U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

ARQUEOLOGIA DA EXPRESSÃO ABSTRATA:

UMA ESCAVAÇÃO POLICRÔNICA, HETEROCRÔNICA E ANACRÔNICA EM BUSCA DE FISSURAS QUE POSSIBILITEM A ERUPÇÃO DE UMA FORMA PRESENTACIONAL

Bruna Pimentel Quintão

Dissertação de Mestrado em Estudos de Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Orientador: Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida

Porto, 2021

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais por sempre me apoiarem incondicionalmente, por me instigarem intelectualmente, e por sempre terem me permitido ser livre para seguir minhas paixões. Sem vocês, esta minha maravilhosa experiência em mergulhar no mundo da arte não teria sido possível, ou ainda que fosse, com certeza não teria sido tão fervorosa.

Gostaria de agradecer ao Professor Bernardo Pinto de Almeida, por aceitar embarcar comigo nesta densa, irracional e fantástica jornada teórica como meu orientador e mentor. Também gostaria de prestar agradecimento à Professora Vera Marisa Pugliese de Castro, por ter sido a primeira, ainda em épocas de licenciatura, a ter me incitado a percorrer as turvas profundezas da estética e da teoria da Arte.

Por fim, mas não menos importante, gostaria de agradecer à minha madrinha, por estar comigo nos momentos mais intensos da minha vida, e por sempre acreditar em mim e me apoiar, e aos meus amigos, por serem a minha base, o meu amor e a minha felicidade diária.

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar a possibilidade de refletir acerca da hipótese de pensar uma forma presentacional, que surgiria a partir daquilo que denominaremos de *élan vital* de *expressão abstrata*. Este tipo específico de *élan vital* poderia ser encontrado tanto em certas pinturas rupestres – como a pintura do homem-pássaro de Lascaux, na França – e em certas manifestações artísticas indígenas dos povos Pueblo, nos Estados Unidos, Siona, no território amazônico, e Tarahumara, no México, quanto em obras do período do *Blaue Reiter* do artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944) e em instalações sônicas do artista japonês Ryoji Ikeda (1966), expandindo-se, até mesmo, em determinados tipos de paisagens, que aqui entenderemos como de carácter ontológico.

O cerne estrutural deste *élan vital* de *expressão abstrata* se daria e comunicaria pela perturbação, pela angústia, pelo caos, pelo êxtase, pelo arrebatamento do erótico, pela transcendência e pelo impulso dionisíaco, fazendo com que a forma presentacional constitua-se como *presença* em si, em detrimento de formas representacionais que busquem mimetizar a dimensão fenomênica. Por meio de deslocamentos, esta pesquisa especula, ainda, a reflexão acerca de algo como um tipo específico de *Pathosformel* que contemple estas formas presentacionais, unindo-as em um mesmo e difuso agrupamento.

PALAVRAS-CHAVE: forma presentacional; *élan vital* de *expressão abstrata*; irracionalidade; representação.

ABSTRACT

The present research speculates on the possibility of reflection over the hypothesis of thinking a presentational form, which would emerge from what we will here call an *abstract expression élan vital*. This specific kind of *élan vital* could be found in some rupestrian paintings – such as the birdman painting from Laucaux, in France – and in some artistic indigenous manifestations from the people of the Pueblo, in the United States, the Sionas, in the amazonian territory, and the Tarahumaras, in Mexico, and also in paintings from the Russian artist Wassily Kandinsky (1866-1944) in his *Blaue Reiter* period, and in sonic installations from the Japanese artist Ryoji Ikeda (1966), expanding itself even in some kinds of landscapes, which we will here understand as ontological. The main structure of this *abstract expression élan vital* would rise from disturbance, angst, chaos, ecstasy, the impetuosity of the erotic, transcendence and the dionysian impulse, constituting the presentational form as *presence* in itself, in opposition from representational forms that seek the mimesis of the phenomenal dimension. Through displacements, this investigation also speculates on the reflection over a specific type of *Pathosformel* that would therefore contemplate these presentational forms, tying them together in a same diffuse group.

KEYWORDS: presentational form; *abstract expression élan vital*; irrationality; representation.

ÍNDICE

Lista de Figuras.....9

Introdução……....11

1. A presentacionalidade de manifestações artísticas ancestrais e indígenas: a arte em Lascaux, nos Pueblo e nos Siona 23

2. Wassily Kandinsky: abstração como ponto de chegada 43

3 O nascimento da paisagem ontológica: a forma presentacional entre os Tarahumaras e Ryoji Ikeda.....57

Considerações finais.....69

Referências bibliográficas.....71

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. O homem com cabeça de pássaro, detalhe da cena do poço na caverna de Lascaux, ano de 13.500. Fonte: BATAILLE, George (1955) *Lascaux ou la naissance de l´art*. Milão: Skira.

Figura 2. Indígenas dos Pueblo portanto máscaras e adornos na Dança do Antílope, em San Idelfonso. FONTE: WARBURG, A.(2004) *El Ritual de la Serpiente*. México D.F.: Sexto Piso, p. 28.

Figura 3. Pote para chicha, indígena do povo Siona, década de 30, Museu do Índio Americano, Nova York. Fonte: LANGDON, E.J. "A cultura Siona e a experiência alucinógena". In: VIDAL, Lux. (2000) *Grafismo Indígena.* p.69. São Paulo: Nobel.

Figura 4. *Primeira Aquarela Abstrata*, 1910, Wassily Kandinsky, aquarela, tinta e lápis sobre papel, 49.6 x 64.8 cm. Musée National d´Art Moderne, Paris. Fonte: https://www.wikiart.org/pt/wassily-kandinsky/first-abstract-watercolor-1910

Figura 5. O Último Julgamento, 1912, Wassily Kandinsky, pintura em vidro revertido, 34 x 45 cm, Museé National d'Art Moderne, Paris. Fonte: https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/the-last-judgment-1912

Figura 6. *The Transfinite*, 2011, Ryoji Ikeda, instalação audiovisual, Park Avenue Armory, Nova Iorque. Fonte: https://www.armoryonpark.org/photo_gallery/slideshow/ryoji_ikeda

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe-se abordar, como objeto de investigação e de teorização, a possibilidade de reflectir sobre os modos de pensar uma *forma presentacional* em si, a partir daquilo que denominaremos, por agora, como *expressão de uma forma abstrata*, em detrimento de outras formas de carácter representacional que buscam mimetizar a dimensão fenomênica, ainda que sem procurar evidenciar a emergência das formas abstratas como encaminhamentos que tendem para uma estilização do que era, previamente, figurativo.

Tal *expressão abstrata* seria, no campo de uma outra *epistemologia estética* para a qual justamente abre, a expressão do impulso interior de um *élan vital*, ou seja, a expressão que, com propósito de natureza quase ontológica, se materializaria, desde o início, como *potência abstratizante*. Esta *expressão abstrata* não aconteceria, portanto, como uma conquista formal, ou *ponto de chegada* de sucessivas estilizações de uma dada forma, mas seria, antes, parte daquilo que é, ainda, anterior à própria matéria, que é *intenção* (a *intentio*), como tal próxima do que Henri Focillon desenvolveu na célebre obra *A vida das Formas* (1934), sob o conceito de *forma no espírito*.

De acordo com a teoria desenvolvida pelo filósofo Henri Bergson na obra *Evolução Criadora* (1907), a vida se explicaria por um movimento temporal – e, logo, inscrito de uma *duração* – criado por ela mesma, sendo, assim, esse mesmo movimento interior à própria vida. Porém, se tal movimento criador é interior à criação ao mesmo tempo que à vida, então ele seria também anterior a ela, funcionando, de um modo quase metafísico, como sua própria *intentio*. É justamente este movimento temporal, que é a própria vida no seu presente, passado e futuro, que foi entendido por Bergson como *élan vital*. O *élan vital* não seria, portanto, um impulso de criação eternamente incessante, mas, antes, e igualmente, um movimento criador, tanto quanto um movimento de queda e de retrocesso, o que acarretaria uma dupla formulação, ao mesmo tempo cronológica e historiográfica próprias, baseadas em suas transformações, em seus aspectos de novidade e, como ele próprio apontou, em seus aspectos de "surpresa". De facto, segundo Focillon (cf. Focillon, 1988), as formas são seres possuidores de vida própria, que se transformam de acordo com a necessidade ditada por seu conteúdo formal interior (ou nuclear) próprio, e possuiriam vidas regidas pelas suas próprias leis, o que também nos levaria a pensá-las enquanto *entes* habitando um universo formal próprio. Assim, quanto mais intrínseco

fosse o contato de uma forma com a sua essência, com a sua intuição formal, maior seria a sua *vontade de metamorfose*, ou, dito em outros termos, a sua potência de transformação. Isto seria o fator que conduzia a que ela buscasse energicamente incorporar — em sua materialização no mundo fenomênico — a sua própria inquietude interior, gerando uma cada vez maior tensão em torno de si mesma. Exprimir-se-ia, assim, aquilo que seria, para ela, o mais essencial e necessário, ou seja, aquilo que nesta pesquisa denominaremos como *expressão abstrata*.

Estas formas, que se materializariam através da expressão de uma sua verdade interior, ou seja, não a partir de uma acepção fenomênica, que busque remeter-se a outras formas já existentes na dimensão fenomênica, mas a partir apenas da sua acepção formal própria, externalizando aquilo que seria a sua própria essência, inexistente em qualquer outra dimensão que não nela mesma, seriam aquelas que se aproximariam mais intensamente do que este filósofo designou de *élan vital*, implicando algo como um *instinto formal*. Como seriam formas inéditas, concretas e totais em si mesmas, que englobassem e externalizassem nada mais que o seu conteúdo formal interior próprio que, por possuir natureza essencial, transpassaria a inteligibilidade racional, conectando-se com a inquietude, a tensão e a agonia primordiais, estas formas de *expressão abstrata*, mais próximas do seu instinto formal, seriam justamente aquelas em que se manifestaria a necessidade de uma libertação do caráter estático e imanente, penetrando assim na sua essência irracional, caótica e instável, sendo *presença* em si mesma, em detrimento de representações miméticas da dimensão fenomênica.

Como Focillon (cf. Focillon, 1988) muito bem evidenciou, ao dizer que "a vida é forma, e a forma é a forma viva da vida" (Focillon, 1988: 12), se a vida é forma em seu *estado matérico*, então também se poderia abrir uma margem para pensar a forma artística enquanto ser independente, e, como tal, possuidor de uma vida própria, e portanto, possuidor de *élan vital*. Dessa maneira, na linha de pensamento que procuramos construir, o *élan vital* da forma presentacional seria análogo ao que denominamos de *expressão abstrata*, constituindo-se simultaneamente como impulso criador, anterior portanto à forma presentacional materializada, e enquanto parte estrutural de sua essência em vida.

O fato de o *élan vital* ser, em si mesmo, um movimento temporal próprio e movido pela sua constante atualidade, faz com que seja possível pensarmos a sua temporalidade – e logo, nesta perspectiva, a própria temporalidade das formas – de um modo simultaneamente policrônico e anacrônico, partindo do surgimento de *movimentos*

surpresa encontrados em um determinado presente acerca de um determinado passado, ou como um devir ditado artificialmente pela grande História diacrônica.

Aquilo que, nesta investigação, buscamos entender como *forma presentacional*, e o que julgamos que constitui a sua principal novidade, seria, então, a tentativa de perceber a emergência singular, própria destes elementos intuitivos de surpresa, a partir da qual se constituiria uma outra linha de tempo também ela historiográfica, mas agora inerente à própria vida formal, em vez de uma historiografia normalizada que, como no modelo positivista, precede as formas, e em que estas acontecem apenas como meras expressões ou formas exemplares de uma dada época, de um dado gosto ou de um dado estilo. Portanto, como perceberemos no decorrer desta pesquisa, esta outra "linha de tempo" historiográfica a qual buscamos traçar a respeito da forma presentacional, longe de estagnar-se em uma metodologia de categorização engessada, estática e cronologicamente linear, funcionaria mais como uma espécie de agrupamento difuso, unindo diversas obras e manifestações artísticas das mais diferentes localidades e temporalidades a partir de um mesmo tipo específico de *élan vital*, transpassando qualquer classificação estilística e evolutiva pautada pela diacrônica historiografia da denominada História da Arte.

Bergson pensou, ainda, a inteligência humana como limitada, já que a viu como capaz apenas de apreender o aspecto matérico do universo, prendendo-se a uma percepção de conhecimento gerada principalmente pelo âmbito espacial daquilo que vemos, enquanto que, a seu ver, o *élan vital*, justamente a partir de seu caráter *aberto* e ilimitado, transcenderia a mais estrita formulação do pensamento racional geometrizante. Esta seria a razão pela qual a inteligência humana não conseguiria entender, na sua totalidade a vida enquanto movimento temporal, ou mesmo a sua origem. Assim, para chegarmos mais perto de conhecermos essa mesma vida, deveríamos, segundo Bergson, criticar a inteligência racional – ou seja, exatamente aquela condição que seria a que nos difere dos demais seres, vegetais e animais – transpondo-a para outra esfera e outros limites, ao procurar ascender a uma faculdade do nosso espírito, ligada diretamente àquilo que seria nossa essência, por meio já não de uma racionalidade como do que o filósofo designa como um *empirismo intuitivo*.

A tese bergsoniana implicaria, deste modo, uma grande relevância dada à intuição, que seria, assim, como uma espécie de chave, constituindo-se mesmo, em certos aspectos, como uma metafísica, destinada a fazer-nos sentir os mistérios da criação da vida – aqui entendida num sentido mais amplo como englobando a criação da vida das formas.

Teríamos, assim, a intuição de nossa criação, mas não a certeza inteligível sobre tal, sobre os seus processos exactos, mas apenas capazes de a perceber num plano intuitivo, como se no interior do seu processo em devir.

Deste modo, não poderemos deixar de nos aperceber do fato de que a inteligência, quando estritamente imersa em sua racionalidade lógica e matemática, justamente por nos conduzir num sentido oposto àquele, nos distanciar dos processos próprios da intuição e, assim, do próprio *élan vital*, ao tomarmos como fundamento do ser e da vida em si o conhecimento racional humano.

Perceberemos mais claramente o complexo movimento que envolve esta questão quando analisamos a agonia e a inquietude enquanto caráteres próprios da inteligência humana. Ao tomar consciência de que a morte é a única verdadeira certeza da vida, o ser humano sente a necessidade vital de entrar em profundo contato com o irracional metafísico, criando, como aponta Bergson, os *mitologemas*, as superstições e as religiões como maneira de tentar apaziguar seu espírito dos perigos iminentes do mundo. Deste modo, ao analisarmos as cosmogonias de povos antigos, que nos são propiciadas tanto pelos estudos da Antropologia como pelos da História das Religiões, e as relações intrínsecas que estas estabelecem, com aquilo que no ocidente, denominamos como as suas manifestações artísticas[1], a sua espiritualidade, os rituais por eles praticados, poderíamos ser levados a pensar, inclusivamente, a arte como sendo parte fundamental de uma das ramificações desta necessidade vital humana de sobrevivência. Afinal, estas manifestações artísticas são parte essencial do processo ritualístico, quando não são os próprios resultados materiais dos mesmos.

Escavemos o que há de mais arcaico na arte e tomemos, a título de exemplo, as pinturas rupestres da caverna de Lascaux, situada no vale do Vézère, na França, de que possuímos excelentes registros. De acordo com o filósofo e historiador da arte Georges Bataille (1897-1962), estas pinturas significariam o momento no qual a humanidade, em sua ideia de conotação de uma condição expressiva verdadeiramente *humana*, nasceu enquanto tal (cf. Bataille, 1955). Deste modo, considera também este autor que foi a partir deste mesmo momento, no qual o ser humano entrou em contato com uma percepção acarretada por sentimentos fortes e perturbadores tanto do seu interior quanto do meio que o rodeia,

[1] 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 desonrar a arte indígena ao campo da mera espontaneidade.

afastando-se de sua condição animal, que teria nascido a arte como expressão singularizada e distintiva da própria humanidade. A gênesis do caráter *humano* e da arte se dariam, então, simbioticamente, cada uma refletindo a outra sem qualquer separação, e o nascimento da arte seria, assim, o *acontecimento fundador* de uma humanidade finalmente desprendida do animal, e com uma singularidade específica, propriamente cultural, relativamente à natureza, coincidindo com o nascimento diferenciado e diferenciador do humano.

É certo que, graças ao estudo dos fósseis das ferramentas que pertenceram aos seres humanos anteriores a Lascaux, podemos inferir que estes seres já eram dotados de inteligência. O *Homo Faber* (isto é, o homem que fabrica), nome dado pelos especialistas da pré-história ao ser humano a partir do momento em que surge a ferramenta adaptada a um uso, e construída para sua consequência, englobando não só o Homem de Neandertal, como também seus antecessores que já possuíam este *savoir faire* prático, utilitário e teleológico, já possuiria qualidades racionais que ultrapassariam a condição animal.

De facto, a aparição das primeiras sepulturas, datadas de cerca de 100 mil anos antes de nós, no Paleolítico Inferior, permite concluir que o Homem de Neandertal neste período já tinha uma clara consciência da morte, sendo estes os primeiros seres humanos a sepultar cadáveres dos seus. Todavia, só a inteligência utilitária e a consciência unicamente racional da morte não seriam o suficiente para classificá-los enquanto efetivamente *humanos* (cf. Bataille, 1981).

