

KLEE, A UTOPIA DO MOVIMENTO

“Diz-se que Ingres organizou o repouso, eu gostaria de, para além do pathos, organizar o movimento” (T) (1) — este, em resumo, o programa estético de Klee: criar uma obra que seja “movimento”, “gênese contínua”, “vir-a-ser”, “formação”, “forma em ação” (FC). Se a preocupação com o movimento, inspirada no maquinismo e na velocidade, conduz boa parte dos artistas à pesquisa de homologias plásticas mecanomorfas, fazendo-os abandonar a tela por “objetos” (composições cinéticas, engrenagens, etc.), já em Klee, leva a uma tentativa de reformulação da pintura no interior dela mesma (2).

Ao propor uma pintura do movimento, Klee não está entretanto preocupado em sugerir no quadro o deslocamento dos corpos no espaço, ou em figurar aí o ritmo acelerado da vida moderna que o olho capta de forma imprecisa, nem em projetar na tela a rápida associação de imagens que um estímulo exterior pode provocar. Ele não está buscando artifícios ilusionistas que permitam representar, através de formas simultâneas, as diferentes figuras que a realidade assume sucessivamente diante de nós — ou que projetamos nela. O que visa Klee é criar o movimento com os elementos plásticos da pintura; é imprimir movimento ao quadro, explorando as componentes energéticas da linha e da cor; é romper com a estaticidade da tela pela transgressão de seus limites, segregando aí o espaço bi-dimensional, “deconstruindo” as formas acabadas, criando o vazio através da dissolução de toda configuração estável.

-
- (1) Abreviações: Anotações dos cursos ministrados na Bauhaus (cf. ed. organizada por Jürg Spiller) — C (acompanhado da data); “Philosophie de la création” (texto organizado e traduzido por Gonthier a partir de notas de P. Klee) — FC; “Die Ausstellung des Modernen Bundes in Kunsthhaus” — AMK; “Schöpferische Konfession” — SC; “Über die Moderne Kunst” — EV; “Tagebücher” — T. Traduções utilizadas: Paul Klee, *Théorie de l'art Moderne* ed. e trad. de Gonthier, Paris 1964 (coll. Médiations); *Teoria della forma e della Figurazione I e II*, trad. de Carlo Mainoldi, Feltrinelli ed., Milano, 1959 e 1970.
- (2) Klee utiliza, ao lado da tela tradicional, diferentes materiais, faz “colagens”, mas não abandona nunca a pintura de cavalete e, mesmo em seus cursos ou escritos, não chega a propor nenhuma alternativa para o quadro.

Uma atitude estética dessa natureza deveria tornar inoperantes quaisquer esquemas perceptivos; contudo, quando Klee afirma que o olho é o lugar de convergência de todas as experiências do artista (cf. WN), parece retomar a tradição teórica que justamente privilegia o olhar e reduz a pintura a conteúdos óticos. Assim, ao dizer que “a arte não reproduz o visível, ela torna visível” (SC), ao mesmo tempo que descarta da arte toda referencialidade, define-a como uma forma de conhecimento, do qual a visão é o modelo (precisamente o órgão da reduplicação representativa). Mesmo tentando libertar a pintura da representação, que a dominou desde o Renascimento, Klee reforça, com algumas de suas afirmações, a crença de que ela, uma vez que se constitui de imagens e formas, é do domínio do “figural”, portanto, antes de tudo, é um acontecimento visual, um fenômeno perceptivo, embora já se trate para ele de uma percepção depurada: visão enquanto ato mesmo de ver. Visão sem correlato, a pintura recusaria assim do *visto* ao próprio *ver*, dos objetos que incidem sobre o olho e das formas que aí se desenham, ao próprio olho e ao ato de olhar — do constituído ao constituinte, da significação à gênese das significações. Pela ausência de objeto (“a arte... torna visível”), a percepção visual ganharia anterioridade em relação ao mundo dado, e a pintura, não mais refigurativa, alcançaria o estatuto de “filosofia figurada da visão” — como a define Merleau-Ponty, fazendo de Klee a ilustração feliz de suas formulações teóricas (3). Neste contexto, visto que para Klee o que conta são menos os objetos do que as sensações, sentimos-nos autorizados a concluir que a pintura é sensação em ato, é visão; e como ao mesmo tempo é visível, que é auto-figuração da visão — reflexão sobre si mesma. Tem-se a impressão de que o olho, substituído ao mundo, enlouqueceu, chegou àquilo que Merleau-Ponty chama “a última potência do delírio, que é a própria visão” (4) — o visível em toda sua pureza. Assim, a simultaneidade do visível-vidente (eu vejo e sou visto, mas não posso me ver vendo), tornar-se-ia, no quadro-medusa, identidade.

Mas talvez seja ir longe demais nas ilações a propósito da célebre frase de Klee. Se Merleau-Ponty conclui confessando ter forçado apenas muito pouco as palavras do pintor (5), talvez esse muito pouco não seja tão desimportante, e fosse necessário completá-las com as tantas outras que explicam seu projeto de criação do movimento, percorrendo sua obra e acreditando-o não só sob palavra mas também sob pintura.

* * *

(3) *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964 — pg. 32.

(4) *Ibid.* pg. 26.

(5) *Ibid.* pg. 87.

“Um certo fogo brota, transmite-se à mão, descarrega-se sobre a folha, aí se expande, arde sob a forma de centelha e fecha o círculo, voltando ao seu lugar de origem: ao olho e *mais longe ainda* (ao centro do movimento, do querer, da idéia)” (SC) (o grifo é nosso). Há pois, na origem do ato criador, um componente energético que não coincide com o olho e sua sinergia, mas que nasce e retorna ao “fundo original” (MK), à “pré-história do visível” (EV) — o que não é propriamente um começo, mas gênese como movimento contínuo, “circularidade com o movimento por norma, eliminando a questão do começo” (FC). Contaminados por este ciclone, “somos movidos e, por nosso turno, movemos” (FC) — movimento que se transmite ao quadro e é relançado ao espectador que se põe ele próprio em movimento. O quadro é assim não apenas o visível vidente, mas o móvel movente.

