

- 1) "Sidarta", H. Hesse, Ed. Civilização Brasileira
- (2, 5, 9, 13, 16) "Documentos para a compreensão da pintura moderna" Walter Hess, LBL Enciclopédia- "Notas de diários" de Paul Klee
- (3, 6, 7, 8, 10, 12, 17, 18, 19, 20, 21)- "Sri Aurobindo" (ou L'AVENTURE DE LA CONSCIENCE), Saptrem - Ed. La Barque du Soleil, Paris
- (4) "Purani-Evening Talks", Sri Aurobindo-in "L'aventure de la conscience", Saptrem - Ed. La Barque du Soleil, Paris
- (5) "On Himself", Sri Aurobindo - Ind L'Aventure de la Conscience...
- (14) H. Rousseau, in Henri Rousseau, par Pierre Courthion, Ed. F. Hazan, Paris
- (15) Henri Rousseau, Pierre Courthion, Ed. F. Hazan - Paris
- (22) "Entretiens", La mère- Bulletin Du Centre International Sri Aurobindo-Ind "L'Aventure de la conscience", Saptrem

"Todo ser físico, por completo que seja, mesmo que seja de qualidade superior, mesmo que tenha produzido uma obra especial, não é mais que parcial e limitado. Ele não representa mais que uma verdade, uma lei no mundo - pode mesmo ser uma lei complexa, mas não é mais que uma lei - e a totalidade da transformação não poder ser feita através d'ele só, através de um só corpo,...

... Pode-se esperar, solitário, por sua própria perfeição; pode-se tornar, na consciência, infinito e perfeito. A realização interior não tem limites. Mas a realização exterior, ao contrário, é necessariamente limitada, de sorte que se quisermos uma ação geral, é preciso pelo menos um mínimo de pessoas físicas"... (20)

Seria a "obra de enorme alcance" sonhada por Klee, a transformação do mundo de Aurobindo? O encontro do inconsciente com o consciente cósmico, através do supramental, como também sonhavam seus contemporâneos Jung e Herman Hesse? E para a qual reclamava a "fôrça última" da "maioria"? E estaremos perto de atingi-la? "A evolução não é uma flexa... mas uma espiral:" (21) "Não é um caminho tortuoso para voltarmos - um pouco martirizados - ao ponto de partida: é ao contrário, para se apreender à criação total da alegria de ser, da beleza de ser, da grandeza de ser, e o desenvolvimento perpétuo, perpétuamente progressivo, dessa alegria, dessa beleza, dessa grandeza" (22)

Geni Marcondes

vêzes a pintora Grauben disse essa sábia frase que os críticos de arte comentaram como ignorância e ingenuidade? Ela dizia, sem conhecer Klee ou Rousseau, a mesma frase do modesto funcionário da alfândega francesa: "Ce n'est pas moi que peins, mais un autre qui me tient la main". (14) Além da realidade, o ingênuo de "Plaisance" abriu caminhos cujos traçados eram invisíveis a olho nú, e pressentiu misteriosos reencontros" (15).

"Eu sonho com uma obra de enorme alcance que abranja toda a elemental, concreta, temática e estilística. Nunca passará certamente de um sonho, mas é bom pensar de vez em quando nessa possibilidade atualmente ainda vaga. Nada pode ser precipitado, ela deve crescer, desenvolver-se e quando chegar a sua hora, tanto melhor. Temos ainda de a procurar. Encontramos alguns dos seus fragmentos, mas ainda não o todo. Ainda não temos a força última, pois a maioria não está conosco" (16) "Não há transformação individual possível (pelo menos completa), sem um mínimo de transformação coletiva. No dia em que as condições de evolução coletiva forem suficientemente avançadas, é provável que as dificuldades atuais da transformação que parecem invencíveis, cairão por terra como um castelo de cartas (17). "Para ajudar a humanidade não é suficiente que um indivíduo, por grande que seja, chegue individualmente à solução. ..."(18) "Ninguém é salvo se todo o mundo não é salvo" (19). Há seis mil anos os rishis védicos doutrinarão que não há transformação individual possível, completa e durável, sem um mínimo de transformação do mundo...

