como um dos pintores célebres do expressionismo russo. Assim como Kandinsky, Jawlensky também integrou o grupo *Der Blaue Reiter*.

¹⁶⁷ Goncharova também participou do grupo *Der Blaue Reiter*, mas dentro da Rússia alinhou-se com o raionismo e com o futurismo.

russo, incluindo a atenção específica ao ícone, que, antes de o país ter caído sob a influência ocidental, fora sua única forma de pintura de painel (BELTING, 2010, p. 22).

A busca por essa “alma russa”, na literatura ou nas artes visuais, demonstrou a tentativa de um resgate por uma nacionalidade originária e que desenvolvesse um vínculo entre o povo russo. Deste modo, no início do século XX, observou-se os ícones russos, os *luboks* e outras expressões de uma arte popular serem utilizadas pelos artistas *futuristas russos*.

Do mesmo modo, o fenômeno do *dvoeverie* proporcionou a Kandinsky fundamentos para a criação de uma sintaxe visual. É a união da espiritualidade com elementos formais da arte. Conseqüentemente, cabe a fortuna crítica perceber esses fundamentos para acessar a produção do artista.

Além disso, essa compreensão do *dvoeverie* passa a ser um dos fatores que aproxima o artista das abordagens neoplatônicas de Plotino, ao passo que Kandinsky evidencia sua visão metafísica da fé. No campo da materialidade e na concretização dos objetos artísticos presentificados (BELTING, 2010), o *dvoeverie* coloca em questão uma possível transparência das formas no mundo inteligível em um sistema plotiniano.

Plotino explica que “lá, ela é todas de uma vez: por isso não tem em que se transformar, pois já tem todas as coisas” (II. 4 [12] 3, 11-12). Nesse caso, no âmbito do inteligível, a imagem de São Jorge e do xamã “presentificadas” (BELTING, 2010, p. 31), por Kandinsky, sobrepõem-se enquanto imagens dos deuses descritos por Plotino, em V. 8 [31]. Para o filósofo, os deuses possuem uma morada no Intelecto, onde todas as formas residem e estão mais próximas do Um.

[...] vêm a si mesmos nos outros: pois todas as coisas são transparentes e nada é obscuro nem resistente à luz, mas tudo é manifesto a tudo até o íntimo e assim todas as coisas são manifestas a todas as coisas até o interior (V. 8 [31] 5, 5).

A imagem de São Jorge e a imagem do xamã não possuiriam diferenças quando estão distantes da materialidade. Suas formas são princípios da beleza que será impressa nos ícones ou obras de Kandinsky. De todo modo, o vínculo que torna essas figuras divinas está presente no inteligível e a transparência entre as formas, considerando o pensamento plotiniano, possibilita o *dvoeverie*.

Consequentemente, tanto São Jorge, quanto o xamã, seriam considerados intermediários, exemplos de almas humanas que conseguiram realizar o processo ascensional e alcançar o divino que existe em si. No caso de São Jorge, isso ocorre por meio da espiritualidade e dos próprios feitos, no caso do xamã, como um sacerdote que compreende a arte, a beleza e a própria linguagem, a filosofia e espiritualidade dos inteligíveis. Eles certamente são equiparáveis às figuras do amante, do artista e do filósofo, demonstradas por Plotino em I. 3 [20]. Na produção de Kandinsky, ao ser observada sob o ponto de vista do *dvoeverie*, é possível encontrar outros exemplos de seres que também realizaram o mesmo papel que o xamã e São Jorge.

Em seus diários, ele constatou que, para alguns Zyryans, toda a área ao redor da lareira era sacrossanta (KANDINSKY, 1980, p. 69). Assim, todos os signos acumulados mostram-se como vestígios fragmentários de uma cultura não cristã que demonstrava movimentos ora de resistência, ora de declínio. Ainda sobre a lareira, Weiss (1986, p. 49), como anteriormente pontuado, explica que a lareira era habitada por um “espírito benevolente e protetor”, conhecido como *domovoi*, e que a primeira parte da casa que era construída era a lareira.

Filólogas como Zashikhina e Drannikova rastrearam a origem do culto aos “*domovie*” como estando ligada ao culto aos antigos espíritos dos camponeses e povos originários do norte da Rússia e da Noruega, estreitamente relacionados aos rituais do fogo e do coração (2019, p. 274). O *domovoi* russo é considerado um espírito de um dos membros falecidos da família, o ancestral da geração, que foi designado pela divindade superior para proteger seus entes queridos dos infortúnios. É um ser intermediário, que assume aparência antropomórfica e, por vezes, também se apresenta como animais como um porco, um pássaro, um cão ou um gato. Em algumas histórias, trazem os *domovie* em presságios trágicos, relacionando-os à morte ou ao fogo (ZASHIKHINA; DRANNIKOVA, 2019, p. 274).

A caracterização derivada dos contos e sabedoria que os povos de Arkhangelsk – cidade ao norte da Rússia e dos povos originários de Komi, segundo o relato de Kandinsky (1991, p. 86), indicam a existência de uma espiritualidade dentro da casa.

Domovoj keeps his eye on order and family members' location, guards his own space from —strangers' invasion, as well as from family members' intrusion. It is said that one has to ask domovoj for permission to enter the house. We can also come across some motifs of domovoj not letting a woman marry, and of him helping a person to survive the death of a relative (ZASHIKHINA; DRANNIKOVA, 2019, p. 276).

Os *domovie* que habitam essas casas atuavam como guardiões da família, protegendo a casa de intrusos e, em alguns casos, sendo decisivos para a entrada de um novo membro para o círculo familiar por meio dos casamentos. Essa dinâmica demonstra a fé desses povos nesses espíritos (ZASHIKHINA; DRANNIKOVA, 2019, p. 276). Nas páginas seguintes do livro, Kandinsky retoma sua experiência com os Komi-zyryan, para, logo na sequência, recobrar a discussão sobre sua poética.

Fiz muitos esboços. Essas mesas e ornamentos diversos. [Estes nunca eram mesquinhos], e eram pintados com tamanha força que o objeto se fundia neles. Essa impressão também só muito tempo depois chegou-me à consciência (KANDINSKY, 1991, 87).

A experiência com os Komi-zyryan revelou para Kandinsky a dimensão da arte de cunho espiritual como um poder curativo e mediador realizada pela figura do xamã e pelos espíritos intermediários como os *domovie*. Ele irá narrar que vivenciou sensação semelhante nas capelas russas e nas capelas católicas: “O mesmo sentimento dormitava em mim, até ali totalmente inconsciente, quando estava nas igrejas de Moscou, em particular na [catedral do Kremlin]”. (Kandinsky, 1991, p. 86).

Foi provavelmente através de tais impressões, e não de outro modo, que tomou corpo em mim aquilo que eu desejava, a meta que mais tarde fixei para minha arte pessoal. Durante anos procurei a possibilidade de conduzir o espectador [“a passear”] dentro do quadro, de forçá-lo a fundir-se no quadro, esquecendo a si mesmo (KANDINSKY, 1991, 87).

Assim, Kandinsky julga, lado a lado, a percepção que obteve com os Komi-zyryan e com o cristianismo ortodoxo, por conseguinte, conclui que o problema dos seus quadros era o objeto. “Foi preciso muito tempo antes que esta questão: “que é que deve substituir o objeto?” encontrasse em mim uma verdadeira resposta” (Kandinsky, 1991, 88).

Após recusar o objeto, questão que será aprofundada no próximo capítulo, Kandinsky irá explicitar como configurou a sua sintaxe. Nesse sentido, ele sinaliza: “nunca fui capaz de decidir-me a utilizar uma forma nascida em mim pela via da lógica, e não pela da pura sensibilidade” (1991, p. 88). Explicita também que “Todas as formas que empreguei nasceram “por si mesmas”, apresentavam-se a mim sob seu aspecto definitivo e não me restava senão copiá-la” (1991, p. 88). Esses comentários realizados por Kandinsky inserem-no em oposição ao materialismo abstrato crescente nas produções dos *futuristas russos*. Assim, por mais que existisse um diálogo entre as criações com tendências abstratas dentro da Rússia nas primeiras décadas do século XX, Kandinsky mantinha-se alinhado com a espiritualidade, o que, na Rússia de 1918, período em que foi publicado *Olhar sobre o passado* (1991), soava como um aceno ao antigo Império e ao conservadorismo da Igreja ortodoxa.

Com o passar dos anos, compreendi que um trabalho feito com o coração palpitante, com o peito oprimido (provocando dores nas costas), com uma tensão de todo o corpo, [não pode bastar. Esta pode simplesmente esgotar o artista, mas não sua tarefa]. O cavalo leva seu cavaleiro com vigor e rapidez. Mas é o cavaleiro que conduz o cavalo. O talento conduz o artista a altos picos com vigor e rapidez. Mas é o artista que domina o seu talento. [Eis o que constitui o elemento “consciente”, “calculista”, do trabalho - chamem-no como quiserem.] (KANDINSKY, 1991, p. 89).

Defende-se, nessa tese, que, na metáfora do cavalo e do cavaleiro, o São Jorge, de Kandinsky, também pode ser o xamã, que conduz o cavalo e que é o criador de seus próprios caminhos. Para compreender essa passagem, recorre-se a um ensaio intitulado *A Arte Abstrata*, publicado pela *Der cicerone*, nº 25 em 1925, em que Kandinsky mostra sua intenção em valorizar a mudança de movimento do exterior para o interior, valorizando o espiritual e declinando em relação ao uso puramente material da arte: “esta deslocará o centro de gravidade do material para o espiritual – o que é de uma importância capital sobretudo no que diz respeito à arte abstrata” (2016, Epub, posição 78 de 1280).

Deste modo, é por meio da exaltação da espiritualidade, do *dvoeverie* presente no cristianismo ortodoxo e no xamanismo dos povos originários, que Kandinsky insere-se entre os *futuristas russos* e as produções artísticas das primeiras décadas do século XX.

No xamanismo dos povos Komi-zyryan, o tambor é responsável pela música e pelo transe que transforma o xamã em cavalo, seguindo a prática do animismo. Essa relação do transe na qual o xamã, ao tocar o tambor, transforma-se em cavalo e percorre os mundos espirituais em busca da cura do mundo, segundo Weiss (1986), é uma ideia que seduz Kandinsky e que percorre o desenvolvimento de sua sintaxe, pois, afinal, em alguns momentos de sua carreira, a imagem de São Jorge é obliterada de suas obras para dar lugar ao círculo. *Pintura com um círculo* (1911), segundo Weiss, (1986, p. 11) foi a primeira aparição do círculo com os elementos da ascensão, a escada para o outro mundo, a sugestão de São Jorge ou do xamã dentro do círculo. Após essa obra, o círculo aparece com mais frequência em conjunto com um bastão.



Figura 38. Wassily Kandinsky. *Pintura azul*. Óleo sobre tela. 19,15 x 16,19 cm, (1924).

A obra *Pintura azul* (1924) é uma pintura em óleo sobre tela, na qual o artista opta por trazer em sua materialidade um P.O. levemente na vertical. É preciso lembrar que esses formatos são situados pelo artista como “dramáticos” (KANDINSKY, 2012, p. 106) acentuando as cores opostas. Nessa

obra (Fig. 38), por mais que indique esse teor e que não seja harmoniosa por conta de suas linhas verticais serem levemente maiores do que as horizontais, cria-se uma composição com as formas e as cores que buscam assegurar essa harmonia.

A cor azul ocupa a maior parte do P.O. variando em tonalidades, do azul escuro, profundo que está nas extremidades do P.O. diminui a sua tensão gradualmente (KANDINSKY, 2012), passando pelo azul celeste até clarear em seu máximo, aproximando-se do branco. Para Kandinsky, “à medida que vai ficando mais claro, o azul perde sua sonoridade, até não ser mais do que um repouso silencioso e torna-se branco” (2012, p. 93). O movimento dessa cor é concêntrico, convidando o espectador para dentro do quadro.

Na parte inferior direita do quadro, observa-se um ponto vermelho, que, dados seus limites, pode ser entendido também como um P.O. Kandinsky realiza esses movimentos de transformar o *ponto* em P.O. em outras obras¹⁶⁸, assim como apresenta no centro da obra o quadrado, o triângulo e o retângulo como sendo os P.O. primordiais. O círculo vermelho e o círculo verde, ambos na parte superior do P.O., simbolizam o 3º contraste¹⁶⁹. O vermelho trazendo o movimento em si e o verde podendo trazer movimento ou imobilidade (KANDINSKY, 2012, p. 95). Os outros pequenos círculos (vermelho, rosa, amarelo, verde, laranja e violeta) demonstram o movimento do vermelho em si, oscilando entre a direção excêntrica e concêntrica (KANDINSKY, 2012).

Do lado direito próximo ao meio do P.O., observam-se três “linhas curvas geométricas ascendentes” (KANDINSKY, p. 79) com o decréscimo contínuo na espessura, resultando em uma maior tensão na subida. No centro do P.O., se averigua uma *linha diagonal* harmoniosa, que cresce da parte inferior direita para a superior esquerda, ponto máximo de ascensão, leveza e liberdade. É por meio dessa ressonância que o artista indica uma composição abstrata. De certo que outras *linhas diagonais* dispostas na obra irão tomar outros rumos, outras “colorações” (KANDINSKY, 2012, p. 116). Salienta-se que essa *linha diagonal* perpassa por uma *linha curva* vermelha com a tensão voltada para a parte

¹⁶⁸ Cf. Final do capítulo 1.

¹⁶⁹ Segundo o *Quadro I* elaborado por Kandinsky, o primeiro contraste acontece entre o amarelo e o azul. O segundo entre o branco e o preto e o terceiro entre o vermelho e o verde.

inferior do P.O. Essa *linha curva* está em movimento, demonstrando a materialidade do elemento, enquanto a *linha diagonal* crescente que a atravessa indica a tensão para cima, para fora do P.O.

Outras *linhas retas* dispostas na diagonal cruzam essa *linha diagonal* principal. *Linhas* duplas, paralelas entre si, carregam o segundo movimento de contraste, decrescendo, do branco para o preto sentido a parte inferior esquerda do P.O. carregando em si o pesado. Por sua vez, essas *linhas retas* também são transpostas por outras duas diagonais voltadas para o centro esquerdo do P.O. Na parte superior do P.O, constatam-se formas triangulares nas cores terrestres: amarelo e vermelho. O mesmo se repete na composição da figura central do P.O. que carrega em si cores terrestres, como o vermelho, o verde e o amarelo. Destaca-se, na constituição dessa figura, o quadrado preto, que pesado, que indica a imobilidade, a morte da ressonância e da tensão. Por fim, tem-se uma sequência de *linhas curvas* com a tensão voltada para a diagonal, paralelamente a uma linha reta diagonal voltada para a parte superior.

Observando a figura que se forma na obra *Pintura azul* (1924), percebe-se a similaridade com as composições dos ícones, que inserem a narrativa de maior importância ao centro, como, por exemplo, no caso dos ícones de São Jorge. Para a realização da sintaxe elaborada por Kandinsky, por mais que se comente a questão dos elementos dessa obra, como o *ponto*, a *linha*, o P.O. e as cores, é preciso ressaltar a função da interioridade como guia para as composições.

Nesse sentido, considerando a vivência do artista com os povos Komi e o seu interesse pelo xamanismo siberiano, entende-se que as leituras da historiadora Peg Weiss corroboram com a constituição das obras de Kandinsky como um retorno aos povos originários, a busca pela “alma russa” e por sua própria origem. Assim, para Weiss (1986, p. 12), o tambor carregado pelos xamãs era comumente utilizado como tela. Nele são desenhados pictogramas que presentificam os seres do mundo superior e inferior que irão auxiliá-lo na jornada de cura do mundo (1986, p. 12), como os *domovie* e os *võrsa*. A vara ou baqueta com a qual o xamã toca o cavalo é sagrada, advém da bétula do Monte Urais, na Sibéria, o que adquire para Kandinsky, um significado pessoal. Em vários momentos, o artista relembra a relação ancestral com a Sibéria, morada

de seu pai e de como a aproximação com esses povos foi guiada pela vontade do retorno.

Weiss (1986, p. 13) indica que, com os relatos dos etnógrafos, foi possível entender que os xamãs, de algum modo, estimulavam a memória, além de buscar uma conexão com o sagrado.

For the shaman, too, the creative act is a "transport"-in trance he imagines that he leaves his body and is transported to other realms where he "sees" figures and images of all kinds; on his return, he reports what he has seen. As he drums and chants the tale of his incredible journey-for it has not been without struggle and hairraising adventure-the drum becomes his vehicle, as the canvas or woodblock becomes the artist's vehicle, a concept Kandinsky tried to convey in naming his book of poems and woodcuts Klänge, "resonances." Repeatedly the shamanic experience is compared to a kind of "rebirth" or to a creation of "worlds," an analogy Kandinsky would apply to art (WEISS, 1986, p. 13).

Observa-se novamente a importância do tambor para a ascensão e viagem cósmica do xamã. Esse tambor faz parte dos rituais iniciáticos, como também permite ao xamã chegar ao "Centro do mundo" (ELIADE, 2002, p. 193). Nesse local é onde reside a "Árvore Cósmica" e o "Senhor Universal" (ELIADE, 2002, p. 193). Com a permissão desse Senhor, os galhos dessa Árvore caem no mundo e servirá para a confecção do tambor xamânico. "Uma vez que a caixa de seu tambor é extraída da própria madeira da Árvore Cósmica, ao tocá-la o xamã é magicamente projetado para perto da Árvore; é projetado para o "Centro do Mundo"" (ELIADE, 2002, p. 193).

Deste modo, o xamã, quando está tocando o tambor, ou subindo em uma bétula, ele liga-se aos Céus, pois a indumentária e essa árvore são intermediários que atuam para vincular o xamã ao "Centro do Mundo" por meio de uma teoria da participação, ideia aproximada das teorias de participação demonstradas por Plotino. De todo modo, o tambor é essencial para percorrer a Árvore Cósmica, na qual liga essas realidades.

Os xamãs siberianos também possuem suas árvores pessoais, que outra coisa não são senão representantes da Árvore Cósmica; alguns deles utilizam ainda "árvores invertidas" (fixadas com as raízes para cima), que estão sabidamente entre os símbolos mais arcaicos da Árvore do Mundo. Todo esse conjunto, somado às relações já notadas entre o xamã e as bétulas cerimoniais, mostra os estreitos vínculos existentes entre a Árvore Cósmica, o tambor xamânico e a ascensão celeste (ELIADE, 2002, p. 193)

Parece que Kandinsky, com o passar dos anos, identifica-se cada vez mais com o papel do xamã. Para Weiss e McKay, as obras que se aproximam do fim da vida de Kandinsky evidenciam essa característica de viagem, com ênfase na espiritualidade. Observo que muitos elementos dos ícones aproximam-se com os elementos e a visualidade criada por Kandinsky em *Pintura azul* (1924), podendo cogitar que o artista buscava alcançar o movimento de “presentificação” (BELTING, 2010, p. 31) do sagrado. Weiss teorizou que, em diversas obras do artista, ele cria um “ícone xamânico” (1986, p. 18). Assim, no esboço de *Le Lien Vert* (1944), por exemplo, Kandinsky parece “presentificar” (BELTING, 2010, p. 31) novamente a imagem de um “ícone xamânico” (WEISS, 1986). A escada ascensional confunde-se com a iconografia xamânica, simbolizada pela árvore sagrada da bétula, que, por vezes, é apresentada por três árvores que guiam até a esfera celestial (WEISS, 1986).

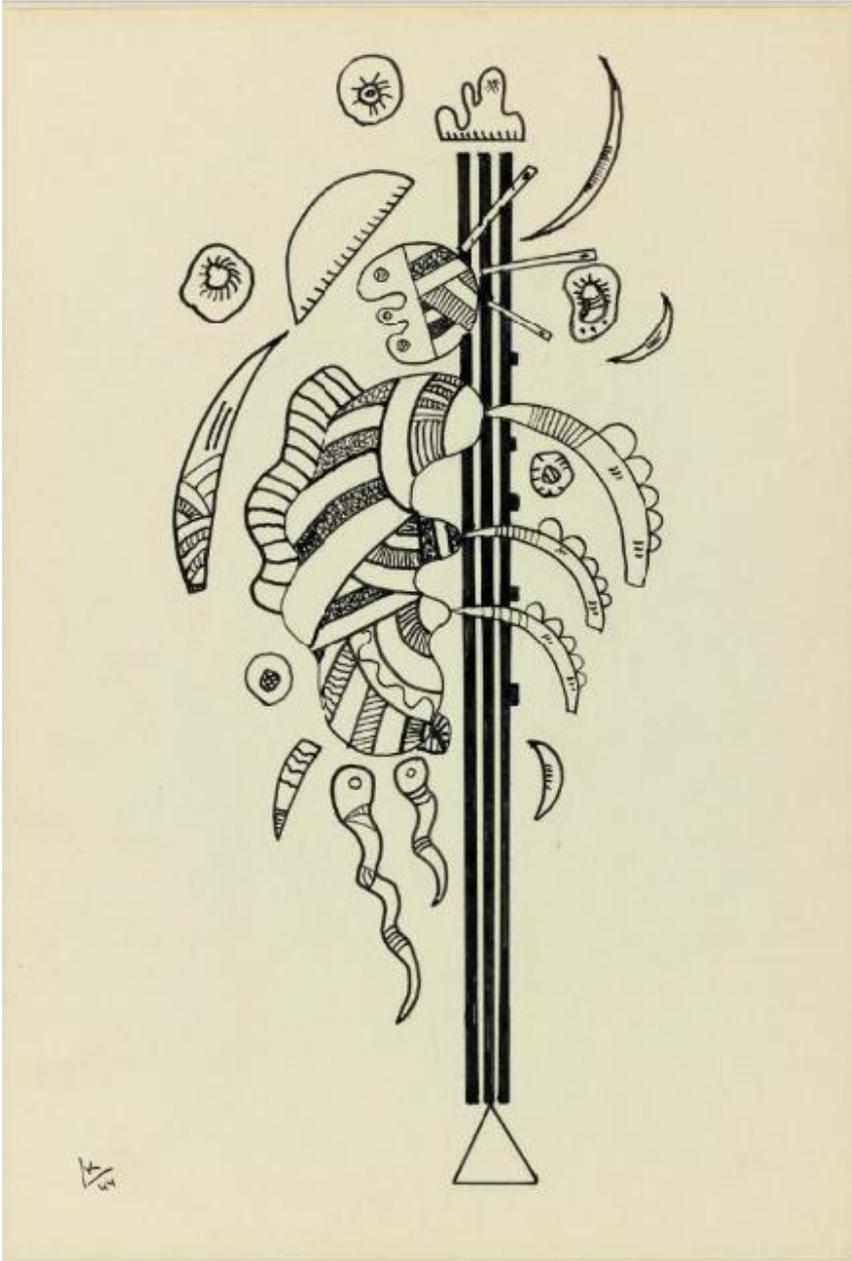


Figura 39. Wassily Kandinsky. *Esboço para Le Lien vert*.
Tinta da China sobre papel. 27,3 x 17,2 cm x 38,30 x 29,10 cm. (1944).

No esboço de *Le Lien Vert* (1944), é possível perceber a utilização de *linhas retas verticais* voltadas para a parte superior esquerda do P.O. a parte celestial, em um movimento crescente. No topo dessas *linhas*, constata-se uma figura formada por *linha reta horizontal* e *acima uma linha curva*, enquanto na base das três *linhas verticais*, tem-se um triângulo. Para Weiss (1986, p. 18), a composição dessa figura é a “presentificação” da *Árvore cósmica*. Em sua base, no local por onde o xamã ascende está o triângulo.

Kandinsky, em *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, relata sobre a necessidade do triângulo cósmico e sobre como ele é a chave para o início da jornada espiritual. No topo da árvore, está um símbolo de nuvem.

Here the shaman grasps the celestial tree wondrously with three arms (in Buriat legend, metamorphosis is characteristic of the shaman). His head is turned back over his shoulder and he wears, not the pointed cap, but a feathered helmet, another common type of shaman headdress. Near his head, to the left, floats his "drum." His coat is elaborately decorated, and he seems to wear his "breastplate" (a feature common among the Buriats and others) on his back. (The shaman's breastplate is often embroidered with "ribs" mimicking the shaman's skeleton.) His curved "drumstick" (ladle shaped, as is normal) floats just to the left of this ribbed breastplate. Floating about him are other small circles and pendants (WEISS, 1986, p. 18).

A vara, o tambor e seus três braços envolvem a árvore celestial rumo à ascensão. Essa subida do xamã "presentificada" (BELTING, 2010, p. 32) por Kandinsky, já em seu último ano de vida, relembra a ascensão da alma do artista, que, em Plotino, a alma no mundo sensível galga os degraus para estar mais próxima do Um. Essa ascense que é feita pelas virtudes, conforme já foi indicado, aproxima o humano que busca os inteligíveis de Plotino com o artista xamã de Kandinsky, que, em última análise, busca purificar o mundo.

3. NOMENCLATURAS EM JOGO: ABSTRATO, ARTE ABSTRATA E ARTE CONCRETA

Os contornos dessa investigação acerca do abstrato em Kandinsky levaram-me, até o momento, a considerar a espiritualidade como engrenagem impulsionadora de seu processo criativo. Para além da espiritualidade, tem-se a busca por uma sintaxe que consiga materializar seu *conteúdo interior*, considerando os limites da linguagem pictórica que pretende apresentar e, em outros momentos, “presentificar” (BELTING, 2010, p. 31) o seu *conteúdo interior*. Consequentemente, além da espiritualidade inerente, mas, por vezes, obliterada de suas obras pelos críticos, observam-se aspectos românticos em sua mirada em busca de uma “alma russa”: esse sentimento nacionalista que move o artista até os povos originários, que abraça os ícones do cristianismo ortodoxo e faz com que o artista migre para longe de sua pátria sempre com a expectativa de um dia retornar.

