

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**

**CENTRO DE ARTES – CEART**

**CURSO DE ARTES VISUAIS**

**HENRIQUE VASCONCELOS**

**MONDRIAN e a TEOSOFIA**

**FLORIANÓPOLIS**

**2017**

**HENRIQUE VASCONCELOS**

**MONDRIAN e a TEOSOFIA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado para o Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial da obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Orientador(a):

**FLORIANÓPOLIS**

**2017**

**HENRIQUE VASCONCELOS**

**MONDRIAN e a TEOSOFIA**

Trabalho apresentado ao curso de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção o título de Bacharel.

**Banca Examinadora**

---

Orientador(a)

**Membros:**

---

---

---

FLORIANÓPOLIS \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

## AGRADECIMENTOS

A DEUS.

A CRISTO, que é Jesus em sua completa humanidade.

A São José Castíssimo, pela intercessão espiritual e pelo cuidado amável e fiel desde então.

A Trigueirinho, pelo acolhimento num momento de misericórdia.

A Tomio Kikushi, pela desavença útil, paradoxalmente.

A Sergio Bruscky, psicanalista, pelo atendimento decisivo.

A Prof. Silvana Macêdo, orientadora, pela simplificação.

A Marcia Corrêa Lourenço, por toda dedicação desde o início.

A mamãe, Clayr Carvalho Cruz, por tudo, absolutamente tudo.



*A todas as pessoas do Bem que não são medíocres, e  
por isso, vitalizam o mundo.*

## **RESUMO**

Este trabalho tem por objetivo revisar aspectos da obra do artista Piet Mondrian em relação a conceitos empregados pela filosofia esotérica teosófica. Apresenta-se uma visão geral sobre o artista, bem como a Teosofia, buscando realizar um contato entre estes dois conteúdos. Afinal pretende-se verificar a incidência da teosofia na obra artística de Mondrian, a partir de dados biográficos e análises de sua pintura neoplástica.

**Palavras-chave:** Teosofia; Sociedade Teosófica; Mondrian; Neoplasticismo; Harmonia; Equilíbrio.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Composição em Amarelo, Vermelho e Azul.....	18
Figura 2 - Paisagem (1900-1902) - Óleo sobre papelão . 25,5 cm x 38,5 cm. ...	22
Figura 3 - Fazenda, Brabante (1904) - Óleo sobre cartão. 28,5 cm x 34 cm. ...	22
Figura 4 - Celeiro em Nistelrode (1904) - Óleo em papelão no painel. 33cm x 43 cm. ....	23
Figura 5 - Fabrica Real de velas (1895-1899) - Óleo sobre tela em papelão. 35cm x 48 cm. ....	23
Figura 6 - Noite de Verão (1906-1907) - Óleo sobre tela. 71 cm x 110,5 cm. ....	24
Figura 7 - algueiros (1902-1904) - Óleo sobre tela. 22,5 cm x 27,5 cm. ....	24
Figura 8 - Casa à luz do sol (1909) - Óleo sobre tela. 52,5 cm x 68 cm. ....	26
Figura 9 - Moinho ao Sol (1908) - Óleo sobre tela. 114 cm x 87 cm.....	26
Figura 10 - A Árvore Vermelha (1908-1910) - Óleo sobre tela. 70 cm x 99 cm.	27
Figura 11 - Farol em Westkapelle (1910) - Óleo sobre tela. 135 cm x 75 cm. ..	29
Figura 12 - Quadro no. 4 (Quadro nº 4) / Composição no.VIII / Composição 3 (1913) - Óleo sobre tela. 95 cm x 80 cm.....	31
Figura 13 - Composição com grade 8: composição de xadrez com cores escuras (1919) - Óleo sobre tela. 84 cm x 102 cm. ....	32
Figura 14 - Composição nº 10 (1915) - Óleo sobre tela. 85 cm x 108 cm. ....	33
Figura 15 - Composição em preto e branco (1917) - Óleo sobre tela 108. cm x 108 cm. ....	34
Figura 16 - Moinho Vermelho (1911) - Óleo sobre tela. 150 cm x 86 cm.....	35
Figura 17 - Composition in Colour A (1917) - Óleo sobre tela. 50cm x 44cm. ..	36
Figura 18 - Composição em planos coloridos B (1917) - Óleo sobre tela. 50cm x 44cm. ....	36

Figura 19 - Livro Schoenmaekers: "A nova imagem do mundo" (1915).....	38
Figura 20 - Capa de edição da revista De Stijl.....	39
Figura 21 - Gerrid Rietveld - Poltrona em azul e vermelho (1917) - 87,5cm x 60cm x76cm. Madeira de contra placa. ....	39
Figura 22 - Composição I(1921) - Óleo sobre tela. 103 cm x 100 cm. ....	42
Figura 23 - Trafalgar Square (1939–1943) - Óleo sobre tela. 1,45 m x 1,2 m...44	
Figura 24 - Place de la Concorde (1938–1943) - Óleo sobre tela. 93,98 x 94,46 cm. ....	45
Figura 25 - New York City (1942) - Óleo sobre tela. 119,3 cm x 114,2 cm. ....	46
Figura 26 - Broadway Boogie Woogie (1942-1943)- Óleo sobre tela. 127cm x 127 cm. ....	46
Figura 27 - Victory Boogie Woogie 1942-1944 - Óleo, fitas, papel, carvão vegetal e lápis sobre tela. 127,5 cm x 125,5 cm.....	46
Figura 28 - Broadway Boogie Woogie (1942-1943) - Óleo sobre tela. 127 x 127 cm. ....	47
Figura 29 - Amonio Saccas: retrato póstumo ( s/ data). ....	58
Figura 30 - Logotipo oficial da Sociedade Teosófica no Brasil. ....	65
Figura 31 - Fotografia de Helena P. Blavatsky e Henry S. Olcott (Índia, 1888)77	
Figura 32 - Retrato de Helena P. Blavatsky .....	79
Figura 33 - Cornelis Spoor - Igreja em Oostkapelle (1908-1909) – Óleo sobre cartão. 60 x 45 cm. ....	84
Figura 34 - Folder exposição: Mondrian e o Movimento De Stijl - CCBB (Abril 2016). ....	87
Figura 35 - Igreja em Domburg (1911) - Óleo sobre tela. 114 cm x 75 cm.....	88
Figura 36 - Estudo em desenho 1 - Igreja em Domburg - realizado in loco (Exposição Mondrian e o Movimento De Stijl - CCBB abril/2016). ....	90
Figura 37 - Estudo em desenho 2 - Igreja em Domburg - realizado in loco (Exposição Mondrian e o Movimento De Stijl - CCBB abril/2016). ....	91
Figura 38 - Estudo em desenho sobre fotografia - folder da exposição. ....	93
Figura 39 - Composição em Vermelho, Amarelo, Azul e Preto (1929). Óleo sobre tela. 45cm x 45,5 cm. ....	97
Figura 40 - Composição em Vermelho, Amarelo e Azul (1928) - Óleo sobre tela. 45cm x 45cm. ....	98
Figura 41 - Composição (1921) - Óleo sobre tela. 49,5 cm x 45,5 cm .....	99
Figura 42 - Composição em amarelo e azul (1929). Óleo sobre tela. 52 cm x 52 cm. ....	100
Figura 43 - Composição em azul (1935)- Óleo sobre tela. 71cm x 69 cm. ....	101
Figura 44 – Evolução (1911) Trípico – Óleo sobre tela. 178 cm x 85 cm / 83 cm, x 87,5 c / 178 cm x 85 cm.....	102
Figura 45 - Crisântemo (1908-09) - Carvão no papel. 25,4 x 28,7 cm. ....	108
Figura 46 - Metamorfose (Metamorphosis) (1908) - Óleo sobre tela. 84.5 cm x 54 cm. ....	109
Figura 47 - Crisântemo (1916) - Carvão e giz sobre papel. 72 cm x 47 cm. ..	110
Figura 48 - Crisântemo (s/ data) - Aquarela. 33,9 cm x 23,9 cm. ....	111

Figura 49 - Crisântemo (1921) - Aquarela e tinta sobre papel. 28,2 cm x 20,6 cm.....	113
Figura 50 - Crisântemo em uma garrafa (1921) - Aquarela sobre papel. 72,5 cm x 38,5 cm.....	114
Figura 51 - Devoção (1908) - Óleo sobre tela. 94 cm x 61 cm. ....	115

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1 PINTURA NEOPLÁSTICA - BUSCA DA HARMONIA E EQUILIBRIO</b> .....	<b>12</b>
1.1 A ARTE COMO FERRAMENTA DO EQUILIBRIO?.....	15
<b>2 MONDRIAN: VIDA E OBRA</b> .....	<b>21</b>
2.1 VIDA: ASPECTOS BIOGRÁFICOS .....	21
2.3 FASE SIMBOLISTA .....	28
2.4 FASE CUBISTA.....	29
2.5 MONDRIAN E O GRUPO DE STIJL.....	36
<b>3 TEOSOFIA: O QUE É?</b> .....	<b>51</b>
3.1 BREVE HISTÓRIA DA TEOSOFIA .....	56
3.2 O QUE É A PRÁTICA TEOSÓFICA? .....	59
<b>4 SOCIEDADE TEOSÓFICA – O QUE É?</b> .....	<b>63</b>
<b>5 OBJETIVOS GERAIS DA S. T.</b> .....	<b>72</b>
5.1 BREVE ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA DA FUNDAÇÃO DA S. T. ....	73
<b>6 SOBRE BLAVATSKY</b> .....	<b>78</b>
<b>7 MONDRIAN E A TEOSOFIA</b> .....	<b>80</b>
7.1 A TEOSOFIA NA HOLANDA.....	80
7.2 A RELAÇÃO DE MONDRIAN COM A TEOSOFIA .....	81

<b>8 UMA ANÁLISE PARALELA (INDEPENDENTE): IGREJA EM DOMBURG (1911)</b> .....	<b>86</b>
<b>9 NEOPLASTICISMO: A CRUZ, A DIALÉTICA E A HARMONIA</b> .....	<b>95</b>
<b>10 ANÁLISE COMPLEMENTAR: ICONOGRAFIA TEOSÓFICA EM “EVOLUÇÃO”, FLORAIS E “DEVOÇÃO”</b> .....	<b>102</b>
10.1 FLORAIS (SÉRIE FLORAL, CERCA 1908 ATÉ 1921).....	<b>107</b>
<b>11 ARTE E TEOSOFIA: MONDRIAN E AS DIVERGÊNCIAS DA ARTE TEOSÓFICA</b> .....	<b>118</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>128</b>

## INTRODUÇÃO

Eu passei por muitas situações importantes até chegar aqui neste ponto de introduzir o assunto para se possam adentrar as questões referentes ao tema da monografia em geral. A escolha do tema remonta para mim um processo passado que tem sido de grande importância ao longo dos últimos anos da minha vida e que também terminam por perpassar minha fase acadêmica. Eu abordarei esta temática em questão, em função de certa correlação de duas fontes, em busca de um estreitamento importante à minha própria personalidade em processo.

Foi há anos atrás que cruzei com algumas noções de pintura, e muito anteriormente, há mais de uma década, tive um contato que, para aquele momento, absolutamente útil à construção da minha identidade enquanto adolescente; que foi o encontro com a cultura brasileira de graffiti e também com a prática desta arte logo aos dez anos de idade. Foi num muro de colégio onde fiz meus primeiros traços e vim assumi de forma social esta atividade me tornando um grafiteiro, pequeno grafiteiro.

Dai para frente se passaram doze anos até que um segundo importante marco acontecesse em minha vida. Ao longo deste período, realizei inúmeras experiências com o graffiti, com conquistas e fracassos, com luta, interesse e empenho. Chegou, porém, um momento pelo qual enveredei em outro assunto, que desde o início da minha vida adulta, eu já estava a perseguir: a busca pela espiritualidade.

Osho, Krishnamurti, Antroposofia de Rudolf Steiner, estiveram ali, alinhados em minha mente com Salvador Dalí, Leonardo da Vinci, Vincent Van Gogh, Max Ernst, e tantos outros “heróis” do mundo da arte. Através do conhecimento da arte pude neste tempo vir a orientar-me, dando vazão e barrando um excessivo senso de transcendência pelo qual me deslocava, e imprimia em mim um forte senso de contraste com os demais, no empenho da árdua tarefa de encontrar a “Verdade”. Porém, foi pela noção geral de Romantismo que encontrei um alívio: no sentido que, através deste conteúdo, pude tomar consciência de um modelo comportamental que considerava, até então, estar intrínseco à práxis artística, numa função, enquanto idealizador, de

um propósito transcendente para a arte. Em certo sentido eu era um romântico e não sabia. Algo eu estava a buscar com todo este processo, desde os gurus aos “gênios” da arte. Nunca houvera abandonado o graffiti e nem cogitava a isto: esta atividade era central na minha experiência de mundo.

No ano de 2014, porém, aos 23 anos de idade, visitei uma comunidade espiritualista localizada no interior de Minas Gerais, onde reside um importante líder espiritual brasileiro, José Trigueirinho Netto. Trigueirinho, como é conhecido, coordena uma ordem religiosa e realiza diversas palestras periódicas como instrutor de assuntos referentes à vida espiritual, além de publicar livros. Nesta ocasião houve um importante encontro com este mestre, de onde vim a tomar uma série de decisões sob sua orientação. Surgido de uma situação bastante inusitada, este contato com Trigueirinho me possibilitou um comprometimento com uma nova perspectiva de vida. O que me cabe relatar é que neste encontro decidi interromper com muitas coisas, focado no entendimento espiritualista. Entre elas, o graffiti. Eu interrompi definitivamente com a prática do graffiti e não mais estabeleci nenhuma relação com o assunto numa posição protagonista desde então. Esta experiência foi para mim, naquele momento, um antes e um depois: um reajuste de muitos fatores na minha vida, que se refletem até os dias de hoje.

As bases filosóficas deste famoso autor, sua prática e sua doutrina, estão referenciadas amplamente nos ensinamentos de escolas teosóficas. A partir desta referencia surgiu o tema presente no trabalho: pela necessidade de um alinhamento entre uma pauta artística com uma determinada linhagem de pensamento espiritualista que remonta como referencia indireta, a este importante encontro aqui relatado.

“Como o/a artista pode participar do plano espiritual, colaborando com este?” Foi esta a questão que levei comigo a partir deste evento; balizada por uma sugestão de Trigueirinho. “E agora, que faço eu sem o graffiti?”; “Que devo fazer como artista, para permanecer sob o teto da prática espiritual, sendo imbuído e capacitado como tal, por este contato com a vida invisível e transcendente?”. É justamente nessa situação que suponho me encontrar com Mondrian em sua busca. É aqui que começamos.

*Mondrian, uma teosofia da pintura?*

Com esta monografia pretendo observar a produção geral do artista Piet Mondrian (1872-1944) e analisar o que é Teosofia, bem como a prática teosófica. Com isso buscarei explorar a influência da teosofia na prática artística e na vida de Mondrian. Observarei como se repercutem certos conceitos teosóficos fundamentais na obra do artista. Farei uma análise da obra neoplástica deste artista comparativamente a estes conceitos, principalmente no que se referem à arte. Por fim, pretendo estabelecer uma abordagem na qual indagarei a possibilidade de Mondrian ter desenvolvido uma pintura teosófica a partir do Neoplasticismo como conceito.

