

O salto sem cavalo

O ensaio procura estabelecer as relações intrínsecas entre duas fases da vida intelectual de Kandinsky. Aborda, entre outras coisas, o Leitmotiv de sua obra, a relação do pintor com sua terra natal e com a Alemanha, sua visão de mundo. Especial destaque ao tema da contradição.

«Está aí» — pensou Alice — «já vi muitos gatos sem sorriso. Mas sorriso sem gato! É a coisa mais curiosa que já vi na minha vida».

LEWIS CARROLL

Dos oito artigos que formam a primeira parte do grande volume dedicado à Exposição Kandinsky e Munique — encontros e transformações,¹ realizada de 18 de agosto a 17 de outubro na Galeria Lenbachhaus, em Munique, cinco apresentam títulos baseados numa relação binária, na maior parte das vezes, de oposição. A preposição entre aparece no segundo e no último títulos, palavras como transformação, oposição e contradição figuram em outros. Isso não significa, por certo, que os artigos sejam redundantes. O fato é que a obra de Kandinsky é tão complexa e teve tal significação mesmo em vida do artista, que, se me disponho a retomar o tema, é que a sua leitura desencadeia outras, relativas aos muitos discursos que se cruzam no seu texto. E esse texto mesmo compreende a vasta obra pictórica, de que a pintura que se convencionou chamar «abstrata» é a

1. Kandinsky und München — Begegnungen und Wandlungen — 1896-1914 — Herausgegeben von Armin ZWEIFEL — München, Prestel-Verlag, 1982. (A tradução é minha, não só neste, quanto nos outros textos que se seguem).

parte mais divulgada, e uma intensa atividade de escritor, de que o **Almanaque «O Cavaleiro Azul»**² talvez seja a produção mais conhecida.

A Exposição, que ocupou todo o andar térreo da grande Galeria, não é uma realização isolada de Munique no sentido da revisão de um rico período na vida da cidade. Ela é desenvolvimento e ampliação de outra exposição realizada no início do ano pelo Museu **Guggenheim**, de Nova Iorque, e levada também a São Francisco, nos meses de abril a junho.

Em 1981 o **Almanaque** foi reeditado na França, numa edição que apresenta não só reproduções de quadros e numerosas ilustrações da edição original, como também uma **Introdução**, o **Prefácio** à segunda edição e o **Prólogo** do segundo livro, que não chegou a concretizar-se.³ E o fato de se ter reeditado também recentemente na França o número de **Obliques** dedicado ao **Expressionismo Alemão**⁴ evidencia o interesse em torno desse movimento.

A Exposição se insere, portanto, num âmbito cultural bem mais amplo do que à primeira vista o título sugere.

A necessidade de uma abordagem bipartida da obra de Kandinsky relaciona-se por certo com a própria dicotomia da sua história pessoal, vivida sobretudo na Rússia e na Alemanha não só em dois grandes períodos alternados, mas também simultaneamente, em virtude das muitas viagens que empreendeu, quer por interesses intelectuais, quer pelas pressões políticas das tumultuadas décadas do princípio do século. E se se considera que Kandinsky morreu como cidadão francês, após ter recusado convite para viver nos Estados Unidos, melhor se pode ver a fragmentação da sua vida que, à revelia do artista, imitou a arte, no que se refere ao princípio de universalização por ele sempre reivindicado.

2. **Der Blaue Reiter** — Herausgegeben von Wassily KANDINSKY und Fanz MARC, München R. Piper & Co. Verlag, — Zurich 1912; R. Piper & Co. Verlag, München, 1976.

3. **L'Almanach du «Blaue Reiter» (Le Cavalier Bleu)** — édité par W. KANDINSKY et F. MARC. Présentation et Notes: Klaus LANKHEIT, Paris, Editions Klincksieck, 1981. Obs.: O título dessa edição francesa apresenta uma anomalia sintática, pois **Der Blaue Reiter** é nominativo e na situação de genitivo em que aí se encontra deveria ter o adjetivo devidamente flexionado: «**L'Almanach du «Blauen Reiter» (des blauen Reiter).**»

4. **L'Expressionisme Allemand — Obliques** — número spécial dirigé par Leonel RICHARD, Paris, 1982.

Por outro lado, outras dicotomias se deixam ver, como por exemplo o fato de Kandinsky ter abandonado, aos trinta anos, uma carreira de jurista e economista, cujo êxito é atestado pelo convite para assumir uma cadeira na Universidade de Dorpat (Tartu), mas que se comprova com maior objetividade pelas pesquisas que a essa época já tinha publicado em Moscou.

A recusa de Kandinsky se deve à opção por uma mudança de vida, não no sentido de deixar uma carreira de cientista para dedicar-se à legendária gratuidade de uma vida de pintor, mas para iniciar com a mesma seriedade e mais consciente compromisso uma nova carreira, muito diferente, é verdade, mas em que uma atividade científica e filosófica não tardaria a se manifestar. E a avaliação dessa diferença constitui o principal objetivo deste texto.

*
* * *

Os artigos a que de início me referi, bem como as mencionadas publicações francesas e vários outros estudos críticos que tive a oportunidade de consultar no Zentralinstitut für Kunstgeschichte focalizam todos a diversidade da obra de Kandinsky, detendo-se neste ou naquele aspecto, analisando esta ou aquela contradição.

