

Teoria Estética da Pintura de Paul Klee

Uma interpretação fenomenológica

Paulo Pinto

Junho de 2009

Abstract

The theoretical system of the painting of Paul Klee seats in a conception that privileges the psychological effect of its visual elements and the “dissolution” of the form. Through a well- taken care of combination of colors and the use of simple pictorial elements, the painter develops some kind of “primitive” art, in close relation with the originary nature. This metaphysical philosophy finds great affinity in the thought of Mikel Dufrenne – in *The Phenomenology of Aesthetic Experience* – which will be subject of analysis in this work.

Keywords: Paul Klee; Mikel Dufrenne; art; painting; metaphysic; phenomenology.

Resumo

O sistema teórico da pintura de Paul Klee assenta numa concepção que privilegia o efeito psicológico dos seus elementos visuais e a “dissolução” da forma. Através de uma cuidada combinação de cores e do uso de elementos pictóricos simples, o pintor desenvolve uma arte de carácter “primitivo”, assente numa relação com a natureza de matriz originária. Esta filosofia de carácter ontológico-metafísico encontra grande afinidade no pensamento do filósofo Mikel Dufrenne – na obra *Phénoménologie de L’Expérience Esthétique* – o que constituirá tema de análise deste trabalho.

Palavras-chave: Paul Klee; Mikel Dufrenne; arte; pintura; metafísica; fenomenologia.

1. Introdução

2. Teoria Artística de Paul Klee

2.1. O Nascimento de um Sistema Teórico

2.2. Uma Nova Visão da Natureza

2.3. A Obra como Instabilidade e Devir

2.4. A Arte Torna Visível

2.5. As Cores Musicais de Klee

2.6. A Arte como Espiritualidade

3. O Pensamento Fenomenológico

3.1. A Fenomenologia Husserliana

3.2. Mikel Dufrenne e a Fenomenologia da Percepção Estética

3.2.1. Primeiro Momento: A Presença

3.2.2. Segundo Momento: A Representação

3.2.3. Terceiro Momento: O Sentimento

4. Paul Klee e a Fenomenologia

4.1. A Essência da Arte

4.2. O “Pacto Ancestral” Dufrenniano

4.3. Uma Aparente Contradição

4.4. O Ponto como Célula Primitiva

4.5. A Obra Renuncia ao Objecto

4.6. O Paradigma Musical na Relação Espacio-Temporal

5. Conclusão

1. Introdução

O processo de criação artística é bem mais complexo do que a simples produção do seu objecto: a obra de arte. Aquilo que muitos consideram como o culminar de um percurso, não é senão o início de uma caminhada cujos horizontes de compreensão podem tornar-se os mais diversos. O constante desafio subjacente a toda a arte é precisamente a descoberta desses diversos domínios que, estudados dentro das correntes do pensamento estético, adquirem uma nova dimensão filosófica que se constitui como fundamental para os agentes do processo criativo – criador formal e “criador receptivo”.

A disciplina de Estética Aplicada revelou-se nuclear para a compreensão da experiência estética enquanto processo dialéctico, bem como para a tomada de consciência da arte enquanto expressão de uma mundividência própria dos seus criadores que se pretende estendida e reinterpretada pelo receptor. As matérias trabalhadas permitem estabelecer relações entre constituído e constituinte – através de patamares de intensidade – que possibilitam uma fruição de natureza originária, revestindo a arte de um sentido muito para além da representação e que nos devolve à própria génese das coisas. O olho não dá descanso ao nervo óptico que, por sua vez, se encarrega de nos apresentar o objecto para que dele retiremos o seu âmago. A importância de que se reveste um tal estudo é tão mais evidenciada quanto mais eclético é o universo da criação artística, com as suas diversas teorias e tendências, com os seus objectivos. Daí advém, como consequência, a imperiosa necessidade de nos confrontarmos com as

nossas próprias ideias, especialmente naquilo que elas encerram de redutor e de imutável.

Com base nesta premissa, serve-se o presente trabalho do principal objectivo que é a análise da teoria artística do pintor Paul Klee, numa abordagem que permita desvelar um universo de sentido na relação sujeito/objecto. Partindo da recusa radical de associação do objecto a uma qualquer representação, Klee separa o visível do estritamente óptico, pretendendo, com isso, transformar a obra numa contínua génese que contribua para a desconstrução da sua estabilidade. Essa desconstrução é tida como um devir que nos abre as portas a um caminho de apreensão da totalidade, numa relação com a natureza de carácter permanentemente inacabado. A escolha do tema decorre naturalmente da grande empatia que sinto pela sua obra. Ainda sem estudos que me fornecessem as pistas postuladas para a sua compreensão – ou possível compreensão –, seduziram-me as sinestésias provocadas pelo contacto com a simplicidade das formas, das cores e do espaço. Não terá sido alheia a influência do meu interesse pelo movimento surrealista na descoberta das afinidades com Paul Klee. Para o mesmo facto, contribui agora, e de uma forma decisiva, todo o conhecimento teórico adquirido que, ainda que não se consubstancie em certezas inabaláveis, me coloca no abismo da coragem e me conduz para uma viagem em busca de um (im)provável horizonte de sentido.

As manifestações do pintor serão analisadas e articuladas com a fenomenologia estética – matéria estudada na disciplina – na procura de pontos comuns fundamentais que possam servir como sustentação da relação entre essa corrente de pensamento estético e o seu processo criativo. Impor-se-á, na parte final, uma reflexão pessoal sobre o tema

estudado. Uma reflexão pessoal que pretende ser um exercício – ele próprio – de abstracção, que contribua para a construção de uma postura aberta às ideias, com base em opiniões ora convergentes ora divergentes, e que acrescente algo de novo à temática escolhida. Não deixarão de se confrontar os vários elementos de estudo com outras correntes contrárias ao pensamento fenomenológico, nomeadamente a escola analítica e a semiologia da arte. Primeiro, pela importância que uma incursão cognitiva representa para a experiência estética. Segundo, por me parecer uma condição imperativa para o desenvolvimento do espírito crítico que um estudo desta natureza deve abraçar. Os valores totalitários contribuem para que as conclusões – que se esperam ponderadas e amadurecidas – enfermam de uma unilateralidade incómoda que, julgo, convirá evitar.

Considero este desafio importante e decisivo para um percurso de estímulo intelectual que, a partir daqui, se encetará. Um exercício de reflexão com espaço para a dúvida e para a perplexidade, entendidas como necessárias para uma reorganização que devemos considerar premente sempre que esteja em causa a busca incessante do nosso próprio questionamento.