Ao afirmar que “todos os caminhos se encontram no olho” (WN), Klee, não obstante, sublinha a insuficiência do paradigma ótico, que não mais responde inteiramente às exigências da pintura pressionistas se restringiram a fazer em sua inteira disponibilidade visual, foi permanecer passivos diante da natureza e apenas propor um “naturalismo ampliado” (AMK). Dentre todas as vias de acesso ao real a mais importante é justamente para o artista a de participação cósmica — aquela que, passando pelo âmbito do dinâmico, alça-o para lá dos laços terrestres, “para além do nado e do vôo, ao livre impulso, à mobilidade livre” (WN). Observar a natureza pode ser um exercício útil, na medida em que autoriza o estudioso a “ultrapassar o nível atingido em seu diálogo com o objeto natural”, a abandonar a “natureza naturada” em nome de uma “nova natureza” — “a natureza da obra” (id.) “Permanecendo nos limites da terra, ele se diz: este mundo teve um aspecto diferente, ele terá um dia um aspecto ainda diferente. Mas, conduzindo suas aspirações para mais longe, ele então cogita: sobre outros planetas, ele bem poderia ter-se desenvolvido em formas ainda inteiramente outras. Esta facilidade em mover-se pelos caminhos da criação natural é uma boa escola de criação artística. Comovido até o mais íntimo por estas incursões e assim movido ele próprio, o artista assegurar-se-á a liberdade de avançar sobre *caminhos seus* de criação” (o grifo é nosso). O artista ocupar-se-á da história natural e do microscópio “somente para comparar, somente no sentido da mobilidade. E não para controlar cientificamente uma conformidade à natureza. *Somente no sentido da liberdade*. No sentido não desta liberdade que leva a etapas dadas da evolução, tais exatamente como elas foram ou serão sobre a terra, ou que elas poderiam ser (verificar-se-á isto um dia) sobre outros planetas. Mas no sentido de *uma liberdade que reclama unicamente o direito de ser móvel*, móvel como o é a Grande Natureza ela própria” (MK).

O movimento é assim, mais do que uma força cósmica que se apossa do artista, o impulso que lhe permite agir por sua própria conta, o vento que o conduz a outras paragens, onde ele, por sua vez, passa a mover mundos próprios.

Conceber a criação, a obra, e o ato de usufruí-la, como movimento, é pensá-la como metamorfose-metamorfoseada-metamorfoseante. O que, como negação de toda positividade, é a “utopia de uma obra de arte puramente dinâmica” (C 2/VII/24) — utopia, no sentido forte de não-lugar, sugerido continuamente pelo deslocamento de figuras e dispositivos plásticos. A “Grande Obra” de que fala Klee (MK) não é Logos ou Figura, mas pura desrazão e desfiguração: o Vazio onde todas as configurações se desfazem. “Em nenhuma parte, nem nunca, a forma é um resultado adquirido, acabamento, conclusão. É preciso encará-la como gênese, como movimento. Seu ser é o vir a ser, e a forma como aparência não é mais do que maligna *aparência*, um perigoso fantasma. Boa pois a forma como movimento, como fazer, boa a forma em ação. Má, a forma como inércia fechada, como parada terminal. Má, a forma da qual nos descompromissamos como um dever cumprido. A *forma* é fim, morte. A *formação* é Vida” (FC).

O esvaziamento das formas, a nadificação do formado por um movimento incessante de formação, a substituição de possibilidades reais por possibilidades múltiplas e por assim dizer, vazias, a recusa de toda positividade como fim, forma limite, estaticidade, etc., não pode ser interpretado como postura nihilista, mas como esforço para elevar o múltiplo e o vir-a-ser à mais alta potência. Ao mesmo tempo que o múltiplo é afirmado enquanto múltiplo, e o vir-a-ser enquanto vir-a-ser, a própria afirmação é múltipla e se transforma, a fragmentação das formas é concomitante à fragmentação do gesto. Todos os protocolos da expressão são subsidiários de um “desconhecido x”, de uma carência, que tenta objetivar-se, mas que se objetiva e se afirma enquanto carência. As obras particulares não podem pois ser pensadas como ekstases, não podem sujeitar-se a um ponto de vista único (SC), não podem ser costuradas num mesmo continuum — são “composições” (MK) (e não sistemas), onde mobilidade e liberdade são coextensivos (id).

Não se trata pois de redescobrir, através da arte, uma ordem do sensível que estaria camuflada — o que é ainda permanecer tributário de uma filosofia da percepção, inscrevendo a obra numa espacialidade prévia —, mas de dissolver toda ordem, de “derepresentar” o real e de “deconstruir” o espaço em que se organizam e que organiza nossas percepções. “A circularidade, com o movimento por norma” (FC), não pode ser entendida como um retorno ao mesmo ou

do mesmo, é preciso não esquecer que para Klee esta circularidade é o resultado de forças centrífugas. A própria postulação de possibilidades múltiplas e infinitas faz recuar ao infinito os limites de qualquer totalidade abrangente, obriga-nos a pensá-la como abertura e não como completude. Forças irrompentes, dissolventes de toda ordem, energias deconstrutoras, depositam-se no quadro, mas desfazem aí os contornos, as formas, o próprio espaço, numa “multidimensionalidade”, numa totalidade em movimento.

Ora, o movimento aparece pois como o princípio que faz caducar aquilo que, para Merleau-Ponty, constitui a “unidade primordial do ser sensível” (6); e o gesto do artista, como o esforço contínuo de luta contra o despotismo do olho. O “entrelaçamento de visão e movimento” (7) só poderia ser entendido aqui como uma dialética feroz. As fórmulas merleau-pontyanas parecem não dar mais conta dessa gestualidade selvagem. Justamente a insuficiência de sua interpretação origina-se no fato de que, para ele, é no interior de um sistema diacrítico universal que o corpo e a percepção agem integrando-diferenciando.

“Olho este ponto, sou por ele aspirado e o aparelho corporal faz o que há a fazer para que lá me encontre” — diz Merleau-Ponty. Assim, olhar e gesto compõem-se sobre o fundo do espaço perceptivo. Há uma cumplicidade entre um e outro e entre cada gesto — “qualquer gesto é comparável a qualquer outro” —, na medida em que se organizam e organizam um mesmo espaço. São aliados, anunciam-se mutuamente, pressupõem outras tentativas de expressão que o continuam — conformam-se a uma mesma sintaxe. “É preciso, pois, reconhecer sob o nome de olhar, de mão e de corpo em geral, um sistema de sistemas, voltado para a inspeção de um mundo, capaz de compassar distâncias, germinar o futuro perceptivo, desenhar na unidimensionalidade inconcebível do ser, côncavos e relevos, distâncias e aberturas, um sentido. . . . O movimento do artista, sulcando um arabesco na matéria infinita, amplia, mas também continua, a singela maravilha da locomoção dirigida ou dos gestos que abrangem” (8). Assim, a articulação da transcendência constitutiva do eu é de certa forma pré-fixada por um *a priori*, por esse sistema, que é a própria totalidade do ser infinito, pleno, e que garante a unidade do mundo visível-invisível (9) e a continuidade de todos os gestos. É à noção

(6) *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964. — pg. 283.

(7) *L'Oeil et l'Esprit* — pg. 16.

(8) *Signes*, Gallimard, Paris, 1960 — pgs. 83, 82.

(9) *Le Visible et l'Invisible* — pgs. 286, 287.

de “chiasma” (10) que recorre Merleau-Ponty para explicar essa totalidade que não é síntese (11), mas que faz que não haja simplesmente antítese eu-outro, e sim, “que haja o Ser como contendo tudo isto, inicialmente como Ser sensível e em seguida como Ser sem restrição” (12). A dualidade subjetividade-objetividade, própria a toda teoria do conhecimento que permanece no domínio da consciência, resolve-se numa promiscuidade no interior deste Ser sem restrição, ao mesmo tempo ambíguo e pleno. Este fundamento último, este sistema de sistemas, intervém em todos os níveis, ele se deixa ver por nós, aparece através de nossas percepções, ao mesmo tempo que se vê em nós, que se articula em nós, sem que o saibamos (13). Em-nós fora-de-nós são o verso e o reverso de uma mesma realidade.