A valorização da Rússia, por exemplo, assumida pelo artista como Leitmotiv de sua criação (ainda que do ponto de vista plástico) é em geral considerada tão idealizada quanto idealizada foi a cidade de Munique, nos seus dias de infância. O mundo estrangeiro lhe fora revelado através de contos de fada e do aprendizado de uma língua estranha na relação afetiva com uma avó alemã. E é sabido que o distanciamento funciona como um filtro às avessas, um filtro que em vez de clarificar a imagem a mergulha numa névoa geradora de indefinições e, portanto, de apelo à fantasia.⁵

A permanência de Kandinsky em Munique durou quase vinte anos, período em que ele se separou da esposa, que o havia acompanhado à Alemanha, para viver com Gabriele Münter, sua colega nas

5. Cf. ZWEITE, Amin — «Kandinsky zwischen Moskau und München», in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 5. Numa passagem de Kandinsky transcrita por ZWEITE há uma ambigüidade provocada pela palavra Schimmel, que tanto significa «cavalo branco» quanto «mofa». KANDINSKY joga com a palavra de modo a deslocar a evocação do cavalo para um certo tempo que paira sobre a cena e a recobre de bolor.

aulas de pintura. Essa convivência é documentada pela correspondência, pelas muitas pinturas e desenhos em que os dois artistas se tomaram como modelo, como neste retrato de Kandinsky, feito por Gabriele Münter (Fig. 1) e ainda por uma série de fotografias que mostram o pintor em trajes típicos, como um autêntico bayern.



Figura 1

Gabriele Münter: Homem à mesa, 1911.

Depois de idas e vindas ao seu país, Kandinsky retorna como que definitivamente à Rússia, em conseqüência da eclosão da Primeira Guerra Mundial. São sete anos bem distintos que ele aí vive, empenhando com sucesso o seu talento de administrador: trabalhou na Academia das Ciências Artísticas e na criação do Museu da Cultura Pictural, tendo ainda exercido o magistério na Universidade de Moscou.

Mas do ponto de vista da produção artística, o período russo de Kandinsky são os anos vividos em Munique, pela obsessiva presença de motivos russos na sua pintura — tanto a paisagem urbana quanto um mundo encantado oriundo de contos populares — e pelo seu empenho em divulgar os artistas nacionais. Apesar de ter-se referido aos contos alemães que povoaram a sua fantasia de adolescente, são os contos russos, que ele não menciona, que vão fornecer motivos a muitos dos seus textos picturais.⁶

6. Cf. ROETEL, Hans K. Kandinsky. New York, Hudson Hills, 1979.

Quanto à temática de Kandinsky, observam-se sobretudo duas posições discutíveis, na medida em que radicalizam a questão: ou o artista é considerado na sua condição de «criador» da pintura abstrata — e então fica abolida a priori a cogitação sobre o tema — ou se armam interpretações para identificar-se o Cavaleiro, por exemplo, que além de figurar em inúmeras telas e gravuras, sob uma grande diversidade de concepções, proporcionou o título do *Almanaque* e constitui a ilustração da capa. E é principalmente essa gravura em duas cores que centraliza as discussões, talvez por ter sido febrilmente buscada pelo artista, que a elegeu entre onze variantes cujos originais integram a Exposição.



O *Almanaque* trazia a proposta revolucionária de considerar a arte popular no mesmo plano da arte propriamente dita, mas esse conceito nada tinha a ver com a sanção de academias e outras agremiações detentoras de poder, como a NKVM — Nova Associação dos Pintores de Munique. Aliás, foi o fato de o júri dessa Associação recusar a *Composição V*, que Kandinsky enviara à Exposição de Inverno, que precipitou o surgimento de *Der blaue Reiter* (Fig. 2), em cuja redação passariam a realizar-se as exposições, não só de Kandinsky, mas de Franz Marc, que com ele se desligou da agremiação, e de um grupo de outros artistas simpatizantes.

Do mesmo modo que a arte popular da Baviera, representada pela pintura ingênua, sob vidro, figuraram no *Almanaque* os *loubki*, desenhos russos igualmente populares, mas de estilo bem diverso (Fig. 3). Revalorizaram-se as máscaras primitivas, os desenhos e pinturas orientais, o desenho infantil, enfim, toda uma produção artística marginalizada, que conflitava com o padrão acadêmico.

Em geral identifica-se logo o Cavaleiro Azul da gravura de Kandinsky com São Martim, tomando-se para isso o dado manifesto de uma dessas pinturas bávaras, representando o santo e o mendigo,



Figura 2

Almanaque Der blaue Reiter, editado por W Kandinsky e F. Marc, em Munique, 1912.



Figura 3

Desenho popular russo: Ioubki

ter sido reproduzida no frontespício do Almanaque (Fig. 4). Mas *Der blaue Reiter* era já o título de uma tela de Kandinsky, e como o artista recriou também várias vezes o tema de São Jorge, acabaram por ser confundir as virtudes de um e de outro santo, e ainda as do próprio pintor. Daí a generalização de considerar-se a luta de São Jorge com o dragão como *Leitmotiv* de sua obra: «Kandinsky mesmo foi na arte do séc. XX um herói das coisas vindouras, do encontro e transformação». E as interpretações se sucedem, lendo-se aqui que o santo simboliza a arte, enquanto a pequena figura ao pé do cavalo representa a sociedade materialista; já adiante, que o Cavaleiro é *Apolo*, que ensinou aos homens a arte da cura e da salvação.⁷

7. WEISS, Peg — «Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen», in *Kandinsky und München*, op. cit., pp. 22, 72 e 73.