Em busca do abstrato, Kandinsky cria uma teoria da arte e, não sendo o suficiente, funda seus próprios grupos, passando a lecionar em ateliês na Alemanha, implementando seus métodos pedagógicos para o ensino da arte¹⁷⁰. Neide Jallageas e Celso Lima (2020, p. 306) explicam que as trocas entre a Bauhaus e a Vkhutemas foram decisivas para artistas estudantes que buscavam distanciar-se das práticas ocidentais. As residências aconteceram e os artistas participantes, como Arie Sharon (1900-1984), quando retornou da Rússia, recebeu um convite para jantar com Kandinsky. Em conversa, Sharon explica que a argumentação de Kandinsky era incisiva ao diferenciar os russos dos alemães.

No retorno para Dessau, os viajantes apresentaram um relatório sobre a visita à União Soviética que foi lido em auditório para docentes e discentes. Em seguida Sharon foi convidado por Kandinski para um jantar em sua casa no campus Bauhaus. Durante o jantar, segundo o Sharon, [...] ele tentou me convencer de que todos os aspectos positivos do desenvolvimento da arte e da cultura na Rússia se deviam ao alto nível de espiritualidade russa, do homem russo, e não do sistema social soviético. Eu me opus a ele, listando as realizações da arte por Maliévitch e Lissítski, a poesia de Maiakóvski e Meyerhold, mas meus argumentos eram acanhados diante de um orador tão sofisticado como Kandinski (EFRUSSI *apud* JALLAGEAS; LIMA, 2020, p. 392).

¹⁷⁰ Conforme será abordado nos tópicos seguintes.

O que talvez Sharon não tenha compreendido é que, para Kandinsky, o fato de nascer em território russo signifique entrelaçar necessariamente a espiritualidade com qualquer outra prática, mesmo quando, em alguns casos, os artistas opunham-se à tendência de considerar o *conteúdo interior* em detrimento do mundo sensível. Se a exaltação da espiritualidade russa foi realizada por Kandinsky em diálogos com seus alunos e colegas, em suas obras, essa dimensão criou raízes.

Essas características permitiram que Kandinsky buscasse a sistematização da arte de seu tempo de modo diferente de outros artistas. Relato semelhante ao de Sharon foi o da artista Gunta Stölzl (1897 – 1986), que, com interesse crescente sobre o que ocorria na União Soviética, após estadia no país, descreveu suas impressões.

Estou interessada no país e ainda mais nas pessoas. Afinal, esse é o único lugar do mundo onde a revolução de fato aconteceu e continua a se desenvolver, onde as pessoas estão realmente tentando criar uma nova vida. O Oriente realmente me interessa como fonte de renovação espiritual [...]. Em todas as áreas da arte vejo resultados realmente surpreendentes que não conseguimos alcançar de forma alguma. Não estética, mas uma síntese de todas as possibilidades e forças [...]. Quero ver a Bauhaus de Moscou em primeiro lugar, a escola de cinema, assim como a velha Rússia, museus, etc. [...] espero estabelecer contatos que me permitam trabalhar lá no futuro (EFRUSSI *apud* JALLAGEAS; LIMA, 2020, p. 391).

Se, de um lado, era possível observar uma produção crescente de artistas que tinham como eixo fundamental a espiritualidade, do outro lado, tem-se os artistas que reivindicavam uma produção artística que considerasse a materialidade do objeto. O ponto em comum de ambos sustentava-se na tensão criada sob a compreensão de uma “arte tradicional” e seus desdobramentos no campo da representação. A ideia da espiritualidade elencada em território russo não é irracional e baseia-se em sistematizações metodológicas de acordo com cada artista ou movimento. Diferentemente da postura de artistas que produziam de acordo com a espiritualidade, viu-se artistas que abordavam questões políticas e tinham, como possibilidades teóricas, a abordagem da arte com a vida, como também valorizavam a utilidade dos materiais e seus usos no cotidiano.

Barr¹⁷¹ pretendia observar de perto as produções das vanguardas russas. Ao chegar na URSS - segundo seu diário -, em vez dos esperados clichês geométricos, deparou com uma gama de produções e debates que visavam reformular paradigmas tradicionais da arte e sua nova função social. Em vez de pinturas e abstrações geométricas, os russos mostraram fotomontagens e fotografias, falaram sobre seus trabalhos na Vkhutemas e dos debates do grupo LEF (Frente de Esquerda das Artes, 1922 – 1928) – grupo interdisciplinar composto por pintores, cineastas, fotógrafos, poetas e teóricos de diversas correntes de vanguarda, como futuristas, construtivistas e produtivistas que buscavam desenvolver uma arte cuja gramática estivesse ligada aos princípios da Revolução de Outubro (FIGUEIREDO, 2017, p. 92).

Para Figueiredo (2017, p. 92), os artistas da LEF buscavam dar à arte a sua função social. Para além disso, no caso do Construtivismo, os artistas pretendiam romper com a “cisão entre arte e vida através da revolução da própria concepção de arte” (FIGUEIREDO, 2017, p. 92). Para tanto, alguns artistas, como Alexander Rodchenko¹⁷², propuseram obras que extrapolaram o sentido de representação. Assim, tanto artistas interessados em aspectos materiais, quanto os que se apoiavam na espiritualidade, passaram a negar a representação pictórica. Nesse sentido, Pável Floriênski comentou

Aquele que se depara pela primeira vez com os ícones russos dos séculos XIV, XV e alguns de meados do século XVI, geralmente fica espantado diante de suas inesperadas construções perspécticas, principalmente quando se trata da representação de objetos de faces planas e arestas retilíneas, como no caso de edifícios, mesas e cadeiras e principalmente de livros, como os Evangelhos com os quais são retratados habitualmente o Salvador e os Santos. Tão singulares construções se opõem de maneira gritante às regras da perspectiva linear, de cujo ponto de vista não podem ser consideradas senão como um ordinário analfabetismo do desenho.

[...] Logo que esta ideia surgiu entre observadores de ícones, nasceu e gradualmente tornou-se mais firme a crença de que tais infrações às leis da perspectiva fazem parte da aplicação consciente de um procedimento artístico da pintura de ícones e que, boas ou ruins, são consideravelmente deliberadas e conscientes (FLORIÊNSKI, 2012, p. 17; 24).

¹⁷¹ Alfred H. Baar, o primeiro diretor e curador do MoMA de Nova York, chegou na Rússia em 1927 e permaneceu até 1928.

¹⁷² A exposição “5.x5 = 25”, teve uma das obras de Rodchenko como protagonistas do rompimento. A obra “suicídio da pintura “. Conhecida também como o tríptico monocromático de Rodchenko, era construído com cores puras, vermelho, azul e amarelo. Essa obra marcou o “apogeu do construtivismo analítico” (FIGUEIREDO, 2017, p. 93).

Floriênski (2012, p. 24) deixou evidente que a herança deixada pela arte antiga da russa para o período moderno foi o questionamento dos usos da *mimesis* como premissa para a representação de uma arte naturalista. O retorno realizado no início do século XX por teóricos e artistas à visualidade dos ícones ortodoxos e aos objetos entendidos de uma “arte popular” (MARCADÉ, 2002, p. 96). De fato, os ícones ortodoxos russos desempenharam um papel na revolução estética nos movimentos de esquerda no período de 1910 a 1920.

O ícone serviu de pedra de toque à tomada de consciência do tesouro formal russo. Mais ainda, ele operou o retorno do cavalete, isto é, a um espaço autônomo, que se constrói por seu próprio ritmo (MARCADÉ, 2002, p. 98).

Ao retomar o ícone ortodoxo russo, conforme foi realizado no capítulo anterior, é possível ver os desdobramentos realizados por Kandinsky no campo pictórico. Ele mostra que, para contornar um ideal de representação ocidental, é preciso questionar a essência e os desdobramentos de outros conceitos. E o desafio é alcançar modos diversos de entender essa imagem até então abstrata na ordem do pensamento.

Portanto, neste capítulo, investigam-se os modos pelos quais a imagem concretiza-se no suporte. Se, ao fim do capítulo primeiro, demonstrei a sintaxe adotada por Kandinsky e os elementos básicos para a criação de uma ciência da arte, no capítulo dois, o intuito foi evidenciar a formação do *conteúdo interior* do artista e como a *intuição*, o mundo inteligível, formata a imagem exterior e sensível. Por fim, com esse último capítulo, busca-se evidenciar relações entre a materialidade e a espiritualidade entre os artistas russos, tal como o rompimento da perspectiva linear em busca de uma visão abstrata. Também propõe-se que Kandinsky, ao realizar esse retorno a uma espiritualidade presente no cristianismo ortodoxo e no xamanismo, poderia estar, também, expressando uma metafísica neoplatônica.

3.1 “FUTURISTAS RUSSOS”: MATERIALIDADE E ESPIRITUALIDADE EM DEBATE

No primeiro quarto do século XX, o modernismo europeu assumiu os pressupostos que dialogavam com esforços econômicos e tecnológicos, tributários da Revolução Industrial, buscando alcançar um novo olhar sobre a arte. Argan cita algumas características dos movimentos que se seguiram:

A deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática, como no estilo; O desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” (aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário, etc.); A busca de uma funcionalidade decorativa; A aspiração a um estilo ou linguagem internacional ou europeia; O esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo (1992, p.185).

Devido à particularidade de cada artista, percebe-se o surgimento de estímulos espiritualistas em oposição aos materialistas, de técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Com transformações em curso, esses artistas russos buscavam não apenas atualizar, “mas revolucionar as modalidades e a finalidade da arte” (ARGAN, 1992, p. 185). Como consequência de uma não universalização dos movimentos que surgiram no período do século XX, Kandinsky, que, por mais que tenha conquistado uma aderência aos grupos na Alemanha, não deixou de inserir em suas obras elementos que dialogassem com características provenientes da Rússia e de toda uma cultura que preserva elementos nacionalistas.

O início do século XX trouxe diversas inovações, permitindo com que os artistas questionassem os estilos precedentes da história da arte. Argan (1992, p. 208) comenta que o modernismo se disseminou de modo desigual na Europa e já estava pulsante antes da virada do século. Nesse caso, segundo Argan, ressalta-se que a vanguarda francesa estava embebida no “Impressionismo e no Pós-impressionismo”, enquanto a Alemanha vivenciava desdobramentos de um “Romantismo tardio” em algumas propostas que eram vistas como “resgates alegres e joviais, sendo observadas em Von Stuck” (ARGAN, 1992, p. 208).

Salienta-se que existiam diferenças e distanciamentos entre os grupos que foram formados na Europa. Em 1882, o grupo de Munique, do qual Von Stuck fazia parte, em 1893, a Secessão de Berlim, liderada por Max Liebermann (1847-1945) e, em 1897, a Secessão de Viena, liderada por Gustav Klimt (1862-1918) e, deste modo, prevalece uma cultura figurativa centro-europeia, resguardando características diversas mantidas por cada artista.

Acompanhando as movimentações sociais e artísticas que aconteciam na Europa, na passagem do século XIX para o XX, mesmo que tardiamente, a Rússia experimenta uma atmosfera de inquietude e renovação nos campos social, político e cultural. O levante de 1905¹⁷³, considerado como um marco inicial, um vislumbre do que seria a revolução de 1917, marcaria o primeiro passo de uma mudança geral, que se faria recrudescer na década seguinte.

Existia uma ideia estabelecida de que não existiam bons pintores na Rússia, que a arte só poderia ser considerada se tivesse aspectos europeizantes. Nesse sentido, os artistas russos, apoiados no sentimento nacionalista fortalecido pela revolução de 1917, realizaram mudanças significativas.

Por muito tempo, as artes plásticas russas foram os primos pobres da história da arte, tão enraizada estava a ideia convencional de que, por mais que tivesse uma literatura inesgotável, uma música e um balé originais, a Rússia não era um país de pintores. Apesar da organização

¹⁷³ Segundo Fitzpatrick (2017, p. 55), em 1900, a expansão russa no Extremo Oriente encontrou o Japão, outra potência expansionista. Por mais que a Rússia, sob o comando de Nicolau II, não tivesse estabilidade política e econômica, o tsar não apresentou cautela diante o conflito. Assim, em janeiro de 1904, iniciou-se a Guerra Russo-Japonesa. A participação desastrosa da Rússia tentou recorrer, sem sucesso, aos *zemstva*, grupos administrativos de pequenas regiões. O evidente fracasso incentivou o movimento liberal, a nobreza e os profissionais dos *zemstva* a se unirem ao movimento ilegal da “Libertação, controlado da Europa por Piotr Struve e outros ativistas liberais” (FITZPATRICK, 2017, p. 52). Esse movimento realizou uma série de “banquetes” para convencer uma elite social a aderir uma ideia de reforma constitucional. Ao mesmo passo, em janeiro de 1905, “trabalhadores de São Petersburgo realizaram uma manifestação pacífica – organizada [...] por um religioso renegado com relações com a polícia, o padre Gapon – a fim de atrair a atenção do tsar para suas queixas econômicas. No Domingo Sangrento (9 de janeiro), tropas dispararam contra os manifestantes diante do Palácio de Inverno, e deu início a Revolução de 1905. Durante nove meses os liberais conseguiram organizar os “*zemstva*, os novos sindicatos de profissionais de classe média, e agrupou-se às pressões heterogêneas das manifestações estudantis, greves operárias, desordens camponesas, motins das forças armadas” (FITZPATRICK, 2017, p. 52). O Manifesto de Outubro, realizado por Nicolau II, em 1905, reconhecia a proposta de uma constituição e cria um parlamento nacional eleito, a Duma. Essa manobra política de Nicolau divide os liberais em outubristas, que aceitaram a proposta do tsar, e os democratas constitucionais (*kadeti*), que se recusaram a aceitá-lo. Ambos os grupos se transformaram em partidos, Outubrista e *Kadeti*, e prepararam para as futuras eleições para a Duma. No caso dos operários que participaram ativamente das eleições organizaram-se em *soviète*, um em São Pertesburgo, agrupando os Mencheviques, tendo como liderança Trótski, e um em Moscou, sede dos bolcheviques, composto por figuras como Vladimir Ilyich Ulianov, mais conhecido como Lenin.

de Paris, por obra de Diáguiliev, de uma vasta exposição de arte russa na Salão de Outono de 1906, apesar da contribuição eslava aos Balés Russos de Diáguiliev, que marcou toda uma época, apesar do livro de Louis Réau sobre L'Art russe des origens à Pierre de Grand (1921), essa opinião era defendida por muitos que só viam luzes nos grandes ateliês europeus, que faziam do ocidente a escola de todos os pintores e ocultavam o passado russo (MARCADÉ, 2002, p. 83).

Segundo Gianni Cariani (1999, p. 392), nos anos de 1879, não existia, na Rússia, nenhuma tendência que fosse verdadeiramente nacional. Destaca-se que existiam artistas distintos, mas que não possuíam uma concepção única sobre a pintura.

Neste caso, o que se observou foi a existência de um grupo de artistas que se vinculavam a um conjunto de tradições em diálogo com as tendências nacionais, como o “folclore”, por exemplo, que permitiu a construção de uma identidade nacional, com características comuns reconhecível pelo público, mantendo a originalidade específica para cada um deles. Contudo, discorda-se de Cariani, ao entender que a própria existência dos ícones e da arte produzida pelos povos originários, pelos camponeses, conforme comenta Bowlt (1976, p. XXI), a pintura de objetos, de cerâmica, tecido, era suficientemente uma expressão artística notável e atraente aos olhos da aristocracia.

Não se pode ignorar que, no processo de ocidentalização promovida por Pedro, O grande, a aristocracia passou a compreender o ideal das artes com base em cânones ocidentais, rechaçando a produção artística que tinha outras visualidades. Além disso, Figes (2021, p. 388) salienta que, em 1812, com a invasão de Napoleão em terras russas, não só os intelectuais, como também parte dos soldados que lutaram na guerra, passaram a repelir os processos de ocidentalização.

No início do século XX, o centro artístico russo dividiu-se em dois polos: Moscou e São Petersburgo. Argan (1992, p. 324) afirmou que, de todas as “correntes” dos movimentos artísticos do século XX, a russa é a que assume, de modo mais flagrante, os propósitos revolucionários de acordo com critérios sociais, políticos e econômicos. Nas primeiras décadas do século XX, vê-se o

desenvolvimento do Raionismo, do Suprematismo¹⁷⁴ e do Construtivismo. A repulsa pelo regime dos czares (1992, p. 324) e o envolvimento com a industrialização abriu espaço para a cultura ocidental, especialmente a francesa e a alemã. A ponte com o Ocidente foi estabelecida por artistas como Vladimir Maiakovski (1893-1930), Kazimir Malevich¹⁷⁵ (1879 - 1935), Naum Gabo (1890-1977) e Wassily Kandinsky.

Quando se fala em futurismo, a tendência é realizar aproximações com a vanguarda italiana. O futurismo italiano dialogou com as linguagens da literatura e das artes visuais, e teve seu porta voz na presença de Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944). Em 1909, Marinetti lançou o *Manifesto futurista*¹⁷⁶, trazendo a materialidade para as obras, a velocidade e o dinamismo. Alinhando-se com a indústria e realizando uma ode às máquinas, esses futuristas afirmam que é preciso dominar a tecnologia oferecida e distanciar-se da arte do passado.

Embora tenha-se o costume de descrever alguns artistas russos por meio da nomenclatura ocidental das vanguardas europeias, esses artistas demonstram estar em uma lógica terminológica própria no interior da Rússia, sendo alguns grupos definidos como *futuristas russos*. Wassily Kandinsky era considerado um deles, mesmo não estando completamente inserido em um discurso da esquerda política e mantendo a sua fé no Cristianismo ortodoxo, fatores que tardiamente serão vistos como práticas a ser combatidas.

¹⁷⁴ Kazimir Malevich (1879-1935), o principal suprematista, para formular o movimento entre a ideia da percepção, fenomenização do espaço em um símbolo geométrico, para resultar em uma abstração absoluta. Malevich nega a vinculação de um determinismo mecânico e social da arte, como também a sua esteticidade. Ver MALEVICH, “O suprematismo”, publicado no catálogo da exposição *Não figuração e suprematismo* (1919).

¹⁷⁵ O contato de Kandinsky com Malevich mostrou-se diferente, pois ambos mantinham interesses pela questão do espiritual na arte. Segundo Vallier, “é possível que tenha sido atraído [Malevich] pelas primeiras tentativas abstratas. As pesquisas de Kandinsky já eram conhecidas pelos seus compatriotas” (VALLIER, 1980, p. 14). Entretanto, o rompimento dos limites pictóricos realizados pelo Suprematismo de Malevich soa como um extrapolamento do que é abstrato, e, segundo Vallier “[...] a pintura de Malevich queimando etapas, desvendava já os extremos limites da abstração. Nos seus quadros, a abstração foi tão longe, que conduziu a pintura - toda a pintura - para seu próprio fim, para o nada revelado” (1980, p. 114). Essa cena de vanguarda russa que já conhecia o abstrato e propõe ultrapassar de todas as maneiras a representação naturalista, vê com Malevich a busca pela expressão pura do espaço com as obras *Quadrado preto sobre fundo branco* (1913) e mais tarde o *Branco sobre branco* (1917 - 1918). Ao suprimir esse objeto da tela e colocar em contraste o preto e o branco, não reprimindo, mas evidenciando, Malevich exprimia um estado supremo da pintura, a “supremacia da forma sobre o conteúdo”. Para Vallier (1980, p. 110), Malevich e o Suprematismo dialogavam com as novas tendências francesas, sobretudo com o Cubismo em sua busca pela expressão pura do espaço.

¹⁷⁶ Publicado em 20 de fevereiro de 1909 pelo jornal *Le Figaro*, marcou a fundação da vanguarda. O manifesto reuniu 11 tópicos que resumiam as premissas do grupo.

De todo modo, por mais que Kandinsky não tenha assumido de modo evidente e efusivo um posicionamento político, parte dos *futuristas russos*, especialmente os construtivistas, tiveram uma recepção contemporânea despolitizada de suas obras (FIGUEIREDO, 2017, p. 92). Percebe-se que parte da recepção das obras dos *futuristas russos* tiveram o teor político suprimido, inclusive o discurso do próprio Kandinsky.

Em política, são partidários da representação popular ou republicanos. O medo, o horror e o ódio que ontem alimentavam por tais opiniões políticas hoje eles dedicam à anarquia, da qual apenas conhecem o nome e cujo simples nome os apavora. Do ponto de vista, são socialistas. Afiam a espada da Justiça para desferir o golpe mortal na hidra capitalista e abater o Mal. Ninguém, entre eles, jamais conseguiu resolver uma única dificuldade. São outros homens, superiores a eles, que sempre fizeram avançar o carro da humanidade. Como poderiam imaginar os esforços e aflições desses outros? Não fazem mais do que sofrer de longe os efeitos destes e acreditam em algum meio simples e infalível” (KANDINSKY, 2015, p. 43).

Entende-se que é apropriado ressaltar alguns dos posicionamentos políticos de Kandinsky. O artista passou por mudanças intensas no período em que esteve na Rússia, durante a Primeira Grande Guerra e a Revolução de outubro de 1917. Nesse sentido, diante das mudanças intensas, o artista realizou críticas ácidas aos partidos. Essa crítica também se estende aos religiosos e aos que vinculam a religião e a moral para pensar no futuro.

A frase “Deus está morto”¹⁷⁷ (KANDINSKY, 2015, p. 43), proferida por Kandinsky, aparece como uma máxima para os debates entre a materialidade e a ideia de uma negação da espiritualidade. “Depois de 1917, seu casamento com Nina Andreiévskaia e uma revolução que doravante, fora dele, paralelamente a ele, fez, parece-lhe, tábula rasa. [...] (BOUILLON, 2015, p. 23). Essas disputas de narrativas diante da utopia proposta pela Revolução de 1917, fez com que Kandinsky participasse das mudanças no âmbito artístico, ao mesmo tempo que discordava do que era proposto pelo partido. Ele chega a lecionar no Departamento de Belas-Artes (IZO), para a reorganização dos museus e o desenvolvimento do ensino artístico (BOUILLON, 2015, p. 23). Contudo, Bouillon explica a situação delicada na qual o artista está inserido.

¹⁷⁷ Frase originalmente teorizada por Friedrich Nietzsche (1844-1900), aparece pela primeira vez em *A Gaia Ciência* [1882], nas seções 108, e na 343. E também é debatida nas passagens de *Assim falou Zaratustra* [1885]

Kandinsky se situa ideologicamente à direita da vanguarda, enquanto a utopia anarquizante de Malevitch se situaria no centro e o materialismo dialético de um Tátlin à esquerda, no sentido lógico do desenvolvimento revolucionário. A melhor prova disso é fornecida pelo próprio Kandinsky, quando, durante esse breve período de liberdade total que tem a proteção do liberal Lunatcharsky, comissário da Instrução Pública, e no qual “tudo é permitido”, ele trabalha, antes de tudo, na edição russa de *Olhar [sobre o passado]*, que lhe absorve todas as forças ao longo de vários meses (BOUILLON, 2015, p. 24).

De todo modo, Bouillon (2015, p. 25) afirma que o fato de Kandinsky ter assumido a reorganização dos museus, propondo o abandono da ordem cronológica, que retomava uma história da arte europeia, em detrimento de uma organização por categorias formais, “não se poderia trair melhor uma oposição fundamental – que é um sinal de cegueira - às leis do materialismo histórico e dialético!” (2015, p. 24). Para o teórico, a partida de Kandinsky da Rússia demonstra o isolamento e um distanciamento ideológico do artista em relação ao partido.

Entende-se que, desde a publicação de *Do espiritual na arte e na pintura em particular* [1911; 1912], tal como as significativas modificações realizadas pelo artista em *Olhar sobre o passado* [1913; 1918], demonstraram que a questão ideológica é fundamental para suas escolhas. Conseqüentemente, por mais que o artista fizesse críticas aos grupos de esquerda, essas discordâncias não mudam a sua proximidade com os povos originários e até mesmo seus diálogos, em que exacerba a ideia de uma “alma russa”, podendo receber contornos nacionalistas.

Assim, procura-se mostrar como alguns dos *futuristas russos* dialogam com as vanguardas europeias, considerando aspectos sociais, econômicos e artísticos. Em busca da possibilidade do rompimento com uma arte naturalista centro europeia, esses artistas usufruíram de outras visualidades que os aproximavam de uma arte pensada a partir das referências russas.

Em 1912, a multiplicidade de tendências foi uma das características mais singulares da pintura não naturalista.

A vanguarda russa demonstrou claramente, por sua prática, que a passagem para a “abstração” - termo que, lá, foi tão explícita e tão legitimamente suspeito quanto por Kandinsky - estava estreita e inegavelmente ligada a cada instante ao processo de desconstrução e, em seguida, de mutação de uma sociedade. O exemplo de Gabo, Malevitch e Tátlin demonstra com clareza o que por vezes se afirmou com audácia, mas sem prova decisiva, em relação a Kandinsky: a

tomada de posição com respeito à figuração do real não é, não pode ser outra coisa senão uma tomada de posição em relação ao próprio real, isto é, em última análise, em relação a certo estado da sociedade humana (BOUILLON, 1991, p. 55).