É, enfim, a uma ontologia que recorre Merleau-Ponty para entender a continuidade dos diferentes gestos que escrevem a história da arte. Todos eles tem algo de *comum*. “Tudo isto, com efeito, é obscuro enquanto se acredita que desenhar ou pintar é produzir o positivo a partir do nada”. É preciso compreender “que pintar, desenhar, não é produzir alguma coisa do nada, que o traçado, a pincelada, e a obra visível não são mais do que o traçado de um movimento total da Palavra, que vai ao Ser inteiro, e que este movimento abrange tanto a expressão pelas cores, tanto a *minha* expressão quanto a dos outros pintores. Nós buscamos sistemas de equivalência e elas com efeito funcionam. Mas sua lógica, como a de um sistema fonemático, resume-se num só tufo, numa só gama, eles estão animados por um só movimento, eles são cada um e todos um só turbilhão, uma só suspensão do Ser” (14). Esta nota de *O Visível e o Invisível* a propósito de uma questão formulada por Malraux (como um pintor pode aprender de outro a ser ele mesmo?), apenas retoma o que já fora dito na *Linguagem indireta e as Vozes do Silêncio*: “para além das distâncias de espaço e tempo, pode-se falar de uma unidade de estilo humano que reúne os gestos de todos os pintores numa só tentativa, suas produções, numa só história cumulativa, numa só arte” (15). Assim, a tentativa continuada de expressão funda uma só história, participa de uma única temporalidade, como o nosso corpo,

-
- (10) “*Chiasma* pelo qual o que se anuncia a mim como ser, aparece aos olhos dos outros como simples ‘estados de consciência’ — Mas como o chiasma dos olhos, aquele é também o que faz com que nós pertençamos a um mesmo mundo, — um mundo que não é projetivo, mas que constitui sua unidade através das impossibilidades tais como as do meu mundo”.
- (11) *Ibid.* — pg. 265.
- (12) *Ibid.* — pg. 268.
- (13) *Ibid.* — pg. 261.
- (14) *Ibid.* — pgs. 264/265.
- (15) *Signes* — pg. 86.

um só espaço (16). Todo quadro surge como cristalização do tempo e cifra da transcendência — uma amostra do ser indiviso (17), do qual, todo gesto do pintor é evocação.

Ora, o que se vê é que o substrato da intencionalidade do corpo é a passividade do Eu à escuta do Logos que se pronuncia silenciosamente em cada coisa sensível (18). Assim, “é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível” (19). Trata-se, então, para ele, de por no foco a *boa forma*, que é o que, por sua vez, põe o corpo em movimento, faz nascer o gesto, move o pincel. Espontaneidade que é submissão ao sentido bruto — eterna ruminação do artista, que não é mais do que ruminação do Ser, sendo o artista o ruminado. O que é o quadro, senão o traçado do Ser em mim tornado visível. É o que faz Merleau-Ponty subscrever a afirmação de Max Ernst: “a função do pintor é de cernir e projetar o que se vê nele” (20). Sua função é similar à do “olho redondo do espelho” que, na pintura holandesa, como observou Claudel, “devorava” os interiores: da mesma forma que o espelho, ele é o “instrumento de uma magia universal que muda as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, o eu no outro, o outro em mim” (21) — metamorfose e identificação do vidente e do visível. E é no quadro que esta magia se efetiva, que o Ser se metamorfoseia em sua visão, “visão total” fora da qual nada existe (o não visível é sempre o *in-visível*, e justamente a pintura “dá existência visível ao que o profano considera invisível”) (22).

Quando Merleau-Ponty, à luz de uma tal teoria da pintura, interpreta o ato criador descrito por Klee (“um certo fogo brota, transmite-se à mão, descarrega-se sobre a folha...”) como um circuito sem nenhuma ruptura, que não permite dizer onde acaba a natureza e começa o homem, e faz assim de ambos, bem como da expressão ou da criação, momentos do Ser (“é o próprio Ser mudo que vem manifestar aí seu sentido”) (23), dissolve a “multidimensionalidade” e “polifonia” kleenianas na espacialidade e temporalidade homogêneas do Ser indiviso, transforma o possível plástico no reverso do visível, reduz a novidade que o pintor pretende instaurar a meras reminiscên-

(16) *Ibid.* — pg. 87.

(17) *Le Visible et l'Invisible* — pg. 267.

(18) *Ibid.* — pg. 261.

(19) *L'Oeil et l'Esprit* — pg. 69.

(20) *Ibid.* pgs. 30/31.

(21) *Ibid.* — pgs. 32, 34.

(22) *Ibid.* — pg. 27.

(23) *Ibid.* — pgs. 86/87.

cias, seus novos mundos, a fragmentos de um mesmo mundo, faz dos impulsos inconscientes, monótonas repetições de um mesmo gesto.

Como vimos, a passagem da natureza ao artista não se faz sem transição, este percorre caminhos próprios, instaura novos mundos, cria uma nova natureza — a natureza da obra. Segundo Klee, para além do pathos romântico, o pintor é levado a “deslocar-se da terra”, a “elevar-se acima dela” (MK). Mas poder-se-ia perguntar se justamente ele não está buscando, por uma imersão no Cosmos (uma fusão no “Grande Todo”), atingir uma totalidade englobante, descobrir o repouso no ser infinito. Ora, a obra concebida como projeto, o quadro inacabado, em perpétuo acabamento, não faz mais do que afirmar a ausência de significação. O “Grande Todo”, como a “Grande Obra” e o “movimento puro” são “utopias” (C — 2/VII/24), grandes significações vazias, carência, que é em si mesma princípio de “de-representação”, de dissolução de todas as figuras ou formas estáveis, e que não pode pois ser preenchida por significações parciais (estamos muito longe da fenomenologia). O fogo que se transmite à mão e se espalha no papel, de certa forma queima todos os contornos, “deconstrói” o espaço, toma a forma de chispas (é aliás, como veremos, o caráter evanescente da linha, sua principal virtude). Tudo se passa como se um vendaval, ou uma inundação, tivesse dissolvido todas as formas. “O fulgurante relâmpago, depois a nuvem chuvosa” (FC). Ora, acaso esta liquefação não conduz a algo anterior, visto que Klee fala numa pré-história do visível? Ao Ser? A origem, como ponto indefinido de onde tudo brota? Ao magma, matéria informe, caos, de onde surgem as formas? Apesar de certas imprecisões nos textos de Klee e de parecer postular uma dimensão cósmica para a pintura, a explicação última do movimento, e da obra como movimento, não pode ser uma cosmologia, nem mesmo uma ontologia, dada a inexistência de toda positividade. Não se trata de aceitar o mundo formado, mas tampouco, de recuar a um mundo prévio, ou de recorrer à natureza em formação, mas de transcender este mundo em direção a regiões onde o movimento aparece como possibilidade pura, “para lá do real e do imaginário” (SC). O invisível não é o que está por detrás do visível, ou mesmo o que se inscreve no visível, mas o que está fora, nesse não-lugar para onde apontam as forças centrífugas, “à margem” (título de um de seus quadros).

