

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

BRUNA PIMENTEL QUINTÃO

A ABSTRAÇÃO ENTRE WASSILY KANDINSKY E GRAFISMOS INDÍGENAS

Brasília
2018

Bruna Pimentel Quintão

A Abstração entre Wassily Kandinsky e Grafismos Indígenas

Trabalho de Conclusão de Curso do
Bacharelado em Teoria, Crítica e
História da Arte do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vera Marisa
Pugliese de Castro

Brasília

2018

BRUNA PIMENTEL QUINTÃO

A Abstração entre Wassily Kandinsky e Grafismos Indígenas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para Graduação em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Data de aprovação: 09 de julho de 2018.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Vera Marisa Pugliese de Castro

Prof. Dr. Gustavo Lopes de Souza

Prof. Me. William Rezende Quintal

Aos meus pais, que desde pequena despertaram em mim a insaciável vontade de explorar os incontáveis fascínios existentes neste enigmático local ao qual denominamos mundo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais por sempre me apoiarem incondicionalmente e por me ensinarem que os grandes prazeres da vida vêm por meio da paixão e da força de vontade. Sem vocês, esta minha maravilhosa experiência em mergulhar no mundo da arte não teria sido possível ou, ainda que fosse, com certeza não seria tão intensa.

Gostaria de agradecer especialmente à minha professora e orientadora Vera Pugliese por todas as interessantíssimas reuniões, por sua vontade em me passar tanto conhecimento e conteúdo e por ter sido tão presente durante toda a minha pesquisa de conclusão de curso.

Por fim, gostaria de prestar meu agradecimento a todos os professores que fizeram parte da minha graduação por todo o conhecimento dividido, em especial aos professores Gustavo Lopes, Cristina Dunaeva e Ana Avelar pelo grande incentivo à pesquisa.

“Realmente saber algo significa ter penetrado no mais intrínseco núcleo de sua existência, onde a coisa revela a si mesma para nós no todo de sua problemática”

(Wilhelm Worringer)

RESUMO:

Partindo da teoria do teórico e historiador da arte francês Hubert Damisch (1928-2017) acerca da abstração como um conceito ampliado e de um viés espiritualista da constituição da forma, esta pesquisa busca investigar tanto obras do período do *Blaue Reiter* do artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944) quanto grafismos indígenas amazônicos como sendo formas abstratas. A aproximação entre a abstração nas formas do artista e nos grafismos de manifestações indígenas ocorrerá por meio da noção de que a abstração se daria pela materialização da *essência* através da forma, por uma ascensão da alma para uma dimensão transcendental extra-fenomênica, mediante o mais profundo contato do artista com o seu interior. As formas possuidoras do que chamaremos nesta pesquisa de *grande força abstrata* seriam seres espirituais autônomos em intrínseco contato com seu *élan vital* e, dessa maneira, seres capazes de causar vibrações psíquicas fortes na alma do fruidor. Estas formas não só habitariam em seu próprio universo formal total e concreto como também funcionariam como espécies de portais que comunicariam a alma do fruidor para mundos e dimensões que estão além do âmbito fenomênico.

Palavras-chave: forma abstrata; Wassily Kandinsky; grafismos indígenas; transcendentalismo.

ABSTRACT:

Through the theory of the French theorist and art historian Hubert Damisch (1928-2017) of abstraction as an enlarged concept and a spiritual bias of the constitution of the form, this research intends to investigate works from the *Blaue Reiter's* period of Russian artist Wassily Kandinsky (1866-1944) together with Amazonian indigenous graphisms as abstract forms. The approach between abstraction in the artist's form and in indigenous manifestation's graphisms will take place on the basis that abstraction would occur with the materialization of *essence* through form, with the rising of the soul to a transcendental extra-phenomenal dimension, through a deeper contact of the artist with his inner self. The forms that have what we will call in this research *great abstract force* would be taken as autonomous spiritual beings in intrinsic contact with their *élan vital*, and therefore capable of causing strong psychic vibrations in the receptor's soul. These forms would not only live in their own concrete and total universe, but also work as kinds of portals that would communicate the receptor's soul to worlds and dimensions that are beyond the phenomenal experience.

Keywords: abstract form; Wassily Kandinsky; indigenous graphisms; transcendentalism.

SUMÁRIO

Lista de figuras

Lista de tabelas

Introdução.....	12
1. O Misticismo e a Transcendentalidade na Forma.....	15
2. Abstração como Presença.....	21
3. A Galáxia Cósmica da Abstração.....	32
Considerações finais.....	43
Referências bibliográficas.....	45

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pote para *chicha*, indígena do povo Siona, década de 30, Museu do Índio Americano, Nova York. Fonte: LANGDON, E.J. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux. Grafismo Indígena. p.69. São Paulo: Nobel, 2000.....23

Figura 2: *São Jorge I*, 1911, Wassily Kandinsky, pintura em vidro revertido, 19 x 19.7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique. Fonte: <http://www.wassilykandinsky.net/work-474.php>.....33

Figura 3: *O Último Julgamento*, 1912, Wassily Kandinsky, pintura em vidro revertido, 34 x 45 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/the-last-judgment-1912>.....35

Figura 4: Petróglypho, Uapuí, cachoeira do rio Aiari. Fonte: RIBEIRO,B. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux. Grafismo Indígena. p.45. São Paulo: Nobel, 2000.....39

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tabela de “signos ideográficos” de Reichel-Dolmatoff baseada nos desenhos codificados dos Barasâna que realizou em 1976. Fonte: RIBEIRO, B. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux. Grafismo Indígena. p.47. São Paulo: Nobel, 2000.....	25
---	----

INTRODUÇÃO

O artista de origem russa Wassily Kandinsky (1866-1944) cria, no início de sua trajetória artística, universos de reinos fantásticos inspirados na arte dita popular e na mítica ancestral dos povos do norte da Rússia em suas obras. Os universos fantásticos de Kandinsky, aliados à sua relação com a teosofia e o xamanismo¹, fazem com que as formas do artista tornem-se cada vez mais intrínsecas àquilo que seria para ele a sua essência, tocando cada vez mais sua alma e, dessa maneira, exaltando crescentemente o seu caráter abstrato.²

Assim como ocorre nas obras de Kandinsky, diversas manifestações artísticas indígenas das mais diversas procedências também possuem significativo cunho mítico e espiritual. Dessa maneira, a presente pesquisa tem como objetivo a possibilidade de aproximar os processos de formação de alguns elementos da abstração entre as obras que caminhavam em direção ao abstracionismo (KANDINSKY, 1966, p.109-110) de Kandinsky nos anos 1900 e manifestações artísticas indígenas³ de comunidades amazônicas resultantes de experiências ritualísticas xamânicas⁴. O pressuposto desta investigação é, portanto, o de que a abstração não estaria restrita à arte moderna, trabalhando ainda com a presunção de que haveria distintas matrizes para a abstração em diferentes culturas e épocas.

¹ O interesse de Kandinsky pela teosofia aumenta o interesse do artista pela experiência mística, por um fascínio pelo sobrenatural que o leva à busca de um contato direto e profundo com a dimensão espiritual através da intuição, da meditação e da transcendência das condições normais da consciência humana. A grande preocupação do artista com a alma, com o interior, com a essência

² Evgenia Petrova e Joseph Kiblicky, curadores da mais extensa exposição de Kandinsky no Brasil, *Kandinsky: Tudo começa num ponto*, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2014, trabalham esta percepção da obra do artista por meio da própria curadoria da mostra. Petrova e Kiblicky expõem lado a lado obras de Kandinsky que evocam universos de reinos fantásticos inspirados na arte por eles denominada como popular, objetos xamânicos e obras dos períodos do artista no *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul) e na Bauhaus. Esta proposta expográfica exalta o caráter místico e espiritual que permeia suas obras em toda a sua trajetória artística.

³ Nesta pesquisa, foi escolhido o termo “manifestações artísticas” ao tratar da produção visual sagrada indígena. Entretanto, é importante ressaltarmos que entendemos, aqui, a produção tradicional indígena como sendo dotada de necessidade de engenho e sofisticada elaboração intelectual, e não utilizamos tal termo com o intuito de denegrir a arte indígena ao campo da mera espontaneidade.

⁴ Nos basearemos aqui nos artigos “A cultura Siona e a experiência alucinógena”, de Jean Langdon e “A mitologia pictórica dos Desâna”, de Berta Ribeiro, presentes na coletânea *Grafismo Indígena* (2000), de Lux Vidal, ao tratarmos de manifestações artísticas resultantes de experiências ritualísticas xamânicas.

Coloca-se, então, a hipótese de que seria possível aproximar ambos os conjuntos de obras por meio de um princípio de abstração de matriz espiritualista ligado à própria constituição da forma.

Nos debruçaremos sobre produção artística de Kandinsky dos anos 1908-1914, momento de tensão formal no qual uma obra representacional ocidental afasta-se cada vez mais dos elementos constitutivos de uma representação formal. Portanto, trata-se de traçar aproximações entre um artista consagrado pela história da arte como abstracionista e obras da produção visual indígena que recorrentemente não são consideradas abstratas, mas portadoras de significados específicos que, segundo o antropólogo e arqueólogo austríaco Gerardo Reichel-Dolmatoff (1912-1994), seriam de cunho semiótico (*apud* RIBEIRO, 2000, p.43-49).

A investigação se apoiará na noção de que a abstração ocorreria pela materialização da essência por meio da forma, por uma ascensão da alma para uma dimensão transcendental extra-fenômeno, mediante o mais próximo contato do artista com o seu interior. A abstração será tratada aqui como uma arte concreta – como já afirmava o próprio Kandinsky⁵ – e objetiva em si mesma, como a arte da presentificação, e não como uma arte representacional dita figurativa. Sendo assim, as teorias do teórico e historiador da arte francês Hubert Damisch (1928-2017) acerca da abstração como algo que vai além da dita abstração moderna, a noção de transcendentalidade na arte e o conceito de *Einfühlung* do filósofo alemão Wilhelm Worringer (1881-1965) serão fundamentais para o embasamento da pesquisa.

O objetivo principal da pesquisa é analisar tanto as obras de Kandinsky quanto as obras indígenas resultantes de mitos de cunho espiritualista/ religioso a partir de uma visão da abstração como consequência de uma experiência transcendental intrínseca ao artista, traçando aproximações entre as trajetórias de ambas. O pressuposto de que tal experiência fizesse com que o artista vivenciasse uma dimensão interior que estivesse além do mundo fenomênico faria com que somente a forma abstrata, a partir do seu caráter de presença em si, fosse capaz de incorporá-lo completamente.