Para esses artistas futuristas, seria necessário embasar-se em outras regras para a criação artística, assim como a Rússia, naquele momento, estava em constante rompimento de paradigmas políticos, sociais e econômico. Deste modo, por mais que tivesse surgido um diálogo com a cultura europeia, não se descarta a importância da cultura e da arte dos povos originários e a herança da arte produzida pela igreja ortodoxa. Muitos dos artistas russos da época estavam em uma vertente que valorizava a cultura russa, que buscava visibilizar um patrimônio icônico e estilístico da antiga arte eslava (ARGAN, 1992, p. 324).

Duby (1997, p.201) explica que o elo da Rússia com o antigo Império Bizantino pode ser compreendido por meio de algumas observações sobre a imagem artística, como os motivos decorativos, a figuração e sua relação com a *mimesis*, que, de certo modo, distinguia-se dos modos representacionais perpetuados pelo Renascimento latino.

Essa busca pelas origens pode ser observada no próprio agrupamento e as dissoluções de grupos de artistas russos a partir dos anos de 1910. Para Arlete Cavaliere

Os pintores russos de vanguarda se articularam, de início, em dois grupos: 1. União da Juventude (*Soiuz molodió*), de Petersburgo (Filónov, Rozánova, Chkólnki), cuja primeira exposição data de março de 1910. 2. Valete de Ouro (*Bubnóvi valiét*), de Moscou (David Burliuk, Iliá Machkov, Nikolai Kúblin), que expõe pela primeira vez em dezembro de 1910). Mais tarde alguns dissidentes (Lariónov, Gontcharóva, Maliévitch, Tatlin, Chagall e outros) se separam do Valete de Ouro, dando origem a um terceiro grupo, *Oslíni Khvost* (Rabo de asno), que expõe em março de 1912 (2017, p. 26).

Observa-se a fluidez de filiações entre os movimentos, entendendo que as diferenças entre eles eram de caráter estético e, segundo Cavaliere, “os membros do Valete de Ouro espelhavam-se sem reservas nos exemplos franceses”, enquanto o grupo Rabo de asno buscava poucos aspectos da arte ocidental, privilegiando a exacerbação da arte icônica russa e temas camponeses.

Nota-se que Kandinsky jamais ignorou a sua relação com a Rússia e, mesmo durante seu período na Alemanha ou na França, manteve suas obras vinculadas às mudanças de visualidades que aconteciam na Rússia, referenciando símbolos e mitologias como o caso da figura do cavalo, que passaram a habitar seus quadros por meio de uma sintaxe própria. Segundo Besançon (1997, p. 537), durante o período no qual o artista passou fora da Rússia, ele enviava resenhas de modo periódico para as revistas em Moscou e participava de exposições, como as organizado pela *Valete de Ouro* (1912), que explorava as tendências simbolistas da cor e dos sons. Contudo, em seu retorno, em 1914, encontrou resistência em diálogos com Ivan Kliun (1873 – 1943), El Lissitzky (1890 – 1941) e Alexander Rodchenko (1891–1956).

A desconfiança sobre o trabalho de Kandinsky apareceu, sobretudo, após a publicação de seu livro *Do espiritual na arte e na pintura em particular* [1912], que teve trechos apresentados em 1911, no Congresso Pan-Russo de Artistas, em Petersburgo, e sua publicação em 1912. A exaltação das espiritualidades em suas obras desagradou parte desses artistas russos, que a compreendiam como desalinhada aos interesses de uma nova arte para a Rússia dissociada de religiosidades.

Düchting (2000, p. 58) explica que Kandinsky recebeu críticas do escritor Nikolay Punin (1888-1953), que não eram fundadas no próprio trabalho de Kandinsky. Nesse sentido, diz que

As relações artísticas de Kandinsky são insignificantes. Enquanto sua obra se limita às esferas do espiritualismo puro, ele tem algumas sensações a partilhar, mas assim que começa a falar na linguagem das coisas, torna-se não apenas um mau artesão (desenhista, pintor) mas simplesmente um artista vulgar e inteiramente medíocre (PUNIN *apud* DÜCHTING, 2000, p. 58)

Com o início da Primeira grande guerra na Europa, Kandinsky retorna para Moscou em 1914, dedicando-se às obras com elementos figurativos, acentuando os mitos russos, as estruturas da arquitetura moderna e as pinturas inspiradas na arte popular e dos povos originários¹⁷⁸. Durante o período em que esteve na Rússia, foi membro do Departamento de Belas-Artes - IZO (1918), do

¹⁷⁸ Cavaliere (2017, p. 27) indica que nas vanguardas russas os pintores cubo-futuristas [tinham um apreço pela arte *naïf*, ou, como escreve a teórica, arte “dos primitivos”. Um exemplo são as representações *lubok*, que ilustravam romances cavalheirescos, aventuras e passagens religiosas.

Comissariado para a Instrução pública - Narkompros (1918); e do Bureau Internacional e do Diretório da Seção Teatro e Filme (1918) e, em 1919, torna-se membro do Comitê de Redação da Enciclopédia de Belas-Artes. Dentre os inúmeros projetos pelos quais participou no período de 1917 e 1920¹⁷⁹, destaca-se seu engajamento na Fundação Inkhuk (Instituto de Cultura Artística), para o qual redigiu um programa educacional que foi adotado em partes, ocasionando o posterior afastamento do artista e a escolha pela Bauhaus de Weimar. Antes de ir para Berlim e ser chamado para lecionar na Bauhaus, Kandinsky ainda realizou algumas exposições na Rússia.

No caso de Kandinsky, assume-se, nesta investigação, que seu projeto para obras não naturalistas era evidente, especificamente por compreender a busca de uma sintaxe própria para as obras, com ênfase na “intuição” (KANDINSKY, 2016, MOBI, 3, p. 92). Esse conceito elencado por ele defende a parte subjetiva do artista como fator primordial e necessário para o processo criativo, conforme já foi abordado nesta tese. Contudo, diferentemente de Kandinsky, outros artistas russos, vinculados à literatura ou às artes visuais, tiveram diferentes modos de alcançar essa proposta de criação¹⁸⁰.

Se as mudanças na Rússia ficaram visíveis a partir da revolta de 1905, posteriormente, com a revolução de 1917, percebe-se a exigência de um retorno às origens e às fontes da cultura russa. Para além disso, o momento político

¹⁷⁹ Na obra *Olhar sobre o passado* fica evidente a trajetória de Kandinsky durante o período de 1918, ao voltar a residir na Rússia até dezembro de 1921, quando decide retornar à Alemanha. Em 1921: Maio: membro do comitê encarregado de estudar a criação de uma Academia da Ciência Geral da Arte; dirige o subcomitê da seção de psicofisiologia.

¹⁸⁰ Cavaliere argumenta que no período da Revolução de Outubro, além das mudanças significativas na arte, tem-se mudanças no campo linguístico. “É preciso assinalar que às vésperas da Revolução de Outubro, de par com a invenção poética, ocorria uma conseqüente pesquisa filológica a investigar as inúmeras possibilidades da língua russa. Essa investigação se revelaria, em particular, por meio de estudiosos, hoje renomados, conhecidos como “formalistas russos”, que formulam uma teoria da literatura que é uma ciência da arte poética. Trabalhos seminiais foram produzidos, especialmente entre 1915 e 1930, em duas frentes principais, cujas preocupações estéticas continuam de extrema atualidade: o Círculo Linguístico de Moscou, em 1914, com a fundamental participação de Roman Jakobson, e a Associação para o Estudo da Linguagem Poética, a Opoiáz (Óbchchestvo izut-chéniia poetícheskovo iaziká), em Petrogrado, em 1917, com uma profunda pesquisa sobre a textura fônica do poema efetuada por Óssip Brik, pioneiro em matéria de poética e linguísticas modernas”. (2017, p. 30). A argumentação vinda das teorias formalistas estadunidenses, sobretudo do crítico de arte Clement Greenberg (1909 – 1994), consideravam a necessidade de ignorar o conteúdo das obras, seja a espiritualidade ou seu vínculo com as religiões, seja pela própria subjetividade do artista. Contudo, Louise Hardiman e Nicola Kozicharow (2017, p. 9) comentam essas abordagens não tiveram lastro na arte moderna russa, pelo histórico do cristianismo ortodoxo e da visualidade dos ícones, importante para a formação de artistas como Goncharov e Malevich. Sobre esse aspecto da formação dos artistas, ver (BOWLT, 1991).

indicava a necessidade de uma arte que dialogasse com o proletariado ou com o rompimento com uma arte “burguesa” (CAVALIERE, 2017, p. 32).

Nos anos de 1917 e 1924, alguns artistas se opunham ao naturalismo/realismo ou qualquer tipo de relação com uma arte que pudesse demonstrar características espiritualistas, indicando um egoísmo ou forma de individualismo, caracterizados como sentimentos burgueses, prezando pelo racionalismo. Para além disso, Kiblitisky (2002, p. 129) menciona que, em 1917, era possível perceber uma divisão entre os artistas na Rússia: os de esquerda e os de direita. Dentro dessa divisão, os de esquerda eram chamados de “os futuristas”, como Kandinsky e Malevich. E os de direita eram artistas que simpatizavam com práticas naturalistas.

Ao ter assinado o decreto sobre a propaganda monumental em 12 de abril de 1918, Vladimir Lênin soube que, daí para diante, essa resolução ideológica se tornaria um dogma. No mesmo ano, o Partido Comunista aprovou um decreto especial abolindo a Academia das Belas Artes, a antiga Academia Imperial das Artes que fora o reduto da estética realista considerada pelo novo poder como reacionária, velha e ultrapassada. Mas, passou muito pouco tempo e as relações do Partido Comunista com a arte modificaram-se radicalmente (KIBLITSKY, 2002, p. 132)

Parece que, nesse momento, os artistas foram divididos em esquerda e direita em relação ao tipo de representação adotados em suas obras. De fato, as mudanças de ideologia e a queda do Império clamavam por uma arte que flertasse com a utopia, com a criação de mundos possíveis e outras possibilidades de representação. Esse espaço, a princípio, de liberdade criativa, fomentou a criação de abordagens que tendessem a uma apresentação das obras não-figurativas e criações de sintaxes diversas que se apoiaram nos usos formais das cores e das formas.

No final de 1927, início da industrialização socialista do país, houve uma transformação do próprio gosto na recepção da arte. Foi justamente o povo, semi analfabetizado, meio faminto, que exigiu do Partido que a pintura contasse a vida do país de uma maneira mais clara e simples. O povo quis ver as imagens concretas das construções, fábricas e colhóses. [...] O Partido lança uma enorme campanha da crítica contra os artistas futuristas e de vanguarda (que foram os primeiros a aceitar a revolução sem quaisquer restrições), que são acusados do formalismo, do servilismo aos interesses burgueses e da obediência ao gosto da arte ocidental (KIBLITSKY, 2002, p. 132)

Após o adoecimento e o afastamento de Lenin¹⁸¹ (1879 – 1924) em meados de 1923, ocorreu a ascensão do stalinismo e o cenário artístico mostrou-se hostil aos artistas que não compactuavam com as prescrições do Partido. Em 1932, para reforçar os interesses do governo, o Partido aprovou um decreto denominado “Sobre a Reestruturação das Organizações Artístico-Literárias” (KIBLITSKY, 2002, p. 132). Foi neste período que começou a denominar essa nova produção com o título “Realismo socialista”, que se embasava em uma reprodução naturalista que representasse a dinâmica, os valores, a idealização do cotidiano, a propaganda de símbolos soviéticos e exaltação das propostas do Partido.

Kandinsky, em meados de 1925, começou a questionar a utilização de elementos geométricos e a busca pelo abstrato por artistas materialistas. Essa geometrização, segundo Kandinsky, aparece de modo racionalizante, sem dialogar com o *conteúdo interior*.

É aqui que nasce a ruptura mais profunda que separa, nos movimentos artísticos, as tendências latinas das tendências eslavas e germânicas – divórcio que se tornou agora bastante claro. [...] aqui que é preciso procurar o começo da arte abstrata, cuja existência se legitima através da avaliação interior dos elementos da arte, se colocarmos de parte o problema exterior da forma (tal como é encarado sobretudo pelo construtivismo). [...] Se avaliarmos de um modo puramente exterior e frio o elemento formal na arte (e na vida), as obras de arte abstratas estão mortas (KANDINSKY, 2016, MOBI, 3, p. 86-92).

Além de propor um método criativo para alcançar o abstrato e sistematizar os elementos pictóricos para a concretização das obras, o artista demonstrou o incômodo de perceber o abandono da *intuição* e o que ele chamaria de “avaliação interior do elemento formal” (KANDINSKY, 2016, MOBI, 3, p. 91-92). Para Kandinsky, é preciso avaliar os elementos formais internamente, de acordo com a intuição, para, então, relacionar-se com a avaliação exterior, e só assim é possível conceder vida às obras de arte (KANDINSKY, 2016, MOBI, 3, p. 200).

Para Philippe Sers

O objetivo de Kandinsky é o desenvolvimento de um verdadeiro programa para o estudo dos meios exteriores de acordo com seu valor interior (ressonância espiritual). Este programa deve comportar: 1. Uma análise dos elementos em si mesmos e nas suas relações profundas com os seus efeitos exteriores e interiores; 2. Uma realização experimental destes elementos que permita evidenciar a

¹⁸¹ Seu nome de registro era Vladimir Ilyich Ulianov, mas optou pelo pseudônimo Lenin. Governou a Rússia durante o período de 1917 a 1924.

especialidade dos diferentes mundos artísticos e, ao mesmo tempo, as suas afinidades profundas; 3. A descoberta de um mundo desconhecido, o da pulsação misteriosa que fará de uma construção exata – mas morta – uma obra viva (SERS, 1970/2016, M, p. 42-49).

Esses impasses evidentes entre as propostas de Kandinsky e o desenvolvimento de uma arte que privilegia a materialidade o aproximou do cenário artístico alemão, onde Kandinsky passou a atuar a partir de 1921, fortalecendo a construção de sua sintaxe que une elementos espirituais e interiores com a materialidade do suporte. Para Kandinsky, existiam alguns princípios místicos que constituíam a *necessidade interior*, sendo eles:

Cada artista, como criador, deve exprimir o que é próprio de sua pessoa. (elemento da personalidade).

Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio dessa época. (Elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação).

Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir o que, em geral, é próprio da arte. (Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos e em todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei de espaço nem de tempo) (KANDINSKY, 2010, p. 83).

As ideias desenvolvidas por Kandinsky sobre os princípios norteadores da *necessidade interior* que definem a obra abstrata estão alinhados às características das vanguardas segundo Argan, conforme foram mostradas no início deste subcapítulo.

Kandinsky viu no abstrato a possibilidade para suprimir a ânsia de chegar a uma obra pura que fosse capaz de unir mais de uma expressão artística. Contata-se que alguns dos seus princípios podem dialogar com o que foi desenvolvido pela filosofia plotiniana, principalmente no último princípio, quando Kandinsky estipula que “Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir o que, em geral, é próprio da arte. (Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos [...])” (2010, p. 83). Estaria Kandinsky, mais uma vez, elaborando um elemento inteligível? De todo modo, em Plotino, no Intelecto, morada de todas as formas, é possível aos humanos contemplarem todas as formas, inclusive a da Arte, para então produzir (V. 8 [31] 5, 5). É assim que a interioridade demonstra a forma capaz de realizar uma bela obra, independente do formato em que ela irá assumir na materialidade. Conseqüentemente, cabe

ao artista, segundo Plotino, acostumar sua visão perante os inteligíveis, para, então, conseguir ver a forma inteligível. “Pois nenhum olho jamais veria o sol se não tivesse nascido soliforme? e a alma não veria o belo sem ter-se tornado bela” (I. 6 [1], 9, 23-25). Para o filósofo, a capacidade de contemplar o que é inteligível é inerente aos humanos, contudo, é preciso lembrá-los dessa capacidade.

Kandinsky, ao ressaltar que o elemento de uma arte pura “não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei de espaço nem de tempo.” (KANDINSKY, 2010, p. 83), indica a dimensão metafísica da arte pura, desvinculando-a da materialidade como princípio criador dessas obras.

Certamente, as mudanças que aconteciam no meio artístico vivenciado por Kandinsky possuem participação decisiva para a criação desses princípios da *necessidade interior*. Além disso, destaca-se o plano de ensino pensado por ele, com o intuito de propagar a criação conforme os elementos abstratos.

3.2 MIMESIS E A ARTE MONUMENTAL: UMA PROPOSTA DE VINCULAÇÃO CONCEITUAL ENTRE KANDINSKY E PLOTINO

Conforme subcapítulo anterior, Kandinsky retornou à Rússia após os conflitos da Primeira Grande Guerra, onde passou a estabelecer relações com os artistas futuristas. De certo modo, sua estadia na Rússia não foi bem aceita, sobretudo após a publicação da edição de *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, em 1912, a qual recebeu diversas críticas pelo “tom” espiritual.

Bouillon indicou que, entre 1910 e 1920, as teorias do artista tiveram uma recepção complexa, pois suas teorias são aceitas na Alemanha como partícipes da esquerda, trazendo discussões inovadoras no quesito formal das obras e, para a Rússia, se mostram ultrapassadas, “sendo colocado próximo à direita”, que, por mais adequada a sua teoria das formas e das cores apareça para os artistas russos e para o próprio Estado socialista, a desconfiança paira sobre a imagem de Kandinsky, que não consegue ser desvinculado de suas intenções em relação à espiritualidade¹⁸² (BOUILLON, 1991, p. 20). Contudo, se a recepção de seu primeiro livro não foi das melhores na Rússia, a versão de *Olhar sobre o passado*, publicado em 1918, exaltando uma Moscou de “conto de fadas” (BOUILLON, 1991, p. 20), fez com que o artista passasse por momentos delicados perante a crítica.

Os desencontros ideológicos, ao redor da concepção de uma obra de arte e dos aspectos elementares para a sua criação, fizeram com que Kandinsky passasse a observar outros contextos artísticos que acolhessem a sua teoria. De fato, conforme argumenta Pereda (2005, p. 9), aquele momento revolucionário fomentou diversas metodologias, com espaço para a criação de outros métodos de ensino, com artistas e teóricos diversos.

La realidad pedagógica resultó ser, sin embargo, extraordinariamente heterogénea. Aunque el VKhUTEMAS dio cobijo a algunos de los más grandes artistas de la vanguardia rusa y, em especial, a aquellos que suelen presentarse al amparo del amplio término de

¹⁸² Bouillon (1991, p. 25) explicou que movimento de desconfiança também aconteceu com Malevich, que por mais que demonstrasse obras figurativas que dialogavam com as propostas Estatais, deixava transparecer seu apego às obras de uma antiga Rússia, seja por meio da legenda, trazendo termos como “sensação”, “sensação do espaço”, revelando uma “mística religiosa” que retirava a sua importância revolucionária.

<<constructivismo>> (Rodchenko, Liubov Popova, Tatlin, Barbara Stepanova), la institución de Moscú fue terreno abonado para las más diversas corrientes formales. Mientras que en la facultad de Pintura los maestros de la izquierda pictórica avanzaban por la vía de la experimentación en una pintura irrenunciablemente materialista y abstracta, pierta com puerta, en la vecma facultad de Artes Gráficas, un grupo de artistas reunidos em torno a los intereses menos radicales de su rector Vladimir Favorski, buscaban um caminho intermédio entre la vanguardia y los valores tradicionales de la cultura rusa. El <<padre>> Florenski era uno de ellos (PEREDA, *apud* FLORENSKI, 2005, p. 9).

Pereda (2005, p. 9) ressaltou os avanços da “esquerda pictórica” nas experimentações, indicando os destaques para a abstração e o materialismo dessas obras, demonstrando a formulação de tendência que priorizava a utilidade dos objetos cotidianos com a sua vinculação aos elementos abstratos. Para Bouillon (1991, p. 25), foi por meio do alcance prático da metodologia criada por Kandinsky que ele conseguiu manter-se na Rússia por tanto tempo e assumir cargos estatais. Ao propor um modelo de criação de obras com base em elementos formais, preocupado com a recepção psicológica no espectador ao contemplar a obra, levou ao distanciamento da figuração ocidental.

Para Kandinsky as coisas caminham a reaparecer, a não mais se beneficiar das ambiguidades da obra “pura”, destacada de seu “autor”: é o famoso debate sobre o programa do Inkhuk, o Instituto de Pesquisas Artísticas, fundado em maio de 1920, onde se faz necessário fixar diretrizes concretas, expor um sistema que não mais manejará linhas e cores, mas homens e objetos, num mundo real. Kandinsky se vê colocado em minoria, e não serão os poucos sucessos posteriores que poderão modificar o curso das coisas (BOUILLON, 1991, p. 25).

Considerando a passagem de Kandinsky pelo Inkhuk, pela Vkhutemas e, por fim, na Bauhaus, aborda-se neste ponto seu plano de ensino voltado para a dimensão psicológica das obras em contato com o observador, mesmo quando se tratam de obras que utilizam o abstrato. Para Kandinsky, a arte deve ser compartilhada entre os humanos, vide a própria metáfora do triângulo espiritual¹⁸³, para que aconteça de fato uma revolução. Esse movimento seria realizado por meio das artes por possuírem a capacidade de modificar os humanos. De certo modo, é possível realizar aproximações entre Kandinsky e Plotino, já que ambos buscavam entender, cada um de seu modo, a relação entre as obras de arte e a contemplação dos humanos.

¹⁸³ (KANDINSKY, 2015, p. 35-36).

Deste modo, evidencia-se a investigação realizada com o intuito de englobar esses aspectos metodológicos relacionados à própria atividade de ensino. Kandinsky apresentou seu plano de ensino para o Instituto de Arte e Cultura.

The aim of the Institute of Art Culture is the basic and elementary study of the separate fields of art and of art as a whole. It would be both analytical and synthetic.

This study concerns itself with three major problems:

- 1) Theory of the separate types of art.
- 2) Theory of relationship between these types.
- 3) Theory of "monumental art" or art as a whole

(KANDINSKY, 1945, p. 75).

O interesse de Kandinsky, ao propor um plano de estudos para o Instituto de Arte e Cultura, foi de investigar os “efeitos e as influências” (KANDINSKY, 1945, p. 75) da obra de arte sobre os espectadores. Para o artista, a produção de suas obras considera os princípios interiores. O primeiro passo para o artista resolver essa questão é comentado por Kandinsky como sendo a importância de olhar para a obra como se fosse a primeira vez, observar com o olhar do espectador e, para tanto, o movimento deve ser do externo para o interior da obra. Conseqüentemente, identificar o suporte e a linguagem utilizada pelo artista passam a ser os passos iniciais da análise (KANDINSKY, 1945, p. 75).

Em *Ponto e linha sobre plano* (1991), observa-se a aplicação da teoria das formas para a pintura, como também para outras artes, como na arquitetura, escultura e teatro. Essa abordagem é posteriormente justificada por Kandinsky como um modo de entender a dimensão psicológica das obras ao serem apresentadas ao público. No plano de ensino apresentado pelo artista, ele explicou que a questão dialoga com os elementos pictóricos, conforme já havia sido teorizado por ele, inserindo também os estudos psicológicos para entender o funcionamento da mente humana.

What is the effect on the human psyche of —

- a) Painting as a color and design-form
- b) Sculpture as a space-form
- c) Architecture as embracing, separately and in general, mass, volume and space
- d) Music as a temporary sound-form
- e) The dance as an equally temporary space-form
- f) Poetry as a temporary and oral sound-form

(KANDINSKY, 1945, p. 75).

Nesta investigação, priorizam-se as questões do campo pictural e como seus elementos dialogam com outras linguagens. Se, no primeiro capítulo, foi indicado que o projeto pictórico de Kandinsky era dividido entre as cores e as formas (*ponto, linha e plano*), faz-se relevante perceber como esses elementos agem entre eles e sobre a mente dos espectadores.

“These three problems demand a similar approach, which must influence every activity of the institute and be based on the fundamental idea, that the aim of any work of art is the effect and influence it brings to bear on its observers” (KANDINSKY, 1945, p. 75).

Portanto, realizar essas análises pode facilitar a compreensão da obra de arte ainda quando está em seu momento de composição ou construção (KANDINSKY, 1945, p. 76).

No caso da pintura, para o Kandinsky, “result of these studies would be a greater possibility to feel, to grasp a drawing directly and unconditionally, that is, in its intrinsic value” (KANDINSKY, 1945, p. 76). Esse movimento considera o uso da intuição do artista. Ao valorizar o *conteúdo interior na criação de uma obra, o artista possibilita ao espectador* “[to] observe new revelations in the field of art” (KANDINSKY, 1945, p. 76).

Kandinsky indicou que a forma possui dois efeitos nos espectadores. Uma deriva da ressonância das formas e o outro da ressonância das formas em contato com a cor. Esse último elemento é compreendido como essencial, pela sua capacidade de fornecer um efeito “forte ou duplo” sobre a forma (KANDINSKY, 1945, p. 76). Convém lembrar que Kandinsky apresentou as cores como sendo: vermelho, amarelo e azul. E, logo após: laranja, violeta e verde (KANDINSKY, 1945, p. 77; 2015, p. 90). A mistura simples dessas cores resulta em outras cores e tons, como o marrom, cinza, lilás ou castanho.