## 1 PINTURA NEOPLÁSTICA - BUSCA DA HARMONIA E EQUILÍBRIO

“O anseio pelo equilíbrio e a harmonia estão presentes na origem de todo discurso teórico de Mondrian”. (MARIANO, 2006)

Piet Mondrian (1872-1944) foi um importante artista modernista holandês criador do Neoplasticismo<sup>1</sup>. Mondrian desenvolveu uma pintura e uma teoria de arte própria, segundo um conceito e estética que tinha por intenção básica estabelecer uma nova relação de equilíbrio e harmonia plástica. Sua teoria e prática artística, também tinham como objetivo criar condições para habilitar certa conduta ética social particular, baseada numa espécie de racionalidade “geométrica” e uma “passividade intuitiva”. Sua obra passou por longa e aparentemente progressiva transição estilística, que alcança, em sua maturidade, uma importante simplificação<sup>2</sup>. Próprio dos elementos compositivos da imagem pictórica, este esquema de simplificação vem torná-los reduzidos a uma ideia de “pureza absoluta”, num sentido metafísico e numa aproximação ou respaldo de um sentido moral e ético, como argumenta Mariano (2006). Para Mondrian, a arte deve liberar-se, segundo seu entendimento, do elemento “trágico”<sup>3</sup>, que corresponderia a um aspecto efusivo emocional do artista e seus conteúdos psíquicos de ordem inconsciente, comumente presentes, segundo sua visão de artista, na pintura ocidental e, por sua vez, também identificada na escultura e na arquitetura.

Este aspecto se formula num certo sentido, para a arte, como geradora, de efeitos de deslocamento emocional e de interferência ativa nos conteúdos psíquicos dos espectadores e sua constituição moral. Para Mondrian, caberia ao artista articular uma obra tal que pudesse dar condições ao reestabelecimento de um equilíbrio intermitente, fundamental. O artista se refere, neste sentido, a uma dimensão de equilíbrio relacionado aos aspectos gerais de oposição dualística no “corpo” da realidade constituinte ao ser humano. Trata-se de relações opositoras básicas da formação, segundo a visão de Mondrian, de todo aspecto constitutivo da vida natural e de seus

---

<sup>1</sup> Neoplasticismo: programa de arte de Piet Mondrian, desenvolvido principalmente na pintura. Também teorizado para a arquitetura.

<sup>2</sup> Neoplasticismo.

<sup>3</sup> “trágico”: relativo ao expressionismo; influência exacerbada das emoções na produção artística.

reflexos sócio-interativos, como certas questões intrínsecas ao fenômeno da consciência humana, que podem se emparelhar da seguinte forma, por exemplo: interior/ exterior, superioridade/ inferioridade, masculinidade/ feminilidade, vertical/ horizontal, etc. Entendidos através de bagagens filosóficas e de conhecimentos esotéricos e religiosos os problemas fundamentais de desequilíbrio e sofrimento humano em meio à vida social, são pensados pelo artista num sentido mais amplo, vinculado à vida natural ou “cósmica” (absoluta e integral). “A relação equilibrada exprime mais puramente o universal, a harmonia e a unidade, próprias do espírito.” (MONDRIAN, 2008, p.31).

Neste sentido, as pesquisas de Mondrian vão abarcar uma série imensa e detalhada de questões artísticas e postulados éticos para uma visão de mundo vinculada ao seu tempo. O pensamento vital do artista, moderno e inovador, era baseado na interação estética realizada pelo conjunto humano social, tendo em vista a extensão do meio da pintura à arquitetura e uma possível “dissolução” subsequente da arquitetura pelo ambiente urbano e cívico enquanto conjunto.

Os conceitos de Mondrian fazem das cidades e das relações sociais em geral, através de sua concepção de arquitetura e urbanismo, expressões puras de harmonia, da beleza e da verdade em plenitude de seu vínculo como reflexo do aspecto universal denominado “Absoluto”<sup>4</sup>. Ao artista interessa muito a observação do tecido social e suas estruturas urbanísticas como ponto de partida para um fazer estético conjuntural. Isso fica evidente, nas suas famosas telas como “Broadway Boogie Woogie” (1943), “New York City” (1942) e também incompleta e última obra “Victory Boogie-Woogie” (1942-44); inacabada em decorrência do falecimento do artista em 1 de fevereiro de 1944. Estas obras incluem claramente uma observação das ruas das cidades e seus movimentos em continuidade de carros e sinaleiros, da cadência de suas sinalizações e das direções do fluxo urbano.

---

<sup>4</sup> Absoluto: tudo que Há, inominável: universalmente, integralmente; Divino. Referentemente aos conceitos teosóficos.

A pintura de Mondrian apresenta como meta um projeto social definido, na medida em que a arte atua neste objetivo de transformação e equalização lógica ambiental aplicada às relações humanas. Este trabalho de arte também tem, por conseguinte, sua própria dissolução no espaço vital da atividade social.

Nesta perspectiva, a imagem da pintura teria por tarefa máxima conferir automaticamente suas qualidades como arte (enquanto meio) aos diversos elementos de diferentes ordens na sociedade. Plasmando-se na vida por meio de sua expressão, a pintura expressa assim o que seria, para Mondrian, a beleza, ou mais precisamente a harmonia universal<sup>5</sup>. Esta concepção de harmonia, conseqüentemente, deveria ocorrer num nível mais sutil, como talvez as próprias interações linguísticas, comportamentais e gestuais e também perceptivas, como o olhar e o raciocínio. Tendo em vista a humanidade como um todo, a pintura para Mondrian (2008) deveria se tornar, ao fim deste processo, desnecessária enquanto objeto de arte, ou seja, desde que a pintura realize sua função de harmonizar o ser humano:

Se podemos chegar a reconhecer, pela contemplação, que a existência de todas as coisas nos é esteticamente definida pela relação equilibrada, então o conceito desta manifestação da unidade já se encontra embrionariamente presente em nossa consciência, já que esta se trata de uma particularização da consciência universal, que é unidade. (MONDRIAN, 2008, p. 32).

Esta visão de mundo está balizada por diversas formas de conhecimento. Há autores historiadores, biógrafos e teóricos de um modo geral, que reconhecem o trabalho de Mondrian como sendo vinculado a certos conceitos derivados estritamente da filosofia (Platão, Hegel, Espinoza; etc.). Além de influências filosóficas, há também o que corresponderia à sua visão geral sobre a história da arte, e a assimilação que realiza de vocabulários de vanguardas artísticas da modernidade. Isto se refere principalmente às pinturas cubistas de Mondrian em Paris, e anteriormente também, à sua vinculação a certas características e conceitos pictóricos pontuais contraídos de obras impressionistas e pontilhistas.

---

<sup>5</sup> Harmonia da Natureza, cósmica, universal. Harmonia plena.

De modo paralelo, outros autores (como Carel Blootkamp, por ex.) indicam outra influência no pensamento de Mondrian, menos abordada diretamente em suas obras, e também menos levadas em conta alguns relevantes dados biográficos do artista, incluindo seu período maduro. Esta influência diz respeito ao que são as relações de busca espiritual e das bases filosóficas derivadas de visões de mundo espiritualistas, como no caso dos estudos teosóficos de Mondrian. É necessário frisar este assunto já que o ponto é central na perspectiva escolhida para análise da obra de Mondrian neste trabalho de Conclusão de Curso. Vale ressaltar o quão diversificado é o repertório das bases de pensamento que proporcionaram uma direção sólida ao projeto de arte em Mondrian, pois sua obra se faz capaz de tanger e encontrar eco, em conteúdos das mais variadas esferas de conhecimento, desde arte, a filosofia, incluindo as ciências e a religião. Considerando esta grande diversidade de abordagens, o enfoque deste estudo trata da identificação de princípios teosóficos e sua expressão nas ideias e na pintura de Mondrian.

### 1.1 A ARTE COMO FERRAMENTA DO EQUILIBRIO?

Pablo Bris Mariano, em sua tese intitulada “La Arquitectura de Mondrian: Revisión de la arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian (2006)”, investiga a postura do artista e sua visão sobre o caráter da arte. Segundo Mariano (2006), Mondrian identifica um desequilíbrio básico no ser humano e propõe que a arte possa ser utilizada como um meio reequilibrador temporário particular. Caberia nos perguntar que tipo de desequilíbrio em questão trata Mondrian? De que natureza seria este fenômeno? O assunto deverá ser estudado com maior profundidade na discussão que se segue. É importante, por hora, apontar que este pressuposto é fundamental à Mondrian, segundo nos relata Mariano (2006); pois irá fundamentar toda uma dimensão dos conceitos de seu trabalho artístico.

Como o autor Mariano (2006) observa que, Mondrian será crítico de uma visão dominante na arte moderna, da arte como um “fim em si mesma”, esta perspectiva, do objeto artístico restrito a si, que reflete uma visão pessoal de mundo, deverá ser posta em questão pelo artista, na medida da sua validade ao equilíbrio vital. Este autor indica que, para Mondrian, o artista seria um

sujeito dotado de grande intuição, e através desta intuição tornar-se-ia possível superar através da obra de arte, ao menos momentaneamente, tal desequilíbrio humano (MARIANO, 2006). Mariano identifica a teosofia como uma importante fonte no pensamento plástico do artista: “Mondrian vai encontrar no movimento espiritualista teosófico o apoio necessário para alcançar seu equilíbrio interior” (MARIANO, 2006). Desta forma, o autor indica uma influência de linhagens mais alternativas de conhecimento em meio às concepções do artista, e que devem ser indagadas com qual proporção chegaram, ou não, a estabelecer vínculo direto com suas convicções artísticas a nível teórico e prático.

A noção de unidade em Mondrian implica numa menor ênfase da expressão individual, que foi um valor muito forte ligado às correntes da arte moderna. Para ele, a pintura deveria ser um reflexo de uma harmonia universal que transcende a expressão subjetiva:

Se se considera a unidade “de modo definido”, se a atenção se dirige apenas ao universal, então o particular, o individual desaparecerá da expressão plástica – como a pintura tem demonstrado. (MONDRIAN, 2008, p. 32).

Mariano argumenta que esta busca de harmonia por Mondrian surge da identificação de um desequilíbrio, básico, na vida interna do ser humano: “um desequilíbrio entre a relação de sua parte material com a sua parte espiritual” (MARIANO, 2006). Conforme o autor explica, Mondrian vai pretender modificar o que para ele seria o caráter da arte, sobre a sua finalidade, para quê esta funciona e principalmente, como deve funcionar. A arte, neste sentido, deveria deixar de ser, conforme comenta o autor (autor, ano, p.), “um fim em si”, para se converter estritamente em um meio ou, “(...) um método, uma disciplina.” (MARIANO, 2006).

Portanto, Mariano demonstra que o papel do artista para Mondrian, seria o de “representar e transmitir a harmonia ao resto da sociedade” (MARIANO, 2006). Mondrian vai buscar converter a arte numa espécie de ferramenta metodológica própria, que se determina ser usada “conscientemente pelo artista; artista que haja alcançado previamente seu equilíbrio interior” (MARIANO, 2006). Este caráter é de uma importância fundamental à contextualização de certas questões básicas, pois expõe a demanda prévia que se outorga ao artista nas fundamentações deste projeto para arte em

Mondrian. O que, ou quais são os métodos, fontes e ferramentas necessárias ao artista para tratar do autodesenvolvimento e alcançar o equilíbrio? Esta é uma questão pontual exposta pela análise de Mariano (2006). É preciso verificar o ponto de vista no qual se aplica o termo, de como o equilíbrio em questão é compreendido por Mondrian. Segundo exposto por Mariano (2006), no programa de arte de Mondrian, o artista deve estar previamente equilibrado em seu próprio interior e indica ser esta uma nova condição básica indissociável ao fazer artístico.

Em seus escritos, Mondrian estipula valores e pressupostos relativos ao papel que a arte, a pintura, e cada uma das “disciplinas artísticas” (como são denominados os meios de expressão das artes plásticas nos escritos de Mondrian), estaria “perfeitamente definido e programado” (MARIANO, 2006). Desta maneira, Mariano indaga sobre: o que deveria em Mondrian representar a arte enquanto meio, para modificar o seu entorno e assim: “transmitir a harmonia permanentemente à sociedade?” (MARIANO, 2006). É, portanto, indicado neste texto do autor Mariano (2006) uma reflexão sobre a função da arte no pensamento de Mondrian: “Para Mondrian toda e qualquer a arte, independente da disciplina deve ser a imagem da harmonia, do absoluto.” (MARIANO, 2006).

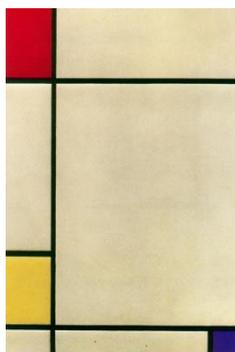
A dimensão da arte que engendra Mondrian em seu projeto seria resultante, de uma relação da harmonização da qualidade compositiva como um todo. Esta harmonia, em que se organiza o espaço pictórico, faria deste mesmo uma revelação material da ordem da harmonia em si, que deverá realizar-se na vida. Para Mondrian, seria esta uma harmonia absoluta, perene e emanada de uma etapa sutil da realidade, assimilada pelo artista em seu exercício. Segundo Mariano (2006), esta pintura apresentaria uma direção claramente definida como objetivo, pois no que tange a harmonização, o propósito do artista seria de restituir um sentido intermitente de equilíbrio compositivo na arte e um ajuste pleno, de ordem moral.

Portanto, nesta medida a expressão formal da harmonia na pintura de Mondrian resulta de uma configuração abstrata:

Se a única manifestação expressiva pura da arte reside no processo de elaboração adequado – a composição -, estes meios deverão estar em perfeito acordo com o que eles têm de expressar. Se devem ser uma manifestação direto do universal, então não poderão ser outra coisa senão o universal, isto é, o abstrato. (MONDRIAN, 2008, p. 34).

Giulio Carlo Argan, teórico historiador e crítico de arte de origem italiana, referencial expoente na revisão crítica da arte no século XX, em seu livro intitulado “Arte Moderna”, do original: *L'arte moderna* (1970) dedica todo um texto debruçado sobre a análise geral da obra de Mondrian. Argan foca sua discussão sobre uma obra modelo, que nos traduz muito do que foi o desenvolvimento artístico de Mondrian: trata-se de “Composição em Amarelo, Vermelho e Azul” (1928) – figura nº1. Argan compreende Mondrian de um ponto de vista particularmente sintético, o que permite uma abordagem de discussão mais ampla e mais definida, conseqüentemente, sobre a importância do artista dentro do pensamento da arte no século passado.

Figura 1 - Composição em Amarelo, Vermelho e Azul



Fonte: Mondrian, 1927. Óleo sobre tela su tela. 61 x 40 cm.

Argan (1992) apresenta o artista sob a ênfase de alguns pontos. Em seu entendimento, Mondrian se propõe a realizar um tipo de pintura que se equipare ao rigor e a dignidade considerada no campo da ciência. O artista, conforme enfatiza Argan (1992), propõe transformar a superfície própria da tela, de qualidade empírica, em um plano de entidade matemática. Isso ocorreria através da subdivisão desta por meio da pintura de linhas coordenadas (vertical/horizontal). Isto significa dizer de uma conversão da pintura como objeto ou imagem plástica para um status estritamente intelectual. O pensamento passa a ser o elemento regulador exclusivo do sentido conceutivo da imagem: “Não são os sentidos, mas a mente quem deve avaliar

as relações dispostas na tela.” (ARGAN, 1992). Portanto, para a análise proposta por Argan (1992), deve-se à mente, que repensa estes sentidos, atuar numa compreensão do que seria o sentido compositivo do conjunto. A obra de Mondrian, neste sentido, pode ser apreendida por meio de uma avaliação racional; em contraposição a uma aderência estrita a relações sensoriais.

Argan explica que a pintura de Mondrian consiste em “operações sobre noções comuns.” (ARGAN, 1992). “Noções comuns” aqui podem ser entendidas como o uso programado de certos elementos compositivos, levados a cabo no interesse por uma simplificação racional da pintura. Coligados a conceitos profundamente particulares do artista, estes elementos se traduzem em linhas, planos e cores. Segundo Argan (1992), o senso da “proporção perfeita” na obra de Mondrian surgiria na medida em que todos os chamados “valores do sistema” se equilibram. Cada um destes valores, ou elementos da composição plástica, tenderia a se dilatar ou contrair, emergir ou aprofundar-se na experiência estética, influenciando os demais elementos neste jogo compositivo. O objeto se completaria quando, esta superfície física, plástica, de qualidade homogênea como composição, se transforma num plano geométrico, como argumenta Argan (1992). O equilíbrio fomentado por Mondrian para Argan (1992) teria como finalidade estrutural a conquista de um sentido métrico, de uma composição geratriz deste, tornando o espaço da tela equivalente ao plano matemático e à ordem racional.

