



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Brasil

da Rocha Lagôa, Maria Beatriz

O avesso do visível - poética de Paul Klee

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 8, núm. 1, janeiro junho, 2006, pp. 127-135

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33080109>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## O avesso do visível – poética de Paul Klee

Maria Beatriz da Rocha Lagôa

Paul Klee (1879-1940, Berna, Suíça) é, sem dúvida, um dos grandes nomes da arte moderna. Apesar de não estar vinculado exclusivamente a nenhuma das correntes da vanguarda, estabelece estreitas relações com algumas de suas propostas. Ele compartilha da necessidade de instituir as bases de uma nova arte, livre das convenções, aproximando-se do ponto de partida de uma linguagem que evidencia a crise de uma longa tradição. Klee confirma sua vocação artística, inicialmente hesitante entre a música, a poesia e o desenho, investindo nas artes plásticas, sem descuidar das afinidades decorrentes das diferentes formas de expressão artística. A crença na mútua expansão dos limites entre vida e arte o impulsiona a se afastar da academia em Munique (1903) e desenvolver um trabalho que oscila entre expressão e construção.

Como os artistas do expressionismo alemão e francês, Klee supera o caráter essencialmente sensorial impressionista, mas contesta a excessiva subjetividade expressionista, refletindo sobre a obra a partir da experiência dos meios pictóricos. Apesar de compreender perfeitamente a ruptura espacial cubista em seu caráter geométrico construtivo, ele não crê na expansão de um racionalismo estético e ambiental, disseminado nas demais propostas construtivas. O que importa é penetrar em uma região habitada por signos não conscientes, buscando na memória os restos de lembrança mais intensos, resistentes aos processos atingidos pela consciência. Talvez por esse motivo seu traço sonhador antecipe o movimento surrealista, pautado no “automatismo psíquico” e nas técnicas que autorizam o surgimento de imagens pré-objetivas, exploradas pelos dadaístas. Em Klee, contudo, a busca da forma não registra apenas um movimento inconsciente, como queriam Breton e os surrealistas, nem constrói uma realidade em que os objetos pictóricos possam promover analogias, como queriam os futuristas. O que lhe interessa é explorar as possibilidades de tempo e espaço, geradoras da forma em suas transmutações.

Ao optar por um autodidatismo, Klee se solidariza com o pensamento divulgado na primeira década do século XX que

considera a arte clássica mediterrânea como a manifestação de um ideal físico, e a arte romântica do norte europeu como a expressão de um mundo interior<sup>1</sup>. Ao se referir a si mesmo como um minúsculo “eu”, Klee confirma ser um condutor do processo criativo, tenso entre a materialidade da existência humana e a esfera cósmica, à qual toda a vida pertence. Essa postura dual, que remete à polaridade básica do pensamento romântico, concomitante ao desejo e à incapacidade de apreender a totalidade, restringe o pensamento humano ao âmbito da experiência; simultaneamente, aponta o movimento irrestrito do espírito. E é justamente a intenção de comunicar esse movimento que revela a dimensão original e criativa da obra de Klee, cuja poética se confunde com a obra pedagógica, desenvolvida ao longo de dez anos (1921-1931) na Escola da Bauhaus. É notável a observação do historiador Giulio Carlo Argan, para quem a obra pedagógica de Klee se iguala em importância, para a arte moderna, ao *Tratado da pintura*, de Leonardo da Vinci (1452-1519), para o Renascimento\*. Em ambos os artistas, a teoria da produção da forma se deve ao conhecimento dos elementos plásticos fundamentais – pontos, linhas, cores e volumes –, servindo de análise para a construção da obra através de exemplos concretos.

Em sua recusa de fazer coincidir o visível com o ótico, Klee propõe como questão artística o acesso à parte da realidade através da qual participamos do mistério das coisas. Para isso, estabelece um diálogo com o espectador, criando uma ressonância com o objeto que não se limita às relações meramente retinianas, ou às intenções esquemáticas vinculadas à contemplação da natureza. Solidário com outros artistas modernos, entre os quais Kandinsky, que considera o naturalismo na pintura em função do seu poder de ilusão, Klee afirma a abstração como uma sensação, assim como aquela existente em uma peça musical ou em um poema, independentemente de estrutura teórica. Certamente suas experiências multifacetadas, abrangendo vários gêneros artísticos, levaram-no a considerar as formas constitutivas da imagem pertencentes a uma dimensão não temática, abstrata, que, ao prescindir do objeto, tendem a apresentar na tela seu conteúdo espiritual, captando o avesso do visível.