A arte rompe com qualquer configuração determinada que possa produzir-se no mundo ou na consciência. A obra, como gênese contínua, é energia em estado puro. Se ela, entretanto, só sobrevive no limite de sua ruptura com o real, se o artista é obrigado a recorrer a figuras, a materiais, a elementos óticos, o importante para ele é não parar, é não dar espessura às formas, é não concebê-las ou construí-las

como entidades em si. É preciso sempre ter presente que a obra não é uma refiguração, mas de certo modo uma des-figuração do real. É necessário que o artista se libere continuamente das “formas limites” em nome das “formas *motrizes*” (C 1926).

Tentemos compreender melhor o que é está motricidade, o que são tais componentes energéticas na obra pictórica de Klee (*).

* * *

Para sugerir o que é a criação como movimento, gênese, liberdade, Klee utiliza-se de outras imagens além do fogo e da água: a circulação sanguínea, as areias movediças, o vibrar do arco de violino. Para dizer o que é quadro, de imagens tais como: o crescimento das plantas, o movimento das águas, do sangue, da respiração, das passadas, da batuta do maestro. A grande fonte de inspiração é, para Klee, além da natureza, a música, o que não significa reproduzir pelas linhas os movimentos cósmicos e as vibrações sonoras, mas de fugir como ambas de toda estaticidade. Não no sentido de uma conformidade, mas de uma comparação (MK). Trata-se de extrair a lição do crescimento e dos deslocamentos naturais, bem como dos efeitos sonoros.

Assim, o sentido geral dos cursos da Bauhaus resume-se no esforço de levar os alunos a um tratamento das linhas e demais elementos figurativos analógico às diretrizes móveis da matéria e dos sons — por exemplo, ao crescimento enquanto movimento contínuo da matéria, que surpreende o que está estabelecido graças a uma formação nova (C 23/X/23), ou ao vibrar incessante das partículas que obrigam a matéria a múltiplas refigurações (C 27/XI/23). Apesar da especificidade das componentes formais na pintura, a analogia pode estender-se até o traçado das nervuras na folha ou das águas na areia (Cs 23). “É muito interessante observar como tais processos advêm no caso de uma matéria porosa e solta, por exemplo, a areia do mar. A carícia do vento comunica-se à água, formando ondas ora pequenas ora grandes. A água que reflui durante a maré baixa deixa, no contetxo inteiro do seu *fluir*, um traçado escandido com fineza e precisão estupefaciente. Temos aqui imagens lineares e plásticas que constituem a quintessência do *fluir*” (C 27/XI/23). Mas a areia não é um quadro, nem a tela deve tentar reproduzir as formas desenhadas pelas águas, ela traz em si a marca dos gestos do pintor, embora este

(*) Embora ele também conceba as cores como formas dinâmicas que obedecem a tres tipos de movimento (diametral, periférico e polar), atermos-nos por ora, principalmente, ao desenho ou ao traçado em sua pintura.

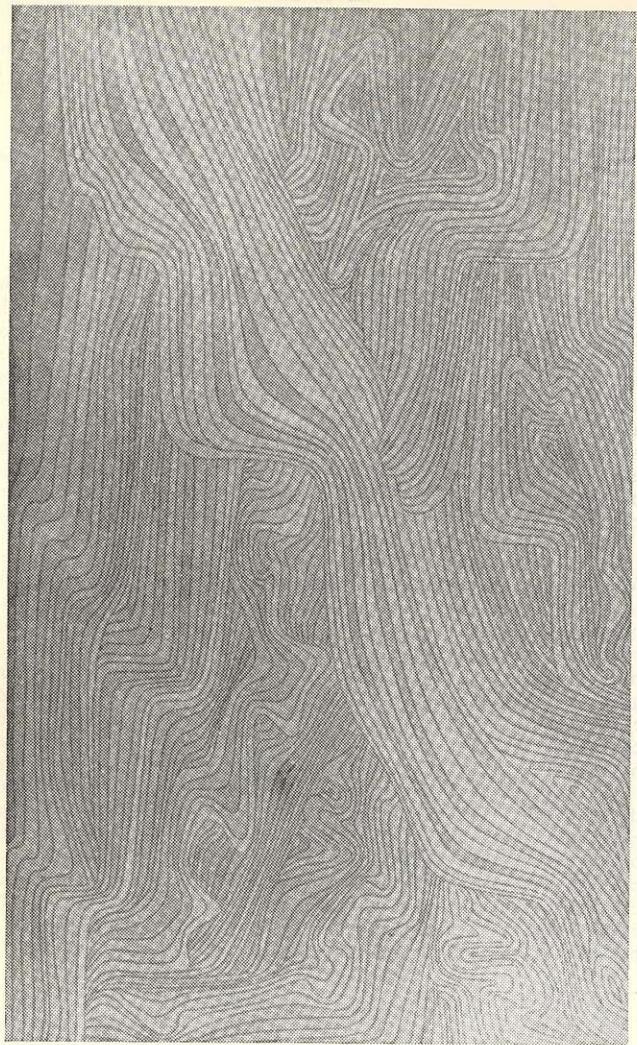


Fig. 1 — *Agua agitada* (1934).

dependa de um aprendizado que resulta do convívio íntimo com a natureza. Também o corpo é matéria em movimento, mas já então a interferência é mais direta do que a da simples analogia: a obra é o resultado do “corpo operante”, ou melhor, é o instrumento através do qual o movimento se transmite de um corpo a outro, do pintor ao espectador.

Em toda matéria há sempre vibrações ondulatórias, mas nem sempre perceptíveis por nós, é o caso, por exemplo, do som musical, cuja vibração é tão fina que só pode ser percebida como som mais alto ou mais baixo. Entretanto, no domínio das artes, a música é aquela que mais diretamente se utiliza de materiais móveis e que portanto deve ser o modelo mais próximo de uma pintura que se propõe fixar e transmitir o movimento. É útil pois tentar descobrir todas as excitantes figuras produzidas por um som. Um exercício: “Espalha-se a areia fina sobre uma folha de madeira ou uma lâmina de metal. Fazendo escorrer um arco de violino sobre a borda da folha ou da lâmina, estas entram em vibração. Tal incentivo a vibrar é o incentivo essencial, já que induz a matéria (a areia) a dispor-se segundo uma certa articulação rítmica. Tem-se pois, primeiramente, um impulso à vibração, quando não uma vontade ou necessidade de dinamismo, depois uma transformação no acontecimento material, e por último sua expressão visível numa estratificação nova da matéria”. A figura que se desenha na areia não é evidentemente produzida pelo som em sentido estrito — como observa Klee numa nota, as partículas de areia adquirem um movimento próprio de fluxo e refluxo —, mas justamente o importante é a combinação advinda. O exemplo é antes de tudo ilustrativo do ato de criação: “Nós somos o arco, a vontade de extravasamento; a matéria é a mediadora, as figuras da areia são o resultado formal. A conexão fundamental é entre o arco (vibração) e a matéria. É como se a matéria viesse fecundada e obtivesse depois, a força deste poder, uma espécie de vida própria. A areia é anexa, estrato extrínseco, secundário” (C 27/XI/23). Ou seja, as configurações da areia são as “formas limites” da energia, o importante é a causa, a própria energia, a vibração do arco em contacto com a matéria, ou, na medida em que Klee recorre a uma metáfora, a origem do fluxo é o próprio artista em movimento, é o seu corpo, são seus gestos.