Uma das ideias desenvolvidas pelo plano de estudo foi criar formulários¹⁸⁴ para embasar as entrevistas a serem aplicadas aos espectadores, trazendo questões da percepção, em que se busca o entendimento do indivíduo perante uma determinada cor, ou uma determinada forma colorida. Deste modo, esse

¹⁸⁴ Deve-se constatar que a prática metodológica de utilizar formulários como coleta de dados já havia sido realizada por Kandinsky em seus estudos etnográficos sobre as religiões e aspectos jurídicos entre os povos originários.

estudo revelaria desde apreensões específicas sobre determinada composição, como também possibilita perceber os atravessamentos interdisciplinares, como o efeito do som sobre a cor. Assim, esse tipo de interpelação voltou a ser efetuada no âmbito artístico. Conseqüentemente, ao reunir esses elementos, o artista precisa compartilhar com outras áreas do conhecimento, como a física, a fisiologia, a medicina, como também as “ciências ocultas”, que poderiam avaliar os casos de sinestesia.

Essas relações entre os elementos e a análise perpassando por diversas áreas do conhecimento demonstram o projeto de Kandinsky em recriar uma “arte monumental” (KANDINSKY, 1945, p. 78), formada pela atuação da pintura, da arquitetura e da escultura. Kandinsky explicou que a relação entre essas linguagens passou a ser desvinculada a partir do século XIX, quando a atividade delas não acontecia organicamente. Em um dos exemplos utilizados pelo artista (1945, p. 78), o escultor quando elabora uma peça para uma nova construção do arquiteto, não possui o conhecimento, tampouco a conexão com o que está sendo construído, mas preocupa-se apenas em criar o que lhe foi solicitado. A mesma coisa acontece com o pintor, que, após a obra ser construída, passa a pintar separadamente dos outros profissionais.

A fissura entre as áreas faz com que o pensamento fique incompleto e, por isso, Kandinsky explica a necessidade de um vínculo entre esses conhecimentos. O primeiro movimento realizado para assimilar a cooperação entre a pintura e a escultura no âmbito monumental é perceber a função das *linhas*. Essa aplicabilidade evidencia-se com os elementos básicos da geometria, com os elementos sólidos, como a esfera, a pirâmide e o quadrado, que, ao serem modificados, adquirem novos formatos e efeitos.

By combining these in different ways, a whole new world of Non-objective forms would come into existence and produce, through varied and elaborate regrouping, complete and finished works of creative art. Application of color to these forms constitutes the second step in the analysis of solid forms, and is, at the same time, also the first step in the study of monumental art. Here again, the previously used principles are to be followed. The simple geometrical forms are treated with the primary colors of the spectrum. Thus, the pyramid, square and sphere become respectively yellow, red and blue. After that, the procedure applied to the other art forms is repeated. The studies, undertaken along these lines, would benefit both arts—sculpture and architecture (KANDINSKY, 1945, p. 78).

Kandinsky explicou que essa relação entre forma e cor é realizada por meio da pintura-escultura e que é possível alcançar um estudo aprofundado na arte “não-objetiva”, (1945, p. 78), considerada também como “concreta”¹⁸⁵. Isso não pode ser feito com a arquitetura, que, para Kandinsky, não consegue ser completamente não-objetiva (KANDINSKY, 1945, p. 78) pela questão da materialidade do suporte e pela sua utilidade na sociedade. Contudo, quando a arquitetura está alinhada aos princípios básicos da escultura e da pintura, ela consegue ultrapassar os formatos “tradicionais”, “A breath of fresh air will finally penetrate through all the old-time barriers and architecture will be awaken at long last” (KANDINSKY, 1945, p. 79).

Sobre a união de algumas linguagens artísticas, de acordo com o resultado da investigação acerca das artes em Plotino¹⁸⁶, constatou-se que o filósofo, ao descrever, nas *Enéadas*, algumas linguagens artísticas – a pintura, a escultura e a arquitetura – em condições históricas diferentes das encontradas no século XX, inseriu essas práticas como artes miméticas (V. 9 [5]) por possuírem aspectos de sedução do espectador e do artista, pois enganam ao misturar os inteligíveis com os sensíveis. Ressalta-se que essa mistura não é de todo ruim, pois caberá a esse humano em contato com essas obras distinguir o que é inteligível do sensível por meio da parte racional da alma. Além disso, destaca-se que essas artes são entendidas como miméticas pelo filósofo por copiarem os movimentos realizados no mundo sensível.

De las artes, todas las que son imitativas, la pintura, la escultura (andriantopoía) la danza y la pantomima, como tocan acá su sustancia, como se valen de un modelo sensible, como imitan formas y movimientos y reproducen las proporciones que ven, no sería razonable referirlas al mundo inteligible, como no sea en cuanto están en la razón del humano (V. 9 [5] 11, 1 – 6 com modificações).

Assim, entendendo a questão da arte em Plotino como complexa e seu posicionamento sobre as artes miméticas como flexível, vê-se que o vocabulário

¹⁸⁵Esse conceito será aprofundado no próximo subcapítulo, ao explicar as diferenças defendidas por Kandinsky e outros teóricos como Kojève, entre Arte abstrata, Arte concreta e não-objetiva.

¹⁸⁶ Pesquisa de mestrado realizada pelo programa de Pós-graduação em Metafísica, pela Universidade de Brasília, realizada no período de 2016 a 2018.

utilizado pelo filósofo para designar as práticas desses artistas costuma ser diverso. Dentre as ocorrências, têm-se três variações para a figura do escultor: *poietès agalmatos*, *demiurgos* e *andriantopoiké*. Além disso, chama a atenção o uso do termo *andriantopóia* para indicar a escultura. No primeiro caso, o *poietès agalmatos* indica a atividade escultórica, como também é utilizada por Plotino como uma metáfora para a purificação da alma que está imersa na matéria.

Mas se alguém despreza as artes porque estas produzem imitando a natureza, antes de tudo precisa ser dito que também as coisas da natureza imitam outras coisas. Em seguida, é preciso saber que não imitam simplesmente isto que se vê, mas se elevam aos princípios racionais das quais a natureza <deriva>. Além disso, é preciso saber também que as artes produzem muitas coisas delas mesmas e completam isto que carece de alguma coisa porque as artes possuem a beleza (V. 8 [31] 1, 35-38).

Plotino salienta que a *mimesis* exposta na passagem (V.8 [31] 1, 35) é diferente de uma *mimesis* platônica. É sabido que, em Plotino, todas as realidades contemplam e produzem, realizando cópias das realidades superiores. Deste modo, tudo o que se conhece no mundo é uma *mimesis* de uma realidade superior. Além disso, diferentemente do que Platão, no livro *República*, julga, conforme já foi sinalizado no capítulo primeiro, em Plotino, para que ocorra a produção, é necessário que se contemplem os inteligíveis para se tornarem obras belas, demonstrando as possibilidades para a compreensão da *mimesis* dentro da sistematização de suas obras. Deste modo, enquanto a passagem de (V.8 [31]) chama a atenção para o fato da forma de arte não estar entre os sensíveis, em (V. 9 [5] 11, 1 – 6), as obras *miméticas* são observadas como cópias do sensível. De todo modo, quando a arte da escultura é definida em V. 9 [5] 11, 15 e IV. 4 [28], é dito que os artistas miméticos copiam os movimentos dos corpos sensíveis para realizar a sua produção. A possibilidade dessa leitura converge com outras passagens já citadas, em que os artistas realizam suas produções a partir do que tem de mais belo em si.

De todo modo, o escultor Fídias¹⁸⁷ aparece, no tratado V. 8 [31], relacionado à figura do *demiurgos*, que realiza belas obras. Essa terminologia relaciona-se com o uso realizados pelos estoicos, gnósticos e por Platão. Sobre o uso desse artista, no tratado *Sobre a beleza inteligível*, alguns comentadores explicam que o escultor, em conjunto com sua obra, pode ser tratado como uma metáfora para a atividade que a alma precisa desempenhar. Santoprete (2003, p. 114) indicou que Fídias é o escultor que cria segundo as formas e que a passagem da escultura em I, 6 [1], 9, retrata a atividade do escultor que retira o supérfluo para mostrar o inteligível, neste caso paralela à atividade que a alma deve desempenhar. Pode-se compreender essa tentativa de caracterizar o mito de Fídias como a alma que contempla e produz, como o fim da jornada da alma individual que galga os degraus rumo ao inteligível.

Plotino acredita que o escultor não imita o que se vê no mundo sensível, mas que ele se volta para a parte racional de sua alma que contém os resquícios do Intelecto e, então, cria a obra de arte. Por meio da participação dos inteligíveis, a obra de arte criada também contém traços da realidade superior. O que possibilita o vislumbre, o reconhecimento do inteligível.

A atividade ascensional do humano está relacionada a conseguir contemplar o Intelecto, realidade na qual todas as formas são reservadas: “E me parece também que, se nós fôssemos modelos, ao mesmo tempo ser e forma, e a forma que cria aqui fosse o nosso ser, a nossa atividade criadora dominaria sem cansaço (V. 8 [31] 7, 27-30).

Plotino parece comparar a atividade humana com a atividade de criação do Intelecto ao contemplar. Nas realidades superiores, a atividade de contemplação e criação ocorre naturalmente, uma dependendo da outra para acontecer. Nesse caso, o intelecto, ao contemplar a imagem do Um que possui

¹⁸⁷ Fídias foi um escultor grego do período Clássico. Segundo Fernandes (2018, p. 91), “a vida de Fídias foi obscura, como a de quase todos os escultores da Grécia do século V A.C. Sobre esse escultor sabe-se que era de Atenas, filho de Cármenes e parente do pintor Panainos. O escultor foi encarregado por Péricles, comandante de Atenas no século V. a.C., da direção dos trabalhos da Acrópole, e que em seguida, por um motivo também obscuro, foi forçado a exilar-se na Élide, onde fez o *Zeus Olímpico* e morreu em 432 a. C”.

em si, cria a Alma. No caso do humano, ele termina a processão para imprimir em uma obra o que existe mais belo na ordem do inteligível.

 Todavia, ainda que humano, cria uma forma de si, tendo se tornado outro do que é, já que abandonou o ser o todo, tendo agora se tornado humano. Cessando de ser humano, como diz <Platão>, “se move no alto e governa todo o cosmo”; pois voltando a pertencer ao todo cria tudo (V. 8 [31] 7, 30 – 34)

 Nessa passagem, entende-se que, quando o olhar do humano, se encontra voltada para o Intelecto, seu olhar permite que ele se identifique com o que vê. Nesse espaço, sujeito e objeto, artista e arte, confundem-se tornando-se um só. Assim, não se pensa em um humano sensível, mas em um que é forma, o modelo de humano realiza a contemplação do inteligível, desce ao mundo sensível e retira o supérfluo da pedra, inserindo nela o inteligível que contemplou. Esse projeto, em seu fim, mostra-se belo e um caminho para uma nova ascensão, pois possui em si os resquícios da beleza que reside em seu criador.

 Deste modo, por mais que se tenha uma oscilação acerca da questão da contemplação e da criação pelos artistas, permanecem algumas premissas, tal como: que cabe ao artista criar obras que sirvam de modelos para outros humanos (I. 3 [20]), como também, para o movimento de ascensão de sua própria alma. Baracat Junior (2006, p. 44) sugere que Plotino não utilizou imagens, seja como metáfora, analogia, ou como as demais figuras de linguagem, de modo aleatório ou leviano. Para ele, Plotino buscava alcançar os limites da linguagem e demonstrar os próprios limites do sensível perante o inteligível.

 Nesse sentido, Plotino não ignora a potência das artes miméticas para o percurso ascensional, mas delimita os avanços que os humanos precisam realizar para contemplar os inteligíveis. Em outra passagem, na qual Plotino indicou a atividade do artista, ele ressaltou “como mostram as belas ocupações e as belas leis – pois isso já é uma habituação de seu amor às coisas incorporais, e ainda que ela está nas artes, nas ciências e nas virtudes. Depois, deve-se reduzir todas essas belezas a uma e ensinar-lhe como elas surgem”. (I. 3 [20] 2, 8-11). Os incorporais, seja por meio da matemática, seja por meio de outras imagens, mostram o caminho para esses artistas.

Em Kandinsky, os incorporais aparecem por meio da abstração, como também dos elementos interiores, sejam as formas geométricas que são puras e possuem o vínculo com o espiritual. A princípio, essa interpelação que ressalta a funcionalidade da sintaxe, que buscou a questão formal, foi bem aceita pela Vkhutemas. Contudo, o período histórico russo e os dilemas encontrados por Kandinsky com outros artistas futuristas realçou a necessidade de buscar outros espaços de ensino. Quando foi para a Bauhaus.

Dos primeiros contatos entre o Arbeitsrat für Kunst e o IZO/Narkompros - que envolveu Bruno Taut, Adolf Behne, Walter Gropius e Vassíli Kandínski, numa colaboração internacional para um novo projeto de arquitetura e design -, resultaria inicialmente na ida de Kandínski em missão soviética para Berlim em dezembro de 1921. O artista aceita o convite de Gropius para lecionar na Bauhaus em meados de 1922, o que motivará sua permanência no país (LIMA; JALLAGEAS, 2020, p. 386)

Gropius (2001) deixou evidente que, na Bauhaus, havia espaço para artistas que desenvolvessem suas metodologias de ensino que embasavam “tanto material quanto espiritual” (GROPIUS, 2001, p. 44) a criação de obras. Assim, por mais que Kandinsky (2015) estivesse interessado nos elementos pictóricos para a criação artística, ele chegou a inserir os elementos básicos do *design* lado a lado com os da pintura. Conseqüentemente, além dos elementos pictóricos, os elementos gráficos passaram a permear a sua teoria da composição.

Sabe-se que Kandinsky tinha como objetivo criar uma teoria da arte capaz de sintetizar os elementos visuais para conseguir captar o *conteúdo interior* do artista. Deste modo, sua chegada na Bauhaus favoreceu o processo criativo do artista e proporcionou, inicialmente, espaço para que ele desenvolvesse sua metodologia de ensino sem desconsiderar a espiritualidade.

Naturalmente, a ordem nunca deverá transformar-se em receita para a criação de obras de arte. A centelha da inspiração do artista ultrapassa a lógica e a razão. Mas uma linguagem visual, proveniente do velho e novo conhecimento da ciência, controla o ato criativo. Ela é ao mesmo tempo uma chave comum para a compreensão da mensagem artística e para a transformação de seu conteúdo paradoxal em formas de expressão visíveis (GROPIUS, 2001, p.89).

Para Gropius, a teoria precisa ser acompanhada da experiência, do cotidiano e da relação entre o artista e o objeto. Ele evidenciou que a questão do

conteúdo interior, entendido também como a intuição do artista ou a espiritualidade, foram desde sempre marcos para a pesquisa realizada pela escola.

O conceito de racionalização, por exemplo, que é considerado por muitos como a principal característica do novo movimento arquitetônico, é apenas uma parte do processo purificador. A outra parte, a satisfação de nossas necessidades interiores, é tão importante quanto a dos materiais. Ambas pertencem à unidade da vida (GROPIUS, 2001, p. 98).

De fato, relacionar Kandinsky com a Bauhaus observando apenas os elementos formais de suas obras como um aspecto racionalizante, esquecendo de seus pressupostos intuitivos e espiritualistas, mostra-se como uma leitura parcial, tanto do artista quanto da escola na qual ele participou como um dos pioneiros. Gropius deixou a direção da escola em 1926, e especula-se que tenha sido por dois motivos. Pelos desgastes políticos entre docentes e discentes, como também pela mudança para Dessau. Na sequência, Hannes Meyer¹⁸⁸ assumiu a direção da escola. Como consequência dessa nova postura da Bauhaus, tem-se um alinhamento ideológico com a Vkhutemas, observando uma postura construtivista. Após ser movida para Berlim, em 1932, a Bauhaus recebe uma série de críticas e pressão do governo nazista, impondo o exílio para os participantes e fechando as portas em 1933.

3.3 A QUERELA DO ABSTRATO E DA ARTE ABSTRATA EM FACE À CONCRETIZAÇÃO DO IMATERIAL

Na introdução desta tese, comenta-se que a questão da arte abstrata e da abstração foi recentemente debatida por Hubert Damisch, na série de reflexões realizadas durante a conferência “Gauss Seminars in Criticism” (2006). A partir dessa apresentação, surgiu o artigo *Remarks on Abstraction* (2009), no qual Damisch explica a diferença entre o abstrato e a arte abstrata, terminologias que, segundo ele, seriam imprescindíveis para a defesa da produção de obras

¹⁸⁸ Foi professor na Bauhaus entre 1927 a 1928, quando assumiu a diretoria até 1929.

abstratas na contemporaneidade. Esse artigo destaca-se das demais abordagens sobre a questão da abstração, por contemplar as questões filosóficas e terminológicas que envolvem a prática dos artistas, sobretudo no começo do século XX, e as concepções acerca do abstrato entre o Ocidente e o Oriente.

Have we taken the true and full measure of the quarrel, often of a singular violence, of which the art characterized as “abstract” was made the object throughout the twentieth century, and continues so to be made, at least sporadically within this Janus-faced “present,” which is our lot, looking both forward and back? The slippage, which has just operated from one century (one millennium) to the other, only makes the dissymmetry between the two aspects more apparent: that of a present always already past, irrevocably past, and always yet to come, irremediably to come? (DAMISCH, 2009, p. 134).

Para ele, a abstração e seus desdobramentos foram marcados pela divisão entre a produção artística do Extremo Oriente e a do Ocidente (DAMISCH, 2009, p. 136). Segundo ele, a distinção é notável quando se considera a pintura glífica do período Song, na China, utilizada como elemento base tanto para a pintura quanto para a escrita (DAMISCH, 2009, p. 134). A relação entre a imagem e as palavras no Extremo Oriente que, de certo modo, marcou o pensamento de Kandinsky. Para explicar essa questão, Sers comenta o mito do pintor Wu Daozi, que viveu no Império Xuan Zong, na dinastia Tang.

D’après la légende, la dernière peinture fut un paysage commandé par l’empereur pour orner un des murs du palais. L’artiste dissimula son oeuvre sous un rideau jusqu’à l’arrivée de l’empereur; tirant alors le rideau, il découvrit une vaste peinture. L’empereur contempla avec admiration une scène merveilleuse: forêts, hautes montagnes, nuages flottant dans le ciel immense, hommes sur les collines, vols d’oiseaux dans les airs. “Voyez, dit le peintre, dans la caverne, au pied de cette montagne, reside un esprit”. Il battit des mains et la porte qui fermait l’entrée de la caverne s’ouvrit. “L’intérieur en est magnifique au-delà de tout ce que les mots peuvent exprimer, pour suivit-il. Permettez-moi de vous montrer le Chemin.” Ce disant, il entra dans la caverna; la porte se referma sur lui et, avant que l’empereur étonné eût pu parler ou faire un geste, tout s’était évanoui sur le mur redevenu blanc où ne subsistait plus aucune trace du pinceau de l’artiste. On ne revit jamais plus Wu Daozi. (SERS, 2016, p. 34).

A fusão do artista com o quadro já foi abordada nos capítulos anteriores, principalmente no segundo capítulo, quando demonstra a passagem de Kandinsky com os povos Komi-zyryan e sua vontade de eliminar o objeto do

quadro para possibilitar o convite e a inserção do espectador que precisa fundir-se na obra. Consequentemente, pode-se inferir que a abstração recebeu outro valor, seja filosófico ou artístico, a depender do tempo e da localização geográfica. Esses apontamentos demonstram que parece não existir um consenso sobre as diferenças entre abstrato e arte abstrata, mas diálogos que permitam compreender a poética de cada artista e ressignificar abordagens que outrora foram excluídas. Nesse sentido, se os diversos olhares sobre a temática andam em zigue-zague, o retorno do contemporâneo à abstração e às suas terminologias mostra-se pertinente.

A indicação de Damisch (2009, p. 134), de que ainda existe um espaço de diálogo e de disputa que precisa ser observada no campo da abstração, serve como ignição para aprofundar a questão da abstração abordada por Wassily Kandinsky, que buscou criar uma sintaxe que desvinculasse da visualidade naturalista enraizada no Ocidente. Parte dessa tentativa foi exposta no primeiro e no segundo capítulo dessa tese, demonstrando que, por meio dos elementos pictóricos, como o *ponto*, a *linha*, o *plano*, e as cores, Kandinsky criou uma possibilidade de expressão de seu conteúdo abstrato, como possibilitou, por meio de seus métodos de ensino, que outros artistas fizessem o mesmo.

Diante desse cenário, evidencia-se as questões conceituais suscitadas pelas nomenclaturas “arte abstrata” e “arte concreta”, terminologias constantemente utilizadas por Kandinsky, como também questionou o rompimento com o naturalismo e os usos da perspectiva linear em suas obras. As análises sobre o abstrato e a arte concreta limitam-se aos anos de 1925 a 1938, período de intensa teorização do artista sobre o tema. Para situar Kandinsky como um artista que produz obras concretas, teoria defendida por ele e inicialmente pelo filósofo Alexander Kojève, foi preciso compreender a dimensão do *conteúdo interior* e abstrato em oposição ao *conteúdo exterior* e material.

Sobre a questão da perspectiva, nos textos de Kandinsky, é percebido sua “repulsa” pela representação naturalista. Essa constatação será analisada segundo as abordagens de Pável Floriênski na obra *A perspectiva inversa* (2005; 2012), que explica a relação entre uma arte naturalista e a representação por

meio da perspectiva linear. Para além disso, realiza-se a aproximação entre Kandinsky e Plotino por meio da obra de André Grabar, em *As origens da estética medieval* (2007), onde é percebida uma recepção tardia das teorias plotinianas para a configuração de uma perspectiva inversa ou invertida.

3.3.1 Terminologias em disputa: arte abstrata e arte concreta

No artigo intitulado “Arte abstrata”¹⁸⁹ [1925], Kandinsky realizou uma elucidação acerca do conceito de mesmo título. Em sua teoria, esse conceito estava entrelaçado com a interioridade do artista, e não poderia ser resumido à noção de arte pela arte, ou pela criação artística que desse preferência às características formais da obra sem considerar o seu *conteúdo interior*. Esses apontamentos evidenciaram a problemática acerca da materialidade da obra e a sua relação com o conteúdo abstrato inserido pelo artista. No caso, a questão posta era: como criar uma obra que contenha aspectos do interior do indivíduo sem desconsiderar a questão da materialidade do objeto? Assim, Kandinsky propôs um estudo aprofundado sobre o objeto na pintura, para, no fim, fundamentar a necessidade de sua exclusão.

Para tanto, observa-se que Kandinsky colocou em oposição o *conteúdo exterior*, com o *conteúdo interior*, o material e o espiritual. Foi no artigo “Arte abstrata” que Kandinsky retomou a ideia de uma “ciência” da arte para resolver a questão da expressão da abstração. Para ele, tanto a arte figurativa, colocada em oposição à abstrata pelo artista, quanto a arte abstrata, em seu *conteúdo interior* não possuem diferenças. As dessemelhanças ocorrem nos suportes, nas linguagens e nos formatos escolhidos para a expressão desse conteúdo. Nesse artigo, Kandinsky também afirmou que o século XX era o “período abstrato”

¹⁸⁹ Publicado em *Der Cicerone* n. 13, em 1925. Além do texto teórico em defesa dos valores da interioridade como a fonte da criação abstrata, o artigo acompanhava dez reproduções de obras de Kandinsky e uma xilogravura.

(2015, p. 211), chamando novamente a atenção para a necessidade de observar o *conteúdo interior*.

No que tange à questão do *conteúdo exterior* e da materialidade, Kandinsky abordou a formatação da matéria conforme uma sintaxe visual que expressasse o conteúdo interior. Esse conteúdo, sendo abstrato, ao ser externalizado pelo artista, precisa recorrer a modos de expressão. No projeto kandinskyano de arte, o artista contempla o conteúdo da obra em sua interioridade e não observa a natureza ou os objetos ao seu redor. Deste modo, esse conteúdo é puro e abstrato, precisando de elementos pictóricos para existir no suporte.

Observando a necessidade da criação de uma sintaxe própria que mostrasse seu *conteúdo interior*, o artista cria a teoria das cores e a teoria das formas. Assim, Kandinsky propõe um método de ensino em artes que conseguisse demonstrar para os jovens artistas como realizar uma obra que expresse o conteúdo interior sem recorrer ao naturalismo. Conseqüentemente, Kandinsky demonstra uma metodologia e elementos para a captura do conteúdo interior e a sua expressão no suporte, criando assim uma sintaxe pessoal.

Deste modo, o artista explicou que não é aconselhável observar a matéria e as formas já dispostas no mundo para a criação de obras. Seria preciso apegar-se ao movimento de olhar para si mesmo e, a partir dessa visão, produzir, deslocando do interior para o exterior o conteúdo a ser mimetizado. Conseqüentemente, não se mimetiza mais os objetos da natureza e, sim, os inseridos dentro de si, trazendo para o suporte o conteúdo interior. Para tanto, o objetivo é alcançar um estado espiritual que encontre o olhar interior.

Mas toda coisa exterior também encena, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraca ou mais forte). Portanto, cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo. Tal é a definição do seu caráter interior (KANDINSKY, 2015, p. 76).

Neste trecho, Kandinsky assume uma perspectiva filosófica que explicita a *mimesis*¹⁹⁰ diferentemente dos outros entendimentos adotados por uma arte ocidental. Mais especificamente, o artista indica que todo objeto do mundo sensível é composto por um conteúdo interior e que este pertence ao artista. Ademais, Kandinsky descreveu a forma como se ela contivesse informações necessárias para a criação da obra, pois ela é observada em sua manifestação, transparecendo a informação que carrega. Esse *conteúdo interior* aparece ora fraco, ora forte, sugerindo que existe mais de uma maneira de concretizá-lo. Kandinsky continua explicando sobre o conteúdo interior e exterior das formas.