\* Argan, Giulio Carlo. “Prefácio”. Em: Klee, Paul. *Notebooks – Thinking eye*, vol. 1. London: Lund Humphries, 1978: 11).

<sup>1</sup> Este pensamento é partilhado por Schiller (1759-1805) no livro *Educação sentimental*, e por Hegel (1770-1831) em seus cursos de Estética.

A aproximação da arte abstrata com a apresentação negativa do sublime é possível, conforme sugere Jean-François Lyotard, a partir do momento em que a arte, liberta da natureza, volta-se para uma região estranha às imagens e ao tema da visibilidade, apresentando o inapresentável, como na experiência do sublime kantiano\*. Podemos, no entanto, considerar que o pensamento de Paul Klee se aproxima mais do sublime romântico, recuperando as intuições e as fantasias abandonadas pela razão kantiana, que desconsidera a questão da infinitude, limitando-se ao campo dos fenômenos. Klee não concebe a abstração como afastar-se do objeto, uma vez que gerar formas pode sugerir uma comparação com a realidade. Para ele, os elementos plásticos produzem uma associação de idéias que eventualmente inspira atributos figurativos, tornando presente o particular modo de existência do objeto: sua apresentação. De acordo com as palavras do artista: “admiti a legitimidade do conceito objetivo no quadro e, com isso, obtive uma nova dimensão”\*.

Segundo Paul Klee, as experiências com diversos materiais remetem à busca de uma linguagem plástica, só realizada após anos de muitas tentativas. A descoberta da relatividade das coisas visíveis é determinante para a maturidade dessa linguagem. Aventurando-se cada vez mais no campo da improvisação, em 1908, Klee declara a necessidade de uma produção linear autônoma que, aos poucos, liberte-se da pintura naturalista. Ao reduzir sua pesquisa ao traço, o artista fundamenta toda a teoria desenvolvida no período da Bauhaus referente à mobilidade da forma (*Ursprung*), que vibra na tensão entre dois pontos, afirmado um processo de formação (*Gestaltung*) oposto ao da forma finita (*Gestalt*). Para Klee, o traço torna-se responsável por um mundo de relações orgânicas, em que cada imagem adquire vida própria e força entre as demais.

Klee demonstra que a pintura também é assunto temporal, tanto na criação quanto na observação da obra, pois afirma que o ponto em movimento se transforma em linha, a linha em plano, e o plano em espaço. Cada elemento formal observa um dinamismo, que varia do gesto do autor ao olhar do observador, partidário do processo de criação. A forma em formação, que nasce da linha pictural ativa, é constituída no caminho dela mesma, uma vez que sua dinâmica parte de um ponto fixo, transformado em agente do movimento. E, quando o artista se situa no centro do movimento, ele inter-relaciona

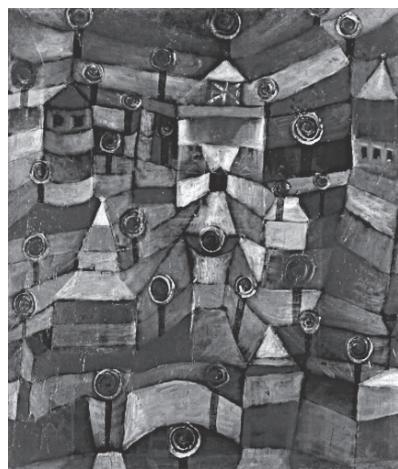
\* (Lyotard, Jean François. *Le sublime et l'avant-garde*. Paris: Klincksieck, 1971).

\* Texto escrito por ocasião de uma exposição no Jena Kunstverein, em 26 de janeiro de 1924. (Klee, Paul. *Sobre a arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001: 61).

