



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
FACULDADE DE TEOLOGIA

MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (1.º grau canónico)

CHRISTOPHER VAZ DE SOUSA

Espiritualidade da Pintura Contemporânea
Para uma leitura teológica de Wassily Kandinsky

Dissertação Final

sob orientação de:

Prof. Doutor João Manuel Correia Rodrigues Duque

Braga
2012

Introdução

“Na cultura moderna, ocupa um lugar de destaque a arte, nas suas mais variadas formas. E a Igreja seguiu, na maioria dos casos, dois caminhos que conduzem, inevitavelmente, a um mesmo resultado: ao encerramento sobre si própria. Por um lado, em nome de princípios artísticos ou teóricos do passado, fechou-se à revolução artística do nosso tempo; por outro em nome de uma pastoral mais ou menos fácil e ilusória, aliou-se, muitas vezes, às manifestações mais pobres da pseudo-arte contemporânea, vindo a tornar-se, por vezes, num oásis «cor-de-rosa», em que abundavam (ou abundam) manifestações artísticas de pobreza singular, motivo de hilaridade – ou pesar – para o mundo verdadeiramente artístico contemporâneo. Felizmente, aqui e acolá, vão aumentando as vontades de ultrapassar esses estados primitivos, que transformam a Igreja num autêntico «gueto» que nada tem a ver com o nosso mundo. Também aqui ter-se-á que ultrapassar a alternativa entre refúgio comodista ou dissolução da identidade, rumo a um equilíbrio dinâmico.”¹

Início com este diagnóstico visto que reflete o contexto que motivou a escolha do tema da «Espiritualidade da pintura contemporânea» para a minha Dissertação final de Mestrado Integrado em Teologia. A vontade que me impulsiona a desenvolver este tema é a tal vontade de “ultrapassar esses estados primitivos”² da relação com a arte “que transformam a Igreja num autêntico «gueto» que nada tem a ver com o nosso mundo.”³ De facto a modernidade e a contemporaneidade levaram a um afastamento entre a Igreja e as expressões artísticas que aí surgiram. Durante os meus estudos na escola secundária estudei na área das Artes, tendo sempre um fascínio pela pintura em particular. Ao estudar disciplinas como História da Arte e Oficina de Artes, a época Moderna e Contemporânea da Arte sempre se destacou por uma emancipação dos artistas que começaram a desenvolver novas expressões, menos figurativas, para transmitirem as suas mensagens e os seus pontos de vista.

¹ J. DUQUE, “A Arte como Teologia. Sobre alguns textos de Karl Rahner”, 140.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

A Igreja e os temas religiosos deixaram de ser os grandes pontos de partida para a arte contemporânea, isto devido ao “modo como as obras de arte são estudadas e interpretadas: isto é, um modo exclusivamente filológico e estético, através de uma interpretação formal que tende a anular a sua importância histórica, fazendo da arte o sector mais secularizado da nossa cultura. Com efeito, à obra de arte são reconhecidos unicamente o valor estético, o estilo e a pertença a um movimento, ao máximo a inserção num contexto histórico e social.”⁴

Mas, nesta negação da sacralidade, ainda restaram artistas que se sentiram movidos por uma *necessidade interior* da procura do transcendente através de novas expressões estético-formais, em ordem a combater o materialismo que dominava também a produção artística. O pintor russo Wassily Kandinsky foi um dos maiores teóricos da arte que se preocupou com a arte e com uma vivência espiritual que dela poderia resultar. A sua maior obra teórica, «*Do Espiritual na Arte*», é uma exaltação da arte e da pintura em particular, desenvolvendo uma teorização pictórica que explora a possibilidade da vivência espiritual através da pintura. Os temas religiosos não são integrados, mas ainda assim é possível sentir-se uma espiritualmente impelida pela pintura.

Assim sendo, decidi fazer desta teoria de Kandinsky a base desta dissertação e concentrar-me na ideia de espiritualidade da arte que ela propõe. A dissertação divide-se em quatro capítulos. O primeiro capítulo desenvolve-se a partir da obra «*Do Espiritual na Arte*» de Kandinsky e pretende expor o seu pensamento, em ordem a repensar uma espiritualidade para a pintura contemporânea. O segundo capítulo surgiu da necessidade de completar o primeiro capítulo, visto que no prefácio à segunda edição de «*Do Espiritual na Arte*» Wassily Kandinsky alerta para uma complementação da sua teoria através do seu artigo, que indica o tema do segundo capítulo, «*Sobre a questão da Forma*». O terceiro capítulo pretende analisar as influências sobre o conceito de espiritualidade de Kandinsky, que conseqüentemente influenciaram toda a sua obra teórica e pictórica. Por fim, o quarto e último capítulo nasce

⁴ L. SCARAFFIA, “Arte e experiência espiritual”.

como complementação dos conceitos de espiritualidade na arte já expostos, baseada das principais mensagens que o Magistério da Igreja escreveu aos artistas e sobre a importância da arte para a Igreja contemporânea. Este último capítulo tem por função a interpretação da teoria de Kandinsky, a partir de uma perspectiva cristã, explorando aproximações possíveis mas também diferenças inevitáveis.

Capítulo I – Do Espiritual na Arte

“O artista, quando modela uma obra, exprime-se de tal modo a si mesmo que o resultado constitui um reflexo singular do próprio ser, daquilo que ele é e de como o é. ‘Isto aparece confirmado inúmeras vezes na história da humanidade. De facto, quando o artista plasma uma obra-prima, não dá vida apenas à sua obra, mas, por meio dela, de certo modo manifesta também a própria personalidade. Na arte, encontra uma dimensão nova e um canal estupendo de expressão para o seu crescimento espiritual. Através das obras realizadas, o artista fala e comunica com os outros”⁵.

Wassily Kandinsky (1866-1944), artista russo e teórico da arte, a partir da sua obra «Do Espiritual na Arte» procura testemunhar “*o momento crucial da pesquisa estético-formal de um novo sistema de representação, na atmosfera eufórica da aí contada aventura da sua descoberta da Necessidade Interior, confiada como a matriz da própria modernidade, numa vontade de ser o princípio da história ou de uma nova era e de uma conseqüente negação total do passado*”⁶. Kandinsky demonstra que de facto o artista, através da sua obra, revela a sua personalidade mas, por outro lado, Kandinsky também exprime a importância que reside na personalidade da própria arte “*o elemento puro, eterno e objectivo, que devia predominar sobre a precária personalidade do artista e da sua época*”⁷. Este “*elemento puro, eterno e objectivo*” da arte poderá ser o único factor que faça com que a arte transcenda, por um lado, a subjetivação da arte e, por outro, a sua redução ao esquema da “*«arte pela arte.»*”⁸

1. Arte pela arte

Esta expressão, «arte pela arte», pode aplicar-se a uma arte que está expropriada de qualquer tipo de sentido exterior a si mesma, uma arte que é fruto do materialismo que corrompe o artista e faz dele um oportunista, aproveitando-se da sua habilidade para receber a

⁵ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 2.

⁶ A. RODRIGUES, «*prefácio à edição portuguesa*», in W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 10.

⁷ *Ibid*, 11.

⁸ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 22.

sua recompensa material. Esta ambição e cupidez do artista faz com que uma obra de arte se torne num “objecto perfeitamente igual a qualquer detergente – diferindo dele apenas como signo a consumir, ou seja em realidade não diferindo, o que pode significar que, em determinadas circunstâncias, seja existencial e até «ontologicamente» mais exaltado o detergente...”⁹ Esta arte é uma arte “castrada”¹⁰ que não conseguirá ultrapassar o imanente do contexto consumista em que foi produzida. Os artistas Andy Warhol e Rodchenko foram os grandes propulsores (a leitura de ambos é muito complexa e ambígua, pois eles impulsionam e criticam, ao mesmo tempo) desta arte limitada, que surgiu num ambiente de consumismo capitalista e principalmente a partir da aclamada “morte de Deus”, que se manifestou no desenvolvimento social, político, económico e tecnológico dos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX. Até à época, era difícil encontrar a arte separada da religião; mas “one of the most importante reasons for the failure to appreciate the spiritual significance of modern arte has been neoorthodoxy’s condemnation of all human culture as deprave or even sinful”¹¹. Desta forma, artistas como Rodchenko sentiram-se motivados a contribuir para a mudança da consciência das pessoas através da mudança da própria sociedade. Rodchenko, inspirado pela proclamação da “morte de Deus” de Nietzsche e pela crítica à religião de Marx chega a declarar: “Art is dead!... Art is as dangerous as religion as an escapist activity... Let us cease our speculative activity and take over the healthy bases of art – color, line, materials and forms – into the field of practical construction”¹². A consciência do conceito de arte que começou a surgir foi o de uma “arte de produto” que se cria nas fábricas e se encontra nas ruas, nas lojas e nas montras. A “arte pura”, “*arte na qual o elemento espiritual se isola do elemento corporal e se desenvolve de maneira independente*”¹³ e a mesma arte que se encontra exposta nos museus, é considerada “arte morta” que necessita de ser substituída pela “arte de produto”.

A “arte de produto” foi-nos apresentada de várias formas mas as mais emblemáticas são as de Rodchenko e Andy Warhol. Aleksander Mikhailovich Rodchenko, pintor russo, parte primeiramente do Abstracionismo e, por volta de 1918, conhece Kandinsky, que o leva a inclinar-se para o Expressionismo. Só quando este pintor adere ao grupo de artistas russos denominados «produtivistas», “que defendem a criação artística de «objectos de uso», ao mesmo tempo que proclamam o abandono da *praxis* teórica pura”¹⁴, é que desenvolve a sua “arte de produto”, através de publicidade em tudo o que é embalagens de produtos consumíveis. Por sua vez, Andy Warhol distingue-se por ser o grande símbolo da Pop Arte

⁹ J. DUQUE, “Evangelização e mutação cultural apologia da cultura tátil”, 18.

¹⁰ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 25.

¹¹ M.C.TAYLOR, *After God*, 206.

¹² *Ibid*, 211.

¹³ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 41.

¹⁴ J. ARRECHA/ V. SOTO, *Dicionário de Arte – Pintores do Século XX*, 312.

norte-americana. “Os seus temas são retirados da arte comercial popular (revistas, tiras ilustradas, imprensa gráfica), material que transforma em «arte» preservando o seu carácter “kitsch”¹⁵. Recorre à publicidade e aos próprios produtos transferindo-os para telas, criando obras de. O principal objetivo da «arte pela arte» é transformar tudo em obra de arte e assim, conseqüentemente, fazer de todas as pessoas artistas que admiram a sua arte em armazéns de consumo, em vez de a contemplar em museus e exposições. Aqui a arte morre, dando lugar a uma só obra de arte que reflete o materialismo e o consumismo e dando lugar a uma “absurda ilusão”¹⁶ que levava o artista a esquecer a arte do passado e a esquecer “que essa arte era a expressão de um valor que a excedia e alimentava e justificava”¹⁷.

Relata-nos Kandinsky que os artistas que se submetem a esta forma ilusória de pensar a arte são «na verdade mecânicos (crianças espiritualmente limitadas do “nosso século da máquina”), e que produzem mecanismos destituídos de movimento, locomotivas que não se movem ou aviões que não voam. É “arte pela arte”, mas levada ao seu limite extremo e mesmo para lá dele... Se o homem começar a fazer coisas sem finalidade, acabará ele mesmo por perecer (pelo menos interiormente) ou então produzirá coisas condenadas à morte»¹⁸.

A verdadeira forma de arte é aquela que é criada pelo artista que “vive uma existência completa, requintada, e a obra nascida do seu cérebro irá provocar no expectador capaz de sentir as mais delicadas emoções, que a nossa linguagem não pode exprimir”¹⁹. O expectador encontra uma obra de arte plena quando nela encontra um “alimento espiritual”²⁰, um “eco da sua alma”²¹. São obras desta índole, obras que disfarçam estados de alma em formas naturais, que defendem a alma de toda a vulgaridade.

Sendo então a obra de arte um “alimento espiritual”, Kandinsky considera que a arte pertence à própria vida espiritual, “sendo um dos seus maiores agentes”²², e considera também que o artista é aquele que coopera com o expectador, para que este consiga ultrapassar o imanente. Assim, o expectador e o artista encontram na arte “uma dimensão nova e um canal estupendo de expressão para o seu crescimento espiritual”²³. Sendo assim, a atitude do artista que desenvolve a sua arte é fundamental. Se este negar a arte como uma atividade meramente prática e utilitária, opondo-se à “arte pela arte”, «as suas relações com os outros domínios

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ V. FERREIRA, *Invocação ao meu corpo*, 181.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 49.

¹⁹ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na arte*, 22.

²⁰ *Ibid.*, 23.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, 25.

²³ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 12.

espirituais, e, por fim, com a totalidade da “vida” no seu sentido mais geral, ganharão um vigor cada vez maior. A arte atuará então como um poder criador de vida com tanta clareza que as dúvidas que levantamos hoje quanto à sua significação e legitimidade mais parecerão o resultado de uma misteriosa cegueira.»²⁴

2. *Viragem Espiritual*

Numa segunda etapa do seu pensamento, Wassily Kandinsky expõe-nos o movimento da vida espiritual e o papel propulsor que os artistas podem adquirir no desenvolvimento da espiritualidade. Assim, o autor diz-nos que “a vida espiritual pode ser representada, em esquema, por um grande triângulo dividido em secções desiguais, com a menor e a mais aguda no seu cume. Quanto mais próximo se está da sua base, maiores, mais volumosas e mais altas são as suas partes.”²⁵ Este triângulo espiritual movimenta-se de uma forma vertical, da base para o vértice mais alto. Esta deslocação faz com que o cume seja sucessivamente renovado e substituído pela secção que lhe está adjacente. Explica-nos Kandinsky, por outras palavras, que “o que hoje é compreensível para o vértice mais alto, e que representa um disparate para o resto do triângulo, amanhã aparecerá à parte mais próxima com um sentido carregado de emoções e de novos significados.”²⁶ O lugar do vértice é por vezes ocupado por um só homem que se torna incompreendido e humilhado por parte daqueles que ocupam as secções inferiores e não conseguem olhar além dos seus horizontes. Quer isto dizer que nem todos terão a oportunidade de crescer em ordem a atingir o ápice do triângulo e que o tempo que demora a chegar da secção inferior e mais ampla até esse mesmo cume é incerto. O movimento destas secções é auxiliado pela presença dos artistas em cada uma delas. O artista é “aquele que consegue olhar

²⁴ W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 14.

²⁵ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 29.

²⁶ *Ibid.*

para além dos limites da sua secção; é um profeta para os que o rodeiam”²⁷. Acontece que estes artistas só são compreendidos no seu meio se as suas concepções forem mesquinhas e limitadas. É evidente que cada uma das secções deste triângulo esquemático tem necessidade de espiritualidade, tem “fome de pão, espiritual”²⁸.

Este pão é-lhes dado pelos seus artistas, e é dele que, amanhã, a secção seguinte se irá alimentar.”²⁹ Mas Kandinsky alerta para a possibilidade de este “pão espiritual” poder ser prejudicial, mesmo venenoso para aqueles que o consomem. A vida espiritual, se não for devidamente trabalhada, não pode ser desenvolvida através do “«talento» (no sentido evangélico do termo)”³⁰ do artista, tornando-se este talento “numa maldição para o artista que o possui, assim como para todos aqueles que se alimentam deste pão envenenado.”³¹ Ao manipularem assim os seus talentos, os artistas iludem aqueles que têm sede espiritual, introduzindo um sentido impuro numa forma aparentemente artística e pervertendo a relação espiritual dos homens que se saciam numa fonte contaminada. O predomínio deste falso talento formam períodos na vida espiritual que se denominam como períodos estéreis, de decadência, “sem a presença de pão transfigurado.”³² Nestes períodos não há movimento positivo; pelo contrário, o homem retrocede e cai no materialismo idolatrando sucessos exteriores, sobrevalorizando o seu próprio corpo e rejeitando qualquer tipo de inspiração original, “nada é combatido com mais obstinação do que uma forma artística nova.”³³ A procura espiritual desvanece e as “suas almas caem constantemente nas secções inferiores do triângulo.”³⁴

“ Os visionários, aqueles que têm necessidade de luz, são afastados, postos a ridículo e tratados como loucos. Mas estas raras almas resistem em plena vigília. Elas têm o desejo secreto de vida espiritual, de ciência, de progresso e lamentam-se, desoladas, no meio de apetites mais grosseiros dos ávidos possuidores dos bens materiais. As trevas condensam-se e a dúvida

²⁷ *Ibid*, 30.

²⁸ *Ibid*.

²⁹ *Ibid*.

³⁰ *Ibid*.

³¹ *Ibid*.

³² *Ibid*, 31.

³³ W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 40.

³⁴ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 31.

tortura estas almas inquietas, enfraquecidas pela angústia. À sua volta, o cinzento ganha espessura e, por medo ou por desespero, lançam-se na mais negra noite.”³⁵

Consequentemente, o produto dos artistas que se corrompem dá lugar a uma arte também ela contaminada, uma arte que só se preocupa no «como» agradar ao espectador, fazendo nascer assim milhares de obras de arte que concorrem entre si, mesmo que as diferenças sejam mínimas, o que importa é a procura descontrolada do sucesso tornando a procura cada vez mais leviana. A fé que move estes artistas é “o «credo» de uma arte sem alma.”³⁶

Mas apesar de predominar este «credo» sem sentido, o triângulo espiritual continua a avançar como “um novo Moisés desce da montanha e olha a dança em volta do bezerro de ouro. E, apesar de tudo, ele concede aos homens a fórmula de uma nova sabedoria.”³⁷ Resta a esperança de que o artista veja no objecto não apenas a sua matéria mas principalmente aquilo que a ultrapassa. A partir do momento em que o artista se relaciona emotivamente e intimamente com o objecto a arte recupera o que lhe havia sido retirado tornando-se em “fermento espiritual”³⁸. A arte recupera a sua essência e a sua alma, que é o seu próprio conteúdo e que se exprime aos outros por meios que só a ela lhe são próprios. Abre assim o “ilimitado de nós, implanta-nos no absoluto que transcende o real, mas fixa aí esse absoluto numa radical imanência, porque a transcendência que nos abre é imanente a si própria.”³⁹

Como constatamos, o triângulo espiritual continua a elevar-se lentamente. Ao longo deste movimento, conseguimos verificar uma viragem espiritual que começa na base do triângulo, a sua secção mais ampla, até ao seu topo. A secção inferior do triângulo caracteriza-se pelo domínio da fé no «Credo» materialista, sendo que “Judeus, católicos, protestantes,

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, 32.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ V. FERREIRA, *Invocação ao meu corpo*, 191.

todos os que o povoam são essencialmente ateus”⁴⁰, embora só os mais audazes ou os mais limitados o reconheçam. Para esta secção “Deus está morto”⁴¹, dando lugar a um ateísmo fundamentalista e pertinaz. “A arte entrou assim na grande ordenação moderna que exige a abolição dos valores mas como se eles permanecessem. Como na moral de que fala Sartre, Deus foi apeado mas a sua lei manteve-se como se ele dominasse ainda do seu trono.”⁴² Politicamente sobressai o ideal republicano e economicamente são fiéis ao socialismo, que peleja vorazmente contra o capitalismo. No que diz respeito à ciência, é de esperar que este grupo seja positivista. De facto, eles “apenas dão credulidade ao que pode ser medido e pesado. Para eles, tudo o resto é uma perigosa tolice, do género daquela com que eles ontem consideravam as teorias de hoje «demonstradas»”.⁴³ Artisticamente há o reconhecimento da individualidade e personalidade do artista, se este estiver inserido dentro do balizamento que é estabelecido por outros. O Naturalismo é a corrente artística que se desenvolve nesta fase do triângulo espiritual.