2. Teoria Artística de Paul Klee

2.1. O Nascimento de um Sistema Teórico

Para Paul Klee, os testemunhos fundamentais sobre a forma são, segundo as suas próprias palavras, “os mais importantes de todos os Ismos” (Klee, 2001: 9): o Impressionismo e o Expressionismo. E, afinal, é de forma que

trata a arte. A obra nasce a partir da conjugação destes dois momentos, um inicial, quando se dá e se regista a apreensão da impressão a partir da natureza, o outro, *a posteriori*, quando essa impressão se traduz numa expressão. No domínio da observação da natureza como um todo, são fornecidas novas proporções de cor e densidade que alargam a própria natureza, remetendo-se a produção artística para um território essencialmente espiritual. O pintor impressionista está assim arraigado à sua própria visão sensitiva e usa novas proporções que “[...] apenas podiam alimentar um estilo de tendência naturalista mais alargada” (Klee, 2001: 10). Esta abordagem artística não é suficiente para o que Klee considera o poder de construção do Expressionismo, que terá que se haver com preocupações formais para atingir os seus objectivos. Estamos perante um evidente sinal de ruptura em relação a um momento anterior, o do Academismo, e com o universo impressionista de uma arte que não aspira a mais do que a um reconhecimento dos seus efeitos ópticos. A construção a que aspira a nova ordem tratará de produzir novos filósofos da forma.

É com este propósito de ir mais além numa afirmação de diferença que, em finais do século XIX e inícios do século XX – muito provavelmente por influência da Revolução Industrial (Farago, 2002) – se configura uma nova concepção de pintura que adopta uma base social e filosófica. Várias mudanças na concepção plástica advêm deste novo contexto sócio-político. As grandes modificações começam a operar-se sob diversas formas e teorias e criam-se movimentos vanguardistas que anunciam novos rumos para a arte. É neste contexto, em que o confronto ideológico é latente, em que as ideias anarquistas e esotéricas ocupam espaço, que surge o Expressionismo alemão e é fundada, em 25 de Abril de 1919, na cidade alemã de Weimar, seguramente a mais conhecida das escolas de *design*, artes plásticas e arquitectura de vanguarda: a *Bauhaus*¹. O seu

fundador, Walter Gropius, foi um dos arquitectos mais importantes da chamada corrente moderna. Tem o abstraccionismo, agora, tanta validade quanto a pintura figurativa. Servindo-se de uma rica paleta cromática, a nova corrente evidenciará características como a deformação da natureza, o movimento proporcionado por linhas, cores e formas, o abandono da perspectiva, evidenciando características que a aproximam do fauvismo francês². Esta viragem conceptual ganha expressão nos grupos *Die Bruecke* (A Ponte), de Dresden, e *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), de Munique, sendo este último o que viria a adoptar um programa específico de desenvolvimento artístico, veiculado pelo jornal *Der Sturm* (A Tempestade) e pela galeria de arte com o mesmo nome. Várias exposições de artistas expressionistas – alemães e de outras nacionalidades – dão rosto a uma escola que tem em Paul Klee um dos seus mais influentes elementos.

2.2. Uma Nova Visão da Natureza

Paul Klee será mestre convidado da Bauhaus entre 1920 e 1931, onde leccionará apoiado na sua intuição estética. Este facto obrigá-lo-á a conceber um sistema teórico que sirva de suporte aos seus alunos e, simultaneamente, o propósito de ver esclarecidos os seus objectivos artísticos. As suas ideias emprestam ao processo criativo uma importância primordial, relegando o resultado final para um plano secundário. O lirismo da sua pintura é obtido através do efeito psicológico dos seus elementos visuais, numa combinação colorida – baseada em cores primárias – com que se propõe “musicar” a sua tela, numa clara ligação à expressão da vida interior do ser humano. É através da cor que Klee

pretende captar a essência dos objectos e “tornar visível” a sua perspectiva individual, no que pode ser considerado um processo contínuo de análise e síntese. O processo de (re)interpretação da forma deverá libertar-se de qualquer entendimento eidético que prejudique uma livre dialética, o que lhe confere uma linguagem própria. O mundo multiforme em que o artista se baseia é comparado às raízes da árvore: “E assim como a copa da árvore se expande no tempo e no espaço em várias direcções, o mesmo acontece com a obra” (Klee, 2001: 20). Trata-se assim de “[...] uma pintura pura, não submetida a qualquer outro sistema semântico diferente do dos seus próprios meios plásticos: forma (pura) e cor (pura)” (Farago, 2002: 170).

Toda a relação da arte de Paul Klee com a natureza é radicalmente diferente da existente na arte tradicional. É uma relação intuitiva que gera um mundo novo de relações orgânicas e que se mostra como fundamental para o artista: “o diálogo com a natureza continua a ser condição *sine qua non* para o artista. O artista é homem; ele próprio é natureza, pedaço de natureza na área da natureza” (Klee cit. por Farago, 2002: 177).

Caberá a propósito a inclusão de um quadro, apresentado por France Farago, que ilustra a relação com a natureza de Klee, por comparação com a da arte tradicional:

Na arte tradicional	Em Klee
A arte como imitação	A arte como arqueologia, pré-história, do visível
A arte como imitação da natureza naturada	A arte como imitação da natureza naturante
A arte como obra-prima, acabamento	A arte como génese, inacabamento essencial

A arte como perfeição, vingança sobre o efêmero, vitória sobre o tempo escoado	Introdução do tempo, como dimensão co- existiva do espaço
A arte como nostalgia do ser	A arte como glorificação do devir
A arte como exploração do real (olhar voltado para o exterior)	A arte como exploração do possível
	Relatividade do visível, do real como caso particular do possível (visão interior)
	A arte como vidência, mistério
	Figuração de letras nos quadros como integração da cultura
Primado da forma	Função formativa

Quadro transcrito de Farago (2002: 180)

2.3. A Obra como Instabilidade e Devir

O programa estético de Klee define claramente um labirinto de génese contínua na obra, uma reformulação da pintura no seu próprio interior, atribuindo-se ao processo de concepção das formas uma prioridade necessária para que as componentes energéticas da linha e da cor imprimam movimento ao quadro. Esta dinâmica, segundo a concepção do artista, obter-se-ia não através das propriedades solipsistas de cada cor, mas da sua mistura tonal. As cores não são elementos estáticos, mas em constante transformação. Através deste movimento são criadas as formas, processo central para o chamado *método projectual*. Neste método, a forma (*Gestalt*) não se apresenta como dada, mas é captada no momento da sua ormação (*Gestaltung*) e no dinamismo que a produz. A forma

“inacabada” transforma o espaço bi-dimensional numa permanente desconstrução que simula o vazio e desfaz a estabilidade da obra. O todo que constitui natureza e arte é, segundo Klee, composto por membros de diferentes dimensões. A cada dimensão temporal, dizemos: “Estás a transformar-te em passado, mas vamos talvez ao encontro de um lugar feliz na nova dimensão que te restitua o teu presente” (Klee, 2001: 21). Vemos nesta afirmação, de uma forma inequívoca, todo o processo de transformação que pretende ser a sua obra – uma constante luta contra a finitude das aparências –, o que faz com que a representação tradicional do objecto seja substituída “[...] por uma filosofia da criação como pulsão vital” (Farago, 2002: 170).