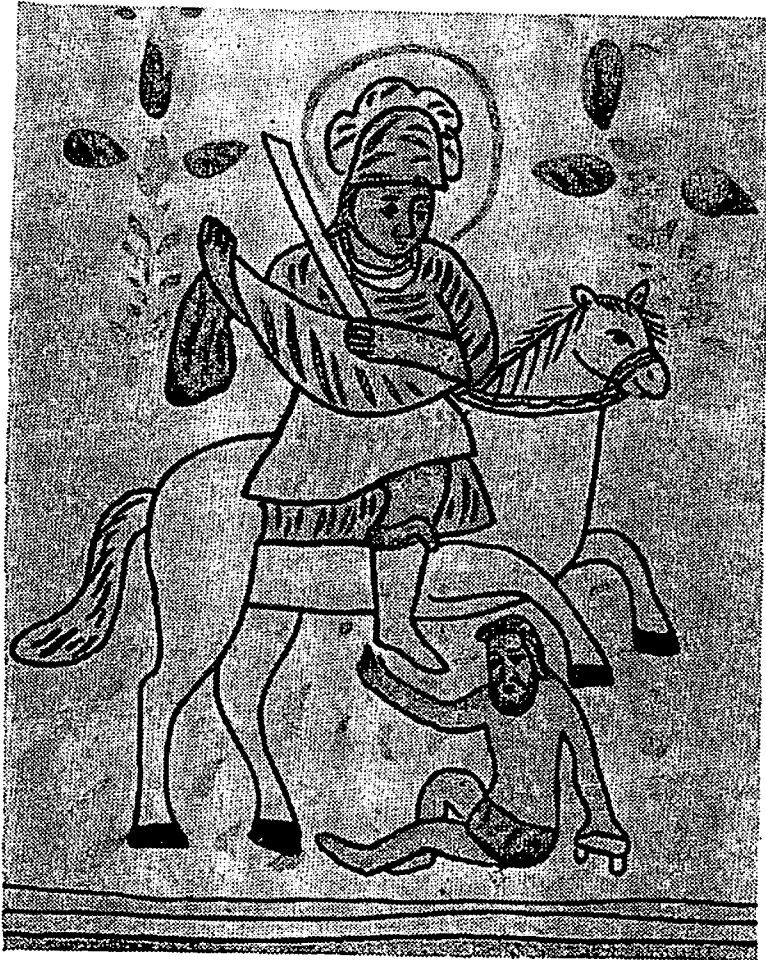


Figura 4

Pintura bávara sob vidro: São Martim e o mendigo

«A gênese do Cavaleiro Azul» chega a ser título de um artigo em que o autor insiste em ser São Jorge e não São Martim a figura da capa do Almanaque. O argumento é contraditório: «Não é dar importância excessiva ao fato de que essa imagem se encontra no frontespício da obra?»⁸ Mas partindo igualmente de um dado manifesto — o fato de que Kandinsky planejava ilustrar a Bíblia juntamente com outros pintores, cabendo-lhe o Apocalipse, conclui que a maioria dos estudos rejeitados pelo artista se inspiram em passagens desse texto sagrado.⁹

Certamente tudo isso tem a sua maior ou menor procedência, se considerado em conjunto e a partir de relações metonímicas. Kandinsky mesmo, que insistiu em que não se pode dar a um quadro uma interpretação, não resistiu à utilização de cavalo e cavaleiro para simbolizar como força e talento — uma variante da dicotomia natureza/cultura — o processo criador.¹⁰

As referências à influência de São Jorge partem quase sempre de motivações da Baviera: as pinturas sob vidro, geralmente de caráter religioso. E mesmo reproduções de telas de Walter Crane e Hans von Marées, com igual motivo, são incluídas no Catálogo da Exposição, tomadas como fontes das versões de Kandinsky. Convém lembrar, entretanto, que São Jorge é o santo mais popular da Rússia, como também da Grécia, pra não falar na Bahia... e que se encontram lá, por toda parte, ícones que reproduzem esse motivo.

O ícone se caracteriza pela expressividade nos limites de uma simbologia litúrgica e, portanto, codificada. E um aspecto interessante é que integra por vezes elementos mitológicos, como o cavalo alado, por exemplo, em composições que combinam a bidimensionalidade e a falta de perspectiva, o que lhes confere uma grande modernidade. Kandinsky observou que o caminho para a abstração envolvia fatores diversos, mas partia do domínio da perspectiva no sentido da bidimensionalidade. Para a consecução desse objetivo, visado também por outros pintores da época em experiências independentes e com outras funções, Kandinsky contava, pois, com o rico background da arte de seu país.

8. NISHIDA, Hideo — «Lá génèse du Cavalier Bleu», in *Hommage à W. Kandinsky*, Numéro spécial — Société Internationale d'Arte XXe Siècle, Paris, 1974, p. 19.

9. Idem, idem.

10. Cf. ZWEITE, Armin, «Kandinsky zwischen Tradition und Innovation» in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 161.

É possível que se não houvesse nos centros vanguardistas da Europa — e mesmo na vanguarda russa, pelo que hoje se conhece da produção desse período — tal interesse pela reconquista da pintura chapada, essa tradição artística continuasse despercebida. O conhecimento da pintura popular da Baviera, em que a motivação religiosa trazia também o ideal de expressividade, ainda que por recursos diversos, teria revivificado a imagem do seu patrimônio cultural.

A estreita colaboração de Kandinsky com artistas e intelectuais russos durante os anos que viveu em Munique pode ser avaliada através da sua participação em exposições, pelas traduções que ele mesmo fazia, pelas viagens.

Apesar de não se referir aos estudos lingüísticos que se realizavam na Rússia nesse princípio de século, Kandinsky revela conhecimento dos valores transracionais da linguagem, com a circunstância acrescida de não ser um conhecimento passivo. Pelo contrário: apropriou-se dele no sentido do redimensionamento do seu próprio meio de expressão.

Nessa tarefa Meterlink foi o modelo, por fazer da palavra um «objeto desmaterializado», com valor independente do fator referencial. Observe-se que hoje diríamos o contrário, pois a dimensão sonora da palavra é que constitui a sua matéria.

E é preciso fazer aqui uma referência ao fato de que Kandinsky sempre proclamou ser um homem de fé. Sua prática religiosa rompia entretanto com a tradição ortodoxa e com outras religiões conhecidas, em virtude da sua adesão ao que ele chamou de espiritualismo, mas que hoje melhor se conhece como espiritismo. Assim, no seu registro teosófico e orientalista, Kandinsky fala de **vibrações, desmaterialização e propriedades espirituais**, sempre relacionando tais propriedades com a anulação do significado:

«pela repetição freqüente de uma palavra (também um jogo muito querido pelas crianças, que o esquecem com a idade) perde ela o seu referencial sentido externo».

