

## SOBRE A VONTADE FORMAL INTERNA DA ABSTRAÇÃO.

Bruna Pimentel Quintão<sup>1</sup>

**D**e acordo com o teórico e historiador da arte francês Hubert Damisch (1928-2017), é necessário pensar a história da arte por meio do deslocamento de conceitos, sempre a partir de uma visão do presente dos fatos. Dessa maneira, ao invés de pensar a abstração como uma questão que teve início no século XX e que nele se esgotará, buscaremos pensa-la como uma potência que já estaria intrínseca ao que seria a essência de formas muito mais antigas – como por exemplo, em formas de certas manifestações indígenas<sup>2</sup> –, e que talvez poderia ser até mesmo anterior à forma mimética representacional. Assim, por meio de um viés espiritualista da constituição da forma, a investigação tem como objetivo a possibilidade de aproximar os processos de formação de alguns elementos da abstração entre as obras que caminhavam em direção ao abstracionismo do artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944) em seu período do *Blaue Reiter* (1908-1914) e manifestações artísticas indígenas resultantes de experiências ritualísticas xamânicas<sup>3</sup> dos grupos amazônicos Desâna – que vivem às margens do Rio Uaupés e o afluente Tiquié –, Tukano – que habitam próximo ao rio Uaupés, no noroeste da Colômbia –<sup>4</sup> e Siona – que vivem ao longo dos

---

<sup>1</sup> Graduada pela Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Nesta pesquisa, foi escolhido o termo “manifestações artísticas” ao tratar da produção visual sagrada indígena. Entretanto, é importante ressaltarmos que entendemos, aqui, a produção tradicional indígena como sendo dotada de necessidade de engenho e sofisticada elaboração intelectual, e não utilizamos tal termo com o intuito de denegrir a arte indígena ao campo da mera espontaneidade.

<sup>3</sup> Nos basearemos aqui nos artigos “A cultura Siona e a experiência alucinógena”, de Jean Langdon e “A mitologia pictórica dos Desâna”, de Berta Ribeiro, presentes na coletânea *Grafismo Indígena* (2000), de Lux Vidal, ao tratarmos de manifestações artísticas resultantes de experiências ritualísticas xamânicas.

<sup>4</sup> De acordo com Jean Langdon, os índios Tukano fazem parte do grupo indígena Desâna do Departamento de Vaupés (LANGDON, 2013, p.112). Porém, Berta Ribeiro, em seu texto “A mitologia pictórica dos Desâna”, presente na coletânea *Grafismo Indígena*, de Lux Vidal, aborda o grupo Tukano como se este fosse um grupo indígena diferente do grupo Desâna (RIBEIRO, 2000, p.44).

rios Putumayo e Aguarico, no sul da Colômbia e norte do Equador<sup>5</sup>.

A aproximação entre a abstração nas formas do artista e em grafismos indígenas foi realizada a partir da percepção de que tais manifestações indígenas, ao abordarem conteúdos míticos e espirituais que se manifestam através das experiências de visões<sup>6</sup> em rituais, pareciam ter muito em comum com os universos fantásticos de Kandinsky deste período que, aliados à sua relação com a teosofia e o xamanismo<sup>7</sup>, acabariam por construir a ideia de uma arte transcendental, que exteriorizasse uma relação direta entre o homem e o âmbito espiritual através da forma abstrata. Portanto, esta pesquisa busca traçar um paralelo entre um artista consagrado pela história da arte como abstracionista e obras da produção visual indígena que recorrentemente não são consideradas abstratas, mas portadoras de significados específicos que, segundo o antropólogo e arqueólogo austríaco Gerardo Reichel-Dolmatoff (1912-1994), seriam de cunho semiótico (*apud* RIBEIRO, 2000, p.43-49).

A investigação se apoia na noção de que a abstração ocorreria pela materialização da essência por meio da forma, por uma ascensão da alma para uma dimensão transcendental extra-fenomênica, mediante o mais próximo contato do artista com o seu interior. A abstração será tratada aqui como uma arte concreta – como já afirmava o próprio Kandinsky<sup>8</sup> – e objetiva em si mesma, como a arte da presentificação, e não como uma arte representacional dita figurativa.