A comparação também pode ser estabelecida entre o grão de areia e o ponto, que posto em movimento é linha (SC). A linha é ao mesmo tempo produção e determinação da forma (FC), no primeiro caso temos a figura, no segundo, um componente energético que não passa de “pura abstração” (20/XI/23). O desenho, mesmo tentando manter-se no domínio da produção, deve recorrer a configurações

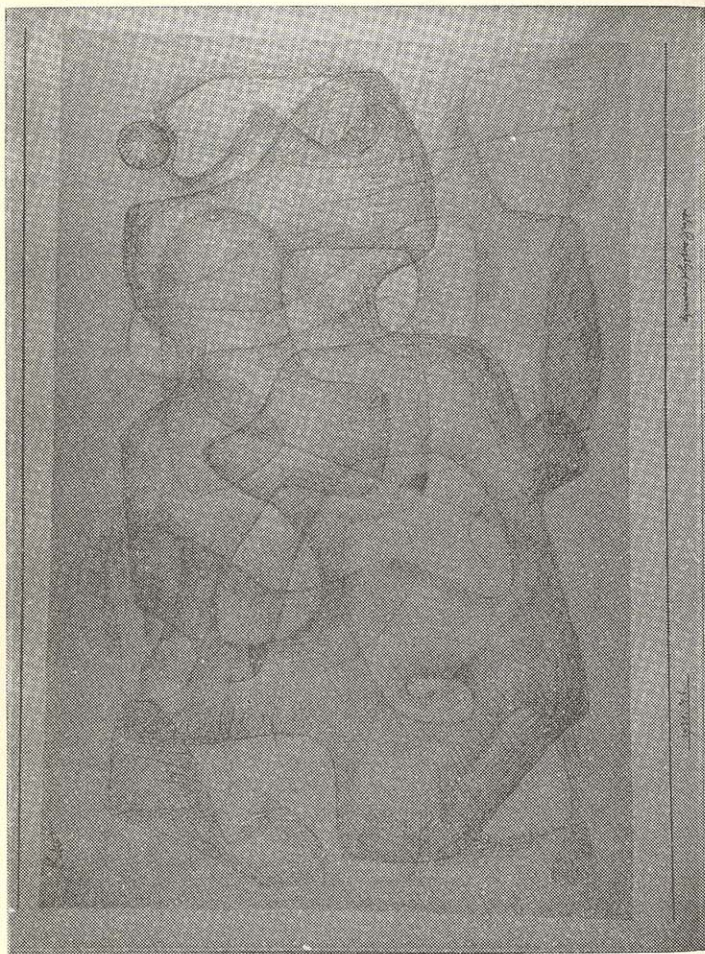


Fig. 2 — *Configuração costeira* (1937).

objetivas — a linha deixa de ser abstrata — mas então, assumindo formas movediças e fluidas como nas areias e nas águas, ou assemelhando-se à múltiplas configurações produzidas pelos sons, sem chegar, pois, a formas estáveis e definidas. Esta, a lição do grafismo kleeniano: pensar a linha como formação, como algo que rompe com todos os limites (ao contrário da tradição dos “desenhistas”), mesmo os do quadro, prolongando-se em outras tantas configurações variadas que, por sua mobilidade e instabilidade, não têm mais a ver com as figuras da tela ou as que no instante se formam em nossa imaginação. Linhas que apontam constantemente para fora, para um não-lugar. Marinhas e pentagramas ou marinhas em forma de pautas, traços que continuam, esquecendo a extensão que lhes é fornecida pela tela, para *instaurar* uma espacialidade própria e, como diz Klee, “multidimensional”. Não se trata de reproduzir a página de uma partitura, mas de criar linhas que se expandem como uma melodia escandida.

Várias são as técnicas utilizadas por Klee para sugerir a expansão das linhas em movimentos diferentes e combinados. Assim, por um pontilhado ao lado da linha, cria um sombreamento que nos dá a idéia de um crescimento progressivo unilateral. Por um fino riscado num dos lados ou em ambos da linha, em forma de uma tênue ramificação, a impulsiona em uma ou em duas direções, acentuando movimentos internos e externos. Aumenta produtivamente a linha por multiplicação bilateral através de paralelas que estabelecem uma propagação regular ou irregular da mesma. Acentua o espaço externo das formas-limites e, na necessidade de extravasá-las, recorre às diferentes técnicas citadas. Ainda através de uma rede construída por diagonais nos dois sentidos, ele envolve a linha numa tensão em duas direções — movimento e contra-movimento. Outra técnica é a dos desenhos à tinta, inscrevendo-os “húmido no húmido”: a tinta é aplicada sobre uma aquarela aguada e ainda húmida em papel absorvente que esfuma os contornos e apaga os traços da pena. É em parte esta fluidez e evanescência da linha que nos transmite a impressão de movimento, desfazendo toda fixidez das formas. Mas nem sempre encontramos na obra de Klee o mesmo tratamento do desenho, muitas vezes não é ao desdobramento ou simulação das linhas a que recorre, mas ao traço marcado e homofônico, o movimento sendo sugerido pela linha quebrada ou ondulada; ou ainda, a um riscado contínuo, sem levantar a mão do papel, criando figuras emaranhadas como as de um novelo desfeito, sem nenhuma espessura, parecendo formadas ao acaso num “jogo de fios” e que se desfariam, caso pudéssemos puxar por uma de suas pontas. Nos últimos anos, as linhas, traçadas pelo próprio pincel, são espessas, mas não menos enérgicas.

“Uma linha deslocando-se engendra uma superfície” (SC) e, pois que ela não se termina nunca, é a um espaço aberto que ela nos con-



duz, ou ainda, por seus jogos múltiplos, a uma infinidade de planos que se combinam e se desmentem numa simultaneidade alógica que nos faz percorrer a tela em direções divergentes: espacialidade rarefeita como a atmosfera, ou “polifonia dinâmica”. No quadro assim intitulado (cf. fig. 3), não só as vozes são indiscerníveis, impossibilitando qualquer leitura gestáltica do quadro, como a polifonia dos planos não coincide com a combinação dos espaços delimitados pelos cruzamentos das linhas ou com as áreas preenchidas por uma mesma cor mais ou menos destacável pela transparência de todos os planos e cores. Mas, como se pode notar, a disposição do sombreamento das linhas, estabelecendo perspectivas alternadamente internas e externas, e a absoluta superposição de cores, fazem com que aqueles espaços ou áreas coloridas a que nos referíamos não se distribuam numa profundidade maior ou menor dentro do quadro — o que permitiria distinguí-los numa sucessão — mas fiquem de tal forma baralhados, que somos ao mesmo tempo jogados para o fundo e para fora do quadro. Nossa percepção é desfocalizada por uma atenção dispersiva. Como numa polifonia musical, não pode haver uma distinção consciente entre figura e fundo (24). É essa interferência das vozes que tenta evocar Klee, mas como ele mesmo diz, a polifonia na pintura é mais rica do que na música porque, pela combinação espaço-temporal, a simultaneidade aí se revela de forma ainda mais rica (T) — trata-se, mais do que na música polifônica, de estruturas dispersas.