À medida que vamos ascendendo no triângulo, os limites de cada secção vão dissipando, o que faz com que se instale uma insegurança que predomina sobre uma evidente ordem das secções anteriores. Kandinsky define-nos esta insegurança como “um mal-estar idêntico ao que é sentido pelos passageiros de um transatlântico, quando em pleno mar alto a terra se desvanece no nevoeiro e as vagas levantadas pelo vento se assemelham a negras montanhas.”⁴⁴ Este medo acentua-se porque o nível cultural vai aumentando à medida que se ascende no triângulo espiritual. As certezas vão desaparecendo, dando lugar a interrogações e à reflexão; a única certeza que permanece é a certeza da mudança. Existe a consciência de que o que foi afirmado ontem como verdade pode vir a ser refutado e alterado hoje, assim como a verdade de hoje pode vir a ser alterada amanhã. No que diz respeito à arte, aqueles que tentam

⁴⁰ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 35.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² V. FERREIRA, *Invocação ao meu corpo*, 181.

⁴³ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 36.

⁴⁴ *Ibid.*

consecutivamente traçar barreiras artísticas não se apercebem que estão num permanente erro e que quando se consciencializarem desse mesmo erro tentarão erguer novas barreiras. “E assim será até que reconheçam que o princípio exterior da arte só é válido para o passado e jamais para o futuro.”⁴⁵ Para ultrapassar este erro é necessário recorrer à intuição para evitar que se cristalize materialmente aquilo que ainda não existe. “Só a intuição pode reconhecer os guias espirituais que levarão ao reino do futuro. O talento do artista traça o caminho. A teoria ilumina como uma lanterna as formas cristalizadas do «ontem» e de tudo o que o procedeu.”⁴⁶

À medida que se sobe na pirâmide, a confusão vai aumentando. A ciência materialista vai perdendo crédito e há uma aproximação dos “problemas do espírito”⁴⁷. Esta viragem espiritual que se vai estabelecendo torna-se num bote de salvação para aqueles que se sentem perdidos no materialismo dos seus contextos.

“Quando a religião, a ciência e a moral são sacudidas (esta última pela mão rude de Nietzsche), e os seus apoios exteriores ameaçam ruir, o homem afasta o seu olhar das contingências exteriores, e transporta-o para dentro de si mesmo. A literatura, a música, a arte são os primeiros sectores a serem atingidos. É aqui que, pela primeira vez, se pode tomar consciência desta viragem espiritual. Aí se reflecte a sombria imagem do presente. A grandeza deixa-se pressentir, ainda que sob a forma de um ponto minúsculo, que só uma ínfima minoria descobrira e que a grande massa ignora.”⁴⁸

A descoberta desta ínfima minoria a que o autor se refere é a descoberta da «Beleza interior». Aquilo a que os ignorantes chamam de fealdade resulta, para esta minoria, como que numa “necessidade interior imperiosa, de uma renúncia às formas convencionais de Belo.”⁴⁹ A atual tendência do homem para as coisas do exterior impede que ele reconheça naturalmente a necessidade interior; mas se houver uma negação das formas frequentes do «Belo» haverá a hipótese do homem manifestar a sua verdadeira personalidade. Sem liberdade, a arte é

⁴⁵ *Ibid*, 37.

⁴⁶ *Ibid*.

⁴⁷ *Ibid*, 39.

⁴⁸ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 40.

⁴⁹ *Ibid*, 43.

completamente asfixiada e quanto à pintura são as tendências impressionistas que começam a permitir aos artistas exprimir a «Beleza interior» das formas.

“Puramente naturalistas, estas tendências, na sua forma dogmática, conduzem à teoria do «Neo-Impressionismo», que já toca no abstracto. Esta teoria (que os neo-impressionistas consideram universal) não consiste em fixar na tela um fragmento da natureza retirada ao acaso, mas mostrá-la em todo o seu esplendor e brilho.”⁵⁰

Entre alguns pintores do século XIX que procuraram os “domínios imateriais”⁵¹ encontram-se Rosseti, Boecklin e Segantini, sendo que “todos estes artistas procuram nas formas exteriores o conteúdo interior.”⁵² Dante Gabriel Rosseti, natural de Londres, integrou-se nos Pré-Rafaelistas⁵³ e tentou “revalorizar o artesanato, os estilos medievais e dos primitivos renascentistas, preconizando uma arte espontânea e ingénua, criando um novo ideal de beleza feminina e repudiando a industrialização”⁵⁴. O artista suíço que se segue, Arnold Boecklin, revela “interesse pela mitologia”⁵⁵ e por “temas alegóricos de toque patético.”⁵⁶ A morte também foi um dos temas que o levou a produzir várias pinturas e a “riqueza onírica”⁵⁷ da maior parte dos seus quadros destacavam-se pela predominância da cor. Finalizamos este trio de pintores do século XIX com o italiano Giovanni Segantini. Este pintor, apesar de se inspirar nas formas mais materiais da natureza como os cumes das montanhas, as pedras, os animais, foi

⁵⁰ *Ibid*, 44.

⁵¹ *Ibid*.

⁵² *Ibid*, 45.

⁵³ A Irmandade Pré-Rafaelita, também Fraternidade Pré-Rafaelita ou, simplesmente, Pré-Rafaelitas, foi um grupo artístico fundado em Inglaterra em 1848 por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais e dedicado principalmente à pintura. Este grupo, organizado ao modo de uma confraria medieval, surge como reacção à arte académica inglesa que seguia os moldes dos artistas clássicos do Renascimento. Inseridos no espírito revivalista romântico da época, os pré-rafaelitas desejam devolver à arte a sua pureza e honestidade anteriores, que consideram existir na arte medieval do Gótico final e Renascimento inicial. Ao se auto-denominarem pré-rafaelitas realçam o facto de se inspirarem na arte anterior a Rafael, artista que tanto influencia a academia inglesa e que é conseqüentemente criticado pelos pré-rafaelitas. A influenciar este grupo vão estar também os Nazarenos, uma confraria de pintores alemães que, no início do século XIX, se estabelece em Roma e tem como objectivo repor a arte paleocristã. (cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Irmandade_Pré-Rafaelita).

⁵⁴ J. ARRECHA/ V. SOTO, *Dicionário de Arte – Pintores do Século XX*, 295.

⁵⁵ *Ibid*, 27.

⁵⁶ *Ibid*.

⁵⁷ *Ibid*.

o mais abstracto e menos material dos três nas suas obras. “Nos últimos anos de vida, entregou-se a investigações simbólicas e a visões místicas, muitas vezes inspiradas na obra dos pré-rafaelistas, ...ou nas composições de Böcklin.”⁵⁸

Ao passarmos para o século XX encontramos dois artistas que constituem o ponto de partida e o apogeu das tendências normativas da arte deste século. O ponto de partida inicia-se com o pintor francês Paul Cézanne, que recorre apenas a meios pictóricos como a cor e a forma para conseguir penetrar na essência da natureza. “Não se interessa pela captação do fugaz, pelo registo da aparência mutável da realidade sobre a tela”⁵⁹ mas “substitui a impressão, o mero registo do visual, por uma análise minuciosa dos objectos. Com Cézanne regressa-se a uma pintura de ideias, à imagem como resultado de uma elaboração mental que encerra a experiência pessoal do artista.”⁶⁰ Este artista chega mesmo a pintar imagens que procuram reproduzir o divino, dado que “o objecto em si mesmo é para ele um ponto de partida (homem ou qualquer outra coisa, pouco importa)”⁶¹. É com a genialidade de Cézanne que “a pintura perde toda a finalidade mimética relativamente ao mundo exterior e o quadro converte-se numa entidade autónoma regida por leis próprias.”⁶² Segundo Cézanne “o autentico artistas procura a verdadeira realidade. Transcende o exterior e toda a sua atenção centra-se na simplicidade originária da realidade em si.”⁶³ O apogeu dá-se com o espanhol Pablo Picasso, que se torna no epítome daqueles que extrapolam os limites do triângulo espiritual. “Constantemente impellido pela necessidade de se exprimir, arrastado por impulsos, Picasso atira-se de processo em processo. Se um abismo os separa, Picasso transpõe-no de um salto insensato e atinge o outro lado, sob o grande espanto da corte compacta dos seus fiéis admiradores. Eles que pensavam já o ter atingido, e eis que tudo recomeça.”⁶⁴ O conceito e a estética da arte mudou radicalmente com as obras de Picasso, que foi influenciado pela arte de Cézanne, até chegar ao movimento

⁵⁸ *Ibid*, 310.

⁵⁹ L.G. DE CARPI, *Tesouros artísticos do Mundo – As vanguardas do século XX*, 34.

⁶⁰ *Ibid*.

⁶¹ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 45.

⁶² L.G. DE CARPI, *Tesouros artísticos do Mundo – As vanguardas do século XX*, 35.

⁶³ K. WAAIJMAN, *Espiritualidad, formas, fundamentos e métodos*, 197.

⁶⁴ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 45.

francês denominado Cubismo. Os seus quadros representam mais a simbólica do humanismo do que uma composição harmónica de cores e formas. “A obra de Picasso é um símbolo da nossa época. Nela encontramos os medos, as angústias, as superstições, os mitos do homem do século XX.”⁶⁵

Com a emancipação gradual dos artistas, as diversas artes começaram a transmitir a sua verdadeira essência através dos seus próprios meios. “Vemos despontar a tendência para o «não realismo», a tendência para o abstracto, para a essência interior.”⁶⁶ Foi crescendo a consciência de que o mimetismo realista das coisas da natureza não pode ser o fim último da arte, fazendo com que haja uma procura de ritmo, da construção abstrata e do dinamismo da cor. Ao contrário da música, “que é por excelência a arte que exprime a vida espiritual do artista”⁶⁷, a pintura ainda recorre ao processo de analisar os meios e as formas da natureza para se desenvolver, mas tem a vantagem de mostrar ao espectador “o efeito maciço instantâneo do conteúdo total de uma obra.”⁶⁸ Estas diferenças entre as artes não fazem com que elas se substituam, porque “cada arte possui as suas próprias forças”⁶⁹, mas faz com que a arte em geral se aprofunde cada vez mais; é indício de que “todo aquele que mergulhar nas profundezas da sua arte, à procura de tesouros invisíveis, trabalha para elevar esta pirâmide espiritual, que alcançará o céu.”⁷⁰

⁶⁵ L.G. DE CARPI, *Tesouros artísticos do Mundo – As vanguardas do século XX*, 77.

⁶⁶ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 49.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, 50.

⁶⁹ *Ibid.*, 51.

⁷⁰ *Ibid.*

3. *Ação da cor*

Numa terceira fase do seu pensamento, Kandinsky desenvolve o efeito que a ação da cor tem sobre o homem. Numa primeira análise, uma análise do ponto de vista estritamente físico, conclui-se que o olho sente de imediato a cor. O olhar é seduzido imediatamente pela beleza da cor e “a alegria penetra a alma do espectador”⁷¹; mas logo a alegria desvanece, pois é resultado de uma sensação física, logo de curta duração. Ao ser desviado da cor o olhar já não a reconhece e a ação física da cor desaparece. Mas o vislumbre das cores também pode provocar impressões psíquicas que nos remetem para sensações distintas.

“As cores claras atraem o olhar e retêm-no. As claras e as quentes fixam-no ainda com mais intensidade; tal como a chama que atrai o homem com um poder irresistível, também o vermelhão atrai e irrita o olhar. O amarelo-limão vivo fere os olhos. A vista não o suporta. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente de uma trombeta. O olhar pestaneja e abandona-se às calmas profundezas do azul e do verde.”⁷²

A profundidade do espírito tem a ver diretamente com o poder que a ação da cor exerce em cada homem. Quanto mais profundo for o espírito, mais profunda é a emoção que a cor provoca na alma. “A cor provoca então uma vibração psíquica. E o seu efeito psíquico superficial não é mais, em suma, que a via para alcançar a alma.”⁷³ Pode-se afirmar de certa forma que a cor funciona por associação, dado que o vermelho nos pode desencadear uma sensação interior semelhante à chama, uma sensação quente e excitante, visto que é a sua cor.

“Mas a associação em si mesma parece-nos insuficiente para explicar a acção da cor sobre a alma. No entanto a cor é um meio para exercer uma influência directa sobre a alma. A cor é a tecla; o olho o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas.

⁷¹ *Ibid*, 57.

⁷² *Ibid*, 58.

⁷³ *Ibid*.

O artista é a mão que, ao tocar nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração justa.

A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.

*A este fundamento, chamaremos o *Princípio da Necessidade Interior*.*⁷⁴

Para que se compreenda de forma mais profunda a ação da cor na vivência da espiritualidade humana, é necessário fazer um desenvolvimento acerca da linguagem das formas e das cores. Nesta linha, primeiramente constamos que a pintura recorre à cor e à forma, para atingir os seus objectivos. “A forma pode existir independentemente como representação do objecto (real ou não), ou como delimitação puramente abstracta de um espaço ou de uma superfície.”⁷⁵ Dado que existe uma relação inevitável entre a forma e a cor, é evidente que a própria forma exerce efeitos sobre a cor. A forma em si, quer ela seja abstracta ou geométrica, é um ser espiritual. Um triângulo, um círculo, um quadrado, todas as formas imagináveis se distinguem entre si dada a sua singularidade espiritual. Cada forma “emana um perfume espiritual que lhe é próprio.”⁷⁶ É nesta singularidade que constatamos a relação que existe entre a forma e a cor. Um triângulo, por exemplo, preenchido de amarelo exerce uma ação completamente diferente de um triângulo preenchido de azul, apesar da forma ser a mesma.

“Facilmente nos apercebemos de que o valor de uma certa cor é sublinhado por uma dada forma e atenuado por outra. As cores agudas têm uma maior ressonância qualitativa nas formas pontiagudas, (como, por exemplo, o amarelo num triângulo). As cores que se podem qualificar de profundas são reforçadas nas formas redondas (o azul num círculo, por exemplo). É evidente que a dissonância entre a forma e a cor não pode ser considerada uma «desarmonia». Pelo contrário, pode representar uma possibilidade nova e, portanto, uma causa de harmonia.”⁷⁷

Basicamente a forma é a delimitação exterior de algo que, por sua vez, também contém um conteúdo interior. Portanto, a forma é o manifesto exterior do conteúdo interior, quer essa

⁷⁴ *Ibid*, 60.

⁷⁵ *Ibid*, 63.

⁷⁶ *Ibid*, 65.

⁷⁷ *Ibid*.

forma seja delimitada, representando um objecto material, quer seja uma forma abstracta que não represente qualquer realidade. Cada vez mais encontramos formas que se situam entre o material e o abstracto. Comprova-se que maior parte dos artistas temem as formas completamente abstractas. Mas, por outro lado uma arte exclusivamente material não existe porque é impossível reproduzir algo com uma fidelidade absoluta. O artista, ao reproduzir, depende dos seus sentidos, não se limita a uma reprodução fotográfica, a um simples registo do objecto. “*Torna-se portanto evidente que a harmonia das formas deve repousar no princípio do contacto eficaz da alma humana. Este princípio tomou aqui o nome de Princípio da Necessidade Interior.*”⁷⁸

Através deste *Princípio da Necessidade Interior*, o artista vai-se libertando das formas que se estagnam a si próprias e preocupa-se mais com a composição global do quadro, onde as várias formas, reais, parciais ou totalmente abstractas, se encontram dependentes de uma grande forma única. “É assim que vemos passar a primeiro plano o elemento abstracto que ainda ontem se escondia, com timidez, por detrás das tendências puramente materialistas. Nada mais natural, portanto, que este lento crescimento, esta expansão final do abstracto.”⁷⁹ À medida que o artista vai utilizando as formas abstractas, vai-se familiarizando com elas, fazendo com que estas formas entrem no seu domínio e também no domínio do espectador que se acostuma às subtilezas da sua linguagem. Mas é necessário relevar que

“a forma sem conteúdo, não é uma mão, mas sim uma luva vazia, cheia de ar.

O artista ama a forma apaixonadamente, tal como ama os seus instrumentos e o cheiro a terebintina, porque eles são poderosos meios para evocar o conteúdo.

Mas o conteúdo, bem entendido, não é um texto literário... mas a soma das emoções provocadas pelos meios puramente pictóricos.”⁸⁰

⁷⁸ *Ibid*, 66.

⁷⁹ *Ibid*, 68.

⁸⁰ W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 50.

Passando agora ao conteúdo, vemos que também a cor é essencial para a ascensão da arte verdadeiramente pura, e que também ela será guiada pelo *Princípio da Necessidade Interior*. Só desta forma é que a arte se colocará ao “serviço do divino.”⁸¹

Quando se evoca a *Necessidade Interior* deve-se ter em conta as suas três necessidades místicas. Primeiramente, cada artista deve exprimir a sua personalidade, deve ser um criador que expressa o que lhe é próprio. Depois, estando cada artista contextualizado por uma época, ele deve transmitir aquilo que é próprio da sua época. Por fim,

“cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir aquilo que, em geral, é próprio da arte. (Elemento artístico puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos de todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e que não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a qualquer lei temporal ou espacial).”⁸²

Este terceiro elemento tem uma particular importância, porque os dois primeiros sozinhos são limitados ao tempo e espaço. Desta forma, a obra de arte deve ser possuidora destes três elementos, que são indissociáveis entre si. Deve ressaltar sempre o elemento puro e eterno em relação ao elemento estilístico da época, não esquecendo que “quanto mais uma obra «actual» possuir os elementos particulares do artista e do seu século, tanto mais encontrará o acesso à alma dos seus contemporâneos.”⁸³

Resumindo, “o efeito da necessidade interior, e portanto o desenvolvimento da arte, é uma exteriorização progressiva do eterno-objectivo no temporal-subjectivo. Digamos que é a conquista do subjectivo através do objectivo.”⁸⁴

Nesta mesma linha, Kandinsky revela um dado que é de extrema importância para todos os tempos, principalmente para o nosso:

⁸¹ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 73.