Assim, no primeiro capítulo, trataremos de uma aproximação entre a noção de arte

⁵ “[...] Kandinsky had long deplored the use of the term ‘abstraction’ to qualify his pictorial research; he preferred ‘concrete art’.” (SERS, 2015, p.330)

de Kandinsky em seu período no *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul) e o transcendentalismo dos grafismos indígenas a serem estudados. Desse modo, buscaremos pensar a abstração não como algo que teve início e que se restringiu apenas ao século XX, mas como uma potência que já estaria intrínseca ao que seria a essência de formas muito mais antigas, como por exemplo, nas formas de certas manifestações indígenas.

No segundo capítulo, continuaremos a investigação apontando como as formas se constituiriam segundo um princípio formal o qual denominaremos como grande força abstrata. Estas formas não se tratariam de formas representacionais, mas seriam colocadas como a presença em si, ou seja, como seres presentacionais. Neste sentido, consideraremos a abstração como uma vontade interior do instinto formal, o que faria com que a forma abstrata sentisse a necessidade de irromper em sua exterioridade todo o caos interior de sua essência. Para tanto, pressuporemos de algumas teorias por Kandinsky e Worringer propostas.

Finalmente, tendo em vista o embasamento teórico construído durante o estudo acerca destas chamadas formas de grande força abstrata, o terceiro capítulo está centrado na análise das obras de Kandinsky e de manifestações artísticas indígenas resultantes de rituais xamânicos como universos formais totais e complexos. É relevante enfatizarmos que, seja nas formas de Kandinsky ou nos grafismos das manifestações artísticas indígenas, esta pesquisa não se trata de discutir a existência do que entendemos como força abstrata. O que nós buscamos é considerar como o conceito desta força permeia tanto a constituição de obras do período da chamada “invenção da abstração” de Kandinsky, quanto de grafismos indígenas estudados segundo as pesquisas dos antropólogos Berta Ribeiro, Reichel-Dolmatoff e Esther Jean Langdon, quando tomamos ambos a partir de um viés de matriz espiritualista.

1. O MISTICISMO E A TRANSCENDENTALIDADE NA FORMA

Em 1911, juntamente com Franz Marc (1880-1916), Wassily Kandinsky cria o grupo *Der Blaue Reiter* com o intuito de atingir uma arte totalmente livre e guiada pelos desejos internos do artista. Apesar de já ter entrado em contato com o xamanismo anteriormente⁶, ao participar do *Blaue Reiter* Kandinsky ressalta os aspectos que compartilha com esta prática espiritual. A partir de motivos que sugerem a mitologia e de motivos que sugerem o xamanismo Kandinsky constrói a ideia de uma arte transcendental, que exteriorizasse uma relação direta entre o homem e o divino. Dessa maneira, as obras do artista desse período são construídas como universos de reinos fantásticos, que tensionados por uma grande agitação formal, fruto da própria vontade da forma segundo a concepção worringeriana, acabam manifestando paulatinamente uma maior força abstrata.

Os grafismos realizados tradicionalmente por grupos indígenas amazônicos Desâna – que vivem às margens do Rio Uaupés e o afluente Tiquié – , Tukano – que habitam próximo ao rio Uaupés, no noroeste da Colômbia –⁷, e Siona – que vivem ao longo dos rios Putumayo e Aguarico, no sul da Colômbia e norte do Equador –⁸ ao abordarem conteúdos mitológicos que se manifestam em rituais, parecem ter muito em comum com a noção de arte de Kandinsky deste período. Suas formas também apresentam grande agitação, inquietação e tensão, expressando-se de maneira não representacional, na qual reconhecemos a partir da conceituação Worringer/Kandinsky grande força interior abstrata. Assim, tanto estas manifestações artísticas indígenas quanto as obras de Kandinsky tocam o que seria

⁶ Em 1889, Kandinsky realiza uma expedição para a região de Vologda, no Norte da Rússia, onde entra em contato com os Zyrianos, povo ugro-fínico da nação Kómi, por meio do qual era possível entrar em contato com os xamãs. A partir de então, o interesse de Kandinsky pelos fascínios do xamanismo é afluído, tornando-se uma questão cada vez mais intrínseca à noção de essência da alma do artista e de suas obras.

⁷ De acordo com Jean Langdon, os índios Tukano fazem parte do grupo indígena Desâna do Departamento de Vaupés (LANGDON, 2013, p.112). Porém, Berta Ribeiro, em seu texto “A mitologia pictórica dos Desâna”, presente na coletânea *Grafismo Indígena*, de Lux Vidal, aborda o grupo Tukano como se este fosse um grupo indígena diferente do grupo Desâna (RIBEIRO, 2000, p.44).

⁸ A produção visual destes grupos específicos foram escolhidas a partir das pesquisas de Berta Ribeiro e Jean Langdon presentes na coletânea *Grafismo Indígena* (2000), de Lux Vidal, p.35-52 e 67-87.

a essência da alma humana, transportando-a para outras dimensões e universos que estariam além do mundo fenomênico.

Faz-se necessário ressaltarmos a importância da mitologia e do xamanismo para este processo.⁹ Por meio de universos mitológicos, a forma ganha cada vez mais caráter abstrato, já que os mitos caminham para um universo diferente daquele que nós vivemos. Assim, o domínio do interior passava a prevalecer, fazendo com que a forma se afastasse progressivamente de suas conexões com o mundo exterior e entrasse mais do que nunca em contato com o que foi entendido como força abstracionista. Os rituais xamânicos e as experiências de visão¹⁰ possibilitam ainda vivenciar uma conexão dos mitos da criação do universo e da humanidade, fazendo com que a produção visual resultante destas experiências aja como uma ponte capaz de conectar o mundo fenomênico ao mundo espiritual.

Algo interessante de ser abordado é o fato de a “visão de mundo (*Weltanschauung*) de Kandinsky no período do *Blaue Reiter*”, segundo o artigo *O objeto como ato de liberdade: Kandinsky e a arte xamânica*, de Sérgio Poggianella (*apud* PETROVA, 2014, p.32), já evidenciar uma grande conexão entre a sua concepção de arte e as manifestações artísticas indígenas resultantes de rituais xamânicos que aqui estão sendo estudadas. Para Kandinsky, objetos de “povos primitivos” (PETROVA, 2014, p.29), indígenas, frutos da criatividade de um xamã ou de um artesão, que na época eram considerados meramente como pertencentes ao campo da etnografia ou do artesanato, seriam pertencentes ao mesmo plano artístico, estético e antropológico da arte moderna ocidental. Segundo Kandinsky:

⁹ Na presente pesquisa, optou-se realizar uma distinção entre mitologia e xamanismo pelo fato de, apesar de a mística xamânica estar incluída no universo mitológico, a mitologia abranger ainda temas folclóricos, lendários e fantásticos que não possuem necessariamente conexão com o xamanismo, mas que, por estarem intimamente ligados à história da antiga Rússia, foram caros à Kandinsky – principalmente em seu período em Munique e Murnau (1896 – 1908) – e, com isso, de grande importância para o que ele entendeu como a potência da força abstrata de suas obras.

¹⁰ As experiências de visão, no Ocidente consideradas alucinógenas, sobre as quais nos referimos nesta investigação são as experiências ritualísticas indígenas que envolvem a ingestão da planta “alucinógena” *yajé*. O ritual *yajé* está presente tanto no grupo Desâna quanto nos grupos Tukano e Siona, cada um apresentando suas respectivas diferenças e individualidades culturais. É importante enfatizarmos que, na cultura indígena, estas experiências não buscam um estágio de alienação alucinógena, mas sim um efeito de maior consciência e profundo contato com as entidades invisíveis. Desse modo, por meio destas chamadas “plantas do poder”, os indígenas veem aquilo que creem realmente precisar ser visto através das visões xamânicas.

A separação daninha de uma arte da outra, de “arte” em relação à arte popular, à arte infantil, à “etnográfica”, às sólidas paredes erigidas em meio às coisas que a meus olhos estavam intimamente relacionadas – tudo isso tirou de mim a paz. (KANDINSKY; MARC, 2013, p.22)

Assim, as exposições do *Blaue Reiter* prezavam por uma pluralidade intercultural de manifestações artísticas que exaltassem os “desejos internos dos artistas” (KANDINSKY; MARC, 2013, p.23), confrontando a arte moderna europeia com diversos objetos artísticos de diferentes culturas por meio de suas afinidades espirituais e interiores, e não estéticas. É ainda por meio deste viés que Kandinsky amadurece a ideia de uma arte transcendente, que pudesse criar uma relação direta entre a alma humana e a dimensão espiritual, conectada ao mundo invisível, das entidades com as quais se confrontam e lutam os xamãs quando praticam sua arte de videntes, curandeiros e artistas (PETROVA, 2014, p.30). Pode-se observar, então, como é exatamente a partir das manifestações artísticas de outros povos – e com isso poderíamos nos aproximar dos povos indígenas a serem estudados nesta pesquisa – que Kandinsky, o tão nomeado “inventor da abstração”, encontra a fonte das forças que confeririam o impulso da intensa qualidade abstrata para a sua forma.

Outro ponto interessante de ser abordado é a grande relação em si entre o nome escolhido por Kandinsky e Marc para este período de intensa inquietação formal e a dimensão transcendental, tendo em mente que o *Blaue Reiter* é considerado o movimento mais formal do Expressionismo Alemão, embora apresente ainda forte cunho expressionista. Apesar de Kandinsky e Marc afirmarem que a escolha do nome *Der Blaue Reiter* veio por si mesma em uma conversa de mesa de café, apenas pelo fato de Marc amar cavalos e Kandinsky cavaleiros (KANDINSKY; MARC, 2013, p.14), é possível percebermos aí uma dimensão mística e espiritual que vai mais além. O cavalo malhado é geralmente considerado sagrado por culturas xamânicas da Sibéria, pois considera-se que, em um ritual xamânico, o xamã, em sua jornada de êxtase para se dirigir do mundo fenomênico ao mundo espiritual, realizaria uma cavalgada simbólica. Tal questão era bem conhecida por Kandinsky (PETROVA, 2014, p.33), e apontava exatamente para o cunho teosófico visionário da jornada espiritual que buscava assumir o *Blaue Reiter*. É como se o frenético instinto formal das obras que estavam por ser criadas neste período anunciasse as intensas metamorfoses das formas que se transformariam nestes

portais capazes de alcançar e transportar a alma do fruidor para outras dimensões. Assim, o que entendemos como a forma de grande potência abstrata do *Blaue Reiter* atuaria de maneira análoga às cavalgadas simbólicas do xamã.