Entre esses dois limites constam as formas em que coexistem os dois elementos, o elemento material e o elemento abstrato, e em que predomina ora um, ora outro. Essas formas são, por enquanto, o tesouro de que o artista extrai os elementos de suas criações (KANDINSKY, 2015, p. 77).

As informações sobre o elemento material e o elemento abstrato servirão como guia para a criação do artista, resultando na obra de arte. Acredita-se, nesta tese, que, para Kandinsky, era possível a criação de obras de arte de acordo com uma *mimesis* de um *conteúdo interior*. A variação na potência do *conteúdo interior* sugere uma atuação dos elementos componentes da obra, variando a gradação do abstrato ao qual o artista pode alcançar. Essa oscilação pode responder aos diferentes graus de abstração alcançados por outros artistas, indicando que existe de fato uma diferença na contemplação dessas formas, como também no processo de compreender os elementos abstratos e materiais apresentados pela interioridade.

Dez anos após a publicação de “Arte abstrata”, em um ensaio intitulado “Pintura abstrata” [1935], Kandinsky estava residindo em Paris e realizou uma defesa de sua teoria frente aos críticos franceses que passaram a difamá-lo. Nesse artigo, o artista comenta diretamente sobre a questão das nomenclaturas:

¹⁹⁰ Erwin Panofsky em *Idea: a evolução do conceito de belo* (2013) explicitou como a beleza esteve relacionada à concepção de verossimilhança. Essa compreensão entrelaçou o conceito de *mimesis* como a compreensão de cópia de objetos no mundo sensível. Contudo, Panofsky salienta que existem casos particulares, como em Plotino, que se observa uma teoria da *mimesis* que preserva a relação de criação pela cópia dos inteligíveis (2013, p. 27).

A expressão “pintura abstrata” não é muito apreciada. E com justiça, pois não significa grande coisa, ou pelo menos, se presta à confusão. Eis por que os pintores e escultores abstratos de Paris tentaram criar uma expressão nova: falam em arte “não figurativa”. Os elementos negativos de tais expressões (não, por exemplo) não são muito felizes: excluem o objeto sem nada colocar em seu lugar. Já há algum tempo, tentou-se substituir (o que fiz antes da guerra) abstrato por absoluto. Na verdade isso não melhora muito as coisas. A meu ver, o melhor termo seria arte “real”, pois essa arte justapõe ao mundo exterior um novo mundo da arte, de natureza espiritual. Um mundo que só pode ser engendrado pela arte. Um mundo real, mas a velha denominação de arte abstrata já tem foro de cidadania. [...] Assim, a arte abstrata é uma arte atual, viva, que escapou à classificação, à etiquetagem – ainda bem! (KANDINSKY, 2015, p. 233).

Parece que essa flutuação teórica¹⁹¹ deixa transparecer o que Kandinsky, ao elaborar a sua defesa em “Pintura abstrata” [1935], afirmou acerca das formulações em torno da questão da abstração: ao contrário das vanguardas históricas, a arte abstrata não se enquadra em historicismos e que, por isso, sobrevivia às tentativas de silenciamento. Em contraponto, essa flutuação teórica permite que, tanto Kandinsky, quanto outros artistas desenvolvessem outras teorias emergentes da questão inicial da abstração (2015, p. 233). Argumento semelhante pode-se ver em “Remarks on Abstraction”, quando Damisch expõe o porquê o seu projeto de exposição, “La dispute de l'abstraction” (2000), não foi realizada sob o entendimento de que a arte abstrata não era contemporânea o suficiente, tratando a questão do abstrato como já liquidada no século XX. Para Damisch (2009, p. 133), a disputa pela abstração permanece.

Em 1936, Kandinsky passou a utilizar o termo “Arte concreta” para se referir às suas obras. Lima e Jallageas (2020, p. 305) explicam que, por mais que a crítica insistisse em definir Kandinsky como o artista da arte abstrata, ele insistia em definir suas obras como concretas. Entende-se que a utilização dessa nomenclatura para ele surge com o desenvolvimento da sintaxe do artista, sobretudo no que concerne ao problema do objeto em sua obra. Para além disso, suas discussões com o filósofo e seu sobrinho, Alexandre Kojève foram decisivas para essa guinada terminológica. Kojève, em seu artigo intitulado *Les*

¹⁹¹ No contexto de Kandinsky os artistas estavam interessados em teorizar suas próprias obras. Exemplo disso pode ser observado nos grupos artísticos formados como o *Der Blaue Reiter* (1911), que reuniu artistas como Kandinsky, Paul Klee (1879-1940) e Franz Marc (1880 - 1916) que teorizaram e escreviam sobre suas próprias obras.

*peintures concrètes de Kandinsky*¹⁹², escrito em 1936, mas só publicado em 1966, nas celebrações do centenário do nascimento de Kandinsky, oferece à crítica especializada uma visão ímpar do resultado das cartas e conversas presenciais que teve com seu tio.

I found your "criticism" of my watercolours very interesting; you have a very fine sense of perception, this doesn't happen very often with people who have "thinking heads" which is why I particularly appreciate it. In this you distinguish yourself from "non thinking" people and above all those without sensitivity: these people see no life and not even an artistic sense in my austere works whereas you keep a place for them due to my "past" (as you say). You said: "they were living but they have already started to become rigid", this is why [...] enough of them. I don't know, maybe it will be like that. But until now, when I paint things so serious, everything in me is strained to the limit. Here I need a very great inner impetus: the character, the size, and the place of each of these austere forms defines itself each time according to an "inner dictation", a sort of "vision" and I, I have the impression that such an impetus is not only necessary but also impossible in the case where the forms are rigid (KANDINSKY, 1931, n/p).

Kojève foi responsável pelo desenvolvimento da teoria da "filosofia concreta"¹⁹³, fazendo referência aos estudos hegelianos em oposição aos neokantianos daquele período. Nesse sentido, para abordar as obras de Kandinsky, é evidente que sua perspectiva perpassa por uma abordagem única. No artigo, ele detém-se em exaltar a diferença terminológica entre arte abstrata e arte concreta por meio de uma abordagem filosófica, distanciando as obras do artista russo do que ele chama de obras não figurativas.

Deste modo, a teoria desenvolvida por Kojève torna-se basilar para a compreensão que Kandinsky adotou nos anos seguintes. Kojève (2015, p. 279)

¹⁹² Ressalta-se que por mais que o texto original tenha sido escrito em 1936, ele só foi publicado em 1966 nas celebrações do centenário do nascimento de Kandinsky. Uma versão editada deste artigo intitulada como "Porque o concreto?" Foi publicada em língua vernácula em *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, 2015. Essa tradução também é utilizada nas citações da presente investigação.

¹⁹³ Segundo Sales (2003) a teoria da filosofia concreta e o pensamento de Kojève ganharam repercussão graças ao curso ministrado na École Pratique des Hautes Études entre 1933 e 1939, e a posterior publicação do texto em 1947 com base em anotações dos ouvintes e por estenografia. Esse curso foi decisivo para a reinserção do discurso hegeliano na França, mas fez dele, sobretudo a recepção da obra *Fenomenologia do espírito* [1807], com um viés específico, com ênfase na dialética do sujeito e a sua relação com o outro.

definiu e diferenciou a pintura por meio de argumentos filosóficos em dois grupos: a pintura tradicional e a pintura concreta.

A pintura tradicional poderia definir-se como a arte de extrair, de certo modo, o Belo encarnado de maneira visível na natureza e reproduzir esse Belo numa superfície monocromática ou policromática. Antes de Kandinsky, portanto, a beleza que se encontrava num desenho ou num quadro era sempre abstrata (2015, p. 279).

Em suas colocações sobre a arte e a beleza, Kojève explicou que a arte e a beleza são diferentes. O belo pode estar presente em objetos do mundo, na natureza e inclusive na arte. De todo modo, ao observar um objeto no mundo, tem-se um objeto e a beleza. Ao visualizar esse objeto do mundo, o artista percebe que a materialidade do objeto se sobrepõe à beleza. No caso da pintura, a beleza é encarnada, inserida na tela, ao passo que se ela é suprimida, não existirá uma pintura. Deste modo, para Kojève (1985, p. 152) a beleza é essencial para um bom pintor, que terá acesso a ela contemplando a si e não ao mundo externo.

[...] le beau est une valeur simplement pour ce qu'il est. Et tout ce qui a une valeur uniquement en raison du simple fait de son être, est beau, est le Beau, est le Beau qui est, l'incarnation du Beau. On fait du Beau - dans et par l'Art - uniquement pour faire du Beau, c'est-à-dire uniquement parce que le simple fait de l'être du Beau a une valeur. Et tout ce qu'on fait pour l'unique raison que ce soit, est du Beau fait, et fait pour l'Art (KOJÈVE, 1985, p. 152).

Kojève indicou que o “belo” quando se mostra simples e, quando mantém esse tipo de expressão, carrega em si o lastro do “Belo”, entendido como hierarquicamente superior e causa do belo que se exprime no mundo. Assim, Kojève entrelaça a beleza com a arte como se a arte fosse um meio para o Belo mostrar-se no mundo.

Em Plotino, é possível verificar uma teorização sobre o belo, sobretudo acerca do Belo, presente nos inteligíveis, que, por meio da teoria da participação, permite que os objetos do mundo sensível, inclusive a própria arte, sejam capazes de compartilhar desse elemento. Deste modo, em V. 8 [31], Plotino explica sobre a natureza desse Belo e como ele está hierarquicamente acima dos objetos da arte.

Mas se a arte cria conforme isto que é e possui — e cria belo em conformidade ao princípio do objeto que cria —, é muito maior e mais verdadeiramente bela <a arte> porque possui a beleza que é seguramente maior e mais bela [25] daquela que está no objeto exterior (V. 8 [31] 1, 22-25).

De acordo com esse trecho de *Sobre a beleza inteligível*, é possível entender que, no pensamento plotiniano, a arte também cria de acordo com o princípio inteligível, pois contém as formas e produz a partir delas. Lembrando que, em outro momento desta investigação, foi exposto que as formas no inteligível são transparentes, sendo possível para o humano que alcança esse patamar, observar não só a forma do que é um humano belo, mas também a essência inteligível de outros objetos do sensível que serão belos. Salienta-se que, para Plotino, o que garante a beleza dos objetos criados não é a sua aparência exterior, mas o seu vínculo com a beleza inteligível (I. 6 [1]).

Tornando recente essa discussão, quando o pintor cria, por meio da contemplação desses objetos do mundo ou da natureza, para Kojève (1985, p. 151), ele estaria extraíndo uma beleza inserida no objeto por um terceiro. Neste momento, a contemplação não é direta sobre a beleza, o elemento abstrato do objeto. Essa beleza abstrata, é contemplada em meio a materialidade e então abstraída, retirada, para ser inserida em um outro material. Para exemplificar esse conceito de abstração, Kojève utiliza como exemplo o ato de abstrair uma árvore.

Quando o pintor desenhava ou pintava uma bela árvore, estava interessado não na própria árvore, mas unicamente na sua beleza. Não se servia da árvore, deixava-a intacta em seu lugar. Contentava-se em extrair-lhe a beleza e reproduzir no desenho ou no quadro que ele produzia e levava consigo. Mas a beleza da árvore pintada é diferente da árvore real. Num caso, trata-se de um objeto de três dimensões situado num determinado ponto do espaço, de uma planta enraizada na terra e estendendo suas folhas no ar [...] No outro caso, trata-se de materiais corantes espalhadas sobre uma superfície mais ou menos plana, e que não têm, em si, nenhuma utilidade ou valor. Assim, ao pintar ou desenhar uma árvore, o artista faz abstração de quase todos os elementos que constituem a árvore real por ele pintada ou desenhada, começando por fazer abstração da terceira dimensão do objeto concreto. Ora, a beleza que resulta de uma abstração pode ser chamada de abstrata. (KOJÈVE, 2015, p. 279).

Dadas as explicações de Kojève, pode-se, então, categorizar todas as obras criadas a partir da contemplação do objeto na realidade como abstratas? Sim, para esse filósofo, toda obra, seja ela naturalista ou não, ao ser criada pelo

artista por meio da observação dos objetos reais, poderá ser compreendida como uma obra abstrata. Dito de outro modo, no ato de contemplar os objetos dispostos no mundo e mimetizá-los no suporte, o artista realiza o movimento de abstrair, de retirar características desse objeto e transferi-las para a obra. Para ele, só um sujeito pode fazer abstração de certos elementos de um objeto (KOJÈVE, 2015, p. 279).

Ces résonances des éléments de la nature et de l'art sont donc la matière d'un <<langage de l'âme>>, dont le mode est l'intuition et qui débouche sur la connaissance du coeur. À travers ces résonances, s'opère une rencontre toute particulière avec la vie des êtres et du monde. Du spectacle de la nature et de la vie quotidienne transparait la Sagesse primordiale et bienveillant, organisatrice du monde, que la composition artistique peut exprimer, même em dehors de toute figuration. Dans l'art, la structure intérieure de cette réalité se manifeste à travers la dynamique des éléments, couleurs, formes, sons, etc. animés par des tensions et une dynamique vitale qui les relient à l'origine du monde (SERS, 2016, p.5)

Philippe Sers (2016, p. 5) indicou que, em Kandinsky, a ressonância dos elementos da pintura pertence a ordem da alma, a partir de um princípio interior, que organiza e dá sentido à existência da arte. E, para ele, a abordagem realizada por Kojève privilegia esse entendimento metafísico nas obras de Kandinsky.

Quando a abstração é realizada pelo artista, tais elementos inatos do objeto não se perdem, contudo, a representação criada pelo sujeito contém apenas alguns desses elementos. Assim, o artista não pinta a natureza e, sim, a impressão subjetiva que ele tem desse ato contemplativo. Kojève teoriza que existem níveis de abstração alcançados pelos artistas. Ele considera o movimento de abstração como sendo o de abstrair, retirar, suprimir, elementos a partir da natureza contemplada. O objeto contemplado na realidade exterior é representado no mundo sensível por meio de elementos pictóricos impressos na matéria. Assim, esse nível de contemplação realizado pelo artista, define-se uma arte será subjetiva ou objetiva. Para tanto, ele delimitou 4 níveis, deixando alguns exemplos de acordo com vanguardas.

No primeiro nível, Kojève (2015, p. 280) indicou que, nas obras expressionistas, as pinturas compreendidas como figurativas são “tensionadas e elevadas”, reduzindo a abstração ao mínimo. Portanto, para Kojève (2015, p.

280), o artista expressionista não quer reproduzir o objeto e, nem mesmo a impressão que o objeto produz nesse humano, mas unicamente a sua atitude perante a alteridade.

No caso da pintura impressionista, a abstração ficou mais acentuada (KOJÈVE, 2015, p. 280). Essa pintura mostra-se subjetivista no sentido de que o artista reproduz conscientemente e voluntariamente não o objeto, mas a impressão causada pelo objeto em sua interioridade. Dito de outro modo, o artista produz a partir das impressões produzidas pelo objeto sobre seu interior.

Na pintura naturalista em que o artista busca reproduzir o próprio objeto, para o filósofo (KOJÈVE, 2015, p. 280), observa-se o caráter subjetivo reduzido, mas não de todo ausente. O grau de abstração aumenta, visto que o artista vê no objeto mais elementos do que o que se pode reproduzir. Por definição, o que está sendo reproduzido nas obras não é o objeto em si, mas as impressões de como o pintor observa seus elementos na exterioridade.

Na pintura compreendida por Kojève (2015, p. 281) como simbólica, observa-se o máximo de abstração e o mínimo de subjetividade. Aqui, o artista abstrai da natureza os elementos essenciais para o que deve ser reproduzido, não permitindo que a sua subjetividade interfira no momento de reprodução da obra. Assim, essa obra tende a priorizar elementos formais em detrimento da impressão causada no artista pelo objeto real.



Figura 40. Mayã Fernandes. *Árvore naturalista e árvore estilizada*. Ilustração digital. (2023).

Observe que a imagem (Fig. 40) mostra duas árvores¹⁹⁴. A árvore do lado direito foi criada para demonstrar uma árvore naturalista, enquanto a do lado esquerdo demonstra uma com aspectos estilizados. Constata-se que Kojève teoriza o exemplo das árvores em 1936. Mais recentemente, Damisch realizou exemplificação similar na conferência “Remake on abstraction”, em 2009.

Analisando-se essa imagem de acordo com os apontamentos de Kojève, (2015, p. 280), a árvore naturalista foi contemplada a partir da árvore real, e representada segundo os aspectos do próprio objeto. Assim, tem-se uma criação na qual o artista abstrai do objeto características que serão impressas em sua obra para ficar de acordo com o objeto contemplado. A representação não é fiel ao objeto, mas contém em si aspectos do olhar do artista, preservando ainda alguma subjetividade. Consequentemente, esse objeto pode ser entendido como abstrato e subjetivo.

Há, enfim, uma quarta espécie de pintura abstrata e subjetiva que poderíamos denominar simbólica. É o caso, por exemplo, das pinturas

194 A primeira vez que observei o exemplo das árvores abstraídas foi por meio de reuniões de orientação e por notas de aula feitas no curso da historiadora da arte Vera Pugliese em meados de 2021.

ditas “primitivas”, nas quais um máximo de abstração se acompanha de um mínimo de subjetividade. Considera-se que uma pintura simbólica reproduz não a impressão produzida por um objeto ou mesmo pelo aspecto visual desse objeto em sua própria objetividade (que não pode ser vista enquanto tal, como não pode serem vistas, por exemplo, as figuras humanas da pintura egípcia, que são representadas em parte de frente e em perfil). Com isso o grau de abstração é levado ao extremo, visto que o artista se limita a reproduzir o que há de mais essencial no objeto, omitido o resto (KOJÈVE, 2015, p. 280).

Já a árvore que se mostra estilizada, segundo Kojève (2015, p. 280), teria sido criada com alto nível de abstração e o mínimo de subjetividade, pois o artista abstrai da natureza a forma do objeto. Nesse sentido, essa árvore é a mais próxima da árvore real, mesmo que visualmente não seja possível realizar essa associação, mas considera-se o movimento do artista em priorizar alguns aspectos formais essenciais para se caracterizar o objeto. Consequentemente, essa árvore pode ser compreendida como abstrata e objetiva.

Ainda, Kojève (2015, p. 281) descreveu que os artistas anteriores a Kandinsky utilizaram das teorias abstratas de modo puro ou de modos híbridos, propondo diálogos possíveis, conforme foi explicitado. Porém, no caso de Kandinsky, o que se vê é a supressão do objeto no ato contemplativo, excluindo a possibilidade de uma abstração.

Nesta Tese, acredita-se que o ato criativo de Kandinsky aproxima-se do ato de criação da natureza. A natureza cria a árvore real por meio de nenhum elemento figurativo existente na realidade sensível. No caso do artista, a criação acontece pela contemplação do seu *conteúdo interior*, que é abstrato. Deste modo, Kandinsky abstrai dos inteligíveis e não do mundo real, cabendo a ele, no momento de trazer esse conteúdo para o plano sensível, concretizar e não abstrair uma segunda vez. Deste modo, observa-se nessa constatação um lastro neoplatônico nas abordagens filosóficas de Kandinsky e na teoria de Kojève.



Figura 41. Wassily Kandinsky. *Composição*.
Xilogravura colorida. Imagem: 8,1 x 2,11 cm (1 8/21 x 6 28/3 polegadas). Folha: 9 5/8 x 13 3/4 polegadas (24,5 x 34,9 cm) Publicada em XX e Siècle (No. 5/6 1939).

A obra *Composição* (1939) trata-se de uma xilogravura, doada ao Philadelphia Museum of Art, em 1953, na qual observa o contraste entre a cor quente, o vermelho, com a cor azul, entendida como uma cor fria que convida o espectador a aprofundar-se no quadro. Na figura 41, chama a atenção o uso de *linhas curvas*, com tensões diferentes, como as cinco *linhas* livremente onduladas (KANDINSKY, 2012, p. 76).

Para este momento da investigação salienta-se a figura no quadrante esquerdo da obra, na qual observa uma *linha* com tensão voltada para a parte superior do P.O., indicando baixa resistência (KANDINSKY, 2012, p. 119). Essa mesma *linha* serve de P.O. para outras *linhas* que alternam a baixa resistência entre a direita e à esquerda, de baixo para cima, finalizando o movimento em *pontos* de espessuras e formatos diferentes. *Pontos* semelhantes estão postos

no P.O. em sua parte inferior. Esses foram postos paralelamente, voltados para o quadrante superior esquerdo.

Voltando para a linha vermelha de baixa resistência do quadrante esquerdo do P.O., percebe-se que ela é tocada em duas partes específicas. O primeiro momento trata-se de uma linha horizontal azul, que sobrepõe a vermelha. Vinculada à linha horizontal, vê-se uma linha curva com tensão para cima e, abaixo, uma figura azul preenchida por linhas curvas e linhas retas vermelhas. No topo da linha vermelha, é nítida a assinatura de Kandinsky, que aparece por meio de uma linha quebrada.

Por vezes, esse modelo de composição aparece nas obras do artista. Pode-se indicar as aproximações com a sua criação tardia, *Tempered Elan* (1944), na qual traz *linha reta* com o movimento do inferior para o superior, indicando o movimento ascensional. Essas obras embasam parte das leituras de Peg Weiss, que constatou a presença de elementos xamânicos nessas obras do artista

Both the drum and the horse stick would have had special meaning for Kandinsky. For the drum provided a kind of "canvas" upon which the shaman drew pictograms of the "upper" and "lower" worlds and the creatures in those spheres who operated as his helpers (fig. 7). And the horse stick was an actual "hobbyhorse" cut from a birch tree (the birch being widely considered a sacred tree from west of the Urals to east Siberia). The upper end was sometimes crudely carved to suggest the horse's head, sometimes the middle was shaped to suggest the knee joint, and the lower end might be carved to suggest the hoof (WEISS, 198, p. 12).

Na obra de Kandinsky, segundo os relatos de Weiss, a figura da árvore é central abordar as obras que se aproximam de uma ideia de xamanismo compreendido pelo artista. Assim, essa bétula que é concretizada em suas obras, existe de modo abstrato no pensamento do artista. Ele utiliza de uma linguagem visual, teorizada por ele durante a sua carreira, para, então, concretizar na matéria, a folha.

Recorda-se que ele relatou, em várias passagens de seus ensaios e livros, o incômodo causado em si pelo uso do objeto em suas obras. Alguns desses relatos aparecem em *Olhar sobre o passado*. Para alguns teóricos, como Philippe Sers (2016), esse período é considerado como de transição da carreira

do artista, período no qual pode refletir sobre suas experiências estéticas e aprimorar suas obras.

Segundo Kandinsky, foi com uma de suas experiências estéticas em seu ateliê, que entendeu que tinha algo que desgostava em suas obras. Durante um período de estafa vivido em sua casa, na pequena cidade de Murnau, que se deparou. Em primeiro momento, diante do quadro, buscou observar as formas e as cores cujo tema era incompreensível. Então, depois de um tempo, entendeu que o enigma do quadro misterioso era algo simples. Tratava-se de um dos seus quadros que estava encostado na parede de cabeça para baixo. No outro dia, buscou contemplar o mesmo quadro, e a tentativa foi inexpressiva. Pensou, em primeiro momento, que o problema poderia estar na luz que não era a mesma do dia anterior. De todo modo, a experiência fez com que Kandinsky chegasse à conclusão de que o “objeto prejudicava suas obras”. Deste modo, o artista refletiu sobre o “que é que deve substituir o objeto?” e segundo ele, encontrou essa resposta ao olhar para seu interior (KANDINSKY, 1991, 88). Para Kandinsky, na pintura figurativa, o artista não consegue se ver livre do objeto e convida o espectador a perceber uma primeira camada da obra, conduzindo-o em sua leitura e, por vezes, impede que esse espectador perceba por si os elementos pictóricos dispostos na tela.

A saída para essa questão amadureceu com o diálogo com Kojève, em que ele insere o movimento de Kandinsky como diferente dos demais artistas, pois, ao contemplar o seu interior e buscar em si elementos pictóricos capazes de imprimir uma obra sem recorrer às representações do mundo real, o artista estaria fazendo o movimento de concretização.

A arte pictórica de Kandinsky é concreta, e não abstrata, porque se produz sem reproduzir o que quer que seja. Nada reproduzindo, o artista não tem mais nada de que poderia fazer abstração. Não sendo extraída de nenhum objeto não pictórico, a beleza produzida pela pintura não figurativa não é uma beleza abstrata. Essa beleza nada mais é que a beleza do quadro que a encarna, e esse quadro a encarna, portanto, tal como ela é, sem nada suprimir-lhe. A beleza encarnada em e por uma pintura não figurativa é tão concreta quanto a beleza que se encarna pela e na natureza, e é, por conseguinte, tão objetiva quanto esta última (2015, p. 281-282)

Kojève, ao definir que Kandinsky realizava obras concretas por não ter como referencial o objeto no mundo sensível, indica que o artista prioriza a contemplação do conteúdo interior em seu processo criativo. Por isso, entende-se, nesse sentido, que Kandinsky não realizava abstrações, pois não retirava nenhum elemento da natureza para a criação de suas obras. Conseqüentemente, Kandinsky, ao imprimir na materialidade o seu *conteúdo interior*, estaria trazendo a encarnação do quadro e, logo, do Belo encarnado. Outra constatação que se deve ressaltar é a de que Kojève (2015, p. 282) equipara o movimento de criação e concretização realizado por Kandinsky ao ato criativo utilizado pela natureza. Nesse sentido, Kandinsky não recorria a elementos mediadores para a criação de sua sintaxe, pois consegue alcançar, em seu íntimo, a imagem que deve ser concretizada.