⁸² *Ibid*, 73.

⁸³ *Ibid*, 74.

⁸⁴ *Ibid*, 75.

“a procura do carácter pessoal do estilo e, acessoriamente, do carácter nacional de uma obra estão longe de ter a importância que hoje em dia se lhes atribui. A finalidade geral das obras, que ao longo dos milénios, em vez de diminuir, é reforçada, não reside na exterioridade das coisas, mas nas suas raízes interiores mais profundas, no conteúdo místico da arte. A submissão à escola, a procura da «tendência», a pretensão de se obterem na obra, a qualquer preço, as «regras» e os meios de expressão próprios de uma época, apenas nos desviam do caminho e levam-nos necessariamente à incompreensão, ao obscurantismo e ao emudecimento.

O artista deve ser cego para as formas «reconhecidas» ou «não reconhecidas», surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo. Os seus olhos devem abrir-se para a vida interior, e os seus ouvidos estar atentos à voz da Necessidade Interior.

Só então se poderá servir impunemente de todos os processos, mesmo dos interditos. Este é o único caminho para exprimir a necessidade mística que é o elemento essencial de uma obra.

Todos os processos são sagrados, se são interiormente necessários.

Todos os processos são sacrílegos, se não são justificados pela *Necessidade Interior*. ”⁸⁵

Wassily Kandinsky, para além de nos alertar para este dado, e apesar de ele próprio ser um dos pintores que mais se dedicou à teorização da arte, também nos desperta para o facto de que nunca a teoria deverá preceder a prática na arte. A sensibilidade deve ser o domínio do desenvolvimento da arte, sendo a “intuição que dá vida à criação.”⁸⁶ Ficar preso à teoria significa reprimir o sentimento inato do artista, que é “o talento, no sentido evangélico do termo, que não se deve enterrar.”⁸⁷

Para que o artista não corra o risco de ficar preso à teoria, ele deve conhecer de uma forma exaustiva o ponto de partida dos seus exercícios. Segundo Wassily Kandinsky, este ponto de partida “é a ponderação do valor interior dos elementos materiais por meio da grande balança objectiva, ou seja, da análise da cor que tem de actuar em todos os seres humanos.”⁸⁸ Se até agora houve uma maior focalização na questão da forma, a partir deste momento centremo-nos no desenvolvimento da ação da cor.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, 76.

⁸⁷ *Ibid.*, 77.

⁸⁸ *Ibid.*

Primeiramente deparamo-nos com a *cor isolada* que nos remete para dois estados da própria cor: o frio ou o calor da cor e a claridade ou obscuridade da cor. Desta forma podemos encontrar cores que são quentes, mas que podem variar entre o claro e o escuro, ou então cores que são frias e simultaneamente claras e escuras. O estado frio ou quente da cor verifica-se geralmente quando a cor tende mais para o azul ou para o amarelo, respectivamente. Portanto, esta diferença de estados da cor, que oscila entre o quente e o frio, é o “*Primeiro Grande Contraste*”⁸⁹ em relação ao valor interior da cor, visto que o calor tende a aproximar-se do espectador, enquanto que o frio afasta. O amarelo e o azul, para além dos seus movimentos horizontais que aproximam e afastam, também se distinguem pelos movimentos excêntricos e concêntricos. Tomando como exemplo dois círculos, um preenchido de amarelo e outro de azul, constata-se que o amarelo irradia força e capta o espectador, enquanto que o azul se fecha em si mesmo afastando-se do espectador. “O primeiro círculo incide sobre o olho e o segundo absorve-o.”⁹⁰ Quanto mais claro é o amarelo ou quanto mais escuro é o azul mais ambos os seus efeitos se intensificam.

O “*Segundo Grande Contraste*”⁹¹ da cor está na diferença entre o branco e o preto. Também estas cores tendem para o claro (branco) e para o escuro (preto) e predisõem para a aproximação ou afastamento do espectador, revelando assim uma afinidade profunda com o amarelo e o azul.

Apesar de estes pares de cores terem afinidades entre si, quando são misturadas exprimem de formas distintas. Juntando o azul ao amarelo surge um tom esverdeado e juntando o branco ao preto nasce o cinzento. Estas duas cores, verde e cinzento, representam o repouso absoluto, a aniquilação da energia do amarelo e do branco a partir do azul e do preto. A diferença reside na vitalidade do verde, que não encontramos no cinzento, dado que o cinzento é composto por cores (preto e branco) que não possuem uma força realmente ativa. Por outro

⁸⁹ *Ibid*, 78.

⁹⁰ *Ibid*, 80.

⁹¹ *Ibid*, 78.

lado, o amarelo e o azul são cores extremamente ativas sendo que este movimento lhe é intrínseco. É a partir destes movimentos que se consegue determinar a ação espiritual das cores. Ao deixar que estas cores atuem sobre os nossos sentidos vemos que “o primeiro movimento do amarelo, a sua tendência *para* prender o olhar, tendência que, ao forçar a intensidade que lhe é própria, se pode tornar importuna; e o segundo movimento, ao saltar todos os limites, expande força à sua volta...O amarelo atormenta o homem, espicaça-o e excita-o, impõe-se-lhe como um constrangimento, importuna-o com uma insuportável insolência.”⁹²

O *Amarelo* é, como vimos, uma cor vibrante que, comparada com os estados de alma, pode revelar um estado de loucura, de raiva ou até delírio. Opõe-se à melancolia ou à profundidade. O amarelo é a pura força que nos arrebatava e nos desperta.

A profundidade que falta ao amarelo podemos encontra-la no *Azul*. “O azul profundo projecta o homem para o infinito, desperta-lhe o desejo de pureza e uma sede sobrenatural. O azul é a cor do céu, tal como o imaginamos quando ouvimos a palavra «céu».

O *azul* é a cor tipicamente celeste.”⁹³ O azul, quando atinge ambos os seus polos, quer claro quer escuro, também conduz o homem a estados distintos como a quietude ou então a tristeza. Enquanto que o amarelo é uma cor aguda e estridente, o azul é uma cor que se assemelha aos “sons mais graves do órgão”⁹⁴, dificilmente ascende na escala das cores.

O ponto de equilíbrio entre estas duas cores é, evidentemente, o *Verde*. O verde absoluto é, de todas as cores, a mais calma. Esta elimina as forças excêntricas e concêntricas do amarelo e do azul tornando-se numa cor completamente imóvel, imobilidade que “é benéfica para os homens e para as suas almas que desejam repouso.”⁹⁵ Ao mesmo tempo o verde pode adquirir uma postura demasiada passiva, comum. Será por isto que o verde é a cor que mais se revela no verão, ou seja, depois da turbulência da Primavera a natureza apazigua-se e

⁹² *Ibid*, 80.

⁹³ *Ibid*, 82.

⁹⁴ *Ibid*, 83.

⁹⁵ *Ibid*.

contempla-se a si própria. Apesar de o verde claro revelar indiferença e o escuro indicar repouso, o verde será sempre uma cor imóvel.

Segue-se o *Branco* que chegou a ser considerado como uma *não-cor* pelos pintores impressionistas. O branco representa a ausência de cor, o silêncio absoluto. Como nos define Kandinsky: “É um «nada» pleno de alegria juvenil, ou melhor, um «nada» anterior ao nascimento, a qualquer começo.”⁹⁶

Contrariamente ao branco, o *Preto* é “um «nada» sem possibilidades, um «nada» morto depois de o Sol morrer... sem esperança de futuro.”⁹⁷ Qualquer cor sobreposta ao preto ganha uma vitalidade imediata, torna-se mais forte e eficaz. O preto é comparado a um cadáver sem vida ou então a uma pausa vazia. “Não é por acaso que o branco representa a alegria e pureza imaculada, e o negro, a tristeza mais profunda, o símbolo da morte.”⁹⁸

Se o branco representa o silêncio e o preto a pausa, então a combinação destas duas cores, o *Cinzento*, representa a imobilidade sem esperança. Ao contrário do verde, o cinzento não respira transmitindo assim o desespero. O cinzento também pode ser resultado da junção do verde e do vermelho, mas é já um cinzento que revela alguma esperança, é uma “mistura espiritual de passividade e de uma actividade ardente e devoradora.”⁹⁹

O *Vermelho*, como se esperaria, é uma cor quente, ferosa e agitada. Esta agitação não é dispersa como a do amarelo, mas é uma agitação poderosa e madura que se centra em si mesmo. Do vermelho claro ao vermelho escuro, esta é uma cor que evoca sempre estados viris e concretos. O vermelho claro e quente conduz-nos para a força, a energia, a decisão e o triunfo enquanto que o vermelho médio nos evoca estados de alma como a paixão. Se adicionarmos azul ao vermelho estamos a arrefecê-lo, retirando-lhe o seu significado. Os pintores atuais estão

⁹⁶ *Ibid*, 86

⁹⁷ *Ibid*.

⁹⁸ *Ibid*.

⁹⁹ *Ibid*, 87.

alertados para este “arrefecimento brutal”¹⁰⁰, considerando que as tonalidades que produzem são tonalidades «sujas». Esta é uma atitude que é reputada injusta por Kandinsky, pois “todos os meios que nasçam da *Necessidade Interior* são igualmente puros. Aquilo que do exterior parece «sujo» é em si mesmo «puro».”¹⁰¹ O vermelho é então uma cor incandescente que pode correr riscos se lhe for misturado o preto, perdendo a sua luminosidade atrativa .

Esta perda de incandescência do vermelho, consequência da adição de preto, transforma-se em *Castanho*. Esta cor é manifestação de dureza, estagnação e retardação, “na qual o vermelho é apenas um murmúrio levemente perceptível.”¹⁰² Ao contrário do azul marinho, extremamente profundo, o vermelho, mesmo que escurecido, murmura sempre algo do seu carácter próprio.

Entre a combinação do amarelo e do vermelho surge o *Laranja*. Esta cor reúne os melhores aspectos de cada uma das suas cores precedentes. Assim, o laranja é uma cor radiosa como o amarelo, mas não é dispersa e indomável. O vermelho conserva-lhe a seriedade, tornando-o numa cor expansiva que chama e reúne em seu torno. O laranja evoca saúde e vitalidade.

O *Violeta* é a cor que se opõe ao laranja. Ambas são cores que têm como base o vermelho, mas no violeta substitui-se o amarelo pelo azul. Esta cor lembra-nos o luto: “existe nele algo de doentio, de extinto, de triste.”¹⁰³

Sendo assim concluímos que, no mundo das cores, existem quatro grandes contrastes entre: o amarelo e o azul, o branco e o preto, vermelho e o verde, o laranja e o violeta. Se o branco e o preto representam os dois polos da vida e da morte, respectivamente, então as

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, 88.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, 89.

restantes seis cores “apresentam-se-nos como um imenso círculo, como uma serpente a morder a cauda (símbolo do infinito e da eternidade).¹⁰⁴”

Todos estes estados de alma que foram revelados após esta análise das várias cores não podem ser considerados como estados de alma estanques. “Eles não são mais que estados materiais da alma.”¹⁰⁵ As vibrações que nos despertam as cores são intraduzíveis em palavras, porque essa tradução iria reprimir o valor total das cores, haveria sempre algo por dizer em relação à ação que as cores têm sobre o homem. “E este algo não será um acessório superficial, mas o elemento essencial.”¹⁰⁶ É esta presença de algo que não é totalmente explicável que forma a atmosfera espiritual.

“Ela assemelha-se ao ar, que tanto pode estar limpo como saturado dos elementos mais estranhos. Não são apenas os actos que todos podem observar, os pensamentos e sentimentos susceptíveis de se exprimir exteriormente que constituem a atmosfera espiritual. São também os actos escondidos, ignorados por todos, os pensamentos informulados, os sentimentos não exprimidos (tudo aquilo que acontece no interior do homem).¹⁰⁷

A ação da cor sobre cada ser humano é a base na qual se harmonizam diversos valores. O artista, ao exprimir aquilo que lhe é próprio da sua época, constata que, atualmente, a harmonia baseada na cor isolada é dificilmente aceitável. Como vimos, a diversidade de cores revela tantos estados de alma como aqueles o homem consegue experienciar na sua vivência. Este turbilhão de experiências é a base que leva o artista a compor a sua obra, sendo que “*a composição que se apoia nesta harmonia é uma justaposição de formas coloridas e desenhadas que, enquanto tal, mantêm uma existência independente, procedendo da Necessidade Interior, e constituindo, na comunidade resultante, um todo denominado quadro.*”¹⁰⁸ O que seria de esperar que fosse desarmonioso ganha muito valor se for baseado na

¹⁰⁴ *Ibid*, 90.

¹⁰⁵ *Ibid*.

¹⁰⁶ *Ibid*.

¹⁰⁷ *Ibid*, 92.

¹⁰⁸ *Ibid*, 93.

lei dos contrastes, se for baseado na justaposição de cores. O vermelho e o azul, duas cores que não têm qualquer semelhança física, devido ao seu contraste espiritual, formam das mais belas harmonias pictóricas. Esta harmonia, entre o vermelho e o azul, está bem patente na pintura primitiva, assim como na pintura religiosa. “Encontramos frequentemente, nas obras de pintura e escultura pintada, a Virgem com um vestido vermelho sob um manto azul. Como se o artista quisesse simbolizar a efusão da graça enviada ao homem, para esconder o Humano sob o Divino.”¹⁰⁹

Considerando assim a harmonia das cores, as possibilidades de combinações pictóricas são inumeráveis. Depois do primeiro passo que leva à pintura abstrata, o afastamento do objecto material, há uma renúncia à terceira dimensão, uma renúncia ao relevo, lançando o objecto real para o abstrato. Desta forma, a tela tornou-se no leito de todas as possibilidades na âmbito da pintura e do desenho. Só mesmo a tela se torna num contratempo para a pintura pois ela não pode escapar à sua própria realidade material. Mas a cor “utilizada adequadamente...pode avançar ou recuar, transformando a imagem num ser flutuante, o que equivale à extensão pictórica do espaço.

Esta acção dupla, na assonância ou na dissonância, confere à composição gráfica ou pictórica possibilidades imensas.”¹¹⁰

4. A obra de arte e o artista

A pintura passa agora por uma nova fase, em que se vê liberta da sua dependência estreita com a natureza; mas daí até atingir uma base onde a se torne puramente espiritual vai

¹⁰⁹ *Ibid*, 94.

¹¹⁰ *Ibid*, 95.

um longo percurso. O pintor começa de uma forma imatura a utilizar a cor, até que eduque os seus sentidos e principalmente a alma, “no sentido de a tornar capaz de pesar a cor nas suas subtis oscilações, de desenvolver todos os seus meios, para que, no dia do nascimento da obra, ele receba, não só as impressões exteriores (e talvez suscitar as interiores), mas também que seja capaz de agir como força determinante.”¹¹¹ O artista vai-se libertando da vinculação à natureza, fazendo suas as formas que observa, tendo como limite a abstração total. A liberdade do artista em transformar as formas e associar-lhe cores pode ir até onde chega a sua própria intuição. Por isso, “não será de mais repetir a importância e a necessidade de desenvolver essa intuição.”¹¹² É certamente através desta intuição apurada que o artista conseguirá ascender no triângulo espiritual e ultrapassar os pintores mais primitivos. Com a possibilidade do artista ultrapassar os limites do abstrato, chegando à abstração pura, e os limites do realismo, chegando ao realismo puro, “hoje tudo está à disposição do artista.”¹¹³ Mas ao mesmo tempo esta liberdade não pode ser entendida como libertinagem, mas como “servidão”¹¹⁴, visto que todas estas possibilidades de expressão devem ser provenientes da Necessidade Interior. Neste ponto, a pintura é capaz de ultrapassar a própria natureza e o artista torna-se capaz de comunicar “com o mundo através de uma totalidade”¹¹⁵, que não encontra na natureza mas é proveniente “do seu próprio espírito ou, melhor ainda, do seu espírito fecundado por uma inspiração divina.”¹¹⁶

Nesta sua relação com a pintura, o artista deve atingir a finalidade de apurar a alma humana através da sua obra. Sendo assim, o pintor é um privilegiado em comparação com aqueles que estão desprovidos de qualquer talento artístico. Aqui surge-lhe uma responsabilidade acrescida, dado que deverá desenvolver o seu talento de uma forma humilde,

¹¹¹ *Ibid*, 100.

¹¹² *Ibid*, 102.

¹¹³ *Ibid*, 108.

¹¹⁴ *Ibid*, 109.

¹¹⁵ *Ibid*.

¹¹⁶ *Ibid*, nota 9.

tendo em atenção que são os seus atos, pensamentos e sentimentos que transfiguram ou corrompem a atmosfera espiritual da pintura.

“Se o artista é sacerdote da «beleza», esta deve ser procurada, segundo o principio do *valor interior*... A «beleza» só pode ser medida pela escala da *Grandeza e da Necessidade Interior*... *É o belo que procede de uma necessidade interior da alma. É o belo¹¹⁷ que é belo interiormente.*”¹¹⁸

¹¹⁷ Por este belo entenda-se “*tudo* o que, mesmo imperceptivelmente, refina e enriquece a alma. É por isso que em pintura, cada cor é bela interiormente, porque cada vibração enriquece a alma... Nada é «feio» no seu sentido interior, ou seja, no seu efeito sobre a alma dos outros.” (W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 116, nota 7).

¹¹⁸ *Ibid*, 114.

Capítulo II – Conteúdo e Forma

“O artista é capaz de produzir objectos, mas isso de per si ainda não indica nada sobre as suas disposições morais. Neste caso, não se trata de plasmar-se a si mesmo, de formar a própria personalidade, mas apenas de fazer frutificar capacidades operativas, dando forma estética às ideias concebidas pela mente.”¹¹⁹

No desenvolvimento do primeiro capítulo desta dissertação foi exposta, de forma sucinta, a importância do conteúdo e da forma na pintura. No contexto em que foi desenvolvida – contexto relacionado com o valor da cor para a pintura, onde a cor sólida era o próprio conteúdo – a importância do conteúdo e da forma na pintura, no seu todo, ficou por desenvolver. Visto que a explicação destes dois conceitos é de extrema importância para a pintura contemporânea, o objectivo deste segundo capítulo é explorar o significado de conteúdo e forma na pintura, continuando a ter como grande orientadora a teoria de Wassily Kandinsky, mais concretizada nas suas obras «O Futuro da Pintura» e «Gramática da Criação».