A partir da obra *São Jorge I*, de 1911, de Kandinsky (*figura 2*), criada no período em que o ideal do *Blaue Reiter* se afluava, podemos perceber esta jornada interior espiritual das formas, que apesar de ainda assimilarem-se à forma do cavalo e do cavaleiro, escutam o seu conteúdo interior essencial e mergulham no que seria sua força abstrata transcendental. A imagem visionária do cavalo em um azul celestial que beira o sobrenatural deixa-se, dessa maneira, dissolver na essência de seu instinto, transformando-se no que seria o profético caminho libertário da arte. A iconografia russa de São Jorge também contribui para esta interpretação. Para a cultura russa, São Jorge não é um santo histórico, mas sim considerado um santo lendário. De acordo com a lenda, São Jorge, montado em seu cavalo, é o herói que salva uma vila pagã de um dragão. Os cidadãos desta vila acreditavam que o dragão era um deus e, por isso, deveriam sacrificar a ele suas crianças. São Jorge, partindo de um ideário cristão, neste caso de matriz bizantina, seria então quem livraria esta vila de todo o mal, simbolizado pelo dragão, e quem apontaria o novo caminho da salvação. Assim, é possível de se perceber como Kandinsky, ao realizar obras que aludem à iconografia de São Jorge, evoca este caráter teosófico, visionário e transcendental de que o *Blaue Reiter* – que representa o próprio São Jorge como o Cavaleiro Azul – salvaria a humanidade de cair em um materialismo mundano e a levaria a um maior contato com sua alma e com o espiritual através da arte. Deste modo, Kandinsky depura o sentido simbólico heroico da imagem de São Jorge dentro do *Blaue Reiter*.

*

Devido ao recorte proposto nesta pesquisa, analisaremos a qualidade abstrata de uma forma motivada pela busca de evocar o essencial e o transcendental, observando como a extrema tensão e inquietação das formas exalta tal qualidade. Desse modo, partindo da teoria de Hubert Damisch, trabalharemos a ideia do abstracionismo da primeira metade do século XX como sendo apenas um ápice, a crise da abstração em uma acepção específica, e não o seu início, apontando como os grafismos indígenas também seriam formas abstratas.

De acordo com Hubert Damisch, é necessário pensar a história da arte por meio do deslocamento de conceitos, sempre por meio de uma visão do presente dos fatos. Dessa maneira, ele não considera a abstração como uma questão restrita ao século XX e que nele se esgotará, mas como algo que começou há 2 mil anos, na Grécia, com a origem da geometria, e que perdurou desde então (BANN; DAMISCH, 2014, p.34). Se a matemática e a geometria da arte grega são consideradas pelo filósofo como elementos da abstração, podemos deslocar tal conceito aos grafismos indígenas, manifestações artísticas muito bem calculadas e possuidoras de ângulos e traços específicos em seus elementos básicos e em suas padronizações. Porém, a abstração vai muito além de uma questão puramente geométrica. Seus principais elementos estariam no efeito causado pela obra na alma do artista e do fruidor¹¹, de sua capacidade de comunicar mundos e dimensões e de evocar o transcendental. Assim, longe de representarem meramente um modo de comunicação linguístico, as obras gráficas indígenas são pontes de ordem transcendental, que tocariam diretamente a alma e a essência humana.

O período de Kandinsky no *Blaue Reiter*, então, não seria visto como o período no qual a abstração é criada, mas como o período no qual a forma é tensionada de tal modo que implode em si mesma, esgotando-se enquanto representatividade e tornando-se a própria presença. As obras de Kandinsky do *Blaue Reiter* significariam, assim, a libertação formal do mundo fenomênico e sua completa independência de ser e de existir em seu próprio universo, priorizando unicamente o seu conteúdo formal em detrimento das acepções que o mundo fenomênico lhes confere. Tal movimento emancipatório só foi possível diante da passagem das formas pelo mundo fantástico dos mitos e do sobrenatural, que aumentaram a força abstrata das formas e o seu poder interior, abrindo-se à transcendentalidade das formas.

De acordo com Wilhelm Worringer, a transcendência na arte se daria por uma vontade formal que não se prende à sua afirmação no mundo fenomênico e em sua finitude, mas que lhe escapa rumo ao infinito, além de uma dimensão imanente,

¹¹ A opção pelo termo fruidor em detrimento do termo receptor foi realizada porque o termo fruidor parece fazer mais sentido ao serem abordadas obras que evocariam grande força abstrata e transcendental, já que abrange o significado de um espectador mais ativo e participativo, mais em contato interiormente consigo mesmo e, por consequência, com a obra, de um espectador que realmente experiencia e vivencia a obra de arte a partir de uma forte relação intrínseca.

buscando entrar em contato apenas com o essencial, o necessário. A transcendência está intimamente ligada a um sentimento interior de angústia, agonia e inquietação da alma do artista para com o caótico mundo fenomênico no qual está inserido – reinado pelos impulsos instintivos –, impulsionando uma excitação interior formal que cria e entra em contato com novos mundos e universos (WORRINGER, 1997, p.128-143). Este sentimento de caos interior da alma do artista faz com que ele apresente o instinto primordial de temer as forças do mundo fenomênico, fazendo com que o sentimento empírico de um relacionamento confiante e panteísta entre a alma humana e a natureza não prevaleça. Ao contrário, a alma carrega vagas e incertas impressões do mundo fenomênico, sentindo-se impotente e nele perdida, o que faz com que não haja uma harmonia interior entre o instinto e o total entendimento, a total compreensão dos misteriosos e enigmáticos impulsos da natureza. Esta falta de tranquilidade espiritual em relação ao mundo acarreta um menor sentimento de *Einfühlung*¹² entre essência humana e a essência da natureza, fazendo, então, com que a alma seja governada pelo instinto. Assim, a exaltação da angústia instintiva impulsionará a excitação e tensão interior formal que apontará para o transcendental, para o sobrenatural, levando, dessa maneira, à abstração. Afinal,

inextricavelmente sugada pelas vicissitudes das aparências efêmeras, a alma conhece aqui apenas *uma* possibilidade de felicidade, aquela de criar um mundo além da aparência, um absoluto, no qual seria capaz de descansar da agonia do relativo. (WORRINGER, 1997, p.133, tradução nossa).¹³

¹² O termo *Einfühlung* é traduzido para o português como *empatia*. Porém, a palavra empatia não possui por si mesma a potência de *Einfühlung*, que evoca uma alta conexão intrínseca entre a essência da alma humana e a essência da natureza, quase como se um fosse capaz de possuir uma energia que desse vida ao outro. Sendo assim, optou-se pela não tradução do termo *Einfühlung* nesta investigação.

¹³ A tradução foi realizada a partir do trecho: “Inextricably drawn into the vicissitudes of ephemeral appearances, the soul knows here only one possibility of happiness, that of creating a world beyond appearance, an absolute, in which it may rest from the agony of the relative” (WORRINGER, 1997, p.133).

2. ABSTRAÇÃO COMO PRESENÇA

Tomaremos agora a obra *O Último Julgamento*, de 1912, de Kandinsky (*figura 3*), que viria a ser uma das obras mais referenciais do período conhecido como o qual o artista *inventaria* a abstração. No final de 1911, Kandinsky publicou sua célebre obra *Do Espiritual na Arte*, onde discorreu sobre como o objetivo profundo da arte e a sua harmonia e unidade são regidos pelo *princípio de necessidade interior* (*das Prinzip der inneren Notwendigkeit*), e como tal princípio se baseia no contato eficaz da alma humana, ou seja, nas vibrações psíquicas fortes que uma obra é capaz de causar na alma, na essência humana. Para Kandinsky, a *necessidade interior* é o princípio que dita a *construção oculta*, e logo a harmonia de uma obra, o que faz com que, para ele, as cores se baseiem não em seus caracteres físicos, mas sejam protagonistas do que seriam intensas lutas de contrastes espirituais no campo de batalha composicional da obra.

No que talvez pudesse ser tomado como uma questão dialética no âmbito fenomênico, nos combates espirituais de *O Último Julgamento*, manchas azuis são energicamente contrastadas com manchas vermelhas e laranjas, intensificando as vibrações psíquicas que ocasionariam viagens de dimensões transcendentais na alma do fruidor. Isso ocorreria pois a *necessidade interior* atuaria como o elo entre a *psique* do artista e as suas sensações com relação ao mundo fenomênico e o conteúdo interior próprio à forma; algo que nos possibilitaria traçar um paralelo entre o *princípio da necessidade interior* de Kandinsky e o conceito de *Einfühlung* worringeriano, percebendo como o menor grau de *Einfühlung* acarretaria uma maior presença do essencial, e assim, desta *necessidade interior*.

As obras de Kandinsky intituladas *Composições* também exaltam tal fator, já que seriam uma fusão do consciente e do inconsciente, de uma visão do mundo externo e do mundo interno do artista. Nestas obras, as vibrações psíquicas das formas são altamente fortes, já que seriam intensamente tensionadas por esse sentimento agonizante que perfura a alma do artista. Desse modo, as formas começariam a viver cada vez mais através de seus caracteres instintivos, conquistando cada vez mais autonomia e espiritualidade, e se transformariam, através destes impulsos

instintivos, em formas com qualidade cada vez mais abstrata. Estas formas, então, apresentariam caráter transcendental exaltado, já que, mediante ao princípio de *necessidade interior*, traduzem o mutável e o condicional em valores de necessidade incondicional, que só poderiam ser sentidos através de outros mundos e dimensões.

De maneira análoga, podemos deslocar o princípio da *necessidade interior* de Kandinsky para os grafismos indígenas resultantes de experiências ritualísticas envolvendo as chamadas plantas do poder. A partir do pote Siona para *chicha*¹⁴ (*figura 1*), percebemos como as formas são carregadas de tensão e agonia interior. Embora menos fluidas e enérgicas que as formas de Kandinsky, já que no pote Siona existem mais espaços vazios entre as formas, as formas do pote Siona, por apresentarem instinto que evoca grande transcendentalidade, não se prenderiam no que poderia ser percebido como um aparente caráter estático e imanente, mas atuariam de acordo com a sua *necessidade interior* e irromperiam em todo o poder de sua essência como portal para dimensões invisíveis. A escolha formal indígena em representar estas vivências transcendentais de maneira emancipada das formas representacionais também evoca a tensão e o caos interior destas formas. Aliás, mais do que uma escolha, estas formas são desta maneira realizadas exatamente por causa do princípio de *necessidade interior* que as rege, que faz com que fiquem extremamente agitadas pela experiência ritual do artista, o que acarreta certa explosão do conteúdo formal em direção à sua forma própria, emancipada da representatividade da natureza. Só assim a forma seria capaz de abordar inteiramente seu alto caráter transcendental e espiritual; afinal, elas seriam a experiência da dimensão invisível em si, elas teriam o poder de despertar as sensações da experiência xamânica na alma do artista e dos fruidores que já tenham sido nela iniciados.