Não é despicienda, em toda esta filosofia do movimento, uma estreita ligação a um movimento cósmico transcendente que impulsiona toda a existência. Um devir que confere a esta amplitude dinâmica uma ontologia muito para além da imanência. Esta nova amplitude pretende abrir novos caminhos para a criação, assentes numa liberdade que leve a uma mobilidade de natureza cósmica, num quase plano de igualdade com a própria natureza em si.

A desconstrução é a mobilidade, o desfazer para retomar o movimento originário, a não conformidade com a forma fixa e imutável que remete para a materialidade. A vida pertence a uma esfericidade cósmica. Neste dualismo que provoca tensão, que põe a nu a incapacidade humana de apreender a totalidade, resta a experiência como o último reduto de que dispõe o homem para se deixar conduzir até ao uno. Um tal pensamento só pode conter uma enorme carga espiritual e uma vontade radical de penetrar até à origem de todas as coisas, até à própria origem do universo. Talvez

possamos compreender melhor a dimensão desta significação, se atentarmos nas palavras do artista:

Talvez falte à minha arte uma forma apaixonada de humanidade. Não amo os animais nem o conjunto dos seres com um coração terreno. Não tenho inclinação para eles nem os elevo a mim. Primeiro desprendo-me do todo, e só depois me encontro a um nível fraternal na relação com o próximo, com todos os vizinhos desta terra. Em mim, o pensamento da terra recua perante o pensamento cósmico. O meu amor é distante e religioso (Klee, 2001: 16).

A arte é vista como um mistério que necessita ser penetrado. Não com um olhar que procura do lado de cá, do visível, mas com um olhar que consiga ultrapassar o aparente significado das coisas. Um olhar que guarde distância em relação ao visível e à sua relatividade. Diz Klee:

“Antigamente representávamos as coisas que podíamos ver na Terra, que gostávamos ou teríamos gostado de ver. Hoje, a relatividade do visível tornou-se uma evidência e concordamos em ver nela apenas um simples exemplo particular na totalidade do universo que inumeráveis verdades latentes habitam” (Klee cit. por Farago, 2002: 181 [aspas do autor]).

2.4. A Arte Torna Visível

Há uma dimensão escatológica no pensamento de Klee que é marcada pela constante procura da essência da verdade, uma essência necessária e primordial para que o homem possa aspirar a compreender a ligação entre o telúrico e o cósmico, a unidade absoluta. Um devir dialéctico entre o visível e o invisível que faz da arte a “verdade escolhida” (Farago, 2002:

176). Assim, a obra de arte apresenta-se como inacabada e tempo aberto em direcção ao *Todo*.

A reprodução do visível parece não ter lugar neste esquema estético proposto por Paul Klee. Contudo, não é possível negar à pintura a sua qualidade de fenómeno visual, cuja percepção depende do aparelho óptico. Para contornar esta aparente contradição, o pintor vê na arte uma abertura do visível enquanto percepção depurada. O acto de ver adquire o seu significado mais profundo não no visto, mas no retorno ao seu próprio acto, à “combustão óptica” que é génese, origem e percurso. Desta forma, a pintura quebra o vínculo com a representação – num voltar de costas à herança renascentista – e confere à percepção visual uma anterioridade em relação ao objecto. O tornar visível em Paul Klee “[...] obriga-nos a procurar uma verdade que não se assemelha às coisas, que não tem modelo exterior, que dilata o mundo real suscitando inimagináveis possíveis acrescentados apesar de se revestir de uma aparência desconcertante” (Farago, 2002: 171). Inevitavelmente, somos levados a estabelecer uma ligação de transcendente significado, no que France Farago identifica como a ligação de Klee a Rilke³, e que faz dos anjos os “[...] seres que realizaram a transformação do visível em invisível” (Farago, 2002: 174). Este sentido profundo da arte, arraigada à natureza por laços que vão além do terrestre, é evidenciado nas palavras do pintor:

O lugar onde o órgão central de toda a dinâmica espacio-temporal, quer ele se chame cérebro ou coração da criação, activa todas as funções – quem não gostaria, enquanto artista, de o habitar? No seio da natureza, no húmus da criação, onde está guardada a chave secreta de todas as coisas? (Klee, 2001: 35).

Adquire assim a arte de Paul Klee um significado para além do significado, que não é a procura de uma excessiva subjectividade expressionista, nem a simples sensorialidade do impressionismo. É sobretudo uma viagem aos recantos da memória que não pretende ser apenas inconsciente, mas um caminho aberto para o tempo e o espaço que modifica a forma. Uma viagem de encontro ao mistério, que não se limita à instância retinal, é uma viagem que nega a ligação do visível com o óptico. Mas a arte não renega o objecto, nem pretende uma sua total abstracção. Klee serve-se da sua existência para encetar um novo caminho que negue a função de imitação e a aparência exterior dos objectos. Esta necessidade de procura do visível não deve assentar na pura abstracção, pois para o pintor a abstracção pode ser concreta. A procura de que fala Klee é de teor puramente espiritual.

2.5. As Cores Musicais de Klee

A vida artística de Paul Klee oscilou, durante algum tempo, entre a indecisão que lhe provocaria a música e a pintura. Apesar de ter optado pela última, Klee sempre a utilizou como um meio privilegiado para eternizar a primeira. Através do uso das cores, pôde o pintor recriar a polifonia dos sons como “[...] símbolo de uma totalidade pictórica que reúne o passado e o futuro” (Farago, 2002: 190). Este permanente fluir, que faz com que o presente perca significado, é uma das marcas da sua arte. Os ritmos musicais podem ser – através da cor – transcritos graficamente, adquirindo uma temporalidade mais espacial. Assim, a noção de simultaneidade revelar-se-ia mais rica, fazendo a composição

vibrar segundo um dispositivo espacial que se socorre de linhas dinâmicas, evocando a duração.

A cor revela-se um dos elementos fundamentais para a criação de tensões que proporcionem um combate entre as forças visíveis. A oscilação entre o branco (luz) e o preto (ausência de luz) é um fluxo que faz com que a energia contida em ambos os pólos se manifeste como símbolo de união entre o movimento e o contra-movimento. O cinzento representa um ponto que, não sendo branco nem preto – está no meio das dimensões –, contém uma espécie de latência susceptível de provocar a animação das forças que constituem o sistema plástico. Para Klee, nada há de mais puro do que as sete cores do arco-íris – também elas sete como as notas musicais – que acontecem no “reino intermédio da atmosfera” (Klee, 2001: 73). Um acontecer no espaço, entre a terra e o cosmos, verdadeiramente paradigmático da filosofia criadora subjacente à sua arte.

Saliente-se a importância do rigor e da disciplina na concepção artística de Klee. A música não deve ser vista numa base emocional, mas no seu rigor matemático, capaz de se assumir como uma tentativa de “organizar os dados do universo” (Farago, 2002: 190). Sintomática é a divisão das zonas do saber humano – em dez disciplinas – que Paul Klee elabora. Nela, a música aparece em primeiro lugar e é vista como o intermediário lógico entre o mundo dos fenómenos e a acção criadora.