A definição mais concreta que encontramos de conteúdo e de forma no primeiro capítulo desta dissertação é a seguinte: basicamente a forma é a delimitação exterior de algo que, por sua vez, também possui um conteúdo interior. Portanto, a forma é o manifesto exterior do conteúdo interior, quer essa forma seja figurativa, representando um objecto material, quer seja uma forma abstracta que não represente qualquer realidade.

1. Conteúdo

Primeiramente concentremo-nos na aceção de conteúdo, principalmente a que nos é facultada por Kandinsky: “O conteúdo é o conjunto dos efeitos organizados segundo uma

¹¹⁹ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 2.

finalidade interior.”¹²⁰ Segundo este conceito será evidente afirmar que, se não existir uma finalidade interior do próprio artista, então o conteúdo não existe. Acontece que a finalidade interior do artista e consequentemente o conteúdo da sua obra de arte pode surgir de um ou de outro de dois processos que nos são expostos por Kandinsky:

“1. A desagregação da vida material e sem alma do século XIX, isto é, o abandono dos suportes materiais considerados como sendo os únicos sólidos, a decomposição e dissolução das partes isoladas;

2. A edificação de uma vida intelectual e espiritual do século XX, da qual já somos testemunhas, e que se manifesta e se encarna já hoje em formas expressivas e poderosas.

Estes dois processos constituem os dois aspectos do «movimento contemporâneo».”¹²¹

Qualquer que seja o processo escolhido, este deverá ter sempre como aliado a intuição do próprio artista. Se o pintor se desligar da sua intuição, se a obra apenas fluir do seu intelecto, esta jamais se sustentará, dado que “o trabalho intelectual por si só (isto é, sem o elemento intuitivo) jamais produziu o nascimento de obras vivas.”¹²² Wassily Kandinsky afirma com convicção: “As obras normais da pintura abstracta jorram da fonte comum a todas as artes: a intuição.”¹²³ Os artistas que recorrem apenas ao intelecto, que constroem as suas obras em bases puramente materialistas, negam e procuram eliminar o sentimento, para servir a mediocridade das suas obras descartáveis. Voltamos à “arte pela arte”, tal como foi debatida no primeiro capítulo e que é uma ameaça à revelação do conteúdo da arte. “À força de ser colocada ao serviço de conveniências particulares, a obra de arte é despojada da sua antiga dignidade, é-lhe retirado o privilégio do milagre.”¹²⁴ Não se quer afirmar aqui que o intelecto não poderá ser uma forte componente para a realização de uma obra de arte, mas o intelecto utilizado como único suporte certamente não criará uma obra de arte, que resulta de uma finalidade interior e intuitiva do artista.

¹²⁰ W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 17.

¹²¹ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 33.

¹²² W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 37.

¹²³ *Ibid*, 38.

¹²⁴ H. FOCILLON, *A vida das formas, seguido de elogio da mão*, 12.

Para além da importância da intuição do artista, é também preciso ter em conta os meios de expressão com que o conteúdo de uma obra de arte pode ser traduzido. Assim, terá de ser referida a diferença entre «a arte dita “objectiva” e “sem objecto”»¹²⁵, ambas dois meios distintos, que expressam o conteúdo da arte. Pelo próprio nome de cada um dos meios é simples chegar ao seu significado. Primeiramente, a arte objectiva caracteriza-se por recorrer a “elementos naturais *exteriores* aos meios puramente pictóricos, de modo que a ressonância total da sua obra se compõe de dois aspectos diferentes”¹²⁶. No segundo caso, a arte sem objecto recorre apenas a elementos puramente pictóricos, para fazer transmitir o seu conteúdo. Como foi descrito no capítulo precedente, a cor só por si transmite um conteúdo a uma paleta de emoções colossal.

Depois de traçadas estas considerações sobre a questão do conteúdo, parece que se tornam insuficientes para descrever a real profundidade do valor do conteúdo numa obra de arte, neste caso do valor do conteúdo de uma pintura. Para alcançar a verdadeira aceção do que é o conteúdo, é necessário passar a fazer uma reflexão sobre a questão da forma, pois ambas se complementam.

2. Forma

Concluiu-se que o conteúdo advém da intuição do artista, do seu “espírito *criador* (a que poderemos chamar espírito abstracto)”¹²⁷ que “accede então à alma, depois às almas e provoca uma aspiração, um impulso interior.”¹²⁸ Depois de este impulso interior, desta

¹²⁵ W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 17.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 9.

¹²⁸ *Ibid.*

aspiração estar devidamente amadurecida, o artista sente em si a necessidade de materializar este “novo valor que vive nele sob uma forma espiritual.”¹²⁹

Inicia-se uma busca da materialização do valor espiritual, que nasceu do e no artista. Esta materialização é “a designação *material*”¹³⁰ que “desempenha aqui o papel de uma «despensa» onde o espírito, tal como o cozinheiro, vai buscar aquilo que lhe *é necessário*.”¹³¹ Vista nesta perspectiva, a forma é então o conjunto de ingredientes que, devidamente unidos e confeccionados, nos oferecem a possibilidade de saborear a receita, ou seja, o conteúdo. É através de um ou mais valores espirituais que a forma se constrói e para compreender esta forma “é preciso entender, não apenas a totalidade, mas também os elementos, e ainda a relação que estes estabelecem, tanto com os que se encontram associados à forma quanto com os que estão implicados no conjunto da experiências comum ao artista e aos espectadores.”¹³²

Kandinsky mostra-nos também que existem dois elementos que influenciam a forma, um elemento positivo e outro negativo. Ao elemento positivo chama-lhe *Raio Branco*. É o elemento que conduz à evolução e à elevação no triângulo espiritual que foi exposto no primeiro capítulo. Acontece que “o véu que envolve o espírito na matéria é frequentemente tão espesso que, em geral, poucos homens são capazes de o notar. É por isso que, nos nossos dias, muitos são os que não vêm o espírito nem na religião nem na arte.”¹³³ O elemento negativo surge aqui como uma *Mão Negra* que tapa os olhos dos artistas e se torna num entrave que não deixa fluir o espírito na forma. A trivialidade e o materialismo são caracterizantes deste elemento negativo que teme o original e o inovador, que ergue um muro a cada valor novo que surge. O absoluto, aquilo que se considera completo, não é positivo para a forma; “daí resulta que o absoluto não deve ser procurado na forma (materialismo).”¹³⁴ A obra de arte é uma

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² P. FRANCASTEL, *A imagem, a visão e a imaginação*, 28.

¹³³ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 9.

¹³⁴ *Ibid.*, 11.

“tentativa de aproximação ao único”¹³⁵, resultado de uma atividade emancipada que mostra uma imaginação superior e independente, logo não pode ser absolutizada pela sua forma. É, contudo, importante afirmar que a forma é essencial para a obra de arte, pois esta só existe como obra se existir como forma. “A obra de arte é medida do espaço, é forma, e é isso que se deve desde logo considerar.”¹³⁶ A intenção interior de um artista só pode ser expressada pela forma, uma vez que

“a forma está rodeada por um halo. Sendo estrita definição de espaço, é também sugestão de outras formas. Reproduz-se, propaga-se no imaginário, ou melhor, consideremo-la como uma fissura através da qual podemos introduzir num reino incerto, que não é espaço nem a razão, uma multiplicidade de imagens que aspiram a nascer.”¹³⁷

Todavia, mesmo sendo a forma indispensável para a obra de arte, não a podemos divinizar, nem fazer dela o único elemento essencial da obra de arte. A forma deve ser entendida apenas “na medida em que ela possa servir para exprimir a ressonância interior.”¹³⁸ A forma deve ser assim abordada, visto que ela é relativa, está condicionada pelo tempo. Dado que a forma é uma expressão do conteúdo, torna-se possível existirem várias formas diferentes na mesma época, igualmente boas, para transmitir o conteúdo. Nesta linha, “a forma pode tornar-se fórmula e cânone, o que significa paragem brusca, tipo exemplar, sendo antes do mais uma vida móvel num mundo em mudança”¹³⁹, ou então pode fazer parte dum estilo. Um estilo caracteriza-se pelos seus elementos formais, que possuem um valor indicativo e que o definem. Como por exemplo a pintura gótica, que é caracterizada formalmente pelas suas três técnicas fundamentais: “o *vitral* que sofreu, neste período, um grande incremento trabalhando a luz/cor (síntese aditiva); a *iluminura* tratada com a técnica da têmpera e a *grande* pintura constituída, sobretudo, por retábulos elaborados a têmpera e por *murais*, feitos a fresco.”¹⁴⁰ A forma que se pode tornar fórmula e cânone é o oposto dum estilo. Esta forma é aqui *o estilo*, precedido pelo

¹³⁵ P. FRANCASTEL, *A imagem, a visão e a imaginação*, 11.

¹³⁶ *Ibid*, 12.

¹³⁷ *Ibid*, 14.

¹³⁸ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 11.

¹³⁹ P. FRANCASTEL, *A imagem, a visão e a imaginação*, 19.

¹⁴⁰ A. LÍDIA PINTO/ F. MEIRELES/ M. CERNADAS CAMBOTAS, *Cadernos de História da Arte* 5, 52.

artigo definido. Através do estilo o artista reconhece-se através daquilo que nele é mais estável e universal, através daquilo que vai para além das movimentações da história, para além do localizado e do particular. Este estilo é “o espírito de cada artista”¹⁴¹ que “se reflecte na forma”¹⁴². Através do estilo a forma ganha o selo da personalidade do artista. O estilo é a marca intemporal que um artista imprime na sua obra através da forma. É evidente que não se pode pensar a personalidade de um artista fora do tempo e do espaço, mas o estilo do artista é essa mesma personalidade e espírito que transcende o tempo e o espaço.

Para além da questão temporal que está presente numa obra de arte, também a questão espacial tem de ser considerada como um elemento que a constitui. “Cada artista tem a sua palavra a dizer, tal como cada nação e, conseqüentemente, também aquela à qual pertence o artista. Esta relação reflecte-se na forma e constitui o elemento *nacional* da obra.”¹⁴³ Avalia-se o espaço como o lugar da obra de arte, mas este mesmo espaço sufoca-a, pois a obra de arte trata o espaço “de acordo com as suas necessidades, o define, e chega a criá-lo consoante lhe seja necessário.”¹⁴⁴ Uma das artes que consegue descolar-se dum estilo próprio de uma determinada época para dar lugar a uma arte mais de cariz nacional é a arte ornamental. A arte ornamental consegue transferir-se de uma para outra técnica sem sofrer alterações. Esta arte “permanecendo dotada de uma vida muito particular, e por vezes até modificada na sua essência, consoante seja pedra, madeira, bronze ou traço de pintura, no fundo mantém-se como amplo tema de especulação e como um observatório de onde é possível alcançar certos aspectos elementares, gerais, da vida das formas no seu espaço.”¹⁴⁵ Tomemos como exemplo a Arte Manuelina. Esta arte de cariz nacional é fruto de uma época áurea na história portuguesa (a do apogeu marítimo-comercial). A arte manuelina foi essencialmente uma arte ornamental que, na arquitetura, manteve, em quase tudo, as estruturas do gótico final, repleto de influências de outros estilos, também eles de cariz nacional: o flamejante do Norte europeu, o plateresco da

¹⁴¹ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 11.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, 12.

¹⁴⁴ H. FOCILLON, *A vida das formas, seguido de elogio da mão*, 33.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 34.

vizinha Espanha e o mudéjar da cultura árabe peninsular, para citar apenas os mais importantes. Mas, apesar destas variadas influências, a arte Manuelina é uma arte nacional e original. A escultura manuelina, que é “rica em formas sólidas, robustas e sensuais, deu vida à decoração arquitectónica com uma temática marítima que soube aliar naturalismo, simbolismo e fantasia. Ocupou portais, janelas, capitéis, abóbadas, cúpulas... numa ânsia decorativa que caracterizou este estilo.”¹⁴⁶ A pintura manuelina também é de carácter profundamente nacional, dado que “reflectiu o poder autocrático da monarquia e a prosperidade da época. Dividiu-se por inúmeras escolas regionais que lhe atribuíram grande diversidade, à qual não foi alheia à importação de obras estrangeiras. A pintura sobre madeira, a mais prolífera, mostra já belas paisagens, elementos arquitectónicos e interiores luxuosos, à mistura com retratos naturalistas.”¹⁴⁷ Como se pode constatar através deste exemplo, a arte manuelina é resultado de variadíssimas influências do espaço nacional português que fizeram com que esta se definisse como sendo um estilo próprio de Portugal.

Mesmo sendo estes elementos, o da personalidade, o do tempo e do espaço, marcantes para uma obra de arte, Kandinsky alerta para o risco que o artista pode correr de fazer prevalecer um destes elementos em detrimento de outro, ou então de o fazer prevalecer só por si mesmo. Seria uma atitude perniciosa dar mais ênfase a um dos elementos, correndo o risco de conduzir a uma obra “ilusória e efémera”¹⁴⁸. Relata-nos Wassily Kandinsky que “muitos artistas esforçam-se hoje em dia por dar mais ênfase ao elemento nacional, outros preocupam-se mais com (um) estilo, do mesmo modo que ainda recentemente tudo era sacrificado ao culto da personalidade (do individual).”¹⁴⁹

Seguidamente, apresenta-se um novo conceito que foi basicamente introduzido após o Impressionismo. Este conceito, que se denomina de *movimento*, coincide com o aparecimento

¹⁴⁶ A. LÍDIA PINTO/ F. MEIRELES/ M. CERNADAS CAMBOTAS, *Cadernos de História da Arte* 5, 102.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 12.

¹⁴⁹ *Ibid.*

do “espírito abstracto”¹⁵⁰ que se apodera “primeiramente do espírito de um indivíduo para, em seguida, dominar um conjunto de homens que se vai tornando cada vez maior. Nesta altura alguns artistas são influenciados pelo espírito do tempo, que os leva na direcção de formas aparentadas umas com as outras e que, por consequência, possuem uma semelhança exterior.”¹⁵¹ O próprio Wassily Kandinsky fez parte dum movimento que se intitulava *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). Na sua génese, este movimento foi um grupo que se formou em redor de Kandinsky, no final de 1911, em Munique. “No contexto do Expressionismo alemão constitui a segunda proposta colectiva, após a experiência do Die Brücke¹⁵²”¹⁵³. Estilisticamente, os componentes do Cavaleiro Azul mostraram-se mais independentes comparados com o estilo do Die Brücke. Este movimento libertou-se do “pessimismo”¹⁵⁴ e do “azedume”¹⁵⁵ que estavam patentes na produção artística de A Ponte e caracterizou-se pelo recurso à dimensão lírica da cor, a claridade e luminosidade, pura e límpida, podendo ser dura/macia, quente/fria, doce/amarga; o dinamismo da forma, sobretudo a sua capacidade de fascinar, a sua magia interna, a sua emoção; a reconquista da pureza da natureza, com tendência emotiva e abstracta da superfície. Wassily Kandinsky tornou-se a figura mais relevante deste grupo visto que se encontrava “mergulhado num processo criativo de consequências extraordinárias e que viria a desembocar na arte não objectiva.”¹⁵⁶ Seus principais integrantes são Wassily Kandinsky, Franz Mark, Auguste Macke, Paul Klee e Marianne von Werefkin e o

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Die Brücke*, também conhecido simplesmente como *Brücke*, (do alemão, A ponte), refere-se a um grupo artístico alemão inserido no movimento expressionista. Foi fundado a 7 de Junho de 1905 em Dresden por um grupo de estudantes de arquitectura da Escola Técnica de Dresden, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff. Em 1910 o grupo estende a sua atuação a Berlim por meio de Otto Mueller terminando a sua existência em 1913 como consequência de algumas discussões internas e dos diferentes desenvolvimentos artísticos de cada um. A figura humana é o elemento de destaque, especialmente o tema do nu em ambientes naturais (cenas de banhos), embora também a cidade, local onde podem encontrar dinâmica e intensidade, surja em algumas cenas. Das muitas influências a obra do grupo são as principais Gauguin, Van Gogh, Munch, os Nabis, os Fauves e o Primitivismo, que vão incutir na obra do grupo o gosto pelas cores fortes e pelo traçado violento e emocional. De modo a realçar o efeito e intensidade da pintura, o vocabulário estético é intencionalmente reduzido ao essencial e as formas simples e deformadas, sem indício de perspectiva, são evidenciadas pelo contraste de cores saturadas e complementares e por uma linha forte de contorno. (cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Die_Brücke).

¹⁵³ L.G. DE CARPI, *Tesouros artísticos do Mundo – As vanguardas do século XX*, 97.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 98.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

nome *Der Blaue Reiter* teve origem na paixão de Marc pelos cavalos e no amor de Kandinsky pela cor azul (cor que representa o espiritual, como se confirma no primeiro capítulo desta tese). O movimento é “perfeitamente legítimo e indispensável a um grupo de artistas (tal como a forma individual é indispensável a um artista).”¹⁵⁷

Tal como não se deve procurar o êxito na forma usada por um artista específico, também não se deve procurar nesta forma colectiva esse mesmo êxito. É evidente que cada grupo considera que a forma que ele encontrou é a melhor para exprimir o aquilo que pretende comunicar, mas não se pode cair na absolutização de considerar que aquela mesma forma é a melhor para todos. Terá de predominar uma consciência de liberdade total, considerando “como boa (como artística) qualquer forma que seja uma expressão exterior do conteúdo interior. Caso contrário já não estamos a servir o espírito livre (*o Raio Branco*), mas a barreira petrificada (*a mão Negra*).

Também aqui chegamos ao mesmo resultado referido mais atrás: de uma maneira geral, não é a forma (matéria) que é o elemento essencial, mas sim o conteúdo (espírito).”¹⁵⁸

A forma deve ser apreciada e concebida como um elemento relativo. Ao colocar-nos perante uma obra devemos deixar que a sua forma penetre na nossa alma, para que o seu conteúdo (espírito, ressonância interior) nos possa ser transmitido. Na vida prática encontramos testemunhos de que a forma é condutora do conteúdo. “Quantas pessoas que procuravam a Deus acabaram por se deter diante de uma figura talhada na madeira! Quantas pessoas que procuravam a arte ficaram prisioneiras de uma forma que um artista havia utilizado para os seus próprios fins, quer se trate de Giotto, de Rafael, de Dürer ou de van Gogh!”¹⁵⁹

¹⁵⁷ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 12.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 13.