Para o autor, portanto, Mondrian “Reduz o fenômeno à ideia e representa a ideia como fenômeno” (ARGAN, 1992). Este fato, conforme defende o autor, estaria veiculado por um interesse implicitamente ético: representar o ato humano com clareza. Argan se refere a esta clareza como “o pensamento pensado”. (ARGAN, 1992). Esta abordagem seria referente a apresentação do gesto construtivo, da pintura em Mondrian, como uma síntese plástica do fenômeno mental apresentada como uma referência ética em si: o pensamento reduzido e qualificado como fenômeno, equiparado e emulado enquanto tal. O “pensamento pensado” seria, neste sentido, o fenômeno apresentado de modo definido, revisado e sintetizado.

Para o sujeito espectador, desta forma, estar diante da pintura neoplástica de Mondrian seria como estar diante de uma espécie de “teorema plástico” equilibrador. O observador poderia assimilar para si e seu entorno, a superação do problema da dualidade, que é para Mondrian base de sofrimento humano, em meio ao jogo de fricção de forças opostas. Trata-se assim da pintura como um meio de cessar o conflito humano existente entre todo complexo de oposição, como por exemplo: culpa e poder, inferioridade ou superioridade, etc; como num interesse de buscar afirmar o puro equilíbrio.

Seria então este, um fundamento de qualidade ética, que reconhece e pretende abarcar toda condição contraditória formadora da realidade, tal qual se faz conhecida pela experiência humana de mundo. Estes complexos no geral, relativos a questões conforme elencadas e exemplificadas, estão vinculadas ao termo que Mondrian comumente atribuiu como uma problemática: a dimensão do “trágico” na vida. Este “trágico” seria por assim dizer, uma ideia, sobre os conteúdos ligados diretamente às questões, ou manifestações do conflito da dualidade; que para Mondrian é um fato constatado e uma condição presente na existência humana no Universo.

Argan (1992) reforça seu entendimento sobre a racionalidade em Mondrian, quando nos comentários sobre a ética de seu pensamento artístico, afirma que, para o artista, “nada tem valor se não for verdade, como dois mais dois são quatro, na arte quanto na aritmética, e na moral” (ARGAN, 1992). Este interesse ético-estético (num compromisso centrado em ajustes da consciência) é elaborado pela pintura, e proposto também numa outra esfera objetiva e definida; numa extensão ao social, plasmado e traduzido na construção do meio ambiental. Conclui Argan a este respeito: “Mondrian sonha com um espaço vital de uma sociedade cujos atos, sendo puros produtos da consciência em sua unidade, seja ao mesmo tempo moral, racional e estético.” (ARGAN, 1992). A ideia da arte como um projeto social seria portanto, uma das importantes convicções de Mondrian. Ao final de seu texto, Argan conclui: “Mondrian foi, depois de Cézanne, a consciência mais elevada, mais lúcida, mais civilizada, na história da arte moderna” (ARGAN, 1992, p. 414).

## 2 MONDRIAN: VIDA E OBRA

### 2.1 VIDA: ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Piet Mondrian (1872-1944) nasce de uma família protestante do interior da Holanda na segunda metade do século XIX, mais precisamente em 1872, na cidade de Amsfoort. A cidade se localiza numa região ruralista e o artista adveio de um círculo tradicional calvinista. Seu pai foi um militante partidário de espectro conservador. Mondrian recebe de seu pai uma estrita educação religiosa. Estes fatos encontram-se numa obra literária de revisão geral sobre o artista, relatados pelo autor historiador espanhol, Manuel Lopéz Blazquez, intitulada “Piet Mondrian” (1997). Além desta obra, a abordagem que se segue, pretendida em relação aos apontamentos biográficos, cruza também informações e comentários com a referida tese de Pablo Bris Mariano, anteriormente abordada. Pieter Cornelis Mondriaan, seu nome de nascença, como se indica em Mariano (2006), teve seu temperamento profundamente moderado, introspectivo e coeso, decorrente do ambiente religioso no qual fora educado em sua infância e juventude. Mariano indica ilustrativamente algumas das principais consequências doutrinárias características do calvinismo, recorrentes do século XIV. Ele diz: “Obrigação/coação religiosa, estrita disciplina moral, a proibição do jogo e da dança, a supressão das imagens religiosas e altares nos templos.” (MARIANO, 2006). Para Mariano chama atenção uma questão referente aos ícones religiosos, sobre a curiosa baixa repercussão deste fato basilar religioso protestante, inscrita no âmbito familiar e educativo do artista. Isto lhe parece peculiar, pois o advento iconoclasta referido se estendeu de modo cultural à religião, amplamente agregado à, em suas palavras: “certa predisposição contra a arte em geral e contra a representação da figura humana, particularmente.” (MARIANO, 2006).

Mesmo diante destas condições, o pai de Mondrian, calvinista, não tinha pela arte, aparentemente, nenhum tipo de aversão. Mariano (2006) comenta este dado e aponta inclusive que o pai foi um desenhista, “o qual chegou a ilustrar alguns livros infantis.” (MARIANO, 2006). Já Blazquez (1997), indica que a própria vocação artística de Mondrian foi justamente encorajada pelo pai. Apesar disto, Mondrian cresceu num ambiente social inclinado à iconoclastia. Mariano vai encontrar uma abordagem analítica interessante ao assunto em

suas questões gerais de estudo, quando comenta o seguinte fator: “(...) há a relação que estabelece H. L. C. Jaffé<sup>6</sup> entre o gosto pela abstração do grupo De Stijl, em particular de Mondrian, e a influência do calvinismo” (MARIANO, 2006). Este fato poderá ser apurador à monografia em seu estudo, maneira mais produtiva a partir do ponto em que se discutirão aspectos dos interesses religiosos na carreira de Mondrian, de sua pesquisa e busca enquanto artista.

O início da carreira artística de Mondrian foi marcado a principio, paralelamente, por uma influência também familiar, de seu tio, chamado Frits Mondriaan; um pintor semiprofissional. Blazquez (1997) explica que este tio pintor seguia diretamente um modelo de concepção pictórica vinculado à chamada Escola de Haia, um movimento de arte na Holanda, que em sua época, propuseram certa alternativa aos temas da pintura clássica oficial, enfocados em realizar pinturas de cenários mais característicos dos países baixos, como paisagens de interiores rústicos, pastos ou granjas, por exemplo. Esta foi uma influência artística direta durante a fase inicial da carreira do jovem Mondrian.

Figura 2 - Paisagem (1900-1902) - Óleo sobre papelão . 25,5 cm x 38,5 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/bleachworks-gein>

Figura 3 - Fazenda, Brabante (1904) - Óleo sobre cartão. 28,5 cm x 34 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/farmhouse-brabant>

---

<sup>6</sup> Historiador da Arte de origem alemã.

Mariano nos relata que até meados de 1906, ano no qual se verifica definitivamente alguns ensejos de transformação importante no pensamento pictórico do artista, a pintura de Mondrian permaneceria dentro de uma linha academicista e tradicional, com nítidas influências da Escola de Haia, no que tange aspectos de cunho impressionista (MARIANO, 2006). Blazquez (1997) também explica este contexto que atinge influência no pensamento artístico inicial de Mondrian. Blazquez comenta a conjuntura: “A ausência de uma versão local do impressionismo fez com que essa escola (Escola de Haia) encontrasse seguidores na Holanda no início do século.” (BLAZQUEZ, 1997). E complementa: “Em suas primeiras obras Mondrian pinta ao ar livre seguindo o modelo da Escola de Haia, alheia às audácias coloridas dos pós-impressionistas. Nessas pinturas Mondrian usou cores terrosas e tons esmaecidos.” (BLAZQUEZ, 1997).

Figura 4 - Celeiro em Nistelrode (1904) - Óleo em papelão no painel. 33cm x 43 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/barn-nistelrode>

Figura 5 - Fabrica Real de velas (1895-1899) - Óleo sobre tela em papelão. 35cm x 48 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/royal-wax-candle-factory>

Nas pinturas de paisagem deste período observam-se algumas características estilísticas e técnicas, como uma ênfase do aspecto viscoso da

tinta e do uso de uma pincelada espessa, que criam um efeito atmosférico, e aludia a uma dimensão temporal na representação da paisagem.

Mondrian se distancia de uma representação naturalista da paisagem, retratando formas e silhuetas sem se ater a detalhes realistas. Seu objetivo, entre outros, estava em captar aspectos do clima e efeitos da luz na paisagem: “Preferia pintar paisagens e casas tal como as via quando o tempo estava nublado e escuro, ou o sol era muito luminoso, ou quando a densidade atmosférica obscurecia os detalhes e acentuava os principais perfis dos objetos.” (MONDRIAN, 2008 apud MARIANO, 2006).

Figura 6 - Noite de Verão (1906-1907) - Óleo sobre tela. 71 cm x 110,5 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/zomernacht-summer-night>

Figura 7 - alqueiros (1902-1904) - Óleo sobre tela. 22,5 cm x 27,5 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/pollarded-willows>

## 2.2 FASE LUMINISTA

Em 1906 Mondrian atravessa uma fase luminista<sup>7</sup>. Luminismo, como descreve Mariano (2006), trata-se de uma versão local holandesa do divisionismo, movimento inaugurado pelo pintor Paul Signac na França. O autor comenta que o divisionismo “Presume a primeira tentativa na história da arte moderna de objetivar a prática artística, de submetê-la a regras imutáveis.” (MARIANO, 2006). “Essa escolha antecipa a direção que dá vida à obra madura do pintor: à margem da exatidão de suas regras pretensamente científicas (...)” (MARIANO, 2006). O autor (MARIANO, 2006) comenta que Mondrian a partir desta data, passa a realizar experimentos da pintura, refletindo uma profunda mudança em sua obra através de distintas influências, presentes no cenário artístico de sua época. “Há evidências de uma pincelada divisionista até um atrevido emprego de cor herdado do fauvismo francês – o que inaugura seu período luminista.” (MARIANO, 2006). Blazquez também aborda este assunto e comenta sobre as características deste momento no processo de Mondrian. Faz menção (MARIANO, 2006) dos enquadramentos do artista em sua pintura, que chamam atenção enquanto uma construção compositiva muito similar à forma empregada pelo pintor expressionista norueguês Edward Munch. Mondrian viria se influenciar também pela pintura de Van Gogh.

Esta influência aconteceu em relação principalmente à palheta de cores de Mondrian. A intenção do artista teve, nestas circunstâncias, um sentido de princípio da transformação do espaço da pintura (tela) numa espécie de realidade autônoma inerente; estipulando à pintura uma natureza particular, através do intento de promoção de certo senso viável, para aquele momento, da beleza própria da pintura como objeto em si, enquanto finalidade.

---

<sup>7</sup> Luminismo: denominação do Divisionismo na Holanda.

Figura 8 - Casa à luz do sol (1909) - Óleo sobre tela. 52,5 cm x 68 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/house-sunlight>

Figura 9 - Moinho ao Sol (1908) - Óleo sobre tela. 114 cm x 87 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/molen-mill-mill-sunlight>

O uso da cor saturada, aplicada de modo arbitrário, diferentemente ao tratamento naturalista, é o que aproximaria Mondrian num certo período (a partir 1907), do expressionismo, conforme argumenta Blazquez (1997). O autor vai encontrar evidências deste aspecto, não só na pintura, mas também nos escritos de Mondrian, quando cita um trecho dos escritos do artista, no qual se lê: “Primeiro sinal – 1907: transformações. A primeira coisa a ser mudada em minha pintura era a cor.” (MONDRIAN, apud BLAZQUEZ, 1997). Blazquez (1997) também observa outra questão importante precedente na obra de Mondrian. Mesmo diante de experimentos, pesquisas ou estudos, da incorporação de certos vocabulários vanguardistas de sua época; no caso dos expressionistas e fauvistas, por exemplo, o artista vai assimilar conceitos diversos destes “postulados” e ainda assim produzir pinturas coesas a posturas particulares de Mondrian. Desta forma, resultam trabalhos em que se exerce um nítido senso de introspecção pela imagem da pintura relativamente ao que

foi o temperamento do artista, como observa Blazquez: “Mondrian permanece alheio a excessos emotivos.” (BLAZQUEZ, 1997).

Figura 10 - A Árvore Vermelha (1908-1910) - Óleo sobre tela. 70 cm x 99 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/avond-evening-red-tree>

Ainda na primeira década do século, Mondrian se interessa progressivamente pelo conhecimento da mística esotérica e das religiões orientais. São muito importantes estes dados ao que reflete esta fase específica da carreira do artista, em que ele investiga a pintura tendo em vista conceitos e doutrinas vinculadas ao conhecimento de escolas teosóficas oficiais, principalmente no circuito da Holanda. Este é um assunto relevante ao estudo da obra de Mondrian e correspondente às questões mais importantes que este trabalho visa elucidar. Pretende-se revisá-lo com mais detalhamento e profundidade no terceiro capítulo, onde iram se traçar margens da relação e possíveis extensões do conhecimento místico, respaldados na visão de mundo e obra artística de Mondrian. Avaliando-se os aspectos religiosos e místicos de sua biografia, serão salientados aspectos da visão teosófica de mundo, e seu impacto no pensamento teórico e obra plástica de Mondrian.

Blazquez (1997) entende que a religião teve um importante impacto no trabalho de Mondrian e “traduz-se numa série de obras que revelam o propósito do artista de captar a essência íntima das coisas.” (BLAZQUEZ, 1997). Mariano identifica Albert van der Briel, amigo de Mondrian desde 1899, como principal transmissor da nova influência religiosa a ao artista e que por volta de 1903 o pintor atravessa profunda crise religiosa (MARIANO, 2006). Por indicação do amigo, Mondrian faz retiro com objetivo espiritual numa pequena cidade holandesa chamada Uden. No decorrer deste processo, segundo Van

der Briel, Mondrian lê com frequência a Bíblia, principalmente o Evangelho de São João, ao tempo que irá se familiarizar também com a obra de Lao Tsé.<sup>8</sup> Neste período Mondrian se vincula ao conhecimento, não somente das religiosidades predominantes do ocidente, mas paralelamente toma conhecimento de visões religiosas orientais distintas. Será Van der Briel quem irá iniciar Mondrian na doutrina da teosofia, conforme relatado por Mariano (2006).

Blazquez (1997) ressalta também um importante aspecto sobre o contato do artista com conteúdos de procedência teosófica. Segundo ele, para Mondrian, a teosofia vem se apresentar como uma linha de pensamento e doutrina estruturalmente útil a certa demanda de uma visão de mundo necessária às aspirações do artista como sujeito. Mondrian articula esta fonte teosófica como uma síntese capaz de inscrever uma intrincada extensão de respaldos filosóficos, religiosos e também científicos na construção de um conhecimento pleno sobre a realidade.

A partir deste contato com as novas crenças esotéricas, no caso a teosofia, Mondrian afasta-se gradativamente do calvinismo (BLAZQUEZ, 1997). Em alguns anos, de fato, Mondrian abandona definitivamente a Igreja Protestante. Em maio de 1909, Mondrian se associa a Sociedade Teosófica holandesa. A partir desta data, conforme indicado por Mariano: “é possível rastrear reais intenções que Mondrian persegue em seu trabalho de pintura, que estão associadas “sem ambiguidades” com estas novas crenças.” (MARIANO, 2006). Mariano serve-se em sua abordagem de um trecho de citação da fala do historiador da arte norte-americano Michel Seuphor, amigo de Mondrian e seu principal biógrafo. Ele diz que, ao longo da vida do pintor, “o calvinismo é sobrepujado pela teosofia e depois à teosofia é absorvida pela Nova Plástica, que tudo deve expressar sem palavras” (MARIANO, 2006).