Em sua tese, Bergson evoca o *Homo Faber* ao debater o desenvolvimento técnico e matemático, e por isso mesmo logo, nos seus próprios termos, limitado, da inteligência humana. A sapiência do *Homo Faber* se estenderia à nossa atual subespécie de *Homo sapiens sapiens*, porém, a falta de apreensão patética da inteligência puramente racional do *Homo Faber* o privaria de captar os *elementos surpresa* intrínsecos à própria vida (constitutivos dela) e a si mesmo enquanto estando temporalmente imerso e sendo *élan vital*. É somente a partir do ser humano do Paleolítico Superior – há cerca de 30 mil anos –, e justamente a partir de sua vontade de expressão por meio do que denominamos ocidentalmente de pinturas rupestres, que conseguimos atestar a condição essencialmente *humana* de nossa espécie, emanada através da presença de *páthos* em nossa constituição. Percebemos, então, o lapso temporal e psicologicamente estrutural existente entre o ser que toma consciência da morte e o ser – nosso semelhante – que sente a angústia, a perturbação e a violência da morte. Deste modo, reafirma Bataille:

> El calificativo de sapiens significa, exactamente, "dotado de conocimiento". Pero es evidente que el instrumento presupone, por parte de quien lo hace, el conocimiento de su finalidad. Este conocimiento de la finalidade del instrumento es, precisamente, la base del conocimiento. Por otra parte, el conocimiento de la muerte, cuyo fundamento pone en juego la sensibilidad y que, por esta razón, es a todas luces distinto del puro conocimiento discursivo, señala por su parte una etapa en el desarrollo humano del conocimiento. El conocimiento de la muerte, muy posterior al del instrumento, es a su vez muy anterior a la aparición del ser al que la prehistoria designa con el nombre de Homo Sapiens.(Bataille, 1981: 48)[2]

As pinturas de Lascaux evidenciam, deste modo, a percepção do ser acerca de sua morte iminente. Para mais, a partir de diversas imagens aurignacenses do homem com o sexo ereto e de imagens sexuais explícitas, testemunhamos também o erótico, ou seja, o *desejo* sexual autonomizado relativamente à procriação, como parte associada à essência deste nosso semelhante de Lascaux, ressaltando outra forte característica para a diferenciação da condição humana relativamente à condição animal, pautada aquela pelo *páthos*.

Bataille enfatiza, deste modo, a relação antitética que parece existir entre o desejo e a função utilitária, enquadrando assim o utilitarismo como o correspondente da busca de um *meio*, em que tudo parece dominado pela razão, e, do outro lado, o desejo como busca de um *fim*, pertencente ao âmbito do irracional, capaz de arrancar-nos à loucura, à perturbação, excedendo a razão e conectando-nos ao que seria a um nível muito mais profundo a nossa própria essência.

Deste modo, a inteligência do *Homo Faber* o permitiria o trabalho, enquanto meio utilitário para atingir um objetivo inteiramente pré-determinado, contudo não seria ainda o suficiente para fazê-lo sentir o desejo, esta intensa emoção que nos invade e que trespassa o que somos racionalmente queiramos ou não, arrebatando-nos de tal maneira para uma outra dimensão de nós mesmos à ponto de tornar-se uma espécie de "caminho sem saída", e sendo, dentro seu próprio instante, um início e um fim em si mesma. Este erotismo sobre o qual discorre Bataille é encarnado principalmente por uma pintura de

[2] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: o qualificativo de sapiens significa, exatamente, "dotado de conhecimento". Porém, é evidente que o instrumento pressupõe, por parte de quem o faz, o conhecimento de sua finalidade. Este conhecimento da finalidade do instrumento é, precisamente, a base do conhecimento. Por outro lado, o conhecimento da morte, cujo fundamento põe em jogo a sensibilidade e que, por esta razão, é por todas as luzes distinto do puro conhecimento discursivo, assinala por sua parte uma etapa no desenvolvimento humano do conhecimento. O conhecimento da morte, muito posterior ao do instrumento é, por sua vez, anterior à aparição do ser que a pré-história designa pelo nome de Homo Sapiens.

Lascaux, a qual ele designa como "cena da lenda de Gênesis" da condição *humana* (Bataille, 1981: 54). Tal composição pictórica é composta por

> un hombre de cabeza de pájaro y sexo erecto que se desploma ante un bisonte herido de muerte, com las entrañas colgando, y que pese a todo le hace frente. Un carácter oscuro extraño, individualiza esta escena patética con la cual no puede compararse ninguna otra pintura de la misma época. Por debajo del hombre caído, un pájaro de idêntico trazo, que corona la extremidad de una estaca, acaba de desorientamos. Algo más allá, hacia la izquierda, un rinoceronte, seguramente ajeno a la escena en la que el bisonte y el hombre-pájaro parecen unidos por la proximidad de la muerte, se aleja. El abate Breuil ha sugerido que el rinoceronte podría alejarse lentamente de los agonizantes, después de haber destrozado el vientre del bisonte; pero, evidentemente, el sentido de la pintura atribuye al hombre, al venablo que tan sólo la mano del moribundo pudo arrojar, el origen de la herida. El rinoceronte, por el contrario, parece independiente de la escena principal que podría, por otra parte, quedar, para siempre, sin explicación. (Bataille, 1981: 54)[3]

O clímax desta pintura encontra-se, segundo Bataille (cf. Bataille, 1981), no sexo ereto do homem-pássaro, ou seja, no seu estado de êxtase, após, ao que tudo indica, ter destroçado o bisonte, culminando na morte extremamente próxima que assola ambos. Ao passo que Bataille pensa o desejo erótico analogamente ao desejo mais humano (menos físico) da poesia – e assim, da arte – e do êxtase, sugerindo ainda que não existiria uma diferença verdadeiramente apreensível entre os três[4], torna-se possível inferir uma relação erótica entre o ser humano e o oculto. Assim, no pensamento de Bataille seria o plano erótico aquele que, no humano, mais precisamente nos permitiria relacionarmo-nos com o *oculto*, isto é, com tudo quanto escapa ao racional e nos conduz pela via irracional ao conhecimento de outras dimensões da vida, que se manifestam depois através da arte e da religião, associadas deste modo ao culto dos mortos. O plano erótico, o êxtase (de que ele participa), a transgressão, a festa (enquanto suspensão do mundo do trabalho e das

[3] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: um homem de cabeça de pássaro e sexo ereto que colapsa ante um bisonte ferido de morte, com as entranhas penduradas, e que apesar de tudo, encontra-se frente ao animal. Um caráter obscuro estranho individualiza esta cena patética com a qual não se pode comparar nenhuma outra pintura da mesma época. Embaixo do homem caído, um pássaro de idêntico traço que coroa a extremidade de uma estaca, termina de nos desorientar. Mais ao longe, um pouco para a esquerda, um rinoceronte, certamente estranho à cena na qual o bisonte e o homem-pássaro parecem estar unidos pela proximidade da morte, afasta-se. O abade Breuil sugeriu que o rinoceronte poderia estar afastando-se lentamente dos agonizantes após ter destroçado o ventre do bisonte; porém, evidentemente o sentido da pintura atribui ao homem, à lança que somente a mão do moribundo poderia segurar, a origem da ferida. O rinoceronte, ao contrário, parece independente da cena principal que poderia, por outro lado, ficar para sempre sem explicação.

[4] Bataille, 1981, p. 36: Pero ¿acaso existe una diferencia verdaderamente aprehensible entre la poesía y el erotismo, o entre el erotismo y el éxtasis?. Traduzimos este trecho como: Mas existiria alguma diferença verdadeiramente apreensível entre a poesia e o erotismo, ou entre o erotismo e o êxtase?

obrigações sociais e morais) conjugar-se-iam no sentido de revelar tudo quanto a inteligência racional não atinge, tornando inteligível ao ser humano outras dimensões de si.



Figura 1. O homem com cabeça de pássaro, detalhe da cena do poço na caverna de Lascaux, ano de 13.500. Fonte: BATAILLE, George (1955) *Lascaux ou la naissance de l´art*. Milão: Skira.

Encontramos deste modo relações sensíveis e de grande proximidade entre os pensamentos de Georges Bataille e de Henri Bergson. Já que, a partir de Bergson, percebemos a necessidade de que o *élan vital* humano se venha a conectar com o metafísico, com o invisível e com o irracional indominável por nossa consciência.

Talvez então se possa concluir que esta *necessidade* racionalmente inapreensível venha desta relação erótica essencialmente humana em relação ao oculto. Com efeito, algumas interpretações acerca desta pintura sugerem o homem-pássaro como sendo um xamã vestindo uma máscara de pássaro, imerso em um transe ritualístico.

É perceptível, então, uma conexão entre o motivo da pintura anteriormente mencionada do homem-pássaro, de Lascaux, abordada por Bataille, e este espaço ritual pautado pelo

êxtase do trauma, criado na transformação para o estado de *liminaridade*[5] – ou seja, nesta espécie de zona de transição própria ao ritual, na qual haveria uma suspensão da normatividade e do código moral cotidiano, ocasionando uma transformação da realidade cotidiana para uma dimensão interior, espacial e temporal completamente específica e efêmera, que somente existiria dentro de cada rito em questão.

Muitos pesquisadores, como expõe Bataille, pensam que as cavernas de Lascaux nas quais se encontram tais pinturas funcionavam como uma espécie de santuários ritualísticos (Bataille, 1981: 66).[6] É provável que, para os povos do Paleolítico Superior, estas pinturas fizessem parte ativa dos ritos de caça, magicamente produzindo a morte dos animais nas paredes pintados. Deste modo, estas pinturas não operariam meramente enquanto *representações* de cenas do mundo fenomênico previamente vividas por estes povos, mas seriam *forças ativamente atuantes* do processo ritual, impreteríveis para o acontecimento destes.

Desenvolvida pelo historiador da cultura alemão Aby Warburg (1866-1929), a *Pathosformel* ("Fórmula de Pathos") primordial consistiria em um processo apotropaico de mimetização, no qual povos antigos, ao se depararem com forças caóticas exteriores que ultrapassassem os limites da consciência humana, ameaçando sua segurança e coerência, mimetizariam algumas qualidades biomórficas que fossem capazes de assimilar e suportar desta força ameaçadora, petrificando-as e fixando-as como imagem. Os gestos e as formas de comportamento humano capazes de exprimir os mais fortes e universais sentimentos (medo, terror, ternura, etc.) fixados nestas imagens primordiais arcaicas seriam, ainda, repetidamente repescados em diferentes manifestações artísticas de diversas culturas e temporalidades. Assim, o processo do *pathosformel* consistiria no modo como em certa medida todas as imagens se referem a uma anterior ou a um conjunto

[5] O antropólogo escocês Victor Turner (1920-1983) discorre acerca do conceito de limiraridade em sua obra *O Processo Ritual*, publicada em 1974.

[6] De acordo com Bataille (1981: 55), a interpretação mágica das pinturas de Lascaux as reduziriam enquanto possuidoras de função utilitária, e apenas uma interpretação religiosa judaico-cristã da cena, na qual a morte do xamã (homem-pássaro) expressaria um sentimento de expiação ante a morte do bisonte sacrificado, elevaria tal pintura ao caráter apoteótico supremo artístico. Contudo, como nesta pesquisa não diferenciamos hierarquicamente o caráter absoluto supremo inerente à espiritualidades não-ocidentais de espiritualidades ocidentais, consideraremos ambas como *fins* em si mesmas, e nenhuma como mero *meio* para trabalho utilitarista, e assim utilizamos o mesmo argumento da tese de Bataille acerca do valor apoteótico da cena para o seu valor mágico.

delas, que refaz, através de diversas camadas de tempo, esse regresso à imagem arcaica. Portanto, Warburg escreve:

> É característico da mentalidade mitopoética (*cf. Vignoli, Myth and Science*) que para qualquer estímulo, seja ele visual ou auditivo, uma causa biomórfica de natureza definida e inteligível seja projetada, o que permite à mente tomar medidas defensivas (...) Esse tipo de reação defensiva, por meio do estabelecimento de uma ligação entre o sujeito ou o objeto e seres de poder máximo que ainda estão para ser compreendidos em sua extensão, é o ato fundamental da luta pela existência (...) Isso pode ser compreendido como uma medida defensiva na luta pela existência contra inimigos vivos, na qual a memória, em um estado de incitação fóbica, tenta compreender algo em sua mais distinta e lúcida forma enquanto também avalia seu poder total de modo a tomar as medidas defensivas mais efetivas. Esse movimento ocorre abaixo do limiar da consciência. A imagem substituta objetifica o estímulo que causa a impressão e cria uma entidade contra a qual defesas podem ser mobilizadas. (Warburg *apud* Efal, 2018: 198)

A *imagem fixada* resultante da *Pathosformel* deste encontro traumático primordial seria, então, uma espécie de incorporação (*Verkorpen*) da *presença* caótica primordial, ou seja, do *Outro*, – geralmente através de gestos e formas que expressem movimento, de modo a registrar a excessiva vitalidade desta força ameaçadora externa –, cuja magia intrincada capacitaria estes povos antigos de usarem a força do caos primordial de acordo com as suas necessidades, salvando a si mesmos e às suas próprias culturas. Deste modo, a *imagem fixada* uniria em sua constituição simultaneamente a presença caótica e irracional do *Outro* e o ego do ser humano que a estava manipulando, já que, neste momento de manipulação, torna-se uma extensão material do ego daquele que a manipula – assim como todas as ferramentas pelo ser humano criadas e manipuladas.

Por meio da leitura lacaniana da historiadora da arte israelense contemporânea Adi Efal acerca da *Pathosformel* warburguiana (cf. Efal, 2018), é possível maior assimilação desta relação erótica de caráter essencialmente *humano* com forças ocultas. Efal, ao abordar a *Pathosformel* primordial de Warburg, realiza uma ponte acerca da *imagem fixada* com a concepção mimética do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) e o pensamento do filósofo e intelectual francês Roger Callois (1913-1978). Segundo esta historiadora da arte, Lacan e Warburg interpretam o conceito do encontro traumático como sendo um encontro entre o sujeito e uma parte "perdida" de seu ego, o que implicaria certo grau de totalidade genésica entre o ser humano e a natureza, o mundo fenomênico.

Deste modo, este encontro incapaz de ser abarcado pela possibilidade do parâmetro da racionalidade, já que, por ser do âmbito do trauma, tornar-se-ia inapreensível em sua

completude pela consciência, seria uma experiência que ameaçaria a homogeneidade do ego, ao pressupor que esta parte perdida que o sujeito encontra já fez parte de si, mas não faz mais, o que o tornaria um ser incompleto. Entretanto, de maneira simultânea, esta experiência faria com que o sujeito iniciasse uma reconstrução de sua identidade por meio deste encontro traumático com esta força, este objeto (*Ding*) exterior.

Assim, cada imagem fixada primordial resultante da *Pathosformel*, por ser uma impressão cinética e patética do sujeito sobre tal encontro traumático, seria também uma petrificação da extensão e reconexão deste sujeito com a sua parte "perdida", e uma atestação de seu momento de transformação. Para Lacan, seria exatamente nesta transformação identitária ocorrida no sujeito a partir do encontro traumático entre este e uma das partes "perdidas" de seu ego que se constituiria a estrutura do *desejo* (relacionado ao âmbito do êxtase e do erótico) e do *sentimento de perda* (intrinsicamente conectado com sentimentos como o luto, a angústia, a morte) operados no sujeito.

De acordo com Callois, assim como ocorre em Warburg, a ação mimética é baseada em uma experiência de medo experimentada pelo sujeito diante do ambiente exterior, o que o faria assimilar-se ao ambiente estranho – como em uma espécie de processo de camuflagem –, com o intuito de inferir a si próprio alguma possibilidade de sobrevivência e de existência. Lacan, por meio da concepção mimética apreendida dos escritos de Callois, adiciona à mimetização o teor erótico, ao abordar o desejo, aliado à sedução e à armadilha como motivações para este processo. Talvez possamos assim dizer que segundo Lacan, o ambiente exterior ameaçador – ou seja, o *Outro*, as forças caóticas irracionais ameaçadoras em Warburg – lança um *Olhar* sobre o sujeito durante o que seria o *encontro traumático* entre ambos. O sujeito, então, ao sentir tal *Olhar*, disfarçar-se-ia, camuflar-se-ia no ambiente caótico não só para garantir sua sobrevivência, mas também para entrar no campo de visão da força ameaçadora que o olha, buscando tornar-se dela um igual, para, nesta forma transmutada, possuir a capacidade também de seduzi-la. Portanto, discorre Efal:

> O encontro (sempre perdido) do sujeito com o *Olhar* é um *evento* traumático, que eternamente mostra o que o olho não pode ver (...). Nessa reformulação, a reativação da "*Fórmula de Pathos*" não age como uma representação nostálgica e elegíaca de um encontro que *aconteceu no passado* – ela o usa para seduzir tanto o referente quanto o espectador, para criar uma relação de contínuo desejo, direcionado para a mesma coisa que ameaçava descontruir (e destruir) o sujeito no encontro traumático primal. Desse modo, a ação da "Fórmula de *Pathos*" ao longo da história não diminui continuamente a presença da essência caótica – em vez disso, mantém um diálogo contínuo com ela, que define e dissimula a construção do ego na relação com ele. O

> mais importante, porém, é que a imagem (*picture*), que contém dentro de si o *Olhar*, contém não apenas o signo consciente da significação, mas também a inscrição primal, que nunca pode ser consciente. (Efal, 2018: 203)

Desta maneira, o sujeito não estaria em uma simples posição de autodefesa e passividade, mas também estaria ativamente atuando, buscando ser desejado pelo *Outro*, fazendo com que ambas as partes estruturais da *imagem fixada* constituíssem uma relação de desejo contínuo e eterno, baseado no jogo de sedução. Aqui, esta situação dionisíaca quase "encenada" acaba se tornando um espaço de ritualidade, no qual o trauma é fonte de êxtase e de excitação.

As pinturas de Lascaux seriam, para a cosmogonia na qual estão imersas, *presença* em si. Apesar de sua forma mimética, aproximar-se-iam da *imagem fixada* warburguiana, ao transcenderem a representação e incorporarem, em sua forma, a presença mágica da força caótica em si. Como partes atuantes dos ritos, estas formas presentacionais seriam como elos entre a dimensão fenomênica e a dimensão invisível, o que faria com que carregassem, em seu *élan vital*, parte do caos irracional invisível, o que as permitiria intrínseca conexão com tal dimensão[7].

[7] É importante ressaltarmos que, para tal cosmogonia, não há a diferenciação entendida pelo Ocidente entre o que seria o mundo natural e o que seria o mundo invisível, ou seja, o mundo habitado pelos espíritos. Para estes povos, ambas as dimensões são unas, sendo a natureza também do âmbito do sagrado. As diferenciações se dão, deste modo, pelo que seria visível e pelo que seria invisível. Assim, a arte rupestre, assim como ocorre com a arte tradicional indígena, é indissociável do sagrado, de seu uso e de sua funcionalidade.

CAPÍTULO 1.