¹⁴ *Chicha* é uma bebida fermentada ou fresca, feita de milho ou inhame, por mulheres. É considerada sagrada em muitas culturas indígenas.



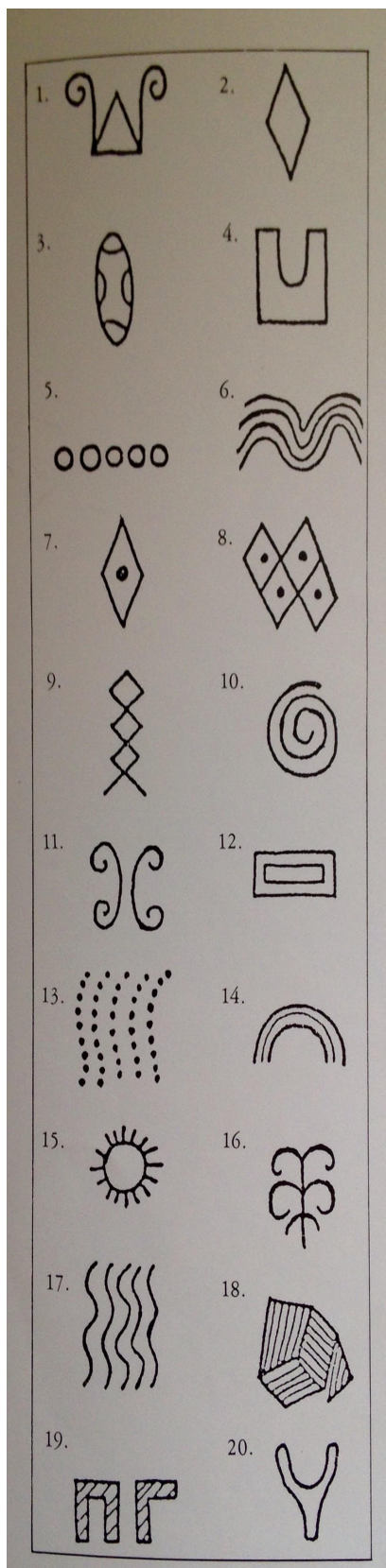
Figura 1. Indígena do povo Siona, pote para *chicha*, década de 1930.

Diferentemente do que até o momento foi colocado, Reichel-Dolmatoff pensa os grafismos tradicionais indígenas dos petróglifos, dos artefatos ou do próprio corpo do índio como sendo atrelados à semiótica, funcionando como trechos de narrativas mitológicas realizados a partir de códigos e símbolos. Entre 1976 e 1978, Reichel-Dolmatoff estudou grafismos da comunidade Tukano produzidos em rituais xamânicos nos quais os índios estavam sob o efeito de plantas alucinógenas. Segundo o antropólogo,

Esses desenhos têm uma marcada qualidade narrativa e são, em essência, ilustrações de temas mitológicos, principalmente: a criação da humanidade, a origem de rituais específicos, cenas alegóricas mostrando como operam as forças cósmicas, a exemplo do crescimento vegetal, da vida animal, bem como os signos e símbolos da fisiologia sexual. Esses desenhos narrativos demonstram um esboço composicional complexo. Alguns deles estão dispostos em bandas horizontais, mostrando uma cena específica em cada uma delas, evoluindo a história como um todo de baixo para cima. Essa é uma característica da tendência de tramar uma composição nos desenhos que representam uma sequência de eventos. Contudo, eles contêm não apenas uma ordem cronológica, no sentido de que algumas coisas foram criadas primeiro e outras depois, mas também uma ordem espacial, na qual se pode distinguir diversos níveis cósmicos. No nível mais baixo, situa-se nosso mundo; na cúspide está localizado o espaço celestial; e, além dele, os entes sobrenaturais. A camada intermediária corresponde a uma articulação e contém os meios múltiplos que provêm a comunicação entre o que está em cima e embaixo: pensamentos, canções, instrumentos musicais, fumaça de tabaco, a fertilidade da chuva e do sêmen e, naturalmente, o cipó alucinógeno *yajé*. É uma sequência que leva do caos ao cosmo, mas também da energia solar que induz o crescimento das plantas e de toda a vida orgânica. (*apud* RIBEIRO, 2000, p.43)

Desse modo, ele não os pensa como formas abstratas, mas sim como “signos ideográficos” (*apud* RIBEIRO, 2000, p.46) representativos. A partir da tabela dos “signos ideográficos” por Reichel-Dolmatoff realizada (tabela 1), podemos perceber como o antropólogo lhes atribuía uma função comunicativa, o que faria com que os grafismos indígenas funcionassem como símbolos e metáforas que seriam instantaneamente reconhecidos culturalmente por toda uma comunidade indígena. Estes “signos ideográficos” seriam resultados de tranSES alucinógenos de experiências ritualísticas xamânicas, nas quais o artista e todos os participantes que ingerissem o *caapi*¹⁵ teriam as mesmas visões, nas quais as projeções imagéticas por eles vistas pertenceriam ao campo óptico, sendo os chamados “fosfenos” – manchas luminosas produzidas espontaneamente pelo cérebro quando cerramos os olhos ou usamos drogas (*apud* RIBEIRO, 2000, p.46). De acordo com Reichel-Dolmatoff, o fato de a interpretação destes “signos ideográficos” ser teoricamente a mesma para todo um grupo indígena poderia ser explicada pelo constante contato da comunidade com os mesmos motivos e com praticamente as mesmas cores, presentes em diversos objetos e elementos quotidianos dos indígenas, e cujos significados são passados de geração em geração. Assim, em estado de visões, os Tukano relacionariam subconscientemente as projeções imagéticas dos fosfenos com esta memória cultural-visual e com o conhecimento mítico de sua cultura. Isto explicaria o fato de vários dos mesmos grafismos aparecerem com frequência em petróglifos de diversas regiões e desqualificaria tais formas como abstratas, já que, se partíssemos do conceito de abstração disseminado no século XX, como o sustentado por Dora Vallier (VALLIER, 1986, p.10), o artista não teria como objetivo final a abstração, mas sim a transmissão de mensagens das entidades míticas por meio de ritos para a comunidade em que vivem.

¹⁵ O cipó *Banisteriopsis caapi* é uma das classes diferentes da planta alucinógena *yajé*, e é utilizada nos ritos Desâna e Tukano.



1. Signo que identifica o órgão sexual masculino, o crescimento orgânico, o fruto da seringueira (*vahsú*) (*Jevea pauciflora* var. *coriacea*), cujo látex e/ou massa gelatinosa que cobre o fruto é associada ao *sêmen virile*, de acordo com Reichel-Dolmatoff. Na versão posteriormente realizada por Reichel-Dolmatoff (1978), um símbolo semelhante – volutas com triângulo – é atribuído ao órgão sexual masculino, sendo este interpretado como a união homem (volutas) e mulher (triângulo).
2. Órgão sexual feminino não impregnado.
3. Útero fertilizado.
4. Vagina, porta e, por extensão, renascimento.
5. O pontilhado ou círculos isolados significa gotas de sêmen ou de chuva, isto é, um conceito fertilizador.
6. Canoa-cobra. Na versão de 1978 esta é simbolizada na forma de vários “U” voltados para cima e para baixo e unidos por traço em sentido horizontal e em posição bipolar.
7. Um losango com ponto no centro significa fratria. Conforme a cor do ponto, vermelho ou azul, trata-se de “nossa gente” ou de “outra gente”. Na versão de 1978 (pg. 30), o losango com ponto no meio significa útero fertilizado.
8. “Um grupo de losangos, em vermelho e azul, e com pontos centrais de cor oposta, representa a oposição de um grupo de fratrias exogâmicas”, segundo Reichel-Dolmatoff em sua versão de 1976. Na versão posterior, esse signo “representa o relacionamento recíproco de diversos grupos exogâmicos”.
9. “Uma fileira vertical de losangos, às vezes simplificada em forma de linhas em ziguezague, representa uma descendência, um conceito de fecundidade e continuidade social”, segundo Reichel-Dolmatoff em sua versão de 1976.
10. “Uma espiral simboliza o incesto e representa as mulheres proibidas. É o signo do *yurupari*. Diz-se que este motivo deriva da impressão que uma flauta de *yurupari* deixa quando posta de boca para baixo no chão”, como posto em 1976 por Reichel-Dolmatoff.
11. Símbolo da exogamia, ou seja, de parceiros sexuais permitidos. Este símbolo gráfico deriva da forma que apresenta quando vista de cima, a armadilha de pesca denominada *iminó* em desâna. É um signo feminino (cilada) que captura o peixe (masculino).
12. Estojo de enfeites da dança que simboliza um “elemento feminino”.
13. “Fileiras verticais de pequenos pontos representam a Via Láctea”, que é imaginada como “rio celestial”.
14. “Semicírculos paralelos são a representação de arco-íris, que simboliza uma vagina”, segundo Reichel-Dolmatoff em sua versão de 1976. Contraditoriamente, em sua versão de 1978, Reichel-Dolmatoff afirma que “em alguns textos míticos, o arco-íris é tido como o pênis do Pai-Sol”.
15. “Este motivo representa o sol como princípio fertilizador. Quando se trata de vários círculos concêntricos, pode também simbolizar uma vagina.”
16. “Esta estilização simboliza o crescimento vegetal em geral”.
17. “As linhas onduladas que se estendem em sentido vertical simbolizam o pensamento criativo e, às vezes, a energia do próprio criador solar.”
18. “... simbolizam os banquinhos de madeira dos homens, que são ornados dessa forma”, de acordo com Reichel-Dolmatoff em 1976. Em sua versão de 1978, o antropólogo afirma que o banco denota introspecção e estabilidade.
19. “Este motivo representa os maracás e, por extensão, os cantos e os salmos acompanhados pelo ritmo destes instrumentos”.
20. “O motivo bifurcado representa a forquilha de madeira na qual se coloca o charuto fumado em rituais. Também tem um marcado caráter sexual.”