¹⁵⁹ *Ibid.*

Portanto, o essencial da forma não é que ela seja “pessoal”¹⁶⁰, “nacional”¹⁶¹, ou com “um belo estilo”¹⁶², o que realmente importa na questão da forma é a sua proveniência, “*é saber se ela nasceu ou não de uma necessidade interior.*”¹⁶³

A necessidade interior também deverá ser a explicação do aparecimento das formas no tempo e no espaço, pois é ela que comanda o tempo e o espaço. As características distintivas de uma determinada época e de um determinado povo são evidenciadas pelo aparecimento das formas no tempo e no espaço. “Quanto mais grandiosa for a época – ou seja, quanto mais numerosas forem as suas aspirações relativamente ao espiritual – tanto mais formas ela produzirá e tanto mais nela observaremos correntes que despertam o interesse de toda a época (movimentos animados por grupos), facto que sucede naturalmente.”¹⁶⁴

Segundo Wassily Kandinsky as características distintivas de uma grande época espiritual, que estão visíveis na arte atual são as seguintes: “uma grande *liberdade*, ilimitada segundo alguns”¹⁶⁵, “que nos permite ouvir a voz do espírito”¹⁶⁶, “que vemos manifestar-se nas coisas com uma força própria”¹⁶⁷, “que pouco a pouco se servirá e se serve já de todos os *domínios espirituais* assim como de muitos outros instrumentos”¹⁶⁸, “que, em cada domínio espiritual – e portanto também nas artes plásticas (especialmente a pintura) – cria numerosos *meios de expressão* (formas) individuais ou de grupos”¹⁶⁹, “que dispõe de hoje de todo o *stock* das coisas existentes; dito de outra maneira, que utiliza como elemento formal *não importa que material*, desde o mais «duro» até à abstracção bidimensional”¹⁷⁰.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, 14.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

Desta forma, pode-se afirmar com certeza que as formas que vivem no espaço e na matéria, vivem no espírito. A forma no espírito é já tomar consciência, visto que “a consciência humana tende sempre para uma linguagem e até para um estilo.”¹⁷¹ Constata-se que uma das propriedades fundamentais do espírito é “descrever-se constantemente a si mesmo, num desenho que se faz e desfaz, e a sua actividade, neste sentido, é uma actividade artística. Como o artista, trabalha sobre a natureza, com os dados que a vida psíquica lhe fornece a partir de dentro, e que não cessa de elaborar para deles fazer a sua matéria particular, para os transformar em espírito, para os *formar*.”¹⁷² Como vimos, os artistas estão providos duma grande liberdade que possibilita ao espírito libertar-se das formas antigas, que cumpriram a sua missão, para criar formas novas, “infinitamente diferentes”¹⁷³. Como constatamos anteriormente, é o espírito que se descreve a si próprio numa atividade que é artística.

Exemplificando, mais particularmente na pintura, atualmente existe uma quantidade admirável de formas que foram criadas por grandes personalidades isoladas, ou então por um movimento que engloba um grupo inteiro de artistas e uma grande diversidade de formas com o mesmo objectivo artístico. “Por trás da grande diversidade destas formas, é sensato que se reconheça uma aspiração comum. E é precisamente neste movimento em massa que podemos distinguir esse espírito das formas que se impõe a toda uma época. De maneira que basta dizer: *tudo é permitido*. No entanto, aquilo que é hoje permitido tem limites que não podem ser ultrapassados.”¹⁷⁴ Isto porque a nossa época, que se julga totalmente livre, deparar-se-á com limites determinados, mesmo que esses limites venham a ser afastados posteriormente. Logo, podemos falar duma “liberdade condicionada” pelo espaço e pelo tempo, que resulta em meios de expressão da personalidade, do país, do tempo, mas que em estreita colaboração com espírito faz com que o artista e o público não se fixem nesses mesmos limites. Só o sentimento sincero, provido da necessidade interior do artista, é que conduz à liberdade. Se não existir esta

¹⁷¹ H. FOCILLON, *A vida das formas, seguido de elogio da mão*, 72.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 15.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 16.

sinceridade o artista e o próprio público ficam inevitavelmente agarrados à matéria, como acontece na *arte pela arte*. Só na obediência ao espírito, e não na obediência à matéria, é que “o espírito cria uma forma e passa a outras formas”¹⁷⁵, enquanto que “o artista desenvolve perante o nosso olhar a própria técnica do espírito, e dá-nos dela uma espécie de moldagem de moldes que podemos ver e tocar.”¹⁷⁶ Assim sendo, a arte que estiver munida desta liberdade e desta espiritualidade consegue transcender os limites do espaço e do tempo, porque “não reflecte apenas o ponto de vista espiritual já alcançado, mas traduz, pela sua força materializante, o espiritual suficientemente maduro para se manifestar.”¹⁷⁷

No seguimento do seu pensamento, Kandinsky expõe-nos dois grandes polos que têm como fim um grande objectivo e que reúnem as formas que o espírito vai buscar ao “armazém dos materiais.”¹⁷⁸ Estes dois polos são denominados como “a grande abstracção”¹⁷⁹ e “o grande realismo.”¹⁸⁰ São vastas as combinações que existem entre estes dois polos, visto que “estes dois elementos sempre existiram na arte, um devendo ser designado como «puramente estético», o outro como «objectivo». O primeiro exprimia-se no segundo, enquanto que o segundo estava ao serviço do primeiro. Deparávamos com uma dosagem que procurava aparentemente alcançar o cume do ideal num equilíbrio absoluto.”¹⁸¹

Atualmente este equilíbrio não faz sentido, pois o realismo e o abstracionismo possuem existências independentes. A complementaridade que existia entre o abstrato e o objetivo deixou de existir como imperativo.

“Por um lado, o artista elimina do elemento abstracto o esteio descritivo que coloca no elemento objectivo e deixa o público na incerteza. Diz-se: a arte abandona a terra firme. Por outro lado, o artista afasta, através da abstracção, toda a idealização descritiva do elemento objectivo, de modo que o público se sente pregado ao chão. Diz-se: a arte abandona o ideal. Estas censuras resultam

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ H. FOCILLON, *A vida das formas, seguido de elogio da mão*, 73.

¹⁷⁷ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 17.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

do facto de o sentimento se encontrar insuficientemente desenvolvido. O hábito de conceder uma atenção particular à forma e de se prender à forma tradicional do equilíbrio, de que já falámos, desencaminha o sentimento do público, impedindo-o de apreciar a obra de arte com um espírito livre.”¹⁸²

Como verificamos, ao grande realismo que elimina do quadro o elemento estético exterior, a fim de exprimir o conteúdo da obra através da transparência da obra, opõe-se a grande abstracção que elimina por sua vez o elemento objetivo real, para que possa representar o conteúdo da obra em formas imateriais. Sendo dois polos completamente distintos, ambos revelam a ressonância interior da obra de formas diferenciadas.

“A vida abstracta das formas objectivas reduzidas ao mínimo, com a predominância evidente das unidades abstractas, revela mais seguramente a ressonância interior da obra. Do mesmo modo que o realismo reforça a ressonância interior através da eliminação do abstracto, a abstracção reforça esta ressonância através da eliminação do real. No primeiro caso, é a beleza convencional, exterior e sedutora que faz de cortina; no segundo, é o objecto exterior, ao qual o olho está habituado e que serve de suporte ao quadro, que desempenha esse papel.”¹⁸³

A semelhança que existe entre os quadros realistas e os quadros abstratos reside na sua compreensão, que exige o mesmo tipo de libertação. Diante destes quadros devemos ter a capacidade de compreender o mundo tal qual como ele é, sem lhe acrescentar interpretações ligadas a objetos. “Estas formas abstractas não têm importância enquanto tais – só a têm devido à sua ressonância interior, à sua vida. Do mesmo modo, nas obras realistas, não é o próprio objecto ou a sua ressonância exterior que contam, mas sim a sua ressonância interior, a sua vida.”¹⁸⁴

Conclui-se então que a pintura abstrata recorre à síntese, não de um pedaço qualquer da natureza, mas de todos os aspectos mais diversificados da natureza, que se vão agregando, para

¹⁸² *Ibid*, 18.

¹⁸³ *Ibid*, 19.

¹⁸⁴ *Ibid*.

que se possa criar uma obra. “Esta síntese procura a forma de expressão que melhor lhe convenha, ou seja, a forma não figurativa. A forma abstracta é mais vasta e mais livre do que a forma figurativa e o seu conteúdo é mais rico.”¹⁸⁵

Assim sendo, há um alerta para fugir à beleza convencional, que é encontrada mais frequentemente na forma figurativa, que não proporciona a experiência espiritual, visto que a forma desta beleza proporciona ao espectador o convencional de que ele está habituado, levando mesmo a um desvio da experiência espiritual.

Ao desenrolar a sua reflexão, Kandinsky apresenta-nos vários exemplos que ajudarão a passar do “domínio da reflexão para a ordem das coisas tangíveis.”¹⁸⁶ Assim, o autor propõe-nos considerar com um “olhar renovado”¹⁸⁷ qualquer uma das letras que fazem parte deste texto, não como um mero símbolo que faz parte de uma palavra, mas como uma “*coisa*”¹⁸⁸ que produz por si mesma uma determinada impressão exterior e interior, independente da sua forma abstrata. Desta forma, deduz-se que a letra é composta:

“1) de uma forma principal – o seu aspecto global – que surge (dito de uma forma grosseira) como «alegre», «triste», «dinâmica», «lânguida», «provocante», «orgulhosa», etc.;

2) de diferentes linhas orientadas de diversas maneiras, por sua vez produzindo uma impressão «alegre», «triste», etc.”¹⁸⁹

Ao se consciencializar destes dois elementos, o leitor consegue experienciar o sentimento, o próprio ser desta letra que tem uma vida interior. Chega-se à conclusão que apesar da letra, neste caso, ser composta por dois elementos, no fim de contas a ressonância que transmite é única. Podemos verificar este movimento num quadro, ou seja, se reunirmos vários elementos distintos, que sejam «alegres», para formar uma pintura, não podemos concluir que o

¹⁸⁵ W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 58.

¹⁸⁶ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 20.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

resultado final dessa junção seja um resultado que transmita alegria, pode vir mesmo a resultar uma obra «triste». O que se verifica aqui é “a subordinação dos elementos isolados a um único efeito de conjunto.”¹⁹⁰ Portanto, tanto a letra como uma pintura produzem um efeito, na medida em que: “age enquanto signo que tem uma finalidade”¹⁹¹ e “age primeiro enquanto forma, depois enquanto ressonância interior desta forma, por si próprio e de um modo completamente independente.”¹⁹²

Daqui conclui-se que “o efeito exterior pode diferir do efeito interior produzido pela ressonância interior, o que constitui um dos meios de expressão mas poderosos e mais profundos de toda a composição.”¹⁹³

O segundo exemplo que nos apresenta Kandinsky é o de um simples travessão, colocado com a sua finalidade prática no meio de um texto. Se este traço estiver colocado no local correto e se tiver a dimensão convencional de um travessão, então conclui-se que a sua finalidade prática é a mesma de um travessão. Basta simplesmente prolongar um pouco este traço, mantendo-o no local correto, que o leitor já se questiona se aquele travessão não terá outra finalidade prática. Se o travessão for transferido de lugar, para um lugar que não corresponde ao local correto onde se deva colocar um travessão, então este traço perde a sua significação e finalidade, ganhando mesmo um carácter negativo, “despertará o sentimento de uma falha de impressão”¹⁹⁴.

Depois de verificarmos estes exemplos que nos alertam para a finalidade e o sentido de uma simples linha, que varia de contexto, Wassily Kandinsky apresenta-nos o exemplo que mais nos interessa:

“Tracemos agora uma linha num suporte que escape por completo à finalidade prática, por exemplo sobre uma tela. Enquanto o espectador (já não

¹⁹⁰ *Ibid*, 21.

¹⁹¹ *Ibid*.

¹⁹² *Ibid*.

¹⁹³ *Ibid*.

¹⁹⁴ *Ibid*, 22.

estamos a falar de leitor) a considerar uma forma de delimitar um objecto, continua sujeito à impressão da finalidade prática. Mas quando ele recorda que em pintura, a maior parte das vezes, o objecto prático desempenha apenas um papel fortuito e de modo algum puramente pictórico, e recorda que a linha possui muitas vezes um significado puramente pictórico, a sua alma torna-se capaz de sentir a *ressonância puramente interior* desta linha.”¹⁹⁵

Neste último exemplo, a linha é desprovida de qualquer finalidade prática e utilizada como uma forma puramente pictórica, o que revela a sua ressonância puramente interior. Portanto, “a abstracção pura, tal como o realismo puro, se serve das coisas na sua existência material. A maior negação do objecto e a sua maior afirmação são equivalentes. E esta equivalência é justificada pela procura do mesmo fim: a expressão da mesma ressonância interior.”¹⁹⁶

Logo, conclui-se que a escolha da forma deve ser deixada ao critério do artista, visto que “*não é importante que o artista recorra a uma forma real ou abstracta, uma vez que são interiormente equivalentes.*”¹⁹⁷ O próprio artista é que deverá saber escolher a forma que melhor concretizará o conteúdo da sua arte. “Em termos mais abstractos poderemos dizer que, *em princípio, não existe o problema da forma.*”¹⁹⁸ Kandinsky reafirma esta sua posição na sua obra «*O Futuro da Pintura*», ao escrever: «Na minha opinião dá-se demasiada importância à questão da forma. Fará brevemente 25 anos em que eu escrevi: “Em princípio, não existe a questão da forma”. Na minha opinião a questão da forma é sempre pessoal e, portanto, relativa.»¹⁹⁹

Assim sendo, não há melhor ou pior forma, cada artista é que tem de encontrar a forma que melhor expressa aquilo que quer transmitir. “A melhor forma para um caso pode ser a pior para outro – tudo depende na necessidade interior, a única que pode transmitir uma forma

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, 23.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 47.

correcta.”²⁰⁰ Quando um artista exprime as suas experiências interiores, ele utiliza qualquer forma que corresponda à sua verdade interior, isto é um direito do próprio artista, “quer se trate de um objecto de uso corrente, de um corpo celeste, ou de uma forma já materializada esteticamente por um outro artista.”²⁰¹

Diz-nos Kandinsky que

“toda a natureza, a vida e o mundo inteiro que rodeia o artista e a vida da sua alma são a fonte única de toda a arte. É demasiado suprimir uma parte desta fonte (vida exterior em redor do artista) ou outra (a sua vida interior), mesmo mais perigoso do que cortar uma perna a um homem, porque esta pode ser sempre substituída por uma perna artificial. Aqui corta-se mais do que a perna. Corta-se a vida à sua própria criação. O pintor “alimenta-se” de impressões exteriores (vida exterior) e transforma-as na sua alma (vida interior) – a realidade e o sonho! Sem o saber. O resultado é uma obra.”²⁰²

²⁰⁰ W. KANDINSKY, *Gramática da Criação*, 23.

²⁰¹ *Ibid*, 25.

²⁰² W. KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, 57.

Capítulo III – Influência Teosófica

“Toda a intuição artística autêntica ultrapassa o que os sentidos captam e, penetrando na realidade, esforça-se por interpretar o seu mistério escondido. Ela brota das profundidades da alma humana, lá onde a aspiração de dar um sentido à própria vida se une com a percepção fugaz da beleza e da unidade misteriosa das coisas. Uma experiência partilhada por todos os artistas é a da distância incolmável que existe entre a obra das suas mãos, mesmo quando bem sucedida, e a perfeição fulgurante da beleza vislumbrada no ardor do momento criativo: tudo o que conseguem exprimir naquilo que pintam, modelam, criam, não passa de um pálido reflexo daquele esplendor que brilhou por instantes diante dos olhos do seu espírito.

O crente não se maravilha disto: sabe que se debruçou por um instante sobre aquele abismo de luz que tem a sua fonte originária em Deus.”²⁰³

Depois de apresentados os aspetos principais do pensamento do pintor Wassily Kandinsky quanto à “Espiritualidade na arte”, principalmente na pintura, e visto que “a boa pintura não é outra coisa senão a tradução da perfeição de Deus”²⁰⁴. As palavras de Papa João Paulo II aos artistas, que foram acima citadas, poderiam inspirar uma síntese entre o pensar de Kandinsky quanto ao papel da arte na vida espiritual e a proposta que o Magistério da Igreja apresenta para uma arte que “tem a sua fonte originária em Deus.”²⁰⁵ A intuição artística que brota das profundidades da alma humana e a expressão da pintura como “um pálido reflexo daquele esplendor que brilhou por instantes diante dos olhos do seu espírito”²⁰⁶ são expressões que, tendo sido proferidas por João Paulo II, poderiam também ser colocadas na boca de Kandinsky como reflexo do seu pensamento.

Acontece que a citação que acima se expõe apresenta um elemento que, vindo do Magistério da Igreja, e contextualizado em toda a sua referência evangélica, não pode ser

²⁰³ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 6.

²⁰⁴ M. BUONARROTI, *La buona pintura è rara*, 67.

²⁰⁵ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 6.

²⁰⁶ *Ibid.*

integrado da mesma forma na reflexão de Wassily Kandinsky. Este elemento, que deve ser “fonte originária”²⁰⁷ da obra artística espiritual, segundo João Paulo II, é o próprio Deus.

“Toda a forma autêntica de arte é, a seu modo, um caminho de acesso à realidade mais profunda do homem e do mundo. E, como tal, constitui um meio muito válido de aproximação ao horizonte da fé, onde a existência humana encontra a sua plena interpretação. Por isso é que a plenitude evangélica da verdade não podia deixar de suscitar, logo desde os primórdios, o interesse dos artistas, sensíveis por natureza a todas as manifestações da beleza íntima da realidade.”²⁰⁸

A partir deste momento, e depois do contacto com o pensamento de Kandinsky, coloca-se a seguinte questão: Até que ponto é que a plenitude evangélica da verdade cristã suscitou interesse ao artista Wassily Kandinsky no momento da sua formulação teórica do espiritual na arte? Nos capítulos antecedentes, foram citadas passagens da «Carta do Papa João Paulo II aos Artistas» que serviram de impulso inicial para o desenvolvimento do resto do respetivo capítulo. Mas será que o desenvolvimento da lógica de Kandinsky tem a mesma “fonte originária”, na qual se fundamentam as citações da proposta do Papa João Paulo II aos artistas?

Na tentativa de conciliar o pensamento do pintor russo com o parecer do Magistério da Igreja acerca da espiritualidade na pintura, e na arte em geral – o que constitui o principal objectivo dos capítulos seguintes – estas questões não podem ser ignoradas. Ignorar estas questões e assumir a teoria de Kandinsky como sendo também um pensamento efetivamente cristão significaria ignorar as raízes das influências espirituais deste pintor. Assim, torna-se imperativo evidenciar que, numa fase mais avançada da sua vida, principalmente durante a composição teórica do abstracionismo, Wassily Kandinsky foi profundamente influenciado, no âmbito espiritual, por Helena Petrovna Blavatsky.