2.6. A Arte como Espiritualidade

Em jeito de conclusão, podemos conferir ao sistema teórico de Paul Klee uma verdadeira metafísica espiritual – preocupada em descobrir a essência

originária de todas as coisas – apoiada numa grande musicalidade, intuição e poesia⁴. Esta procura é marcadamente filosófica e internalista, pois faz com que o psiquismo seja um dos meios para alcançar a significação para além da exterioridade. Na sua teorização, encontramos um equilíbrio inteligente entre a espiritualidade e a materialidade. Sem renegar a forma, Klee remeto-nos para uma simbologia que pretende chegar à *origem*. Para Klee, “a Criação vive enquanto génese sob a superfície visível [...]” (Klee cit. por Farago, 2002: 174). A procura desta visibilidade invisível é a matriz fundacional de toda a sua filosofia e de toda a sua obra.

Em Klee, a causa primeira transforma-se no motor fundamental – uma espécie de *motor não-imóvel* – da sua teoria. Esta não imobilidade contrasta com a ideia platónica de essência estática, de imutabilidade. É uma teoria estética que sobrepassa o mundo do sensível, que habita muito para além da forma e que faz do movimento uma das características fulcrais para uma veemente rejeição da obra como produto acabado. Interessa-lhe, sobretudo, mostrar qual o impulso genético de todo o ser, a sua génese contínua, e apontar para a *origem*, onde, segundo o artista “[...] está guardada a chave secreta de todas as coisas” (Klee, 2001: 35).

3. O Pensamento Fenomenológico

3.1. A Fenomenologia Husserliana

A Fenomenologia nasce a partir das análises de Franz Brentano, mas é com Husserl que a tarefa de descrever o que nos é dado – ou seja o que aparece como fenómeno – é mais elaborada, traduzindo-se essa

necessidade no chamado “método fenomenológico”. Husserl produz uma ruptura importante com relação à metafísica tradicional, uma vez que valoriza os fenómenos – que já não são uma simples aparência desvirtualizadora da *ideia* – como possuindo uma consistência ontológica. Segundo Husserl, sem essência, o real desmoronar-se-ia.

Tem assim a Fenomenologia a tarefa de esclarecer o que é dado à consciência, não apenas como percepção – ainda que seja importante –, mas como o que se “mostra” ao pensamento. Para este desiderato é essencial a correlação entre consciência e mundo, alcançada através do que Husserl chama a “redução transcendental” e que consiste na suspensão de qualquer tese ou crença sobre a existência das coisas. Para o filósofo, “ao reflectir-se naturalmente sobre o conhecimento e ao ordená-lo, justamente com a sua efectuação, no sistema do pensamento natural das ciências, cai-se logo em teorias atractivas que, no entanto, terminam sempre na contradição ou no contra-senso” (Husserl, 1989: 21). Neste quadro de recondução, a consciência constitui todo o sentido. Este carácter absoluto virá a ser posto em causa, posteriormente, por outras fenomenologias⁵.

3.2. Mikel Dufrenne e a Fenomenologia da Percepção Estética

Mikel Dufrenne é um dos pensadores que se opõe à subjectividade transcendental de Husserl. Para ele, as preocupações ontológicas são evidentes, num misto de fenomenologia e existencialismo. Fazendo da experiência estética um tema exclusivo de investigação, Dufrenne define-a como uma correlação entre sujeito e objecto que, dessa forma, se condicionam mutuamente. Esta dialéctica é estruturada em diferentes

patamares noemáticos – sensível (a “pele do objecto”), mundo representado e mundo expressivo – e noéticos – presença (corporeidade), representação (conhecimento) e sentimento (reflexão). Estas três fases concorrem para a unidade requerida pela experiência estética, numa progressão não necessariamente linear ou matemática, desenvolvendo-se em patamares de intensidade.

3.2.1. *O Primeiro Momento: A Presença.*

A percepção é corporizada no primeiro momento da experiência estética – **Presença** –, altura em que o sujeito se apresenta à obra na sua corporeidade, recebendo em troca o seu sensível e a sua realidade primeira. É uma relação desprovida de qualquer género de mediação, esquema conceptual ou teoria, contendo uma autenticidade que se manifesta no “estar tal como eu sou”, sem disfarces ou dissimulações. É um encontro não programado em que nada é conhecido e em que “a solicitação mais profunda da obra de arte e do objecto estético é estabelecer com o espectador uma relação sem distância” (Pita, 1999: 101). Situamo-nos, deste modo, num plano em que a natureza fulcral de todas as coisas é uma e a mesma, num monismo conseguido através do que a Fenomenologia designa por *epoché* ou redução. É através desta redução que encontramos um falar originário da obra enquanto objecto falante, que nos recolocamos num aquém prévio à cultura, à ciência e à história, que retiramos do espaço de circulação tudo o que pode contaminar a nossa relação com o objecto. Neste primeiro momento – marcante e significativo – o objecto revela-se na sua “verdade” e expressa no sujeito a sua promessa de sentido.

3.2.2. O Segundo Momento: A Representação.

Apesar de se constituir como a “seiva” das fases posteriores da experiência estética, é necessário superar o momento da Presença. O segundo momento da experiência estética – **Representação** – encaminhar-nos-á para a descodificação do objecto e para a interpretação da sua linguagem. Este momento vai mais além da fragilidade da relação anterior, num patamar que se inscreve não numa perspectiva estritamente semiológica ou científica, mas antes numa atitude analítica desprovida de valores totalitários. A representação herda o que o corpo experimentou, questionando-se agora: O que é o objecto? O que representa? Estas questões colocam-nos perante a premência da promoção do objecto percebido a objecto representado.

Como auxiliar imprescindível desta segunda fase, surge a faculdade da imaginação. Através desta faculdade, transformamos o objecto em imagens mentais e, com a sua “luz”, encetamos uma visão intelectualizadora que faz com que a consciência estabeleça, de imediato, uma visão necessária à sua reformulação e conceptualização:

“A imagem, que é ela própria um *metaxu* entre a presença bruta em que o objecto é sentido e o pensamento onde ele se torna ideia, permite ao objecto aparecer, quer dizer estar presente enquanto representado” (Dufrenne cit. por Pita, 1999: 114 [aspas do autor]).

Uma imaginação desgarrada, à margem da percepção, representa um perigo do ponto de vista fenomenológico. Para regular este teor de instabilidade presente na imaginação, será necessário fazer uso do entendimento. Não é um entendimento análogo à compreensão, mas antes uma instância que depura o poder ilimitado da imaginação. Na perspectiva

fenomenológica, este momento analítico não deverá transformar-se num caminho que nos afaste da própria essência da obra. A sua utilidade perdura enquanto não nos desvie das suas causas intrínsecas e termina quando nos leva a procurá-las no seu exterior.