### 2.3 FASE SIMBOLISTA

Em 1911, Mondrian realiza estadia na cidade de Doumburg, onde reside um importante pintor e teósofo holandês chamado Jon Toorop, juntamente a toda uma comunidade de artistas jovens<sup>2</sup>. Ali, na ocasião, Mondrian estreita

---

<sup>8</sup> Lao Tsé: autor expoente da religião taoísta.

laços com Toorop e realiza importantes trabalhos relativos a esta fase, onde, movidos por um forte simbolismo, se destacam certas imagens como o famoso tema do moinho, além de outras paisagens referentes a uma catedral de culto protestante em particular, comumente intitulada Igreja de Doumburg. No mesmo ano Mondrian irá encerrar a breve fase simbolista que atravessa desde seu contato inicial com os conteúdos teosóficos e esotéricos em geral. Trava contato com a obra de Picasso e Braque, ao passo que em 1914, residindo agora em Paris, desenvolve uma visão pessoal do cubismo sintético<sup>9</sup>.

Figura 11 - Farol em Westkapelle (1910) - Óleo sobre tela. 135 cm x 75 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/lighthouse-westkapelle-1>

#### 2.4 FASE CUBISTA

Mondrian irá realizar uma rápida assimilação do cubismo. Blazquez (1997) traça fatores e características relativas a esta fase. As primeiras pinturas cubistas de Mondrian são referências diretas ao trabalho de Cézanne, ao passo que realiza outras pinturas subsequentes com base maior em Picasso e

---

<sup>9</sup> Fase avançada do cubismo.

Braque. “Mondrian realizou em feitiço cubista um bom número de telas a partir do tema da árvore.” (BLAZQUEZ, 1997). Esta seria uma série marcante no corpo de sua obra, pois delimita a confluência de seus conhecimentos e aspirações da fase anterior, balizada pelas leituras e práticas referentes à teosofia.

O artista vem com isso marcar sua maneira de objetivar a natureza e codificar a imagem em estruturas geométricas, a partir de formas sensuais da percepção naturalista, como tão bem sintetiza o elemento arbóreo. Símbolo intrigante da natureza, Mondrian insiste nesta imagem, e realiza uma coligação de fatores e elementos em contraste representacional (essência/expressão formal). Confirma Blazquez (1997) que é possível inicialmente, nesta investigação cubista, realizar certa distinção compositiva do “modo esquemático do perfil da vegetação” (BLAZQUEZ, 1997). E complementa: “Depois a abstração é quase total. A estrutura da árvore sugere uma dinâmica trama de linhas.” (BLAZQUEZ, 1997).

Figura 12 - Quadro no. 4 (Quadro nº 4) / Composição no.VIII / Composição 3 (1913) - Óleo sobre tela. 95 cm x 80 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/tableau-no-4-painting-no-4-composition-noviii-composition-3>

Na medida em que Mondrian desenvolve as obras cubistas, sua pintura ganha um tom gradativamente monocromático. Segundo Blazquez (1997), isso deve ocorrer juntamente a um sentido de supressão, por conseguinte, de todo vestígio figurativo da pintura. Este processo irá se desenvolver por Mondrian numa extração contínua dos elementos descritivos da representação compositiva. Trata-se, portanto, de uma característica da maior importância à obra completa do pintor, pois a tarefa em questão é um princípio reflexivo onde Mondrian deve, conforme o indica Blazquez: “delinear o processo posterior de rígida geometrização que seu trabalho experimentará.” (BLAZQUEZ, 1997). São estes os indícios principais de que o período cubista contribui ao estreitamento formal de sua obra madura, a partir daí “os vínculos que ligam Mondrian ao cubismo são cada vez mais tênues: os títulos, provenientes do âmbito musical, enfatizam o caráter abstrato destas obras.” (BLAZQUEZ, 1997). Mondrian logo apresenta trabalhos onde retoma experimentos do

comportamento da cor, baseado numa gama pouco mais variada, onde se iniciará uma delimitação pictórica estrita a um novo elemento estruturante: a trama ortogonal.<sup>10</sup>

Figura 13 - Composição com grade 8: composição de xadrez com cores escuras (1919) - Óleo sobre tela. 84 cm x 102 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/composition-grid-8-checkerboard-composition-dark-colors>

Esta transição compositiva é claramente observada em algumas obras a partir 1915 em que Mondrian realiza novas descobertas referentes à representação compositiva que vincula alguns princípios de experimentação de um pensamento plástico indicativo às ortogonais. “No transcurso de sua estadia na Holanda durante a Primeira Grande Guerra, Mondrian viaja para o litoral e realiza uma serie de obras inspiradas no choque das ondas contra os diques.” (BLAZQUEZ, 1997). Sobre este período Blazquez nos cita uma importante fala do próprio artista, na qual se denota alguns pontos fundamentais ao assunto, em que diz: “Ao observar o mar, o céu, as estrelas, eu pretendia mostrar sua função plástica através de um grande número de cruzeiros horizontais e verticais. Impressionado pela imensidão da natureza, tentava expressar sua expansão, sua placidez, sua unidade” (BLAZQUEZ, 1997). Mondrian através deste momento buscou de forma pontual verificar e qualificar, pela expressão plástica, seu senso e convicção sobre a condição íntima, essencial, constituinte aos fenômenos manifestados da realidade na natureza. A partir de um pensamento compositivo que evoca alguns princípios da construção pictórica advinda do impressionismo tardio, Mondrian lança mão,

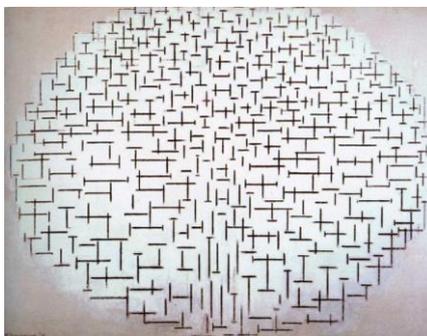
---

<sup>10</sup> Característica fundamental da estrutura compositiva neoplástica de Mondrian.

numa série de obras, de soluções plásticas baseadas em segmentações da paisagem em retrato.

Em obras como “Composição nº 10: Pier e Mar” (1915) e “Composição com Linhas” (1917) se vê um claro reducionismo de elementos visuais. O historiador da arte, Meyer Schapiro, em sua famosa obra crítica publicada em 1978, intitulada “Ordem e Acaso na Pintura Abstrata”, aborda algumas características que confluem nesta curta fase peculiar pós-cubista do artista. Schapiro (1996) analisa a condição estrutural destas composições. Em primeiro lugar denota-se à Mondrian um gosto pelo simples, pelo regular, traduzido pelos elementos ortogonais rígidos, ainda que dispersos<sup>11</sup>. Nestas obras em questão, o comportamento visual geral das pinturas esta baseado em simples linhas, ou “traços”; distribuídos hora no sentido horizontal, são reforçadas por outros em sentido vertical, e vice-versa<sup>12</sup>. A intenção do artista está para Schapiro, baseada numa dimensão idealista das “Relações puras” (SCHAPIRO, 1996), capaz de atribuir valores como representações “veladas”; relativas ao que é essencial ou arquetípico nas estruturas da natureza.

Figura 14 - Composição nº 10 (1915) - Óleo sobre tela. 85 cm x 108 cm.



Fonte: <http://arthistoryproject.com/artists/piet-mondrian/pier-and-ocean-composition-no-10/>

---

<sup>11</sup> Schapiro, p. 329

<sup>12</sup> Schapiro, p. 314

Figura 15 - Composição em preto e branco (1917) - Óleo sobre tela 108. cm x 108 cm.



Fonte: <http://arthistoryproject.com/artists/piet-mondrian/composition-with-lines-composition-in-black-and-white/>

Para Mondrian trata-se esta de uma fase de exclusões de todo aspecto ornamental, ademais de qualquer esquema simétrico pré-concebido. As imagens em questão são formuladas num modelo alusivo de interceptação do plano pictórico, apresentando um corte (close) da tela, como numa espécie de limite abrupto da imagem. Esta estratégia clássica corresponde a certa visão compositiva intencionada pelo artista, na medida em que alguns elementos (linhas) dispostos no espaço da pintura tendem a indicar um senso implícito da continuidade espacial da imagem para além dos limites do campo do quadro; concebendo um padrão de horizontais e verticais, de extensão infinita<sup>13</sup>. Este princípio de composição pode ser percebido claramente desde pinturas anteriores, como as famosas paisagens com o tema do moinho (“Moínho Vermelho” – 1911, por ex.) típicas de seu período simbolista. Schapiro (1996) observa que desde as experimentações da fase pré-cubista, Mondrian antecipa o uso das unidades geométricas da sua obra abstrata; porém, o princípio de segmentação que se apresenta nesta curta fase, é compreendida como uma característica peculiar.

---

<sup>13</sup> Extensão virtual da grade ortogonal, intencionada por Mondrian em algumas composições.

Figura 16 - Moinho Vermelho (1911) - Óleo sobre tela. 150 cm x 86 cm.

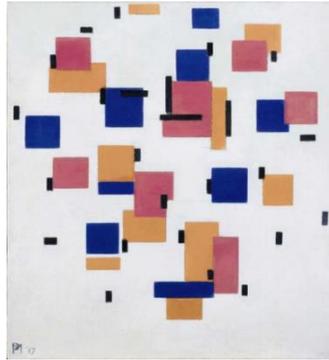


Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/molen-mill-red-mill>

Nikos Stangos, historiador da arte e escritor de origem grega, em seu livro “Conceitos da Arte Moderna” (2000), dedica um capítulo ao texto de Kenneth Frampton, autor que analisa a história do movimento vanguardista holandês De Stijl, do qual Mondrian participou numa posição fundamentalmente protagonista. Frampton apresenta alguns pontos a respeito da obra do artista, no que tange, principalmente, seu cruzamento com a história do De Stijl. Para este autor, a partir do ano de 1917, Mondrian encontra-se “num ponto de partida intelectualmente novo” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000).

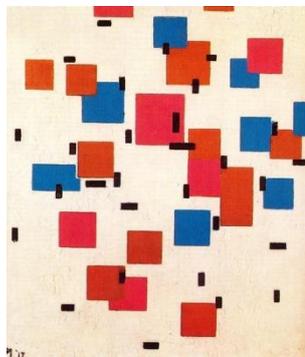
Ele (FRAMPTON, 2000) se refere a um novo momento da obra de Mondrian em que se pratica uma série de pinturas, experimentando o comportamento de elementos abstratos regulares, aplicando ao plano, no caso, formas retangulares coloridas em amarelo, azul e rosa. Diz Frampton: “Nessa conjuntura, ele abandonou para sempre tanto a paleta e a técnica de aplicação de tinta em massas, características do seu período pós-cubista de 1912-13, quanto à nervosa linearidade staccato<sup>3</sup> e o formato elíptico de seu estilo “mais-menos” ou “oceânico” de 1913-14.” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000).

Figura 17 - Composition in Colour A (1917) - Óleo sobre tela. 50cm x 44cm.



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-in-color-a-1917>

Figura 18 - Composição em planos coloridos B (1917) - Óleo sobre tela. 50cm x 44cm.



Fonte: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/mondrian-guide-to-life>

## 2.5 MONDRIAN E O GRUPO DE STIJL

Os anos de 1915 e 1916 delimitaram fatos e circunstâncias, propícias e fundamentais ao impacto transformador de caráter estético da arte de Mondrian. Na perspectiva de delimitar as bases diretas de pensamento do artista em suas obras, juntamente aos membros que compuseram o manifesto inicial do programa de arte na revista De Stijl. Mondrian engendrou termos de uma nova condição à arte, para estipular atributos estéticos fundamentais, que devem em sua visão, se aplicar a toda uma extensa gama das “disciplinas” artísticas. A atuação do grupo abrangeu desde o design de interiores à pintura, escultura e arquitetura de um modo geral.

Trata-se, portanto, da adesão e coesão como grupo, de modo inicial, por parte destes artistas e entusiastas das mais diversas áreas, num impulso filosófico, marcado historicamente pela publicação das influentes obras

escritas<sup>14</sup>: “A nova imagem do mundo” (Hetnieuwe Wereldbeeld) e “Princípios de matemática plástica” (Beeldende Wiskunde), ambas desenvolvidas e apresentadas pelo matemático e teósofo M. H. P. Schoenmaekers, ou somente Dr. Schoenmaekers, de origem holandesa.

Kenneth Frampton descreve também esta relação, a nível interpessoal à Mondrian; em que antecipara a conjuntura de pensamento situado pelo grupo De Stijl. O autor analisa: “Foi já o Mondrian de inclinações teosóficas quem forjou em Laren, em 1914, o vínculo inicial entre o “movimento incipiente” e as ideias de Schoenmaekers.” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000). Além deste traço, Frampton aponta outros fatores históricos importantes na abordagem inicial do grupo, através de uma citação do notável teórico e historiador da arte moderna na Holanda, H. C. L. Jaffé; principalmente na revisão sobre o De Stijl:

(...) cumpre reconhecer ter sido Schoenmaekers quem virtualmente formulou os princípios plásticos e filosóficos do movimento De Stijl, quando, em seu livro A nova imagem do mundo, referiu-se à preeminência cósmica da ortogonal da seguinte maneira: “Os dois contrários fundamentais completos que dão forma à Terra são a linha do horizontal de energia, isto é, o curso da Terra em redor do Sol, e o movimento vertical, profundamente espacial, dos raios que se originam no centro do Sol (...)” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000).

Mais adiante, na mesma obra, Jaffé verifica os escritos de “Schoenmaekers que correspondem ao sistema de cores adotadas pelo De Stijl: “As três cores principais são essencialmente o amarelo, o azul e o vermelho. São as únicas cores existentes... O amarelo é o movimento do raio... O azul é a cor contrastante do amarelo. Como cor, azul é o firmamento, a linha, a horizontalidade. O vermelho é a conjugação ode amarelo e azul... O amarelo irradia, o azul ‘recua’ e o vermelho flutua.” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000).

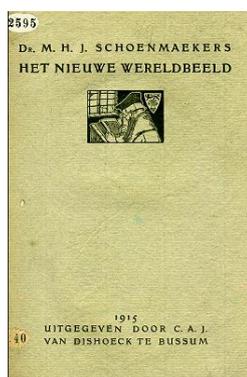
Esta fala denota, portanto, todo um cenário precedente à formação do manifesto, onde Mondrian e o Dr. Schoenmaekers trocaram ideias continuamente e realizaram diversos alinhamentos conceituais, entre às teorias do segundo e as teses de aplicação plástica e seus respectivos respaldos artísticos pelo primeiro. Frampton (2000) aborda e esclarece esta situação: “Os

---

<sup>14</sup> principais obras do Dr. Schoenmaekers; assimiladas em grande medida pelas teorias estéticas do grupo De Stijl.

anos de 1915 e 1916 viram Mondrian em Laren, em contato frequente com Schoenmaekers. Durante esse período, ele virtualmente não produziu qualquer pintura<sup>15</sup>, mas, em vez disso, escreve o seu ensaio teórico básico, intitulado Neoplasticismo na pintura, publicado inicialmente como *De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst*, em 1917-18, nos primeiros 12 números da revista *De Stijl*, e depois reelaborado duas vezes, em francês e inglês, como *Le neo-plasticisme*, publicado em 1920 e depois, como *Plastic Art and Pure Plastic Art*, editado em 1973.” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000).

Figura 19 - Livro Schoenmaekers: "A nova imagem do mundo" (1915)



Fonte: [http://www.dbnl.org/tekst/scho003nieu01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/scho003nieu01_01/)

Vê-se um conflito de dados e discordância histórica sobre a biografia de Mondrian (1915-17): Frampton apresenta uma informação que se choca com a abordagem que, por exemplo, Meyer Schapiro realiza.