telecto se apaga tristemente" (9) "Porque o mental não procura conhecer verdadeiramente, bem que assim pareça-se êle procura morder. Sua necessidade de conhecimento é de início, uma necessidade de ter qualquer coisa a morder. E se porventura a máquina pára porque o conhecimento foi encontrado, êle procuraria e encontraria qualquer alimento nôvo pelo prazer de morder e morder. É sua função. O que procura conhecer e progredir em nós não é o mental, mas qualquer coisa por detrás que se serve dêle (10) "O período decisivo de meu desenvolvimento intelectual sobreveio quando eu pude ver claramente que aquilo que o intelecto dizia, podia ser ao mesmo tempo exato e inexato, que aquilo que o intelecto justificava podia ser verdade e que o contrário era verdade também. Eu não admitia mais uma verdade no mental sem admitir simultaneamente seu contrário... Resultado: o prestígio do intelecto estava perdido" (11). "A humanidade védica ou a Grécia antiga ou mesma aquela de nossa Idade-Média estava mais próxima da "saída" do que estamos nós e, se essa é a etapa final da Natureza evolutiva, admitindo que a evolução não se desenrola por acaso, mas seguindo um plano, esse é o tipo de homem que deveríamos encorajar; poderíamos saltar por cima do intelecto, como observa Sri Aurobindo em seu "ciclo humano"... O intelecto é uma excrescência perfeitamente inútil se considerarmos que a meta evolutiva é "sair"..." (12)

"A minha mão é dócil instrumento duma esfera longínqua. Não é a minha cabeça que funciona, mas algo diferente, um algures mais elevado e mais distante" (13). Quantas

verdadeiramente modesta, E a beleza da copa não é ele próprio. Passou apenas através de si. Tudo o que é terreno é cósmico" (5) "Quando abrimos as portas do psíquico, um primeiro estado da consciência cósmica se desnuda. Mas o psíquico que cresce, a consciência-fôrça que se individualiza e se torna mais compacta, encerrada dentro, não se satisfaz muito tempo com essa estreiteza individual... (6) "Ser e ser plenamente, tal é o fito que a natureza persegue em nós... e ser plenamente, é ser tudo o que existe" (7) "A evolução é a eterna eclosão de uma flôr que foi flôr desde sempre: sem essa semente ao fundo, nada respiraria, por que nada teria necessidade de nada... É nosso ser central. É ele irmão da claridade que surge quando tudo parece desesperado, a memória ensolarada que volta e retorna, e não nos dará repouso até que encontremos todo o nosso Sol. É nosso centro cósmico como o psíquico nosso centro individual. Mas o ser central não se situa em um ponto: ele está em todos os pontos; ele está no coração de toda coisa e abraça tôdas as coisas ao mesmo tempo; está supremamente dentro e supremamente sôbre e sob e por todo lugar - é um ponto gigante." (8)

"A libertação dos elementos (meios plásticos), o seu agrupamento em subdivisões sintetizadas, a sua desarticulação e reconstrução num todo, partindo de vários lados ao mesmo tempo, a polifonia plástica, a realização da estabilidade por meio da compensação do movimento, tudo isto são elevadas questões de forma, decisivas para a compreensão artística, mas não são ainda arte no mais e levado plano. É neste que começa o segredo e que o in-

Klee e sua afinidade mística com Jung e Hesse, seus con-
temporaneos

Klee, o "tronco mediador" de que nos fala o Yogi Sri
Aurobindo, poeta e filósofo

Tal como Jung e Hermann Hesse, seus contemporâneos, Klee percebeu que "quem matasse o eu causal dos sentidos e, em compensação, alimentasse o eu igualmente causal do pensare da erudição não alcançaria nenhum objetivo. Uns e outros, os pensamentos tanto quanto os sentidos, eram coisas bonitas. O derradeiro significado jazia, porém, atrás de ambos. Era preciso ouvir os dois, brincar com eles, sem desprezá-los nem superestimá-los. Cumpria depreender de tudo quanto diziam a voz secreta do nosso íntimo" (1).