Tabela 1. Tabela de “signos ideográficos” de Reichel-Dolmatoff baseada nos desenhos codificados dos Barasâna realizada em 1976.

Porém, o fato de tais expressões artísticas serem resultado de uma experiência ritualística e mítica faz com que estas formas carreguem em si grande valor empírico, essencial e transcendental. Independentemente de estas visões gráficas serem consequência dos chamados fosfenos, estas formas não possuiriam característica representativa ou comunicativa. Durante a experiência ritualística, o artista não só vê estas manchas luminosas, mas se conecta intrinsecamente com elas, sente-as. A forma ecoaria internamente na alma artista e a alma do artista na forma. É somente nas formas que o artista é capaz de se conectar com o invisível. Assim, a forma resultante deste processo empático não é representativa, mas é a experiência em si. Dessa maneira, estas formas atuam não como símbolos codificados e esquematizados, mas como hipo-ícones. Segundo Damisch, o hipo-ícone é uma espécie de signo expandido, que não pode ser traduzido em palavras, pensamentos ou outro signo; ele apenas é. Ele é a própria coisa, a própria experiência, o próprio sentimento, não denotando nenhum outro objeto ou nenhum outro conceito além dele.¹⁶ Podemos observar, então, aquilo que seria a grande força abstrata destas formas, que longe de meramente representarem, como colocou Reichel-Dolmatoff, as marcas materiais de entidades míticas e espirituais em suas passagens pela natureza, ou de serem narrativamente e linguisticamente traduzíveis, evocam o transcendental empiricamente na alma indígena. Deste modo, tais grafismos indígenas entram no reino da abstração, sendo deles excluídos abordagens semióticas e linguísticas, como havia proposto Reichel-Dolmatoff, e pensando-os a partir de sua *necessidade interior*, dos efeitos momentâneos que suas vibrações psíquicas acarretam na alma, na essência humana.

Poderíamos ainda aprofundar o pensamento das formas destas manifestações artísticas resultantes de rituais *yajé* como hipo-ícones ao analisarmos a pesquisa da antropóloga americana contemporânea Esther Jean Langdon acerca do grupo indígena Siona. Em seu primeiro trabalho de campo com os Siona, realizado entre 1970 e 1973, Langdon observou que nos rituais *yajé* os xamãs descrevem as visões que ocorrerão no processo ritual antes da ingestão da planta alucinógena, e ainda, durante o transe alucinógeno, evocam tais visões por meio de cânticos (LANGDON, 2000, p.70). Todavia, mesmo existindo estes meios para que haja uma padronização

¹⁶ É relevante abordarmos o fato de Damisch ter pensado os hipo-ícones de acordo com o conceito desenvolvido pelo filósofo e linguista americano Charles Sander Pierce (1839-1914).

cultural das visões que seja por todos compartilhada durante o processo ritual, os Siona defendem que somente o próprio artista realmente conhece e pode falar ao certo sobre o conteúdo do desenho *yajé* realizado através de suas visões. De acordo com Langdon,

Em contraste com as pesquisas de Reichel-Dolmatoff, eu não consegui uma interpretação específica compartilhada entre os Siona e tampouco pude identificar significados específicos nos motivos ou desenhos. Na avaliação da arte criada por seus colegas, meus colaboradores foram capazes de reconhecer a autenticidade dos desenhos e opinar sobre seu valor estético, admirando alguns desenhos mais do que outros. Entretanto, foram relutantes em opinar sobre os significados dos desenhos alheios, sempre comentando as qualidades estéticas como evidência do conhecimento xamânico do artista, mas negando-se a interpretar o que o desenho representava. (LANGDON, 2013, p.113)

Assim, de modo análogo ao que se está buscando refletir nesta pesquisa, Langdon também pensa os desenhos do xamã como manifestações artísticas que atuam como verdadeiros portais para o mundo espiritual, como formas que não representam entidades ou metáforas míticas, mas que são a experiência transcendental do artista xamã em si, ou seja, que são a própria presença (LANGDON, 2013, p.113). O fato de os Siona prezarem pela subjetividade do artista xamã ressalta ainda mais a importância dada à experiência e à vivência ritualística exaltada por estes grafismos, fazendo com que eles perdessem, então, os caracteres de função comunicativa e semiótica propostos por Reichel-Dolmatoff e adentrassem à dimensão da abstração; afinal, como pode ser percebido a partir do pensamento de Damisch, talvez a melhor maneira de abordar a problemática da abstração seja por meio de termos hipo-icônicos (DAMISCH, 2009, p.154).

Algo ainda relevante de ser colocado é o fato de não ser necessário que a tensão total da forma em torno de si mesma seja o objetivo consciente final do artista para que ocorra a abstração. A abstração é acima de tudo uma vontade da forma. As formas seriam seres espirituais autônomos e onipotentes, e desse modo, são seres possuidores de vida própria. Se adotarmos a teoria do formalista Henri Focillon, observaremos como a vida das formas obedece a leis que lhes são próprias, fazendo com que elas se transformem de acordo com a necessidade ditada por sua essência. Assim, o conteúdo interior de uma forma pode levá-la a uma maior agitação, fazendo com que ela se metamorfoseie de maneira a evocar intensamente sua força abstrata sem que o artista esteja necessariamente conscientemente

focado em atingir a chamada “Abstração pura”¹⁷ exaltada no século XX. De acordo com Focillon, “a vida é forma, e a forma é a forma viva da vida” (FOCILLON, 1988, p.12); se a vida é criadora de formas, a alma humana seria ardentemente influenciada pelas vibrações internas formais. Desse modo, o menor grau de *Einfühlung* do artista em relação ao mundo fenomênico pode fazer com que a intuição da forma sinta a necessidade de irromper em sua essência para que seja capaz de incorporar seu caos interior, evocando assim o seu poder abstrato, de maneira que o artista não chegaria conscientemente, mas interiormente à abstração.

Aliás, até mesmo o próprio Kandinsky já havia se aproximado desta percepção. Em seu texto *Sobre a questão da forma* (1912)¹⁸, o artista aponta como o *espírito criador*, ou seja, o espírito abstrato, é capaz de acessar a alma humana sem mesmo que ela esteja consciente disto. Assim, o valor abstrato passa a viver espiritualmente na alma do artista, apenas esperando o momento adequado para que possa ser materialmente eternizado através da arte. Porém, ao analisarmos o pensamento de Focillon, observaremos como este valor abstrato já é a própria forma em sua condição de espírito. Apesar de precisar sair da sua condição de espírito e de se apoderar da matéria e do espaço para ser completa, a forma já é um ser possuidor de vida em sua condição espiritual; afinal, a forma na matéria e no espaço mensurável nada mais é que a exterioridade do seu próprio espírito, do seu próprio conteúdo interno. Percebemos, então, como o valor abstrato sobre o qual discorre Kandinsky é a própria forma abstrata operando sobre a alma do artista, o qual muitas vezes acaba por exaltar a forma em sua força abstrata sem mesmo ter tomado consciência deste processo *a priori*, mas puramente a partir de uma vontade interior formal que busca evocar os seus caóticos impulsos interiores por meio de um maior tensionamento em torno de si mesma. Desse modo, também seria possível que o valor abstrato já estivesse intrinsecamente aceso nas almas dos indígenas ao prezarem por uma escolha estilizada da forma em suas manifestações artísticas ritualísticas. Afinal, o espírito da forma abstrata estaria aqui operando internamente no artista para que a forma fosse materializada de uma maneira em

¹⁷ De acordo com Kandinsky, a abstração pura seria aquela em que o artista teria a total consciência de que buscava uma abstração profunda e completa, na qual as cores e as formas seriam inteiramente emancipadas de qualquer relação com a natureza. *Do Espiritual na Arte e na Pintura em particular*, p.119, Wassily Kandinsky.

¹⁸ Este texto está inserido no livro *Almanaque O Cavaleiro Azul* (2013), realizado por Wasily Kandinsky e Franz Marc.

que fosse capaz de alcançar transcendentemente a vivência ritualística, possibilitando, assim, vibrações psíquicas intensas na alma do fruidor indígena.

A causa desta vontade de abstração das formas está intimamente atrelada ao seu instinto. As formas, seres espirituais onipotentes, possuem um conteúdo formal ditado por seu instinto. Se deslocarmos o conceito de *Einfühlung* de Worringer para um âmbito formal, é possível observarmos como o maior grau impulsivo e intuitivo de uma forma levaria uma maior vontade de metamorfose, fazendo com que ela buscasse energeticamente incorporar de modo fluido e livre a sua inquietude interior. A forma, então, se aproxima mais intensamente do que o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) entende como *élan vital*, fazendo com que ela sinta a necessidade de se libertar de qualquer caráter estático e imanente e irrompa em seu grito transcendental. A qualidade transcendente de uma forma exalta a sua infinitude e a sua eternidade, culminando em uma maior tensão dela em torno de si mesma, de seu essencial, para que assim ela possa se propagar por diversas dimensões.

A concepção de Kandinsky acerca da forma em seu período no *Blaue Reiter* mostra como ele as percebia como sendo portais de entrada para outros reinos e dimensões. Segundo o artista, as cores e as formas possuem sonoridades interiores, e é através destes sons que opera a *necessidade interior* destes seres espirituais. Para Kandinsky, o som é a alma da forma, o que faz com que o som interior de uma forma seja o seu próprio conteúdo formal interior. Assim, se a forma é a expressão exterior de seu conteúdo interior, seria somente a partir do som que a forma de Kandinsky poderia se tornar viva. Podemos, então, perceber como o instinto e a intuição das formas Kandinskyanas são intrinsecamente aliados aos seus sons interiores, fazendo com que a força abstrata destas formas seja também conferida a partir destes sons. Somente pela dimensão sonora alcançada pelas formas, já seria possível de ser observado como estes entes extrapolariam o regime de visualidade representativa em procura de novos reinos onde pudessem existir como seres concretos. A complexidade dos diferentes mundos alcançados por formas de grande força abstrata iria ainda mais longe ao tomarmos tanto uma obra de Kandinsky quanto as manifestações artísticas indígenas aqui estudadas como Universos objetivos e concretos paralelos ao mundo fenomênico. Deslocaremos, então, o pensamento filósofo russo Alexandre Kojève (1902-1968) de que “cada pintura de Kandinsky é um universo real e completo: concreto, contido em si mesmo

e autossuficiente”(apud SERS, 2015, p.330, tradução nossa)¹⁹ também para estas manifestações artísticas indígenas. Se as formas que lá habitam realmente são e *existem* enquanto seres autônomos em sua completude, elas não são extraídas materialmente do mundo fenomênico para serem em uma obra representadas, mas existem enquanto presença em si, sendo fruto de valores e vibrações psíquicas da relação entre a alma do artista e os mundos com os quais ele tem intenso contato interior, sendo o mundo fenomênico apenas um dentre eles. Assim, Kojève pensa as formas de Kandinsky não como abstratas, mas como concretas, já que a beleza por elas produzida não é representacional, não é abstraída de um objeto materialmente existente no mundo fenomênico. A beleza encarnada por uma obra de Kandinsky seria, então, para Kojève, a manifestação de toda a sua pureza e completude, sendo tão concreta e objetiva quanto a beleza alcançada pela natureza em si. Desse modo, enquanto artistas representativos somente conseguem reproduzir um fragmento do mundo em que vivem, Kandinsky – e aqui ainda incluiremos as manifestações indígenas – atinge a totalidade de seu universo. Afinal, longe de representar o mundo fenomênico em toda a sua imanência, estas formas concretas podem estender-se em toda a sua infinitude e totalidade.