Também observou a respeito deste processo o autor Manoel Blazquez, quando indica num breve trecho de seu livro<sup>16</sup> certo aspecto fundamental a esta concepção básica estipulada por Mondrian ao movimento incipiente: “A partir disto Mondrian elabora um programa – exposto de forma prolixa nas páginas da revista *De Stijl*, que concebe a obra de arte como um veículo a expressar força e a harmonia do Universo por meios exclusivamente plásticos.” (BLAZQUEZ, 1997).

<sup>15</sup> Afirmativa controversa; por ex.: "Composição nº 10" (1915) - importante obra na transição cubismo-neoplasticismo.

<sup>16</sup> PIET MONDRIAN, 1995.

Foi através da revista De Stijl que artistas como Piet Mondrian puderam expor suas ideias e propor um direcionamento aplicado comum, para idealizar toda uma perspectiva de mundo e ao estabelecimento de condições efetivas de coordenação e cooperação social estética. O grupo foi amplamente motivado num fomento conceitual básico, centrados numa dimensão de construção plástica intencionalmente “pura”. O movimento perdura como força ativa ao longo de quatorze anos, desde 1917.

Figura 20 - Capa de edição da revista De Stijl.



Fontes: <https://www.nexojournal.com.br/especial/2016/02/01/A-arte-de-Mondrian-e-os-artistas-do-Stijl>

Figura 21 - Gerrit Rietveld - Poltrona em azul e vermelho (1917) - 87,5cm x 60cm x 76cm. Madeira de contra placa.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/red-and-blue-chair>

Frampton (2000) aponta também a formação do grupo: caracterizado pelos artistas Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e Gerrit Rietveld, principalmente, o De Stijl coligou uma série de signatários<sup>17</sup> desde o primeiro

---

<sup>17</sup> Membros De Stijl; colaboradores.

manifesto, que se operou sob “a égide editorial de Van Doesburg” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000). Alguns membros fundadores (como Bart Van der Leck) iriam se dissociar-se do grupo ainda no primeiro ano<sup>18</sup>. Por outro lado, a participação fundamental ao grupo de, por exemplo, Gerrit Rietveld, seria “recrutada” para uma sucessão subsequente. Para Frampton, a história do De Stijl se constitui por três fases gerais, mais ou menos distintas: “A primeira, de 1916 a 1921, é uma fase formativa e essencialmente centrada na Holanda, com alguma participação externa; a segunda fase, de 1921 a 1925, deve ser considerada um período de maturidade e disseminação internacional; ao passo que a terceira fase, de 1925 a 1931, deve ser vista como um período de transformação e de desintegração final.” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000).

Frampton (ano) apresenta de maneira sucinta alguns fatores marcantes sobre a história deste movimento, destacando também o papel de Mondrian nas relações. Este autor frisa a importância da atitude e participação gregária do artista, que paralelamente a Theo Van Doesburg, auxiliou em diferentes quesitos o processo de formação deste circuito que, enquanto grupo, fomentou novas ideias. Frampton, servindo-se da análise de H. L. C. Jaffé, coloca: “(...) foi Mondrian quem estabeleceu, Leyden, em 1916, a fecunda ligação com Bart van der Leck, um artista por quem ele e Van Doesburg foram imediatamente influenciados.”(FRAMPTON, apud STANGOS, 2000). “Compreende-se<sup>19</sup> também a participação, de dois artistas que de forma especial desempenharam papéis “catalisadores”; ainda que de modo efêmero, na colaboração ao desenvolvimento estético do pensamento geral do De Stijl, o artista belga George Vantongerloo, e o pintor abstracionista holandês Bart van der Leck.” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000). Segundo o autor, se referindo a estes dois artistas, argumenta que “As respectivas contribuições parecem agora terem sido cruciais, visto que, sem eles, pode-se questionar seriamente se os artistas principais do De Stijl teriam sido capazes de desenvolver suas características estéticas com uma convicção tão imediata.” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000).

---

<sup>18</sup> 1917.

<sup>19</sup> Frampton, in Stangos, p. 126

Mondrian e Bart van der Leck desenvolvem por formulações distintas e separadas, porém inicialmente complementares em sua conjunção, o que vão considerar previamente, de forma pioneira, uma nova “plástica pura”<sup>20</sup>. Theo van Doesburg seguirá ambos na sequência. Mondrian irá em 1925<sup>21</sup>, finalmente romper com o grupo De Stijl: “(...) a terceira fase da atividade do De Stijl, de 1925 em diante, é a de um desenvolvimento pós-neoplástico acompanhado por sua desintegração. No começo, houve o dramático rompimento de relações entre Mondrian e Van Doesburg, causado quando este último introduziu a diagonal em seus trabalhos de 1924.” (FRAMTON, apud STANGOS, 2000). Esta famosa situação biográfica do artista, da modificação “arbitrária” do formato ortogonal por parte de Theo Van Doesburg, condição predeterminada por Schoenmaekers<sup>22</sup>; se convertera para Mondrian numa deturpação inadmissível: “Do grupo De Stijl holandês original, somente Mondrian permaneceu ativo, para continuar demonstrando sozinho, no domínio da pintura, o tenso equilíbrio de sua visão singular, austera e, no entanto, de extraordinária riqueza.” (FRAMPTON, apud STANGOS, 2000).

Mondrian viria desenvolver uma produção pictórica específica, que até meados da segunda década do século ainda não havia assumido sua configuração mais característica. Balizada por seus escritos, esta fase principal de sua pintura se tornaria uma obra referencial na história da arte moderna; batizada pelo artista como Neoplasticismo. Este conceito trata-se, pois, de uma estética primeiramente na pintura<sup>23</sup>, que diz respeito a um sistema restrito, pré-estabelecido, entre cores e formas. Desde meados de 1918<sup>24</sup>, manifesta Mondrian, em seus escritos, indícios deste programa estilístico desenvolvido e assumido como princípio plástico fundamental pelo artista e que partiu de uma premissa teórica especialmente ligada a Schoenmaekers. “Um artigo da revista De Stijl, há uma citação de Shoenmaekers em Mondrian, sobre a necessidade de limitar “às três cores primárias mais branco, o preto e o cinza”. (BLAZQUEZ, 1997).

---

<sup>20</sup> Neoplasticismo

<sup>21</sup> Segundo Kenneth Frampton. Stangos

<sup>22</sup> "A nova imagem do mundo" (1917).

<sup>23</sup> Conforme as teorias de Mondrian.

<sup>24</sup> Segundo Kenneth Frampton. Stangos

“Reduzir a cor natural à primária transforma a manifestação mais exterior da cor novamente na mais interior.” (MONDRIAN, 2008, p. 46).

Segundo o que cita Blazquez (1997), a partir dos próprios escritos de Mondrian, se diz que: “na pintura real-abstrata, a cor primária significa somente que ela atua como cor básica. Assim ela aparece de forma muito relativa; o essencial é que a cor se liberte do individual e das sensações individuais, e que apenas manifeste a emoção serena do universal”. (BLAZQUEZ, 1997).

Isto se refere a uma intenção marcante na personalidade do artista, aplicada diretamente ao seu modelo programático compositivo da pintura neoplástica. “Mondrian reduziu sua paleta às três cores elementares – vermelho, amarelo e azul – e a uma série de “não-cores”: preto, cinza e branco. No entanto mantém dúvida sobre a espessura do reticulado. Inicia-se com um preto intenso, que evidencia a separação entre os planos coloridos.” (BLAZQUEZ, 1997).

“A redução à cor primária leva á interiorização visual da matéria, a uma manifestação mais pura da luz. A matéria, a corporeidade (por causa de sua superfície) faz com que vejamos a luz incolor do sol como cor natural.” (MONDRIAN, 2008, p. 46).

Figura 22 - Composição I (1921) - Óleo sobre tela. 103 cm x 100 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/tableau-i-painting-i>

Complementando a análise, o autor explica: “Até 1923, as linhas negras que separam os campos de cor, não alcançam as bordas do quadro.” (BLAZQUEZ, 1997). Com este procedimento peculiar, de Mondrian pretende

realizar uma relação de atribuição expansiva dirigida, entre o espaço da tela enquanto pintura e uma possível extensão virtual desta para o ambiente físico à volta do quadro. Desta maneira, o artista propõe fazer das tramas ortogonais, estruturantes de sua pintura, “(...) fragmentos de uma trama infinita.” (BLAZQUEZ, 1997).

Giulio Argan também vem explicar alguns aspectos e características do comportamento compositivo e da proposição pictórica desenvolvida por Mondrian através das obras Neoplásticas. São trabalhos que compreendem cerca de vinte anos da carreira do artista, elaborada segundo o estrito aprofundamento de sua teoria e visão artística. Mondrian analisa, quase que de modo científico, os detalhes das possibilidades plásticas e conceituais de seu modelo maior de estrutura pictórica que se pode conceber em vínculo com sua intenção estendida ao social. É observado que o pretendido resultado da noção plena de equilíbrio e do restauro da harmonia no campo plástico, delimitado na tela da pintura, seria obtido, na análise de Argan (1992) por uma “grande superfície” de não-cor (preto e branco) em conjunção com áreas bem menores de cor ou matéria<sup>25</sup>.

Na pintura de Mondrian, há também uma extensa série de nuances de composição que predicam um significativo efeito conceitual. A variação de brancos no trabalho de Mondrian é um exemplo deste aspecto. Para Mondrian, brancos “quentes” (com uma adição mínima de pigmentação amarela) e brancos “frios” (com adição de verde ou azul), representam variações nas quantidades de luz<sup>26</sup>.

Argan (1992) entende que Mondrian realiza uma operação pictórica que, utilizando-se de linhas coordenadas (verticais e horizontais) subdivide a superfície, resolvendo a estrutura compositiva “numa proporção métrica” (ARGAN, 1992). Para Argan, as superfícies e os planos, as cores e as linhas, implicam numa interação de elementos que corresponderia à “terceira dimensão”<sup>27</sup> da obra de Mondrian. Esta interação, infinitamente variável dos elementos dispostos na tela em relação ao que são os planos e as linhas,

---

<sup>25</sup> Característica compositiva de materialidade nos planos de cor em Mondrian; Neoplasticismo.

<sup>26</sup> Significados do jogo de cores na composição neoplástica.

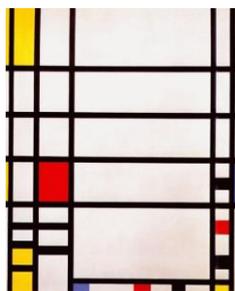
<sup>27</sup> Dinâmica compositiva neoplástica de Mondrian.

forma o que o autor denomina de “três dimensões da obra de Mondrian”. (ARGAN, 1992)

Também o crítico de arte e teórico historiador Yve-Alain Bois, em seu livro “A Pintura como Modelo” (2009), observa a obra de Mondrian, no texto “Piet Mondrian: New York City (1942)”. Bois comenta um ponto determinante sobre esta obra madura do artista, que vai justamente ao encontro das ideias expostas por Argan. Estes aspectos “dimensionais” da pintura neoplástica estariam para Bois (2009) explicados na seguinte perspectiva: todas as obras do período neoplástico são, essencialmente, compostas pela oposição entre os elementos variáveis (posição/dimensão/cor) e o elemento invariável (ângulo reto).

Nessa mesma medida de valores, irá se comportar também outra série de trabalhos marcantes, que caracterizam a fase final da vida de Mondrian a partir dos anos 40. Desde os tempos de sua estadia em Paris (até finais da década de 30), o artista começa a investigar alguns pontos específicos de seu próprio sistema pictórico, articulado pelo interesse temático no fenômeno do trânsito populacional urbano<sup>28</sup>. Característica da vida nas grandes cidades, o artista observa o comportamento deste fluxo no organismo da urbe. Esta visão de Mondrian integra e explora um conceito do caráter holístico e dinâmico sobre esta “grande vida” formulada pela comunidade cidadina.

Figura 23 - Trafalgar Square (1939–1943) - Óleo sobre tela. 1,45 m x 1,2 m.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79879?locale=en>

Pela iminência da 2ª Guerra Mundial o artista se translada para a Inglaterra, onde irá passar um curto período de tempo, cerca de dois anos.

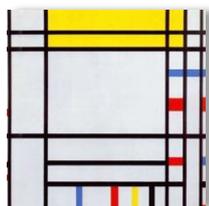
---

<sup>28</sup> Visão da vida e comportamento citadino em larga escala populacional: mirada ao urbano de Mondrian.

Logo se mudará para os Estados Unidos decorrentemente de um evento bélico: um bombardeio na cidade de Londres<sup>29</sup>. Meyer Schapiro<sup>30</sup> comenta esta fase do artista, no que toca principalmente a pintura, na qual irá Mondrian conferir igualmente às obras, porém sob uma nova roupagem, o aspecto ortogonal (cruz) de sentido simbólico opositivo; num processo signficante de síntese ou de uma integração equilibradora. Configura-se, portanto, uma série marcada pelo controle do aleatório e a liberdade do regular<sup>31</sup>.

Este conjunto de características confere às obras qualidades particulares, do ritmo e do movimento (deslocamento e alocação<sup>32</sup>), gerando marcadamente diversas sensações. Schapiro analisa cuidadosamente estes sentidos no conjunto de pinturas que iniciará com uma transição postulada por “Place de La Concorde” (1938-43), que se desdobra adiante numa nítida nova fase através de “New York City” (1942) e encontrará eco definitivo na obra “Broadway Boogie-Woogie” (1943) e finalmente, em “Victory Boogie-Woogie” (1942-44), seu último trabalho interrompido em decorrência da morte do próprio artista.

Figura 24 - Place de la Concorde (1938–1943) - Óleo sobre tela. 93,98 x 94,46 cm.



Fonte: <https://www.dma.org/collection/artwork/piet-mondrian/place-de-la-concorde>

---

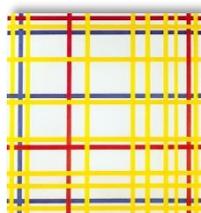
<sup>29</sup> Mondrian foge da guerra, trasladando-se de Londres aos Estados Unidos.

<sup>30</sup> Crítico e historiador da arte de origem norte-americana.

<sup>31</sup> Trama ortogonal.

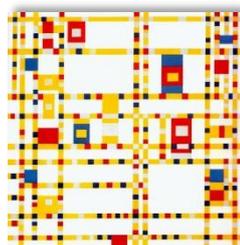
<sup>32</sup> Schapiro, p. 329

Figura 25 - New York City (1942) - Óleo sobre tela. 119,3 cm x 114,2 cm.



Fonte: <http://www.ciudadpintura.com/>

Figura 26 - Broadway Boogie Woogie (1942-1943)- Óleo sobre tela. 127cm x 127 cm.



Fonte: <http://www.piet-mondrian.org/broadway-boogie-woogie.jsp>

Figura 27 - Victory Boogie Woogie 1942-1944 - Óleo, fitas, papel, carvão vegetal e lápis sobre tela. 127,5 cm x 125,5 cm.



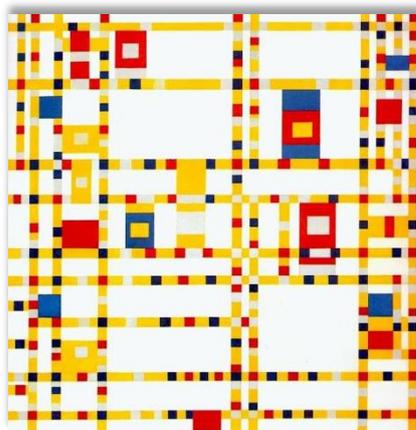
Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/victory-boogie-woogie>

Para o autor, estas obras se configuram pelo sentido principalmente do uso aparente, em suas próprias palavras, de: “Liberdade e controle na oposição entre regular e aleatório (ritmo, sensação e movimento).” (SCHAPIRO, 1996). Schapiro irá observar que a obra “Broadway Boogie Woogie” (p. 325) apresenta de modo definido uma perspectiva de construção diferenciada em relação a seus trabalhos anteriores, especialmente no que diz respeito ao uso da cor, que desde “New York City” se utilizará de faixas coloridas enquanto linhas regulares da composição ortogonal; além dos próprios planos de cor, estabelecidos agora numa sequência cambiante. “Em

seus últimos anos: Mondrian transformou sua arte abstrata através de certas características que reavivaram, em certo modo, as qualidades da pintura neo-impressionista. – sobretudo o colorido.” (SCHAPIRO, 1996).