E tal como o poeta e filósofo indú Sri Aurobindo, criador do famoso "ashram" de Pondichéry, Klee fala no dualismo das forças que enriquecem o homem e alimentam seu poder criador: I) "O caminho não-óptico, com raízes comuns na terra, que a partir de baixo se eleva no Eu para conduzir ao todo; II) O caminho não-óptico com raízes cósmicas e que vem de cima. (2) "O degrau acima supramental não está acima, está aqui embaixo e em tôdas as coisas - a porta de baixo abre a porta do alto e de tudo: (3) "Le haut rencontre le bas, tout est un plan unique" (4) "O artista, no lugar de tronco, que lhe é destinado, não faz mais que reunir e continuar a transmitir aquilo que vem das profundidades. Nem servo nem senhor. Apenas mediador. Assume, portanto, uma posição

e quando essa criação se estende perante nossos olhos, adiciona-se facilmente uma associação que desempenha o papel daquele que tenta uma interpretação concreta, pois essa criação de estrutura mais elevada, está apta com um pouco de fantasia, a ser comparada com as criações conhecidas da Natureza".

A procura da forma pura, a idéia de criação espontânea aparecem em Klee, quando afirma que artista não está ligado à realidade, por não ver nas formas acabadas da natureza a essência do processo de criação; ele se interessa mais pelas forças criadoras do que pelas formas acabadas". Quem sendo artista, pergunta, não gostaria de habitar aí onde o órgão central de toda a mobilidade tempo-espacial, seja ele o cérebro ou o coração da criação, dá origem a todas as funções".

A idéia de inspiração de Klee cabe perfeitamente no conceito de Gundolf de experiência existencial pura e isto torna-se evidente em sua comparação entre o artista e o tronco da árvore. O artista seria segundo ele o tronco de uma árvore que receberia das raízes - a Natureza - a seiva que o move e que transforma sua contemplação em obra. Os artistas habitariam um mundo um pouco mais os um pouco menos próximos do cerne da criação e seriam seus colaboradores na criação de "uma obra de enorme alcance que abranja toda a zona elementar, concreta, temática e estilística". Encontramos alguns de seus fragmentos, mas ainda não o todo".

O artista-

A reivindicação à criação de um segundo mundo justaposto à realidade foi definida por Klee nas "Notas de Diários" publicadas por Grohmann em 1953. Dentre as notas, de épocas diversas, aparece um comentário de Klee, que já em 1903 afirma que "A arte plástica nunca começa por uma disposição ou uma idéia poética, mas pela construção duma ou várias figuras, pela harmonia de algumas cores e valores tonais ou pela ponderação das relações espaciais, etc." A nota sobre o início da arte deixa clara a fuga ao naturalismo, reafirmada enfaticamente mais adiante, na "Confissão criadora de Berlim, 1920. Nesta ocasião, Klee afirma que "A arte não reproduz o visível, porém o torna visível." Os elementos formais das artes gráficas", diz ele, são pontos - energias lineares, superficiais e espaciais". "Designei elementos da representação gráfica, que devem visivelmente fazer parte da obra. Esta exigência não quer dizer que uma obra deva compôr-se apenas de elementos. Os elementos devem produzir formas, mas sem se sacrificarem a si próprios".