3.2.3. *O Terceiro Momento: O Sentimento.*

Determinada a essência do objecto, partimos para o terceiro momento da experiência estética. É um ponto da dialéctica que medeia a inteligência e o objecto. Trata-se de uma reflexão que é compreendida com base na faculdade do entendimento – reflexão “simpática” ou “aderente” – e que anuncia o **Sentimento**. Neste novo patamar de intensidade, acolhemos o mundo da obra. Abrimo-nos à sua expressão. O sentimento capta muito além da forma e estrutura. Entra no segredo que faz viver a obra na sua dimensão mais misteriosa. O sujeito abandona a atitude inconsciente do primeiro momento e entrega-se consciente à obra. Assume deliberadamente uma atitude de despojamento. Apaga-se para que a obra invista o mais intensamente possível. Revê-se na obra. Vive a vida da própria obra.

Como atingir este momento do sentimento? Será um exercício dialéctico, linear e contínuo? Ou implicará uma ruptura com todo o conhecimento que formámos do objecto? Para que tal aconteça, é necessária uma grande profundidade. Uma profundidade por parte de sujeito e objecto que se torna uma no momento deste encontro. O sujeito, na sua consciência e interioridade, vê na obra de arte um *quase-sujeito* que partilha da vida de uma consciência (a do autor) e traços de vida interior que consistem na

apresentação do *seu mundo*. A beleza não é um predicado do sujeito ou do objecto, mas do resultante dinâmico desta relação, transformando-se numa propriedade ontológica mais alargada. Revelará esta propriedade um *a priori* de natureza transcendental? Será uma estrutura irrecusável de todo o real?

4. Paul Klee e a Fenomenologia

Apesar de alguns aspectos da teoria artística de Paul Klee parecerem dispensar alguns dos processos fenomenológicos, analisá-la-emos à luz da experiência estética dufrenniana. A concepção como contínua génese, o movimento que aponta na direcção de uma transcendente comunhão cósmica, não abre espaço a uma análise de carácter semiológico. Analisar-se-ão pontos de convergência e divergência entre o que é o espírito de criação de Klee e as concepções abraçadas – na sua quase totalidade – por Mikel Dufrenne. Esta análise procurará trilhar um caminho próprio de interpretação, produto de uma reflexão pessoal. As comparações que se efectuarão terão o especial cuidado de deixar claro qual o argumento que preside à sua enunciação, não deixando contudo de conter um grau considerável de subjectividade que faz do exercício de formulação das ideias um apaixonante mundo de incertezas. Partindo da concepção criadora de Paul Klee, interessará agora identificar esses pontos de contacto – ou afinidades – entre o que o artista considera como a base da sua arte e o que é postulado pelo pensamento de Dufrenne.

4.1. A Essência da Arte

Na teoria artística de Paul Klee, a procura da essência da arte confere à abstracção uma dimensão de decisiva importância. Não uma abstracção inobjectiva – que seria tão somente inconsequente –, mas uma abstracção que coloque o sujeito e o objecto numa relação cósmica e originária.

Encontramos em Mikel Dufrenne ecos deste pensamento, quando este vê na abstracção a premissa necessária para que a arte procure o seu conceito: “a arte abstracta é uma arte à procura da sua essência, ou se preferirem, do seu conceito” (Dufrenne cit. por Frontisi, 1998: 14 [trad. livre nossa]).

Klee vê na natureza o elemento ideal para a procura dessa mesma essência. Ela é o fio condutor da sua arte, desde que não renuncie ao “sentido” – o que aconteceria se estivesse cativa da *mimesis* – e desde que seja capaz de emprestar à sua criação artística traços de uma “Criação Divina”. O quadro *Rose Wind* (Cf. infra Fig. 1) é um bom exemplo da ligação entre a natureza e o movimento originário. Nele podemos constatar a utilização de setas, pontos e linhas que sugerem movimento, além de elementos constituintes da natureza, numa paleta de cores simples.



Fig. 1

4.2. O “Pacto Ancestral” Dufrenniano

Poderá a abstracção Kleeniana ligar-se à compreensão pré-reflexiva que é objecto do pensamento de Dufrenne? Neste mundo da pré-compreensão, os signos e as significações dispensam a aprendizagem formal, sendo imediatamente compreendidos pela percepção. Esta “fé perceptiva” resulta de uma aliança entre o homem e o mundo. Não é conhecimento, é entendimento e compreensão. Captamos significações sem sentidos. Impressionamo-nos pelo sentido que faz para nós, mesmo desconhecendo o significado. É uma espécie de “pacto ancestral” que Dufrenne define deste modo:

Antes de tudo, porque certas significações parecem ser compreendidas num primeiro olhar, numa experiência imediata: a criança põe-se de acordo com o mundo, compreende os gestos ou a linguagem dos outros a partir do momento em que é capaz de certos comportamentos, e bem antes que a repetição tenha podido fazer crescer e fixar nela associações estáveis (Dufrenne, 1967: 421 [trad. livre nossa]).

Se formos capazes de interrogar os signos, de tentarmos obter deles uma significação, então já não estaremos neste estado de pré-reflexividade, mas perante um significado que é “mais inteligível do que vivido” (Dufrenne, 1967: 422 [trad. livre nossa]). Revela-se aqui, de uma forma clara, uma ontologia do objecto que lhe confere um estatuto apriorístico em relação ao conhecimento e que Dufrenne pretende encontrar na essência da arte.

O “pacto ancestral” manifesta-se em grande parte dos quadros de Klee, como é o caso de *The Legend of the Nile* (Cf. Fig. 2), onde são evidenciados traços característicos das crianças, simples, ingénuos, ternos:

“os críticos dizem frequentemente que os meus quadros se parecem com os gatafunhos e rabiscos das crianças” (Klee cit. por Élie, 1996: 78 [trad. livre nossa]).



Fig. 2

Klee encontra num estágio intermédio esse falar originário quando diz: “Neste mundo, ninguém me poderá prender, pois eu habito da mesma forma entre os mortos que entre os que ainda não nasceram” (Klee cit. por Élie, 1996: 78 [trad. livre nossa]). Esta sua afirmação coloca-o numa espécie de limbo, num espaço que medeia a origem de todas as coisas e a sua materialização: o *reino intermédio da atmosfera*. O que interessa a Klee é o mundo da infância da humanidade, onde ainda não existe uma sintonia entre natureza e espírito humano. Diz o pintor: “Uso uma expressão como ‘região intermédia’ em oposição a um primeiro

comportamento, completamente terrestre” (Klee, 2001: 31). Deste modo, as “grandes questões” da fenomenologia clássica, que privilegiam uma “microsemântica” em vez de uma “macrosemântica” ontológico-metafísica (Cf. Santos, 2007), encontram resistência nas ideias do pintor que reclama um “[...] Romantismo que se dissolve no Universo” (Klee, 2001: 32). Esta ideia de sublime romântico recupera as intuições e as fantasias abandonadas pela razão kantiana, não se limitando ao campo dos fenómenos. Pelo exposto, parece evidente que uma *epoché* se revela fundamental no universo kleeeniano. Mas talvez seja esta uma *epoché* um pouco distinta da redução fenomenológica. Uma redução que vá mais longe, transportando- nos para a fronteira entre as “coisas lá de cima” e as “coisas cá de baixo”, o canal privilegiado para captarmos a sua essência.