Ainda assim o autor chama atenção ao seguinte: “(...) ele (Mondrian) não retornou às pinceladas aparentes ou a representação.” (SCHAPIRO, 1996, p. 323). Analisa-se, portanto algo importante, sobre o fato do artista permanecer até os finais de sua carreira utilizando-se pictoricamente de elementos construtivos regulares e o que se chama de “toque desapaixonado”. “Nesta obra culminante, Mondrian inspirou-se em seus estilos antigos. Vemos novamente a grade estabilizadora. As unidades moleculares dispersas; os padrões repetidos de cores primárias como em sua fase neoimpressionista; e a composição de grandes quadrados aplicados como planos de cor separados nas pinturas de 1917” (SCHAPIRO, 1996).

Figura 28 - Broadway Boogie Woogie (1942-1943) - Óleo sobre tela. 127 x 127 cm.



Fonte: <http://www.ciudadpintura.com/>

Torna-se assim esta uma espécie de obra síntese, que agrupa assuntos e aspectos de muitos trabalhos referenciais anteriores desenvolvidos em diferentes épocas e justamente imprescindíveis à formação (ou alcance) do desenvolvimento de sua obra mais madura, o neoplasticismo; que é levado a cabo agora numa outra direção da interatividade dos elementos compositivos e seus sentidos de percepção. Segundo Schapiro (1996, p. 329), em Broadway Boogie Woogie, se aplica uma concepção compositiva própria da fase cubista precedente ao neoplástico, de uma “Intersecção elusiva de planos:

afastamento do determinismo de plano único.” (SCHAPIRO, 1996). Características importantes são estas afinal, que chamam atenção em relação principalmente a certa subversão da ideia formal de condicionamento planar respectivo à obra neoplástica; dos objetivos estipulados por regras fixas de seu próprio repertório artístico e teórico. “Mondrian nunca foi tão livre, tão colorido e próximo ao espetáculo urbano, em seu duplo aspecto arquitetônico da interminável construção de unidades regulares repetidas e do acaso no contínuo movimento de pessoas, tráfego e luzes brilhantes” (SCHAPIRO, 1996, p. 330).

Com todo seu legado Mondrian impulsiona algumas das conquistas fundamentais à teoria e história da arte moderna, implicando numa postulação particularmente necessária a determinada geração que viria desempenhar papéis significativos no campo da arte, mais precisamente para o que configura um momento inicial pós-moderno, desde os concretistas na América Latina aos minimalistas estadunidenses<sup>33</sup>. Como um dos grandes nomes da história do Abstracionismo, o artista contribuiu para um princípio de encerramento da consciência imagética naturalista enquanto fundamento em Arte, que desde a antiguidade atrela mimeticamente a produção da imagem artística à Natureza como princípio<sup>34</sup>.

Manoel Blazquez (1997) confirma este ponto quando entende que Mondrian realiza uma “Libertação da obra de arte de sua dependência da Natureza como referencial objetivo (...)” (BLAZQUEZ, 1997). Para este autor, as obras neoplásticas de Mondrian acarretam esta dimensão, pois se configuram, em suas palavras, “Regidas por normas próprias e, portanto, emancipada da submissão aos objetos do mundo sensível.” (BLAZQUEZ, 1997). Ainda assim Blazquez destaca que o artista permanece como “Prosseguidor da tradição platônica” (BLAZQUEZ, 1997), na medida em que vincula beleza num sentido axiomático como sinônimo de verdade. Para o artista, a beleza que coexiste à manifestação do mundo é indicadora de um princípio superior derivado da verdade que há em sua essência.

---

<sup>33</sup> Texto sobre o movimento minimalista (pg. 212 - 213) compilado e publicado no livro de Nikos Stangos, "Conceito da Arte Moderna" (1991).

<sup>34</sup> Pintura Naturalista.

“O artista verdadeiramente moderno sente conscientemente a abstração da emoção da beleza: conscientemente ele reconhece que a emoção da beleza é cósmica, universal.”. (MONDRIAN, 2008, p. 28).

Porém, ocorre também certa transformação importante de sentido filosófico e conceitual (implícito) determinante na abordagem que Mondrian estipula à obra de arte em seu período de transição estilística; da figuração à experimentação abstrata. Nesta nova concepção, entende-se basicamente que a pintura deve, diante da Natureza, expressar sua própria realidade enquanto tal, independentemente. Isto se dá justo em função da ruptura num um processo de ligação histórica entre o pensamento da pintura e a natureza como fonte primária. Entende-se que Mondrian, “(...) termina por reivindicar autonomia total da obra de arte.” (BLAZQUEZ, 1997). O autor se refere no caso a uma condição, em termos de conceito, onde a obra de arte torna-se algo de uma entidade autônoma, “regulamentada” em suas próprias “leis”, ou verdades e fundamento. Blazquez (1997) chama atenção para o fato de Mondrian buscar realizar tal emancipação, que pretende alcançar inclusive a subjetividade do próprio artista.

Mondrian visa eliminar na arte e na vida, por conseguinte, o que se entendeu como elemento dito “trágico”: aquilo que estaria relacionado às qualidades inconscientes plasmadas pelo fazer artístico, que coligam o espectador ao universo psicoemocional individual do artista. Conforme se estipula pelo pensamento de Mondrian, se faz necessário ao artista abster-se de “qualquer intenção de influência o espectador” (BLAZQUEZ, 1997). Através da perspectiva de regimento interno referente à pintura neoplástica, a exclusão do material subjetivo torna-se um exercício contínuo no trabalho da construção pictórica, tendo em vista que “O artista deve abster-se de qualquer intenção de influenciar o espectador.”. (BLAZQUEZ, 1997). Desta maneira a obra de arte compreende não uma necessidade em influenciar seu espectador, conforme expresso, senão de maneira colaborativa visa o artista enriquecer sutil e gradativamente o self deste mesmo, a partir de uma conjuntura estrutural estética harmozinadora pela pintura, no caso do trabalho de Mondrian.

Estes objetivos na arte neoplástica estão intimamente relacionados a um projeto e uma preocupação estendida ao social, desde suas bases fundamentais às suas crenças e aspectos mais peculiares, como o processo de confecção pictórica, por exemplo. Blazquez cita Mondrian na medida em que o artista comenta este assunto e realiza a seguinte observação: “(...) hoje em dia, a arte é da maior importância, pois deve demonstrar plasticamente, ou seja, de maneira direta e livre de nossa concepção individual, as leis, que fazem surgir a vida verdadeiramente humana.” (MONDRIAN, 2008, apud BLAZQUEZ, 1997).

Isso recorre ao artista, a partir de uma exímia revisão das bases éticas pela atuação da arte no campo social, partindo desde uma relação mais anterior do processo de seu respaldo sociológico: a investigação e pesquisa do próprio artista, tendo em conta sua posição de consciência diante dos fatos que lhe imbuí interesse em seu trabalho enquanto temática. Para Blazquez (1997), Mondrian deriva sua atitude da crença que possui referente às teorias do conhecimento de Espinoza. Esta crença se traduz de grosso modo nesta afirmativa: “não é possível conhecer nada sem a percepção. Mas só a percepção não é também suficiente.” (BLAZQUEZ, 1997). Mondrian possuía uma convicção nítida, basilar, nos pensamentos deste filósofo, desde uma postura prévia, fundamental, de verificação racional do próprio pensamento a partir de uma avaliação compreendida ética, por definição de uma ordem “geométrica” frente ao fato ou objeto a ser analisado. “É preciso processo reflexivo para adentrar ao essencial das coisas – para Spinoza: “a ordem geométrica.” (BLAZQUEZ, 1997). Este esquema remete a um fator complementar expresso na concepção plástica de Mondrian, de qualidade metafísica. Afinal, compreende-se definitivamente pelo artista, em sua fase madura, que a arte figurativa como tal só é capaz de apresentar o conteúdo mais superficial das coisas: a sua aparência.

Decorre desta demanda uma tarefa ao artista que o leva a estabelecer em sua atividade plástica “Relações em que se expõe a descrição: depuração do vocabulário da arte. Relações puras.” (BLAZQUEZ, 1997). É através destas relações “puras” da estética conferida pelo artista que se pretendeu em tese, refletir ao mundo formal o que se considera em sua compreensão “a harmonia

do Universo” (BLAZQUEZ, 1997). Mondrian assume, pois, um compromisso profundo com a arte enquanto campo vital, frente à transformação da sociedade. Todo seu aparato filosófico e intenção proativa são aplicados no ajuste moral e ético pelas competências fundamentais de sua arte ao processo social, que se conformam por fim no intento através da pintura, de formular um modelo que utiliza basicamente: “(...) linhas verticais e horizontais sem determinação prévia, guiado pela intuição mais aguçada, e submetidas à harmonia e ao ritmo. (BLAZQUEZ, 1997).

Através desse plasticismo da composição aparecem claramente o ritmo, a proporção e o equilíbrio (que substitui a regularidade ou a simetria). A exatidão com que o neoplasticismo expressa essas leis da harmonia permite alcançar a máxima interiorização possível. (MONDRIAN, 2008, p. 55).

Vale lembrar que, ao discutir Mondrian, por mais que a abordagem dissertativa da monografia elabore apontamentos a partir de um posicionamento em princípio cético em sua investigação (se valendo para tal de colocações de diversos autores com grande propriedade no estudo sobre o artista e sua obra), as características respectivas às dimensões de conceito dos intentos de Mondrian podem ter sido, para o mesmo, uma realidade absolutamente tangível. Por isso, ao abordar Mondrian, se ressalta que o que se entende, por exemplo, como uma representação da dimensão de harmonia pela obra plástica, ao artista poderia se tratar de uma realidade: do fenômeno enquanto tal; a própria harmonia manifesta. Este aspecto da abordagem que se realiza, sobre a atividade artística de Mondrian, é importante ser ressaltado para pontuar assuntos e compreensões preponderantes, os quais serão observados e levados em conta à discussão que seguirá pelos capítulos seguintes. Em especial, no terceiro capítulo, em que exploro com mais precisão o vínculo entre a obra de Mondrian e sua trajetória e assuntos do campo do pensamento teosófico.

### **3 TEOSOFIA: O QUE É?**

Teosofia é um termo recorrente nos âmbitos do estudo e interesse espiritualista dos dias atuais. Em sua experiência moderna, a teosofia se apresenta um campo amplo e também sintético de conhecimentos, ou doutrinas, que partem de um consistente desenvolvimento enquanto sistema

aberto, eclético, de caráter místico-religioso. Os sistemas teosóficos visam, por função, apresentar e constituir noções de realidade de mundo, de vida e sujeito, redimensionadas a nível de experiência metafísica e espiritual. Isto ocasionou aproximações difundidas, principalmente ao longo do século XIX, entre formas de religiosidade e práticas espiritualistas, da confluência entre oriente e ocidente no pensamento moderno, caracterizado de fundamentação cientificista.

A teosofia como conceito é Sabedoria<sup>35</sup> precipitada da realidade divina através dos diversos níveis de consciência disponíveis ao ser humano, nesta fase atual de seu desenvolvimento, enquanto ente pensante e sábio. Dentro da experiência humana, a teosofia corresponde aprendizado que dispõe o ser humano para acessar o universal das coisas através de sua inteligência. A Verdade para a teosofia é uma necessidade premente que compete ao humano e que requer deste um esforço incisivo, do ponto de vista intelectual, para acessar seus conteúdos latentes. Em correspondência a estas condições, a vida humana torna-se invariavelmente auxiliada pela instrução espiritual ou fatores de vida Superior, para que esta humanidade possa por diversas vias atravessar as barreiras e limites da existência material que compõem sua compreensão primária de vida. Para isso é incipiente convergir numa latente perseverança os níveis espirituais transcendentais, ou ditos Divinos, que sem os quais lhes faltariam acesso à compreensão humana em sua experiência concreta enquanto ser no mundo.

Helena Blavatsky, uma das fundadoras da Sociedade Teosófica e principal autora da linhagem de teosofia moderna, em um texto publicado em "The Theosophist", órgão oficial de articulação de ideias durante a fundação da S. T.<sup>36</sup>, se propõe a sanar confusões generalizadas sobre o termo. O artigo, intitulado "O que é Teosofia?" (1879) faz um apanhado histórico sobre o termo e seu conteúdo, comparando diferentes visões da questão por um prisma corretor. A primeira abordagem que se estabelece neste texto é básica e simples, e consiste na seguinte explicação: "Segundo os lexicógrafos, o termo Theosophia compõe-se de duas palavras gregas - Theos, "deus", e Sophos,

---

<sup>35</sup> Sabedoria Divina.

<sup>36</sup> Sociedade Teosófica

“sábio”. Até aí, muito bem.” (BLAVATSKY, 1879). Blavatsky serve-se também de uma definição proposta pelo filósofo Thomas Vaughan, e vem compreender esta definição do ponto de vista filosófico: “Um teosofista”- observa - “é aquele que propõe uma teoria de Deus ou das obras de Deus, que não pretende dispor de uma revelação, mas sim, de uma inspiração pessoal como base dessa teoria”. (BLAVATSKY, 1889). A autora se baseia nesta abordagem para fundamentar sua própria teoria.

Na interpretação da autora sobre a colocação de Vaughan, “todo grande pensador e filósofo, especialmente cada fundador de uma nova religião, de uma nova escola filosófica ou de uma seita, é necessariamente um teosofista.” (BLAVATSKY, 1889). E complementa: “Portanto, Teosofia e Teosofistas sempre existiram desde que os primeiros lampejos do incipiente intelecto humano levaram o homem a procurar instintivamente os meios de expressar opiniões pessoais e independentes.” (BLAVATSKY, 1879). Este arrojado princípio fundamenta o pensamento proposto pelas correntes de expressão da teosofia desde o século XX, tendo como principal veículo oficial a Sociedade Teosófica. Aparentemente estes termos citados entram em choque com a ideia da teosofia enquanto um princípio Divino; o caso é que (como explico adiante) a teosofia inclui em sua cosmovisão, toda atividade humana e seu processo histórico, a partir da dimensão filosófica decorrente de um princípio doutrinário, porém investigativo, denominado Evolução<sup>37</sup>.

Mais adiante em sua análise, Blavatsky colocou o termo da seguinte forma: “A Teosofia não é uma Religião. É a Ciência ou Sabedoria Divina. O verdadeiro significado do termo vem do grego Theosophia, e é Sabedoria dos deuses. Portanto Teosofia é a Sabedoria Divina, a sabedoria possuída pelos deuses. O vocabulário tem milhares de anos de existência.” (BLAVATSKY, 1879). E conclui: “Portanto, Teosofia é a arcaica Religião da Sabedoria, a doutrina esotérica que já era conhecida em todo país pretensamente civilizado. Uma “Sabedoria” que todas as velhas escrituras mostram como emanção do princípio divino (...)”. (BLAVATSKY, 1879).

---

<sup>37</sup> Evolução: processo segundo a teosofia, pelo qual toda vida e existência (ocorrência), criada e emanada, se desenvolve pela Vontade Divina, transcendente gradativamente estágio de Realização.