A linha que se ramifica em múltiplas direções pode lembrar o esgalhar de uma planta ou as nervuras de uma folha, mas também, formando ângulos ora agudos, ora graves, parece refazer os passos de uma dança frenética. A inspiração constante e mais imediata é ainda aqui a música, mas agora através dos movimentos que ela imprime à batuta. Klee tenta extrair a lição do compassamento dos gestos do regente que traça no espaço múltiplas formas imaginárias, gestos vigorosos que recortam o espaço num traçado anguloso, ou inflexão mole e gestos largos que desdobram-se em linhas ondulantes ou espiraladas. Klee inicia sua aula sobre os esquemas dos compassos da batuta, fazendo referência aos movimentos naturais do corpo: as passadas, a respiração, o refluxo sanguíneo. As figuras sonoras são assim reportadas à sua origem gestual, os movimentos visíveis do violinista ou do regente de orquestra aparecem como momentos de uma dança que envolve todo o corpo. A origem estaria pois numa cinestesia geral, à qual a música viria aderir. A relação de ordem fisiológica que Klee parece manter com a música, o faz conceber a pintura, que nela se inspira, como o ritmo dos gestos tomando corpo. Aos gestos, sons e linhas viriam associar-se num baile. Não se trata de sinais, a música não é a

(24) Cf. Ehrenzweig — *L'Ordre caché de l'art*, Gallimard, Paris, 1974.

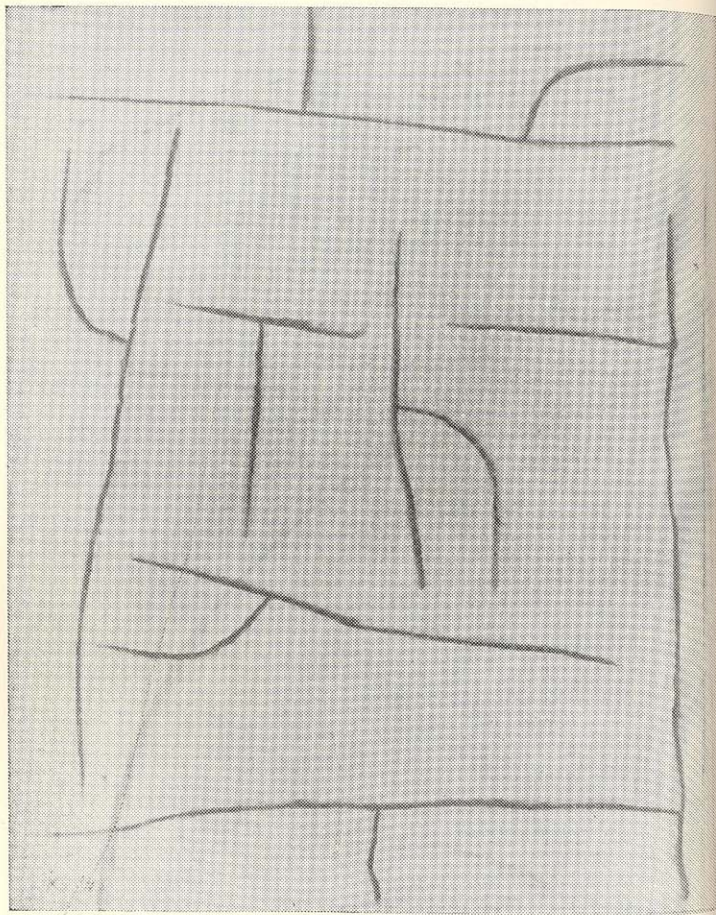


Fig. 4 — *Bifurcação em batuta de quatro* (1937).

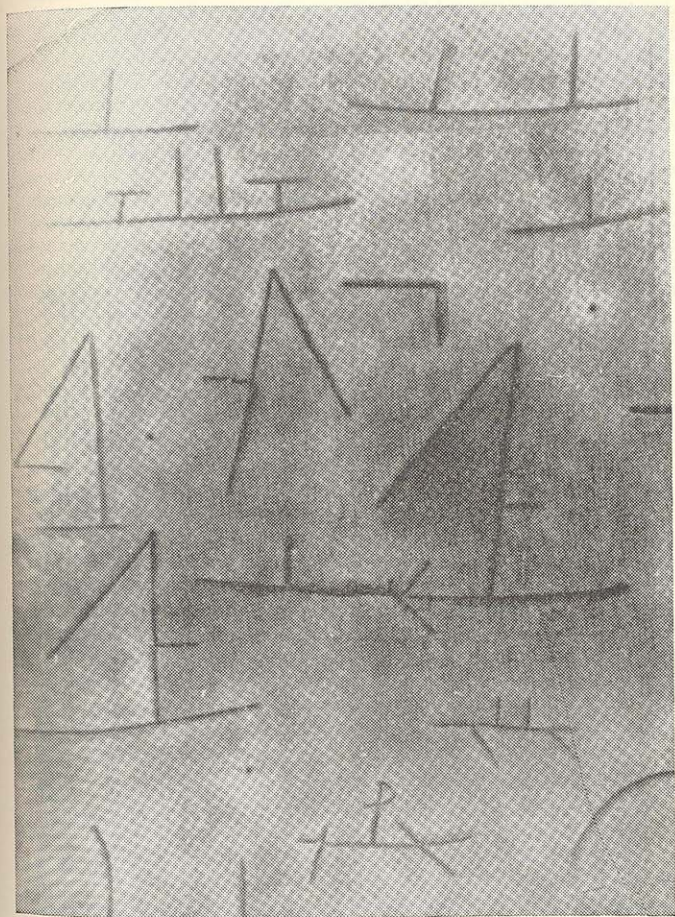


Fig. 5 — *Porto com navios e velas* (1937).

partitura, nem a pintura, um conjunto coerente de signos, à maneira da escrita — ela não está aí para ser lida, ela não apela para a inteligência decifradora, ela busca *comover-nos*. Pondo-nos em sintonia com o artista, o quadro nos faz dançar. A linha não percorre os caminhos do Logos, mas retraça e desdobra ao infinito os passos e os gestos de uma dança, num ritual dionisíaco. As linhas no quadro, portanto, como que se desprendem do corpo do artista. Daí sua analogia e mesmo relação íntima com a dança — que “consiste em desenvolver docemente as linhas do corpo” (T) (25).