A PRESENTACIONALIDADE DE MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS ANCESTRAIS E INDÍGENAS: A ARTE EM LASCAUX, NOS PUEBLO E NOS SIONA

O que buscamos pela aproximação da pintura de Lascaux nesta pesquisa estudada e a *imagem fixada* primordial warbirguiana seria algo como uma possível *linhagem* de um *Pathosformel* da forma presentacional, que conectaria energicamente tal pintura rupestre a diversas outras manifestações de formas presentacionais de temporalidades distintas por meio de uma *Nachleben* (uma espécie de "vida póstuma"), assim como entendida por Warburg, que perdure profundamente no *élan vital* destas.

É necessário ressaltar, entretanto, que pelo pensamento warburguiano ser extremamente complexo e isento de desenvoltura que permeie qualquer linearidade cronológica, evolucionista ou engessamentos teóricos, isto que estamos a denominar *linhagem de um Pathosformel* atuaria de acordo com estes mesmo traços warburguianos. Assim, apesar de possuir a palavra "linhagem" em seu nome, este termo nada teria de efetivamente linear, funcionando quase como o próprio oxímoro inerente ao interior do conceito de *Pathosformel*, ou seja, seria exatamente por meio de sua paradoxalidade interior que seu sentido conceitual se enfatizaria. Deste modo, assim como Warburg trabalha com as relações de polaridades enérgicas e suas tensões patéticas, o termo *linhagem de um Pathosformel* buscaria uma caótica ordenação que somente faria sentido dentro de seu interior, funcionando no âmbito de caóticos lampejos comuns existentes em formas de diversas temporalidades entrecruzadas, tornando-as uma espécie de família suspensa temporalmente unida por um mesmo traço da perturbação. Apesar de estarmos retomando ao arcaico e pensando tal pintura de Lascaux como a gênesis desta linhagem, não buscamos, de maneira alguma, um pensamento evolucionista da *expressão abstrata*, mas possuímos como objetivo abordar, por meio da hipótese de um conceito de *presença* intrinsicamente conectado a um conceito de abstração expandido, o surgimento das diversas manifestações desta forma que buscamos desenvolver como presentacional.

Esta *expressão abstrata*, ao ser o *élan vital* da forma presentacional, seria o traço comum das manifestações artísticas pertencentes a esta linhagem de *Pathosformel*. Assim, sendo,

em si mesma, movimento, a *expressão abstrata* seria o impulso que estaria presente em gestos, danças, rituais, sons, cores, cheiros, luzes, sombras, performances evocativas do êxtase dionisíaco, buscando comunicar-se, através do ritual, com a presentificação possível do oculto, do infinito, do irracional e, através deles, com uma certa transcendência. Habitando o que, por agora, designaremos de *difuso*, ela poderia dar-se ver até mesmo enquanto sentimento contemplativo de uma paisagem, ou do *sublime* – aqui entendidos, como veremos adiante, a partir de dimensões não necessariamente pertencentes ao reino do fenomênico, como antes àquilo que lhe é propriamente anterior. Inclusivamente, poderíamos pensar imageticamente e conceitualmente a *linhagem* deste *Pathosformel* como difusa, como uma espécie de neblina cujas gotículas fragmentadas – ou seja, as diversas manifestações da forma presentacional – façam-se ver e, com isso sentir, ao unirem-se em uma grande nuvem brumosa através do traço perturbador comum às suas *expressões abstratas*. Esta nuvem brumosa de um *Pathosformel* que permeará os abismos desta pesquisa será pensada fenomenologicamente por meio da teoria desenvolvida pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) da visão enquanto gesto, fazendo com que o olho sinta, experiencie enquanto sensações, e não apenas veja, o visível (cf. Merleau-Ponty, 2015).

A partir da junção do empirismo do visível e destas formas que surgem das névoas do difuso enquanto presença, analisaremos a relação entre a forma presentacional e o conceito de abstração por esta investigação delimitado. O conceito de abstração com o qual buscamos trabalhar apresenta-se enfaticamente como aquilo que não é refém da representação ou do domínio do racional. Assim, a abstração não seria pensada mais, nem apenas, como um *ponto de chegada*, alcançado conscientemente a partir de uma certa concepção assente numa experimentação ou numa narrativa historiográfica de ordem formalista — na qual, a partir de um princípio formal figurativo e representativo, artistas como, por exemplo, Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944) ou mesmo Kazimir Malevich (1879-1935), chegaram às formas apreendidas como abstratas por sucessivas diluições da figura, ou através de sucessivas evoluções *desconstutivas*, como o Cubismo — mas, também, e talvez sobretudo, um ponto formal de partida, e talvez até mesmo cronicamente anterior à formas representacionais figurativas.

Desta maneira seremos levados a procurar no incerto domínio do *arcaico* — por vias de adentrar a cosmogonia do pensamento dos povos originários — com o intuito de perceber aquilo que seria já a potência da *expressão abstrata* de uma forma, de modo a encontrar o que seria o seu *índice de presença*. Uma presença, como tal, não comprometida com

qualquer desejo ou *vontade de representação*, no sentido que o termo *kunstwollen* (cf. Riegl, 2018) ganhou na conceptualização de Alois Riegl (1858-1905).

A abstração seria, portanto, pensada aqui como uma espécie de instinto, que atravessa o humano, e que transmutaria tanto danças e cânticos rituais quanto gestos, gritos ou símbolos manifestados pelo inconsciente perturbador – ou seja, *expressões abstratas* ou pelo menos de carácter *pré-formal* e mesmo *pré-linguístico* – em materializações de presença em si mesmas, ou seja, em *formas presentacionais*. Estas *formas presentacionais* sobre as quais refletiremos possuiriam uma potência genésica, ou seja, elas nasceriam juntamente com a natureza, a partir do infinito caótico, tornando-se, a partir do humano, quase como uma espécie de *urformeln*.

Tal como poderemos observar nas pinturas das paredes de Lascaux, ou em hieróglifos de civilizações antigas egípcias, sua potência abstratizante iniciar-se-ia no plano do encaminhamento para o simbólico, mas instantaneamente o transcenderia. Sendo, na sua origem, inscrições simultâneas do gesto da *expressão abstrata*, porventura imanentes do *arcaico da imagem fixada primordial*, continuamente reativadas em outras manifestações de formas presentacionais, estas formas, por serem do reino da Arte, apresentariam, em si mesmas, um caráter policrônico, e seguiriam, deste modo, infinitamente embebidas de um sentido da atualidade. Entretanto, devemos ressaltar que, assim como não ocorre com o conceito de *linhagem de um Pathosformel* que buscamos abordar, estas potências abstratizantes pertencentes à estrutura do *élan vital* das formas presentacionais não indicam um caráter evolucionista que culminaria na forma do período modernista Abstracionista do século XX. Contrariamente, buscamos uma analogia entre o conceito de abstração aqui estudado e a *presença*, pensando todas as manifestações das formas aqui entendidas como presentacionais como possuindo algum índice de abstração no núcleo de sua estrutura formal, ou seja, naquilo que denominamos a sua *expressão abstrata*.

Seguiremos, deste modo, para a nossa analogia abstração-presença, as linhas do pensamento desenvolvido pelo filósofo russo Alexandre Kojève (1902-1968) acerca das obras de Kandinsky. De acordo com Kojève,

> each painting by Kandinsky is a real, complete universe: concrete, self-contained and self-sufficient. It is a universe that, just like the non-artistic Universe, the uni-totality of real things, exists only in, by, and for itself. We cannot say that these

> paintings “represent” fragments of that non-artistic Universe. At most, they are fragments of that Universe (...). [8] (*apud* Sers, 2015: 330)[9]

Isto leva-nos a perceber as formas abstratas de Kandinsky como formas *concretas* e *totais* ao passo que estas não buscam representar formas pré-existentes do mundo fenomênico, mas são formas que nascem em sua completude presentacional em seu próprio universo. A visão de Kojève sente a concretude das formas kandinskyanas através do belo já que, para o filósofo, a beleza por elas encarnada não é representacional, não é abstraída de um objeto materialmente existente no mundo fenomênico, mas transpassa-a, sendo a manifestação de toda a completude, nascendo de modo tão concreto e objetivo quanto a beleza alcançada pela natureza em si, o que as torna, para Kojève, formas *absolutas*. Apesar de não estarmos trabalhando com o conceito de belo em si, o sentimento de totalidade e concretude provocado pelas formas abstratas de Kandisnky em Kojève ilustra, de modo policrônico e anacrônico, a relação que buscamos traçar entre abstração e a forma presentacional enquanto totalidade e infinitude, em detrimento de fragmentos representacionais do mundo fenomênico.

- A forma presentacional e o impulso dionisíaco

Como já foi abordado anteriormente, o não domínio pelo âmbito racional é de extrema importância para a constituição da relação abstração-presença que buscamos traçar ao desenvolvermos a forma presentacional. De acordo com o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), o pensamento pautado pelo domínio do *logos*[10] funciona como

[8] Este trecho foi apreendido do texto de Kojève *Concrete and Objective Paintings*, publicado em *Revue de Métaphysique et de Morale (Abril- Junho 1985)*,presente no livro de Philippe Sers *Kandinsky: The elements of art*. Londres: Thames & Hudson, 2015.

[9] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: cada pintura de Kandinsky é um universo real e completo: concreto, independente e auto suficiente. É um universo que, assim como o Universo não artístico, a uni totalidade dos objetos reais, existe somente em si mesmo e por si mesmo. Nós não podemos dizer que estas pinturas “representam” fragmentos deste Universo não-artístico. No máximo, elas são fragmentos deste Universo.

[10] Nesta pesquisa, *logos* é entendido por meio do conceito grego, ou seja, como racionalidade lógica e verbal, englobando não só questões como o cálculo, a perspectiva, a lógica, a matemática e a geometria, mas também o discurso verbal, a palavra.

uma espécie de maquiagem apaziguadora do caráter inquietante, imprevisível e indominável do mundo[11], e logo não poderia ser confiado como modo operacional e central de compreensão deste, sendo mais propícia uma aproximação estética, artística e mítica para com o mundo. Neste sentido, a arte seria a atividade propriamente metafísica do homem, e a existência do mundo somente se justificaria como fenômeno estético, tornando o artista como uma espécie de demiurgo amoral, capaz de criar mundos através de seu prazer (cf. Nietzsche, 1992).

Segundo Nietzsche (cf. Nietzsche, 1992), a arte se desenvolveria continuamente através da tensão dos impulsos dicotômicos baseados nas deidades gregas antigas de Apolo – pregando a harmonia, o belo, a contemplação, a geometria, o sonho, a perfeição – e de Dionísio – conectado ao caos, à embriaguez, à perturbação, ao desejo erótico; movimento de tensão este que seria, posteriormente, a base para o pensamento de polaridade enérgica da arte em Warburg. Assim, seriam

> (...) o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado [apolíneo], como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro [dionisíaco], como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. (Nietzsche, 1992: 31)

A arte impulsionada pelo dionisíaco seria a arte não figurada, pensada pelo filósofo principalmente a partir da música, em contraposição à arte do figurador plástico (*Bildener*), que possuiria impulso apolíneo, e que, portanto, poderia ser pensada analogamente à arte representacional. Se Nietzsche pensa a representação enquanto a busca pelo domínio do indominável, a insistência em compreender a natureza e o tempo pelo *logos*, tentando aprisioná-los em mímesis imagéticas e recusando-os de seu caráter primordial inquietante, então talvez a aproximação estética, artística e mítica para com o mundo da qual este discorria estivesse mais relacionada a impulsos não racionais que se distanciassem de uma vontade de representacional da natureza. Assim, como na mitologia

[11] Este pensamento nietzscheano é uma das bases para o desenvolvimento do pensamento bergsoniano visto anteriormente acerca do conceito de *élan vital*.

grega Apolo era o deus que buscava conter as festas dionisíacas, pensamos a vontade de representação como uma busca formal de conter o instinto irracional presentacional.

O impulso dionisíaco na arte seria uma mistura de violência, de sofrimento, de *pathos*, que dialeticamente geraria prazer e júbilo, ocasionando uma vontade formal mais intrinsicamente conectada ao êxtase, à dança (ao movimento), à *hybris* – ou seja, aos excessos dos prazeres mundanos . Percebemos, deste modo, o diálogo entre o pensamento da violência do desejo erótico em Bataille e o êxtase dionisíaco nietzscheano. Assim, a forma presentacional possuidora do *élan vital* de *expressão abstrata* a qual estamos procurando desenvolver possuiria fortemente tal impulso dionisíaco. Devemos ressaltar, entretanto, que apesar de não ter discorrido acerca da forma abstrata em si e de, para Nietzsche, toda arte ser a experiência estética da aparência enquanto aparência, o pensamento nietzscheano sobre a representação, aliado ao que desenvolve sobre o impulso dionisíaco na arte, parecer abrir fissuras por meio das quais se poderia perpassar o pensamento acerca das manifestações artísticas que possuiriam este *Pathosformel* da forma presentacional.

O próprio conceito da *Pathosformel* warburguiana apresenta traços estruturais de aspecto dionisíaco. O dionisíaco está em sua característica de capacitação mágica ocasionada pela da petrificação de uma presença caótica e ameaçadora em uma imagem – como ocorre na imagem fixada primordial desenvolvida por Warburg –, sendo o próprio movimento vivo de tal força caótica, inscrito, então, nesta determinada imagem fixada em um processo de mímica – já que está eternamente petrificado de maneira a externalizar o seu gesto identitário. Assim, esta imagem fixada primordial será continuamente um agente comunicador e disseminador desta presença caótica, vital e essencial (Efal, 2018: 204). Este processo de mímica, assim como o processo de mimesis imagética, em Warburg, necessita de especial atenção, pois não se enquadra no reino que, na presente investigação, estamos atribuindo como representacional.

Os processos miméticos warburguianos, tanto a partir da mímica quanto da mimesis da presença da força ameaçadora caótica incorporada pela imagem fixada primordial, seguem a linha teórica do conceito de *Einfühlung*, traduzido para o português como *empatia*[12], dos filósofos alemães Robert Vischer (1847-1933), Friedrich Theodor Vischer

[12] O termo *Einfühlung* é traduzido para o português como *empatia*. Porém, a palavra empatia não possui por si mesma a potência de *Einfühlung*, que evoca uma alta conexão intrínseca entre a essência da alma

(1807-1887) e Theodor Lipps (1851-1914). Esta *Einfühlung* desenvolvida por estes filósofos era baseada em uma perspectiva estética-psicológica da ideia de como pessoas muitas vezes personificam objetos inanimados que se encontram presentes em seus ambientes, animando-os e dotando-os de características sentimentais essenciais humanas. Haveria, então, alguma semelhança entre esta questão de como animar e dotar artefatos, imagens e objetos com almas e emoções e o pensamento desenvolvido por Warburg ao teorizar sobre práticas ritualísticas de cosmogonias indígenas e ancestrais, imbuindo certos acessórios inorgânicos – e assim, que não possuiriam vontade própria – que fazem parte de determinados ritos, de vida orgânica (cf. Weigel, 2020). Poder-se-ia perceber, também, alguns indícios desta *Einfühlung* na ideia de *Verleibung* warburguiana.

Deste modo, Warburg aproxima-se desta teoria com o intuito de buscar as origens histórico-culturais de práticas animistas procurando determinar seu lugar na história evolucionária daquilo que ele denomina como *Denkraum* (espaço do pensamento) e das práticas simbólicas. É perceptível, assim, o alto teor presentacional deste conceito de *Einfühlung* e, logo, dos processos miméticos warburguianos, algo que podemos apreender melhor por meio dos escritos de Warburg acerca de sua experiência com sua viagem ao território dos povos indígenas Pueblo, nos Estados Unidos, no inverno de 1895/96.

Warburg vai ao Novo México e ao Arizona com o interesse de conhecer pessoalmente a arte simbólica dos Pueblo, suas práticas mágicas e rituais, buscando uma fundação antropológica estética que partisse de uma emoção estética da arte em estado *nascendi* e que não rompesse com o moderno. Foi durante sua estada com os Hopi, clã dos Pueblo antigamente chamado de Moki, que Warburg avistou a possibilidade de se pensar a conexão entre ideias pagã-religiosas e a atividade artística, além de encontrar material que o possibilitasse estudar a questão da emergência da arte simbólica.

Os Pueblo, assim como ocorre em outras diversas cosmogonias indígenas ou de tradições arcaicas, possuem a cultura da adoração da natureza e de seus elementos (englobando fenômenos naturais, animais, vegetação, etc.), aos quais atribuem, por meio do totemismo, vida própria, fazendo com que seja estabelecida uma relação encarnada e espiritual entre estes povos e o mundo que os circunda. As danças e práticas ritualísticas seriam, então, o modo de comunicação entre os indígenas e estas potentes forças da

humana e a essência da natureza. Sendo assim, optou-se pela não tradução do termo *Einfühlung* nesta investigação.

natureza dotadas de vida própria, sendo maneiras mágicas através das quais estes povos creriam poder ter alguma influência no curso de tais forças que tanto interferiam em suas vidas, com o intuito de prover subsídios de subsistência para a comunidade. A escassez de água no território dos Pueblo, por exemplo, foi um fator crucial para o nascimento de sua religião indígena, já que os ritos eram os meios encontrados para que os espíritos os trouxessem água (cf. Warburg, 2004).

De acordo com Warburg, as práticas ritualísticas, por estabelecerem um vínculo entre as forças naturais e o ser humano, funcionam segundo aquilo que ele denomina como *símbolo*, ou seja, como um elemento de *conjunção* (*Verknüpfung*) – aqui realmente significando co-junção –, já que o rito mágico opera como um elo de conexão efetivo entre os indígenas e a natureza ao enviar um mediador. Este mediador poderia ser, por exemplo, um elemento natural como uma árvore, ao passo em que esta, por estar realmente enraizada no solo, possui maior conexão, maior laço com a terra que o ser humano, abrindo assim uma porta ao mundo subterrâneo (Warburg, 2004: 38). Todavia, tal mediador poderia ser também um indígena vestido com alguma das máscaras e adornos por eles utilizadas durante as danças rituais, já que, dentro desta cosmogonia, o ato de portar a máscara do animal durante o rito significa apropriar-se espiritualmente do animal e, no caso dos rituais de caça, antecipar mimeticamente a sua captura.