<sup>\*</sup> (Klee, Paul. *Notebooks – Thinking eye*, vol. 1. Ob. cit: 169).

sujeito e objeto no momento cosmogenético que dirige todo esse processo. Assim, Klee revela, no traço, um espaço que não é sequência de planos e um tempo que não é progressão, já que tudo, inclusive espaço e tempo, confunde-se na transitoriedade do objeto: “produtivo, essencial, é precisamente o caminho, pois o vir-a-ser é mais importante do que o ser”, afirma.

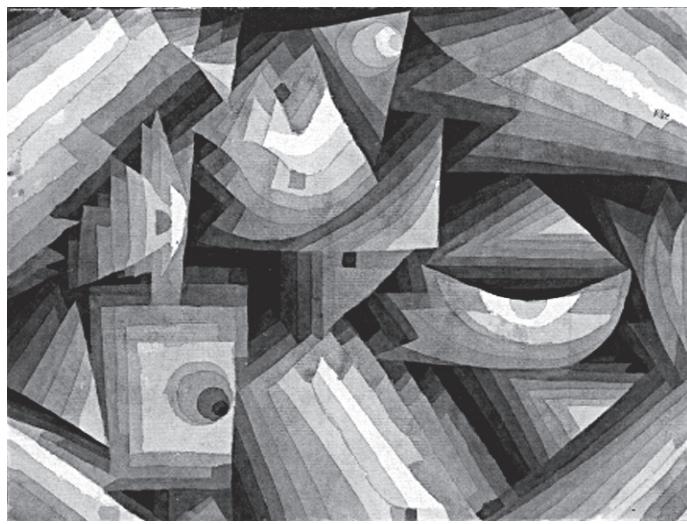
Ao conceber uma terceira dimensão diversa da perspectiva renascentista, que cria a ilusão de profundidade, ele percebe a interpenetração de planos e a diluição de fronteiras como um recurso para a expansão da unidade espaço-tempo na superfície do quadro:



Klee, Paul. *Jardim de rosas*, 1920. óleo sobre cartão, 49 x 42,5 cm.

Também a angulação de várias linhas, conectadas entre si, faz surgir um plano intermediário que altera a superfície, aproximando-a do espectador. Em alguns momentos, a tensão que expande e contrai a forma não permite nenhum tipo de circunscrição finita, como podemos verificar em algumas de suas obras que exploram a tonalidade. No caso, o valor tonal é que expande as energias luminosas em profundidade

Klee aponta as diferenças da arte expressionista em relação à impressionista, ao definir o impressionismo como o momento da recepção da impressão da natureza, ao passo que o expressionismo estaria relacionado à reprodução dessa impressão. Segundo o artista, é a percepção fragmentada do objeto que pode devolver, após anos de latência, a impressão primeira



Klee, Paul. *Graduação de cristal*, 1921. aquarela sobre papel, montado sobre cartão, 24,5 x 31,5 cm.

que ele havia suscitado, alinhando destruição e construção na necessidade de superar a forma. Logo, as relações sugeridas pelos fragmentos viabilizam a potência de um olhar que não se prende somente às aparências, propagando-se para os aspectos latentes da percepção.

Correspondendo-se com a filosofia de Henri Bergson (1859-1941), de grande importância para o pensamento plástico dos artistas da vanguarda modernista, Klee considera que tudo é movimento e admite uma mudança de tensão e de energia, na qual as forças generativas fundamentam e permeiam as formas de existência. Um diferente aspecto da temporalidade é atribuído a Bergson, que relaciona o presente à consciência que temos de nosso corpo como centro de ação – conjunto de imagens que remetem a outras imagens, as quais atuam como estímulos externos. Ele faz convergir a realidade do espírito e da matéria para a memória, admitindo que nossa percepção corporal, ao assumir sua substância, contrai uma percepção maior, virtual. Assim, ela materializa o presente como condutor e como limite da vida do espírito, selecionando as lembranças que quer atualizar a cada instante. Aproximando-se de Freud, Bergson concebe a memória como uma função do futuro, pois o ser, capaz de memória, possibilita a criação do novo, uma vez que a lei fundamental da matéria consiste em estar presente a todo instante\*.

\* (Bergson, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999: 247).



Klee, Paul. *Intenção*, 1938. pastel sobre jornal sobre juta. 75 x 112 cm.