No caso das obras concretas, para Kojève (1991, p. 281), o artista se liberta do objeto porque este o impede de exprimir-se exclusivamente por meios apenas pictóricos. De todo modo, Kandinsky entrelaça o libertar-se do objeto com o próprio desenvolvimento de sua linguagem visual. Se, para ele, é importante que as obras apresentem um conteúdo espiritual e proveniente da *intuição*, esse conteúdo deve concretizar-se por meios puramente pictóricos. O abandono progressivo do objeto surge com a escolha da substituição da nomenclatura arte abstrata pela arte concreta. Conseqüentemente, “para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si” (KANDINSKY, 2015, p. 57).

Neste subcapítulo, elencaram-se algumas passagens dos livros de Kandinsky, além das discussões realizadas entre o próprio e Kojève, tão imprescindíveis para o artista. Entende-se que parte das perspectivas criadas sobre a sua obra parte dos estudos sobre a arte russa ou sobre as vanguardas europeias, o que, de um lado, valoriza a sistematização das cores e das formas, mas ignora a crítica realizada pelo artista sobre os materialistas russos. Em um

artigo intitulado *Arte concreta*¹⁹⁵, publicado em 1938, Kandinsky indicou que o objeto permanece no centro da questão entre a arte concreta e a arte abstrata.

Já percebeu que, ao falar bastante longamente da pintura e de seus meios de expressão, eu não disse uma única palavra sobre o “objeto”? A explicação é bem simples: falei dos meios pictóricos essenciais, isto é, inevitáveis. Jamais haverá possibilidade de fazer a pintura sem “cores” e “desenhos”, mas a pintura sem objetos existe em nosso século há mais de 25 anos. Quanto ao objeto, pode ser introduzido numa pintura ou não. Quando penso em todos os debates em torno desse “não”, debates que começaram há quase trinta anos e que ainda não terminaram completamente, vejo a força imensa do “hábito” e, ao mesmo tempo, a força imensa da pintura dita “abstrata” ou “não figurativa” e que prefiro chamar de “concreta”. Essa arte é um “problema” que muitas vezes se gostaria de “enterrar”, que dizia definitivamente resolvido (no sentido negativo, é claro), mas que não se deixa enterrar. Ele está bem vivo (KANDINSKY, 2015, p. 259)

Ainda em 1938, Kandinsky publicou o artigo “Valor de uma obra concreta”¹⁹⁶, em que explicita a necessidade de se conhecer a produção pictórica de um artista como um todo, sem analisar as obras separadamente. O uso do termo “arte concreta” para designar as suas obras, ressalta a importância da intuição e do conteúdo interior como chave de leitura. Com base na teoria de Kandinsky, constata-se que a intuição apresenta esse conteúdo no abstrato que reside na alma do artista. Portanto, no caso de Kandinsky, ao contemplar o seu *conteúdo interior*, o artista estaria entrelaçando a beleza à arte, sem intermediários, concretizando esse conteúdo por meio de sua sintaxe.

Ao entender o movimento filosófico realizado por Kandinsky e Kojève, percebe-se que toda a sistematização feita pelo artista, em seus livros e artigos, fornece o acesso do espectador ao seu processo criativo e a sua obra final. Portanto, as investigações sobre as obras do artista, bem como as análises sobre o abstrato, contidas na interioridade e a sua concretização em obras de arte, estão longe de serem sanadas, demonstrando que, ainda na contemporaneidade, a questão da abstração permanece em aberto.

¹⁹⁵ Publicado no nº 1 de XX.

¹⁹⁶ Publicado no nº 5 - 6 de XX, foi um texto escrito para o catálogo da Galeria Guggenheim.

3.3.2 Um retorno a Plotino? A perspectiva invertida dos ícones russos como artifício contra o naturalismo

Será verdade que a perspectiva expressa a natureza das coisas, como pretendem seus adeptos, e por isso deve sempre e em qualquer lugar ser considerada a premissa incondicional da veracidade artística? Ou se trata apenas de um esquema, de um entre outros possíveis esquemas de representação que corresponde não à percepção do mundo como um todo, mas somente a uma entre as possíveis interpretações do mundo, ligada a um modo bastante determinado de sentir a vida e entender a vida? Ou ainda: a perspectiva, a imagem perspectivada do mundo, a interpretação perspectivada do mundo seria uma imagem natural, originada da essência da perspectiva, a verdadeira palavra do mundo? Ou seria apenas uma ortografia especial – uma das muitas construções típicas para quem a criou – uma à compreensão da vida e ao século de seus inventores e que expressa o estilo que lhes é próprio, mas que não exclui outras ortografias, outros sistemas de transcrição, pertinentes à compreensão da vida e ao estilo de outros séculos? E ademais, não estariam essas ditas transcrições mais ligadas à essência do assunto, tanto quanto os erros de gramática na escrita de um homem santo podem perturbar a veracidade da experiência da vida narrada por ele? (FLORIÊNSKI, 2012, p. 33).

Este último subcapítulo da investigação com a provocação de Pável Floriênski. *A perspectiva inversa* foi um ensaio escrito e difundido em 1919. O texto foi criado originalmente como um relatório a ser apresentado na Comissão para a Conservação dos Monumentos e Antiguidades do Monastério da Santa Trindade de São Sérgio, na Rússia. Jallageas explicou que, por ser um ano de contrastes entre as efervescências desencadeadas pela Revolução de Outubro de 1917 e as quase duas décadas de circulação de movimentos artísticos com liberdade (2012, p. 7), o período mostrou-se propício para questionamentos teóricos sobre a representação. Deste modo, Floriênski abordou as discussões sobre a perspectiva, anos antes de Panofsky, com seu livro *A perspectiva como forma simbólica* [1927].

No período em que a Vkhutemas esteve aberta, foi possível perceber o desenvolvimento de outras tendências imagéticas. Essas abordagens, em relação à imagem, tensionaram as formas tradicionais de arte, seja em relação à pintura, como também às linguagens relacionadas aos avanços da comunicação, como a fotomontagem e os cartazes e livros com impressões

tipográficas. Deste modo, essa outra ordem para a imagem incluiu a teoria da perspectiva invertida, ou inversa, teorizada por Pável Floriênski. “Além das disciplinas práticas, havia disciplinas teóricas, com destaque para o curso Análise de Perspectiva, ministrado por Pável Floriênski, cuja teoria sobre a perspectiva inversa ganharia o mundo apenas a partir dos anos 1980” (KAHN-MAGOMEDOV, 1990, p. 35).

En este breve ensayo Florenski sacaba sus propias conclusiones de la destrucción del espacio-geométrico-euclidiano, bidimensional pero transparente, que había caracterizado la pintura académica, y que la vanguardia se había encargado de dinamitar. Abordando el análisis de la perspectiva desde los más recientes descubrimientos de la fisiología de la visión (desde la mirada física o encarnada), su ensayo cuestionaba el estatus científico de una representación euclidiana del campo visual, también interpretaba filosóficamente el significado de la perspectiva geométrica en la cultura antropocêntrica de la civilización occidental y analizaba religiosa o, si se prefiere, teológicamente el valor de la perspectiva invertida del arte de los íconos rusos (PEREDA, 2007, p. 10).

Para compreender a questão envolta da perspectiva linear e a perspectiva inversa, segundo Floriênski, é preciso perceber a concepção da perspectiva, associada à questão da geometria euclidiana e do cientificismo no qual insere essa teoria vinculada à representação verossímil da realidade sensível. Floriênski questionou, em *A perspectiva inversa* (2012), a criação de pinturas com o intuito de representar a realidade. Nesse caso, Floriênski estipulou que, ainda na antiguidade Clássica, era de conhecimento dos teóricos e artistas a existência de uma perspectiva que realizasse o procedimento de simular a realidade¹⁹⁷. O próprio teatro antigo utilizava as bases euclidianas da geometria em busca de representar o espaço tridimensional na superfície bidimensional.

Essa questão aparece ao abordar os debates sobre a *mimesis*, em busca da representação da realidade sensível. Deste modo, para realizar esse tipo de representação, foram utilizados uma série de elementos pictóricos como o jogo de luz e sombra, tal como os tons distintos de uma mesma cor para trazer volume

197 Em seu texto, ele explicou que Ptolomeu em Geografia, no século II. a.C., “aborda a teoria cartográfica da projeção de uma esfera sobre um plano, e no seu Planisfério discute diferentes maneiras de projeção, principalmente aquela a partir do polo sobre o plano equatorial (que Aiguillon em 1613 denominaria estereográfica) e, também resolve outros difíceis problemas projetivos”. (FLORIÊNSKI, 2012, p. 40).

à pintura. Para Floriênski (2012, p. 20), é evidente que essa perspectiva é tributária da matemática e dos estudos antigos, como também da preservação dos teatros e da confecção das cenas.

É notável que tenha sido justamente Anaxágoras - aquele mesmo Anaxágoras que tentou converter o Sol e a Lua, deidades vivas por excelência, em pedras incandescentes, e substituir a divina criação do mundo por um turbilhão central no qual teriam surgido os astros - aquele a quem Vitruvius atribuiu a invenção da perspectiva, e além disso, da assim denominada pelos antigos *scaenografia*, isso é, pintura de cenários teatrais (FLORIÊNSKI, 2012, p. 37).

Nos comentários de Floriênski, ele retorna para os gregos antigos em busca da compreensão de uma ideia de “nascimento” para a perspectiva. Em sua investigação, ele explica que foi quando Agatarcus criava um cenário para as tragédias de Ésquilo, por volta de 470 a.C., ao escrever sobre este assunto no tratado intitulado *Commentarius*. “Foi exatamente nessa ocasião que Anaxágoras e Demócrito decidiram investigar a pintura de cenários” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 37). A questão levantada por eles girava em torno de entender o mecanismo necessário para alcançar o espectador.

[...] como as linhas devem ser traçadas sobre um plano para que, ao tomar um determinado centro, os raios traçados a partir de um olho correspondam aos raios traçados a partir de um outro olho que se encontra no mesmo lugar na direção dos respectivos pontos de um edifício, de maneira que a imagem do objeto real sobre a retina, falando de maneira moderna, corresponda às mesmas linhas do cenário que representa o dito objeto? (FLORIÊNSKI, 2012, p. 37).

O questionamento de Floriênski inseriu a perspectiva como uma maneira de emular a realidade a partir da experiência do pintor. Ao realizar esse procedimento, o pintor não está preocupado em trazer para a pintura a imagem real, mas em criar um cenário que pareça com a realidade. Nesse caso, a perspectiva assume a *mimesis* como um instrumento decorativo.

O cenário teatral pretende, na medida do possível, substituir a realidade pela sua aparência: a estética da aparência é a conexão interna de seus elementos, mas não o significado simbólico do modelo original dado através da sua imagem personificada por meio da técnica” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 38).

A *mimesis* praticada na criação desse cenário distancia o espectador de uma experiência real de mundo, e o insere na simulação da própria peça. Nesse caso, ressalta-se os questionamentos realizados por Platão na *República*,

posicionamento tratado no capítulo primeiro desta investigação. De todo modo, Floriênski explicou que “Um cenário é um biombo que oculta a luz da existência, enquanto a pintura pura é uma janela inteiramente aberta para a realidade” (2012, p. 38).

Assim, embasando-se nos comentários de Floriênski, constata-se a necessidade de descaracterizar essa assimilação científica da perspectiva para tratá-la como simbólica. Uma convenção conceitual de um determinado período histórico. Assim, para Erwin Panofsky,

Para os renascentistas Villani, Ghiberti, Manetti, Vasari, uma arte decadente, gótica ou bizantina, em todo caso estranha à natureza e à beleza, haviam suplantado a arte perfeitamente realizada da Antiguidade [...] está só fora “reanimada”, segundo eles, no início de seu século, graças a um retorno à Antiguidade e a uma nova aproximação da realidade (2013, p. 99).

No comentário de Panofsky, é indicado que existe uma vinculação da arte grega Clássica com o período do Renascimento, com o intuito de prevalecer no Renascimento o estudo dos elementos representativos que poderiam “reanimar” uma arte que se aproxima do espectador. Assim, “criaram-se” regras para representação da realidade sensível, conhecida nominalmente como perspectiva linear. Contudo, conforme já foi indicado por Floriênski, a perspectiva que tem, por intuito, o ilusionismo, já existia na própria Grécia Clássica.

Nos comentários de Floriênski (2012), os artistas medievalistas, em meados do século IV. d.C, período no qual pode situar o pensamento neoplatônico de Plotino, negavam uma representação por meio de uma perspectiva que trouxesse a ilusão como finalidade, em detrimento de uma concepção metafísica da imagem.

A Idade Média que decididamente rompe com os objetivos do ilusionismo e estabelece como objetivo não a fabricação de simulacros, mas de símbolos da realidade, lhes parece decadente. E finalmente, a arte da Idade Moderna que começa com o Renascimento e, subitamente, como por um acordo tácito, seguindo quase um consenso mútuo, decide substituir a criação de símbolos pela construção de simulacros; essa mesma arte que através de uma ampla via chegou até o século XIX, parece aos historiadores estar se aperfeiçoando de modo incontestável (FLORIÊNSKI, 2012, p. 49).

No contexto do Renascimento, ao citar Vasari, Panofsky (2013, p. 61) reforça o abandono da dimensão metafísica da ideia em detrimento de uma

convenção que representasse a contemplação da natureza. Nesse sentido, buscou-se mecanismos que pudessem emular a experiência do olhar sensível.

[...] e tal inversão pressupõe e manifesta um desconhecimento completo da teoria platônica das ideias, para não falar da teoria plotiniana; introduz também uma segunda inversão que se opera num sentido funcionalista: dado que a ideia já não preexiste à experiência nem existe a priori” (2013, p. 61).

Para Georges Didi-Huberman, foi no período do Renascimento italiano “que a arte, tal como a entendemos ainda hoje [...] foi talvez inventada e, seja como for, solenemente investida”. (2013, p. 69). A história da arte surge como ressurreição impulsionada pelos *Quattrocento* e depois os *Cinquecento*¹⁹⁸, que presumiam a morte da arte, para que ela pudesse, como uma fênix, renascer das cinzas. Para tanto, era preciso a criação de uma disciplina com um método de atuação capaz de delimitar a arte predecessora, entendida como a produção da arte fragmentada oriunda de diversas regiões da Europa durante o período medieval e que precisava ser superada, além da existência e do esforço de identificar o objeto de uma arte nova, universal e concisa, capaz de fundar uma “ordem dogmática e social” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 71).

Essa cisão e identificação foi realizada por Giorgio Vasari¹⁹⁹ (1511-1574), que não só movimentou toda a cena artística durante o governo de Cosme de Médici²⁰⁰ no século XV, como construiu palácios, coordenou a realização de túmulos, como o do pintor e escultor italiano Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 - 1564), e que, com seu texto *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550)²⁰¹, circunscreveu o que se compreende hoje como os movimentos da história da arte. Salienta-se que Vasari foi um dos fundadores da academia, introduzindo o desenho como uma das principais disciplinas dos

¹⁹⁸ Termo comumente utilizado para nomear o século e que foi também atribuído para intitular os eventos culturais que aconteceram no período de 1500 a 1599 na Itália. O movimento englobou artistas do Alto Renascimento e do Maneirismo.

¹⁹⁹ Giorgio Vasari foi um arquiteto e pintor do ducado de Toscana no tempo de Cosme de Médici, amigo dos humanistas, fundador da Academia, colecionador esclarecido e, enfim, “o verdadeiro patriarca e Pai da Igreja da história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 71).

²⁰⁰ Governou Florença entre os anos de 1429 a 1464.

²⁰¹ Didi-Huberman comenta que 18 anos após a publicação deste texto, Vasari publica uma nova edição revisada e ampliada com as efígies dos artistas, atualizando o título diferente. Cabe ressaltar que o título dessa obra passou por modificações até chegar nesta expressa na pesquisa.

ateliês. A partir disso, os estudantes teriam a capacidade de criar obras que entendessem “a arte inteiramente como imitação: da natureza em primeiro lugar, e depois das obras dos melhores artistas, porque lhe é impossível sozinha subir tão alto” (VASARI, I, p. 221).

Segundo Didi-Huberman, Vasari reinventa o termo *Disegno*, [1] para “declinar o sentido último, sincrônico, da atividade artística em geral compreendida como imitação” (2013, p. 94). Se, no século IV. a.C., filósofos como Platão (428/427 - 348/347 a.C.) demonstravam uma recusa da *mimesis* como fonte de conhecimento e beleza com Vasari, no entendimento de uma história da arte renascentista, o desenho seria capaz de assegurar a ideia de progresso da história, asseverado em uma *mimesis* como imitação da natureza, fundada no ideal de semelhança.

O posicionamento contra a representação de um objeto por meio da perspectiva linear, que privilegia a ilusão em detrimento da percepção através do significado, levou Favórski a convidar Floriênski para ministrar disciplinas teóricas na Faculdade Poligráfica. As matérias versavam sobre como as várias perspectivas modelam a organização da imagem em um plano bidimensional e sobre as leis da percepção óptica do espaço. Mesmo assim, segundo Terentiev (1923, p. 174), tanto Favórski quanto Floriênski foram estigmatizados pelos construtivistas como “místicos da produção”, os construtivistas se sentiam no dever de pressionar essas figuras desgarradas do Construtivismo para que “revolucionassem sua consciência artística” (JALLAGEAS; CELSO, 2020, p. 297).

Por um lado, os construtivistas entendiam que observar os fenômenos da percepção, por meio da espiritualidade ou com menções a imagens utilizadas pela Igreja ortodoxa, imprimia na teoria um vínculo com um passado burguês e imperial. É sabido que os ícones russos tiveram impacto direto na produção artística do século XX, especialmente após o Tricentenário da Família Romanov, quando os artistas que tiveram conhecimento acerca das técnicas dos ateliês de ícones e que recorriam à arte dos povos originários para retirar elementos para suas criações, abandonando principalmente o uso da perspectiva linear em busca de um retorno que fosse uma expressão do povo e da cultura russa.

Além disso, eles problematizaram de forma contundente o uso da perspectiva linear em contraponto à perspectiva inversa, atribuindo-lhe

a qualidade geradora de sentidos e demonstrando que suas características ultrapassavam em muito o mero conceito matemático destinado a modelar a representação ilusória dos objetos (JALLAGEAS; CELSO, 2020, p. 290).

O posicionamento de Kandinsky sobre os estudos pictóricos não poderia ser diferente, de modo que o artista vinculou o uso da perspectiva linear com os modos de representação ocidentais que se valiam do naturalismo e da ilusão. Assim, o artista cria seu próprio método de organizar os elementos pictóricos nas composições artísticas como uma possibilidade de trazer o *conteúdo interior* para P.O. bidimensional. Para tanto, conjectura-se se Kandinsky teve contato com as teorizações de Floriênski acerca da perspectiva inversa, já que é de comum conhecimento os seus estudos sobre as figuras míticas do cristianismo ortodoxo, o uso das cores e das linhas e o próprio abandono da perspectiva linear. Não se pode confirmar essa questão, contudo, os empreendimentos teóricos de Floriênski incentivaram a adoção dessa perspectiva como um plano de ensino na Vkhutemas. Conseqüentemente, Floriênski passou a lecionar os quatro cursos sobre a teoria do espaço na Vkhutemas a partir de 1921, período no qual Kandinsky já estava lecionando na Bauhaus.

Floriênski (2012) comentou que existia um pré-conceito envolta dos ícones russos, quando críticos interpretaram essas obras como “primitivas”. Para ele, parte dessas inferências aconteciam por conta do movimento de credibilizar obras que estavam próximas à modernidade. Assim, para a “História da Arte: tudo o que se assemelha à arte deste tempo ou se aproxima dela é reconhecido como positivo, enquanto todo o resto é considerado decadente, ignorante e selvagem” (2012, p. 49).

Em defesa desses artistas, o filósofo indicou que a não subordinação dessas imagens a um modo de ver característico do período Grego Clássico e posteriormente adotado e modificado pelo Renascimento, não foi arbitrário, mas dialogou com as escolhas filosóficas, religiosas e contextuais de cada momento. Deste modo, essa compreensão invalida a primeira constatação de que os ícones eram criados com erros de desenho. “O estranho é que essas “ignorâncias” do desenho, que talvez deixassem furioso qualquer espectador que entendesse a “evidente incongruência” de tal imagem, ao contrário, não causavam qualquer sensação desagradável” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 20). De

fato, as regras do desenho adotadas na perspectiva linear não são suficientes para emitir um juízo sobre os ícones russos. Dentre as diferenciações, ressalta-se o seguinte comentário de Floriênski.

Com relação a esses planos complementares, as linhas paralelas que não estão no plano do ícone ou que são paralelas a ele, as quais respectivamente deveriam ser representadas inversamente, como linhas divergentes. Resumindo, estas similares infrações da unidade perspéctica daquilo que está representado no ícone são tão evidentes e concretas, que seriam as primeiras a serem apontadas pelo mais medíocre estudante de perspectiva, mesmo a tendo experimentado somente de passagem e de terceira mão (FLORIÊNSKI, 2012, p. 20).

Para deixar evidentes essas diferenças, observa-se a obra *A escola de Atenas* (1510), de Rafael de Sanzio. Nessa obra, as linhas estão paralelas e convergem no fundo da imagem, conduzindo o olhar do espectador para o centro, nas figuras de Platão e Aristóteles. Esse é o caso da perspectiva linear aplicada na pintura de afresco. Encomendada pelo Vaticano, essa obra é vista como a retomada do mundo grego antigo pela Renascença. Agora, observa-se o ícone *O apóstolo Paulo* (1415), de Andriéi Rublióv. Ícone situado na Galeria Tretyakov, de Moscou, traz a figura de Paulo, sem linhas que convergem, mas divergindo. O desenho não corresponde às proporções utilizadas pela perspectiva linear. Nesse caso, é possível observar a parte frontal do apóstolo, ao mesmo tempo que se vê parte de suas costas. A profundidade do ícone, tal como o seu centro é reafirmado de outro modo.

Para além da questão das linhas e sua evidente diferença entre as perspectivas, Floriênski retoma a importância da cor utilizada nos ícones, principalmente para dar ênfase aos planos da imagem. Nesse sentido, por meio da técnica de pintura intitulada como *raskríchka*, destaca-se o aspecto com maior relevância na imagem.

Trata-se de um esboço de cores por meio do qual o pintor dá início ao processo de coloração do fundo, das figuras e acessórios, mas sem o uso de meios-tons e sombras. Floriênski conserva em seu texto as palavras correspondentes ao processo da pintura icônica. Neste caso, ele redimensiona o sentido de *raskríchka*, remetendo ao verbo *raskrívdt*, que lhe é cognato e tem a acepção de “abrir” e também de “revelar” (Floriênski, 2000, p. 138). O semiótico russo Boris Uspiênski interpreta, lendo Floriênski, a ação do pintor de ícones afirmando que o mesmo não cria a pintura, e sim a *revela* (JALLAGEAS *apud* FLORIÊNSKI, 2012, p. 25).

Essa nota de Jallageas lembrando as pesquisas de Uspiênski, é imprescindível para o avanço dessa pesquisa. Se *raskríchka* remete-se ao verbo *vaskrívdt*, pode-se supor que os artistas de ícones escolhiam a técnica precisa para conseguir revelar o teor do divino.

Nos tempos atuais, Cauquelin (2007) também pontuou acerca dos empecilhos de se compreender a perspectiva linear como uma *mimesis* da realidade e, logo, como um ideal de verossimilhança a ser seguido. Para a filósofa, essa concepção levou à criação da ideia de paisagem e deixou evidente como o Renascimento teve papel crucial para a consolidação dessa perspectiva.

É a lei da perspectiva que tece, entre os elementos armazenados no saber, a tela de uma visão sintética. A proporção e a superposição dos planos levam a “ver”, ou seja, a compreender aquilo que a visão sensível, particular, muitas vezes dissimula. A organização do conjunto terá validade para o conhecimento da história, cujos refêns são os objetos pintados (CAUQUELIN, 2007, p. 84).

Desse modo, a perspectiva, seja a linear ou a reversa, é criada pelos humanos como artifício visual, para simular a realidade e cativar o espectador, ou, ainda, no segundo caso para “presentificar” (BELTING, 2010, p. 31) ou “revelar” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 12) uma imagem divina. O problema elencado pelos filósofos presentes nesta tese, seja a Cauquelin, Kojève ou Floriênski, consiste no equívoco em entender a imagem como uma representação fiel da realidade. No caso da perspectiva reversa, Floriênski (2012), ao assinalar a vinculação dos ícones russos com os artistas modernos, demonstrou que esses artistas encontraram uma saída para as representações naturalistas derivadas do Renascimento italiano. O fator a ser observado é qual o intuito dos artistas de ícones em “presentificar” (BELTING, 2010, p. 31), em “revelar” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 12) o divino. Diante disso, pode-se dizer que o movimento de criação se aproxima ao movimento realizado pela natureza.

Grabar indicou que Plotino, ao descrever a imagem artística, estava interessado “sino su forma de contemplar una obra de arte y el valor filosófico y religioso que él atribuye a la visión” (2007, p. 35). Essa visão anunciaria, segundo Grabar, elementos para a imagem medieval.