Daí parte Kandinsky para observação sobre semelhante efeito na esfera do desenho.¹¹

11. KANDINSKY — *Über das Geistige in der Kunst* — München, R. Piper & Co. Verlag, 1912, pp. 25, 26.

Mas o papel das relações de Kandinsky com seu país é geralmente minimizado. O grande espaço ocupado por colaboradores russos no *Almanaque*, bem como por reproduções dos desenhos populares, chega a ser atribuído a razões «que não têm nada de sentimental».¹²

O depoimento de Kandinsky quanto à influência de suas atividades como jurista na sua praxis artística pode ser à primeira vista surpreendente, mas é em geral admitido: em pesquisas para caracterizar o senso do direito entre os camponeses, observou que as pessoas eram julgadas pelo móvel interior dos seus atos, mais do que por esses atos mesmos, donde extrair mais tarde a tese da *necessidade interior*. Em se tratando de pintura, a força criadora seria mais importante do que a manifestação exterior dos objetos. Assim, não importa que a forma se assemelhe ou não a outras formas: «o essencial é saber se ela nasce de uma necessidade interior ou não».¹³

Mas as referências à carreira em que Kandinsky trabalhou até os trinta anos limitam-se quase sempre às vantagens que ele teria usufruído de seus conhecimentos para afirmar-se na Baviera. Como pintor, o sucesso rápido era difícil. Entretanto o «tino do economista» o levaria a descobrir logo o mecanismo das exposições e a fundar, ele próprio, um salão — a *Phalanx* — o que lhe garantiria uma posição de evidência. A observação é feita com ironia, acrescentando-se que sob a aparência de um romântico, Kandinsky conduzia-se de forma pragmática.¹⁴

Decorre de todo esse quadro um certo vazio, a imagem de um Kandinsky dividido entre a Rússia e a Alemanha, como se o artista, ao decidir-se pela mudança, passasse a usar motivos russos em sua pintura com o mesmo calculismo com que teria «idealizado» o salão de exposições e a publicação do *Almanaque*.

Kandinsky não optou pela carreira artística em função de fracasso na carreira de cientista. Como vimos, deu-se o contrário: renunciou a uma posição de prestígio por um projeto no campo da arte. Mas esse virar a folha não significa uma separação radical dessas duas

12. SOLA, Agnès — «Kandinsky — Le Blaue Reiter et la synthèse des arts», in *L'Expressionnisme Allemand*, op. cit., p. 91.

13. KANDINSKY, W. «Über die Formfrage», in *Der Blaue Reiter*, op. cit., p. 78.

14. Cf. ZWEITE, A. — «Kandinsky zwischen Moskau und München», in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 9.

fases da sua vida. O papel é como que transparente e em cada página deixa perceber, ainda que numa inversão especular, os traços da outra escritura.

É preciso lembrar que Munique era nessa época um centro artístico que rivalizava com Paris e atraía pintores sobretudo por causa dos diversos ateliers que ministravam rigorosa formação acadêmica. As obras reunidas na exposição mostram a estreita afinidade que chegou a haver entre a produção de Kandinsky e a de Gabriele Münter, Franz Mark, Paul Klee, ou Alexey Jawlensky e Marianne von Werefkin — estes dois últimos, russos como ele. E principalmente quanto às experiências no sentido Jugendstil — Art Nouveau — não se pode deixar de mencionar a obra de Richard Riemerschmid, Hans Schmithals, Carl Strathmann, Franz von Stuck, Alfred Kubin e Peter Berens.

Assim, a sua educação moscovita e a sua formação intelectual no âmbito das ciências humanas se refletem na carreira ulterior, seja na própria obra pictórica, a que viria juntar-se a teoria, seja pela apropriação de princípios que ele absorveu, inverteu, ou que tentou conciliar.

As cogitações por vezes bizarras em torno dos motivos da sua obra, sobretudo o *Leitmotiv* do Cavaleiro Azul, circunscrevem-se ao âmbito das declarações do artista e de pessoas que com ele conviveram, ou atêm-se a dados imediatamente documentados do ambiente cultural de Munique.

Mas, e a Rússia? Terá sobrevivido apenas como *décor*, como elemento exótico em confronto com a Europa Ocidental?

Kandinsky, que se valeu de típicos valores russos — a sobreposição da *necessidade interior* à objetividade dos atos — ¹⁵ para fundamentar, juntamente com outros fatores, é claro, a revolução em grande parte por ele operada na pintura moderna, poderia mudar de discurso como mudou de trajés?

15. A esse respeito, eu me pergunto até que ponto esse modo de julgar não é também típico da sociedade interiorana do Brasil: as famosas defesas de honra, por exemplo. E Darcy Ribeiro mostrou, em *MAIRA*, como ao Índio é reconhecido o direito de, uma vez na vida, fazer não importa o quê, para assim extravasar algo de certa forma parecido com essa «necessidade interior».

Ao rejeitar tantos esboços — alguns, aliás, minuciosamente acabados — para a capa do **Almanaque**, decidindo-se por uma concepção bem diferente da que presidiu à maioria das outras concepções, estaria ele sendo levado pelo propósito de uma escolha predominantemente artística? Ao aproximar o seu Cavaleiro do São Martim da Baviera e, principalmente, ao fazer dessa pintura folclórica o frontespício do **Almanaque**, contrapontando, assim, a sua gravura da capa, estaria ele sendo conduzido pelo pragmatismo através de homenagem à cidade onde vivia, tanto quanto pelo propósito de prestigiar a arte popular? Facultar à colaboração russa a maior parte do volume resultaria da circunstância de ser necessária a inclusão de artigos sobre música na publicação?

Ainda há pouco mencionei as cogitações bizarras que alongam certos textos sobre Kandinsky, e vejo que divago, por minha vez, em questões que podem parecer igualmente inconseqüentes. Mas vou me dar o direito de mantê-las, pois elas decorrem do vazio a que aludi, de uma frustração relativa a uma certa defasagem entre a contemplação da obra — reunida, em grande parte, por circunstâncias excepcionais — e a sua imagem advinda dos artigos. Assim, vou retomar o motivo do Cavaleiro Azul, considerando tanto o texto pictórico quanto os escritos de Kandinsky.