Se adotarmos a teoria proposta pelo formalista francês Henri Focillon (1881-1943), observaremos como as formas seriam seres espirituais autônomos e onipotentes, e desse modo, seres possuidores de vida própria, que se transformariam de acordo com a necessidade ditada por seu conteúdo interior formal próprio e com vidas regidas por suas próprias leis. Assim, a abstração seria, acima de tudo, uma vontade própria

<sup>5</sup> A produção visual destes grupos específicos foi escolhida a partir das pesquisas de Berta Ribeiro e Jean Langdon presentes na coletânea *Grafismo Indígena* (2000), de Lux Vidal, p.35-52 e 67-87.

<sup>6</sup> As experiências de visão, no Ocidente consideradas alucinógenas, sobre as quais nos referimos nesta investigação são as experiências ritualísticas indígenas que envolvem a ingestão da planta “alucinógena” *yajé*. O ritual *yajé* está presente tanto no grupo Desâna quanto nos grupos Tukano e Siona, cada um apresentando suas respectivas diferenças e individualidades culturais. É importante enfatizarmos que, na cultura indígena, estas experiências não buscam um estágio de alienação alucinógena, mas sim um efeito de maior consciência e profundo contato com as entidades invisíveis. Desse modo, por meio destas chamadas “plantas do poder”, os indígenas veem aquilo que creem realmente precisar ser visto através das visões xamânicas.

<sup>7</sup> O interesse de Kandinsky pela teosofia aumenta o interesse do artista pela experiência mística, por um fascínio pelo sobrenatural que o leva à busca de um contato direto e profundo com a dimensão espiritual através da intuição, da meditação e da transcendência das condições normais da consciência humana. A grande preocupação do artista com a alma, com o interior, com a essência humana e com a verdade interior também possui intrínseca relação com a crença teosófica. Seria ainda como se Kandinsky fosse uma espécie de artista visionário que tomasse como dever a jornada espiritual em busca de uma arte que revitalizasse o contato interior, e que, por meio da arte, livraria a sociedade do mal materialista enraizado no início do século XX. Dessa maneira, é possível de observar como o interesse de Kandinsky pelo xamanismo complementa, de certo modo, seu interesse pela teosofia. Afinal, o xamanismo incita esta busca pelo transcendental, esta viagem xamânica entre o mundo fenomênico e o mundo sobrenatural, de maneira a conectar intensamente a alma do fruidor à dimensão espiritual.

<sup>8</sup> “[...] Kandinsky had long deplored the use of the term ‘abstraction’ to qualify his pictorial research; he preferred ‘concrete art’.” (SERS, 2015, p.330).

à forma. Quanto mais intrínseco o contato de uma forma com a sua essência, com a sua intuição formal, maior seria a sua vontade de metamorfose, fazendo com que ela buscasse energicamente incorporar de modo fluido e livre a sua inquietude interior, tensionando-se cada vez mais em torno de si mesma e daquilo que seria, para ela, o mais essencial e necessário. Dessa maneira, formas possuidoras do que seria uma grande potência abstrata se aproximariam mais intensamente do que o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) entende como *élan vital*, fazendo com que elas sentissem a necessidade de se libertar de qualquer caráter estático e imanente e irrompessem em seu grito transcendental.

O caráter transcendente de uma forma abstrata é aqui entendido por meio do conceito de transcendência do filósofo alemão Wilhelm Worringer (1881-1965). Logo, esta transcendência formal se daria pela vontade de uma forma de escapar da finitude do mundo fenomênico à procura do infinito, de algo além de uma dimensão imanente, buscando entrar em contato apenas com o essencial e o necessário. Esta transcendência está intimamente ligada a um sentimento interior de angústia, agonia e inquietação da alma do artista para com o caótico mundo fenomênico no qual está inserido – reinado pelos impulsos instintivos –, impulsionando uma excitação interior formal que cria e entra em contato com novos mundos e universos (WORRINGER, 1997, p.128-143). Este sentimento de caos interior da alma do artista faz com que ele apresente o instinto primordial de temer as forças do mundo fenomênico, fazendo com que o sentimento empírico de um relacionamento confiante e panteísta entre a alma humana e a natureza não prevaleça. Ao contrário, a alma carrega vagas e incertas impressões do mundo fenomênico, sentindo-se impotente e nele perdida, o que faz com que não haja uma harmonia interior entre o instinto e o total entendimento, a total compreensão dos misteriosos e enigmáticos impulsos da natureza. Esta falta de tranquilidade espiritual em relação ao mundo acarreta um menor sentimento de *Einfühlung*<sup>9</sup> entre essência humana e a essência da natureza, fazendo, então, com que a alma seja governada pelo instinto. Assim, a exaltação da angústia instintiva impulsionará a excitação e tensão interior formal que apontará para o transcendental, para o invisível, levando, dessa maneira, à abstração. Afinal,

inextricavelmente sugada pelas vicissitudes das aparências efêmeras, a alma conhece aqui apenas *uma* possibilidade de felicidade, aquela de criar um mundo além da aparência, um absoluto, no qual seria capaz de descansar da agonia do relativo.