Creo que los antiguos sabios que han querido hacer presentes a los dioses construyendo templos y estatuas han visto bien la naturaleza del universo; ellos han comprendido que es siempre fácil atraer al alma universal, pero que es particularmente sencillo retenerla, construyendo

un objeto dispuesto a sufrir su influencia y recibiendo su participación. Ahora bien, la representación figurada de una cosa está siempre dispuesta a sufrir la influencia de su modelo, es como un espejo capaz de apresar su apariencia (GRABAR, 2007, p. 34)

A repercussão dessas ideias de Plotino pode ser observada nos questionamentos sobre os efeitos dessa imagem, tanto no artista quanto no espectador, pois, para o filósofo, os artistas nem sempre conseguem ver além da aparência sensível e captar os inteligíveis. Para Grabar (2007, p. 36), observou-se que a desconfiança prevaleceu em relação às representações figurativas, sobretudo acerca do seu valor, caso tivessem apenas a função de imitar os objetos do mundo sensível.

Su experiencia como observador corría el peligro de disminuir, mientras que la búsqueda de la imagen <verdadera>, la de lo inteligible, los obligaba inevitablemente a someter la visión directa a una interpretación más o menos vigorosa. Para seguir siendo inteligible, este lenguaje más abstracto del arte debía por tanto plegarse a convenciones determinadas. El propio Plotino había pensado en ello (GRABAR, 2007, p. 37)

Para entender essas afirmações acerca das contribuições de Plotino para a criação de uma “estética” medieval, Grabar utilizou as passagens das *Enéadas* II e IV, tratados já discutidos nessa tese, mas que não se exauriram. Entender a dinâmica da contemplação, principalmente considerando seus efeitos físicos e espirituais, passou a ser a possibilidade de contemplar os inteligíveis que residem nas hipóstases superiores. Deste modo, apresenta-se novamente a passagem na qual Plotino demonstra a sua compreensão sobre a percepção e os objetos no mundo.

Será que as coisas distantes aparecem menores e as muito afastadas parecem ter pouco espaço entre si, ao passo que as próximas aparecem do tamanho que são e à distância em que estão? As distantes parecem menores aos que as vêem porque a luz tende a contrair-se na proporção da visão e na proporção do tamanho da pupila; e quanto mais a matéria do que é visto estiver distante, tanto mais isolada, por assim dizer, nos chega a forma, uma vez que a grandeza, também ela, se torna forma e qualidade, de modo que nos chega apenas sua razão. Ou, também, porque percebemos qual a magnitude através do exame e da inspeção de cada uma das partes; então, é preciso que o objeto esteja presente e próximo, para que se conheça sua grandeza (II. 8 [35] 1, 1 - 10).

Para além da questão da cor e da percepção já tratadas no capítulo primeiro da tese, observa-se como Plotino separa a matéria da luz, como é a expressão dos inteligíveis. Para o filósofo, a cor e a luz são partes desses inteligíveis e, por isso, chegam primeiro aos olhos. Outro elemento que chama atenção é a questão da grandeza. Para Plotino, conforme a passagem acima, os objetos grandes que estão perto são vistos com maior facilidade. No entanto, os objetos que estão a uma distância maior do observador apresentam as cores esmaecidas e portanto, difíceis de serem reconhecidas. Consequentemente, se as cores e a luz se mostram como expressão do inteligível, quando estão pouco nítidas e distantes do observador, é possível que tenha uma predominância da matéria sobre o inteligível. Essa questão embasa-se na afirmação de Plotino sobre a questão da profundidade.

E o intelecto descobre a dualidade: pois ele divide até chegar ao simples que não pode mais ser ele mesmo analisado; mas, enquanto pode, avança para o profundo dele. E o profundo de cada um é a matéria: por isso também ela é toda obscura, porque a luz é razão. Também o intelecto é razão: por isso, vendo a razão sobre cada coisa, considera obscuro o que está embaixo por estar sob a luz, assim como o olho, sendo luminiforme, lançando-se para a luz e para as cores, que são luzes, afirma que o que está sob as cores é obscuro e material, ocultado pelas cores (II. 4 [12] 6-11).

Permanece evidente que a profundidade é um problema para a imagem e os objetos do mundo sensível. Portanto, para chegar até o inteligível que está entrelaçado à matéria, torna-se imprescindível a diminuição da profundidade, além de trazer a figura para o primeiro plano da imagem. Nesse sentido, Grabar explica que, considerando a teoria de Plotino, pode-se renunciar a alguns modos de visualidades, como a “representación de grupos de personas y objetos a diferentes distancias y los reúne en el primer plano, que se convierte así en el único plano” (GRABAR, 2007, p. 38), como também busca-se detalhar as vestimentas e os acessórios e, por último, ressalta-se a necessidade de utilizar tons locais, uniformes e sem profundidade, ou seja, recusando a sobra. Esses procedimentos permitem que o espectador observe o verdadeiro tamanho e a verdadeira cor, a melhor característica do objeto figurado. (GRABAR, 2007, p. 38). Consequentemente, seria impensável a utilização da perspectiva linear e da aérea, priorizando as chamadas “invertida” [inversa] e “radiante” (GRABAR, 2007, p. 41). O teórico ainda ressalta que essas duas “fórmulas” estiveram presentes antes do período da baixa Antiguidade, sendo possível o contato de

Plotino com elas no Oriente. Por fim, Grabar assinala que essa perspectiva é uma das possíveis para aproximação com o pensamento plotiniano.

c) Perspectiva invertida [inversa] (el objeto o los objetos representados se agradan o aumentan en proporción a su lejanía respecto del espectador) [5, 11 y 12] y perspectiva radiante (los objetos representados se despliegan en todas las direcciones partiendo de un punto central) [6]: fórmulas que constituyen intentos de fijar la atención del visionario en el objeto que contempla. En efecto, el aspecto normal de las cosas se restablecería si imaginásemos al espectador en medio de la pintura o del relieve.

[...]

f) Imágenes en las que la naturaleza es sometida a esquemas geométricos regulares: composiciones donde figuras y objetos assimilados a motivos ornamentales participan en un movimiento rítmico, al repetir un mismo movimiento estereotipado. El artista dispone a su entender de los datos de la naturaleza e introduce, a su gusto, un orden, una homogeneidad allí donde, según la expresión de Plotino, había <mezcla> y desorden (esto vale también para los retratos). Establece una unidad allí donde la materia ofrecía el espectáculo de la pluralidad y, de esta manera, crea imágenes que se aproximan más a la visión de lo inteligible (GRABAR, 2007, p. 48-49).

Grabar, com sua análise, conseguiu sistematizar a teoria plotiniana da imagem, aproximando-a ao período ulterior. Nesse sentido, observam-se esses elementos presentes nos ícones, especialmente nos ícones russos. As descrições realizadas por ele podem-se vincular ao pensamento de Floriênski acerca da perspectiva linear e da *mimesis* a ela relacionada como ideal de verossimilhança.

Conforme já foi explicado, o desafio do abandono da perspectiva linear é encontrar outros modos de representar o espaço em um plano. Nesse sentido, Floriênski compreende que é impossível vincular o naturalismo à representação fidedigna da realidade e, ao fazer isso, excluem-se outros modos de ver e representar a realidade. Assim, Floriênski propõe a mudança de entendimento para a perspectiva como verdade e espelho do real para uma interpretação simbólica da realidade, assim como todas as outras perspectivas.²⁰² Kandinsky, ao propor a sua teoria das cores e das formas, abandonou a perspectiva linear

²⁰² Nota-se que a perspectiva linear se sustenta na geometria euclidiana, que compreende a medição do espaço como tridimensional, homogêneo, capazes de traçar um único paralelo de linhas retas (FLORIÊNSKI, 2012, p. 106).

como modo de organização do espaço pictórico e propôs outros modos de composição.

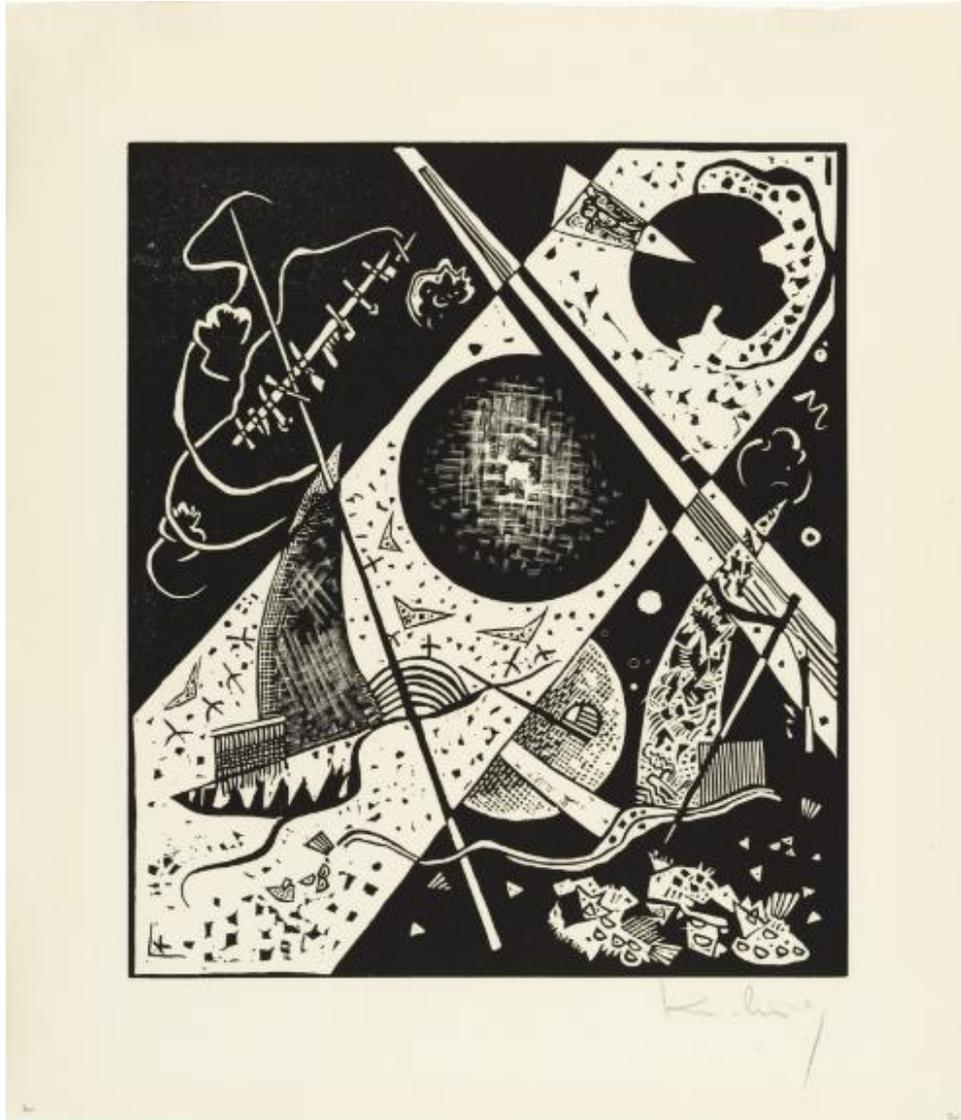


Figura 42. Wassily Kandinsky. *Pequenos mundos VI*.
10 3/4 x 9 1/8" (27,3 x 23,2 cm) Folha: 14 7/16 x 12 3/8" (36,7 x 31,4 cm). (1922). .MoMA.

Essa obra faz parte do portfólio²⁰³ do artista do período que recém havia chegado na Bauhaus e atualmente pertence ao MoMA. Em *Pequenos mundos VI* (1922), trata-se de uma xilogravura, na qual Kandinsky evidencia o tratamento do desenho com o P.O. Nesta obra, é possível perceber a tensão do P.O. por

²⁰³ Xilogravura de um portfólio de doze gravuras, seis litografias (incluindo duas transferidas de xilogravuras), quatro pontos secos e duas xilogravuras.

ser uma obra na vertical, trazendo a dinâmica entre o preto e o branco. Observam-se duas *linhas retas* que nascem do lado esquerdo e dirigem-se para o lado direito da obra. Essas linhas são transpassadas por outras duas que se comportam de modo oposto no P.O., servindo de plano para a composição central da obra, que aparece em contraste com o fundo branco e os objetos pretos. Nessa obra, chamam a atenção as *linhas curvas côncavas* que quase formam círculos.

As *linhas retas* que se concretizam nessa obra são entendidas por Kandinsky como livres sem um centro em comum (p. 53), observam-se também “*linhas curvas - livremente onduladas*” (2012, p. 77) na superfície superior direita. Tem-se a multiplicação dos *pontos* dentro desse P.O. Para o artista, acontece uma crescente da ressonância: “uma repetição desse ponto no plano original provoca, evidentemente, um resultado muito mais complicado ainda. A multiplicação é um fator poderoso para aumentar a emoção interior [...] cria um ritmo primitivo” (KANDINSKY, 2012, p. 30). O artista entende que o sentido para “primitivo” está associado ao que é novo e objetivo desse modo de expressão. Ele continuou explicando sobre a multiplicação dos *pontos*, entendendo-os como elementos “complicados” justamente pela ressonância e os “acordes” provocados em um P.O. Sobre a xilografia, Kandinsky explicou que

O ponto é criado sem que a ferramenta o toque - a ferramenta o contorna, como os fossos contornam a fortaleza, e deve evitar feri-lo. Para que o ponto apareça, todo o entorno deve ser violado, arrancado e aniquilado. A tinta é passada na superfície de maneira que cubra o ponto sem tocar o entorno. A tiragem futura é nitidamente visível na chapa. O peso da prensa é leve - o papel não deve penetrar no sulco, mas permanecer na superfície. O pequeno ponto não se encontra no papel, mas sobre o papel. Sua incrustação no plano resulta de suas forças internas (KANDINSKY, 2012, p. 41).

Essa utilização do *ponto* em sua multiplicidade, garantindo o centro da obra com a projeção da cor branca, garante o destaque para a imagem. De modo geral, Kandinsky (2012, p. 99) explicou que a xilografia é uma das técnicas que consegue garantir a ressonância dos elementos do desenho em sua completude. Assim, não se busca nesta investigação exaurir as possíveis leituras para a obra *Pequenos mundos (IV)* (1922), mas entender como esses elementos existem e violam a perspectiva linear, tal como as imagens naturalistas.

Pequenos mundos (IV) (1922) é uma obra que propõe o olhar sobre outras possibilidades de mundo, no caso, pode-se pressupor que se trata da revelação e concretização do *conteúdo interior* do artista. Nesse sentido, a figura do barco que se apresenta na imagem, tal como o círculo, aproximado por Weiss (1986) como sendo a transformação da figura de São Jorge e seu cavalo. A figura do barco está relacionada às indumentárias do xamanismo mongol, como no caso dos Buriates, uma pequena imagem de um barco é inserida no cajado de bétula no momento da iniciação (ELIADE, 2002, p. 167). O barco também é utilizado como metáfora para a viagem realizada pelo xamã e iniciada pelo som do tambor. Em alguns rituais xamânicos, o barco aparece como o condutor da viagem pelo Céu.

Não é difícil reconhecer em tais feitos a repetição de um modelo exemplar: o da viagem iniciática do xamã aos Infernos e sua ascensão ao Céu. De fato, ele conta como sobe ao Céu por uma corda que lhe é especialmente lançada e como afasta as estrelas que obstruem seu caminho. No Céu, o xamã passeia num barco e depois desce à terra por um rio, com tanta rapidez que é atravessado pelo vento. Com o auxílio dos demônios alados, entra debaixo da terra, onde faz tanto frio que ele pede um manto ao espírito das trevas, Ama, ou ao espírito da mãe dele. (Neste ponto do relato, algum dos presentes joga um manto sobre seus ombros.) Finalmente, o xamã retorna à terra e conta o futuro a cada um dos presentes, declarando também ao doente que o demônio causador de sua doença foi afastado (ELIADE, 2002, p. 254).

De fato, em consonância com Weiss (1986), a imagem do barco nas obras de Kandinsky remetem à viagem, à ascensão realizada pelo artista. Esse momento de êxtase, vivido pelos xamãs, pode ser observado por Kandinsky em suas pesquisas de etnografia. De todo modo, a recorrência das experiências estéticas do artista em seus escritos e os inúmeros elementos que remetem a esses povos originários, levam a entender as algumas obras de Kandinsky, como as da série de *Pequenos mundos*, como a ascensão do artista-xamã pela sua interioridade.

Pode-se aproximar a viagem xamânica com a união mística em Plotino. Para Luc Brisson (2008), o termo “mística” qualifica um tipo de interpretação de mitos e não a união da alma com o primeiro princípio, pois ela é realizada por meio de uma série de elementos intelectuais, como a prática das virtudes, a posterior purificação do corpo e também o movimento de ascensão e processão. Salienta-se que no caso da mística

É essa passagem de um tipo de realidade a outra que explica porque esse tipo de interpretação era qualificado de *mystikós*, isto é, etimologicamente “o que concerne aos Mistérios”. O objetivo dos Mistérios era, de fato, pôr em prática iniciações (teletai) destinadas a operar uma mudança de status no iniciado. Essa mudança de status não dizia respeito nem à entrada de um indivíduo no mundo daqueles que “contam” política e militarmente em uma comunidade (como era o caso dos ritos de puberdade), nem à admissão em uma sociedade secreta, mas uma modificação das relações do iniciado com o deus ou a deusa que ele escolhesse honrar (BRISSON, 2008, p. 456).

Em Plotino, a referência aos mistérios, sobretudo ao termo *mystikós*, aparece em duas ocasiões e ambas são para realizar leituras alegóricas de uma passagem cosmológica²⁰⁴. (BRISSON, 2008, p. 458). Assim, questiona-se o porquê do uso desse tipo de linguagem para remeter aos inteligíveis. Para o próprio Brisson (2002, p. 459), Plotino recorria ao uso do termo mística de modo generalizado naquele período, um sentido conhecido como proveniente dos mistérios ou de qualquer outra religião iniciática.

Assim, é particularmente para este homem daimonico, para este homem que seguidamente, graças às noções que se encontram no seu intelecto (*taís ennoíais*), elevou-se em direção ao deus primeiro e que se encontra para além (*tòn próton kai epékeina*), seguindo as vias ensinadas por Platão no Banquete, que apareceu (*epháne*) este deus (*ho théos*) que não tem nem figura nem forma nenhuma (*méte morphèn mète tinà idéan ékhon*), mas que está estabelecido (*hidryménos*) acima do Intelecto e de todo o Inteligível (*hypèr tò noûn kai pân tò noetón*). Este deus, eu também, Porfírio, afirmo dele ter-me aproximado (*plésiásai*) e ter estado a ele unido (*henothênai*) uma vez, eu que estou no meu sexagésimo oitavo ano. A Plotino, em todo caso, apareceu (*epháne*) o objetivo (*skópos*), permanecendo bem perto. Pois o fim (*télos*) e o objetivo (*skópos*) eram para ele estar unido (*henothênai*) ao deus supremo (*tói epì pási theôi*) e se aproximar dele (*pelásai*). No tempo em que eu o frequentava, ele atingiu esse objetivo quatro vezes, creio, em um ato indizível (*energeíai arrétoi*) (V.P, 23, 7-18).

Na citação acima, fica evidente a distinção entre a mística propriamente como a iniciação a uma religião e, em Plotino, como sendo o encontro do poeta

²⁰⁴ “Seguramente só a forma engendra, e a outra natureza (= a matéria) é estéril. Eis porque, eu imagino, os antigos sábios, falando com palavras encobertas, como se faz nos mistérios (*mystikós*), e nas iniciações, representam o antigo Hermes com um órgão da geração sempre em atividade, para mostrar que a Razão que depende do inteligível é genitora das coisas sensíveis, enquanto a matéria permanece estéril, sempre representada cercada de eunucos”. (III. 6 [28], 29). Realizando uma leitura dessa passagem, por exemplo, Brisson explica que Hermes itifálico, sempre ereto, aparece como uma alegoria para a alma que implanta seus inteligíveis na matéria.

com o deus que transmite o divino para sua fala, movimento hierárquico, no qual a alma parece depender necessariamente de um chamado.

De fato, ocorrem duas uniões distintas em Plotino, a união da alma individual com o Intelecto e a união do Intelecto com o Um. Para o aprofundamento sobre a união do Intelecto com o Um indica-se o Tratado (VI, [7] 38) no qual Plotino explicou sobre o fato de existirem dois movimentos no Intelecto, o de ascensão e o de conversão. Quando essa realidade nasce, ela volta-se para sua própria existência e divide-se em três, pois já não consegue contemplar em sua totalidade a unidade do Um. Em suas três partes, três potências diferentes, ele é capaz de pensar (*eis tò noeîn*), uma segunda, a intuição (*epibolêi*), pela qual ele é capaz de entrar em contato com o que está, além dele e uma terceira, a de acolhida (*paradokhêi*).

E a primeira potência é a contemplação (*théa*) que pertence ao Intelecto quando ele se encontra em um estado razoável (*émphronos*). A segunda é o Intelecto quando ele está tomado de amor (*erôn*) e se torna desarrazoado (*áphron*) "porque está embriagado de néctar".¹⁶ Então, ele se torna Intelecto tomado de amor (*erôn gígnetai*), procedendo em direção à simplicidade (*haplotheís*) para chegar a esse bem-estar que lhe dá uma saciedade perfeita (*eis eupátheian tói kóroï*). E, para ele, estar embriagado de tal embriaguez é bem melhor que uma gravidade mais decente (VI [7] 38), 35, 19-28).

Deste modo, conforme reafirma Brisson (2008, p.464), a união entre o Intelecto e o Um é movida por *Eros* desprovido de razão, que, quando se move ao Um perde-se a sua identidade, por estar completo, deixa de ser múltiplo para se tornar um. De todo modo, o funcionamento dessas potências existentes no Intelecto acontece concomitantemente, pois, no Intelecto, não existe a noção temporal. No caso da alma,

Neste momento, ela está em uma disposição tal que ela despreza inclusive o exercício do seu intelecto (*toû noeîn kataphroneîn*), que em um outro tempo ela acolhia com alegria, pois exercer seu intelecto (*to noeîn*) é um certo movimento e ela não quer mais se mover, e ela diz a si mesma que esse que ela vê tampouco se move. Entretanto, se ela contempla, é porque ela se tornou Intelecto, é porque ela, de algum modo, se tornou inteligível que ela veio ao lugar inteligível. Assim, estabelecida no Intelecto e próxima a ele, ela possui o inteligível nela e exerce seu intelecto. Mas, desde que ela o vê, ele, esse deus, ela abandona doravante todo o resto (VI, [7] 38), 35, 1-8).

A alma acompanha o movimento do Intelecto e alcança o Um por meio dele. Se, para a alma que deseja retornar e experienciar o Um novamente, a união com o Um, diferentemente da união do Intelecto com o Um, não é

permanente. Participe do tempo, a alma, em seu movimento de ascensão e processão, busca alcançar os inteligíveis, mesmo que seja por um instante, quando encontra resquícius desse Intelecto. Nesse sentido, essa união acontece ainda em vida, conforme foi narrado e experienciado por Porfírio e Plotino (V.P, 23, 7-18). Essa união da alma com o Intelecto é realizada por meio dos mistérios, pelas práticas das virtudes²⁰⁵ (I. [19] 20).

Sobre a união da alma com o Intelecto, pode-se observar algumas características, conforme aponta Pierre Hadot²⁰⁶, como o estado momentâneo, em concordância ao que foi colocado anteriormente. Essa união é sentida como uma presença que se realiza por meio da visão, pois supõe uma aparição de um deus que não possui figura e nem forma, indicando uma fusão entre o Intelecto e a alma, na qual a alma perde a sua identidade (VI [7] 38), 35, 19-28). Só após ter experienciado os inteligíveis é que essa alma desce, realizando a processão e, só então, terá consciência do que aconteceu (BRISSON, 2008, p. 465). O movimento de ascensão depende unicamente da alma que deseja voltar para sua origem.

Talvez, observando as possibilidades de união e de experiência com o divino, seja ela feita pela alma com o Intelecto ou do Intelecto com o Um, indique uma originalidade no pensamento de Plotino²⁰⁷ em relação à compreensão da união com o que é divino, e que, talvez, tenha deixado um lastro no pensamento filosófico no qual explique essa união por meio da racionalidade e do *eros*, da intuição pelo amor e pelo bem, que são partes inseparáveis.

A dimensão dos mistérios praticados pelas religiões iniciáticas e da própria união da alma com o Intelecto e do Intelecto com o Um, entendida pelos neoplatônicos, pode-se assemelhar com o que será “revelado” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 21) em obras visuais, após a experiência com esse divino. Assim, a convenção da perspectiva linear, que se embasa na simulação de uma realidade de acordo com uma convenção, não deveria ser o princípio dessas criações, segundo Floriênski (2012), que surgem com o intuito de ressaltar o divino. Dito

²⁰⁵ As virtudes cívicas, virtudes purificativas, virtudes contemplativas e as virtudes paradigmáticas.

²⁰⁶ Texto da introdução de *Traité 38 (VI, 7)*.

²⁰⁷ Originalidade apontada por Brisson (2008).

de outro modo, a ilusão criada por essa perspectiva não preservaria em si as características do divino. Essas obras poderiam, conforme já foi indicado no capítulo segundo desta tese, passar a compreensão para o espectador, que a experiência de visualizá-las seria o suficiente em termos contemplativos, ignorando a dimensão metafísica e espiritual da imagem.

Assim, a “revelação” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 21) e a metafísica que envolvem o divino, mostra-se na realidade sensível, por outras vias, capazes de preservar a espiritualidade como princípio criativo. Esse é o caso dos neoplatônicos, dos artistas vinculados ao cristianismo ortodoxo, do xamanismo siberiano, dos Komi-zyryan, como também de Kandinsky.