A grande transcendentalidade evocada pelo fantástico, pelo onírico, pela imaginação, pelo místico e pelo sobrenatural também comporia esta galáxia própria às formas que se divide em diversos *Universos* únicos em cada obra.²⁰ O artista, então, atua como uma espécie de demiurgo, como uma espécie de Deus criador de universos concretos, totais e complexos nos quais as formas reinam enquanto seres concretos dotados do que entendemos aqui como grande força abstrata capaz de fazerem com que a alma do fruidor seja transportada para a pluralidade de dimensões com as quais têm profundo contato. Porém, é importante enfatizarmos que tais universos são independentes do artista, fato que pode ser observado por meio do pensamento de Focillon de que “o artista cria um mundo complexo, coerente e concreto e, dado que esse mundo é formado por espaço e matéria, as suas medidas e leis não são apenas as do espírito em geral, mas também medidas

¹⁹ Tradução realizada a partir do trecho: “*Each painting of Kandinsky is a real, complete universe: concrete, self-contained and self-sufficient.*” (apud SERS, 2015, p.330).

²⁰ O próprio Kandinsky realizaria, em 1922 – época em que o artista começa sua carreira de professor na Bauhaus – um portfólio que incluía quatro obras as quais ele denominou *Pequenos Mundos (Kleine Welten)*. Cada obra era percebida um microcosmo autônomo e onipotente, evocando a concepção de Kandinsky de que a entidade cósmica é feita a partir de diversas unidades independentes e enigmáticas.

e leis específicas.” (FOCILLON, 1988, p.73); afinal estas formas existem somente para si mesmas, em seu próprio universo e para seu próprio universo, sendo cada um destes universos regidos e operados pelas leis criadas de acordo com a profunda essência exaltada pelo conteúdo interior de suas próprias formas. Assim, podemos pensar cada um destes universos formais únicos e concretos como sendo um fragmento do infinito cosmos da arte.

3. A GALÁXIA CÓSMICA DA ABSTRAÇÃO

A partir das obras de Kandinsky *São Jorge I* (figura 2) e *O Último Julgamento* (figura 3),²¹ é possível perceber que o que entendemos aqui como formas de grande força abstrata são seres autônomos e espirituais que criam e habitam em seus próprios e complexos universos formais concretos. Afinal, neste período de forte tensão formal, Kandinsky buscava a criação de uma forma que não mais fosse diretamente reportada por um regime representacional mimético, mas sim por um regime composicional de transitividade própria, no qual as formas se encerrariam no próprio regime cósmico ditado pelo universo de cada obra.

Tomada por muitos como uma obra ainda do campo representacional figurativo, a obra *São Jorge I* grita a abstração. Apesar de, nesta obra, a forma não estar tensionada a tal ponto que deixa completamente de remeter à figuração, a figuração formal aqui presente atuaria como um hipo-ícone, o que faria com que ela não *representasse* algo do mundo fenomênico, mas com que ela *fosse* em seu próprio mundo. Aqui, já se percebe o baixo grau de *Einfühlung* através do que poderíamos chamar de angústia do *élan vital* formal em busca da liberdade de seu conteúdo interior. A forma, em intrínseco contato com seus instintos e sua *necessidade interior*, é tomada por sua inquietação. Ao ouvir o grito de sua essência, a forma irrompe contra a força de imanência que a prende no âmbito do mundo fenomênico, liberando-se em seu fluxo contra o estático e tornando-se portal para o reino transcendental do místico e do fantástico.

²¹ Kandinsky realiza estas obras em vidro revertido, ou seja, pintava no vidro e depois o virava para que o resultado esperado fosse alcançado. Esta era uma técnica muito recorrente na tradição da pintura dita popular russa.



Figura 2. Wassily Kandinsky, *São Jorge I*, 1911.

Como já foi visto anteriormente, Kandinsky não pensa as cores inteiramente de acordo com os seus caracteres físicos, mas sente-as através da essência espiritual de cada uma, ou seja, da *necessidade interior* que cada cor apresenta em cada momento (KANDINSKY, 1966, p.65-69). Assim, em *São Jorge I*, as cores são contrastadas espiritualmente, fazendo com que a harmonia da obra seja ditada pela verdadeira e profunda essência de cada cor, ou seja, pelo som interior próprio à cada cor. Desse modo, as cores desta obra saem do nível representacional para o presencial, firmando-se enquanto seres portadores do que seria uma grande força abstrata em seu próprio universo formal. A alusão de *São Jorge I* ao mundo místico da iconografia folclórica e popular russa também contribuiria para este valor de presença das cores. Ao combinar a cor azul e manchas amarelas à forma que se assemelha à um cavalo, esta forma se distanciaria de um caráter representacional do mundo fenomênico e mergulharia em sua própria vida interior formal. Dessa maneira, estas formas não representariam figuras mitológicas, mas seriam a própria essência destas figuras, seriam as próprias vibrações interiores expressas por estes entes lendários, atuando, assim, como hipo-ícones. Podemos ainda perceber como as manchas amarelas irrompem em sua força abstrata e em sua presença enquanto seres possuidores de vida ao irem contra suas tendências físicas do mundo fenomênico de cor quente e a favor de seu *élan vital*, ao deixarem-se ser levemente

esfriadas pelo profundo azul no universo da obra. Estes tons amarelos – aludidos por Kandinsky em sua obra *Do Espiritual na Arte* – perdem, então os dois movimentos que os animam. Com isso, ao invés de irradiarem e de se aproximarem quase visivelmente do observador, estas manchas amarelas escurecidas pelo azul deixam a sua tendência do mundo fenomênico de cor clara, retraindo-se e alcançando uma profundidade a esta cor inexistente na dimensão fenomênica. Desse modo, o que entendemos como a grande força abstrata destas manchas seria evocada por seu “caráter doentio e sobrenatural” (KANDINSKY, 1966, p.90), que somente pode ser atingido no universo próprio da arte. Essa cor irrompe furiosamente em sua perturbação, atormentando a alma do fruidor com estes gritos que desesperadamente evocam a sua própria loucura interior, evidenciando, então, o baixo grau de *Einfühlung* destas formas, que aqui são a sua própria angústia e caos essencial.

Nota-se que não só nas manchas amarelas da forma azul que se assemelha a um cavalo, mas também no amarelo presente na parte inferior e na cabeça da forma que se assemelha ao cavaleiro, o amarelo vai contra sua natureza física e esfria-se. Talvez ainda estas escolhas das cores de irem contra a sua natureza física exatamente em locais onde são intimamente relacionadas às formas que se assemelham à figuras que talvez possam remeter o fruidor ao âmbito do mundo fenomênico seja um grito da obra para evocar o seu caráter místico e transcendental, ou seja, a sua força abstrata em detrimento de um caráter figurativo aliado ao representacional.

Em *O Último Julgamento*, percebemos como a força abstrata das formas se intensifica ainda mais, algo que pode ser notado pela maior tensão da forma sobre si mesma neste universo cósmico composicional. Nesta obra, a forma está extremamente próxima à implosão, caminhando em direção ao que seria o ápice da crise da abstração. Somente algumas formas podem ser assimiladas à uma certa figuração relacionada à temática evocada pelo título da obra, como pode ser observado a partir de formas que assemelham-se à Cidade dos Homens em colapso – localizada mais ao centro direito da obra – , à ascensão do profeta Elias e ao trompete do anjo – localizados no canto superior direito. Porém, nesta obra, assim como ocorre em *São Jorge I*, estas formas estilizadas que podem exaltar caráter figurativo não são representacionais, mas evocativas de uma presença. A força

abstrata destas formas encontra-se não só em seu instinto de se exteriorizar a partir de sua essência, mas também em sua transcendentalidade, conotada por sua capacidade formal de agirem como portais para outros mundos e dimensões. Podemos notar que, nesta obra, o amarelo também é, em alguns momentos, esfriado e escurecido. Todavia, é curioso percebermos como, assim como na obra *São Jorge I*, um dos locais onde o amarelo é esfriado ser exatamente em uma das formas que assimila-se à uma certa figuração: o trompete do anjo. Assim, talvez a escolha desta combinação também possa ter a intenção de evocar o caráter transcendental, abstrato e concreto da forma, em detrimento de um caráter representacional ligado ao mundo fenomênico.

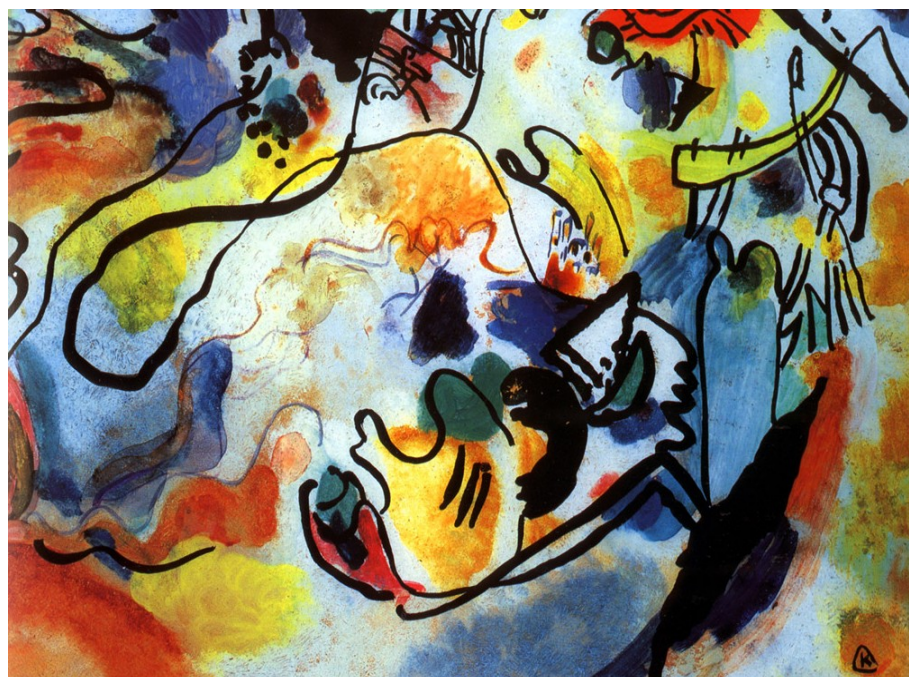


Figura 3. Wassily Kandinsky, *O Último Julgamento*, 1912.