4.3. Uma Aparente Contradição

O facto de algumas obras de Paul Klee possuírem elementos iconográficos e linguísticos, apontando para um conjunto de significados na composição pictórica, faz com que Dufrenne as olhe como “[...] exploração, quase literal, dos diversos recursos de reflexão teórica” (Frontisi, 1998: 24 [trad. livre nossa]). Além destes elementos linguísticos, os seus esboços pedagógicos fornecem elementos que ajudam a desenvolver a figuração de algumas das suas obras. Um exemplo desta utilização é o uso de letras do alfabeto, como se verifica no quadro *Villa R.* (Cf. Fig. 3). Diz Klee: “Mesmo que não representem, querem significar um objecto determinado e por consequência nada têm a ver com a abstracção” (Klee cit. por Frontisi, 1998: 20 [trad. livre nossa]).



Fig. 3

Outro quadro que faz uso de elementos iconográficos e linguísticos intitula-se *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber* (O Tecido Vocal da Cantora Rosa Silber) (Cf. infra Fig.4). O nome da cantora associa-se às letras R e S na composição, o que remete o observador para uma ligação com a linguagem. Uma associação entre o quadro e o nome da cantora podem levar o espectador a ler uma mensagem na obra.



Fig. 4

Em *Eros* (Cf. Fig. 5), combinam-se esquemas cromáticos e “abstractos” do prazer amoroso. O princípio espacio-dinâmico da seta junta-se à conotação fornecida pelo título.



Fig. 5

Será que a fronteira entre o abstracto e o figurativo é tão ténue que basta a simples junção de um título para que nos surjam de imediato imagens (Cf. Frontisi, 1998: 17)? Klee contorna o problema abandonando as estruturas formais deste mundo, pois “o pintor é o único a ter o direito do olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” (Merleau-Ponty, 2006: 16). Entenderemos melhor esta dimensão kleeniana se conhecermos o que pensa o pintor sobre o formalismo. Para Klee, “o formalismo é a forma sem a função” (Klee cit. por Élie, 1996: 81 [trad. livre nossa]). Quaisquer tentativas de atribuir significado exterior a este tipo de símbolos resultarão num acto que, embora legítimo, colide com toda a sua filosofia de criação.

4.4. O Ponto como Célula Primitiva

Para explorar a cosmicidade da obra de arte, Klee utiliza elementos pictóricos elementares: linha, cor, superfície. Esta simplicidade é vista como um dos pressupostos essenciais da sua arte: “Há lugar a circunscrever o domínio dos meios plásticos ao seu sentido ideal e de fazer prova de grande economia no seu emprego” (Klee cit. por Frontisi, 1998: 20 [trad. livre nossa]). O ponto é a célula primitiva a partir da qual se dá a geração. Este conceito metafísico é transportado para os seus quadros, fazendo com que a linha não seja mais do que uma sucessão de pontos. É o ponto cinzento – *das Graupunkt* – que fornece a figura do caos original:

Este ponto é cinzento porque não saberia ser nem branco nem preto, ou porque ele é tão branco como negro. É cinzento porque se situa tanto em cima como em baixo. É cinzento porque não é quente nem é frio, é cinzento porque é adimensional, ponto entre as dimensões (Klee cit. por Frontisi, 1998: 18 [trad. livre nossa]).

Porque se situa a meio caminho entre as cores complementares, ele possui em estado latente as formas susceptíveis de animarem o sistema plástico. Assim, esse sistema desenvolve-se a partir dessa célula primitiva (*Urzelle*) que é o ovo (*Ab ovo*) (Cf. Fig. 6).



Fig. 6

Para Dufrenne, este “ponto cinzento” afirma-se como o centro do quadro, embora não signifique uma atitude niilista por parte do pintor. O objecto estético não deve renunciar ao seu sentido, mas procurar a sua “essência”. Klee rejeita “o mundo como unicamente cinzento, como vazio” (Klee cit. por Frontisi, 1998: 18 [trad. livre nossa]). O lugar privilegiado para captar esse significado é o estado intermédio, também ele a fronteira que separa o mundo que é o nosso, cheio de significados, da origem de todas as coisas.

4.5. A Obra Renuncia ao Objecto

Uma das premissas da teoria artística de Klee assenta na concepção de obra de arte como devir, num jogo que faz com que as várias dimensões temporais transformem a obra em contínuo passado e que lhe confirmem movimento. Essa permanente mudança é conseguida através da exploração das componentes energéticas da linha e da cor. O movimento é uma força cósmica que se apodera do artista e o impulso que lhe permite descobrir

mundos próprios. Para o pintor, “a génese como movimento formal constitui o essencial da obra” (Klee, 2004: 314 [trad. livre nossa]). O quadro inacabado, em processo contínuo de (des)construção, dispensa toda a necessidade de significação. Não será a forma morte, fim, e a formação vida? Não só a representação parece desnecessária, como parece não encontrar o ideal fenomenológico da experiência originária – encontrar uma falar originário na obra enquanto objecto falante – uma completa identificação com a génese kleeeniana. Em Klee não é o objecto que importa. Isso seria permanecer tributário de uma filosofia da percepção. A dissolução das formas estáveis, a “inexistência” de forma, conduz a uma negação ontológica que parece contrária à fenomenologia. A implicação dufrenniana sujeito/objecto não é aqui tão evidente. O objecto surge como um meio, convidando o contemplador a participar na gestação da obra. Contudo, Dufrenne corrobora desta ideia quando diz: “a obra existe sempre em demasia, fala em demasia”, destacando que o papel do sujeito é o de se “tornar cúmplice em vez de juiz” (Dufrenne cit. por Frontisi, 1998: 20 [trad. livre nossa]). A contradição kleeeniana entre representação e não-figuração é dissolvida por um trabalho mnémico que torna o visual abstracto, fazendo da figuração uma imagem do infigurável. Para que este objectivo se concretize, tem a música um papel preponderante na arte de Paul Klee. A espacialidade da sua obra pretende ver-se relacionada com a construção que representa a elaboração da matéria musical. Um momento que, no presente, a constitui e que dá lugar a um novo processo de cristalização momentânea do tempo. Para Dufrenne, na música o que está primeiro é o “despoletar do sensível” (Dufrenne, 1967: 314 [trad. livre nossa]). É este despoletar do sensível que verdadeiramente interessa ao pintor. Um sensível de natureza verdadeiramente renovadora.