Até aqui nota-se a qualidade referida à teosofia como emanção de ordem extra-material, ou supernatural, atribuída como “Divino”. Vale perguntar, porém, o que corresponde como Divino numa medida teosófica. Dr. Rudolf Steiner, teosofista ou filósofo esotérico foi o fundador da Sociedade Antroposófica, também conhecida como Antroposofia ou Ciência Espiritual Antroposófica. Em seu livro intitulado “Teosofia: uma introdução ao conhecimento supra-sensível do mundo e do destino humano” (1904), Steiner expõe sucintamente na introdução, o conceito de Divino por ele predicado: “(...) o ser mais elevado que o ser humano aspirar é por ele designado Divino” (STEINER, 2004). Steiner também comenta adiante que esta associação conceitual, intrínseca ao pensamento amplo e geral humano, é de tal importância que “o mesmo não pode deixar de associar o próprio fim supremo com este Divino.” (STEINER, 2004).

Da teosofia se deriva, de acordo com estes autores, de todo o conhecimento espiritualmente evolutivo para os seres humanos, que estaria a cumprir com seu programa, de certo desenvolvimento próprio deste estágio espiritual (encarnatório) pertencente a sua existência transcendente. Existe para o ser humano, segundo a teosofia moderna, um plano evolutivo próprio que o levará a estar plenamente coligado com seu aspecto divino que reside em realidades superiores de existência. Dentro de uma perspectiva reencarnacionista tomada pelos teósofos, o ser humano estaria realizando uma série cumulativa de experiências ao longo de uma extensão de vidas para que, pudesse ir cumprindo um aprendizado específico e gradativo, ainda que livre, que o levaria a purificação plena de seu ser em último estágio, tornando-se a expressão autêntica do espírito Divino: “(...) por isso, a sabedoria que transcende os sentidos e lhe revela sua natureza, e com isso o seu fim último, bem pode deixar denominado “sabedoria divina”, ou Teosofia” (STEINER, 2004).

Em uma das mais fundamentais obras de Helena Blavatsky, a última publicada, do título “A Chave para a Teosofia (1889)” (1973), apresenta-se um conjunto de entrevistas, que a própria autora redige com base em perguntas coletadas de correspondências com seu público, pelas quais se clarificam diversos assuntos referentes à atividade peculiar; teosófica. Num certo trecho,

explicando de modo básico este assunto conforme didaticamente se repetiram as ideias mais correntes, se coloca a seguinte observação:

Em todas as épocas existiram indivíduos que compreenderam mais ou menos claramente as doutrinas teosóficas e as aplicaram em sua vida particular. Isto são privilégios de toda alma humana. Tais doutrinas não pertencem exclusivamente à religião alguma, e não estão relacionadas de modo especial a nenhuma sociedade ou época. (BLAVATSKY, 1889).

Estes conhecimentos são então, em muitos casos, segundo a autora (BLAVATSKY, 1889), difundidos estes conhecimentos e ensinados para outros grupos humanos, “maiores” (públicos), através do que são as grandes religiões do mundo que congregam massas, ou “menores” (secretos, restritos), relativo às escolas iniciáticas<sup>38</sup>. Pode-se compreender enfim, que todo ensinamento espiritual vivido, aprendido, praticado e desenvolvido, é caminho para que o ser humano possa evoluir em direção as metas espirituais, segundo a teosofia.

Pela teosofia, portanto, o ser humano passa a conhecer uma realidade ainda mais extensa, ampla e profunda a cerca da vida e o universo em sua realidade transcendente e seu mistério. A partir desta perspectiva teosófica; toma-se consciência de assuntos que somente pelo intelecto não se poderia acessar, pois pela teosofia abrem possibilidades do ser humano se coligar à consciência divina e superior. A teosofia seria em tese uma disposição divina, acessível, em diferentes graus, a todos os que com sincera e autêntica aspiração buscam aprender sobre a realidade em seu aspecto mais profundo e eterno, para além das análises e especulações puramente mentais geridas intelectualmente.

Diz Steiner: “podemos, com a designação de ciência espiritual, proceder ao estudo dos processos espirituais na vida humana e no Universo” (STEINER, 2004). E complementa: “se na mesma ciência espiritual pomos em relevo (...) os dados que se relacionam com o cerne espiritual do homem, podemos utilizar nesse domínio o termo “teosofia”, porque o mesmo já vem sendo, há séculos, aplicado em semelhante acepção”. (STEINER, 2004).

---

<sup>38</sup> Escolas de mistérios, grupos secretos ou reservados para desenvolvimento espiritual humano.

A partir de definições tão abertas e diversificadas, podem surgir diversas dúvidas quanto ao seu conceito. Pode-se perguntar: Teosofia é algo de ordem Divina (espiritual) ou é simplesmente algo humano (intelectual ou mental)? A teosofia é ciência ou é religião? Esta mesma teosofia é moderna ou é arcaica? A definição do termo é de tal modo complexo, que se pode compreender a teosofia, como um sistema qualificado, de uma secção místico-religiosa, e ainda assim, não sê-lo necessariamente; a depender de como se emprega sua dimensão terminológica.

Não que a teosofia seja propriamente subjetiva, mas uma apresentação dos seus conceitos pode gerar confusão, se não forem observados alguns pontos característicos. Para isso é necessário considerar a história da teosofia em si, assim como da Sociedade Teosófica, enquanto entidade difusora teosofista, no mundo de uma modernidade emergente, situada numa conjuntura particular do século XIX e estendida ao século XX como impulso maior de seu acesso.

“Porque Teosofia é crença na Divindade como o TODO, fonte de toda existência (...)” (BLAVATSKY, 1879).

### 3.1 BREVE HISTÓRIA DA TEOSOFIA

A teosofia como princípio articulado, conforme visto no pensamento de Blavatsky, está intrinsecamente relacionada à atividade humana desde seu início, já que diz respeito ao plano das ideias transcendentais. Agora, a teosofia como núcleo formal institucional, é também traçada por Helena Blavatsky, no plano histórico através do levantamento de nomes e datas significativos, e não somente enquadrada desde o viés epistemológico. Neste último aspecto, a autora apresenta uma origem recorrente da palavra Teosofia de modo passageiro, em um comentário na obra “A Chave para a Teosofia”, onde escreve: “A origem do nome vem de uma transmissão pelos filósofos alexandrinos chamados de Filaletes (palavra composta do grego que significa: “amantes da verdade”)” (BLAVATSKY, 1879).

Também se observa, ainda que sinteticamente, nesta mesma obra, o que seria o sentido de tarefa pelo grupo adotado: “O objetivo deste sistema era inculcar em seus discípulos, certas grandes verdades morais”. Daí se origina a

divisa adotada pela Sociedade Teosófica: “Não há religião superior à verdade” (BLAVATSKY, 1879). Até ai nota-se aparentemente, uma formulação de doutrinação moral, que a atividade configura. A partir desta abordagem, simplesmente, não seria possível encontrar eco numa definição real do tema, já que se sugeriria o fazer teosófico como certa proposição de “modos de viver”. Esta teosofia alexandrina, ao que se entende, extravasa livremente tal condição; na medida em que seu sentido básico, nuclear, transcende as épocas pela profundidade dos princípios que como grupo foram desenvolvidos ao longo do tempo. “A ideia básica da Teosofia Eclética<sup>1</sup> resumia-se na existência de uma Essência Suprema, Desconhecida e Incognoscível” (BLAVATSKY, 1879).

Segundo Blavatsky (1879), o termo Teosofia surge datado do terceiro século da era cristã. A terminologia foi empregada, primeiramente, “por Amônio Sakas e seus discípulos, que fundaram o Sistema Teosófico Eclético” (BLAVATSKY 1879). A história aponta também este filósofo como fundador da Escola Neoplatônica de Alexandria. “Amônio Sakas e seus discípulos eram chamados de Theodidaktos (“ensinados por Deus”). Entre eles se encontravam Plotino e seu discípulo Porfírio.” (BLAVATSKY, 1879). E a autora conclui: “O que se sabe sobre a Escola Eclética deve-se a Origenes, Longino e Plotino, discípulos de Amônio” (BLAVATSKY, 1879).

Figura 29 - Amonio Saccas: retrato póstumo ( s/ data).



Fonte:

[https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/-o9iBTSRhnel/UxghNXyWXMI/AAAAAAAAABQY/D8aPLgSztNU/s1600/Am%25C3%25B4nio%2BSacas-rest.jpg&imgrefurl=https://plus.google.com/u/0/%2BJMKWalkow/posts/dMfGCakfXBj&h=900&w=600&tbnid=6m2nxnQ6UB5ojM:&tbnh=160&tbnw=106&usq=\\_\\_qJqJOU47pxY0BJQOuVEB13ptt8=&vet=10ahUKEwio5smCIO\\_UAhXKHT4KHY\\_ECNAQ\\_B0lkgEwEQ..i&docid=2EJLVK0tGhYrrM&itg=1&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwio5smCIO\\_UAhXKHT4KHY\\_ECNAQ\\_B0lkgEwEQ](https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/-o9iBTSRhnel/UxghNXyWXMI/AAAAAAAAABQY/D8aPLgSztNU/s1600/Am%25C3%25B4nio%2BSacas-rest.jpg&imgrefurl=https://plus.google.com/u/0/%2BJMKWalkow/posts/dMfGCakfXBj&h=900&w=600&tbnid=6m2nxnQ6UB5ojM:&tbnh=160&tbnw=106&usq=__qJqJOU47pxY0BJQOuVEB13ptt8=&vet=10ahUKEwio5smCIO_UAhXKHT4KHY_ECNAQ_B0lkgEwEQ..i&docid=2EJLVK0tGhYrrM&itg=1&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwio5smCIO_UAhXKHT4KHY_ECNAQ_B0lkgEwEQ)

Diógenes Laércio assinala a existência da Teosofia numa época anterior à dinastia dos Ptolomeus; e cita como seu fundador um Hierofante egípcio chamado Pot-Amun, nome copta que designa um sacerdote consagrado a Amon, o deus da Sabedoria. (BLAVATSKY, 1879).

A autora (BLAVATSKY, 1879), por esta abordagem, verifica que Amônio pretendia idealmente realizar a reconciliação total das seitas e religiões, reunindo como indica, todas as nações sob uma fé comum: “a crença num Poder Supremo, Eterno, Desconhecido e Inominado que governa o Universo através de leis eternas e imutáveis.” (BLAVATSKY, 1879). Este intento, pelo qual é conhecido, constituiu em experimentar um sistema correspondente ao que em essência seria a mesma teosofia em todos os países. Trata-se de um credo universal baseado na ética, que demonstra sua identidade na origem de cada uma das religiões, e que busca reconciliar todos os sistemas religiosos existentes.

Estes “Philaletéios” neoplatônicos eram também amplamente conhecidos como “Analogistas” devido “ao método de interpretar todas as lendas sagradas, os mitos simbólicos e os Mistérios por uma lei ou analogia ou correspondência segundo a qual todos os fatos ocorridos no mundo exterior eram encarados como a expressão de outras tantas operações e experiências da alma humana.” (BLAVATSKY, 1978).

Nesta linha expressa da história ocidental, a teosofista H. P. Blavatsky situa o desenvolvimento institucional da prática teosófica, na perspectiva de sua conjugação pública. Este é um apanhado geral sobre como se configurou certa manifestação da atividade nomeada Teosofia em tempos antigos, que viria ser retomada como uma proposta social, a partir principalmente de trabalhos da Sociedade Teosófica em meados da segunda metade do século XIX.

### 3.2 O QUE É A PRÁTICA TEOSÓFICA?

A teosofia consiste de certo ambiente de ideias que se observa desde pelo menos, dois pontos de vista: um de dentro e outro de fora. Vista de dentro, a teosofia é em essência, uma prática espiritual. Vista de fora a teosofia é uma doutrina eclética. Vista de dentro é Divina. Vista de fora a teosofia é religiosa e filosófica. Então, fica difícil compreender o que é a teosofia como um todo, pois depende destas diferentes perspectivas: uma num sentido espiritualista e outra num sentido materialista, cético. Isso porque a teosofia une, e este é um fato particular à teosofia: ela une o científico, a investigação científicista, à compreensão espiritualista. Ela investiga as religiões e a espiritualidade servindo-se de uma metodologia analítica científica, ao tempo que ela se propõe reavaliar, a fazer uma revisão, uma leitura crítica (num sentido neutro da palavra; apolítico, em tese) para o que são as teorias materialistas em geral sobre fatores e temas relativos à vida, ao mundo e ao ser humano; por exemplo.

A atividade teosófica colocaria em questão estas chamadas ciências na medida em que o meio de conhecimento teosófico se realizaria com base em fatores extraordinários, ao que se declara, para além dos sentidos e da psique. Desta maneira, pois, a teosofia se apresenta como tal, a partir de certos

paradigmas metafísicos e noéticos, transcendentos à percepção ordinária e seus experimentos materialistas. Seriam paradigmas referentes a etapas do real em níveis supramateriais de existência; níveis extramateriais ou espirituais, esotéricos. Estas etapas que, a priori, estariam veladas aos cinco sentidos: “Para a ciência só é válido como real o que é acessível aos sentidos ordinários (...)” (STEINER, 2004).

Este viés reivindicado pela abordagem teosófica pressupõe, para tanto, uma compreensão gradativa dos fenômenos esotéricos empregados através de processos humanos inatos, que segundo indica Steiner (2004), seriam, ou devem vir a ser amplamente manifestos numa constituição futura do desenvolvimento evolutivo do ser humano. Diz Steiner: “Quem faz esta objeção omite por completo que o conhecimento superior deve ser precedido por uma evolução das forças cognitivas do homem”. (STEINER, 2004).

Sobre as condições de conhecimento teosófico, Steiner (2004) comenta que, o que se chama de “Sabedoria oculta” (teosofia), “(...) pressupõe um “órgão” interior completamente novo, para além dos sentidos ordinários.” (STEINER, 2004). Sabedoria oculta aqui se equivale, conforme o autor, à uma condição humana extra-sensitiva; de uma acepção gradativa do humano aos níveis sutis desta Realidade profunda, onipresente. O que se identifica por “órgão interior dos sentidos” consiste na ideia de uma espécie de operação interna, de atividade anímica<sup>39</sup>, resultando clarividência de compreensões integrais de aspectos do Real, imprevisíveis ao intelecto corpóreo. Steiner (2004) equipara este processo a um senso que qualifica como: “experiência do desabrochar” (STEINER, 2004). E o mesmo completa: “Esta experiência quando autêntica, não requer prova de outrem.” (STEINER, 2004).

Este procedimento, Steiner (2004) chama de “observador supra-sensível”. O termo em questão é correspondente ao conceito de “vidência”, formulado a partir de conteúdos e energias consideradas próprias da alma, que de um ponto de vista de uma “fisiologia teosofista” se traduz apuradamente pela ideia de “intuição”. Este fenômeno, suposto, de contato humano com níveis superiores de realidade, dependeria exclusivamente, de uma verdadeira

---

<sup>39</sup> Relativo à Alma.

e contínua aspiração do sujeito praticante ao que seria este Real: ao transcendente, ao suprasensível da Natureza.

Steiner questiona uma atividade investigativa galgada na pura convicção cética, estritamente materialista, compreendendo esta postura como um empecilho ao acesso ao conhecimento espiritual: “com uma infinidade de preconceitos obstrui o acesso a realidades superiores (...) tendo objeção por qualquer manifestação que transcenda a faculdade cognitiva humana.” (STEINER, 2004). E complementa: “todavia, ficam vedados os acessos ao verdadeiro conhecimento superior a quem despreza esse caminho e somente quer penetrar nos mundos superiores de uma outra maneira (...) como: “só admitir a existência de mundos superiores quando já se consegue vê-los” (...)” (STEINER, 2004). Vale frisar este ponto, já que o assunto é passível da mesma análise que se seguirá ainda neste capítulo, referente à conjuntura histórica em que a abordagem sociológica positivista era dominante, num período no qual ocorreram muitas das formações de organizações teosóficas; a ressaltar a S. T.