Em Klee, as formas decompostas podem revelar impressões fragmentadas que parecem palpitar em um espaço fluido, estabelecendo conexões que se modificam todo o tempo. As sensações confirmam, na luz e na cor, a falta de solidez dos objetos que emergem da memória, e geram uma nova inteligibilidade. Nos trabalhos realizados depois de 1937, Klee remove partes das figuras, que então passam a interagir com o vazio entre elas. A interrupção é que organiza o espaço nesses quadros, anteriormente articulados pela linha contínua que definia a forma.

Os fragmentos nas obras de Klee acentuam a mobilidade de espaço e tempo ou a falta de gravitação, elegendo os meios expressivos (linha, plano, tonalidade e cor) como base para o desenvolvimento do seu pensamento criativo. Klee esquematiza total ou parcialmente o objeto, de modo a permitir que essa “ruína produtiva” possa vir a ser enriquecida pelos detalhes, livremente adicionados à composição em uma fase posterior. Através da mesma ótica, o artista aborda as leis da natureza e as da geometria, concebendo um jogo das formas que supõe o processo advindo dessa tensão.

Ao desenvolver, a partir de 1920, uma arte de signos, que é caligráfica, Klee se aproxima das artes chinesa e japonesa, no que concerne ao emprego de ritmos lineares permeados de gestos e vazios, denotando uma disciplina que visa a um equilíbrio dinâmico, diverso do sentido de construção ocidental. A assimilação da cultura dos povos “primitivos”, que remonta

às tendências das vanguardas alemã e francesa, investe no pensamento de Wilhelm Worringer (1881-1965), pretendendo o poder original da comunicação afetiva de outras culturas<sup>\*</sup>.

Worringer relaciona o homem “primitivo” ao oriental – chinês ou japonês – através da sabedoria do instinto, sublinhando as diferenças entre ambos a partir da quase supressão da subjetividade do oriental, fato que o conduz, acima da transitoriedade da vida, para uma realidade superior, sem imagens, palavras ou desejos, e que reflete, na arte e na religião, toda a sua espiritualidade. A arte oriental também é abstrata, baseada na linha, mas atesta sua qualidade superando a “primitiva”, à medida que se dirige ao encontro de um elo superior, cósmico, que a religa ao universo. Ao aproximar a arte abstrata do homem “primitivo”, Worringer fundamenta as experiências dos artistas do *Blaue Reiter* (1911) e do *Die Brücke* (1905-1914), que buscaram um afastamento do modelo lógico discursivo da cultura ocidental em suas obras.

Quando Kandinsky defende, no almanaque do *Blaue Reiter*, a força ou estímulo psicológico presente nos desenhos das crianças e nos indivíduos desprovidos de formação artística, estabelece um paralelo ao pensamento de Klee, justificando a importância da sabedoria dos primeiros atos de um pensamento expresso por imagens. Em artigo publicado no *Die Alpen*<sup>2</sup>, Klee afirma uma arte desprovida de termos pejorativos e revalida a habilidade dos loucos e das crianças. No mesmo artigo, empenha-se em elucidar a impressão “primitiva” conferida aos seus próprios desenhos, gravuras e pinturas. Ele explica essa impressão, referindo-se a um método de trabalho que reduz tudo a poucos estágios e implica uma disciplina que revela um alto conhecimento profissional, o oposto da verdadeira primitividade. A economia dos meios, que conduz à ênfase instintiva em linha e contém a energia vital, fôra descoberta pelos artistas chineses e japoneses havia milênios. E é justamente essa descoberta que produz uma arte extremamente sofisticada, na qual se revela o mais alto nível de espiritualidade desses povos.

Em comum com essa prática, o que se vê na obra de Klee é a busca da qualidade atingida pelo trabalho artístico. Essa busca confirma a capacidade do artista de penetrar nas origens criadoras do universo e, consequentemente, ser parte integrante dos gestos da criação na união com o cosmos, meta dos

<sup>\*</sup> (Worringer, Wilhelm. *Astractión y naturaleza* (1907). México: Fondo de Cultura Económica, 1966).