---

<sup>9</sup> O termo *Einfühlung* é traduzido para o português como *empatia*. Porém, a palavra empatia não possui por si mesma a potência de *Einfühlung*, que evoca uma alta conexão intrínseca entre a essência da alma humana e a essência da natureza, quase como se um fosse capaz de possuir uma energia que desse vida ao outro. Sendo assim, optou-se pela não tradução do termo *Einfühlung* nesta investigação.

(WORRINGER, 1997, p.133, tradução nossa).<sup>10</sup>

Assim, no que talvez pudesse ser tomado como uma questão dialética no âmbito fenomênico, nos combates espirituais da obra de Kandinsky de 1912 *O Último Julgamento (figura 1)*<sup>11</sup>, manchas azuis são energeticamente contrastadas com manchas vermelhas e laranjas, intensificando as vibrações psíquicas que ocasionariam viagens de dimensões transcendentais na alma do fruidor<sup>12</sup>. Isso ocorreria pois a *necessidade interior* atuaria como o elo entre a *psique* do artista e as suas sensações com relação ao mundo fenomênico e o conteúdo interior próprio à forma; algo que nos possibilitaria traçar um paralelo entre o *princípio da necessidade interior*<sup>13</sup> de Kandinsky e o conceito de *Einfühlung* worringeriano, percebendo como o menor grau de *Einfühlung* acarretaria uma maior presença do essencial, e assim, desta *necessidade interior*.

Analogamente, podemos deslocar o princípio da *necessidade interior* de Kandinsky para os grafismos indígenas resultantes de experiências ritualísticas envolvendo as chamadas plantas do poder. A partir do pote Siona para *chicha*<sup>14</sup> (figura 2), percebemos como as formas são carregadas de tensão e agonia interior. Embora menos fluidas e enérgicas que as formas de Kandinsky, já que no pote Siona existem mais espaços vazios entre as formas, as formas do pote Siona, por apresentarem instinto que evoca grande transcendentalidade, não se prenderiam no que poderia ser percebido como um aparente caráter estático e imanente, mas atuariam de acordo com a sua *necessidade interior* e irromperiam em todo o poder de sua essência como portal para dimensões invisíveis. A escolha formal indígena em representar estas vivências transcendentais de maneira emancipada das formas representacionais também evoca a tensão e o caos interior destas formas. Aliás, mais do que uma escolha, estas formas são desta maneira realizadas

<sup>10</sup> A tradução foi realizada a partir do trecho: “Inextricably drawn into the vicissitudes of ephemeral appearances, the soul knows here only one possibility of happiness, that of creating a world beyond appearance, an absolute, in which it may rest from the agony of the relative” (WORRINGER, 1997, p.133).

<sup>11</sup> Kandinsky realiza estas obras em vidro revertido, ou seja, pintava no vidro e depois o virava para que o resultado esperado fosse alcançado. Esta era uma técnica muito recorrente na tradição da pintura dita popular russa.

<sup>12</sup> A opção pelo termo fruidor em detrimento do termo receptor foi realizada porque o termo fruidor parece fazer mais sentido ao serem abordadas obras que evocariam grande força abstrata e transcendental, já que abrange o significado de um espectador mais ativo e participativo, mais em contato interiormente consigo mesmo e, por consequência, com a obra, de um espectador que realmente experiência e vivencia a obra de arte a partir de uma forte relação intrínseca.

<sup>13</sup> No final de 1911, Kandinsky publicou sua célebre obra *Do Espiritual na Arte*, onde discorreu sobre como o objetivo profundo da arte e a sua harmonia e unidade são regidos pelo *princípio de necessidade interior (das Prinzip der inneren Notwendigkeit)*, e como tal princípio se baseia no contato eficaz da alma humana, ou seja, nas vibrações psíquicas fortes que uma obra é capaz de causar na alma, na essência humana. Para Kandinsky, a *necessidade interior* é o princípio que dita a *construção oculta*, e logo a harmonia de uma obra, o que faz com que, para ele, as cores se baseiem não em seus caracteres físicos, mas sejam protagonistas do que seriam intensas lutas de contrastes espirituais no campo de batalha composicional da obra.