Já sabemos que o artista trabalhou numerosas vezes o tema de São Jorge, (Fig. 5) chegando à estilização geométrica de **No quadrado negro** — 1923 — (Fig. 6) e à concepção ainda mais despojada de elemento figurativo, que é **Amarelo, vermelho e azul** — 1925. O santo simboliza a luta contra o mal e, por ser um mito religioso, tem também características universais.

Numa carta a Gabriele Münter, dizia Kandinsky em 1904: «Arte é luta e vitória e alegria».¹⁶ O tom épico dessa frase sublinha o discurso conquistador de Kandinsky. E mais que isso, o aproxima de um dos discursos mais grandiloqüentes da Rússia: o de Pedro, o Grande, mito nacional cuja monumental estátua eqüestre é uma das atrações turísticas de Leningrado: o cavaleiro refreia o cavalo empinado e esse imenso bloco metálico se sustenta nas patas traseiras do animal. Como esta há muitas outras estátuas eqüestres na Rússia — terra de cossacos. Com a particularidade de representarem o mesmo

16. KANDINSKY, W. — apud WEISS, op. cit., p., 67.



Figura 5

Kandinsky: São Jorge I, 1911.

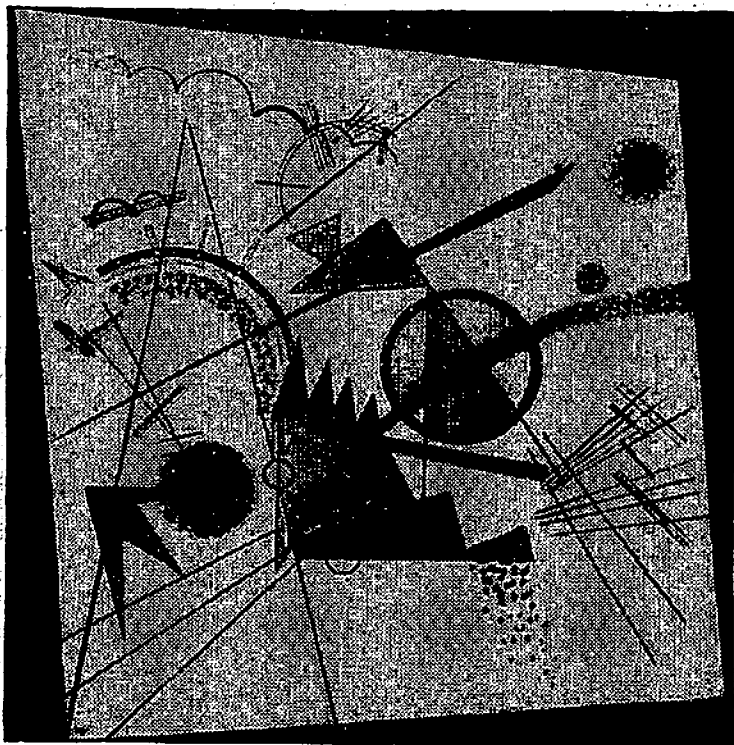


Figura 6

Kandinsky: No quadrado negro, 1923

flagrante do salto, em Moscou há pelo menos uma; em Leningrado, três. E a estátua de Pedro, o Grande, apoia-se num volumoso bloco de pedra cuja forma lembra um cone deitado (Fig. 7).

Já que tantos paralelos foram feitos entre composições de Kandinsky e de outros pintores — algumas muito sutis, como a posição de uma figura, um mesmo gesto, um certo agrupamento — acho que, neste caso, não se pode deixar de cotejar também esse monumento, principalmente pelo fato de que vários esboços rejeitados por Kandinsky apresentam igualmente uma grande forma oval que, como correlato do cone, aparece como pedestal, ou absorvido pela composição (Fig. 8).

Pedro, o Grande, é conhecido também por outros epítetos como «o czar reformador» e «o revolucionário coroado». As drásticas transformações que impôs ao império — e que vão desde a mudança de leis, reformas na criação e taxaço de impostos, até á redução do poder eclesiástico, substituição do sistema educacional, mudança do calendário, transferência da capital para São Petesburgo, reconhecimento de elementares direitos da mulher, adoção de costumes alemães,

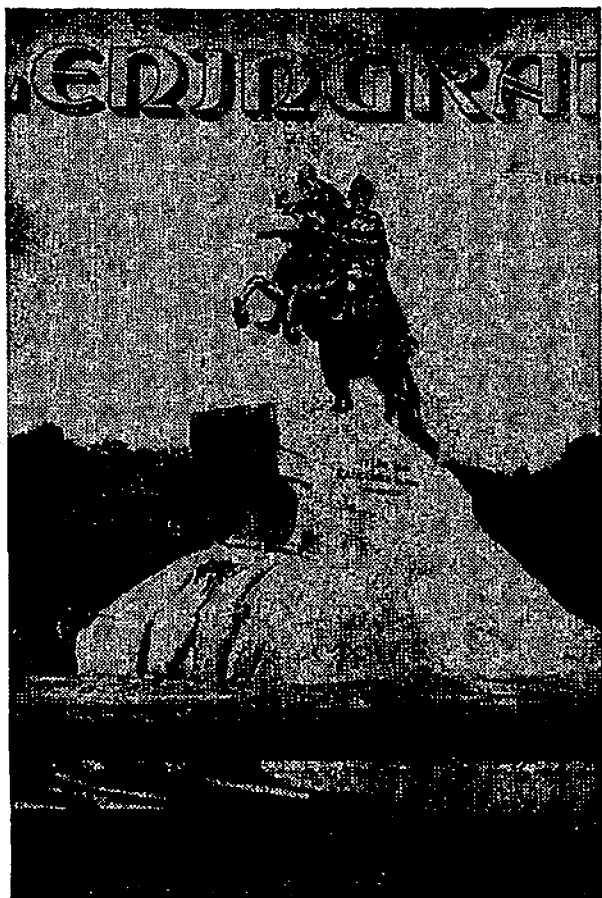


Figura 7

Monumento a Pedro, o Grande, em Leningrado.