Observemos, agora, o tom de amarelo alaranjado presente no centro da obra *O Último Julgamento*. A ação espiritual desta cor mais aquecida excita o fruidor, atormentando a sua alma por meio de sua tendência de avançar em sua direção, saltando e se expandindo para além dos limites do quadro. O azul, então, por possuir movimento oposto ao amarelo, é usado para gerar o contraste espiritual com essa cor, acalmando-a e temperando-a. O som interior grave dos tons de azul mais

escuros colocados ao redor dos amarelos alaranjados apazíguam as notas agudas desta cor, que não cessam de perturbar a alma do fruidor. Por fim, os dois movimentos antagônicos anulam-se, dando vida à imobilidade, à calma e ao repouso absoluto, ou seja, ao próprio verde em si, presente na obra justamente entre os vários tons de azul e desse amarelo alaranjado, equilibrando-os através de seu som interior de gravidade média. O fundo do quadro parece atuar como uma espécie de portal de nascimento da obra. A pintura é realizada de tal modo que é como se a obra tivesse sido inicialmente um todo branco, silencioso, como uma pausa musical em um universo ainda por ser criado. Porém, exatamente a partir desse infinito branco, a obra vai ganhando vida, sonoridade, perturbando o silêncio absoluto através de um azul tão claro que é quase despercebido. À sonoridade interna desse azul, que se assemelha ao doce som de uma flauta, foram sendo, então, contrastadas e originadas diversas cores, linhas, manchas e outras várias formas, até que o universo formal próprio à obra estivesse completo. É interessante observar que, além de um ponto de nascimento das sonoridades, essa obra apresenta também o ponto de sua morte, ou seja, o próprio preto em si. Por seu caráter de eterno silêncio e por ser exteriormente a cor mais desprovida de ressonância, o preto contribui tanto para as pausas musicais da obra quanto para atenuar a sonoridade das outras cores presentes na composição, fazendo com que fiquem mais nítidas e fortes, contrastando, aqui, com os resquícios existentes do fundo branco, que confundem as sonoridades dessas cores. Notemos, porém, que as pausas musicais originadas pelo preto são as pausas que marcam um fim completo e definitivo dos sons, a morte destes sons, diferentemente da pausa inicial ocasionada pelo branco, que atuava somente como um intervalo, um silêncio pronto para ser quebrado.

A partir destas duas obras de Kandinsky, podemos observar como as cores, por serem seres espirituais possuidores de força, impulsionam as linhas e as formas, conferindo-lhes grande ritmo, fazendo com que estes elementos se desloquem, se movimentem continuamente e compulsivamente sobre o quadro. Desse modo, o universo da obra não atua como uma transmissão de formas, mas sim como uma transmissão de forças (ARGAN, 1992, p.321). A cor substitui, então, a noção de espaço pela noção de campo de forças, onde as linhas, as formas, as cores apresentam forças que interagem e agem simultaneamente nessa extensão infinita e

ilimitada que é o quadro, formando um sistema dinâmico. Ao conferirmos à palavra espaço uma nova conotação e aderirmos a ela tal noção de sistema dinâmico de forças simultâneas, torna-se mais evidente o fato de as obras de Kandinsky não serem representações do mundo fenomênico, mas sim um fragmento concreto do universo próprio à arte. A partir da noção de qualidade de forças das cores, é salientado o pensamento desenvolvido por Focillon de que a obra de arte só aparentemente é imóvel. Afinal, se formas possuidoras do que seria uma grande força abstrata seguem seu instinto e são instáveis, seria impossível esperar que a obra fosse um todo estático.

Em ambas as obras, percebemos como o ritmo e o movimento das formas, em íntimo contato com seu *élan vital*, são tão intensos que ultrapassam o espaço físico da pintura e propagam-se incessantemente para além do seu próprio universo formal concreto, caminhando para as diversas dimensões além-obra as quais comunica. A obra *São Jorge I*, ao atuar como hipo-ícone, apresenta grande inquietação e instabilidade formal. As formas que aparentemente assemelham-se às formas do cavalo e do cavaleiro, em profundo contato com seus instintos, tornam-se mais fluidas, diluindo-se apenas naquilo que seria a essência espiritual por elas ocasionada na alma de Kandinsky. Isto também pode ser percebido por meio da forma que assimila-se ao dragão – na parte esquerda do quadro –, aqui ainda mais perturbada pela angústia de sua essência, fazendo com que se torne mais fluida e diluída, ocasionando, assim, uma maior tensão em torno de si mesma. A tensão formal destas formas fluidas e diluídas evoca o baixo grau de *Einführung*, o que faz com que a instabilidade, os movimentos, e com isso, a força abstrata das formas se intensifiquem. Desse modo, ao deslocarmos o pensamento de Focillon de que as formas, por meio de suas constantes metamorfoses, sugerem outras formas que acabam por se continuarem no imaginário, podemos perceber como uma das dimensões expressas pelas obras *São Jorge I* e *O Último Julgamento* é o reino da imaginação do fruidor. Afinal,

A forma continua-se, propaga-se no imaginário, ou melhor, nós consideramo-la como uma espécie de fissura, através da qual podemos fazer entrar num reino incerto, que não é nem o espaço físico nem o mental, uma multidão de imagens que querem nascer. (FOCILLON, 1988, p.14)

As linhas pretas e dançantes presentes em *O Último Julgamento* e nas formas fluidas do que se assemelharia ao cavalo e ao dragão em *São Jorge I* encarnam bem este pensamento. Além de sua dança rítmica continuar-se na imaginação do fruidor, a sonoridade interior do preto, embora indique um fim completo, carrega em si a noção de que o novo reino imaginário está por surgir a partir das metamorfoses formais. As cores apresentam grande importância para este portal do imaginário. Elas nutrem as forças que impulsionam o movimento da obra, fazendo com que as formas saiam da bidimensionalidade e entrem, de certa maneira, em uma tridimensionalidade que lhes é própria. O amarelo vibrante, por exemplo, além de apresentar caráter dissipado, desordenado, se propagando e se consumindo de todos os lados, é ainda capaz de ir na direção daquele que o olha, de saltar para além dos limites do quadro. Já o azul profundo é capaz de sorver o fruidor para o infinito, e, novamente, para além dos limites planos da obra. Essas cores exploram, desse modo, os eixos verticais, horizontais e diagonais da obra, revelando ao fruidor os diversos caminhos possíveis tanto das cores quanto das formas que elas impulsionam. No caso de Kandinsky, a sinestesia das cores e dos sons também contribui para a propagação das formas na dimensão da imaginação.

Além de comunicarem seus próprios universos formais ao reino da imaginação, tanto a obra *São Jorge I* quanto *O Último Julgamento* também funcionam como portais para o mundo invisível. Ao aludir à mítica folclórica russa, a obra *São Jorge I* transporta a alma do fruidor ao mundo fantástico das lendas, enquanto a obra *O Último Julgamento* faz com que ela ascenda à dimensão divina. É significativo ressaltarmos a importância da força abstrata de uma obra neste processo de transição dimensional da alma do fruidor. Somente a forma abstrata tem poder o suficiente para, através de sua necessidade interior, provocar vibrações psíquicas tão intensas na alma do fruidor a ponto de fazer com que ele sinta em sua essência estes transportes dimensionais. Podemos perceber, então, como o caráter transcendental da força abstrata torna-se evidente ao observarmos como estas duas obras atuam como portais que buscam a infinitude cósmica, comunicando diversos mundos e dimensões.

Como já foi abordado anteriormente, esta pesquisa busca perceber não só as obras de Kandinsky, mas também as manifestações indígenas que aqui estão sendo estudadas como universos formais concretos possuidores do que foi chamado de

grande potência abstrata. Analisaremos, então, a imagem do petróglifo realizado por um povo indígena antigo da Uapuí – cachoeira do rio Aiari – (*figura 4*), além do pote Siona para *chicha* (*figura 1*).²² É significativo ressaltarmos, entretanto, que enquanto Kandinsky se encontra no âmbito da criação de novas formas que apresentem um regime composicional não-mimético de transitividade própria, ou seja, auto-reflexiva, o que estamos trabalhando como a hipótese de uma força abstrata presente nos grafismos indígenas seria evocado não pela invenção, mas por padrões e formas que remetessem ao máximo à tradição indígena.



Figura 4. Petróglifo, Uapuí, cachoeira do rio Aiari.

Os grafismos do petróglifo e do pote Siona são resultantes de rituais xamânicos nos quais há a ingestão das chamadas plantas do poder²³, o que faz com que estas formas estejam intrinsecamente relacionados ao que os indígenas denominam mundo invisível, ou seja, o mundo dos espíritos. Por meio do caráter transcendental destas formas, podemos perceber como elas não foram abstraídas do mundo fenomênico, mas existem enquanto seres que expressam completamente a sua

²² Estas manifestações artísticas foram escolhidas a partir das pesquisas de Berta Ribeiro e Jean Langdon presentes na coletânea *Grafismo Indígena* (2000), de Lux Vidal.

²³ Por ser pré-histórico, a condição do petróglifo de ser algo resultante de um ritual xamânico no qual há a ingestão das chamadas plantas do poder não pode ser verificada. Porém, apoiamo-nos, nesta investigação, na pesquisa de Berta Ribeiro, que analisa estes grafismos como atrelados a uma função ritualística.

totalidade. Como estas formas atuam enquanto hipo-ícones, poderíamos nos arriscar a deslocar o pensamento de Kojève acerca das obras de Kandinsky anteriormente abordado para o petróglifo e para o pote Siona, pensando então cada uma destas manifestações artísticas como universos formais concretos e totais reinados pela harmonia da *necessidade interior* das formas que neles habitam.