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

exatamente por causa do princípio de *necessidade interior* que as rege, que faz com que fiquem extremamente agitadas pela experiência ritual do artista, o que acarreta certa explosão do conteúdo formal em direção à sua forma própria, emancipada da representatividade da natureza. Só assim a forma seria capaz de abordar inteiramente seu alto caráter transcendental e espiritual; afinal, elas seriam a experiência da dimensão invisível em si, elas teriam o poder de despertar as sensações da experiência xamânica na alma do artista e dos fruidores que já tenham sido nela iniciados.

De acordo com Reichel-Dolmatoff, estes grafismos indígenas não seriam formas abstratas, mas “signos ideográficos” representativos de função comunicativa.<sup>15</sup> Segundo ele, os grafismos indígenas funcionam como símbolos e metáforas de narrativas mitológicas que seriam instantaneamente reconhecidos culturalmente por toda uma comunidade indígena. Estes “signos ideográficos” seriam resultados de transe alucinógenos de experiências ritualísticas xamânicas, nas quais o artista e todos os participantes que ingerissem o *caapi*<sup>16</sup> teriam as mesmas visões, nas quais as projeções imagéticas por eles vistas pertenceriam ao campo óptico, sendo os chamados “fosfenos” – manchas luminosas produzidas espontaneamente pelo cérebro quando cerramos os olhos ou usamos drogas (*apud* RIBEIRO, 2000, p.46).

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

---

<sup>15</sup> Entre 1976 e 1978, Reichel-Dolmatoff estudou grafismos da comunidade Tukano produzidos em rituais xamânicos nos quais os índios estavam sob o efeito de plantas do poder.

<sup>16</sup> O cipó *Banisteriopsis caapi* é uma das classes diferentes da planta alucinógena *yajé*, e é utilizada nos ritos Desâna e Tukano.

Dolmatoff, e pensando-os a partir de sua *necessidade interior*, dos efeitos momentâneos que suas vibrações psíquicas acarretam na alma, na essência humana.

Por meio do entendimento acerca das formas abstratas abordado nesta pesquisa e do pensamento do filósofo russo Alexandre Kojève (1902-1968) de que “cada pintura de Kandinsky é um universo real e completo: concreto, contido em si mesmo e autossuficiente” (*apud* SERS, 2015, p.330, tradução nossa)<sup>17</sup>, buscaremos também a percepção das manifestações artísticas indígenas aqui estudadas como tais. Todos estes universos formais seriam ainda capazes de atuarem como espécies de portais que, através de vibrações psíquicas fortes, transportariam a alma do fruidor para a pluralidade de mundos e dimensões com as quais têm profundo contato, ou seja, o reino próprio à arte, o reino do fantástico (no caso de Kandinsky), o reino do imaginário e o mundo invisível. Porém, enquanto os universos cósmicos de Kandinsky<sup>18</sup> se encontram no âmbito da criação de novas formas que apresentem um regime composicional não-mimético de transitividade própria, ou seja, auto-reflexiva, o que estamos trabalhando como a hipótese de uma força abstrata presente nos grafismos indígenas seria evocado não pela invenção, mas por padrões e formas que remetessem ao máximo à tradição indígena.

Como tanto nos grafismos do pote Siona para *chicha* quanto nos grafismos do petróglifo realizado por um povo indígena antigo da Uapuí – cachoeira do rio Aiari – (*figura 3*) as formas possuiriam o poder de despertar a essência da alma do fruidor indígena a reviver uma determinada experiência xamânica, seria enfatizada a percepção de cada uma destas manifestações artísticas como sendo um universo formal diferente do outro. Afinal, estas manifestações artísticas indígenas não são resultantes de um mesmo ritual xamânico; cada uma apresenta suas especificidades e suas leis próprias. Isso pode ser percebido já que cada ritual busca ascender a um tema mitológico distinto, utilizando classes diferentes de *yajé*, que variam de acordo com o espírito ao qual se quer contactar (LANGDON, 2000, p.71); além de cada ritual funcionar como uma experiência de atualização mítica distinta.

Durante toda esta investigação, percebemos as manifestações indígenas resultantes de rituais que envolvem as chamadas plantas do poder como universos formais concretos, já que suas formas seriam seres possuidores de grande poder abstrato e não abstrações representacionais do mundo fenomênico. Porém, se abordarmos a constatação da antropóloga americana contemporânea Esther Jean Langdon de que “os Siona afirmam que os desenhos são cópias daqueles vistos adornando os espíritos e seus objetos

<sup>17</sup> Tradução realizada a partir do trecho: “Each painting of Kandinsky is a real, complete universe: concrete, self-contained and self-sufficient.” (*apud* SERS, 2015, p.330).