Figura 8

**Um dos numerosos esboços de
Kandinsky para a capa do Almanaque.**

inclusive pelo ensino da língua, da música e da dança, enfim, uma série de inovações em todos os setores da vida econômica, política e social — relacionam-se com suas numerosas viagens ao estrangeiro. Sejam quais forem as causas dessas viagens, elas lhe deram oportunidade de satisfazer a sua reconhecida curiosidade intelectual. E para não me estender em informações que, de resto, são bastante

conhecidas, lembro apenas que Pedro, o Grande, fez vir artistas para o desenvolvimento da vida cultural da corte e repudiou a mulher, conservadora, em favor de uma jovem alemã.

Jurista e economista, é claro que Kandinsky conhecia a história de seu país, em que um grande capítulo se deve a esse czar que, por mais temível que fosse, tinha também as suas atitudes democráticas, quer pelos hábitos informais, quer por permitir a publicação de livros como *Pobreza e riqueza*, em que em meio de louvores ao imperador um comerciante chegou a falar na igualdade de todos perante a lei.

Kandinsky buscou a Alemanha, valeu-se de recursos técnicos absorvidos no estrangeiro e não se deteve na pintura, como outros artistas de seu tempo. Passou a escrever, saindo das delimitações de uma arte determinada para o campo da estética, pois aspirava à monumentalidade de uma arte integral.

Com Franz Marc criou o *Almanaque*, mas, apesar de ter dividido com o amigo a idéia da publicação e do título, admite-se em geral que tudo se deve a ele mesmo — a grande presença do *Almanaque* — que aí comparece até como autor de uma peça teatral *sui generis*, quase sem palavras.¹⁷

*
* * *

Hans Roethel, ao comentar as atividades de Kandinsky quando de seu regresso à Rússia, faz uma referência à carreira anterior do artista: «O ex-estudante de Economia, que intitulou a sua dissertação «Sobre a legalidade dos salários», e que depois assimilou problemas práticos dos direitos dos trabalhadores, era, certamente, familiarizado com as idéias do marxismo. Um homem que, com zelo missionário, dedicou-se à criação de um mundo novo e mais idealista, um artista que acreditava na revelação do espírito em um futuro próximo, deve ter recebido com alegria a revolução democrática de fevereiro de 1917, quando findaram mais de cinco séculos de jugo czarista com a abdicação de Nicolau II».¹⁸ Do mesmo modo, o próprio idealismo do artista o teria levado a deixar definitivamente a Rússia, ao se delinarem em 1921 as diretrizes de uma arte a serviço dos interesses do Estado.

17. Idem, «Der gelbe Klang», in *Der Blaue Reiter*, op. cit. p. 115 e segs.

18. ROETHEL, H. op. cit., p. 30.

Mas essas são cogitações em torno de Kandinsky, e o que me propus considerar são as relações intrínsecas de duas das fases da sua vida intelectual, ou das duas carreiras que construiu.

Kandinsky explorou obsessivamente a contradição. Johannes Langer chegou a utilizar esta frase do artista como título de seu artigo: «Oposição e contradição — essa é a nossa harmonia». Desenvolvendo as relações do que chamou de pólos — a «grande abstração» e o «grande realismo», Kandinsky mostrou que um somente é possível por meio do outro e que «a maior diferença exterior se torna a maior semelhança interior». Tendo já iniciado a sua pintura não figurativa, defendeu a tese de que não é a «forma (matéria)», mas sim o «conteúdo (espírito)», que constitui o elemento essencial da arte. Daí chegar a dizer que ela se caracteriza como «a expressão exterior do conteúdo interior».¹⁹

Não há muita diferença entre esse conteúdo interior e a necessidade interior, ambos mais importantes do que a manifestação exterior, a forma, a matéria. Kandinsky aspirava a uma dimensão espiritual cuja primeira expressão talvez tenham sido os motivos religiosos, mas que melhor se concretizou na desconstrução do objeto, que ele chamou de **desmaterialização**.

Uma das contradições fundamentais de Kandinsky talvez tenha sido esta, de ser atraído simultaneamente por idéias marxistas e por um idealismo calcado na doutrina espírita, que nessa época teve adeptos ilustres na Europa.²⁰

Fala-se no «olho clínico» de Kandinsky a propósito do mecanismo das exposições. Pois ao investir contra as academias e a crítica em geral, afirmando que o artista é o senhor da sua produção; ao subverter o senso-comum, reivindicando a liberdade do artista na configuração do seu objeto de trabalho, bem como o direito de expor lado a lado uma obra sofisticada e uma ingênua pintura popular, Kandinsky deslocou para o microcosmo da arte a luta de classes. Aliás, lembre-se que foi o fato de o júri ter recusado um quadro seu, por não corres-

19. KANDINSKY, W., «Über die Formfrage», in *Der Blaue Reiter*, op. cit. pp. 75, 78 e 82.

20. Cf. RINGBOM, Sixten, «Kandinsky und das Okulte», in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 86: «Os matemáticos H. Poincarés, os físicos Maria e Pierre Cury e vários outros Prêmios Nobel davam-se ao trabalho de frequentar sessões espíritas».

ponder à categoria objeto de arte, que o levou a se rebelar contra a opressão dos donos do mercado. Kandinsky partiu para a mudança dos meios de produção, instituindo uma galeria e uma publicação, de forma revolucionária.

É curioso transcrever uma declaração de Kandinsky a propósito da criação do Almanaque:

«Na verdade (...) nunca houve associação nem grupo do Cavaleiro Azul, como se escreve tão freqüentemente. Marc e eu pegávamos o que nos parecia justo, que nós escolhíamos livremente, sem nos preocuparmos com qualquer conselho ou com qualquer desejo que fosse».