Essa oportunidade de ver no mundo o espiritual e o racional como faces da mesma moeda no movimento contemplativo apoiou as decisões de Kandinsky em abandonar a concretização do seu *conteúdo interior* por meio das formas dos objetos encontrados no mundo sensível. Para o artista, esse *conteúdo* mostra-se, por meio de sua intuição, formada pelas experiências estéticas que marcaram a sua vida (SERS, 2016), como o levou a pensar a obra de arte como uma continuidade dessa intuição, sendo necessário a criação de uma sintaxe própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tornar visível o conteúdo interior: Kandinsky, um neoplatônico na Arte Moderna? é o título que concretiza a investigação do doutorado, como também simboliza uma experiência estética, que tive em meados de 2015, quando deparei-me com uma obra do artista russo Wassily Kandinsky pela primeira vez. Naquela época estava iniciando o mestrado acerca de arte e metafísica nas *Enéadas* de Plotino e, ao adentrar na exposição de Kandinsky, fiz, instantaneamente, um vínculo entre o filósofo e o artista.

O desafio de realizar a investigação permeou a dificuldade de estabelecer um diálogo entre ambos e de encontrar fontes que indicassem as possíveis vinculações. Em um primeiro momento, quis realizar comparativos, e, ao me deparar com as linguagens e temporalidades distintas, percebi, sobretudo após o exame de qualificação e as valiosas indicações do professor Doutor Ricardo Fabbrini, que a aproximação entre ambos era possível e revelava alguns desdobramentos para a teoria kandinskyana.

Deste modo, admitiu-se a mediação entre ambas as teorias, ao constatar o apreço de Kandinsky por Goethe, e ao encontrar na obra *Doutrina das cores*, citações de um tratado das *Enéadas* de Plotino. Outras vinculações surgiram, como os escritos de André Grabar, ao evidenciar as reverberações das teorias de Plotino nos ícones ortodoxos, e com isso, perceber com Pavel Floriênsky, já no século XX, como esses ícones recusaram uma perspectiva linear em prol de uma perspectiva inversa.

O percurso tomado, nesta tese, para creditar essas relações, admitiu a experiência estética do artista, vivenciada com os povos originários, em 1889, na cidade de Vologda, Rússia. A vivência foi relatada por Kandinsky nos textos “Contribuições à etnografia dos Zyryans-Sysol e Vechegda: as divindades nacionais” [1989], e em *O olhar sobre o passado* [1913/1918]. Indubitavelmente, os escritos evidenciam a relevância do período em que o artista atuou como etnógrafo, para a constituição do que concebeu como conteúdo interior. Como resultado, a espiritualidade permaneceu intrínseca à articulação dos elementos pictóricos necessários para a criação de suas obras. Este pressuposto pode ser reforçado ao notar-se a sistematização da metafísica plotiniana, às vésperas do

pensamento cristão, como uma possibilidade de fissura em conceituações ocidentalizadas, por exemplo, de *mimesis* como cópia do mundo sensível, assim como da abstração como conceito oposto à *mimesis*. Para demonstrar o entendimento da *mimesis*, como ideal de similitude, utilizou-se da obra *A República* (IV a.C.), de Platão, por constatar que essa obra havia promovido, com a recepção de seus textos nos séculos seguintes, uma concepção polarizada entre a matéria e a forma, limitando, de certo modo, o processo de criação dos artistas. No entanto, cito moderadamente, a contribuição de Aristóteles para essa compreensão da imagem.

Assim, nesta investigação, dialogou-se com as interpretações da fortuna crítica kandinskyana, como com os próprios textos do artista, de maneira a entender a complexidade formativa e cultural do artista, entendendo que a espiritualidade participa ativamente da concepção de suas obras, rompendo com a dicotomia entre o espiritual e o material, movimento esse que também é realizado por Plotino. Deste modo, buscou-se ressignificar o olhar sobre as obras de Kandinsky por meio de uma ótica não ocidental. Para tanto, considerou-se o contexto histórico russo do final do século XIX, para o início do século XX, tal como a formação da subjetividade do artista. Nesse caso, o movimento acompanhou os questionamentos sobre a representação da realidade: a querela entre o Oriente e o Ocidente, em território russo, na qual artistas visuais e teóricos passaram a questionar os usos da perspectiva linear vinculada ao ideal de verossimilhança.

O título desta tese passou por 3 versões que evidenciam distintos entendimentos acerca da pesquisa. Primeiramente, adotei o título “A abstração e a arte abstrata o imaterial em Kandinsky e Plotino”, como também o “Desocidentalizar Kandinsky: diálogos sobre o abstrato, interioridade e concretização”. Por fim, já em 2023, concluí que o título que melhor sintetiza a investigação é *Tornar visível o conteúdo interior: Kandinsky, um neoplatônico na Arte Moderna?*

Essa tese foi constituída desde o seu início por 3 capítulos. Após a qualificação, ela passou por uma mudança metodológica de como abordar o objeto. As teorias de Kandinsky, foram alocados para o centro da análise, cabendo a revelação da teoria plotiniana entremeada nesses capítulos,

demonstrando que a espiritualidade kandinskyana, os textos e as suas obras visuais estão embebidos pelo pensamento neoplatônico.

No primeiro capítulo apresento as dissonâncias e as afinidades entre a arte e a metafísica de Kandinsky e Plotino, atenta aos desdobramentos da fortuna crítica ocidental kandinskyana, que, ainda tímida, parece ter receio de evidenciar as raízes orientais do artista, como também as associações feitas por ele, entre o cristianismo ortodoxo, o xamanismo e os sincretismos religiosos encontrados e mapeados por ele, na expedição etnográfica com os povos Komi-zyryan.

Neste primeiro momento demonstrei que Kandinsky, por meio dos textos *Do espiritual da arte e da pintura em particular* e principalmente do *Ponto e linha sobre plano*, estipula uma sintaxe para suas obras, que possuía como finalidade defender a pintura abstrata como uma arte que demonstrasse o conteúdo interior do artista, destoante das representações ocidentais que tinham como princípio a representação da natureza. Assim, observou-se que Kandinsky demonstrou, por meio de suas delimitações teóricas, um retorno a uma arte de cunho metafísico, que valoriza a interioridade do artista e que surge enquanto cura para os problemas enfrentados por ele no século XX.

Seguindo este caminho investigativo, percebi que a metáfora do “triângulo espiritual” desenvolvida por Kandinsky, possui semelhanças com o processo ascensional teorizado por Plotino, seja na disposição hierárquica entre os artistas e os outros humanos que aparecem galgando o triângulo espiritual, na necessidade do artista em retornar para ensinar aos demais qual caminho percorrer. Outras similaridades apareceram, como na formulação da teoria das cores e na teoria das formas, de Kandinsky, com os apontamentos trazidos por Plotino no tratado *Sobre a visão ou como as coisas distantes aparecem pequenas*.

Com isso, encontrei a primeira resposta para a pergunta que havia feito em meados de 2015, quando me deparei com as obras visuais de Kandinsky e me questioneei: onde estaria a *mimesis*?. Essa mesma questão foi destrinchada por Hubert Damisch e pelo recente retorno dos estudos historiográficos da arte sobre a temática da abstração. Damisch indicou que a abstração como processo

de operação ou como aspecto do pensamento ultrapassa de modo histórico o período cerceado para a arte moderna e está para além do período medieval.

Em decorrência da apreensão desses conceitos na investigação, observou-se que existe uma discordância com uma tradição, marcadamente ocidental, estabelecida acerca da imagem. Com efeito, tanto Kandinsky quanto Plotino viveram em períodos históricos distintos, em que ambos questionavam os critérios estabelecidos nos séculos anteriores. Plotino, defendia que a beleza dos objetos do mundo advinha da realidade metafísica e inteligível, opondo-se aos filósofos estoicos que justificaram a beleza dos corpos de acordo com a simetria e proporção. Kandinsky rompeu com a concepção imagética difundida pelo Renascimento, que incluía, como procedimentos artísticos, o naturalismo e a utilização da perspectiva linear.

No capítulo II “A amálgama das imagens e a criação da sintaxe do artista”, delimito uma possível composição para o conteúdo interior de Kandinsky, considerando principalmente os relatos da sua experiência estética com os povos Komi. Nesse sentido, entendeu-se que, por mais que o artista seja inscrito na história da arte ocidental, ele manteve contato com visualidades não ocidentais, por meio do cristianismo ortodoxo russo e pela espiritualidade do xamanismo siberiano e dos povos Komi. Assim, optou-se por analisar as escolhas do artista que o ligam a sua ancestralidade russa. De todo modo, não se descarta a importância das suas raízes alemãs e as escolhas e diálogos estabelecidos com outros artistas no ocidente.

Dentre esses vínculos de Kandinsky com uma espiritualidade russa, destaca-se a figura do xamã, do tambor e das outras indumentárias, como, também, os mitos e seres que permeiam o imaginário religioso dos povos Komyzyryan, tal como a relação que estabelecem com a figura de São Jorge com seu dragão, dispostos nos ícones russos.

Nos capítulos II e III, a pesquisa alinha-se às análises realizadas por teóricos, sobretudo as de André Grabar, Pavel Floriênski, Philippe Sers, Hans Belting e Tamara Rice, que se dedicaram às questões que surgiram sobre os usos da imagem no âmbito da espiritualidade. Para tratar dos textos etnográficos de Kandinsky, considera-se as leituras propostas por Peg Weiss e Carol Mckay,

como singulares, viabilizando a criação desse fio condutor entre Plotino e Kandinsky.

No capítulo III "Nomenclaturas em jogo: abstrato, arte abstrata e arte concreta", salientaram-se os contextos históricos, sociais e políticos, nos quais Kandinsky participou, especialmente no âmbito da Rússia do início do século XX. O intuito foi o de buscar similaridades e disparidades entre Kandinsky e outros artistas russos, no que tange os posicionamentos em relação à espiritualidade e à materialidade. Desse modo, o artista propôs um plano de estudos, iniciado no Inkhuk, depois adotado parcialmente no Vkhutemas e, por fim, na Bauhaus, para investigar um possível viés psicológico presente nas obras, como, também, a possibilidade de vínculos entre as linguagens artísticas, com intenção de criar uma "Arte Monumental".

Com base nas teorias do filósofo russo Alexander Kojève, e na própria adoção dessas teorias pelo artista, observou-se que quando Kandinsky afastou-se da nomenclatura "arte abstrata", foi por compreender as suas obras como partícipes do processo de concretização do conteúdo abstrato, nomeando, então, suas obras como "arte concreta". Então, por meio das pesquisas de Kojève, entende-se que para o artista não existia a divisão entre teoria e prática, assim como a dicotomia entre racional e emocional na criação de suas obras: o conteúdo interior está entremeado à espiritualidade. Para tanto, o artista considerou os elementos da geometria como um meio para a criação de uma sintaxe para o estabelecimento de sua linguagem própria e, assim, conseguiu expressar-se sem recorrer aos elementos naturalistas. Neste ponto, compreende-se que os diálogos com Kojève são suficientes para perceber os questionamentos de Kandinsky acerca de algumas questões filosóficas, como a questão do belo, da arte e de seus desdobramentos para o âmbito metafísico. Essa escolha considerou o parentesco e proximidade entre Kojève e Kandinsky, como também acentua a leitura desse filósofo hegeliano, distanciando-se das leituras de Sebastian Borkhardt e de Lindsay, também hegelianos, que realizam outras interpretações para as questões que aparecem em Kandinsky.

Com os estudos realizados por Pavel Floriênski, foi possível delimitar as diferenças entre a perspectiva linear e a perspectiva invertida. Com isso, desvelam-se no capítulo III, os mecanismos que descredenciam o uso das

técnicas utilizadas na elaboração dos ícones, considerando-os como inferiores. O uso da perspectiva linear como recurso ideal de verossimilhança, deteriorou-se no meio artístico russo, pois esses artistas buscavam uma expressão artística nacional, que dialogasse com a cultura da antiga Rússia. Nesse sentido, os ícones ortodoxos russos distanciam-se dos mecanismos consolidados na tradição da imagem ocidental: revelam o divino, presentificando-o. Conseqüentemente, mostrou-se o funcionamento filosófico e os desdobramentos dos ícones na história da arte russa, evidenciando o que justifica a adoção desses referenciais por Kandinsky. Para o artista, a expressão de seu conteúdo interior não pode ser realizada pela via da representação, mas da concretização.

Salienta-se que diante da delimitação do objeto de investigação, o período no qual o artista permaneceu na Bauhaus (1921-1933), como, também, os diálogos estabelecidos por ele com artistas alemães, poderão ser profícuos em novos estudos, especialmente ao constatar a retomada das pesquisas sobre a abstração e a arte abstrata no Brasil na última década.

Em síntese, procurou-se demonstrar que Kandinsky compreende que sua obra é criada a partir do conteúdo interior, sendo este um conceito-chave para a sua produção artística. Para ele, a procedência das imagens e de suas obras seriam oriundas da observação da interioridade. Nesse sentido, o movimento de olhar para si e entender que a parte mais valiosa para qualquer processo de criação encontra-se na interioridade, é compatível com um processo neoplatônico, que pode ser sintetizado pela ideia de contemplar a sua melhor parte. Assim, a materialidade consiste em um meio para alcançar o conteúdo interior.

Destarte, buscou-se, em três capítulos, esmiuçar a sintaxe formulada pelo artista, conjecturando possibilidades interpretativas para suas obras, com o intuito de borrar as oposições entre *mimesis*, abstração, espiritualidade e materialidade. Esse movimento perfaz um caminho para o Oriente, em busca das origens do artista. Ao admitir o olhar deliberadamente espiritual sobre as associações plurais feitas por Kandinsky, será possível propor um olhar não Ocidental sobre as obras do artista russo e especular se o artista pode ser considerado um Neoplatônico da Arte Moderna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.H. Lane-Fox (General Pitt-Rivers) (ed.), *Notes and Queries on Anthropology* (London, 1874), p. 27.

ALEXANDRAKIS, A. Does Modern Art Reflect Plotinus' Notion of Beauty? in *Neoplatonism and Contemporary Thought*, Part II, 1960, p. 231-242.

AUMONT, J. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993.

BESANÇON, A. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BRANDÃO, B. L. O absoluto e a unidade: a descoberta do Um na Enéada VI, 9 de Plotino. *É: Revista ética e filosofia política*. Número XVIII -Volume II. 2015.

BELTING, H. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

BELTING, H. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009.

BRION, M. *Art Abstrait*. Paris: Éditions Albin Michel, 1956.

BRISSON, L. *Introdução à Filosofia do Mito*. São Paulo: Editora Paulus, 2014.

BONFAND, A. *A Arte Abstrata*. Tradução: Denise P. Lotito. Campinas: Papirus, 1996.

BOWLT, J. Orthodoxy and the Avant-Garde: Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich, and Their Contemporaries, in *Christianity and the Arts in Russia*, ed. by William C. Brumfield and Milos M. Velimirovic (New York: Cambridge University Press, 1991).

BRANCO, P. *Revisitando a Pintura Abstracta. De Kandinsky ao Minimalismo*. S.D. Disponível em:

https://www.academia.edu/10262584/Revisitando_a_pintura_abstracta_de_Kandinsky_ao_Minimalismo#:~:text=De%20Kandinsky%20ao%20Minimalismo%20

[Patr%C3%ADcia%20Silveirinha%20Castello%20Branco1,do%20s%C3%A9culo%20XX%2C%20dando%20voz%20aos%20pr%C3%B3prios%20criadores.](#)

Acesso em: 19 de junho de 2023.

CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CAUQUELIN, A. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.

CAVALIERE, A. *Vanguardas Russas: a arte revolucionária*. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/322574451_Vanguardas_Russas_a_a_rte_revolucionaria>

Acesso em: 19 de junho de 2023.

CURTIS, R. *Einfühlung e Abstração na Imagem em Movimento: reflexões histórica e contemporânea*. Tradução: Ivani Santana. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016; 3(1): 9-38. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/mapad2/article/view/16870>

Acesso em: 19 de junho de 2023.

DAMISCH, H. *Remarks on Abstraction*. OCTOBER 127, Winter 2009, pp. 133–154.

D'ANGELO, B. Visões estereoscópicas. Tarás Bulba, de Nikolai Gógol e o romance histórico de seu tempo. *Cadernos do IL, Estudos Literários*, n. 62, dez. de 2021.

DE KEYSER, E. *La Signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*. Paris: Publications Universitaires de Louvain, 1955.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

DÜCHTING, H. *Kandinsky: A revolução da pintura*. Paris: Taschen, 2000.

- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- DUBY, G. *História artística da Europa: a Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.
- ELIADE, M. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FLORIÊNSKI, P. *A perspectiva inversa*. Tradução de Neide Jallageas e Anastassia Bytsenkns. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FLORIÊNSKI, P. *La perspectiva invertida*. Madri: Ediciones Siruela, 2005.
- FUNARI, P.P. *Grécia e Roma*. - 2 cd - São Paulo: Contexto. 2002.
- FRÓIS, P. K. O sonho abstrato: a arte geométrica na modernidade. *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*. nº 83 – FPOLIS, 2006, p. 2-13.
- GOMBRICH. E. *Arte e ilusión*. Editora Gustavo Gili, S.A: Barcelona, 1982.
- GUEDES, G. D. A. *Wassily Kandinsky: Do espiritual na arte e a proposta da sonoridade interior*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UPM_d25ce867b72f48df99e40e4e9efcfce9
- Acesso em: 19 de junho de 2023.
- GREENBERG, C.. *Estética Doméstica*. Tradução André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GOMBRICH, E. H. J. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GÓGOL, N. *Tarás Bulba*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2016.
- GRABAR, A. Plotino y los orígenes de la estética medieval. In *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid, Ed. Siruela, 2007 (ed. or. 1945), p. 33-85.
- HADOT, P. *O que é a filosofia antiga*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- HAMMOND INCORPORATED. *Hammond Historical Atlas*. Maplewood: C. S. Hammond & Company, 1965.

HARDIMAN, L; KOZICHAROW, N. *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives*. Open Book publishers, 2017.

HENRY, M. *Ver o invisível: sobre Kandinsky*. São Paulo: É Realizações, 2012.

HESÍODO. *Teogonia*. Traduzido por Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

INGE, W. R. *The Philosophy of Plotinus*. Oregon: Wipf and Stock publishers, 1918.

JALLAGEAS, N. A perspectiva violada. In: FLORIÊNSKI, P. *A perspectiva inversa*. Tradução de Neide Jallageas e Anastassia Bytsenkns. São Paulo: Editora 34, 2012.

JALLAGEAS, N.; LIMA, C. *Vkhutemas, desenho de uma revolução, 1918-1930*. São Paulo: Kinorus, 2020.

KANDINSKY, V. *Kandinsky: Complete Writings on Art*, vol. 1 (1901–1921), ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (Boston: G. K. Hall & Co., 1982)

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral, Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2015.

KANDINSKY, W. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Editions Denoël, 1969.

KANDINSKY, W. *Ponto e linha sobre plano: contribuições à análise dos elementos da pintura*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

KANDINSKY, W. *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, W. Schematic plan of studies and work of the Institute of Art Culture. Proposed by Wassily Kandinsky. In: *Wassily Kandinsky memorial*. Solomon R. Guggenheim Museum Library and Archives, 1945.

KANDINSKY, W. *Klänge*. München R. Piper & CO. VERLAG.

KANDINSKY, W. *Sonds*. Translated and with an introduction by Elizabeth R. Napier. London: Yale University press, 2019.

KANDINSKY, W. Beitrag zur Ethographie der Sysol – und Veceгда-Syrjänen – Die nationalen Gottheiten [1889], in HAHN-KOCH,]; ROETHEL, H.K. (eds.), *Kandinsky: Die Gesammelten Schriften, Band 1* (Bern, 1980), pp. 68-75.

KANDINSKY, W.; MARC, F. *Almanaque: O cavaleiro azul*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Museu Lasar Segall. Ibram-MinC, 2013.

KOJÈVE, A. *Les peintures concrètes du Kandinsky, 1936/ 1966*. Disponível em: Centre Pompidou.

KOJÈVE, A. Por que o concreto?. In: KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral, Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2015.

KOJÈVE, A. *Introduction to the reading of Hegel. Lectures on the phenomenology of spirit*. London: Cornell University Press, 1980.

KONDAKOV, N. *Icons*. New York, USA: Parkstone Press International, 2009.

KIBLITSKY, Joseph. Arte Soviética da Época de Stálin. In: *500 anos de Arte Russa*. Museu Estatal Russo, 2002.

LEINONEN, M. The Russification of Komi. In: *The Slavicization of the Russian North. Mechanisms and Chronology*. Ed. by Juhani Nuorluoto. Helsinki, 2006.

LOMBARDO, G. *L'esthétique antique*. Paris: Klincksieck, 2011.

LOPES, A. da S. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

MCKAY, C. P. *Modernist Primitivism? The Case of Kandinsky*. *Oxford Art Journal*, Vol. 16, No. 2 (1993), pp. 21-36. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1360510>

Acesso em: 19 de junho de 2023.

MCKAY, C. P. *Kandinsky's Ethnography: scientific field work and aesthetic reflection*. *Art History*. Vol. 17 No.2 June. 1994. pp. 182-208.

MODOS. Revista de História da Arte [recurso eletrônico]. v.5, n.1, (2021). - Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2021. Disponível em:

Acesso em: 19 de junho de 2023.

MOZZATI, L. *Roma. Reconstrução virtual de lugares e movimentos*. Milão: Mondadori Electa, 2012.

MICHELIS, P. Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 1 (Sep., 1952), pp. 21-45.

MOTA, M. Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kalevala. *Anais do SEFiM*. v. 3, n. 4, 2017.

O'MEARA, D. *Plotinus: an introduction to the enneads*. New York: Oxford University press, 1995.

OLIVEIRA, L. Sobre a percepção em Plotino. *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 146, Ago./2020, p. 463-480.

OLIVEIRA, L. *Plotino: o escultor de mitos*. São Paulo: Annablume clássica, 2013.

PÉPIN, J. (1955). *Plotin et les Mythes*. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 53, nº37, p.5-27.

PÉPIN, J. (1992). *L'épisode du portrait de Plotin*, in Brisson. L. et al. (eds). *Porphyre. La vie de Plotin*. Paris: Vrin, pp. 301-334.

PETROVA, I. Kandinsky no contexto da cultura russa do fim do século XIX e do começo do século XX. In: *Catálogo: Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto*. CCBB, 2014.

PETROVA, I. Arte Russa dos ícones até os dias atuais. In: *500 anos de Arte Russa*. Museu Estatal Russo, 2002.

PEREDA, F. Prólogo. In: FLORIÊNSKI, P. *La perspectiva invertida*. Madri: Ediciones Siruela, 2005.

PLATÃO. *A República*. Introdução, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PLINE L'ANCIEN, *La Peinture, Livre XXXV, Histoire Naturelle*, Les Belles Letres, 1997.

Disponível em: <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm>

Acesso em: 19 de junho de 2023.

PLOTINO. *Sobre a beleza inteligível, V. 8 [31]*. Traduzido por Luciana Gabriela E. C. Soares. In: KRITERION, Belo Horizonte, nº 107, Jun/2003, p.110-135.

PLOTINO. *Enéadas I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino*. Introdução, tradução e notas. 700 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PLOTINO. *Enéada III. 8 [30]: Sobre a natureza, a contemplação e o Uno*. Introdução e comentários: José Baracat Júnior. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

PLOTINUS. *The Enneads*. Traduction by Gerson. Cambridge University Press is part of the University of Cambridge, 2018.

PLOTIN. *Traité 20, Qu'est-ce que la dialectique?* Introduction, traduction, commentaire et notes par Jean-Baptiste Gourinat. Paris: Vrin, 2016.

POGGIANELLA, S. O objeto como ato de liberdade. Kandinsky e a arte xamânica. In: *Catálogo: Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto*. CCBB, 2014.

PUGLIESE, V. Notas sobre um retorno: a abstração moderna e suas condições de possibilidade, In *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3856-3870.*

RICE, T. *Russian Icons*. London: Spring Books, 1963.

ROCK. S. What's in a word?: a historical study of the concept dvoeverie. *Canadian-American Slavic Studies*, 35, No. 1 (Spring, 2001), p. 19-28.

SEUPHOR, M. *Abstract Painting*. New York: Dell Publishing CO, 1967.

SERS, Philippe. *Kandinsky – Philosophie de L'art abstrait - Peinture, Poésie, Scénographie*. Paris: Editions Hazan, 2016.

SPEISER, W. *Extremo Oriente*. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

WEDEKIN, L. M. (2016). Kandinsky Pesquisador da Psicologia e da Arte. *Revista Trivium: Estudos interdisciplinares* (Ano VIII, v. 1, p.74-85).

WEISS. P. Kandinsky and "Old Russia: An Ethnographic Exploration. *Syracuse Scholar*. (1979-1991): Vol. 7 : Iss. 1 , Article 5.

Disponível em: <https://surface.syr.edu/suscholar/vol7/iss1/5>

Acesso em: 19 de junho de 2023.

WEISS. P. *Kandinsky and Old Russia: the artist as ethnographic and shaman*. Yale University: EUA, 1985.

WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy*. New York: International Universities Press, 2014.

VLASOVA. V. Transformation of the Orthodox Religiosity in the 1920s – 1990s in the Komi Republic. *Slovebský národopis*, 68 (3), 2020.

ZASHIKHINA, I; DRANNIKOVA, N. Northern Russian and Norwegian Mythological Household Spirits of Inhabited Space Typology. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 360. European. *Atlantis Press*, 2019.