É perceptível, assim, o caráter presentacional da mimesis ritualística realizada pelo mediador portador da máscara e, de acordo com a visão de mundo Ocidental na qual estamos imersos, percebemos a relação do conceito de *Einfühlung* dos Vischer e de Lipps utilizado por Warburg ao interpretar a relação dos indígenas com tais adereços e objetos ritualísticos. Ao observarmos a Dança do Antílope, ritual destinado à caça do qual Warburg participou durante sua estada com os Pueblo em Idelfonso (Novo México), é possível notarmos enfaticamente o caráter de presença, em detrimento do de representação, destas práticas simbólicas miméticas.

Segundo os escritos de Warburg, neste rito os dançarinos buscavam mimetizar o caráter dos antílopes, vestindo máscaras e imitando o modo de andar destes animais (porém sem sair do lugar), apoiando-se sobre aquilo que seriam os pés dianteiros destes, feitos de pequenos gravetos adornados com plumas – consideradas pelos indígenas como seres alados que comunicam os desejos e as petições destes povos aos seres demoníacos da natureza. Estes indígenas que encarnavam os antílopes formavam duas fileiras e, na frente de cada fileira, encontrava-se um caçador e uma figura feminina, a qual os antílopes se

dirigiam através de seus conjuros (Warburg, 2004: 27-28). Durante este rito, haviam também os indígenas musicistas tocando tambor – instrumento muito utilizado em práticas ritualísticas de diversos povos, ao passo que acreditavam que som deste abriria as portas para a comunicação com os espíritos da dimensão invisível.



Figura 2. Indígenas dos Pueblo portanto máscaras e adornos na Dança do Antílope, em San Idelfonso. FONTE: WARBURG, A.(2004) *El Ritual de la Serpiente*. México D.F.: Sexto Piso, p. 28.

Assim, para os Pueblo

> la danza de las máscaras comprende un proceso de crear un lazo espiritual con lo extrapersonal, lo que significa el más amplio sometimiento a una entidad extraña. Cuando, por ejemplo, el indio imita los movimientos y las expresiones del animal, no se indroduce al cuerpo de la presa para divertirse, sino para poder apropriarse de um elemento mágico de la naturaleza a través de la metamorfosis personal, algo que no podría obtener sin ampliar y modificar su condición humana. La pantomímica danza de los animales es um acto de culto que expresa con la más alta devoción la pérdida de identidad, al lograr fusionarse con un ente desconocido. (Warburg, 2004: 29)[13]

[13] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: a dança das máscaras compreende um processo de criar um laço espiritual com o extra pessoal, o que significa a mais ampla submissão a uma entidade estranha. Quando, por exemplo, o indígena imita os movimentos e as expressões do animal, não se introduz

Ou seja, mais do que *representar* o animal, durante o momento do ritual, por meio do processo de liminaridade, os indígenas perdem momentaneamente a sua própria identidade e, a partir dos adereços que portam, *tornam-se* inteiramente o animal por alguns instantes. Estes adereços mediadores, então, carregam grande valor simbólico e, ao passo do pensamento que buscamos desenvolver nesta investigação, de *presentacionalidade* nestas danças. Neste caso, tais adereços são aquilo que fazem com que o símbolo possa ser *apanhado* a partir do conceito, ao possibilitarem, juntamente com a mímica, a conjunção dos seres humanos com conceitos antes inapreensíveis por sua consciência.

O simbólico, para Warburg, é o intervalo, o "espaço entre" referente ao centro do humano, indicando a possibilidade de regressão ao arcaico juntamente com o espaço de consciência humana. Logo, é o intervalo que indica a polaridade entre o extático (dionisíaco) e a ordenadora contemplação (apolínea), contendo então aquilo que Warburg denomina de polaridade esquizóide, ou seja, esta tensão enérgica dual entre a técnica (*logos*, tecnologia) e a magia (o *páthos* que "capacita" a sobrevivência humana na natureza). O conceito de lógica, neste caso, estaria atrelado àquilo que criaria um *Denkraum* entre o ser humano e o objeto, e o conceito de mágica àquilo que, por seu caráter irracional, transgrediria o espaço racional do pensamento através da *Verknüpfung* supersticiosa ideal (conceitual) ou prática (mímica ou tátil) entre o ser humano e o objeto.

Por meio do estado de liminaridade e da irracionalidade característicos dos transes ritualísticos, a mente Ocidental, a partir de uma temporalidade suspensa e do deslocamento de conceitos para que se possa seguir o pensamento de Kojève acerca das formas abstratas de Kandinsky enquanto presenças concretas, totais e absolutas, poderia arriscar-se a pensar tais manifestações rituais como *representações de uma presença*. Percorrendo este caminho, poderíamos pensar certas manifestações rituais como algumas das diversificadas facetas da forma presentacional, e analisar aquilo que seria o seu *élan vital* como pertencentes à linhagem da *Pathosformel* da *expressão abstrata*.

ao corpo da presa para se divertir, mas sim para apropriar-se de um elemento mágico da natureza através da metamorfose pessoal, algo que não poderia obter sem ampliar e modificar sua condição humana. A dança pantomímica dos animais é um ato de culto que expressa com a mais alta devoção a perda de identidade, ao buscar fusionar-se com um ente desconhecido.

O conceito do *flou*, do filósofo e pesquisador contemporâneo francês François Soulages, seria, para esta linha de pensamento, de grande relevância. Este *flou*, traduzido para o português enquanto *difuso*, atuaria fenomenologicamente a partir de seu relativismo como aquilo que separa ou que unifica as fronteiras entre o sujeito e o objeto[14]. Quando unifica as fronteiras entre o sujeito e o objeto, poderíamos, talvez, traçar certa analogia entre o difuso e o simbólico warburguiano, quando este se tratar de um mediador ritualístico ou da imagem fixada. Metamorfoseando-se na dimensão temporal, formal e espacial, o difuso, que se faz ver sempre por fragmentos, habitaria a dialética entre o legível e o visível, e agiria, assim como percebemos nas manifestações ritualísticas, como a representação de uma presença.

Como estamos trabalhando com a forma presentacional, que em si carrega densas questões ontológicas, a polaridade entre apolíneo e dionisíaco, entre técnica (logos) e êxtase (mágico, erótico), entre racionalidade e irracionalidade, que permeia estruturalmente o *élan vital* da presente pesquisa, persuadiria com que o difuso com o qual trabalhássemos adentrasse mais profundamente naquilo que o historiador da arte italiano Biagio D´Angelo (1967) entendeu enquanto *meta-difuso*[15], ou seja, na metafísica do jogo entre o matemático e o espiritual. O meta-difuso seria, então, o tocar, a partir da experiência sensorial empírica de se olhar estas formas presentacionais, o metafísico no físico.

- O *élan vital* de *expressão abstrata* e o culto ritualístico

Warburg estudava não só a tensão da polaridade enérgica esquizóide nas imagens da arte, mas também analisava esta oposição nos cultos e ritos. Tal fenômeno ocorria, pois o historiador da cultura entendia os rituais como uma forma cinética que precedia a

[14] Este conceito é apresentado pelo historiador da arte François Soulages na *As Fronteiras do Difuso e da Imagem* palestra no 5° Colóquio internacional RETINA.International / RETINA.Brasilia, realizada pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, em 2018.

[15] O historiador da arte Biagio D´Angelo, após realizar pós-doutoramento orientado por François Soulages, apresenta o conceito do meta-difuso, baseado no conceito do *flou*, de Soulages, em uma palestra no 5° Colóquio internacional RETINA.International / RETINA.Brasilia, realizada pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, em 2018.

imagem, ou como uma mímica pictórica (*bildliche Mimik*) (cf. Weigel, 2020). Assim, neste sentido, poderíamos pensar os ritos que aqui estamos estudando como algo análogo à *intentio* do *élan vital* que dará origem ao que ocidentalmente denominamos manifestações artísticas indígenas e de povos e tradições arcaicas, como pinturas, desenhos, cerâmicas, adornos e outros artefatos; afinal, estes objetos são parte efetiva destes rituais.

Deste modo, o impulso formal que fez surgir a pintura rupestre já anteriormente mencionada do homem-pássaro de Lascaux, por exemplo, ao ser pensada por muitos intelectuais como resultado de um ritual de caça, já viria carregado do *élan vital* de *expressão abstrata* ao ser presença em si mesma e ser uma ramificação simbólica do culto ritualístico. Poderíamos pensar esta pintura como símbolo, nos termos warburguianos, se a tomássemos, no momento do ritual, como um mediador de conjuntura entre o mundo fenomênico e a dimensão invisível. Se assim fosse analisada, o caráter de presença dotado por tal pintura pelo estado de liminaridade do êxtase ritualístico e que materializa esta composição pictórica do homem-pássaro nas paredes de Lascaux simbolicamente como portal comunicador entre a natureza e o mundo extra-fenomênico, poderia ser pensado enquanto possuindo continuação eterna, evocando tal relação de presentacionalidade até os dias atuais, em detrimento de uma mera representação da vida do ser humano arcaico.

Talvez seja mais evidente a relação de presença existente entre a pintura do homem-pássaro e os seres humanos antigos que, provavelmente durante um ritual arcaico voltado para a caça do bisonte, a realizaram. Partindo do estudo de cosmogonias de povos e tradições não ocidentalizadas, principalmente voltado para o contexto indígena, a teoria do antropólogo inglês Alfred Gell (1945-1997) acerca do poder de agenciamento das formas pode-nos ajudar a, atualmente, melhor perceber tal relação. De modo semelhante às teorias nesta investigação anteriormente vistas, desenvolvidas por Focillon, por Bergson, e por Warburg, Gell pensa os adornos, as pinturas corporais, os desenhos e pinturas rupestres, as cerâmicas, os cestos etc. – ou seja, aquilo que ocidentalmente analisamos como manifestações artísticas indígenas – a partir de certo animismo, enquanto seres possuidores de vida, e não como meros artefactos.

Segundo a teoria proposta por Gell (cf. Gell, 1988), estes objetos realizados por povos de cosmogonias e tradições ancestrais, ao serem seres autônomos, possuiriam intencionalidade, o que os tornaria capazes de estabelecer uma rede de relações com seres humanos, plantas, animais, outras obras de arte e seres da dimensão invisível, para que

pudessem, deste modo, agir socialmente com estes. Assim, objetos artísticos teriam o poder tanto de transformar outros seres quanto de serem por outros seres transformados, estando em constante agência e metamorfose. Percebemos melhor este conceito ao termos em mente que, para diversas cosmogonias ancestrais e indígenas, as formas – aqui entendidas por meio do âmbito de Focillon de que a vida é forma, o que, para estas cosmogonias estender-se-ia não só às formas da natureza, como às formas da dimensão invisível – por serem seres agentes demasiadamente fluidos e poderosos, muitas vezes deveriam ser "capturadas", transmutadas e encarnadas em desenhos e pinturas[16]. Este tão alto poder formal que tenha que resultar na captura da forma em si talvez pudesse ser relacionado com o pensamento ancestral por Warburg estudado ao desenvolver a imagem fixada primordial. Afinal, esta imagem agiria para a captura e petrificação da presença caótica da força arrebatadora que ameaça e traumatiza o ser humano que com ela haveria entrado em contato, capacitando-o, ou seja, transformando ativamente o ser humano que capturou tal forma, para que assim fosse capaz de suportar a sobrevivência em meio às suas angustias, medos e perturbações.

Por este viés, a pintura rupestre do homem-pássaro de Lascaux e as máscaras e adornos da Dança do Antílope realizada pelos Pueblo poderiam ser pensadas como seres que agem intencionalmente, e logo ativamente, com os seres humanos com os quais entram em contato e com o ambiente no qual estão imersas. Ao fazerem parte do processo ritual, ainda seriam acreditadas pelos povos que as realizaram como possuindo o poder de agir e de se relacionarem com os espíritos da dimensão invisível, transformando ativamente a natureza – nestes casos, respectivamente, pela morte efetiva do bisonte e de antílopes almejando a caça destes e, assim, conferindo alimento para os povoados em questão. O poder de agência destas formas e objetos ancestrais e mágicos reforça ainda mais enfaticamente o seu caráter de presença, ao passo que, se fossem caracterizadas como formas representacionais, encontrar-se-iam presas no domínio da passividade.

Ao buscarmos formular uma difusa linhagem de *Pathosformel* da forma presentacional, não poderíamos deixar de abarcar manifestações artísticas resultantes de contextos ritualísticos nos quais há a ingestão das chamadas *plantas do poder*[17]. Partindo da mesma

[16] Esta ideia é desenvolvida pela antropóloga e professora Els Lagrou e pode ser encontrada em: LAGROU, Els.(2009) *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*, Belo Horizonte: Editora com Arte.

[17] As chamadas *plantas do poder* são plantas com caráter psicoativos, como por exemplo o cipó *Yajé* e o cacto Peiote, utilizadas por certas comunidades indígenas em alguns rituais. É importante enfatizarmos que, na cultura indígena, as experiencias de visões geradas no êxtase ritualístico pela ingestão destas plantas não

base anteriormente visitada de que os ritos são mímicas pictóricas ou formas cinéticas que precedem a imagem, podemos pensar o grande poder de agenciamento das formas das manifestações artísticas que resultam de tais rituais, conectados ao seu grande caráter ontológico e de presença, ao serem, de certa maneira, visões da dimensão invisível que, ao serem capturadas e encarnadas por estas formas, tornam-se visíveis.

A antropóloga americana contemporânea Esther Jean Langdon, em seu primeiro trabalho de campo com o povo indígena amazônico Siona – comunidade que vive ao longo dos rios Putumayo e Aguarico, no sul da Colômbia e norte do Equador – observou que, nos rituais nos quais há a ingestão da planta do poder *yajé*, grafismos são realizados pelo xamã durante o momento do êxtase através das visões evocadas por meio de cânticos [18]. Os rituais *yajé* permitem com que o xamã conheça as centenas de espíritos que habitam os cinco planos do universo, guiando e protegendo os participantes dos rituais em suas viagens entre tais planos com o objetivo de assegurar o bem-estar da comunidade e de sua vida cotidiana.

Cada ritual possui uma classe de *yajé* específica a ser utilizada, assim como músicas, cantos, danças, desenhos e adornos específicos, a depender dos espíritos que os Siona buscam visitar na dimensão invisível, afinal, cada espírito tem sua própria visão e seu próprio canto, que deve ser conhecido pelo xamã para que este possa contactá-lo. As visões provocadas pela ingestão da planta durante os ritos fazem com que, pelo olhar, os indígenas tornem-se capazes de experienciar a sensação de viajar para esferas do universo mencionadas em suas lendas e mitos.

Para a cerimônia ritual, os Siona adornam-se com coroas de penas, colares e cascas de frutos, pinturas corporais e ervas perfumadas, buscando imitar os adornos portados pelos espíritos e vestindo-se para seduzi-los. Primeiramente, o xamã senta-se com a infusão *yajé* e os apetrechos rituais, que Langdon descreve como uma xícara em forma de cálice decorada com motivos geométricos, potes de cerâmica, um bastão de penas de arara vermelha e um tufo de folhas secas que é chacoalhado ritmicamente durante certos

buscarem um estágio de alienação alucinógeno, mas sim um efeito de maior consciência e profundo contato com as entidades invisíveis. Assim, por meio destas chamadas *plantas do poder*, o indígenas veem aquilo que creem realmente precisar ser visto através das visões xamânicas.

[18] LANGDON, Esther Jean. "A cultura Siona e a experiência alucinógena". In: VIDAL, Lux. (2000) *Grafismo Indígena*. São Paulo: Nobel, p.67-87, p. 70.

trechos dos cânticos da cerimônia. O xamã é o primeiro a beber a infusão, para certificar-se que o *yajé* trará as visões desejadas, e somente depois os demais participantes ingerem a planta do poder, sendo assim guiados coletivamente pelo xamã em suas respectivas viagens rituais. Deve-se atravessar três estágios para que o espírito possa sair do corpo e viajar com o xamã: em um primeiro momento, o indígena é abarcado por náuseas, vômitos e sensações de desconforto; depois experiencia visões aterrorizantes, como serpentes que se enroscam em torno de si ou um fogo que dele se aproxima e parece queimá-lo; somente após estas fases de angústia, de perturbação e de medo que a jornada do transe ritualístico apazígua-se, contactando as diferentes esferas dos planos dimensionais, seus espíritos e suas belas paisagens. [19]

Dado que parte destes ritos caracteriza-se por visões aterrorizadoras de destruição e de morte e que os Siona possuem o desejo de seduzir as entidades da dimensão invisível durante o transe ritualístico, poderíamos notar certa semelhança entre o processo ritual dos Siona e a interpretação lacaniana do conceito da imagem fixada primordial warburguiana anteriormente discutido, ao passo em que ambos remetem-se ao contato do ser humano com forças arrebatadoras e aterrorizantes não inteiramente abarcáveis pela consciência humana, mas das quais o ser humano busca aproximar-se por meio de certa camuflagem e quer por tais forças sentir-se desejado. Deste modo, também neste rito, assim como na figura do homem-pássaro com o sexo ereto da pintura de Lascaux nesta investigação estudada, torna-se perceptível a relação entre o êxtase do trauma perturbador do desconhecido, extremamente conectado à morte ou à angústia do medo da morte, e o desejo erótico.

Se o rito pode ser interpretado como uma forma cinética que precede a imagem, ou seja, como uma espécie de *intentio* da manifestação artística resultante deste processo, então abre-se uma fissura que possibilite perceber o nascimento do *élan vital* das formas destas manifestações artísticas a partir de fortes sentimentos de perturbação – gerados pelos dois primeiros estágios do processo deste ritual – que transcendem a racionalidade da consciência e que, por estarem intrinsicamente conectados ao sagrado ritualístico, encontram-se em um âmbito do irracional metafísico. O dionisíaco torna-se evidente na relação erótica dos indígenas que participam do rito com a dimensão extra-fenomênica, ao buscarem seduzir os espíritos. Deste modo, possuindo como núcleo estrutural a

[19] Idem, p. 72.

perturbação, a angústia e o desejo erótico por estes sentimentos provocado, aliado ao fato de que, por fazer parte da liminaridade ritualística, as formas que serão originadas durante o processo ritual não representem, mas sejam em si presença, poderíamos analisar seu *élan vital* enquanto aquilo que nesta pesquisa estamos denominando um *élan vital* de expressão abstrata.