Como estas formas possuiriam o poder de despertar a essência da alma do fruidor indígena a reviver uma determinada experiência xamânica, seria enfatizada a percepção de cada uma destas manifestações artísticas como sendo um universo formal diferente do outro. Afinal, estas manifestações artísticas indígenas não são resultantes de um mesmo ritual xamânico; cada uma apresenta suas especificidades e suas leis próprias. Isso pode ser percebido já que cada ritual busca ascender a um tema mitológico distinto, utilizando classes diferentes de *yajé*, que variam de acordo com o espírito ao qual se quer contactar (LANGDON, 2000, p.71); além de cada ritual funcionar como uma experiência de atualização mítica distinta. Outra questão relevante de ser lembrada é que lendas mitológicas podem mudar de acordo com as crenças culturais de cada povo indígena, fazendo com que as formas do petróglifo pudessem funcionar como portal de um mundo místico diferente do evocado pelas formas do pote Siona. Além disso, levando em consideração o que foi anteriormente posto por Langdon, é necessário considerarmos que as formas de cada universo formal foram realizadas por artistas xamãs diferentes em épocas diferentes. Este é um fato relevante, já que o instinto e a vontade interior das formas que estão em ininterrupta erupção durante o ritual ocasionam efeitos e vibrações psíquicas distintas na alma de cada um destes artistas.

Para Kandinsky, a questão da totalidade e da unidade de uma composição é de extrema importância (KANDINSKY, 1966, p.78). Segundo o artista, uma forma não deve ser tomada isoladamente em um universo formal, mas sim vista como subordinada ao conjunto da obra em si, já que, por ser apenas um dos elementos constitutivos da grande composição formal, as formas isoladas não seriam capazes de emanar a intensa força das vibrações psíquicas evocadas pela totalidade da obra; além de o conteúdo interior de uma forma ser altamente tensionado pelos conteúdos interiores das formas que o circundam. Assim, as relações formais em uma obra constituiriam uma ordem intrínseca ao seu conteúdo formal interior, o que faria com que as formas isoladas já fossem a própria forma única da composição,

não evocando inteiramente o seu poder abstrato fora da totalidade de seu universo. Desse modo, para que o universo formal exalte ao máximo a sua inquieta essência, o instinto das formas de uma composição operaria de maneira a *influenciar* e ser *influenciado* pelo *élan vital* das frenéticas metamorfoses que estão simultaneamente por ocorrer na criação da composição. Partindo deste pensamento de Kandinsky, nos arriscaremos a ir mais longe e pensar também o petróglifo e o pote Siona como manifestações artísticas nas quais a totalidade composicional se exaltaria em detrimento de formas tomadas isoladamente.

Como estas manifestações artísticas remetem à uma experiência transcendental ritualística, talvez a totalidade e a unidade de uma composição seja significativa para que a força abstrata total das formas possa ser alcançada em toda a sua intensidade, e assim, emanar vibrações psíquicas intensas o suficiente para que a alma do fruidor indígena seja tocada a ponto de sentir profundamente o transcendentalismo desta experiência novamente. Desse modo, para que a revivência de uma certa cerimônia seja ativada, talvez seja necessário para os indígenas sentir não só a forma circular localizada na parte inferior do petróglifo, ou a enérgica forma que se desloca em ziguezague no centro da composição do pote Siona, por exemplo, mas sim deixar que sua alma sinta cada um destes universos como um todo. Se aproximarmos o pensamento presente tanto em Kandinsky (1966, p.78-79) quanto em Focillon (1988, p.34-35) de que as formas, seres em constante metamorfose, são capazes de transformarem umas às outras, poderíamos perceber uma abertura para esta reflexão. Como estas formas possuiriam o que estamos investigando como sendo uma grande força abstrata, elas tenderiam mais ainda ao movimento, já que seu conteúdo interior exalta toda a sua inquietação e instabilidade. Desse modo, a alma do artista xamã, ao criar a composição durante o transe ritualístico, sofreria os efeitos não de formas isoladas, mas das formas que nele irrompem como um todo, das formas que não cessam de se metamorfosear transformando umas as outras através do caos interior de cada uma. Assim, haveria a possibilidade de existir um certo sentido lógico em ser necessário que a alma do fruidor indígena abarque a essência do universo formal composicional como um todo para que este funcione como portal capaz de transportar sua alma do mundo fenomênico para a dimensão sobrenatural através de um universo formal próprio à arte.

Durante toda esta investigação, percebemos as manifestações indígenas resultantes de rituais que envolvem as chamadas plantas do poder apreendidas das pesquisas de Reichel-Dolmatoff, Ribeiro e Langdon como universos formais concretos, já que suas formas seriam seres possuidores de grande poder abstrato e não abstrações representacionais do mundo fenomênico. Porém, se abordarmos a constatação de Langdon de que “os Siona afirmam que os desenhos são cópias daqueles vistos adornando os espíritos e seus objetos durante os rituais alucinógenos” (LANGDON, 2000, p.67), poderíamos refletir acerca da hipótese de pensarmos as formas destas manifestações artísticas como abstrações de formas do mundo invisível. Ao contrário do que ocorre com formas abstraídas do mundo fenomênico, estas formas abstraídas do mundo invisível não carregariam caráter representacional, mas intensificariam o seu caráter de presença. Estas formas, então, não seriam concretas na maneira como são as de Kandinsky, mas continuariam carregando o que entendemos como grande força abstrata e também um certo caráter concreto em si mesmas, já que seriam abstrações do invisível, do mundo dos espíritos, ou seja, daquilo que não pode ser visto no mundo fenomênico e que nem mesmo pertence à sua dimensão. Assim, estas formas seriam a abstração da própria transcendência, abstração esta inexistente no mundo fenomênico a não ser pela *presença* destes seres. Essa diferente percepção das formas destas manifestações artísticas talvez conferisse ainda mais força abstrata à tais formas, que teriam como grito de sua essência extra-fenomênica a exteriorização de toda a sua inquietude e agonia interior transcendentais através de uma maior e mais caótica tensão em torno de si mesmas. Outra questão acerca destas formas seria a extrema particularidade do universo formal da composição, afinal, este universo não seria unicamente próprio ao mundo da arte, como ocorre, por exemplo, nas obras de Kandinsky, mas também simultaneamente fragmento do mundo invisível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, partimos de um recorte no qual consideramos a hipótese de que tanto as obras de Kandinsky *São Jorge I* e *O Último Julgamento* quanto as manifestações artísticas indígenas pote Siona para *chicha* e o petróglifo do Uapuí seriam universos cósmicos independentes habitados por formas que possuiriam o que entendemos durante esta pesquisa como grande potência abstrata. A abstração destas formas estaria aliada à uma matriz espiritualista, evocada a partir do que seria uma dimensão transcendental alcançada na alma do fruidor tanto através de formas resultantes de rituais xamânicos quanto através da noção mística e espiritual emanada pela arte de Kandinsky no período do *Blaue Reiter*. Esta aproximação foi feita levando em conta que distintas vertentes da história da arte possam considerar as respectivas obras sob diferentes estatutos, discussão que não foi objeto deste trabalho.

A partir do que foi investigado, podemos indicar que uma aproximação deste conjunto de produções visuais seria possível. A ideia de Kandinsky acerca de uma arte transcendente, capaz de criar uma relação direta entre a alma humana e a dimensão espiritual, conectada ao mundo invisível, ilumina a possibilidade de se procurar por uma estreita fenda no terreno dos grafismos indígenas que os deslocasse para o reino da abstração. A noção por esta pesquisa permeada de que o que estamos denominando de força abstrata de uma forma estaria intrinsecamente relacionado ao seu caráter presentacional também contribui para a busca por tentar escavar esta estreita fenda. Afinal, se as formas de manifestações artísticas indígenas que sejam em diferentes temporalidades tributárias e integrem rituais xamânicos realmente possibilitarem alguma espécie de sentimento de revivência de uma experiência de visão na alma do fruidor indígena, estas formas estariam atuando em termos hipo-icônicos – e assim, por meio de um viés que talvez devesse ser analisado como abstrato, como sugere Damisch – do mesmo modo como estariam as formas de Kandinsky quando este as indica como seres espirituais habitantes de um universo cósmico concreto.

De qualquer modo, por mais que esta investigação não tenha como objetivo a comprovação de sua problemática, algo que talvez não seria em si verificável, a pesquisa incita o questionamento da abstração como sendo uma invenção ocidental que se iniciaria e se esgotaria no século XX. Tendo como base a relação worringeriana entre *Einführung* e o caráter abstrato de uma forma, aliado ao pensamento que foi neste trabalho construído e discutido, talvez a próxima reflexão a ser realizada devesse ser, contrariamente, a da forma abstrata, através de seu caráter caótico, instintivo, enérgico e transcendental, como sendo a forma primeira que emergiu na dimensão fenomênica, anterior até mesmo à forma mimética representacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANN, S.; DAMISCH, H. Hubert Damisch e Stephen Bann: Uma Conversa. ARS, São Paulo, v. 17, n.27, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117618/116443>> Acesso em: 20 jun, 2018.

DAMISCH, H. Remarks on Abstraction. In: *October*, 127, Winter 2009, p.133-154.

FOCILLON, H. A Vida das Formas. Lisboa: Edições 70, 1988.

KANDINSKY, W. Do Espiritual na Arte e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

LACHMAN, G. Kandinsky's Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art. In: *Quest*, 96.2, March - April 2008, p.57-61.

LANGDON, E.J. Perspectiva xamânica: relações entre rito, narrativa e arte gráfica. In: SEVERI, C.; LAGROU, E. Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, p.111-137, 2013.

_____. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux. Grafismo Indígena. São Paulo: Nobel, p.67-87, 2000.

MARC, F.; KANDINSKY, W. Almanaque O Cavaleiro Azul. São Paulo: Edusp, 2013.

PETROVA, E. (Ed.). Catálogo da Exposição Kandinsky: Tudo começa num ponto. Brasília: CCBB, 2014.

RIBEIRO, B. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux. Grafismo Indígena. São Paulo: Nobel, p.35-52, 2000.

SERS, P. Kandinsky: The elements of art. Londres: Thames & Hudson, 2015.

VALLIER, D. A Arte Abstrata. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

WORRINGER, W. Abstraction and Empathy. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

Sites:

https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/IVC_iss3_Molotiu.pdf

<https://plato.stanford.edu/entries/bergson/#3>

<http://museumstudiesabroad.org/russian-icons-in-detail/>