4.6. O Paradigma Musical na Relação Espacio-Temporal

Mikel Dufrenne considera a música sempre abstracta (Cf. Frontisi, 1998: 17), ainda que a distinção entre a obra na partitura e a sua execução constitua tema de reflexão em *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique* (1967: 31-48). Diz o filósofo: “cada arte comporta uma técnica própria e faz apelo a um modo próprio de composição: um quadro não é composto como um romance, um ballet como um monumento. [...] Sem dúvida que há obras que misturam as artes, como a ópera, ou que misturam os géneros, como a tragi- comédia” (Dufrenne, 1967: 303 [trad. livre nossa]). E continua: “Por um lado, a música não representa nada, e nesse sentido não possui ‘tema’, ao passo que a pintura, desde que não simplesmente decorativa ou ‘abstracta’, representa alguma coisa” (Dufrenne, 1967: 305 [trad. livre nossa]). Esta característica imaterial da música – a arte que mais utiliza o movimento – é aproveitada por Klee de uma forma nuclear.

O tratamento dado às linhas encontra correspondência nas directrizes móveis dos sons. As linhas são como o vibrar do arco do violino e o veículo de fuga de toda a imobilidade:

Quando um ponto se torna movimento e linha, isso requer tempo. O mesmo acontece quando uma linha se transforma em superfície. Do mesmo modo, quando as superfícies se movem para formar espaços (Klee, 2001: 41).

Desta forma, Klee confere à sua pintura uma fusão de espaço-tempo. Ainda que a pintura se consolide no espaço e a música no tempo, Dufrenne sustenta que o objecto estético não abdica nem de um nem de outro. Esta solidariedade espacio-temporal revela uma ligação profunda entre

Dufrenne e Klee, através da importância que ambos atribuem à reflexão cosmológica e transcendental:

Deveremos insistir sobre dois pontos: sobre a solidariedade do espaço e do tempo, tema central e frequentemente afastado de uma reflexão transcendental bem como de uma cosmologia; e sobre o carácter de espaço e tempo naquilo que se reportam ao objecto estético. Porque não se trata do espaço e do tempo do mundo objectivo, no qual se situa a obra pela sua época ou pelo local de exibição, mas de um espaço e de um tempo que a obra é (Dufrenne, 1967: 306 [trad. livre nossa]).

A relação de ordem fisiológica que Klee parece manter com a música, faz com que a pintura seja concebida como o ritmo dos gestos. O movimento e contra-movimento kleenianos, criados a partir de linhas diagonais, pontilhados adossados e finos riscos, sugerem, como em Kant, que a forma é anterior a todo o formalismo. O movimento dufrenniano de “sair de si para voltar a si” (Dufrenne, 1967: 307 [trad. livre nossa]) dá-nos esse fluxo entre polaridades que se desenvolvem dialecticamente. Este movimento é a força que nos transporta do produto ao agente produtor; da natureza naturada à natureza naturante. A arte torna visível na medida em que nos remete para essa essência originária. O objecto de arte é apenas um meio para atingir o fim e não o fim em si mesmo.

5. Conclusão

O sistema filosófico que Paul Klee nos propõe é, sem dúvida, um desafio que explora os limites da percepção enquanto ligada ao objecto estético. Na sua obra, a linha de força que constitui a musicalidade dos seus quadros

é o motor da fuga em direcção à origem. O ponto, sua célula primitiva, é a semente que oscila entre natureza naturante e natureza naturada. Ele é o responsável pela invisibilidade no visível, por uma imagem oriunda do caos original e que o artista necessita de reactivar. Para este seu propósito, a abstracção musical revela-se de extrema importância. Mas será que uma arte que faz referência a um domínio abstracto é ela própria abstracta (Cf. Frontisi, 1998: 17)? Quão idealista é esta essência da arte que Klee procura? Será o poliformismo, a polifonia e a multidimensionalidade um delírio de formas em que toda a energia se esvai num vazio de significações? Não será a arte de Paul Klee uma arte solipsista?

Desde logo, esta invisibilidade que Klee propõe é algo que depende obrigatoriamente do objecto estético. A ser assim, a visão requer para si um primado ontológico que se transforma em dificuldade e impede pensar o invisível como algo que se separa do visível. Como poderemos nós ter acesso ao “código” que nos revela exactamente aquilo que não se revela no visível? Só os fenómenos são capazes de o revelar, o que torna confuso o estatuto ontológico do invisível. Se não é através do sensível que se percebe o que Klee pretende mostrar, só o concebemos a partir de um qualquer sistema inteligível que seja capaz de o descobrir. Será essa a grande e única limitação da sua arte? Estas interrogações abrem espaço a outras interpretações oriundas de correntes analíticas e semiológicas. Será a arte, como propõe George Dickie, um estatuto conferido por uma instituição *mundo-arte*? A ser assim, poderia a pintura de Klee ser vista como uma produção, mais uma, sem um estatuto que permitisse sequer discuti-la. Por outro lado, a existência de um núcleo restrito que decide a obra de arte encerra a fenomenologia num sistema de cariz institucional, retirando-lhe o seu espaço ontológico próprio. Terá o objecto de arte uma função simbólica, um “sintoma”, como pensa Nelson Goodman? Às

acusações de relativismo poderia Goodman argumentar que, ainda que a sua teoria se traduzisse num relativismo semiótico, não seria um relativismo estético-psicológico, mas objectivo e contextual. Pode ainda toda a arte ser uma linguagem, como pretende a corrente da semiologia da arte. As funções/signos de Roland Barthes encarregar-se-iam de conferir a substância de expressão a todos os objectos que não a possuissem intrinsecamente. Qualquer que seja a tendência, verifica-se uma característica comum no programa de pensamento destes autores: “[...] a rejeição do idealismo e do essencialismo metafísicos e a tendência deflacionária e eliminativa de todos os excessos de bagagem conceptual” (D’Orey, 2007: 12).

O facto das obras de Klee possuírem uma abstracção para lá da forma abre portas a possíveis interpretações e associações que servem os propósitos semiológicos. Poderá a arte de Paul Klee fugir a este carácter simbólico? Será a sua arte uma mensagem codificada? Apesar da fenomenologia dufrenniana não renegar – embora de uma forma não totalitária – a componente analítica⁶, Mikel Dufrenne rejeita esta teoria. As divisões de linguagem em infra- linguística, linguística e supra-linguística, por si propostas, desenham vários cenários para a interpretação do binómio código/mensagem, coadunando-se com a teosofia de Klee. Para Dufrenne a arte não é linguagem nem o artista fala através dela. A pintura de Klee seria então poesia e não texto, seria metáfora e não literalidade.