O caráter de presença das formas destas manifestações artísticas, que por meio de seu *élan vital* de expressão abstrata torná-las-ia formas presentacionais, pode ser mais claramente percebido ao analisarmos o caráter ativo de tais formas e seu poder de agenciamento – ressaltando que, nesta investigação, o caráter de presença é sempre pensado de modo análogo ao pensamento de Kojève de que as pinturas de Kandinsky, por serem formas completas e concretas em si mesmas, seriam fragmentos reais do Universo não-artístico, em detrimento de este Universo buscar representar. Assim, durante o transe ritualístico, após todos os participantes terem ingerido o *yajé* e no momento em que os cânticos começam a ser evocados, incitando com que as visões comecem a ser formadas, inicia-se um processo similar a uma espécie de troca de relações simbióticas e sensoriais entre a forma e o xamã – ao passo em que ele é a figura humana que preside e arquiteta a viagem ritualística. Esta troca proveniente tanto por parte do xamã, quanto por parte das formas incitadas pela visão em si, evoca a autonomia da forma através de seu poder de agenciamento, ou seja, de seu poder de ser ativo, que, por meio das relações durante o êxtase atreladas com o xamã, o transforma e deixa-se por ele ser transformada, potencializando a conexão empírica entre ambos.

Ao tomarmos o pote Siona para *chicha*[20] (figura 3), realizado pelo xamã a partir da visão provocada pelo êxtase ritualístico, é possível de percebemos mais enfaticamente a relação da teoria warburguiana do rito como precedendo a imagem. Observando tal manifestação artística e o contexto no qual foi criada, pensamos no olho como sendo capaz de sentir, de experienciar enquanto sensações, e não de apenas ver o que a ele é visível. Neste sentido, poderíamos refletir acerca do ato ritualístico de maneira na qual o xamã *sentiria* as formas que vê durante as visões, transformando parte do *élan vital* destas formas visíveis em ecos sonoros através dos cânticos, em gestos através da dança, e

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

transmutando-se novamente na materialização formal dos grafismos ao desenhá-los no pote durante o êxtase.

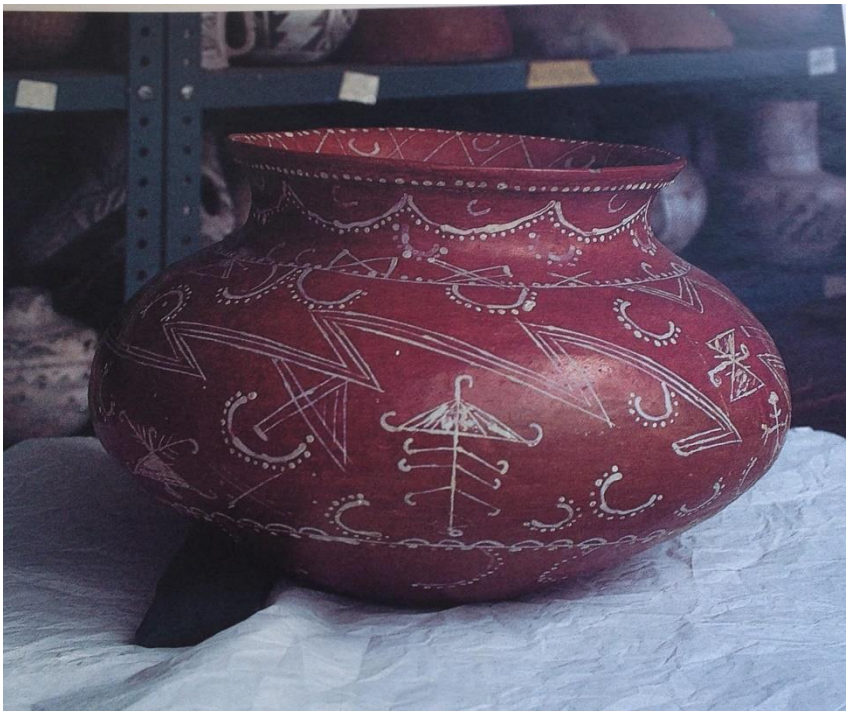


Figura 3. Pote para chicha, indígena do povo Siona, década de 30, Museu do Índio Americano, Nova York. Fonte: LANGDON, E.J. "A cultura Siona e a experiência alucinógena". In: VIDAL, Lux. (2000) *Grafismo Indígena.* p.69. São Paulo: Nobel.

A partir deste ato dionisíaco, percebemos como o poder de agência destas formas estaria intimamente conectada à sua irracionalidade, à sua ontologia, sendo este *élan vital*, aqui estudado enquanto *expressão abstrata* destas formas, um elo de comunicação contínua entre o mundo fenomênico e o mundo invisível. O fato de o pote Siona para *chicha* ser resultante de uma experiência ritualística que envolve uma planta do poder torna-o parte do ritual xamânico em si, ou seja, o constitui como uma forma empírica pertencente simultaneamente à dimensão da natureza e aos outros diversos planos espirituais da cosmogonia Siona[21], o que poderia levar-nos a percebê-lo como símbolo de conjuntura, nos termos warburguianos, já que transgrede o espaço de pensamento racional (*Denkraum*), mergulhando completamente no simbólico da magia e da superstição nos

[21] É importante ressaltarmos que, para os indígenas, não há a diferenciação entendida pelo Ocidente entre o que seria o mundo natural e o que seria o mundo invisível habitado pelos espíritos. Para eles, ambas as dimensões são unas, sendo a natureza também do âmbito do sagrado. As diferenciações se dão, deste modo, pelo que seria visível e pelo que seria invisível. Assim, a arte indígena é indissociável do sagrado, de seu uso e de sua funcionalidade.

quais este rito encontra-se imerso. Nota-se, então, a força do poder de agência que estas manifestações artísticas têm para as comunidades indígenas.

A complexidade destas formas faz-nos perceber como elas não atuariam enquanto signos passivos e miméticos representacionais da natureza fenomênica, mas antes como presenças empíricas e ativas do transe ritualístico. De modo conceitualmente semelhante à teoria da *Einfühlung* desenvolvida pelos Vischer e por Lipps, poderíamos pensar o poder de agenciamento inerente a estas manifestações artísticas indígenas e ancestrais ritualísticas – no caso da pintura do homem-pássaro de Lascaux – nesta pesquisa estudadas, afinal estas se tratam de formas "que condensam ações, relações, emoções e sentidos, já que é através destes objetos que os indígenas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo" (Gell, *apud* Lagrou, 2009: 13). De acordo com Langdon, as formas artísticas Siona originadas pelos rituais "incitam a realidade das próprias visões, bem como as sensações qualitativas suscitadas pela experiência" (*apud* Langdon, 2000: 86). Assim, através destas sensações qualitativas suscitadas pela experiência, manifestações artísticas, como por exemplo o pote Siona para *chicha*, funcionaria também como esta espécie de portal em constante contato com os outros planos dimensionais para os indígenas já iniciados no ritual do artefacto em questão, contribuindo para o caráter de presentacionalidade destas formas – analogamente ao que ocorreria em relação à pintura rupestre do homem-pássaro de Lascaux, no caso da hipótese desta última ter sido criada durante um ritual de caça, como já abordamos anteriormente.

A possível relação conceitual da presença evocada por estas formas indígenas e ancestrais e a interpretação de Kojève acerca das formas Kandinskianas pode acentuar-se ao analisarmos a importância do belo para as manifestações artísticas dos Siona. Principalmente em tempos mais arcaicos, os Siona preocupavam-se com a expressão do belo ao realizarem seus adornos, indumentárias e as formas de seus desenhos presentes em itens materiais, ao almejarem que suas expressões formais do belo fossem equiparadas à beleza dos espíritos que habitam a dimensão invisível [22]. Se as formas dos desenhos produzidos pelos Siona no momento do ritual através das visões provocadas pela ingestão do *yajé* são criadoras de uma experiencia real que coexiste em diversos planos do

[22] LANGDON, Esther Jean. "A cultura Siona e a experiência alucinógena". In: VIDAL, Lux. (2000) *Grafismo Indígena*. São Paulo: Nobel, p.67-87, p. 86.

Universo, incitadas pela realidade das próprias visões, então talvez pudéssemos dizer que, assim como desenvolve Kojève acerca das formas de Kandinsky, a beleza encarnada por estas formas criadas durante os rituais Siona não seria de caráter representacional, já que não seria abstraída de um objeto materialmente existente na natureza, mas o transpassaria, sendo pela manifestação de toda a sua completude um fragmento da dimensão invisível em si, o que a faria apresentar-se como presentacional.

CAPÍTULO 2.

WASSILY KANDINSKY: ABSTRAÇÃO COMO PONTO DE CHEGADA

De modo a continuarmos nossa caminhada no difuso terreno da hipótese de um agrupamento de *Pathosformel* que contemple o que estamos denominando de forma presentacional, mergulharemos no período em que o artista russo Wassily Kandinsky buscava aquilo que entendia como abstração, mais precisamente quando integrava o grupo expressionista alemão *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul). É de extrema relevância para a presente investigação ressaltarmos este período do artista em tal grupo alemão, já que é o pensamento teórico desenvolvido por Kandinsky no *Blaue Reiter*, a partir de seu intuito por buscar aquilo que entende como a *criação*[23] de uma forma abstrata, que conecta metodologicamente o *élan vital* daquilo que estamos procurando perceber como forma presentacional à abstração, partindo da analogia abstração-presença, em detrimento de formas representacionais – e portanto, a escolha por nomear tal *élan vital* de *expressão abstrata*. De certo modo, esta pesquisa segue o movimento contrário ao da cronologia e até mesmo ao do movimento criativo referente aos artistas que iniciaram o Modernismo, pois é a partir de Kandinsky, ou seja, originando-se em um pensamento artístico europeu, que chegamos ao ápice teórico referente a cosmogonias não-Ocidentais, e não o contrário, como ocorreu quando artistas como Pablo Picasso, Paul Gaugin e o próprio Wassily Kandinsky, ao beberem de culturas tidas como "exóticas" para criarem o que viriam a ser os cânones modernistas da arte Ocidental.

Em 1889, Kandinsky realiza uma expedição para a região de Vologda, no Norte da Rússia, onde entra em contato com os Zyryanos, povo ugro-fínico da nação Komi. Durante sua estada com este povo, Kandinsky entra em contato com o xamanismo, o que desperta o seu interesse por tal espiritualidade e faz com que seu pensamento acerca daquilo que considera a essência da arte e do que seria a alma do artista se tornasse intrinsicamente conectado à questões xamânicas. A dimensão do pensamento xamânico

[23] O termo *criação* foi aqui utilizado, pois Kandinsky é conhecido por muitos, desde o século XX até a atualidade, como o "pioneiro da abstração", ou como o "pai da forma abstrata". O próprio Kandinsky acreditava que, por meio de seu processo artístico e teórico de dissolução formal, estava originando uma forma inteiramente nova, que reorganizaria os paradigmas artísticos futuros: aquilo que denominada de *abstração pura*.

na arte de Kandinsky é ressaltada quando, em 1911, o artista cria, juntamente com Franz Marc (1880-1916), o grupo *Der Blaue Reiter*, com o intuito de atingir uma arte totalmente livre e guiada pelos desejos internos do artista.

Assim, a partir de pensamentos e de motivos intensamente conectados com a mitologia ortodoxa russa e com o xamanismo, Kandinsky constrói a ideia de uma arte que buscasse o que este almejava enquanto forma abstrata por meio de uma desenvoltura de base teosófica, exteriorizando uma relação direta entre o ser humano e o plano espiritual. Podemos perceber, então, que o *élan vital* da forma de Kandinsky no *Blaue Reiter* pertencia ao âmbito do irracional e do dionisíaco, sendo guiado pelo desejo, ou seja, pelo reino do *páthos*, desprendendo-se de tal modo do domínio da nitidez racional que evocava, em seu núcleo, a busca pela transcendência.

Segundo o artigo *O objeto como ato de liberdade: Kandinsky e a arte xamânica*, de Sérgio Poggianella[24] (*apud* Petrova, 2014: 32), em seu período no *Blaue Reiter*, Kandinsky pensava objetos de povos pertencentes a cosmogonias não-ocidentais, frutos de práticas ritualísticas xamânicas de tradições indígenas e/ou ancestrais – ou seja, objetos que na época eram considerados unicamente como parte do campo da etnografia ou do artesanato –, como pertencentes ao mesmo plano artístico, estético e antropológico da arte moderna ocidental. Deste modo, a curadoria das exposições realizadas pelo *Blaue Reiter* abarcavam tanto as obras realizadas pelos artistas do grupo, quanto diversos objetos xamânicos de diferentes culturas, confrontando-os com o intuito de exaltar as afinidades interiores e espirituais existentes entre todos eles.

O fato de Kandinsky recorrer às forças ocultas do xamanismo e do misticismo da mitologia ortodoxa russa neste período no qual estava buscando alcançar aquilo que denominava de forma abstrata acentua o caráter ontológico, mágico, ritualístico e dionisíaco ao qual o território da abstração pode pertencer. Poderíamos, então, perceber o impulso da *kunstwollen* do *élan vital* das formas abstratas kandinskyanas a partir da necessidade destas de se conectarem com forças arrebatadoras e desconhecidas de dimensões extra-fenomênicas, para que, somente assim, fossem capazes de emergirem materialmente enquanto formas. É como se Kandinsky sentisse a necessidade do contato com forças desconhecidas que perturbassem a sua racionalidade representacional a ponto

[24] Este artigo integra o catálogo da mais extensa exposição de Kandinsky no Brasil, *Kandinsky: Tudo começa num ponto*, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2014, sob a curadoria de Evgenia Petrova e Joseph Kiblitsky.

de fazer com que sua arte emergisse como fragmento do Universo em si, ou seja, como formas presentacionais inteiramente inéditas no mundo fenomênico.

Os objetos xamânicos colocados por Kandinsky como obras de arte pertencentes à curadoria das exposições do *Blaue Reiter* contribuem fortemente para a construção do pensamento do *élan vital* de *expressão abstrata* que estamos procurando propor nesta investigação. Se pensarmos que Kandinsky recorre às forças ocultas para dissolver a forma representacional a ponto de "chegar à abstração", e que o artista pensava tais objetos xamânicos, densamente carregados de forças irracionais ocultas e arrebatadoras ritualísticas por si só, como possuindo conexões interiores fortes com as suas pinturas que estavam buscando o reino da abstração[25], poderíamos perceber que a *intentio* daquilo que Kandinsky e a modernidade denominam de "abstração" estaria, em uma esfera teórico-filosófica, já latente nestes objetos ritualísticos. Isto possibilitar-nos-ia pensar a abstração de modo mais ampliado, percebendo-a como este ímpeto extático irracional de presença emergente em diversos tipos de manifestações artísticas de diferentes culturas e cosmogonias. Portanto, aquilo que nesta pesquisa estamos buscando propor como forma presentacional seria, deste modo, este campo expandido que conecta a abstração à presença, tendo sido iniciado pelo olhar atento ao desenvolvimento teórico da abstração kandinskyana. É por este viés que pensamos esta hipótese de um *élan vital* de *expressão abstrata* que floresceria materializando-se em uma forma presentacional.

- Forma abstrata e transcendência

Ao buscar sair do âmbito representacional para adentrar no que denomina abstração, Kandinsky recorre à transcendência – através de um pensamento teosófico conectado a questões xamânicas e aos universos místicos da mitologia ortodoxa russa. Neste processo no qual a abstração é um ponto de chegada, o artista vai dissolvendo paulatinamente a forma representacional, de modo a torna-la cada vez menos nítida conceitualmente e

[25] Este pensamento encontra-se em MARC, Franz; Wassily KANDINSKY. (2013) *Almanaque O Cavaleiro Azul*. São Paulo: Edusp, e nos textos *O Objeto como ato de liberdade: Kandinsky e a arte xamânica*, de Sergio Poggianella, e *O contexto da cultura russa do fim do século XIX e do começo do século XX*, de Evgenia Petrova, presentes no catálogo PETROVA, Evgenia. (Ed.). *Catálogo da Exposição Kandinsky: Tudo começa num ponto.* Brasília: CCBB, 2014.

formalmente. Assim sendo, a forma vai afastando-se da racionalidade que a conecta à vontade de representação de formas pré-existentes no mundo fenomênico, tornando-se cada vez mais difusa, brumosa, oculta, fantástica e distante do domínio da nítida e completa compreensão pela consciência humana. A dificuldade de compreensão racional encontrada pelo fruidor ao deparar-se com uma obra abstrata, pertencente ao âmbito do irracional, conecta-o a sentimentos de angústia e de perturbação. O difuso, ao conectar-se com forças que transpassam o domínio do *logos*, do utilitarismo e da representação – que implica o pré-conhecimento e a pré-existência daquilo que está sendo representado mimeticamente – , tende à sensação abismal de desconforto do desconhecido. Torna-se perceptível, então, mais uma vez, o pensamento Nietzscheano anteriormente abordado da representação como dominada pelo impulso apolíneo, aprisionada em mimesis imagéticas do mundo fenomênico, e desta outra forma irracional, dissolvida até sua essência difusa, como possuidora de impulso artístico dionisíaco.

O não domínio do *logos* que, como já abordado anteriormente, seria parte das formas possuidoras do dionisíaco *élan vital* de *expressão abstrata*, na abstração como ponto de chegada está intimamente ligado a esta vontade de transcendência apresentada pela forma. Em sua notável obra *Abstração e Empatia*, publicada pela primeira vez em 1916, o filósofo alemão Wilhelm Worringer (1881-1965) desenvolve a ideia de que a transcendência na arte estaria intimamente conectada ao impulso formal abstrato, dando-se por uma vontade formal que não se prenderia à sua afirmação no mundo fenomênico e em sua finitude, mas que lhe escaparia rumo ao infinito, além de uma dimensão imanente, buscando entrar em contato apenas com o essencial e com o necessário.

A partir de um resultado patético semelhante ao ocorrido no processo de criação da imagem fixada primordial warburguiana, que possui a perturbação transcendental ocasionada pelas forças ocultas da natureza como parte estrutural do embate enérgico que originará o caótico *páthos* de tal imagem, a transcendência, para Worringer, está intimamente conectada a um sentimento interior de angústia, agonia e inquietação da alma do artista para com as caóticas e arrebatadoras forças que governam o mundo fenomênico. Este sentimento de perturbação interior à alma do artista impulsionaria, então, uma excitação interior formal capaz de criar e de contactar novos mundos e universos (Worringer, 1997: 128-143), exaltando o aquilo que nesta pesquisa buscamos entender como o caráter de presentacionalidade destas formas.