É necessário, entretanto, notar que esse projeto de uma pintura como movimento, essa dança da linha, essa liberação do desenho em Klee é progressiva e vai se dando na medida de uma crescente abstração. Sabemos que seu grafismo obedece a diferentes procedimentos e fases. De uma maneira um pouco esquemática, poderíamos dizer que seu desenho passa por tres momentos diferentes (embora não sigam uma cronologia rigorosa, nem cheguem a se excluir inteiramente). Um primeiro, que vai das gravuras *Invenções* até às ilustrações do *Candide*. Se nestas últimas o traçado já começa a tornar-se mais livre, a impressão de movimento sendo mais viva (sugerida pela fragmentação e entrelaçamento das linhas), e se o simbolismo sobrepuja a técnica de elaboração exata e minuciosa, nas primeiras, a preocupação com o rigor e a figuração é mais evidente, bem como a influência das gravuras clássicas ou, mais imediatamente, dos mestres ingleses do desenho “decadentista” e dos ilustradores da *Jugend* e do *Simplicissimus*. Já numa segunda fase o desenho torna-se menos realista, há uma maior liberdade de expressão, as formas são menos facilmente reconhecíveis: *Estranhos jardins*, *Mesa carregada de uma estranha flora*, *Plantas estranhas*, *Teatro mágico*, *Transplantes eróticos*, *Análise das diversas perversidades*. . . São construções alegóricas sobre o amor, a fecundidade, o crescimento, a vida em perpétua transformação. As imagens são um composto “estranho” de plantas, rostos, órgãos genitais e sinais gráficos — universo insólito, sem correlato na esfera imediata da visão, mas onde a de-

(25) O que autoriza a afirmação de Lyotard: Klee “faz ver que ver é uma dança. Olhar o quadro é traçar caminhos, é cotraçar caminhos . . . Beleza ‘explosiva-fixa’ lucidamente requerida pelo ‘Amor louco’”. Corroborando, ele cita o depoimento de Georg Much: “Em 1921, ao entrar na Bauhaus, Klee instalou-se num apartamento vizinho ao meu. Um dia ouvi um barulho estranho, como se alguém batesse com o pé em cadência. Encontrando Klee no corredor, perguntei se havia notado alguma coisa. ‘Ah! você ouviu? Desculpe-me — disse ele — eu pintava.

Eu pintava e de repente, isto foi mais forte do que eu, eu me pus a dançar. Você me ouviu. Estou desolado. Em outras circunstâncias eu nunca danço’.” (*Discours, Figure*, Klincksieck, Paris 1971, pgs. 15/16).

construção e reconstrução de realidade obedece a intenções muito explícitas de simbolização das forças latentes no universo. É nesta época que ele chega a afirmar que “a arte se comporta de maneira simbólica em seu cotejo com a criação. A arte é assim um símbolo, como as coisas terrestres são um símbolo cósmico” (SC). É então também que Klee recorre sistematicamente ao uso das flechas, sugerindo movimento e indicando ao espectador os caminhos a seguir. Entretanto, ele próprio reconhecerá a necessidade de abandonar os símbolos em nome de elementos propriamente plásticos, apontando o rumo de uma arte cada vez mais abstrata: “No domínio do símbolo reina a flecha, mas esta é apenas uma convenção geralmente admitida e válida, que pode encontrar seu lugar numa arte trabalhando com símbolos. Entretanto, um símbolo não é ainda em si uma forma plástica. É preciso pois ultrapassar o signo convencional; é preciso pois abdicar da flecha” (T). Desde então a linha se faz linha e se exerce enquanto força, enquanto ela mesmo é dinamismo e não símbolo deste.

A ruptura com o mundo e a figuração é entretanto o ponto extremo, onde ainda seguidamente sobrevivem os fantasmas, as figuras que a imaginação põe em cena — em geral, projeções da libido do artista ou nossa. Mas já então como “formas-limites”, exteriores ao próprio quadro, acidentais — “pode-se também chamar o real, o concreto, o objetivo. Pode-se também dizer: erótico lógico, eros-logos” (C 1926). Formas reconhecíveis por nós enquanto figurações imediatas de nossos desejos, ou como construções lógicas de nossas percepções ou sonhos, de maneira a torná-los inteligíveis. Mas no domínio das “formas-motrizas”, internas, “o enigma do recesso mais íntimo, do ponto carregado” (id.), do “mistério último da arte”, as luzes do intelecto se apagam tristemente (SC), as construções lógicas aparecem como irrisórias ou impostas de fora, as formas por nós reconhecidas, como não sendo outra coisa que o objeto de nossas paixões — objetos favoritos ou fantasmas de cada um (MK). “À medida que a obra se intumescce, acontece facilmente que uma associação de idéias venha enxertar-se aí, aprontando-se para representar os demônios da interpretação figurativa. Porque, com um pouco de imaginação, todo arranjo um pouco exagerado se presta à uma comparação com as realidades conhecidas da natureza. Semelhante obra, uma vez interpretada e nomeada, não responde mais inteiramente ao querer do artista (ao menos, ao mais intenso do seu querer) e suas propriedades associativas estão na origem de malentendidos apaixonados entre o artista e o público” (MK). Ora, mais de uma vez Klee queixa-se deste público e de tais interpretações de seus quadros, chegando mesmo a dizer que espera que tais espectadores desapareçam pouco a pouco de sua volta (id.). Para espan-

tá-los ele vai se ater sempre mais a um livre jogo de formas abstratas, a um traçado que interdite as associações de idéias ou projeções — simples “possibilidades plásticas” e não possibilidades reais ou imaginárias. Portanto, se podemos eventualmente descobrir certos objetos no quadro, este encontro é inessencial, o importante é a própria composição, que “não está aí — como assinala Lyotard, comentando o desenho kleeniano — para representar outra coisa, ela é outra coisa, que nem o visível da natureza nem o invisível do inconsciente nos deram, e que a arte constrói” (26). O que conta pois são as composições das linhas, sua dança, a linha enquanto energia, enquanto força, ação, movimento.

Mas como esta energia é gerada e se expande? Onde localizar essa produção artística que parece pretender fugir ao entendimento e às paixões? Que relativiza toda ciência do desenho (ou da cor) em nome de uma “visão secreta” (MK), de “um desconhecido x” (EV), mas que ao propor uma multiplicidade de leituras (SC), tem menos em vista a projeção da subjetividade do leitor, do que o polimorfismo, a polifonia ou a multidimensionalidade do quadro? Não se trata acaso de um delírio de formas, simples jôgo, em que toda a energia, ao contrário, se esvai num vazio de significações? Em que a vida, identificada, ou ao menos cativada e anemizada em formas gráficas, perde toda sua vitalidade? O projeto do Klee não nos levaria justamente ao excesso de formalismo? A estranheza da arte em relação ao mundo não conduziria ao solipsismo? Como ficaria então o problema da comunicação do artista e do espectador? Ora, a ênfase dada por Klee à gênese e ao movimento em relação ao formado, exclui precisamente toda possibilidade de pensar a forma “como inércia fechada, como parada terminal” (FC), dá primazia à formação e ao caminho em relação à obra, mais, a obriga a transcender-se — liga a obra à sua história (id.). “Assim as principais etapas do conjunto do trajeto criador são: o movimento prévio em nós, o movimento agindo, operando, voltado para a obra, e enfim, a passagem aos outros, aos espectadores, do movimento consignado na obra. Pré-criação, criação e re-criação” (id.). Logo, o quadro não pode ser visto como uma página de geometria, também não é uma janela pela qual se vê o mundo, nem texto, ou manifestação do Logos escondido nas coisas, “a linha (mas também o valor e a cor) não opera aí segundo a boa forma, mas segundo a força que exerce sobre o olho e o corpo do espectador” (27).