Helena Petrovna Blavatsky, Teósofa do século XIX, nasceu em 1831 na Ucrânia. Após ter viajado para países como a Índia, o Canadá e os Estados Unidos, foi em 1852 para o Tibete, onde foi recebida como estudante do Budismo. “ Em 1873 partiu para Nova Iorque, tendo-se

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

associado às personalidades que procuravam explicar e investigar os fenómenos do espiritismo... Blavatsky declarou então que ela própria podia produzir muitos desses fenómenos sem o auxílio de «espíritos»²⁰⁹, fundando assim em Nova Iorque, no ano de 1875, uma “comunidade de investigação religiosa e psíquica baseada na filosofia budista a que chamou «Sociedade Teosófica».”²¹⁰ Entre outros escritos, “Helena Blavatsky publicou em 1888 a sua mais célebre obra, *A Doutrina Secreta*, constituída por uma série de volumes com uma exposição desenvolvida dos seus ensinamentos.”²¹¹

Segundo um artigo publicado no primeiro número do “The Theosophist” (Outubro de 1879), que a Teósofa acabara de fundar para ser o órgão oficial da Sociedade Teosófica, a Teosofia é resumida como sendo a «existência de uma Essência Suprema, Desconhecida e *Incognoscível*, porque – “Como pode alguém conhecer o conhecedor?”... Consequentemente, o Teosofista, apegando-se a uma teoria da Divindade que “não tem revelação, mas, sim, uma inspiração pessoal como base”»²¹² pode aceitar qualquer religião que não tenha como Deus um Deus pessoal “e , no entanto, permanecer estritamente dentro dos limites da Teosofia. Porque Teosofia é crença na Divindade como o TODO, fonte de toda a existência, o Infinito que não pode ser nem compreendido nem conhecido, pois somente o Universo A revela, ou como outros preferem dizer, O revela, atribuindo sexo àquilo que uma vez antropomorfizado constitui uma *blasfêmia*.”²¹³

A Teosofia, que influenciou a espiritualidade de Kandinsky e consequentemente a sua arte, também se enquadra num movimento denominado «New Age», que contemporaneamente se prolifera através de diversos meios. Não se pode chamar movimento no mesmo sentido que se denomina «Novo Movimento Religioso» e tão pouco se pode considerar um «culto» ou uma «seita». “ É muito mais difuso e informal, visto que atravessa as diversas culturas, em fenómenos tão variados como a música, o cinema, os seminários, os grupos de estudo, os

²⁰⁹ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 771.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, 772.

²¹² H. P. BLAVATSKY, “O que é a Teosofia”.

²¹³ *Ibid.*

retiros, as terapias e muitas outras atividades e acontecimentos, embora alguns grupos religiosos ou para-religiosos incorporem conscientemente elementos da *Nova Era*.²¹⁴

A Nova Era não é propriamente uma religião, mas interessa-se pelo «divino».

Resumidamente pode-se afirmar que

“a essência da *Nova Era* é a livre associação de várias actividades, ideias e pessoas a que se pode aplicar este termo. Portanto, há uma articulação definitiva de algo como as doutrinas das religiões principais. Não obstante, apesar da imensa variedade no seio da *Nova Era*, podem-se identificar alguns pontos comuns:

- o cosmo é um todo orgânico;
- está animado por uma energia que também é identificada como Alma ou Espírito;
- acredita-se muito na mediação de várias entidades espirituais. Os seres humanos são capazes de ascender a esferas superiores invisíveis e de controlar a sua vida além da morte;
- afirma-se a existência de uma «consciência perene» que é antecedente e superior a todas as religiões e culturas;
- as pessoas continuam a ser mestres iluminados...²¹⁵

A Teosofia também partilha, em geral, dos mesmos ideais deste movimento, mas originalmente referia-se a uma espécie de mística. “O misticismo teosófico tende a ser monista, sublinhando a unidade essencial dos elementos espirituais e materiais do universo. Também busca as forças escondidas que permitem a interacção entre matéria e espírito, de maneira que finalmente se encontram a mente divina e a mente humana. A teosofia oferece uma redenção mística ou iluminação.”²¹⁶

Expostas estas características, tanto da Nova Era em geral, como da Teosofia em particular, e depois de ter sido explanada a reflexão de Kandinsky sobre a espiritualidade na arte,

²¹⁴ COMISSÃO PONTIFÍCIA PARA O DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO, *Jesus Cristo, portador de água viva, Uma reflexão cristã sobre a “Nova Era”*, 2.

²¹⁵ *Ibid*, 2.3.3.

²¹⁶ *Ibid*, 7.2.

constata-se uma influência nítida da Teosofia no seu pensamento. Através do seu abstracionismo linear, Wassily Kandinsky quis representar a essência da espiritualidade contra qualquer tipo de materialismo, contra a “arte pela arte” e a favor de uma arte “que não se mede pelo valor comercial das obras, mas sim pela profundidade do dom gratuito que nelas se dá.”²¹⁷ Teosoficamente a criação é representada por uma proporção geométrica que começa num único ponto e se desenvolve em figuras geométricas tais como círculos, triângulos e quadrados. A linha e a cor, o geometrismo vanguardista e o significado das cores, são para o pintor uma invocação ao Espírito. O que Wassily Kandinsky propõe fazer através das suas obras é principalmente uma “*ciência da arte viva*”²¹⁸ que faça a análise interior da arte, que possibilite a exaltação da ressonância interior da obra de arte, tal como ficou exposto no primeiro capítulo.

*“Kandinsky sabe da importância do seu esforço e do objectivo a que se propõe: o estabelecimento, através da ciência da arte, de uma nova arte e, sobretudo, de uma nova ciência universal que ultrapasse a arte e que permita reencontrar as grandes leis que são comuns aos domínios da arte e da natureza e que exprimam a unidade do homem e do mundo onde habita.”*²¹⁹

Estas características, e a própria consciência da importância que tem para Kandinsky desenvolver uma ciência da arte influenciada pela espiritualidade teosófica, fazem com que este pintor fosse considerado como um “pintor teosófico”. Quem assim nomeou o pintor russo foi John Algeo, vice presidente da Sociedade Teosófica Internacional. Num livro de teosofia intitulado «*H.P. Blavatsky and the Secret Doctrine*», é apresentado um artigo seu que se intitula “*Art, Kandinsky, and Self-transformation*”. Neste artigo, o autor pretende explicar o seu ponto de vista acerca da teoria da arte de Kandinsky, defendendo, através das características das obras do pintor, a profunda inspiração teosófica do mesmo. John Algeo refuta os críticos da arte que afirmam que a arte abstrata, por não representar objetos físicos, está somente preocupada com a

²¹⁷ J. DUQUE, “O que é a Arte?”, 180.

²¹⁸ P. SERS, “Apresentação, Kandinsky em busca de um método”, in W. KANDINSKY, *Ponto, linha, plano*, 14.

²¹⁹ *Ibid*, 16.

técnica. Mas, para este professor da universidade de Georgia, o que Kandinsky evidencia é completamente o oposto. Wassily Kandinsky defende que a arte abstrata representa o lado interior da realidade em vez da sua aparência externa, e também afirma que, dado que a arte abstrata se preocupa com o lado interior, esta pode ser um meio para a transformação pessoal. No mesmo artigo, John Algeo elenca algumas ideias estritamente teosóficas, que encontrou depois de refletir a obra “*Do Espiritual na Arte*” de Kandinsky.

Em primeiro lugar, sob o título “Spirit or Inner Reality and Subtil Worlds”²²⁰, a autor explica que a palavra espiritual, no título do livro de Kandinsky “*Do Espiritual na Arte*”, surge com um sentido que se opõe ao materialismo na arte, que se opõe à “arte pela arte”. Os significados que Algeo faz corresponder a “Espírito”, como “conscious, aware, purposeful, meaningful”²²¹, pretendem contrastar com o “lack of purpose and aim, atheism, positivism in science, and naturalism or realism in art”²²². Para Kandinsky, a arte deve revelar o seu verdadeiro significado, em vez de ficar presa a representações superficiais. Apesar da sua busca do Espiritual na Arte, Kandinsky pretendeu, através dos seus escritos, fazer uma teoria que fosse definida pela ciência positiva, sendo essa a ciência que vemos documentada nos seus principais escritos “*Do Espiritual na Arte*”, “*O Futuro da Pintura*”, “*Gramática da Criação*” e “*Ponto , Linha, Plano*”. O teósofo John Algeo também nos apresenta, nesta fase do desenvolvimento, quatro itens que refletem os quatro períodos das pinturas de Wassily Kandinsky que, por sua vez, equivalem aos quatro planos da existência humana reconhecidos pela Teosofia. São eles:

- “ 1. physical, objective paintings that are impressionist or symbolic (before 1910).
2. emotional, abstract paintings of two sorts: (a) improvisations ('unconscious, spontaneous expression of inner character, the non-material nature' that contain no recognizable objects, but coloured shapes that express feelings) and (b) compositions ('an expression of a slowly formed inner feeling,

²²⁰ J. ALGEO, “Kandinsky and Theosophy”.

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

tested and worked over repeatedly' that include recognizable objects, but ones that have been 'stripped' and 'veiled') (1910s).

3. mental, geometrical paintings from the Bauhaus period (1920s).

4. intuitional, biomorphic paintings (1930 and after).”²²³

Na segunda parte do seu artigo, Algeo fala de “Meaning and purpose”²²⁴. É-nos explicado que para Kandinsky tudo, sem exceção, no Universo tem um sentido. Qualquer coisa tem sempre algo a dizer de si, mas nem sempre esse significado é por nós atingido, e mesmo que seja recolhido nem sempre se é capaz de atingir o verdadeiro entendimento do seu significado.

“The Inner Life and the One Life”²²⁵ corresponde à terceira parte do artigo de John Algeo. O professor começa por afirmar

“Kandinsky thought that all things, even supposedly dead matter, are vital and alive. Thus he praised the French painter Cezanne for his perception of the inner life of things: 'Cezanne made a living thing out of a teacup, or rather in a teacup he realized the existence of something alive. He raised still life to such a point that it ceased to be inanimate. He painted these things as he painted human beings, because he was endowed with the gift of divining the inner life in everything.’”²²⁶

Estas palavras não são metafóricas. O que Kandinsky pretendeu transmitir ao exemplificar a pintura de Cézanne foi a genialidade com que fazia transparecer a própria existência e ser do objeto que era representado. Apesar da técnica de Cézanne ser sublime e fazer com que a chávena de chá parecesse real (viva), o que sobressaía na sua base era a sua própria essência, a sua vida espiritual.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

Ao antepenúltimo ponto do seu artigo John Algeo denomina de “Evolution and the Teachers”²²⁷. O professor Algeo neste ponto manifesta aí a visão de Kandinsky acerca da própria história, vendo-a como “a succession of periods of culture, each with its own unique style of art and its own unique characteristics”²²⁸ revelando o “dar-se dinâmico da arte”²²⁹ e as “tensões”²³⁰ a que é sujeita “em relação ao seu contexto social, cultural e histórico.”²³¹ Nesta sucessão de períodos culturais, o ser humano vai-se desenvolvendo e vão surgindo homens proféticos, em cada um dos períodos, que indicam o caminho aos restantes. Esta evolução corresponde ao “triângulo espiritual” que foi explicitado no primeiro capítulo desta dissertação, onde o ser humano, que se situa no vértice do triângulo, pode ser considerado como um professor que incute e motiva aqueles que se situam em planos inferiores ao seu. Este vértice que corresponde a poucas, ou mesmo a uma pessoa inspiradora, é como o motor propulsor de todo o triângulo, fazendo com que ele se movimente positivamente em ordem a progredir espiritualmente. Segundo Algeo, este triângulo também é um sinal claro da inspiração teosófica de Kandinsky. Este sinal é perceptível de duas formas:

“First, it envisions humanity as consisting of persons at different levels of progress, at different stages of spiritual evolution. And second, it envisions each level of humanity as aiding and assisting those who are less advanced, helping them to progress, along with the self-sacrificing individual of sorrows, the Bodhisattva, at the top, who lives only to raise the rest of humanity to greater spirituality - that is, to greater self-awareness.”²³²

O quinto ponto do artigo mostra o “Progressivism”²³³ como sendo uma influência da Teosofia. Como consequência do movimento do “triângulo espiritual” advém a progressão, que corresponde ao melhoramento da condição humana. Um dos propósitos da Teosofia é precisamente o bem-estar da humanidade, que progride e se opõe ao “processo utilitarista e

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ J. DUQUE, “O que é a Arte?”, 179.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² J. ALGEO, “Kandinsky and Theosophy”.

²³³ *Ibid.*

consumista, que marca o dinamismo da nossa actual sociedade.”²³⁴ A própria Blavatsky, a grande mentora da Teosofia, termina o seu maior escrito afirmando que a terra será o céu no século XXI, em comparação com o que era na sua época. Para Wassily Kandinsky, a melhoria da condição humana é o propósito da arte. “That improvement can result only from an increase in self-awareness, that is, an increase in spirituality .Like Blavatsky , Kandinsky saw both universal and human history as governed by an evolutionary impulse that responds to purpose as well as to causes and that moves towards a preconceived end.”²³⁵

No penúltimo ponto do artigo, a evidência teosófica corresponde à “Necessidade Interior” ou o que o Hinduísmo, que influencia a Teosofia, trata como “Svadharmā”. Como já foi constatado no primeiro capítulo, cada pessoa possui uma “Necessidade Interior” que determina todas as suas ações e todas as formas que lhe são exteriores. Blavatsky também fala deste alicerce interior, afirmando que o mundo se desenvolve do seu interior para o seu exterior. “In evolution, we move towards a goal; but the goal is set from within and it expresses our inmost nature. We transform ourselves in order to become that which we truly are.”²³⁶

“Art as Yoga”²³⁷ é a última prova de que, de facto, arte de Kandinsky é influenciada pela Teosofia. Para o pintor russo a arte e pensamento conduzem cada vez mais à autoconsciência. E é precisamente a isto que corresponde a espiritualidade da Teosofia, a plena autoconsciência.

“That epoch of the great spiritual is a time of increased consciousness when humans will go beyond ordinary mental activity to reliance on the sort of reason and perception that Theosophy associates with buddhi. In The Secret Doctrine, maha-buddhi (literally, 'the great spiritual ') is another name for what is also called mahat, or divine mind, which is the cosmic equivalent of self-consciousness in human beings (vol.1:p334,p451). Kandinsky anticipated a time when maha-buddhi, the great enlightenment or awareness, would be the normal state of consciousness; and he thought that art would play a role in bringing that time into being: 'Painting is an art, and art is not vague production, transitory

²³⁴ J. DUQUE, “O que é a Arte?”, 180.

²³⁵ J. ALGEO, “Kandinsky and Theosophy”.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

and isolated, but a power which must be directed to the improvement and refinement of the human soul -to, in fact, the raising of the spiritual triangle.”²³⁸

Em jeito de conclusão do seu artigo, John Algeo, apesar de ter mostrado diversas características do pensamento de Kandinsky que, no seu ponto de vista, comprovam que o artista é influenciado pela espiritualidade teosofista, afirma que o principal motivo que faz de Kandinsky um artista teosófica se deve ao facto da sua pintura ser principalmente dirigida ao ser humano, como processo de auto transformação, levando ao melhoramento da condição de todos o seres humanos.

²³⁸ *Ibid.*

Capítulo IV- A Igreja e a Espiritualidade na Arte

Após o artigo de John Algeo que incidiu na influência que as raízes espirituais de Kandinsky tiveram para a sua arte e para a sua teoria da arte, e visto que estas raízes espirituais, que se alimentam da Teosofia, não correspondem totalmente à ideia de espiritualidade na arte que a defender nesta dissertação, torna-se imprescindível recorrer à voz da Igreja Católica e ao seu contributo para uma vivência espiritual da arte, no sentido de fazer uma comparação crítica que permita discernir os elementos teológicos do pensamento de Kandinsky. Apesar da proposta espiritual de Kandinsky possuir vários elementos que se aproximam da vivência espiritual da arte sugerida pela Igreja, não deixa de ser uma espiritualidade desencarnada, uma espiritualidade que não reflete o “dar-se da arte, enquanto revelação dinâmica do dinamismo da própria doação da realidade, na sua globalidade”²³⁹ e que não “constitui portanto, uma excelsa mediação actualizadora daquele acontecimento escatologicamente fundamental, pelo qual Deus dá a realidade, dando-se a si mesmo: a acontecimento da humanidade do próprio Deus, em Jesus Cristo.”²⁴⁰ Isto não significa que a arte e a pintura contemporânea não possam transmitir esta Verdade; pelo contrário, as Mensagens aos artistas dos Papas Paulo VI, João Paulo II e Bento XVI revelam-nos que “a Igreja tem necessidade”²⁴¹ dos artistas para a transmissão do evangelho de Jesus Cristo. “*A Igreja precisa da arte*”²⁴².

“A Igreja sempre teve uma relação próxima com a Arte Moderna, mas não com a Contemporânea”²⁴³, afirmou o Papa Bento XVI num diálogo com o pintor ateu Claudio Parmiggiani. “Neste sentido, tem-se dito que a arte contemporânea é doceta, não em nome do

²³⁹ J. DUQUE, “O que é a Arte?”, 184.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ PAULO VI, *Mensagem aos artistas na conclusão do Concílio Vaticano II*, 1963.

²⁴² JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 12.

²⁴³ A. S. COCKS, “Bento XVI e Claudio Parmiggiani, A Igreja deve ter uma relação mais próxima com a Arte Contemporânea”.

princípio da transcendência de Deus, mas em nome da radical liberdade do homem. Daí que ela seja pouco contemplativa para ser mais operativa e sedutora.”²⁴⁴ «O pintor Julião Sarmento está convencido de que “somos o resultado do que vemos com a nossa própria cultura”, pelo que, “se as pessoas crescessem e fossem educadas com a arte e pela arte”, teriam uma percepção completamente diferente de algo tão relativo como o ser bonito ou belo.»²⁴⁵ O materialismo atual levou a que o contacto com a história e espiritualidade recebida durante gerações se perdesse. Escreveu Parmiggiani: « “A Cultura nunca foi tão discutida como agora, mas é uma cultura que não coincide com a vida. Talvez precisemos de reflectir e reconhecer que o mundo está faminto e que não quer saber desta chamada ‘cultura’”.»²⁴⁶ Claudio Parmiggiani chega a afirmar, apesar de ser ateu, que “a Igreja é o último reduto onde a palavra «espiritual» ainda tem sentido, e o seu valor é defendido.”²⁴⁷

Visto que, a partir das palavras deste pintor, a Igreja é o único refúgio onde faz sentido falar de “espiritual”, quais são as propostas que esta nos faz para que se possa viver uma espiritualidade na arte com fundamento na pessoa de Jesus Cristo? Apesar de ter elementos teosóficos, será que a proposta de Wassily Kandinsky para uma espiritualidade na arte e na pintura pode interagir com a proposta da Igreja? Para responder a estas questões é preciso fazer um sumário dos principais documentos onde a Igreja reflete sobre a arte. As mensagens que foram dirigidas aos artistas por diversos Papas, principalmente as mais recentes.