Deste modo, reiteraríamos que o caráter presentacional estaria relacionado com a *expressão abstrata* de uma forma, com a prevalência do irracional em detrimento do racional, no âmbito em que formas abstratas estariam mais distantes do que Worringer entendeu como sendo um completo sentimento de *Einfühlung*[26]**.** O reduto sentimento de *Einfühlung* worringeriano implica o temor, o sentimento de impotência e a falta de tranquilidade espiritual da alma do artista perante as forças ocultas que constituem o mundo fenomênico, fazendo com que não aja uma harmonia interior entre o instinto e a total compreensão dos misteriosos e enigmáticos impulsos da natureza. Sem conseguir o olhar nítido e certeiro do mundo no qual habita, a alma somente consegue ver e sentir o difuso, carregando apenas vagas e incertas impressões do mundo no qual está imersa, o que faria com que necessitasse do intenso contato com seu instinto por sobrevivência. Assim, a exaltação da angústia instintiva impulsionaria a excitação e a tensão interior formal que apontaria para o transcendental, para o sobrenatural, levando, desta maneira, à forma abstrata.

A nossa hipótese é, portanto, que ao conectar-se intrinsicamente com seu *élan vital* de *expressão abstrata*, a forma, buscando sua autonomia e sua liberdade instintivas, se emanciparia do que poderemos designar como fardo representacional, mergulhando empiricamente em seus próprios desejos interiores e em sua própria perturbação. Por assim dizer, a forma emergiria enquanto ser abstrato, ou seja, enquanto *si-mesma*, explodindo agora enquanto presença em si, enquanto misterioso fragmento do mundo fenomênico, e não sendo mais uma mera aparência representativa artística. Para Worringer, esta *não-aparência representacional*, ou seja, o caráter aqui entendido enquanto presentacional de uma forma de *expressão abstrata*, seria assim o seu *transcendentalismo*, isto é, a sua capacidade de atuar como portal de entrada para um universo próprio, existente paralelamente ao mundo fenomênico, como pode ser percebido a partir do seguinte trecho:

> inextricably drawn into the vicissitudes of ephemeral appearances, the soul knows here only one possibility of happiness, that of creating a world beyond appearence,

[26] Assim como ocorre com a teoria dos Vischer e de Lipps, o conceito de *Einfühlung* (empatia) é parte importante do pensamento teórico worringeriano. Porém, é necessário atentarmo-nos à grande diferença conceitual que a interpretação de cada filósofo possui em relação à tal sentimento empírico.

> an absolute, in which it may rest from the agony of the relative. (Worringer, 1997: 133).[27]

Nesta perspectiva, as formas operariam diretamente sobre o seu espectador, conduzindo-o, enquanto seu imediato fruidor, à transcendência.

- A relação entre o *princípio de necessidade interior* kandinskyano e o *élan vital* de *expressão abstrata*

O processo de diluição formal realizado por Kandinsky em sua "busca pela abstração" torna-se bastante perceptível ao analisarmos a sua escolha por utilizar técnicas de aquarela ou de pintura em vidro revertido em várias de suas obras no período do *Blaue Reiter*. Ao observarmos a *Primeira Aquarela Abstrata* (figura 4), de 1910, a primeira obra que este reconhece como adentrando no reino da abstração, percebemos como o artista atrela a técnica da aquarela, que consiste na diluição da tinta por meio de água, ao conteúdo da obra em si, que busca conectar-se com a fluidez dos *puros elementos* da arte – como ele assim os denominava – ou seja, com a forma e com a cor, exaltando o movimento e o ritmo de ambas.

[27] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: 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.



Figura 4. *Primeira Aquarela Abstrata*, 1910, Wassily Kandinsky, aquarela, tinta e lápis sobre papel, 49.6 x 64.8 cm. Musée National d´Art Moderne, Paris. Fonte: https://www.wikiart.org/pt/wassily-kandinsky/first-abstract-watercolor-1910

Para Kandinsky, os "elementos puros" seriam as estruturas constitutivas principais e primordiais de cada médium artístico sendo, deste modo, os elementos que *seriam propriamente a essência* de cada um deles. Segundo o artista, seriam eles: cor e forma nas artes plásticas, som, ritmo e melodia na música e som e palavra na poesia. Ao serem considerados "puros", tais elementos existiriam independentemente de qualquer relacionamento com qualquer objeto externo, o que os qualificaria como presença, como fragmentos do Universo em si, e não como representações do mundo fenomênico. Além disso, pautados pela visão teosófica de Kandinsky, estes "elementos puros" seriam capazes de se relacionarem com a alma do fruidor, podendo metamorfoseá-la, mesmo sem possuírem relações com objetos exteriores; a abstração buscada por Kandisnky era baseada em obras que compusessem tais "elementos puros". A autonomia e a intensa força do poder de transformação que estes "elementos puros" apresentam para Kandinsky parece remeter-nos a certa semelhança com o poder de agenciamento que as formas indígenas apresentavam para Gell e com o animismo referente ao conceito de *Einfühlung* dos Vischer e de Lipps utilizado por Warburg em seu desenvolvimento teórico.

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 da 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 o artista, as cores se baseiem não em seus caracteres físicos, mas sejam forças protagonizastes do que seriam intensas lutas de contrastes espirituais no campo de batalha composicional da obra.

Apesar de não existirem comprovações acerca de tal, talvez fosse possível nos arriscarmos a pensar na hipótese de alguma semelhança entre o modo como opera o *princípio de necessidade interior* de Kandinsky e o *élan vital* bergsoniano. Afinal, a *necessidade interior* é o impulso de criação que confere vida, através das formas e das cores, às obras de Kandinsky, sendo estruturada por forças teosóficas, mitológicas e espirituais (tanto a partir da religiosidade ortodoxa russa quanto referentes ao xamanismo) que transpassam o pensamento racional geometrizante e o aspecto matérico do Universo, e almejam uma conexão com o caráter aberto e ilimitado da transcendência. Se o *princípio de necessidade interior* de Kandinsky funcionaria como uma espécie de *élan vital*, ao observarmos a obra *O Último Julgamento* (figura 5), de 1912, poderíamos pensa-lo como um *élan vital* de *expressão abstrata*, o que tornaria estas formas de Kandisnky formas presentacionais.

Ao observarmos esta pintura, percebemos como Kandinsky não pensa as cores inteiramente de acordo com os seus carácteres físicos, mas sente-as através da essência espiritual de cada uma, ou seja, da *necessidade interior* que cada cor apresenta em cada momento (Kandinsky, 1966: 65-69). Assim, em *O Último Julgamento*, as cores são contrastadas espiritualmente, fazendo com que a harmonia da obra – *oculta*, ao ser observada por meio de uma visão racionalista em que a teoria das cores é pautada por seus aspectos físicos – seja ditada pela verdadeira e profunda essência do conteúdo formal da cor. Como as cores e os sons possuem uma relação sinestésica para Kandinsky, esta essência das cores seria o som interior próprio a cada uma delas.

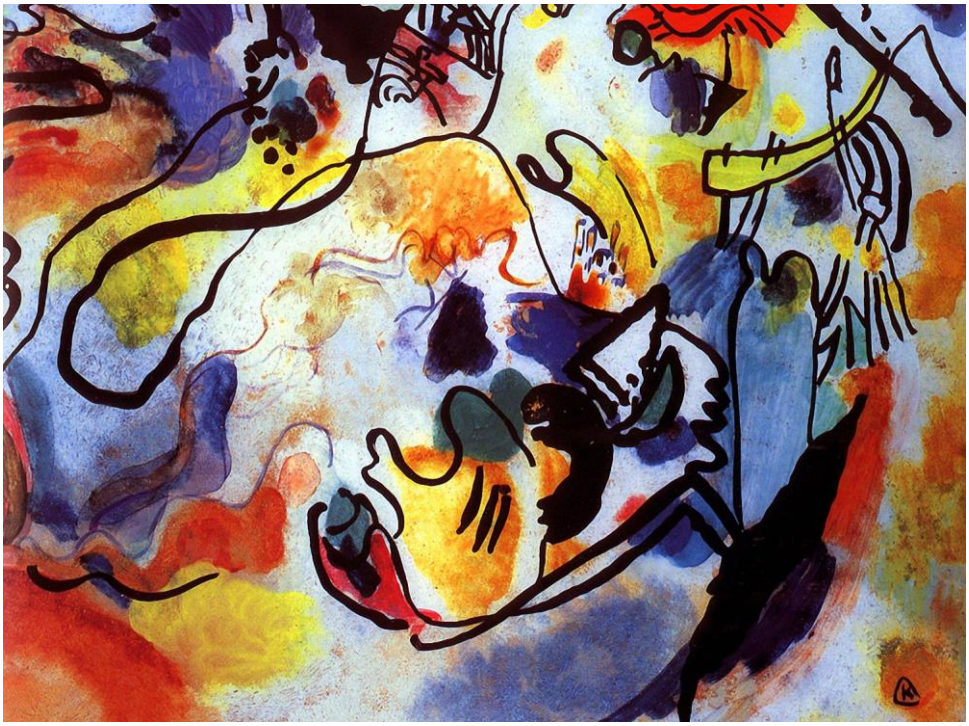


Figura 5. O Último Julgamento, 1912, Wassily Kandinsky, pintura em vidro revertido, 34 x 45 cm, Museé National d'Art Moderne, Paris. Fonte: https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/the-last-judgment-1912

Este contraste espiritual das cores e de seus sons interiores pode ser verificado, por exemplo, a partir da observação dos tons amarelos da parte superior esquerda e direita da obra. Estas formas amarelas vão contra a sua tendência física do mundo fenomênico de cor quente e de som agudo, deixando-se esfriar e escurecer pelo profundo azul de som grave pelo qual encontra-se quase envolta, perdendo os dois movimentos que as animam. Com isso, ao invés de irradiarem e de se aproximarem quase visivelmente do observador, estas formas amarelas escurecidas pelo azul deixam a sua tendência do mundo fenomênico de cor clara, retraindo-se e alcançando uma profundidade a esta cor inexistente na dimensão fenomênica.

A partir da teoria das cores de Kandinsky, segundo a qual este contraste espiritual faz com que estas formas amarelas evoquem "seu caráter doentio e sobrenatural" (Kandinsky, 1966: 90), torna-se latente o intenso ímpeto perturbador e irracional da *necessidade interior* de suas formas. Ao tomarmos a *necessidade interior* como uma espécie de *élan vital*, tornar-se-ia evidente enquanto *élan vital* de *expressão abstrata*. A angústia e exaltada perturbação inerente a tal princípio, aliada a este êxtase de ordem sobrenatural, como aponta o próprio artista, e à vontade de transpassar qualquer pensamento racional consciente para entregar-se aos seus desejos interiores – que, como

vimos, é um dos pilares do *Blaue Reiter* – atestariam tal hipótese. Notamos, ainda, como este contraste espiritual que rege a obra evidencia o baixo grau de *Einfühlung*, na interpretação worringeriana, destas formas, que aqui transcendem na própria angústia, perturbação e caos essencial. Assim, o caráter de presentacionalidade destas formas seria evocado pelo fato delas só existirem enquanto seres concretos possuidores de tais características, diretamente opostas às qualidades físicas das cores na natureza, no universo formal da obra.

Em *O Último Julgamento*, a busca pela diluição formal ocorre tanto pela técnica utilizada por Kandinksy, assim como ocorre na *Primeira Aquarela Abstrata*, sendo desta vez a pintura em vidro revertido, como também pelo motivo da obra, enfatizado por seu título. A temática bíblica da obra, que remete ao colapso de Sodoma e de Jericó e à destruição apocalíptica da Cidade dos Homens, descrita no *Livro das Revelações*, e que depois seria suplantada por uma Nova Jerusalém que descenderia dos céus (Sers, 2015: 106), faz com que algumas formas possam ser assimiladas à uma certa figuração, como pode ser observado a partir de formas que assemelham-se à Cidade dos Homens em colapso – localizada mais ao centro direito da obra –, e à ascensão do profeta Elias e ao trompete do anjo – localizadas no canto superior direito.

Por apresentar estas formas que remetem à certa figuração, o Abstracionismo proposto pelo século XX e o próprio Kandinsky não considerariam que esta pintura indicaria uma abstração completamente *pura*, ou seja, composta apenas por "elementos puros". Contudo, o transcendentalismo apontado por esta obra pela união da religiosidade que evoca ao reduzido sentimento de *Einfühlung* worringeriano a ela inerente exalta a grande metafísica do universo formal no qual está imersa. Além disso, é curioso percebermos como o trompete do anjo, uma das formas que assimila-se à uma certa figuração, ser exatamente um dos locais onde o contraste espiritual das cores, evocando a perturbadora irracionalidade oculta dos desejos internos do artista na obra, leva ao amarelo de tom esfriado pelo azul. Assim, talvez a escolha desta combinação também possa ter a intenção de evocar o caráter presentacional, transcendental, abstrato e concreto da forma, em detrimento de um caráter representacional ligado ao mundo fenomênico, e então indicando, portanto, o seu *élan vital* de *expressão abstrata*. Devemos ressaltar, entretanto, que a figuração e a mimesis não necessariamente indicam que uma forma seja representacional. É o que ocorre, por exemplo, relativamente aos casos da mimesis warburguiana da imagem fixada primordial e da pintura rupestre do homem-pássaro de

Lascaux, como já foi visto anteriormente. Deste modo, a correlação *abstração-presença* a qual estamos buscando traçar acerca da forma presentacional não necessariamente implica a não figuração formal, mas sim a sua lonjura em relação à busca representativa.

- A forma presentacional e a sinestesia

Ao pensarmos nas manifestações artísticas até o momento nesta investigação estudadas da pintura rupestre do homem-pássaro de Lascaux, das máscaras e dos adornos da Dança do Antílope e do pote Siona para *chicha*, que ao serem parte de processos rituais, seriam resultantes da combinação de experiências tanto sonoras (a partir dos cânticos que integram os rituais), quanto gestuais (através das danças dos ritos), e visuais (a partir das visões dos xamãs, no caso dos ritos nos quais há a ingestão de plantas do poder, como ocorre nos rituais *yajé)*, poderíamos refletir acerca do caráter sinestésico da forma presentacional. Afinal, estamos buscando uma reflexão que indique tais manifestações artísticas enquanto formas presentacionais possuidoras de *élan vital* de *expressão abstrata*, indicando uma hipótese acerca de um *Pathosformel* que possibilitasse a expressão do que seria o arcaico de uma linhagem específica de abstração, ou seja, enquanto aquilo que constituiria a abstração como *ponto de início* do movimento de criação formal, aflorando em direção à presentacionalidade.

Assim, adentraríamos, e talvez aprofundaríamos, a noção de abstração fundada por Kandinsky de que as cores possuem uma relação sinestésica com o som, o que levou-o a pensar a relação da harmonia oculta de suas obras abstratas como composições dissonantes. Enquanto a relação sinestésica das formas abstratas de Kandinsky gira em torno da cor e do som, nestas outras manifestações artísticas esta relação simbiótica seria apresentada pela junção empírica da forma das visões, pela forma sonora dos cânticos e pela forma gestual da dança. Desta maneira, como os processos rituais dos quais fazem parte as máscaras e adornos da Dança do Antílope dos Pueblo – através da combinação da gestualidade pantomímica e dos cânticos que englobam este ritual –, o pote Siona para *chicha* – resultado da união das visões *yajé*, dos cânticos e da dança ritual – e a pintura do homem-pássaro de Lascaux – a qual, partindo da hipótese de que faria parte de um ritual de caça, seria de grande probabilidade que danças e cânticos integrassem tal prática ritualística – fazem com que estes outros estímulos sensoriais integrem estruturalmente o *élan vital* destas manifestações artísticas, poder-se-ia abrir uma brecha para os pensarmos

sinestesicamente. Deste modo, ao entrarem em contato com estas manifestações artísticas – tanto no momento do ritual nos quais estes objetos estão sendo criados, quanto após – , pessoas já iniciadas nos ritos em questão, ao as olharem, as experienciariam não só a partir da visão, mas suas lembranças rituais fariam com que simultaneamente escutassem os sons que as integram e com que sentissem quase que tactilmente seus movimentos gestuais.

Percebemos, portanto, como a simbologia enérgica empírica e transcendental destes objetos artísticos englobaria simultaneamente não só sensações visuais e aurais, como também gestuais, caminhando, talvez, anacronicamente ainda mais à frente da teoria Kandinskyana quando este aborda a *Arte Monumental*, ou seja, a arte pensada pelo artista como a "arte do futuro", ditada pela harmonia oculta interior de uma composição cênica que abrangeria o movimento musical, o movimento pictórico e o movimento dançado (Kandinsky, 1966: 117). Por meio de um leque temporal suspenso e do pensamento deslocado, poderíamos, então, pensar os *élans vitales* das formas sinestésicas de Kandinsky e das manifestações artísticas que aqui estamos tratando como prolongamentos mútuos um do outro.

Ao se tratar de Kandinsky, em seu período no *Blaue Reiter*,

> the correspondence between the elements of different arts is founded on the language of the soul, which is perceived through the spiritual capacity of the five senses and their ability to convey inner experience. Liturgical ritual is the model for this kind of encounter. (Sers, 2015: 102)[28]

Nota-se, então, como, de certa maneira, os ideais de Kandinsky abrem uma fissura para que seja pensada esta relação sinestésica ritualística ao analisarmos tais manifestações artísticas.

Se, partindo deste princípio da sinestesia ritualística como parte da estrutura do *élan vital* das manifestações artísticas nesta investigação estudadas, retomarmos à teoria warburguiana de que o rito precede a imagem ou é imagem cinética, talvez fosse possível de pensarmos na hipótese de a gestualidade presente nos rituais apresentar-se também como parte destes objetos artísticos, através do olhar intrinsicamente conectado à lembrança sensorial ritual. Como o movimento gestual apresenta-se para Warburg como

[28] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: a correspondência entre os elementos de artes diferentes é fundado na linguagem da alma, a qual é percebida pela capacidade espiritual dos cinco sentidos e as suas habilidades de causar experiências interiores. Ritual litúrgico é o modelo para este tipo de encontro.

estrutura primordial para o pensamento do *páthos* na arte ao desenvolver a teoria da *Pathosformel*, esta gestualidade como parte estrutural destas manifestações artísticas seria de especial relevância para que pudéssemos pensar na hipótese de traçar a linhagem de *Pathosformel* que buscamos com esta pesquisa.