Estimulado pela dificuldade da filosofia subjacente à pintura de Paul Klee, proponho-me apresentar algumas das questões levantadas pelo estudo realizado. Para que serve uma arte que se confina a um código? Convencionar a sua interpretação não a transformará numa mera tradução, retirando-lhe valor intrínseco? Se toda a arte fosse linguagem, ficaria

cativa de um qualquer código, tornando redutor o seu conceito. Reduzi-la a linguagem seria ainda excluí-la dos que não conhecem a sua chave decodificadora. Se a obra não possuir um falar originário, constituirá apenas mais um obstáculo à comunicação, uma etapa acrescida para a qual o epíteto de arte parece não se justificar. A simples existência de objectos belos e feios seria suficiente. Poderá o pintor querer transmitir algo que não esteja agarrado a um mero código pretensamente conhecido e aceite de forma universal? Certamente que a resposta para estas questões não pode tomar contornos de absolutismo. O conceito de “pacto ancestral” é tão mais difícil de compreender quanto menos isomórficas forem as imagens. O grau de isomorfismo dar-lhes-ia maior ou menor caracterização sémica, facilitando a aprendizagem de um sistema retórico que servisse de base para a sua decodificação. Mas o primitivismo que Klee postula para a sua arte está associado a uma narrativa que se sustenta no tempo resultante do varrimento do olhar. A narrativa chega através dos nossos olhos que emprestam ao quadro uma interpretação polissémica. Ao grande desafio que constituem as instruções de processamento contidas na simbologia das suas obras, que obstaculizam ao desenvolvimento de um olhar completamente livre e capaz de rejeitar toda e qualquer referência externa, oporemos a nossa capacidade de redução de uma anexação radical que possa transformar a arte num sistema híbrido de leitura: “a primeira apreensão da imagem não reenvia para o exterior da arte. Ela reenvia nesse mesmo tempo para o seu interior: para o funcionamento do seu sistema [...] é necessário bloquear a falsa oposição da forma e da sua referência” (Le Bot, 1975: 494). Se um sistema de linguagem se consubstancia na fala, qual o falar de uma obra de arte? Que linguagem é esta que parece desenhar contornos universais? Não será essa universalidade um sinal de algo profundamente originário e cósmico? Será

a proliferação de novos estilos e expressões um sinal desse devir que interessa a Klee? Para determinados sentimentos parece não existir linguagem capaz de os exprimir, ainda que colocados numa tela se pareçam reduzir a esse universo. Poderá ser a arte um sistema de completa silepse?

A topicalização musical klenniana pretende criar na sua arte uma forma de sinestesia por efeito de metonímia: o efeito de elipse sonora deverá apelar ao olho que se fecha, podendo ver-se o que não é visto. A imaterialidade musical passada à pintura é um processo contínuo de cristalização do tempo no espaço. Essa cristalização cria o ponto. A sua sucessiva materialização, a linha. Por fim, a superfície. A solidariedade espaço/tempo deixa um rasto que o pintor transmite à sua tela. Em Klee, a obra de arte é esse movimento, que nos levará de *Alfa* a *Ómega*: a morte não como uma desistência definitiva da vida, mas como uma tentativa de atingir a perfeição, numa dimensão escatológica de um romantismo frio:

Abstracção. O frio romantismo deste estilo sem pathos é inaudito. Quanto mais é atemorizador este mundo, como hoje, mais abstracta é a arte, enquanto um mundo feliz produz uma arte das coisas cá de baixo. O hoje é a passagem do ontem. No grande cemitério das formas jazem ruínas às quais permanecemos cativos. Elas oferecem a matéria à abstracção. Um campo de falsos valores para a criação de cristais impuros. Assim estão hoje as coisas (Klee: 2004: 318 [trad. livre nossa]).

A permanente procura de uma exacta definição para *O que é a Arte?* sempre foi e será o propósito de vários pensadores, ainda que se trate de um objectivo difícil, se não impossível, de atingir. As perspectivas analítica e semiológica têm o mérito de constituir uma alternativa importante à escola fenomenológica e de nos confrontar com questões

pertinentes ligadas à filosofia da arte, dando um contributo valioso para o confronto de ideias que é apanágio da filosofia. O abismo que deve constituir a reflexão teórica sobre a arte assim o exige. A quantidade de interrogações que ficam sem resposta neste trabalho é elucidativa da enorme dificuldade de uma leitura de natureza radical e idealista. Indubitavelmente difícil, mas portadora de uma enorme sedução. Será porventura este idealismo solipsista a grande debilidade da arte de Paul Klee e, simultaneamente, a sua grande força criadora.

NOTAS

¹ A *Staatliches Bauhaus* (literalmente, *casa estatal de construção*, mais conhecida simplesmente por Bauhaus) foi uma escola de design, artes plásticas e arquitectura de vanguarda que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitectura, sendo uma das primeiras escolas de design do mundo. Bauhaus. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Recuperado em 2009, Abril 7, de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>

² O Fauvismo, movimento principalmente francês, tem como características marcantes a simplificação das formas, o primado das cores, e uma elevada redução do nível de graduação das cores utilizadas nas obras. Os seus temas eram leves, retratando emoções e a alegria de viver e não tendo intenção crítica. A cor passou a ser utilizada para delimitar planos, criando a perspectiva e modelando o volume. Fauvismo. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Recuperado em 2009, Abril 7, de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fovismo>

³ Rainer Maria Rilke (Praga, 4 de dezembro de 1875 — Valmont, Suíça, 29 de dezembro de 1926) foi um dos mais importantes poetas de língua alemã do século XX. Nas suas obras, Rilke celebra a união transcendental do mundo e do homem, num «espaço cósmico interior». Rilke. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Recuperado em 2009, Abril 7, de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rilke>

⁴ Vários dos quadros de Paul Klee têm o título de poemas seus.

⁵ Merleau-Ponty interessar-se-á por uma proximidade primordial com o mundo. Lévinas vai mais longe e tentará encontrar uma origem mais profunda do que a própria consciência. Dufrenne teorizará a experiência estética com base no que chama a Presença, Representação e Sentimento.

⁶ Através do segundo momento da experiência estética, a Reflexão.

Bibliografia

D'Orey, C. (2007). *o que é a arte? A Perspectiva Analítica*. Lisboa: Dinalivro.

Dufrenne, M. (1967). *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Élie, M. (1996). Nature et cosmos dans l'oeuvre et la pensée de Paul Klee. *Genèses du Visible*, 28, 77-84.

Farago, F. (2002). *A Arte*. Porto: Porto Editora.

Frontisi, C. (1998). Rendre Visible. L'abstraction, de Klee a Dufrenne. In M.Saison (dir.), *Mikel Dufrenne et les arts*, Vol. 4, (pp. 13-24). Nanterre: Université Paris X.

Husserl, E. (2000). *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70.

Klee, P. (2001). *escritos sobre arte*. Lisboa: Cotovia.

Klee, P. (2004). *Diari 1898-1918 La vita, la pittura, l'amore: um maestro del Novecento si racconta*. Milano: Net.

Le Bot, M. (1975). Dessins Cueco: Avril 73 - Janvier 74. In M. Dufrenne, *Vers une esthétique sans entrave, Mélanges Mikel Dufrenne*, col. 10/18, (pp. 493-504). Paris: UGE. Merleau-Ponty, M. (2006). *O olho e o espírito*. Almeirim: Vega.

Pita, A. P. (1999). *A Experiência Estética como Experiência do Mundo*. Porto: Campo das Letras.

Santos, J. M. (2007). Os Argonautas da razão. Da Fenomenologia à Teoria dos Sistemas. *Phainomenon Revista de Fenomenologia*, 14, 45-60.