Sendo assim, na conclusão do Concílio Vaticano II, a 8 de Dezembro de 1963, o Papa Paulo VI dirige uma breve mensagem aos artistas, como um voto de confiança a todos os que são “prisioneiros da beleza”²⁴⁸ e que trabalham para ela. Abertamente declara aos artistas: “se

²⁴⁴ J. S. LIMA, “Teologia das expressões artísticas. Elementos para uma estética cristã”, 103.

²⁴⁵ V. CRUZ, “Já não se fazem quadros bonitos como antigamente. Porque é que a arte é cada vez mais estranha e experimental?, 27 factos que dão que pensar”, 34.

²⁴⁶ A. S. COCKS, “Bento XVI e Claudio Parmiggiani, A Igreja deve ter uma relação mais próxima com a Arte Contemporânea”.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ PAULO VI, *Mensagem aos artistas na conclusão do Concílio Vaticano II*, 1963.

sois amigos da autêntica arte, sois nossos amigos.”²⁴⁹ Após confirmar a uma aliança antiga que existe entre os artistas e a Igreja, principalmente através do enriquecimento da Liturgia nas mais variadas expressões de arte, e dado que “o artista perpetua o gesto criativo de Deus”²⁵⁰, o Papa lança um apelo ao afirmar: “a Igreja tem necessidade de vós e volta-se para vós.”²⁵¹ A Igreja tem necessidade das “mãos” dos artistas e de todas as suas expressões para que não se veja o mundo “cair em desespero”²⁵², visto que “o mundo em que vivemos tem necessidade de beleza”.²⁵³ A beleza da arte é o elo de união entre as diversas gerações se esta não for corrompida pelo interesse e pela impureza, se a arte não for uma “arte pela arte” como nos fala Kandinsky no seu tratado. O objectivo de Wassily Kandinsky, de que se rompa com o materialismo e a arte sem sentido é também expressa por Paulo VI nesta mensagem aos artistas:

“Lembra-vos de que sois os guardiões da beleza no mundo: que isso baste para vos afastar dos gostos efémeros e sem valor autêntico, para vos libertar da procura de expressões estranhas ou indecorosas.

Sede sempre e em toda a parte dignos do vosso ideal, e sereis dignos da Igreja, que, pela nossa voz, vos dirige neste dia a sua mensagem de amizade, de salvação, de graça e de bênção.”²⁵⁴

Em 1999, João Paulo II também escreveu uma extensa mensagem “a todos aqueles que apaixonadamente procuram novas «epifanias» da beleza para oferecê-las ao mundo como criação artística”²⁵⁵. Subordinando a sua mensagem ao tema «Deus, vendo a sua obra, considerou-a muito boa» (*Gn* 1,31), este Papa inicia a sua mensagem aos artistas considerando-os como “*imagem de Deus Criador*”²⁵⁶. Fala-se da intuição dos artistas, intuição esta de que também nos fala Kandinsky, confrontada com a intuição de Deus na “aurora da criação”²⁵⁷, e

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ T. GOFFI, *La Spiritualità Contemporanea, Storia della Spiritualità*, 456.

²⁵¹ PAULO VI, *Mensagem aos artistas na conclusão do Concílio Vaticano II*.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ JOÃO PAULO II, *Carta aos artistas*.

²⁵⁶ *Ibid.*, 1.

²⁵⁷ *Ibid.*

também se refere a contemplação dos artistas diante das suas obras, fruto do seu talento, “quase sentindo o eco daquele mistério da criação”²⁵⁸ de Deus e da contemplação face à sua obra. Entende-se aqui a arte como “ofício humano que mais se aproxima da imitação do Deus criador. Se Deus criou *ex nihilo*, do nada, o artista já dispõe da matéria. É daí que parte. Em analogia com a narração genésica, o espírito do artista paira sobre a tela... Os seus materiais não os criou; mas, ao dar-lhes forma, cria novas criaturas.”²⁵⁹

O objectivo desta carta é também criar um diálogo com os artistas, não se tratando “de um diálogo apenas por circunstâncias históricas ou motivos utilitários, mas radicado na própria essência tanto da experiência religiosa como da criação artística.”²⁶⁰ O artista é convidado a ser «artífice» do supremo «criador» que é Deus; ao dar “forma e significado”²⁶¹ à criação de Deus o artista revela-se como «imagem de Deus» “exercendo um domínio criativo sobre o universo que o circunda.”²⁶² O “Artista divino”²⁶³, o próprio Deus, é visto neste sentido como o vértice supremo do triângulo espiritual que Kandinsky desenvolveu. É o Criador quem inspira o artista, para que este possa comunicar e transmitir a “arte por essência que é própria de Deus”²⁶⁴. “Quanto mais consciente está o artista do « dom » que possui, tanto mais se sente impelido a olhar para si mesmo e para a criação inteira com olhos capazes de contemplar e agradecer, elevando a Deus o seu hino de louvor. Só assim é que ele pode compreender-se profundamente a si mesmo e à sua vocação e missão”²⁶⁵ sem correr o risco de “se tornar um autómato, vítima da ideia pré-concebida que dispõe o seu labor como uma «prova», um argumento, um programa, uma catequese.”²⁶⁶

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ S. F. B. PAES, “As Artes em relação com a Experiência Cristã”, 357.

²⁶⁰ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 1.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ M. GARCIA, “A fé cristã, inspiradora de criação artística”, 517.

João Paulo II também apresenta a vocação do artista como sendo uma “vocação especial”²⁶⁷, na medida em que consegue “fazer frutificar capacidades operativas, dando forma estética à ideias concebidas pela mente.”²⁶⁸ Na arte, o artista plasma as suas orientações morais e artísticas, resultando disso que “as obras de arte falam dos seus autores, dão a conhecer o seu íntimo e revelam o contributo original que eles oferecem à história e à cultura.”²⁶⁹

Esta vocação especial do artista, encarada como dom de Deus, deve estar sempre ao serviço da beleza. João Paulo II, de uma forma sucinta, entende a beleza como “expressão visível do bem, do mesmo modo que o bem é condição metafísica da beleza.”²⁷⁰ O talento do artista deve ser vocacionado para esta beleza e deve ser posto a render, “na linha da parábola evangélica dos talentos (cf. *Mt* 25,14-30)”²⁷¹, a serviço do bem da humanidade, como também Kandinsky defendia.

É exprimido claramente que “a sociedade tem necessidade de artistas”²⁷² para que sejam enriquecedores do património cultural e educadores de sensibilidade artística, nas comunidades onde estão inseridos. Pode ser considerado como o “teacher” de que nos fala John Algeo, no seu artigo sobre a espiritualidade em Kandinsky. Mais uma vez há um alerta para que o artista atue “sem deixar-se dominar pela busca duma glória efémera ou pela ânsia de uma popularidade fácil, e menos ainda pelo cálculo do possível ganho pessoal. Há, portanto, uma ética ou melhor uma « espiritualidade » do serviço artístico, que a seu modo contribui para a vida e o renascimento do povo.”²⁷³

A determinado ponto, João Paulo II introduz um dos aspectos mais importantes da sua mensagem, principalmente em comparação com a “Espiritualidade na arte” de Kandinsky que apresenta uma espiritualidade da arte desencarnada “*face ao mistério do Verbo encarnado*”.²⁷⁴ A representação de Deus sempre se manifestou um desafio para os cristãos, inclusive no plano

²⁶⁷ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 2.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, 3.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*, 4.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, 5.

artístico. É sabido que a “Sagrada Escritura tornou-se, assim, uma espécie de « dicionário imenso » (P. Claudel) e de « atlas iconográfico » (M. Chagall), onde foram beber a cultura e a arte cristãs”²⁷⁵. Eram representadas cenas do Antigo e Novo Testamento, para que os crentes, através dessas obras, pudessem ter uma profunda experiência de oração e mesmo de catequização. O que se pretende na contemporaneidade é que a interpretação do “mistério escondido”²⁷⁶ seja fruto de uma “aliança profunda”²⁷⁷ entre Evangelho e arte. Esta aliança será tanto mais profunda, quanto mais for o “conhecimento de fé do artista: este supõe um encontro pessoal com Deus em Jesus Cristo.”²⁷⁸ A intuição do artista que se encontra com o próprio Mistério é a via plena para que este o possa interpretar através da sua obra. “Trata-se de contemplar a Encarnação do verbo , enquanto esta caracteriza a superação de todo o desejo no dom inestimável de Deus ao mundo.”²⁷⁹

“Toda a forma autêntica de arte é, a seu modo, um caminho de acesso à realidade mais profunda do homem e do mundo. E, como tal, constitui um meio muito válido de aproximação ao horizonte da fé, onde a existência humana encontra a sua plena interpretação. Por isso é que a plenitude evangélica da verdade não podia deixar de suscitar, logo desde os primórdios, o interesse dos artistas, sensíveis por natureza a todas as manifestações da beleza íntima da realidade.”²⁸⁰

Na sua mensagem, João Paulo II também faz um retrospectiva pela história da arte e a influências que esta recebeu da Igreja. Começando pela arte paleocristã, passando pela Idade Média com o Românico o Gótico, fazendo também referência ao Humanismo e Renascimento, que nos deixou legados dos maiores artistas da história como Miguel Ângelo, Rafael, Bramante, Bernini, Borromini, Maderno, que se especializaram em arte sacra. Mas as épocas históricas que interessa mais desenvolver, na lógica do que aqui nos ocupa, são as épocas Moderna e Contemporânea.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*, 6.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ J. S. LIMA, “Teologia das expressões artísticas. Elementos para uma estética cristã”, 102.

²⁸⁰ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 6.

“Verdade é que, na Idade Moderna, ao lado deste humanismo cristão que continuou a produzir significativas expressões de cultura e de arte, foi-se progressivamente afirmando também uma forma de humanismo caracterizada pela ausência de Deus senão mesmo pela oposição a Ele. Este clima levou por vezes a uma certa separação entre o mundo da arte e o da fé, pelo menos no sentido de menor interesse de muitos artistas pelos temas religiosos.”²⁸¹

Apesar de existir uma aparente ruptura entre arte e Igreja, principalmente porque os principais temas religiosos deixaram de ser representados com tanta frequência, continua a existir uma “intimidade íntima com o mundo da fé”²⁸², visto que “é precisamente a arte que continua a constituir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa.”²⁸³ “La vocación al arte, por su naturaleza misma, suele sentirse como un llamamiento religioso.”²⁸⁴ Nesta linha, a aliança com os artistas que foi estabelecida por Paulo VI é reforçada por João Paulo II nesta mensagem. “A Igreja espera dessa colaboração uma renovada « epifania » de beleza para o nosso tempo e respostas adequadas às exigências próprias da comunidade cristã.”²⁸⁵

Depois de mostrar como a arte e a cultura foram valorizadas no Concílio Vaticano II, principalmente através da *Gaudium et Spes* e da *Sacrosanctum Concilium*, onde “através do seu contributo, «o conhecimento de Deus é mais perfeitamente manifestado e a pregação evangélica torna-se mais compreensível ao espírito dos homens”²⁸⁶, João Paulo II revela e desenvolve dois aspectos que são fundamentais para a relação entre arte e Igreja: “*A Igreja precisa da arte*”²⁸⁷ e a questão “*A arte precisa da Igreja?*”²⁸⁸. A primeira expressão é claramente uma afirmação que reflete a necessidade que a Igreja tem para com a arte, fazendo da arte um meio para “transmitir a mensagem que Cristo lhe confiou”²⁸⁹. A arte deve tornar inteligível o mundo do espírito através da sua “capacidade muito própria de captar os diversos aspectos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas, sons que estimulam a intuição de

²⁸¹ *Ibid*, 10.

²⁸² *Ibid*.

²⁸³ *Ibid*.

²⁸⁴ A. C. FREDEJAS, *Experiencia estética y experiencia religiosa*, 94.

²⁸⁵ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 10.

²⁸⁶ *Ibid*, 11.

²⁸⁷ *Ibid*, 12.

²⁸⁸ *Ibid*, 13.

²⁸⁹ *Ibid*, 12.

quem os vê e ouve. E isto, sem privar a própria mensagem do seu valor transcendente e do seu halo de mistério.”²⁹⁰

Visto que a Igreja necessita da arte, será que a arte pode prescindir da Igreja? Dado que “o tema religioso é dos mais tratados pelos artistas de cada época”²⁹¹ e o objectivo do artista é representar o inefável, será correto afirmar que a religião pode ser das maiores inspirações para a arte? A colaboração que existe entre a Igreja e a arte “tem sido fonte de mútuo enriquecimento espiritual”²⁹² de onde sobressai

“o laço peculiar que existe entre a arte e a revelação cristã. Isto não quer dizer que o génio humano não tenha encontrado estímulos também noutros contextos religiosos; basta recordar a arte antiga, sobretudo grega e romana, e a arte ainda florescente das vetustas civilizações do Oriente. A verdade é que o cristianismo, em virtude do dogma central da encarnação do Verbo de Deus, oferece ao artista um horizonte particularmente rico de motivos de inspiração. Que grande empobrecimento seria para a arte o abandono desse manancial inexaurível que é o Evangelho!”²⁹³

Portanto, a arte encontra na Igreja uma casa que a acolhe, isto porque “as várias expressões artísticas – a literatura, a música, a pintura, a escultura, o teatro... – nasceram num berço religioso e foram na origem vias do espírito.”²⁹⁴

Ao terminar esta mensagem, João Paulo II apela aos artistas que descubram a “profundeza da dimensão espiritual e religiosa que sempre caracterizou a arte nas suas formas expressivas mais nobres.”²⁹⁵ Também exorta a que os artistas se deixem agraciar pelo Espírito Santo, para que as suas inspirações artísticas sejam “autentica inspiração”²⁹⁶ que “encerra em si qualquer frêmito daquele «sopro» com que o Espírito Criador permeava, já desde o início, a obra da criação.”²⁹⁷ Isto porque a inspiração “é Alguém que respira no coração do artista. Interpela-o profundamente. Estimula-o num diálogo criativo. Compromete-o, finalmente, na

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, 13.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ A. L. ESTEVES, “Arte divina ou Deus na arte?”, 172.

²⁹⁵ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 14.

²⁹⁶ *Ibid.*, 15.

²⁹⁷ *Ibid.*

enunciação de uma obra. Fala, nela e para além dela, da beleza que salvará o mundo.”²⁹⁸ E com as seguintes palavras o Papa conclui o seu discurso: “A beleza é chave do mistério e apelo ao transcendente...que a vossa arte contribua para a consolidação duma beleza autêntica que, como revérbero do Espírito de Deus, transfigure a matéria, abrindo os ânimos ao sentido do eterno!”²⁹⁹

Por seu turno, Bento XVI, também tem manifestado claro interesse pela reflexão sobre o papel da arte na Igreja e vice-versa. A 21 de Novembro de 2009, dez anos após o seu predecessor ter escrito uma mensagem ao artistas, também Bento XVI se manifestou, na inspiradora Capela Sistina, a uma assembleia vasta de artistas. Nesse discurso, começou por relembrar a amizade que fora estabelecida entre a Igreja e os artistas por Paulo VI e também o apelo final que foi feito para que os artistas sejam guardiães da beleza no mundo. Contrariamente ao apelo de esperança que foi lançado por Paulo VI, Bento XVI recorda que “o momento actual está marcado não só por fenómenos negativos a nível social e económico, mas também por um esmorecimento da esperança, por uma certa desconfiança nas relações humanas, e por isso crescem os sinais de resignação, agressividade e desespero.”³⁰⁰ Estes sinais são negativos visto que não levam a um cultivo da beleza que deve ser transmitida pela arte. Assim como Kandinsky, também o Papa alemão adverte para não cair na ilusão de uma arte “ilusória e falsa”³⁰¹ que se caracteriza por uma beleza

“sedutora mas hipócrita, que desperta a cupidez, a vontade de poder, de posse, de prepotência sobre o outro e que se transforma, muito depressa, no seu contrário, assumindo o rosto do obscuro, da transgressão ou da provocação gratuita. Ao contrário, a autêntica beleza abre o coração humano à nostalgia, ao desejo profundo de conhecer, de amar, de ir para o Alto, para o Além de si. Se aceitamos que a beleza nos toque intimamente, nos fira, nos abra os olhos, então redescobrimos a alegria da visão, da capacidade de colher o sentido profundo do nosso existir, o Mistério do qual somos parte e do qual podemos haurir a plenitude, a felicidade, a paixão do compromisso quotidiano.”³⁰²

²⁹⁸ M. GARCIA, “A fé cristã, inspiradora de criação artística”, 518.

²⁹⁹ JOÃO PAULO II, *Carta do aos artistas*, 16.