<sup>2</sup> Cf. Klee, Paul. *Diários* (São Paulo: Martins Fontes, 1990: 300-1).

artistas orientais. O grau de conhecimento de um mundo que se eleva a partir da experiência artística ocorre, na cultura do Extremo-Oriente, no mais simples, que é sagrado. No caso, a pintura correlaciona matéria e ritmo no traço do pincel, fazendo surgir um mundo que não admite contradições, mas contrastes que se alternam.

Klee afirma a mutabilidade das coisas a partir das oposições existentes no mundo, mas se refere a elas como pares de conceitos que não prescindem uns dos outros. Próximo ao princípio dual de forças que regem o universo, o artista associa o princípio criador a um motivo inicial, associado ao feminino, primordial, e ao masculino, energético. A obra de arte surge dessas duas forças complementares e indissociáveis, relacionando céu e terra, essência e aparência, dentro e fora, como em uma fita de Moebius. Ao definir o espiritual como o artístico, Klee menciona que o artista é capaz de ver e revelar o que permanece oculto na superfície visível do quadro, percebendo o semelhante através de correspondências no tempo e no espaço que permitem desdobramentos.

Em 1919, Klee desenvolve trabalhos em papel japonês, superposto a um fino filme com tinta a óleo, que, umedecido, atua como carbono. No papel japonês, Klee faz incisões lineares, provocando um efeito granulado no traço, que se destaca do fundo fluido e transparente da aquarela. Atestando um método de trabalho que sempre recorre às obras já iniciadas, Klee retoma os trabalhos em papel e usa tinta nanquim ou cria desenhos tonais a partir de outros, mais antigos. Também a remontagem dos suportes é uma prática comum em Klee, método que corresponde a um processo crítico e orienta as obras para novas criações ou estímulos futuros.

Ao declarar, em 1921, querer tornar visível o invisível, Klee pretende captar a energia vital existente no mundo, essa necessidade expressiva do homem que, desde os primórdios da civilização, é capaz de nos proporcionar um encontro com o outro, independentemente de tempo ou cultura. Klee promove uma aproximação entre universos visuais distintos, em que admite a expansão dos limites da arte, fato que remete à impossibilidade de uma comparação intelectual totalizante, capaz de esgotar o sentido da criação. Desenho e escrita juntos, no traço, correlacionam intuição e reflexão, na tentativa de ordenar uma realidade caótica, fato necessário para o surgimento da obra de arte.

## Maria Beatriz da Rocha Lagôa

Designer, com Especialização em História da Arte e da Arquitetura pela PUC-Rio. Mestre em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Principais publicações recentes: “O vôo escultórico de Brancusi” (Em: *Poesia sempre*. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, 2006); “As monotipias” (Em: *Vozes Femininas*, vol. 1. Rio de Janeiro: 7 Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003); “Frida Kahlo: uma vida em revolução” (Em: *Poesia sempre*, n. 15. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, 2001).

## Resumo

O artista Paul Klee investiga os processos da forma, conjugando materiais e técnicas que tecem suas próprias relações. O que caracteriza sua obra é a compreensão da Modernidade, as correspondências com outras culturas e demais gêneros de expressão artística. O traço, não mediado pela referência à natureza, atua como instrumento de busca de uma forma mais livre, que se desdobra no tempo e no espaço, e exige a participação do espectador.

## Abstract

Paul Klee investigates the process of form, conjugating materials and techniques that weave their own relations. The artist understands the Modernity, its correspondences with the other cultures and means of artistic expression. The line, non mediated by references to nature, acts as an instrument in the search for a freer form, unfolding through space and time, and demanding the participation of the viewer.

## Resumén

El artista Paul Klee investiga los procesos de la forma, conjugando materiales y técnicas que tejem sus relaciones propias. Lo que caracteriza su obra es la comprensión de la Modernidad, las correspondencias con otras culturas y otros géneros de expresión artística. El trazo, sin mediación por la referencia a la naturaleza, actúa como instrumento de busca de una forma más libre, que se desdoba en el tiempo y en el espacio, exigiendo la participación del espectador.

**Palavras-chave**  
Paul Klee  
arte moderna  
poética  
pintura

**Key words**  
Paul Klee  
modern art  
poetics  
paintings

**Palabras-llave**  
Paul Klee  
arte moderna  
poética  
pintura

**Recebido em**  
20/11/2005

**Aprovado em**  
23/12/2005