(26) *Ibid*, pg. 233.

(27) *Ibid.*, pg. 238.

Se o grande modelo do movimento na criação artística é, para Klee, a Natureza (a gênese e o movimento naturais), aquela não se inscreve entretanto nesta em ato contínuo, numa obediência que excluiria a iniciativa do artista e transformaria a arte num momento da evolução natural. Não esqueçamos que o artista deve encontrar caminhos próprios, criar mundos seus, chegar a uma realidade diversa, a natureza da obra. E é tendo em vista esta elaboração artística que Klee combate veementemente toda caracterização de sua obra como primitiva, i. é, a crítica que pretende ver nela um espontaneísmo ingênuo. A mão que pinta obedece assim menos às disposições de “uma longínqua vontade” (28), do que a impulsos que tem sua origem no próprio artista. Qual é, finalmente, esse núcleo energético de onde brota o ato criador, que mantém o corpo ativo, e transforma sua intencionalidade, de passiva (como acaba sendo em toda filosofia de inspiração fenomenológica) em operante? Talvez pudéssemos chamá-lo, como Lyotard, de *desejo* — não no sentido freudiano de *Wunsch* (que implica teleologia, objeto ou ausência de objeto, e também, realização, preenchimento), mas de libido, de processo, o desejo como força produtiva, como energia susceptível de transformação e de metamorfoses (29). Analisando a terceira modalidade do desenho kleeiano, Lyotard interpreta-o como o lugar de tal operação libidinal: “Como o desenho fornece em polifonia uma visão lateral e uma visão facial, uma elevação e um plano, um exterior e um interior, um traçado que ordena e um que faz ver, este desenho interdita ao movimento do desejo vir fantasmear sobre o plano plástico e aí escapar o além do imaginário: por estas combinações e desconstruções, o desejo é reenviado a si próprio; em lugar de se realizar no objeto representado ele é detido pelo objeto que é o quadro, que traz todos os traços dos procedimentos que são os seus: deslocamentos, derrogações, inversões, unidade de contrários, indiferença ao tempo e à realidade. O entre-mundo de Klee não é um mundo imaginário; é o atelier exibido do processo primário” (30).

Não se trata de substituir a natureza pelo inconsciente. Tal interpretação obriga-nos também a abandonar a concepção do artista como o Eu forte, da psicanálise, que controla os processos primários em benefício da consciência. As formas plásticas por ele elaboradas não são os fantasmas saídos de um sonho para vir habitar um espaço objetivo. As telas de Klee, tentando libertar-se de todas as imagens ou “formas-limites”, não são mais respostas ao desejo, sua figuração

(28) Cf. Menleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 86.

(29) Cf. *Des Dispositifs pulsionnels* — 10/18, Paris, 1973 — pgs. 237-240.

(30) *Discours, Figure* — pg. 238.

ou realização aparente — nem objetos parciais, embustes, resultado de uma simples inversão ou sublimação. Não que um abismo seja cavado entre o inconsciente e a consciência, entre os processos primários e secundários, fazendo da arte uma realidade caótica, à maneira dos primeiros, e da atividade do artista, uma regressão, uma volta à indiferenciação oceânica, primitiva. Trata-se, isto sim, de uma passagem ao vazio. O correlato, ao nível do Eu, deste “entre-mundo” kleeiano, talvez seja menos uma região intermediária entre o inconsciente e as elaborações conscientes, do que algo não bem localizado aqui ou ali, mas que resulta de um movimento contínuo de “ressaca” (31) provocado pelo encontro dos fluxos pulsionais com o edifício rígido dos processos secundários. Não se pode falar de um sentimento oceânico de qualidade especificamente maníaca, visto que há um material trabalhado, elaborado (senão a obra não passaria de sintoma): há uma reelaboração dos materiais fragmentários dos processos primários (32) que está, usando a expressão de Klee, “para além da consciência”, ou dos processos secundários como os de sublimação.

Ao falar numa “psyché” da linha, Klee a transpõe, enquanto energia, para o domínio da sensualidade, mas o quadro, como trabalho da libido, nem por isto tem por conteúdo o desejo, e sim as componentes formais, que entretanto funcionam como o análogo energético do aparelho psíquico (33). Se o desejo não pode investir sua carga fantasmagórica sobre a tela que perdeu toda sua representatividade, e é assim obrigado a refluir sobre si próprio, não quer dizer que ele seja estancado ou desgastado, não se dá um fechamento e um encolhimento do eu em si mesmo, mas uma reestimulação e uma mobilização das pulsões. Não que se trate de uma energia errante, que se desloca daqui para lá — a passear pelos objetos parciais — exatamente o que acontece no processo de sublimação como é concebido por Freud (o que permitiria a fuga da neurose). A energia assim expandida é uma energia que se perde, ao contrário, aquela que é aparentemente estancada por um quadro onde ela não pode fixar-se, é a energia exacerbada. A arte, mesmo referida ao desejo, não é a sua realização, é o desejo transgredindo todas as formas limites captadas pelo olho. O êxito de um tal programa artístico não está numa terapêutica ou num apaziguamento do desejo, mas na sua intensificação, na multiplicação e na propagação de uma energia sem objeto, de um desejo sem correlato, em estado puro.

(31) A expressão é de Ehrenzweig, *op. cit.*,

(32) Cf. *Ibid.*

(33) Cf. o ensaio do Lyotard: *Freud selon Cézanne* in *Des dispositifs pulsionels* — pgs. 71-94.

Esta energia é relançada ao espectador sob forma de “Affekt” — ainda citando Lyotard: “se ele é um homem honesto, por-se-á a dançar, se é um mau homem (um ocidental), por-se-á a falar” (34). Ora, não é justamente este tipo de espectador que Klee gostaria que desaparecesse de sua volta? É porque ao falarmos dos quadros não reconhecemos aí mais do que os objetos de nossas paixões (MK) que é preciso que nos caemos. A afirmação de Klee, de que o que conta são menos os objetos do que as sensações ganha um sentido diverso do que na primeira leitura que fazíamos: passar dos objetos às sensações, é elevar-se das “formas-limites” às “formas-motrizes”, é passar de um saber do olho a um saber — ou *sentir* — do corpo, é abandonar o entendimento em nome da sensualidade. Só neste sentido poderíamos dizer, talvez, que sua arte é primitiva.

OTILIA BEATRIZ FIORI ARANTES

Novembro de 1975.

(34) *Ibid.* — pg. 241.