Mais adiante Klee desenvolve estas idéias, mostrando como o artista chega à criação de um mundo real e irreal, consciente e inconsciente, embora tenha-se dirigido em princípio à criação de formas puras. "Elementos isolados saem de sua ordem natural, de sua estratificação bem disciplinada e elevam-se juntos numa nova ordem, que pode ir até zonas longínquas fora do alcance do convívio consciente. Uma interpretação de conteúdo concreto da criação ainda abstrata começa a surgir pouco a pouco

Acredita-se que uma nova verdade surgirá do caos, do inconsciente. Os surrealistas adotam o método psicanalítico da livre associação, desenvolvimento automático das ideias e sua reprodução sem censura racional, moral ou estética. Sua experiência básica consiste na descoberta de uma segunda realidade, que embora fundida com a realidade empírica é totalmente diversa desta. A peculiaridade dos sonhos os induz a reconhecer na realidade mesclada aos mesmos, seu ideal estilístico. O sonho converte-se em paradigma de toda imagem do mundo, no qual realidade de irrealidade, lógica e fantasia unem-se indissolúvelmente. O naturalismo do pormenor combinado com a arbitrariedade de suas relações significam para o surrealismo o sentimento de que vivemos em dois níveis diversos, que se completam sem subordinação.

Há nesta arte o desejo de unidade e coerência, ainda que de forma paradóxica para o mundo atomizado em que vivemos.

O mundo intelectual de hoje liga-se ao atual, ao presente, da mesma forma que a Idade Média ligou-se ao sobrenatural e a Ilustração à esperança no futuro.

O homem moderno está ligado à cidade e à técnica, ao universalismo criado pela tecnologia. Deste universalismo nasce a maneira abrupta pela qual a arte descreve a vida.

Hauser, Arnold - "Historia social de la literatura y el arte", Ediciones Guadarrama, Lope de Rueda, 13, Madrid. Esp.

ismo quanto o surrealismo tentam alcançar uma forma de expressão direta, na inspiração pura e originária. É de certa forma a teoria bergsoniana do elan vital, em sua tentativa de manter o caráter direto e a originalidade, da experiência espiritual. Para alguns críticos tal atitude seria um suicídio intelectual, dado que os lugares comuns, a língua, são o preço da comunicação. E na verdade a tradição simbolista continua em alguns autores, apesar de sua afinidade com o surrealismo; a dicotomia entre os que se inspiram na "experiência da cultura" e os que buscam na "experiência da pura existência" (Friedrich Gundolf) atravessa toda a arte moderna. Cubismo e construtivismo de um lado, expressionismo e surrealismo de outro encarnam tendências formais ou destruidoras da forma, reunidas pela primeira vez em violenta contradição. A situação é tanto mais curiosa, quanto dos dois estilos surgem fórmulas híbridas, sugerindo às vezes consciências cindidas, mais que duas facções em luta. Picasso é um exemplo de artista que passa bruscamente de uma tendência estilística à outra.

Nosso século, marcado por antagonismos tem sua unidade de visão tão ameaçada, que a união de contradições é muitas vezes o tema principal da arte. O surrealismo faz do paradoxo e do absurdo da existência humana a base de sua visão completando com o automatismo no modo de sentir a reivindicação dadaísta de destruição dos meios convencionais de comunicação.

processo ao qual se denominou de "anexação da realidade pela arte".

Pode-se descrever a arte pós-impressionista como realismo mágico, pode-se afirmar que ela produz objetos que existem junto à realidade, mas não desejam ocupar seu lugar.

Assim é, que embora diversas entre si, as obras de Klee, Braque, Chagall, Picasso e Rousseau partilham a criação de um segundo mundo, que embora exibindo traços em comum com a realidade sobrepõe-se a esta. A arte moderna é pós-impressionista também por outro aspecto: é uma arte fundamentalmente "feia", que esquece a eufonia e as formas atrativas, tons e cores do impressionismo. Destrói os valores pictóricos na pintura, o sentimento e as imagens cuidadosas e coerentes da poesia, a melodia e tonalidade da música; é o fim do gracioso e decorativo. Aos sentimentos voluptuosos e hedonísticos anteriores, a arte pós-impressionista contrapõe a obscuridade, depressão e tormento de um Picasso, Kafka ou Joyce.