³⁰⁰ BENTO XVI, *Discurso por ocasião do encontro com os artistas na Capela Sistina*.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*

Inspirado pela mensagem do Papa João Paulo II, Bento XVI afirma que o principal objectivo da arte é perturbar e fazer com que o homem se confronte com “as grandes interrogações da existência”³⁰³ para que a sua vida possa “assumir um valor religioso e transformar-se num percurso de profunda reflexão interior e de espiritualidade.”³⁰⁴ O significado da beleza também é extremamente valorizado neste discurso. Para a descrever, o Papa recorre ao teólogo Hans Urs Van Balthasar que a define, na sua obra «*Glória. Uma estética Teológica*», como sendo “a última palavra que o intelecto pensante pode ousar pronunciar, porque ela mais não faz do que coroar, como auréola de esplendor inapreensível, o dúplice astro do verdadeiro e do bem e a sua indissolúvel relação.”³⁰⁵ Também Bento XVI afirma a máxima importância da beleza para o mundo, dado que esta é considerada como “sinal”³⁰⁶ da encarnação de Deus no mundo. «A beleza é a prova experimental de que a encarnação é possível. Por isso qualquer arte de categoria é, por sua essência, religiosa. É ainda mais icástica a afirmação de Hermann Hesse: “Arte significa: dentro de tudo mostrar Deus.”»³⁰⁷

Bento XVI termina a sua mensagem, à imagem de João Paulo II, a fazer um apelo aos artistas para que sejam “anunciadores e testemunhas de esperança para a humanidade.”³⁰⁸ O confronto com a “fonte primeira e última da beleza”³⁰⁹ não deve ser motivo de temor para os artistas pois, termina o Papa dizendo: “a fé nada tira ao vosso génio, à vossa arte, aliás exalta-os e alimenta-os. Encoraja-os a cruzar o limiar e a contemplar com olhos fascinados e comovidos a meta última e definitiva, o sol sem ocaso que ilumina e torna belo o presente.”³¹⁰

O caminho percorrido, tanto por Wassily Kandinsky para uma espiritualidade na arte, como pela Igreja para a expressão da Beleza de Deus através da arte, é o “caminho das expressões artísticas que faz parte daquela «via pulchritudinis» - «caminho de beleza»... que o

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

homem contemporâneo deveria recuperar no seu significado mais profundo.”³¹¹ As principais preocupações relativas à arte e à sua espiritualidade, que são comuns quer a Kandinsky e quer à Igreja, são ao mesmo tempo as mais relevantes de ambas as propostas: primeiramente, evitar cair, como foi também afirmado pelo Papa Bento XVI numa mensagem de 2008 dirigida ao presidente do Pontifício Conselho para a cultura, “em mero esteticismo e, sobretudo para os mais jovens, num itinerário que termina no efêmero, na aparência banal e superficial, ou até numa fuga para paraísos artificiais, mas ocultam e escondem o vazio e a inconsistência interior”³¹² e em segundo lugar, fazer com que os seres humanos tornem as suas “vidas lugares de beleza”³¹³ através da arte, onde possam encontrar respostas para as suas dúvidas existenciais mais profundas e viver para uma maior sensibilidade e consciência do bem comum de toda a humanidade, sendo capaz de falar “ao coração da humanidade, de tocar a sensibilidade individual e colectiva, de suscitar sonhos e esperanças, de ampliar os horizontes do conhecimento e do empenho humano.”³¹⁴

Para finalizar este capítulo, fica uma citação que, apesar de ser proferida pelo Papa Bento XVI, poderia também ser resultado da reflexão do pintor Wassily Kandinsky:

“Talvez vos tenha acontecido algumas vezes, diante... de um quadro... sentir uma emoção íntima, ter uma sensação de alegria, ou seja, sentir claramente que diante de vós não havia apenas matéria,... uma tela pintada..., mas algo maior, algo que «fala», capaz de sensibilizar o coração, de comunicar uma mensagem e de elevar a alma. Uma obra de arte é fruto da capacidade criativa do ser humano, que se interroga diante da realidade visível, procura descobrir o seu sentido profundo e comunicá-lo através da linguagem, das formas, das cores e dos sons. A arte é capaz de expressar e de tornar visível a necessidade que o homem tem de ir além daquilo que se vê, pois manifesta a sede e a busca do infinito. Aliás, é como uma porta aberta para o infinito, para uma beleza e para uma verdade que vão

³¹¹ BENTO XVI, *Audiência Geral “Arte e Oração”*.

³¹² BENTO XVI, *Mensagem ao presidente do Pontifício Conselho para a Cultura por ocasião da 13ª sessão pública dedicada ao tema: “Universalidade da Beleza: confronto entre estética e ética”*.

³¹³ BENTO XVI, *Encontro com o Mundo da Cultura*.

³¹⁴ BENTO XVI, *Discurso por ocasião do encontro com os artistas na Capela Sistina*.

mais além da vida cotidiana. E uma obra de arte pode abrir os olhos da mente e do coração, impelindo-nos rumo ao alto.”³¹⁵

³¹⁵ BENTO XVI, *Audiência Geral “Arte e Oração”*.

Conclusão

“Eis a arte, a quem cumpre não só apresentar o fenomenológico, mas o mistério subentendido... Quando a arte se faz religiosa, deve procurar sempre unir de maneira harmoniosa o Infinito e a carne, o Eterno e a história, o Filho de Deus que é Jesus de Nazaré.”³¹⁶

À medida que esta dissertação foi sendo elaborada, existiu sempre a máxima preocupação em apresentar uma espiritualidade da pintura contemporânea que refletisse a vontade que a Igreja tem de se reaproximar das contemporâneas expressões artísticas dado que “«a pintura é uma ponte lançada entre as almas»”³¹⁷. Entenda-se esta dissertação como uma exaltação da importância da pintura na vida da Igreja, como uma continuação da aliança que o Papa Paulo VI restabeleceu com os artistas, na conclusão do Concílio Vaticano II, afirmando a profunda necessidade que a Igreja tem dos artistas e das suas emancipadas manifestações de arte.

Ao longo do nosso tempo “foi-se progressivamente afirmando... uma forma de humanismo caracterizada pela ausência de Deus senão mesmo pela oposição a Ele. Este clima levou muitas vezes a uma certa separação entre o mundo da arte e da fé, pelo menos no sentido de menor interesse de muitos artistas pelos temas religiosos.”³¹⁸ A questão que se coloca é a seguinte: Será que, pelo facto de os temas religiosos terem sido desvalorizados, a pintura contemporânea deixou de ser religiosa? No seguimento desta questão também se pode formular outra: “O que torna uma obra de arte uma obra religiosa?”³¹⁹ Algumas possíveis respostas a estas questões podem ser encontradas num artigo de José Tolentino Mendonça, onde afirma

³¹⁶ D. G. RAVASI, *Deus é feio ou é belo?*.

³¹⁷ R. HUYGHE, *O poder da Imagem*, 87.

³¹⁸ JOÃO PAULO II, *Carta aos artistas*, 10.

³¹⁹ J. T. MENDONÇA, *O que torna uma obra de arte uma obra religiosa?*.

que, por sua vez, o teólogo Paul Tillich já haveria respondido, defendendo “que aquilo que une Arte e Religião não é, em última análise, o motivo tratado, mas sim o estilo”³²⁰, pois “o estilo artístico encontra em si mesmo uma significação religiosa”.³²¹

Particularmente na pintura, foi o pintor Wassily Kandinsky quem talvez melhor mostrou ao mundo que esta pode ser verdadeiramente «linguagem chamada e capacitada para expressão da experiência espiritual, que é a revelação do sentido profundo e eterno da realidade. Oculto mas sempre desejoso e sedento de ser revelado. Sentido que se traduz ainda, segundo Kandinsky, “em movimento para a frente e para o alto, complexo mais nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples.”³²²

No primeiro e segundo capítulos, que tiveram como base as obras de Kandinsky «*Do Espiritual na Arte*» e «*Gramática da criação*» respectivamente, afirma-se a pintura como sendo uma

«experiência paradoxal e inefável, que revela o humano como ser de abertura para o infinito, ganha um canal de comunicação. A arte não só pertence à vida espiritual, afirma Kandinski, mas é um dos seus mais poderosos agentes. Ela possui “uma força de despertar profético, capaz de uma vasta e penetrante irradiação”. O artista é aquele que, quando o caminho se torna irreconhecível pelos blocos lançados por perversa mão invisível, surge com a força de uma “visão” misteriosamente infundida nele.»³²³

Estes primeiros capítulos refletem o pensamento de Kandinsky que combate a “arte pela arte” valorizando o papel do artista e a sua “necessidade interior” de procurar através das cores,

³²⁰ *Ibid*, 2.

³²¹ *Ibid*.

³²² C. B. MARIANI, H. A. OTTEN, *A arte como expressão da experiência espiritual*, in C. B. MARIANI, H. A. OTTEN, *Teologia e Arte, expressões de transcendência, caminhos de renovação*, 38. (citação de W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 31.

³²³ *Ibid*, 36.

das formas, e do conteúdo da pintura uma espiritualidade da arte que seja “pela salvação, pela transfiguração, pela plenificação da vida.”³²⁴

Nesta etapa do desenrolar da dissertação, apesar de já ter sido apresentada uma espiritualidade da arte fundada em Kandinsky, e visto que é uma dissertação teológica, a harmonia entre “o Infinito e a carne, o Eterno e a história, o Filho de Deus que é Jesus de Nazaré”³²⁵ ainda não havia sido encontrada. Desta forma, houve a necessidade de desenvolver um capítulo, o terceiro, que introduzisse a influência espiritual a que Kandinsky foi sujeito e que, conseqüentemente, influenciou as suas obras teóricas e pictóricas. A Teosofia foi a fonte onde Wassily Kandinsky saciou a sua espiritualidade. Sendo este facto inquestionável, continuava inconstante a harmonia que se procurava entre uma espiritualidade teosófica da arte e a procura de uma espiritualidade da arte contemporânea que fosse o legado da aliança feita entre os artistas contemporâneos e a Igreja e que revelasse a “fonte primeira da estética cristã: o Verbo Incarnado”³²⁶.

Assim, fez-se um percurso através das principais mensagens que os Papas contemporâneos, a partir do Papa Paulo VI (o Papa restabelecedor da aliança entre a Igreja e os artistas), dirigiram aos artistas. Estas mensagens revelam uma profunda preocupação com a renovação experiência espiritual através da arte contemporânea e das suas expressões, para que seja uma “abertura ao acontecimento de Deus no mundo que, no cristianismo, tem um nome: Jesus Cristo. Trata-se de contemplar a Encarnação do Verbo, enquanto esta caracteriza a superação de todo o desejo no dom inestimável de Deus ao mundo”³²⁷. Este capítulo teve como objetivo mostrar a luta que também a Igreja trava contra uma arte “operativa e sedutora”³²⁸, numa tentativa de se converter à ideia de que “a arte contemporânea é doceta, não em nome do

³²⁴ *Ibid*, 37.

³²⁵ G. RAVASI, *Deus é feio ou é belo?*.

³²⁶ J. S. LIMA, “Teologia das expressões artísticas, elementos para uma estética cristã”, 102.

³²⁷ *Ibid*.

³²⁸ *Ibid*, 103.

princípio da transcendência de Deus, mas em nome da radical liberdade do homem.”³²⁹ O último e quarto capítulo também teve como objetivo mostrar as semelhanças entre a concepção de espiritualidade da arte em Kandinsky e a concepção de espiritualidade da arte própria da Igreja. Na sua gênese ambas as espiritualidades buscam o bem do Homem e acentuam a procura da transcendência, complementando-se na medida em que a Igreja pode reforçar a sua aliança com a pintura contemporânea através da espiritualidade de Kandinsky, visto que “o recurso à arte pode tornar-se sumamente rico. Ela é, de facto, enquanto realidade histórica e intimamente aliada ao sensível e concreto, mas também como expressão privilegiada da questão transcendente de todo o ser humano, um meio indicado para representar e realizar a transcendentalidade do Homem ligado à história.”³³⁰ A espiritualidade da arte de Kandinsky pode ser reinterpretada à luz da espiritualidade cristã, na medida em que o Cristianismo personifica a transcendência que Kandinsky busca, através da “contemplação do mistério da Encarnação”³³¹. Passa-se de uma espiritualidade da arte desencarnada para uma espiritualidade da arte que revela Jesus Cristo, o Verbo Encarnado.

A procura do Espiritual na Arte é uma tarefa que depende do esforço da Igreja e dos artistas, num trabalho comum e solidário. “Para uns e para outros a missão é árdua. Não se trata de reproduzir o que se conhece, nem dar corpo a repetições frias de formas secas e caducas; importa cultivar o espírito de recepção e deixar voar o sopro recebido. Só Ele conduz à Verdade Total (Jo 16,13); só Ele faz brilhar a Glória de Deus. Eis o dever do homem: «o de reconhecer e celebrar esta Glória» - a de Deus.”³³²

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ J. DUQUE, “A Arte como Teologia, sobre alguns textos de Karl Rahner”, 148.

³³¹ J. S. LIMA, “Teologia das expressões artísticas, elementos para uma estética cristã”, 103.

³³² *Ibid.*, 105.

Bibliografia

I – Obras de Wassily Kandinsky

KANDINSKY, Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, D. Quixote, Alfragide, 2010.

KANDINSKY, Wassily, *Gramática da Criação*, edições70, Lisboa, 2008.

KANDINSKY, Wassily, *O Futuro da Pintura*, edições70, Lisboa, s.d.

KANDINSKY, Wassily, *Ponto, linha, plano*, edições70, Lisboa, s.d..

II – Obras Magisteriais

Paulo VI, *Mensagem aos artistas na conclusão do Concílio Vaticano II*, 1963. (cf.

http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti_po.html).

JOÃO PAULO II, Carta aos artistas, in *L'Osservatore Romano* (1999), 1 de Maio, 5-8.

COMISSÃO PONTIFÍCIA PARA O DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO, *Jesus Cristo, portador de água viva, Uma reflexão cristã sobre a “Nova Era”*, Paulinas, Lisboa, 2003.

BENTO XVI, Mensagem ao presidente do Pontifício Conselho para a Cultura por ocasião da 13ª sessão pública dedicada ao tema: “Universalidade da Beleza: confronto entre estética e ética”, in *L'Osservatore Romano* (2008), 6 de Dezembro, 3.

BENTO XVI, Discurso por ocasião do encontro com os artistas na Capela Sistina, in *L'Osservatore Romano* (2009), 21 de Novembro, 6-7.

BENTO XVI, Encontro com o Mundo da Cultura no Centro Cultural de Belém, in *L'Osservatore Romano* (2010), 15 de Maio, 5.

BENTO XVI, Audiência Geral “Arte e Oração”, in *L'Osservatore Romano* (2011), 3 de Setembro, 16.

III – Outras Obras

ALGEO, John, “Kandinsky and Theosophy”, in *Blavatsky and The Secret Doctrine*, ed. Virginia Hanson, 217-35, Theosophical Publishing House, Quest Books, Wheaton, IL, 1988.

(Consultado a partir de

<http://www.theosoc.org.uk/html/theosophy%20art/kandinsky%20theosophist.html>).

ARRECHA, Júlio/ SOTO, Victoria, *Dicionário de Arte – Pintores do Século XX*, editorial Estampa, Lisboa, 2002.

BLAVATSKY, Helena Petrovna, “O que é a Teosofia”, in AA.VV., *The Theosofist* 1, 1879.

(Consultado a partir de http://www.aela.pt/o_que_e_a_teosofia.pdf).

BUONARROTI, Michelangelo, “La buona pittura è rara”, in BENAZZI, Natale, *Arte e Spiritualità, parlare allo Spirito e creare Arte, un'Antologia su percorsi di fede e creazione artistica*, edizioni Dehoniane Bologna, 2004, 167.

CARPI, Lúcia Garcia de, *Tesouros artísticos do Mundo – As vanguardas do século XX*, Ediclube, Alfragide, 2007.

COCKS, Anna Somers, “Bento XVI e Claudio Parmiggiani, A Igreja deve ter uma relação mais próxima com a Arte Contemporânea”, in *The Art Newspaper*, 11.12.2007. (Consultado a partir de http://www.snpcultura.org/a_teologia_visual_da_beleza_parmiggiani.html).

CRUZ, Valdemar, “Já não se fazem quadros bonitos como antigamente. Porque é que a arte é cada vez mais estranha e experimental?, 27 factos que dão que pensar”, in *Revista Única*, Expresso, 5.11. 2011, 34.

DUQUE, João, “A Arte como Teologia. Sobre alguns textos de Karl Rahner”, in *Theologica* 30,1 (1995) 139-153.

DUQUE, João, “Evangelização e mutação cultural. Apologia da cultura tátil”, in *Theologica* 36,1 (2001) 15-36.

ESTEVES, António Luís, “Arte divina ou Deus na arte?”, in *Theologica* 33,1 (1998) 171-173.

FERREIRA, Vergílio, *Invocação ao meu corpo*, Bertrand editora, Venda Nova, 1994.

FOCILLON, Henri, *A vida das formas, seguido de elogio da mão*, edições70, Lisboa, s.d.

FRANCASTEL, Pierre, *A imagem, a visão e a imaginação*, edições70, Lisboa, s.d.

FREDEJAS, Aurelio Carbajosa, *Experiencia estética y experiencia religiosa*, Coordenadas Monografias, s.l., 1997.

GARCIA, Márcio, “A fé cristã, inspiradora de criação artística”, in *Brotéria* 152 (2001) 514-518.

GOFFI, Tullio, *La Spiritualità Contemporanea, Storia della Spiritualità*, edizioni Dehoniane Bologna, Bologna, 1987.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa, s.d.

HUYGHE, René, *O poder da Imagem*, edições70, Lisboa.

JOÃO DUQUE, “O que é a Arte?”, in *Theologica* 33,1 (1998) 175-184.

JOSÉ DA SILVA LIMA, “Teologia das expressões artísticas. Elementos para uma estética cristã”, in *Theologica* 30,1 (1995) 91-106.

LÍDIA PINTO, Ana/ MEIRELES, Fernanda/ CAMBOTAS, Manuela Cernadas, *Cadernos de História da Arte* 5, Porto Editora, Porto, s.d.

TAYLOR, Mark C., *After God*, the university of Chicago press, Chicago and London, 2007.

MARIANI, Ceci Baptista/ OTTEN, Heinrich Alexander, “A arte como expressão da experiência espiritual”, in MARIANI, Ceci Baptista/ OTTEN, Heinrich Alexander, *Teologia e Arte, expressões de transcendência, caminhos de renovação*, Paulinas, 2010.

MENDONÇA, José Tolentino, *O que torna uma obra de arte uma obra religiosa?*, SNPC, 08.06.2009. (Consultado a partir de http://www.snpcultura.org/tvb_o_que_torna_uma_obra_de_arte_uma_obra_religiosa.html).

PAES, Sidónio, “As Artes em relação com a Experiência Cristã”, in *Communio* 4 (1996) 357-366.

RAVASI, Gianfranco, *Deus é feio ou é belo?*, SNPC, 02.07.2010. (Consultado a partir de http://www.snpcultura.org/tvb_Deus_e_feio_ou_belo.html).

SCARAFFIA, Lucetta, *Arte e experiência espiritual*, in *L'Osservatore Romano* (2009), 28 de Novembro, 1 e 7.

SOTO, Victoria, *Dicionário de Arte – Pintores do Século XIX*, editorial Estampa, Lisboa, 2002.

WAAIJMAN, Kees, *Espiritualidad, formas, fundamentos e métodos*, Sígueme, Salamanca, 2011.

Índice

Capítulo I – Do Espiritual na Arte.....	6
1. Arte pela arte	6
2. Viragem Espiritual	9
3. Ação da cor	17
4. A obra de arte e o artista	27
Capítulo II – Conteúdo e Forma	30
1. Conteúdo	30
2. Forma	32
Capítulo III – Influência Teosófica	47
Capítulo IV- A Igreja e a Espiritualidade na Arte.....	57
Conclusão	69
Bibliografia	74
Índice	79