<sup>18</sup> O próprio Kandinsky realizaria, em 1922 – época em que o artista começa sua carreira de professor na Bauhaus – um portfólio que incluía quatro obras as quais ele denominou *Pequenos Mundos (Kleine Welten)*. Cada obra era percebida um microcosmo autônomo e onipotente, evocando a concepção de Kandinsky de que a entidade cósmica é feita a partir de diversas unidades independentes e enigmáticas.

durante os rituais alucinógenos” (LANGDON, 2000, p.67), poderíamos refletir acerca da hipótese de pensarmos as formas destas manifestações artísticas como abstrações de formas do mundo invisível. Ao contrário do que ocorre com formas abstraídas do mundo fenomênico, estas formas abstraídas do mundo invisível não carregariam caráter representacional, mas intensificariam o seu caráter de presença. Estas formas, então, não seriam concretas na maneira como são as de Kandinsky, mas continuariam carregando o que entendemos como grande força abstrata e também um certo caráter concreto em si mesmas, já que seriam abstrações do invisível, do mundo dos espíritos, ou seja, daquilo que não pode ser visto no mundo fenomênico e que nem mesmo pertence à sua dimensão. Assim, estas formas seriam a abstração da própria transcendência, abstração esta inexistente no mundo fenomênico a não ser pela *presença* destes seres. Essa diferente percepção das formas destas manifestações artísticas talvez conferisse ainda mais força abstrata à tais formas, que teriam como grito de sua essência extra-fenomênica a exteriorização de toda a sua inquietude e agonia interior transcendentais através de uma maior e mais caótica tensão em torno de si mesmas, sendo não só um universo unicamente próprio ao mundo da arte, como ocorre, por exemplo, nas obras de Kandinsky, mas também simultaneamente fragmento do mundo invisível.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SITES:

[https://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue3/IVC\\_iss3\\_Molotiu.pdf](https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/IVC_iss3_Molotiu.pdf)

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

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

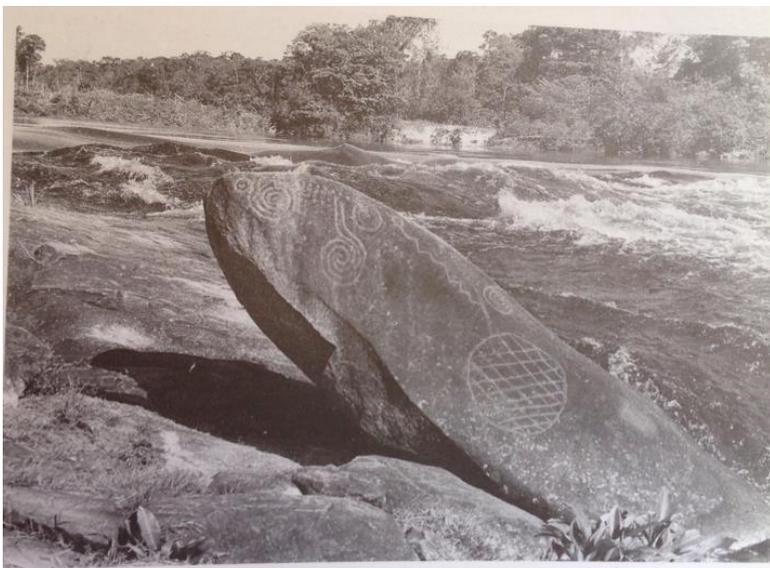
## FIGURAS



**Figura 1** – Wassily Kandinsky. O Último Julgamento. 1912. Pintura em vidro revertido, 34 x 45 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/the-last-judgment-1912>.



**Figura 2** – Indígena do povo Siona. Pote para chicha. Década de 30. Museu do Índio Americano, Nova York. Fonte: LANGDON, E.J. *A cultura Siona e a experiência alucinógena*. In: VIDAL, Lux. *Grafismo Indígena*. p.69. São Paulo: Nobel, 2000.



**Figura 3** – Petróglifo. Uapuí, cachoeira do rio Aiari. Fonte: RIBEIRO, B. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux. Grafismo Indígena. p.45. São Paulo: Nobel, 2000.