A luta contra a cultura convencional anterior vai até a contestação e seus meios de expressão. Na pintura esta luta inicia-se com o dadaísmo, o qual combate as fórmulas e clichés já gastos, que falsificam o objeto a ser descrito, roubando-lhe a espontaneidade. Tanto o dada-

Paul Klee e seu tempo

1 - O tempo

Após a primeira grande guerra e principalmente após a crise de 30, a euforia do mundo ocidental, sua fé na razão e no liberalismo político e econômico chegam ao fim, instalando-se uma época de combate à tradição iluminista e às idéias correntes sobre democracia. É o colapso de uma visão integrada do homem burguês que no campo das idéias se traduz pela desconfiança de que o "laissez faire" possa realmente levar ao bem estar geral, ou de que a ciência possa realmente explicar a vida.

Na arte esta mudança se apresenta como ataque ao impressionismo, mudança que constitui em alguns aspectos, uma ruptura mais profunda de que todas as mudanças de estilo verificadas desde o Renascimento, as quais passaram sem tocar a tradição naturalista. Tradição jamais questionada, desde a Idade Média.

A arte pós-impressionista abandona o naturalismo para se expressar através de uma deliberada deformação dos objetos. Cubismo, construtivismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo fogem com a mesma decisão do impressionismo. Suas bases todavia já se encontram na aspiração impressionista de descrição integrada da realidade, confrontação do sujeito com o mundo objetivo em seu conjunto. O impressionismo já inicia o

- seu desenho delicado e obsessivo, enrolado em si mesmo, sem começo nem fim, frágil, e invencível, a um só tempo ("A lágrima", 1933, "Um pobre diabo excepcional", 1927, "Mecânica de um setor urbano", 1928, "O teatro da ópera bufa", 1925, "Professor de dança" 1930, "Ligeiro balanço de veleiros", 1927, "Arrabal de Béríde", 1927).

- e por último sua musicalidade flagrante, que surge sempre, em alguns títulos era essência de seus trabalhos ("Acordes antigos" 1925, lám.6), ou em sua estrutura lembrando às vezes os arabescos de uma linha melódica sobre o fundo orquestral ("Cidade árabe", 1922, lám. 34), ou a construção rigorosa e avançada de uma partitura eletrônica ("Cidade de lagunas", 1932, lám. 12).

Geni Marcondes

- seus símbolos gráficos, chaves de um mundo cósmico, perdido no tempo e na distância, signos desconhecidos ou números e letras de nossa intimidade mas usados em nova codificação, marcações-chaves que se escondem no seio do inconsciente, para se entremostrarem à intuição, nossa e do poeta ("Signos em amarelo", 1937, lám. 11), ou que afluam, sem dramaticidade, mas com sábia aceitação da realidade transfigurada, beirando o irracional, como em "IRR" (louco), onde a loucura do homem é angustiada e lúcida, para se tornar complascente no olhar da mulher ("IRR", 1923, lám. 4);

- a honestidade poética de sua geometria elemental onde, com a lisura de um obscuro engenheiro alinha as figuras para expressar a vida orgânica e suas realidades das mais simples às mais complexas ("Cidade flutuante", 1930, lám. 9, "Aberto", 1933, lám. 14)

- o rigor com que disciplina qualquer desbordamento de paixão e procura organizar a desordem interior e a compulsão dos impulsos em poucos traços ("A morte e o fogo" 1940, lám. 15, "O timpanista", 1940, lám. 14);