E observa-se então «o olhar irônico» com que Kandinsky acrescentou:

«É assim que decidimos dirigir o nosso Cavaleiro Azul de maneira ditatorial. Os ditadores sendo naturalmente Franz Marc e eu mesmo».²¹

Esse humor pode remeter a declaração a dois enunciados, ambos subjacentes nas palavras do artista: um relativo ao discurso marxista, na medida em que a luta de classe conduziria à ditadura da classe oprimida. Quanto ao outro, emergiria do discurso histórico, mais remoto não só no tempo, mas possivelmente na própria consciência do artista. É que em Moscou se vê em museu o duplo trono em que Pedro se sentou, juntamente com Ivan. Esse caso único de concomitância de dois monarcas se deve, é claro, a circunstâncias anedóticas: o irmão mais velho era doente do espírito, mas, por razões sentimentais, Sofia fez com que os dois meninos fossem coroados czares, pois, de qualquer modo, era ela, na qualidade de irmã mais velha, que exerceria a regência.

Por outro lado, o apelo de Kandinsky a todos os artistas para se unirem fraternalmente no ideal comum de libertação é uma variante da conclamação que finaliza o Manifesto de 1847: «Proletários de todos os países, uni-vos!». E ainda nesse pequeno texto que é o Prólogo do Almanaque, assinado por Kandinsky e Franz Marc, traduz-se

21. LANKHEIT, K., «Histoire de l'Almanach», in L'Almanach du «Blaue Reiter», op. cit. p. 6.

a linguagem da Internacional: «Seria desnecessário sublinhar de modo particular o fato de que o princípio da internacionalidade é o único possível em nosso caso. (...) A nacionalidade, tanto quanto a personalidade, se reflete, certamente, em toda grande obra. Mas em última instância, essa coloração é secundária. A obra integral, aquela a que se dá o nome de arte, não conhece nem povo nem fronteira, mas somente a humanidade».²² (Ênfase adicionada).

É claro que se pode ver aí o reflexo de um possível calculismo de Kandinsky: sendo russo e ambicionando a liderança dos círculos intelectuais de Munique, não poderia salientar a sua condição de estrangeiro, já bem evidenciada, aliás, pelo exotismo da sua pintura. Isso, porém, não invalida o seu discurso e essa tese pode também ter concorrido, juntamente com outros fatores — Kandinsky lembra até o impacto da descoberta da divisão do átomo — para a sua busca de soluções abstracionistas. A sua pintura era de início bem narrativa: a «velha Rússia», os contos antigos, os passeios de barco, os retratos (no acervo permanente da *Lenbachhaus* há um retrato de Gabriele Münter pintado por Kandinsky na mais fiel tradição acadêmica), as viagens, os cavaleiros...

Mas se as nações não constituem senão um «elemento secundário», a história acaba perdendo também para Kandinsky a sua função. Era preciso buscar o elemento principal. No signo sem significado? Na sonoridade colorida? Na desmaterialização do objeto? Guiado pelo fanatismo espiritualista, Kandinsky confundiu a abolição da estória com a negação da história, de que eliminou a contradição.

E na Introdução à edição francesa de *Rückblicke (Régards sur le passé)* que melhor se focaliza a contradição entre a prática e a ideologia de Kandinsky. Segundo Jean-Paul Bouillon, esta se apresenta claramente como «a ideologia da Ordem, a negação de todo movimento dialético, de todo movimento que se efetua *in loco*».²³ Kandinsky

22. KANDINSKY, W. et Marc, F. — «Almanach: Der Blaue Reiter» in *L'Almanach*, op. cit., p. 63. Obs.: Trata-se de um Prefácio da Redação, reproduzido por Klaus LANKHEIT com passagens entre colchetes, que foram suprimidas em versão ulterior. A edição de R. Piper & Co. Verlag, München, 1976 (Cf. nota 2) foi além. Suprimiu não só essas passagens, que se referiam aos críticos, mas todo o Prefácio.

23. BOUILLON, Jean-Paul, «Introduction», in KANDINSKY, W., *Régards sur le passé et autres textes — 1912/1922* — Paris. Édition établie et présentée par J. P. BOUILLON-Hermann, 1974, p. 65.

reconheceu as dificuldades em submeter à **necessidade interior** a força do estilo, que era para ele o elemento temporal refletido na obra.²⁴

Sem se perder em cogitações sobre prioridade, Jean-Paul Bouillon menciona nessa **Introdução** o fato de que a reavaliação da pintura russa do princípio do século, com a qual a obra de Kandinsky encontra claro paralelo, veio mostrar que a passagem à **abstração** estava estreitamente ligada ao processo de desconstrução e de mutação de uma sociedade:

«a tomada de posição em face da figuração do real não é nem pode ser outra coisa, que uma tomada de posição sobre o próprio real, ou seja, em última instância, sobre um certo estado da sociedade humana. Nada mais do que isso aproxima nem separa o abstrato de Kandinsky do **gegenstandslose** de Malevich».²⁵

Descontando-se o tom categórico, bem como o valor absoluto atribuído ao real, deve-se reconhecer a procedência de tal observação.

Como os valores espirituais se situam no alto, Kandinsky concebeu a história em termos de «evolução, movimento para diante e para cima», que só é possível se o caminho estiver livre das barreiras interpostas pelas condições exteriores.²⁶

Creio, porém, ser necessário observar que Kandinsky armou a sua estrutura dentro de um triângulo dividido horizontalmente em partes desiguais, tendo no alto o ângulo mais estreito. O triângulo move-se (**Die Bewegung** é o título do capítulo) «lentamente, para a frente e para o alto. (...) O que hoje é acessível apenas à ponta mais alta, o que a todo o resto do triângulo é um palavrório incompreensível, torna-se amanhã o conteúdo, pleno de sentido e sentimento, da vida do segundo segmento».²⁷ E no ápice admite Kandinsky encontrar-se por vezes um único homem que, por não ser compreendido, é insultado como charlatão. Esse lugar privilegiado, ocupado pelo gênio de um Beethoven — o exemplo é do próprio autor — é por certo o lugar em que se coloca a si mesmo.