Pensaríamos, então, a *Pathosformel* principalmente a partir de níveis conceituais e ontológicos, de modo a analisar todo o processo ritual, e assim a sua gestualidade inerente, de maneira semelhante aos parâmetros da *Arte Monumental*. Este *páthos* gestual ritualístico estruturalmente presente no *élan vital* destas manifestações artísticas se relacionaria com o *páthos* das obras de Kandinsky do período do *Blaue Reiter* por meio das questões xamânicas e espirituais indiretamente presentes na *necessidade interior* que rege estas pinturas. Portanto, o *páthos* gestual que conectaria este agrupamento de *Pathosformel* da forma presentacional encontrar-se-ia mais precisamente no núcleo do *élan vital* de *expressão abstrata*, apresentando-se de maneira não tão explícita, mas de modo a embeber-se de seu aspecto oculto, fazendo-se ver, ao olhar sensível e atento do fruidor, fenomenologicamente, pelo *sentir* da experienciação formal do êxtase destas obras e manifestações artísticas. O olhar que sente seria, assim, capaz de escavar o *élan vital* destas formas, acessando à ritualidade anterior, e ainda latente, que deu origem a este grupo de expressões artísticas na presente pesquisa estudados.

CAPÍTULO 3.

O NASCIMENTO DA PAISAGEM ONTOLÓGICA: A FORMA PRESENTACIONAL ENTRE OS TARAHUMARAS E RYOJI IKEDA

De modo a darmos continuidade ao estudo das diversas facetas que abrangem aquilo que, nesta investigação, estamos denominando de forma presentacional, buscando, assim, traçar a sua linhagem de um possível *Pathosforme*l, retornaremos à cosmogonia indígena. De maneira semelhante à expedição de Warburg aos Estados Unidos para sua estada com os Pueblo, em 1936, o poeta e dramaturgo surrealista francês Antonin Artaud (1896 – 1948) viaja ao território de Chihuahua, no México, para uma imersão na tradição antiga da comunidade indígena dos Tarahumaras. Com o objetivo de alcançar o que designa como sua *verdade interior*, Artaud passa a perceber a natureza como uma espécie de signo comunicador da dimensão invisível na dimensão fenomênica. Segundo Artaud, os signos na Serra Tarahumara atuam como uma forma da vontade da natureza de falar em toda a extensão geográfica na qual habita este povo. Seria como se estes signos fossem uma maneira de a natureza preparar o mundo fenomênico para a chegada dos Tarahumaras, apresentando contínua comunicação com este povo.

Este pensamento de Artaud é desenvolvido por meio de uma analogia com a doutrina mística judaica da Cabala, relativamente à natureza enquanto aquela que organiza o caos do Infinito em formas perceptíveis ao olho humano.

> Hay en la Cábala una música de números, y esta música que reduce el caos material a sus principios, explica, por una especie de matemática grandiosa, cómo la naturaleza ordena y dirige el nacimiento de las formas que ha retirado del caos. (Artaud, 1984: 274)[29]

Ao analisarmos o método esotérico do misticismo judaico da Cabala enquanto a busca por uma explicação da relação entre o imutável, o eterno e o misterioso, através do *Ein Sof* – o Infinito cósmico, aquilo que não possui limite, o nada, a deidade antes de sua auto manifestação na produção de qualquer dimensão espiritual, ou seja, pertencente ao âmbito

[29] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: há na Cabala uma música de números, e esta música, que reduz o caos material a seus princípios, explica, por uma espécie de matemática grandiosa, como a natureza ordena e dirige o nascimento das formas que retirou do caos.

do oculto e do irracional, que transpassa as capacidades de compreensão da consciência humana –, poderíamos relacionar esta música numérica, da qual fala Artaud, com um modo de percepção sensorial empírico deste Infinito cósmico através da natureza, já que não teríamos o domínio do entendimento da essência desta origem. É relevante abordarmos, ainda, a correlação existente entre a natureza e a matemática, indicando que, ao ser metamorfoseado em pensamento numérico, o caos do Infinito tornar-se-ia passível de ser compreendido pela consciência humana, aumentando o sentimento de *Einfühlung* – assim como entendido por Worringer – do ser humano para com a natureza. Porém, como neste caso do pensamento de Artaud, esta música matemática que ordenaria o caos do Infinito comunicaria a dimensão invisível aos Tarahumaras, ela estaria embebida de certo grau metafísico. A partir desta metafísica numérica, então, poderíamos pensar a natureza sígnica de Artaud fenomenologicamente.

De acordo com a tradição Tarahumara, o modo de um ser humano se conectar com aquilo que Artaud designa como *verdade interior* é conectar-se com seu *ciguri*, acessado apenas a partir da iniciação no rito de cura do peiote[30], no qual há a ingestão desta planta do poder. O *ciguri* é, para a cosmogonia Tarahumara, o intrínseco eterno, a presença, a *verdadeira* vontade; ele carrega a vontade do Infinito[31] no ser humano, no mundo terreno, funcionando como uma espécie de oráculo, que contém as respostas sobre o Bem, o Mal, a Verdade e a Vida, além de possuir o controle das emoções e dos sentimentos humanos. Sem o *ciguri*, o ser não é capaz de se desprender da mentira, da aparência, do corpo, da mera representação de seus desejos. Portanto, o *ciguri*, ao ser uma espécie de símbolo de conjuntura que une o ser humano ao sagrado, é materializado principalmente pelo peiote, mas também seria encontrado nas formas e nos movimentos dançados presentes no ritual, nos sons dos sinos e dos gritos que compõe o transe, nos desenhos ocasionados pelas visões, nas 10 cruzes – que encarnam a presença dos ditos *Chefes Invisíveis do Peiote* no

[30] O peiote, palavra espanhola derivada do Aztec *peyõtl*, é um cacto (*Lophophora williamsii*) do qual é derivada uma substância – entendida pelos povos indígenas enquanto possuidora de poderes de expansão de consciência – utilizada em danças ritualísticas em forma de um chá à base de *tesgüino* (uma espécie de cerveja de milho). Para os Tarahumaras, o peiote é uma planta dotada de poderes dos espíritos da natureza, ligando, assim, a dimensão fenomênica à dimensão invisível e, por ser uma planta hermafrodita, copula tanto os poderes cósmicos femininos, quanto os masculinos. Os Tarahumaras originaram o rito de cura do peiote, e são um dos únicos povos que ainda o realizam – por isto a escolha de Artaud para a imersão nesta comunidade específica.

[31] Para os Tarahumaras, o Infinito seria o cósmico universal, a dimensão invisível. Artaud realiza uma analogia entre este Infinito e o caos matemático, numérico e humanamente incompreensível cósmico.

momento do ritual –, e no objeto sagrado do ralador feito de madeira utilizados neste rito de cura.

Talvez de um modo um pouco arriscado, seja possível de percebermos uma relação entre o *ciguri* e aquilo que estamos buscando desenvolver como *élan vital* de *expressão abstrata*. Em níveis próximos aos que seriam os de núcleos celulares, ambos constituem-se como uma espécie essência profunda de presentacionalidade alcançada somente através de uma conexão arrebatadora entre o ser humano e algum tipo de êxtase metafísico. É somente a partir desta experiência que transpassa o domínio da racionalidade consciente humana e conecta o ser humano diretamente com o irracional dionisíaco e perturbador que o *ciguri* e o *élan vital* de *expressão abstrata*, que se materializará em manifestações artísticas, podem ser acessados, mostrando-se como presença, como fragmentos do universo em si, como formas concretas e totais. Esta relação enfatizaria, portanto, a relação ritualística estruturalmente inerente ao *élan vital* de *expressão abstrata* e à forma presentacional.

- O rito do peiote e a forma presentacional

Depois de certo tempo com o povo Tarahumara, quando os anciãos denominados *sacerdotes do peiote* julgaram que Artaud já havia reestabelecido a conexão com os espíritos da natureza que pelos ocidentais houvera sido abandonada, o rito é enfim executado para busca da cura interior do dramaturgo. Durante esta longa e intensa dança baseada nos princípios repetitivos do caos enquanto parte do Infinito formador da natureza, a perturbação inerente à experiencia do êxtase de Artaud faz com que, a partir de seu eu-enfermo e fragmentado corporalmente, o dramaturgo saia de seu portal terreno, para que, através do transe ritual, seja capaz de finalmente alcançar o seu todo unificado do *ciguri*. Este encontro e esta união com sua essência sagrada, então, ocasionaria a sua cura interior. É necessário abordarmos o estado de extrema perturbação no qual se encontrava Artaud no momento em que escreveu seus textos, quando estava em meio aos Tarahumaras. Porém, antes de desconsiderar o encargo ou a validade teórica do que este desenvolveu, seguiremos a forma rizomática de raciocínio que desenvolvemos até o momento, nesta investigação, e enquadraremos o seu estado de perturbação enquanto exatamente aquilo que se faz ver ao compor o pensamento que estamos buscando desenvolver.

Todo o ritual ocorria dentro do espaço de um círculo, que era traçado sobre a terra. Dentro deste círculo havia uma fogueira, duas cruzes que portavam, respectivamente, o coração e o pulmão de dois cabritos sacrificados, e as dez cruzes que encarnavam as entidades dos *Chefes Invisíveis do Peiote* no momento ritual, cada uma possuindo tamanho diferente. Sinos eram tocados ritmicamente para que ocorresse o rito de cura.

> El danzarín entra y sale, sin embargo, no se sale del círculo. Él avanza deliberadamente en el mal. Se zambulle en él con una especie de valentía espantosa, com un ritmo que más que una danza parece dibujar la Enfermedad. Y giro tras giro uno cree verlo aparecer y desaparecer en un movimiento que evoca váyase a saber qué tormentos oscuros. (...) Porque este adentrarse en la enfermedad es un viaje, un descenso para volver a salir al día. (Artaud, 1984: 295)[32]

Por meio deste trecho escrito por Artaud ao relatar sua experiência, percebemos como os meios da dança e do desenho parecem misturar-se e unificarem-se durante este processo ritual. Ao deslocarmo-nos, mais uma vez, à Arte Monumental de Kandinsky, arriscar-nos-íamos a perceber o movimento e o ritmo ritual enquanto uma espécie de manifestação artística, na qual, neste caso em específico, agiria sincronamente como gesto dançado e como desenho, enfatizando a noção warburguiana do rito como imagem cinética – afinal "o ritmo do dançarino, mais que uma dança, parece desenhar a Enfermidade". Ao pensarmos esta dança enquanto desenho ritmado, estaríamos também aproximando-a à sinestesia composicional que rege a harmonia oculta das obras de Kandinsky do *Blaue Reiter*, a partir da *necessidade interior* destas.

> Respondiendo a algunos golpes precipitados del Sacerdote, quien aguantaba el bastón con ambas manos, ellos [los participantes] se mecían rítmicamente uno contra el otro, los codos separados y las manos juntas formando dos triángulos que se animarían. Al mismo tiempo, los pies dibujaban dos círculos en la tierra y algo como las partes de una letra, una S, una U, una J, una V. Cifras en que aparecía principalmente a forma 8. (Artaud, 1984: 317). Muchos de los gestos de danza, de las actitudes o de las figuras que los sacerdotes del ciguri trazaban en el aire, como

[32] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: o dançarino entra e sai, porém, não sai do círculo. Ele avança deliberadamente no mal, nele mergulhando com uma espécie de coragem espantosa, com um ritmo que, mais que uma dança, parece desenhar a Enfermidade. E giro atrás de giro, pode-se crer vê-lo aparecer e desaparecer em um movimento que evoca sabe-se quais tormentos obscuros. (...) Porque este "entrar na enfermidade" é como uma viagem, como uma descida para que seja possível voltar a sair ao raiar do dia.

> si los impusieran a la sombra o los arrancaran del antro de la noche, ellos mismos ya no comprendían. (Artaud, 1984: 306) [33]

Como podemos observar novamente a partir dos trechos acima, estas "imagens cinéticas" que agem enquanto simbiose dos meios da dança e do desenho parecem aparecer recorrentemente durante este processo ritual. Ao tomarmo-los como manifestações artísticas, perceberíamos estes desenhos gestuais ainda mais enfaticamente como dionisíacos, não só por transpassarem o âmbito do domínio da compreensão racional – como já ocorreria só pelo fato de estarem imersas em um transe sagrado e ritualístico –, mas também por estarem mais conectados ao *páthos* do *movimento* e do *ritmo* – que remete à ideia de som, de música, ou seja, do domínio específico da arte de impulso dionisíaco – da dança. Deste modo, assim como nos processos rituais anteriormente estudados nesta investigação, perceberíamos este rito a partir de um *élan vital* presentacional, ou seja, de *expressão abstrata*, e buscaríamos abarca-lo a partir de seu todo sinestésico, ao unirmos à sua complexidade ainda os sons dos sinos e as formas evocadas pelas visões ocasionadas pela ingestão da planta do poder do peiote.

Todavia, neste rito específico, talvez o *páthos* que far-nos-ia percebê-lo como parte do agrupamento do *Pathosformel* da forma presentacional que estamos buscando traçar nesta pesquisa torne-se ainda mais latente que nos ritos anteriormente estudados. Na Dança do Peiote Tarahumara, o gestual e catártico humano são enfatizados tanto por este caráter da dança enquanto desenho gestual, quanto ao analisarmos o seu todo aural, que engloba não só os sinos ritmicamente tocados, como também os gritos que dele fazem parte.

> Y con su bastón [el Sacerdote] dibujó en el aire un gran 8. Pero el grito que dio al mismo instante revolucionaba el parto de angustia fúnebre del difunto negro de su viejo pecado, como dice el antiguo poema perdido de los mayas de Yucatán; y en mi vida no recuerdo haber oído nada que indicara de una manera más retumbante y evidente a qué profundidades la voluntad humana desciende para levantar su presencia de la noche. Y me pareció ver en el Infinito y como en un sueño la manera como Dios creó la Vida. Ese grito del Sacerdote fue dado como para apuntalar el dibujo del bastón en el aire. Al gritar, el Sacerdote saltó y dibujó con todo el cuerpo

[33] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: respondendo a alguns golpes precipitados do Sacerdote, que segurava o bastão com ambas as mãos, eles [os participantes] se mexiam ritmicamente um contra o outro, os cotovelos separados e as mãos juntas formando dois triângulos que se animariam. Ao mesmo tempo, os pés desenhavam círculos na terra e algo parecido com partes de uma letra, um S, um U, um J, um V. Cifras em que aparecia principalmente a forma 8. Muitos dos gestos da dança, das atitudes ou das figuras que os Sacerdotes do *ciguri* traçavam no ar, como se a sombra os houvesse imposto, ou os houvessem arrancado da masmorra da noite, eles mesmo já não compreendiam.

> en el aire y con los pies em la tierra un ocho hasta cerrarlo por el lado del Sur. (Artaud, 1984: 318)[34]

O grito contém um profundo caráter humano, exalando *páthos* intenso da mais alta angústia, e sendo em si mesmo uma ação que regurgita catarticamente um sentimento que evoca um baixo grau de *Einfühlung* worringeriano. Dentro do transe ritualístico e a partir de um pensamento warburguiano, poderíamos nos arriscar a pensar neste grito como uma maneira do ser humano de externalizar, e assim, de materializar, a angústia e a perturbação ocasionados pela conexão com as forças arrebatadoras da dimensão invisível, contactadas através da dança ritual. Se deste modo fosse, este grito ritual poderia ser pensado hipoteticamente de maneira análoga à imagem fixada primordial warburguiana, carregando, em si, parte da presença caótica das forças invisíveis e da polaridade enérgica mágico-natural, ao ser parte do elo do ser humano com esta dimensão.

O ato perturbador do grito condensa-se com a ação do desenho gestual realizado pelo Sacerdote com todo o seu corpo, fazendo com que o som e o movimento corporal tornem-se um, remetendo-nos novamente à Arte Monumental e sinestésica de Kandinsky. Portanto, ao deslocarmos esta ação para analisa-la no âmbito de uma manifestação artística de *élan vital* de *expressão abstrata*, poderíamos perceber o caráter humano – inerente à estrutura mesma do *Pathosformel* por Warburg desenvolvido – do agrupamento de *Pathosformel* que estamos buscando traçar acerca da forma presentacional ainda mais enfaticamente neste caso que nos casos anteriormente nesta pesquisa estudados.

De acordo com Artaud, a Dança do Peiote Tarahumara é um rito erótico (Artaud, 1984: 303). Isto faz com que possamos perceber o *élan vital* desta manifestação artística como sendo de *expressão abstrata* de maneira ainda mais latente. Segundo o dramaturgo,

[34] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: E com seu bastão [o Sacerdote] desenhou no ar um grande 8. Porém, o grito que deu ao mesmo instante revolucionava o parto de angústia fúnebre do defunto negro de seu velho pecado, como diz o antigo poema perdido dos maias de Yucatán; e me minha vida, não me lembro de ter ouvido nada que indicasse, de uma maneira mais retumbante e evidente, em que profundidade a vontade humana descende para levantar sua presença da noite. E me pareceu ver dentro do Infinito e, como em um sonho, a maneira como Deus criou a Vida. Este grito do sacerdote foi dado como para apunhalar o desenho do bastão no ar. Ao gritar, o sacerdote saltou e desenhou, com todo o seu corpo no ar e com os pés na terra, um oito até fechá-lo pelo lado do Sul.

> la raíz del peyote es hermafrodita. Tiene, como se sabe, la forma del sexo del hombre y de la mujer en cópula. En ese rito reside todo el secreto de estos indios salvajes.(Artaud, 1984: 303)[35]

Percebe-se, então, neste ritual, a relação existente entre o erótico, o êxtase, a angústia e o oculto, o secreto, que somente pode ser alcançado ao se desvelar as camadas da racionalidade e adentrar a metafísica do irracional. De certo modo, este êxtase ritualístico conecta-se com o pensamento do trauma e da violência arrebatadora do erótico presente em Bataille – ideia já desenvolvida anteriormente nesta pesquisa –, ao ser enfaticamente descrito por Artaud como um rito que desperta o que há de mais perturbador para que, assim, se atinja a verdade interior através desta dança erótica. A intrínseca conexão que leva, a partir do êxtase erótico e perturbador, ao que há de mais profundo na essência do ser, da arte e da natureza acentua ainda mais o impulso orgástico dionisíaco.do *élan vital* desta experiência ritual e do *Pathosformel* da forma presentacional que estamos buscando traçar.