- a poesia de seu mundo mágico, onde as figuras não são essas que nos rodeiam, mas resultado de uma busca em si mesmo, no subconsciente visionário do poeta ("De uma coleção de máscaras", 1938, lám. 12, "Figura no jardim", 1937, lám. 6, "General em chefe dos bárbaros", 1932, lâmina 6, "Teatro de marionetes", 1923, lâmina 3);

e o perfeito acabamento de seu "métier" projetam seu nome pelo resto da Europa e da América do Norte, onde existem muitos trabalhos seus, em mãos de particulares, na coleção Guggenheim e no Museu de Arte Moderna, de Nova Iorque. É uma pena que PAUL KLEE seja insuficientemente conhecido no Brasil. Dentro da evolução da linguagem plástica, sua contribuição abstrato-surrealista, é considerável, e o acervo da criação gráfica humana seria menos rica se não fosse integrada pela obra de Klee. Sem falar na superioridade de sua consciência de artista e na total modestia e realismo com que, dentro (paradoxalmente) de seu misticismo, vê o papel do artista dentro do mundo: um mero mediador entre profundidades do inconsciente coletivo e as (ainda) raramente conhecidas forças cósmicas. Captadas por ele e por outros artistas com a sabedoria visionária que caracteriza os poetas.

O que eu amo em Klee:

- a composição refinada, enganosamente ingênua, com que desenha figuras: o despojamento e o espírito de síntese de uma criança ou de um primitivo ("Menino na escada", 1923, lâmina 4, "Senecio", 1922, lám. 2);

- o mistério que há em seu grafismo e em sua côr, íntimo mistério de secreta poesia, que à primeira vista não empolga, mas que cativa pouco a pouco o espectador de sua obra ("Floração", 1934, lâmina 13, "Antes da neve", 1929, lâmina 8);

Paul Klee (1879-1940)

Pintor suíço, de origem alemã, nasceu em Munchenbuchsee, arredores de Berna, e faleceu em Muralto, perto de Locarno, na Suíça italiana. Seus pais eram músicos e ele próprio tornou-se excelente violinista, além de conhecer profundamente estilos e problemas do formalismo musical. Seus compositores preferidos eram Bach e Mozart, que interpretava ao violino. Essa formação musical é claramente perceptível em sua obra. Estilisticamente, foi influenciado pelo movimento expressionista alemão e manteve profícuo contato com um de seus mais famosos representantes, Kandinsky, em 1911. Participou das exposições do então grupo de vanguarda BLAUE REITER (Cavaleiro Azul). Em 1912 vai a Paris e se interessa pela arte cubista em ascensão. Mas seu estilo singular, onde o néo-primitivismo se mistura a um surrealismo quase abstrato, suas cores secas e transparentes, como a terra da África que o seduziu, e incandescentes como o pôr-de-sol meridional, sob o filigranado de suas finas superestruturas obsessivas, se define e se cristaliza depois de sua estada em Kairuan, Tunísia (1914). Volta à Alemanha e a década dos vinte o encontra professor na Bauhaus, Weimar. Seu prestígio se solidifica, e durante dez anos leciona na Academia de Dusseldorf. O nazismo o leva, como a tantos outros artistas e intelectuais, a buscar abrigo num país neutro e democrata. Ei-lo de volta à Suíça de sua infância, a velha e tranquila Berna, agora povoada de músicos pintores, filósofos e educadores, fugidos das garras de ferro do III Reich. A singularidade de sua arte

"On était poète parce que l'on était voyant" (Saptrem, "L'aventure de la conscience")

"Un être conscient est au centre du moi, qui gouverne le passé et le futur, il est comme un feu sans fumée... cela, il faut le dégager avec patience de son propre corps" (Katha Upanishad)

"Lui qui est éveillé dans ceux qui dorment (Katha Upanishad)

"A criança nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe,
E assim vamos os três pelo caminho que houber
Saltando e cantando e rindo
E gozando o nosso segredo comum
Que é o de saber por toda a parte
Que não há mistérios no mundo
E que tudo vale a pena".

(Fernando Pessoa)

PAUL KLEE - o "mediador das profundidades"

Pesquisa feita por:

Vera Xavier

e

Geni Marcondes - 1971

CENTRO DE PESQUISA DE ARTE-RIO DE JANEIRO-GUANABARA