24. Cf. KANDINSKY, W., «Über die Formfrage», in *Der Blaue Reiter*, op. cit., p. 75.

25. BOUILLON, J. Paul, «Introdução», in *Régards sur le passé*, op. cit., p. 74.

26. KANDINSKY, W., «Über die Formfrage», in *Der Blaue Reiter*, op. cit., p. 75.

27. Idem, *Über das Geistige in der Kunst*, op. cit., p. 10.

A ingênua clareza com que se opera o deslocamento da problemática pessoal do artista para a humanidade ratifica, pelo discurso, a aproximação já aqui observada entre aspectos formais do motivo do Cavaleiro Azul e a estátua eqüestre de Pedro, o Grande.

Mas, retomando a teoria de Kandinsky, vemos que os capítulos seguintes se intitulam **Revolução espiritual** e **Pirâmide**, o que deixa perceptíveis, no avesso da folha em que se registrou a carreira artística de Kandinsky, a versão especular da escritura anterior. Também aí, segundo a perspectiva marxista, a vida social se representa por uma pirâmide invertida, dividida horizontalmente em partes desiguais, mas encimada pelo grande espaço da praxis econômica.



Nas últimas páginas de *Rückblicke*, Kandinsky assim descreve a sua cidade natal:

«a duplicidade, a complexidade, a suprema mobilidade, o entrechoque e a indistinção na aparência exterior, que afinal constitui uma fase singular e uniforme, essa virtude na vida interior, incompreensível a olhos estranhos (por isso os muitos e contraditórios julgamentos do estrangeiro sobre Moscou) e o que, ainda assim, é ímpar e, no fundo, perfeitamente comum — essa total Moscou, exterior e interior, é que considero a fonte da minha ânsia artística. É ela o meu diapasão pictórico».²⁸

Transcrevendo essa passagem, Zweite adverte que não nos devemos deixar iludir por essa «incomparável apologia», pois o que aí constituem os traços distintivos de Moscou vem a ser as características dos próprios quadros de Kandinsky. Ainda neste caso, procura-se ver o interesse do artista em contrapor Moscou e Munique de forma a se resguardar da crítica estrangeira. Para o autor, tudo não passa de uma projeção, «que quase nada tem a ver com a realidade», mas

28. Idem, *Rückblicke*, Baden-Baden, Woldemar Klein Verlag, 1955, p. 34.

é válida para mostrar o quanto eram ambivalentes os sentimentos de Kandinsky com relação a Munique, os quais oscilaram permanentemente «entre a fascinação e o desdém».²⁹

Se se considera, porém que o móvel inconsciente do deslocamento projetivo é a identificação, mais nos iludiríamos se reduzíssemos esse texto a propósitos pragmáticos do artista, o que de resto, não estaria isento de originar uma cadeia de projeções. E, o que é mais importante: se para qualquer tipo de abordagem de uma obra não se pode tomar um texto isolado nem extrair determinadas passagens do que constitui uma seqüência de pensamento, muito menos se aceitaria tal procedimento em se tratando de apontar no texto uma dinâmica inconsciente.

Imediatamente antes da «apologia» de Moscou, Kandinsky se refere a seus pais, descrevendo a mãe — uma moscovita de nascença — através de antíteses como:

«inesgotável energia proveniente de forte nervosismo e majestática tranqüilidade — heróico autocontrole, entrançada combinação de tradição e espírito de liberdade. Em suma — sob forma humana, a «calçada de branco», «encimada de ouro», «Mãe-Moscou».³⁰

É sabido que as expressões entre aspas são de Tolstoi. Mas o que neste caso importa observar é que a própria evocação de Guerra e Paz completa, com esta antítese, a descrição.

A identificação entre a arte de Kandinsky e a cidade de Moscou desdobra-se, portanto, na identificação terra natal/mãe. É certo que se poderia dizer que se trata de um dado manifesto no discurso do artista, se bem que a aproximação entre a descrição da cidade e as características da obra de Kandinsky tenha sido feita por Zweité e não pelo pintor. Aliás, relendo com maior atenção, podemos ver que no texto se diz ser Moscou a fonte da ânsia artística do artista, o que vem a constituir uma variante da necessidade interior. É a essa cadeia

29. ZWEITE, A., «Kandinsky zwischen Moskau und München», in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 12.

30. KANDINSKY, W., *Rückblick*, op. cit., pp. 33/34. É curioso observar como a presença materna se mantém metonimicamente na cadeia significativa. Kandinsky trocou a «Mãe-Moscou» por München e a primeira esposa por G. Münter, sendo que essas palavras se relacionam, do ponto de vista gráfico-articulatório, com Mutter — em alemão: Mãe — cujo diminutivo é Mütterlein.

vêm juntar-se as primeiras palavras da **Introdução** desse pequeno livro: «Toda obra de arte é filha de sua época e, em muitos casos, mãe de nossas emoções».³¹ (Ênfase adicionada).

Assim se estabelece uma coerência entre o princípio e o fim do texto, ao mesmo tempo em que se caracteriza também uma **contradição** relativamente aos princípios nele apresentados.

Segundo estes, a obra por excelência é a que está acima de sua época, aquela cujas raízes são invertidas e se prendem num **solo espiritual**, lugar de plenitude e unicidade, inacessível, ou atingido apenas pela mediação da arte.

Seja como for, perseguindo o seu obscuro ideal de **desmaterialização**, Kandinsky depurou a sua pintura com «heróico autocontrole», (Fig. 9), conservando da velha Rússia as violentas antíteses de mancha e de cor. Das viagens, a profusão de linhas. E do cavalo, o salto, numa bela trajetória.

This essay tries to establish the intrinsic relations between two of the phases of Kandinsky intellectual life. It focalizes, among other things, the leit-motive of his works, his relationship to his native land and to Germany and his conception of the world. The theme contradiction is specially emphasized.

München, 1982



Figura 9

Uma das numerosas composições «abstratas»

31. Idem, idem, p. 5.