Retomemos, agora, o pensamento de Artaud anteriormente abordado nesta pesquisa de que a Serra Tarahumara é formada a partir de uma metafísica numérica, sendo tanto as suas formas naturais – como os rios, a vegetação, as rochas – , quanto as formas ocasionadas pelos gestos, pelas danças e pelos movimentos ritualísticos – ou seja, pelo próprio caráter humano dos Tarahumaras – modos de a dimensão invisível se conectar continuamente com a dimensão natural. Não só a Serra, mas a própria tradição cultural Tarahumara, haveria nascido, deste modo, do ritmo secreto da vibração misteriosa dos números filhos do caos.

> Admito que se diga que esas formas [rochas] son naturales; pero lo que no es natural es su repetición. Y lo que es menos natural todavía, es que las formas de su país los tarahumaras las repiten en sus ritos y en sus danzas. Esas danzas no han nacido del azar, sino que obedecen a la misma matemática secreta, a la misma intención del juego sutil de números a que toda la sierra obedece. (Artaud, 1984: 275) [36]

[35] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: a raiz do peiote é hermafrodita. Tem, como se sabe, a forma do sexo do homem e da mulher em cópula. Neste rito, reside todo o segredo destes indígenas selvagens.

[36] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: Admito que se diga que estas formas são naturais; porém o que não é natural é sua repetição. E o que é ainda menos natural, todavia, é que, as formas de seu país, os Tarahumaras repetem em seus ritos e em suas danças. Estas danças não nasceram do acaso, mas obedecem a mesma matemática secreta, a mesma intenção do jogo sutil de números que toda a serra obedece.

Percebemos, então, como, no caso dos Tarahumaras, a paisagem, os ritos, as danças e aquilo que estamos estudando nesta pesquisa como as manifestações artísticas deste povo parecem fortemente entrelaçadas, portando certa unidade. Portanto, se considerarmos o nascimento da paisagem, dos ritos, das danças e das manifestações artísticas Tarahumaras como portando este tal caráter de unidade e como nascendo dos mesmos números filhos do caos, talvez haja alguma semelhança entre o *élan vital* que dá vida às manifestações artísticas Tarahumaras e o *élan vital* que dá vida à paisagem, aos ritos e às danças Tarahumaras.

- A forma presentacional como paisagem ontológica

Assim, por meio de mais um deslocamento no plano teórico e filosófico, arriscar-nos-emos a pensar na existência de uma brecha que, a partir do pensamento nesta pesquisa abordado por Artaud, permita-nos refletir acerca da hipótese de se pensar instalações sônicas do artista contemporâneo japonês Ryoji Ikeda (1966) como paisagens deste Infinito conscientemente incompreensível, e que operassem de modo semelhante a símbolos de conjuntura. Por meio de métodos matemáticos e de teorias da física contemporânea e da mecânica quântica, que remetem à busca pelos princípios matéricos do universo, Ikeda cria ambientes aurais e luminosos que anseiam pela perturbação do fruidor de tal modo à emancipá-lo de seu domínio do consciente e da compreensão, levando-o àquilo que seria, para Ikeda, a experiência da dimensão do Infinito cósmico irracional através do sensorial.

Ao analisarmos a instalação sônica *The Transfinite* (figura 6), percebemos como as formas aurais e visuais desta obra apresentam-se enquanto presentacionais, ao serem formas concretas e totais em si – nos termos de Kojève (que deu seminários em Paris frequentados por Bataille, Klossowski e Caillois, entre outros, nos anos 30) –, não buscando representar sons e formas previamente existentes na dimensão fenomênica. Ikeda cria o som enquanto som, ou seja, enquanto barulhos, códigos musicais dissonantes e intensos, com frequências arrebatadoras; sem a utilização de palavras – o que implicaria certo domínio do *logos* – e sem representações aurais naturais que remetam à conteúdos sonoros anteriores, fazendo com que existam somente a partir de seu conteúdo interior formal próprio. O mesmo ocorre com a forma visual, que ganha vida enquanto luz. Assim,

ambas as formas emanam caráter de presença em si, fazendo-nos pensar que seriam formas presentacionais e possuiriam, portanto, *élan vital* de *expressão abstrata*.



Figura 6. *The Transfinite*, 2011, Ryoji Ikeda, instalação audiovisual, Park Avenue Armory, Nova Iorque. Fonte: https://www.armoryonpark.org/photo_gallery/slideshow/ryoji_ikeda

A relação simbiótica destas formas sonoras e visuais, aliado ao caráter de duração contínua de ambas nesta instalação sônica, torna o todo da obra esmagador à percepção racional humana. Apesar de apresentarem como ponto de partida a precisão e a estética matemáticas, *The Transfinite* ultrapassa a noção epistemológica do dominável racional – ocasionando baixo grau da sensação de *Einfühlung* worringeriana –, levando os fruidores ao confronto de formas produtoras de sensações que quebram a possibilidade de pensamento racional e de percepção através do *logos*, fazendo-os experienciar o Infinito. Isto é ainda ressaltado quando Ikeda, em uma entrevista para a The Vinyl Factory, em agosto de 2019, relata:

> I don't like the word 'understand' for art, Art is to feel, to experience. For example, when you go to a concert, do you ask Mozart about the meaning of the melody? You go to enjoy it, and can pursue your own meaning afterward. This is exactly the same.

(tps://thevinylfactory.com/features/composition-is-the-most-important-element-ryojiikeda-in-taipei/ , 16 de agosto de 2019)[37]

Talvez, de modo sorrateiramente análogo ao que ocorre com as manifestações indígenas nesta investigação estudadas, mas com o devido afastamento cultural implicado, *The Transfinite* também possa ser visto como uma espécie de portal empírico capaz de transportar o fruidor para um reino do incompreensível, do misterioso, do oculto e do irracional. No sentido até o momento proposto, a sincronia de certa união dos pensamentos acerca desta obra e do pensamento indígena poderia, ainda, alongar-se ao analisarmos a matemática e a filosofia enquanto abstrações opostas, mas que anseiam por grande congruência, e, então, refletirmos sobre a gênesis da obra de Ikeda de modo análogo ao pensamento Tarahumara acerca das origens do mundo fenomênico.

De acordo com Artaud, os Tarahumaras possuem a mais alta ideia das forças que intervêm no movimento filosófico da natureza, e manifestam, deste modo, uma ideia geométrica ativa do mundo, pensando o espaço geométrico como vivo e como tendo produzido a natureza. "Eles captaram os segredos destas forças em sua ideia dos "números-princípios" tão exatamente como o próprio Pitágoras o fez" (Artaud, 1984: 287, tradução própria) [38]. Percebemos, então, como o caos do Infinito do qual Artaud havia anteriormente falado apresenta intrínseca relação com estas forças filosóficas, e seria a partir destas forças filosóficas que a música numérica a partir da qual a natureza ordenaria a dimensão fenomênica nasceria.

De maneira análoga, Ikeda cria suas obras. Suas instalações parecem querer decodificar a matemática do cosmos através de uma simbiose entre luz e som – como podemos perceber em *The Transfinite* – que atua quase como o próprio símbolo de conjuntura desta música metafísica dos "números-princípios". De modo semelhante à Kandinsky, que pensa sinestesicamente suas obras abstratas como composições dissonantes, Ikeda intitula-se não como artista plástico, mas sim como compositor: "às vezes, componho

[37] Nesta pesquisa, realizamos a tradução deste trecho como: eu não gosto da palavra 'entender' ao se tratar de arte. Arte é sentir, experienciar. Por exemplo, ao ir a um concerto, você pergunta para Mozart sobre o significado da melodia? Você vai para aproveitá-lo, e pode alcançar um significado próprio da experiência depois de vivê-la. Com a arte, é exatamente o mesmo.

[38] A tradução foi realizada a partir do trecho: "Ellos han captado los secretos de esas fuerzas en su idea de los "números-principios" tan exactamente como el mismo Pitágoras lo hizo.".

som em música, e às vezes, componho pontos e códigos em instalações visuais. Em meus trabalhos, a composição é o elemento mais importante" (Ikeda, *The Vinyl Factory*, 2019)[39]. Isto poderia, inclusivamente, levar-nos a pensar que, enquanto a relação sinestésica das formas abstratas de Kandinsky gira em torno da cor e do som, em Ikeda, esta relação se apresentaria em torno da forma luminosa e do som.

Este movimento de composição metafísica numérica levaria ao nascimento da paisagem, tanto na natureza Tarahumara, quanto nas obras de Ikeda. Segundo o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), ver a natureza em sua totalidade seria compreendê-la, e logo, dominá-la completamente. Sabendo que a visão extrema gera cegueira, e, assim, que esta ânsia por querer compreender o incompreensível não seria jamais alcançada, Goethe começa a compor a sua visão, chegando, assim, à paisagem (cf. Besse, 2006). A paisagem seria pensada enquanto um fragmento da natureza, enquanto uma composição daquilo que o ser designasse enquanto *pitoresco*, e, com isso, daquilo que o ser elegesse enquanto sua *vontade* de visão.

Desta maneira, ao pensarmos fenomenologicamente por meio da teoria desenvolvida por Merleau-Ponty da visão enquanto gesto, fazendo com que o olho sinta, experiencie enquanto sensações, e não apenas veja, o visível, aliada à noção de Goethe de que o espaço aparece, torna-se visível, pela luz, pela cor e pela sombra principalmente a partir de seu embaçamento, de seu turvamento, daquilo que é brumoso, poderíamos chegar à hipótese de se pensar a natureza Tarahumara e *The Transfinite* enquanto paisagens ontológicas, nas quais o pitoresco remeter-se-ia à maior proximidade de perturbação interior do ser através daquilo que seus olhos escolhessem sentir, evocando o *élan vital* de *expressão abstrata* de ambas.

Aqui, por meio desta noção do aparecimento do espaço para Goethe, far-se-ia ver, mais uma vez, o caráter difuso inerente ao *élan vital* de *expressão abstrata*. O caos, o não-finito e a perturbação, que entrariam na gênesis destas *paisagens ontológicas* através das músicas numéricas, observadas tanto na origem da Serra Tarahumara quanto da obra de

[39] Esta citação de Ikeda foi retirada de sua entrevista para a *The Vinyl Factory*, em agosto de 2019 (tradução própria). A tradução foi realizada a partir do trecho: "sometimes I compose sound into music, and sometimes I compose dots and data into visual installations, In my works, the composition is the most important element." (https://thevinylfactory.com/features/composition-is-the-most-important-element-ryoji-ikeda-in-taipei/ , 16 de agosto de 2019).

Ikeda, fazem parte da nebulosidade do difuso, sendo, assim, aquilo que nos possibilita ver, e com isso, sentir, isto que o olhar do ser compôs enquanto paisagem.

A questão ontológica destas paisagens sobrevoaria o conceito do *meta-difuso* – anteriormente abordado quando discorremos acerca do agrupamento do *Pathosformel* da forma presentacional que buscamos traçar com esta pesquisa –, ao adentrar a metafísica do jogo entre o matemático e o espiritual. O difuso seria, então, o tocar, a partir da experiência sensorial empírica de se olhar estas paisagens, o metafísico no físico. Desta maneira, o difuso permitir-nos-ia retornar ao pensamento de Artaud do ordenamento do Infinito por parte da natureza naquilo que estamos desenvolvendo enquanto a paisagem da Serra Tarahumara como forma de comunicação da dimensão invisível com a dimensão fenomênica enquanto forma presentacional do não dizível, do não legível, mas da sensação do toque do olhar. Analogamente, *The Transfinite* se comportaria como uma forma de comunicação entre o ser humano e a sua origem, o cosmos o qual Ikeda busca mapear.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, partimos de um recorte no qual consideramos a hipótese de se pensar sobre aquilo que seriam formas ditas presentacionais, que emergiriam do que aqui denominamos *élans vitales* de *expressão abstrata*. A perturbação, a angústia, o êxtase, a violência erótica, o difuso, o impulso dionisíaco e a transcendência seriam partes estruturais deste tipo específico de *élan vital*, que se materializaria em formas presentacionais. Estas formas, que por meio de sua irracionalidade inerente seriam presença em si mesmas existiriam – seguindo o pensamento proposto por Kojève acerca das formas abstratas de Kandinsky – como seres concretos e totais, ou seja, como fragmentos do Universo em si, opondo-se à formas que busquem representar seres e objetos já existentes na dimensão fenomênica.

A partir do que foi investigado, buscamos aproximar obras de Kandinsky do período do *Blaue Reiter*, a pintura rupestre do homem-pássaro de Lascaux, manifestações artísticas indígenas das comunidades dos Pueblo, dos Siona e dos Tarahumaras e a instalação sônica *The Transfinite*, de Ikeda, com o intuito de mostrar como a essência que faz surgir estas obras nasceria de um mesmo tipo específico de *élan vital*, além de abarcarmos as diversas facetas e os diversos meios que a forma presentacional pode incorporar, fazendo com que o conceito pelo qual denominamos a Arte possa, talvez, expandir-se, condensando-se e confundindo-se com parte das dimensões fenomênica, humana, invisível e cósmica em si. Este *élan vital* de *expressão abstrata* uniria estas formas então presentacionais, através um leque temporal policrônico, em um mesmo agrupamento específico de *Pathosformel*.

Como esta pesquisa trabalha especificamente com formas que perturbariam a consciência de tal modo a extrapolar a racionalidade, não encontraríamos sentido em buscar um resultado concreto acerca da teoria que procuramos desenvolver. Desta maneira, com a finalidade de talvez perturbar o leitor, proporemos que a conclusão da problemática desta investigação se dê em nível de algo como um "pensamento fenomenológico", implicando que as sensações ocasionadas no decorrer da leitura desta tese de mestrado façam-se ver em difusas respostas individuais acerca desta caótica hipótese teórica.

De qualquer modo, por mais que esta investigação não tenha como objetivo a comprovação de sua problemática, algo que talvez não seria em si verificável, a pesquisa

incita novos meios de se pensar tanto a Arte e aquilo que seriam os seus *media*, quanto a sua historiografia. Por meio do conceito do *élan vital* bergsoniano, conseguimos traçar diversas similitudes que perfuram a arte e o irracional, conectando-os intrinsicamente. Desta maneira, tendo como base o intuito de continuidade do pensamento desta vertente artística pautada pela irracionalidade que se ocupe de estudar uma forma presentacional constituída por um *élan vital* de *expressão abstrata*, talvez a próxima reflexão a ser realizada devesse aprofundar-se na relação existente entre arte, presentacionalidade e natureza. Ademais, de modo a incorporarmos verdadeiramente o espírito da *Arte Monumental* de Kandinsky – e todos os meios artísticos por ele nesta ideia englobados, ou seja, uma composição cênica que abrangesse o movimento musical, o movimento pictórico e o movimento dançado, como visto anteriormente –, talvez esta investigação devesse expandir-se, também, para o campo da retórica e da semiótica, principalmente no que diz respeito a cosmogonias ancestrais e a tradições indígenas. Assim, buscar-se-ia incorporar ao agrupamento de *Pathosformel* da forma presentacional algo como aquilo que viesse a ser a *palavra presentacional*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Bernardo. (2018) *Arte e Infinitude, O Contemporâneo: entre a arkhé e o tecnológico.* Lisboa: Relógio D`Água Editores.

ARTAUD, Antonin. (1984) *México y Viaje al País de los Tarahumaras*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica.

BATAILLE, Georges. (1981) *Las Lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, S. A.

BATAILLE, Georges. (1955) *The Great Centuries of Painting, Prehistoric Painting, Lascaux, or the Birth of Art.* Milan: Skira Editore.

BERGSON, Henri. (2010) *Evolução Criadora*. São Paulo: Editora Unesp.

BESSE, Jean Marc. (2006) *Vapores no Céu*. *A Paisagem Italiana na Viagem de Goethe*. In: Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva.

D´ANGELO, Biagio; François SOULAGES. (2018) *As Fronteiras do Difuso e da Imagem*. 5° Colóquio internacional RETINA.International / RETINA.Brasilia, Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2015) *Diante do tempo – História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

EFAL, Adi. (2018) *A "Fórmula de Pathos" de Warburg nos contextos psicanalítico e benjaminiano.* Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 35, p. 196-211, agosto.

FOCILLON, Henri. (1988) *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70.

GELL, Alfred. (1988) *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Claredon Press.

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

LAGROU, Els. (2009) *Arte Indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte.

MARC, Franz; Wassily KANDINSKY. (2013) *Almanaque O Cavaleiro Azul.* São Paulo: Edusp.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (2015) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich. (1992) *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

PUGLIESE, Vera.; Roberto CASAZZA. (2020) *Apresentação. O retorno a Aby Warburg no discurso historiográfico artístico contemporâneo.* MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.70-77, jan. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/ index.php/mod/article/view/4669>. DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4669.

RIEGL, Alois. (2018) *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. Princeton: Princeton Legacy Library, 2018.

SERS, Philippe. (2015) *Kandinsky: The elements of art*. Londres: Thames & Hudson.

TURNER, Victor. (1974) *O Processo Ritual*. Petrópolis: Editora Vozes.

VIDAL, Lux. (2000) *Grafismo Indígena*. São Paulo: Nobel.

WARBURG, Aby.(2004) *El Ritual de la Serpiente*. México D.F.: Sexto Piso.

WEIGEL, Sigrid. (2020) *The Epistemic Advantage of Self-Analysis for Cultural-Historical Insights: The variants of Warburg's manuscripts on his Indian Journey. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas*, v. 4, n.3, p.386-404, set. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4794>; DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4794.

WORRINGER, Wilhelm. (1997) *Abstraction and Empathy*. Chicago: Elephant Paperbacks.

Sites:

https://thevinylfactory.com/features/composition-is-the-most-important-element-ryoji-ikeda-in-taipei/

http://www.ryojiikeda.com/