As condições comentadas por Steiner são características de realidades sutis, espirituais da Natureza. A demanda corrente deste processo trata-se de certa desenvoltura, por parte dos praticantes, com uma atitude de fé para a realização destas manifestações, numa “abertura” à experiência interna, que deve ocorrer juntamente aos trâmites físicos e psicoemocionais humanos. Apresenta-se, portanto, nesta abordagem, um paradigma intrigante e polêmico que esta teosofia, tal como tantas teologias, estabelecem frente às condições racionais do ser humano. Steiner apresenta este contra senso, básico na atividade teosófica, na medida em que é conhecida pelo autor da seguinte maneira: “por outro lado, a vontade de compreender, pelo reto pensar, o que ulteriormente pode ser visto, favorece-a. Desperta preciosas faculdades da alma que são próprias para conduzir a esta “visão do vidente” (...)” (STEINER, 2004). E conclui: “Todos os olhos espirituais podem ser abertos (...)” (STEINER, 2004).

Blavatsky, por sua vez, também diz: “Através da intuição superior adquirida pela Theosophia - ou conhecimento de Deus - que transporta a

mente do mundo da forma ao do espírito sem forma, o homem, às vezes, conseguiu em todas as épocas e em todos os países, perceber coisas existentes no mundo invisível.” (BLAVATSKY, 1879). A autora também expõe: “Os antigos teósofos, assim como os modernos, sustentam que o infinito não pode ser conhecido pelo finito; mas que a essência divina pode ser comunicada ao Ego Espiritual em estado de êxtase”. (BLAVATSKY, 1879). “Plotino definiu o verdadeiro êxtase como “a liberação da inteligência de seus conhecimentos finitos, e sua união e identificação com o infinito”. (BLAVATSKY, 1879). Logo, afim de balizar referencialmente o tema, Blavatsky frisa: “Esta situação é idêntica ao estado que se conhece na Índia com o nome de *Samandhi*.” (BLAVATSKY, 1879).

A partir das posições de conhecimento, experiências e postulados, compreendidos no âmbito espiritualista, a teosofia se propõe rever variadas questões científicas e, ao mesmo tempo, se propõe investigar as religiões através de uma metodologia científica e filosófica. Comenta Blavatsky: “A essa mesma Teosofia que induziu homens como Hegel, Fichte e Espinoza a retomarem o trabalho dos velhos filósofos gregos e a especular sobre a Substância Una - a Divindade, o Todo Divino oriundo da Sabedoria Divina - incompreensível, desconhecido e inominável - por intermédio de qualquer filosofia religiosa antiga ou moderna (...)” (BLAVATSKY, 1879). A teosofia faz uma aproximação tensa com a compreensão científica da vida, dentro de um ambiente materialista, a partir do que são os conceitos e as posições das assimilações iniciáticas do campo espiritualista humano.

Segundo Blavatsky, a teosofia se propõe a: “purificar as velhas religiões corrompidas e falseadas de todas as impurezas do elemento humano, unificando-as e explicando-as sobre puros princípios filosóficos.” (BLAVATSKY, 1879). Esta atividade consiste em revisar, portanto, os conteúdos das mais variadas correntes religiosas, estudando minuciosamente seus princípios e questionando, se necessário, tudo o que se configura religiosamente numa ordem fictícia. Neste trabalho revisionista, tudo o que implica numa profunda fantasia, tudo aquilo que corrompe o pensamento humano no sentido da sustentação de dogmas falsos e que pode criar condicionamentos e aprisionamentos mentais e emocionais, é questionado pela crítica. Aquilo que

são as Verdades espirituais teosóficas, praticadas de modo esotérico, reflete princípios verificáveis, constituindo, portanto, instrumentos úteis deste âmbito apurador.

A Teosofia eclética é compreendida em três partes. A primeira é a crença sendo uma Divindade absoluta, incompreensível e suprema, ou essência infinita, que é raiz da natureza inteira e de tudo quanto existe, visível e invisível. A segunda é a crença sendo natureza eterna, imortal do homem, porque sendo este uma radiação da alma universal, é de natureza idêntica a ela. Terceira, é a Teurgia, ou “obra divina, ou ato de produzir uma obra dos deuses. (BLAVATSKY, 1973).

#### **4 SOCIEDADE TEOSÓFICA – O QUE É?**

A Sociedade Teosófica é uma instituição internacional, formada por grupos de estudo e prática esotérica, tendo por base a fraternidade para a construção de um conhecimento relativo às verdades espirituais da humanidade. Tem como objetivo revisar o conhecimento espiritual humano, analisando-o à luz da ciência e da filosofia, na busca por uma coerência aos fatos que se verificam diante dos diversos modelos de conhecimento que dispõe o ser humano.

Assim, busca-se realizar uma síntese abrangentemente do que se compreende por realidade espiritual. A partir do contato com este “real”, o conhecimento espiritual, que se compreende como sendo expressões da Verdade<sup>40</sup>, a Sociedade Teosófica busca promulgar para a sociedade padrões consequentes a estas Verdades<sup>41</sup>, em relação à atuação humana de modo moral e ético, respeitando em última instância a vida como uma unidade plural e indissociável.

Além disto, a Sociedade Teosófica tem por princípio, como estrutura, a promoção da fraternidade humana, principalmente referente às religiões, e se coloca aberta à franca discussão dos assuntos espirituais, de modo democrático, visando à superação das rivalidades religiosas. Ao estudar os pontos de vista antropológicos, científicos em geral, teológicos e esotéricos, a Sociedade Teosófica aponta para os limites das diferenças e as raízes das semelhanças, busca demonstrar a origem comum de todas as religiões, e age

---

<sup>40</sup> Verdade: Realidade Divina; Verdade Absoluta.

<sup>41</sup> Verdades: aspectos da Verdade Absoluta; Divina.

em prol do conhecimento de toda visão sobre a Divindade e a experiência espiritualista humana.

Desta forma, a Sociedade Teosófica trabalha para a promoção da fraternidade entre as religiões, sendo seu objetivo central a “Fraternidade Universal da Humanidade”: a fraternidade como um todo; nas sociedades de modo geral. Assim se define a Sociedade Teosófica, a partir de nota oficial em seu site nacional do Brasil (<http://www.sociedadeteosofica.org.br/>), órgão filiado à S. T. Internacional, que promove: “(...) reuniões públicas com palestras, cursos, debates e outros eventos deste tipo, bem como atividades de confraternização entre os seus membros e simpatizantes, sempre em conformidade com seus três objetivos. Além disto, em geral, contam com bibliotecas para facilitar estudos e pesquisas”<sup>42</sup>.

Apresenta-se também, nesta mesma fonte, o lema oficial da S. T.: “Não há religião superior à Verdade”<sup>43</sup>. “Este é o lema da Sociedade Teosófica (S.T.), o qual foi traduzido do sânscrito – Satyan nasti para Dharmah. A palavra Dharma foi traduzida como religião, mas também significa, entre outras coisas, doutrina, lei, dever, direito, justiça, virtude. Portanto, em sentido amplo, o lema da S.T. afirma que não há dever ou doutrina superior à Verdade.”.

---

<sup>42</sup> Breve nota de apresentação oficial no site da Sociedade Teosófica no Brasil.

<sup>43</sup> Lema da Sociedade Teosófica

Figura 30 - Logotipo oficial da Sociedade Teosófica no Brasil.



Fonte: <http://www.sociedadeteosofica.org.br/>

Os demais objetivos da S.T. apontam na direção de uma “livre e corajosa investigação da Verdade” e estão formulados como segue: “Encorajar o estudo de Religião Comparada, Filosofia e Ciência”; “Investigar as leis não explicadas da Natureza e os poderes latentes no homem”. E esclarece que: “Uma vez que a investigação da Verdade somente pode ser de fato empreendida numa atmosfera de liberdade, a S.T. assegura aos seus membros o direito à plena liberdade de pensamento e expressão, dentro dos limites da cortesia e de consideração para com os demais.”.

Então encerra, enfatizando seu caráter plural e aberto: “Como a Sociedade Teosófica espalhou-se amplamente pelo mundo civilizado, e como membros de todas as religiões tornaram-se filiados dela sem renunciar aos dogmas, ensinamentos e crenças especiais de suas respectivas fés, é considerado desejável enfatizar o fato de que não há nenhuma doutrina, nenhuma opinião, ensinada ou sustentada por quem quer que seja, que esteja de algum modo constringendo qualquer de seus membros, nenhuma que qualquer deles não seja livre para aceitar ou rejeitar. A aprovação dos seus três objetivos é a única condição para a filiação.”.

Conforme a Teosofia, a Sabedoria Divina, o real, a verdade é uma só. Com seus múltiplos aspectos, com suas múltiplas características, a prática

teosófica parte do princípio de que a Sabedoria é una. Pablo Bris Mariano (2006), em sua tese (citada no primeiro capítulo), contribui para esta análise, quando explica: “Blavatsky havia viajado por todo o mundo, antes de criar a Sociedade Teosófica, pondo-se em contato com as mais diversas organizações esotéricas. Desta maneira, sua doutrina pode-se considerar uma mescla das mais multifárias influências (...)” (MARIANO, 2006). Mariano também enfatiza um sentido importante e peculiar referente ao processo de conhecimento teosófico aplicado, praticado pela Sociedade Teosófica, ao menos em intenção: “Os objetivos iniciais da Sociedade Teosófica estão relacionados com alcançar conhecimentos mediante processos não físicos (espirituais), para o qual se estudava (...)” (MARIANO, 2006).

A S. T. cumpre o papel de sintetizar, o que seria a Verdade, mas a partir de princípios investigativos, não como dogma; pois a Sociedade Teosófica permite todo questionamento e dúvida, inclusive discordância, por direito e excelência em sua estrutura enquanto instituição.

Annie Besant, teosofista, discípula sucessora de Blavatsky, 2ª presidente mundial da S.T., discorre este assunto no livro “Os Ideais da Teosofia (1915)”, obra que reúne três conferências proferidas pela autora em 1911, em Banáres, Índia. Nestes estudos, ela aborda pontos fundamentais à Sociedade Teosófica. Num primeiro instante, Besant (2001) estipula dois aspectos básicos que norteiam a S. T. em sua fundamentação institucional a partir de ideais. Primeiramente, Besant traça o seguinte panorama à reflexão: “Ideal é uma ideia fixa. Uma ideia fixa e estável. (...) Um ideal é uma ideia construtiva. Uma ideia vitalizadora. Portanto, tem um efeito sobre o caráter.” (BESANT, 2001) Um ideal conforme indica Besant (2001) para Teosofia e por conseguinte, em sua própria visão, é uma ideia justa, verdadeira: “que está de acordo com os fatos e com a verdade”. (BESANT, 2001) “Agora um ideal teosófico, deve ser servo do Espírito, deve dominar a natureza inferior e coagi-la ao serviço superior<sup>44</sup>.” (BESANT, 1915).

Este comentário consiste numa observação, de que do ponto de vista teosófico existe um vínculo direto com “esfera” da realidade espiritual, sem o

---

<sup>44</sup> Visão de mundo teosófica: da realidade superior, espiritual.

qual não se pode conceber, todo conhecimento que se prega e se pratica “real”, dentro do âmbito teosófico.

Para a autora (BESANT, 2001) os ideais tem um papel relevante ao ser humano na medida em que podem inspirar e provocar, conseqüentemente, mais efeitos sobre a consciência do que um sistema de mandamentos: “as emoções de um ser humano evoluído, guiam-se melhor por ideais do que por códigos e leis.” (BESANT, 2001). “Há duas maneiras de ensinar moralidade: Uma diz: farás isto, não farás aquilo (...)” (BESANT, 2001), na medida em que, “(...) impõe mandamentos e proibições, e obriga por meio de penalidades à obediência aos mandamentos.” A autora diz: “Ideias inspiram mais que mandamentos” (BESANT, 2001) Para a autora, a pessoa que ergue um ideal sobre si, faz com que este ideal atue sobre seu “espírito” e se realize na sua personalidade, no seu caráter humano.

O segundo ponto que Annie Besant defende nesta obra (2001) diz respeito à Liberdade Intelectual: a liberdade de pensar, de segundo a autora “por a razão ao máximo do uso, pôr em dúvida toda proposição e todo fato” (BESANT, 2001) Besant designa a faculdade da razão à “expansão da inteligência” (BESANT, 2001) “Só quando o humano utiliza a Inteligência em absoluta liberdade, pode atingir sua inteligência espiritual, sondar as profundezas do ser e realizar suas possibilidades divinas<sup>45</sup>. Há coisas que a razão não consegue abranger, mas aquelas que pode, consegue, se quer.” (BESANT, 2001). Para Annie Besant, “A imposição de um credo pode formar hipócritas, mas nunca conhecedores da verdade.” (BESANT, 2001). Ela explica (ano, p.) que na Sociedade Teosófica todo participante é livre para “procurar a verdade”. Comenta a autora “nosso laço, que nos vale a todos, como dizemos em uma de nossas circulares é, não um crença comum, mas um desejo comum de encontrar a verdade e vivê-la.” (BESANT, 2001). E replica: “a religião dogmática é para almas infantis, que precisa de instrução. Mas esta instrução não é conhecimento enquanto não for assimilada.” (BESANT, 2001).

Annie Besant também fala da importância das atividades da Sociedade Teosófica no mundo: “(...) liberação das ortodoxias do mundo, o auxílio que tem

---

<sup>45</sup> Desenvolvimento espiritual

levado a vários países chamando-os a um conceito mais espiritual da religião.” (BESANT, ano). E continua: “de todos os lados vemos que francamente se confessa que na revivescência dos sentimentos religiosos, que se nota tanto no oriente como no ocidente, a teosofia tem tido um papel não só importante, mas capital.” (BESANT, ano). “Porque a nossa Sociedade é uma sociedade espiritual, e porque crê que o homem é fundamentalmente divino (...) que a razão é um tesouro sem preço e não uma ilusão, que a inteligência precisa ser livre para poder investigar todos os assuntos, que o belo, o bom, o verdadeiro basta serem vistos para serem amados, por isso dedicamos a nossa Sociedade à inspiração de grandes ideais, e não a difusão de qualquer crença estreita ou estreito código de leis.” (BESANT, ano).

Pablo Bris Mariano (2006) também observa as condições da teosofia, quando apresenta de forma clara o seguinte comentário sobre a doutrina:

A doutrina teosófica vai se perfilando como um amálgama de distintas correntes filosóficas e de diferentes religiões. Pretende-se conciliar Oriente e Ocidente (MARIANO, 2006). A teosofia tratará de salvar o divórcio existente entre a igreja ocidental e os avanços científicos mediante a integração da ciência dentro do conglomerado formado pela religião, a filosofia e a arte, todos reunidos num mesmo objetivo último, a saber: a explicação da diversidade e multiplicidade do universo, a que os teósofos resolvem mediante a ideia de evolução. (MARIANO, 2006).

Mariano em sua abordagem cita Robert Welsh, historiador da arte norte-americano, que define este conceito teosófico da evolução sobre o seguinte prisma: “A evolução é nada menos que a crença básica no sistema cosmológico que predicava Madame Blavatsky e, como tal, substitui a história cristã da Criação como explicação do funcionamento do mundo” (WELSH, 1970 apud MARIANO, 2006).

Blavatsky, no artigo “O que é Teosofia?”, endereçado aos praticantes mas também estendido de modo aberto à comunidade, através da revista oficial do órgão, reforça a estruturação do conhecimento fomentado pelo núcleo baseado conceitualmente nesta ideia: “A Teosofia acredita igualmente na Anastasis ou existência contínua, e na transmigração (evolução) ou numa série

de transformações da alma que pode ser defendida e explicada pelos mais rígidos princípios filosóficos (...)” (BLAVATSKY, 1879). E frente ao materialismo em voga no pensamento ocidental, continua:

Na verdade, a Teosofia afasta-se da materialização brutal; prefere acreditar que de uma eternidade recolhida no interior da mesma o Espírito da Divindade não deseja nem cria; mas que, da resplandecência infinita e onipresente tudo procede do Grande Centro, e o que produz todas as coisas visíveis e invisíveis é apenas um Raio que contém em si mesmo o poder gerador e criador que, por sua vez, produz aquilo a que os gregos chamavam Macrocosmo(...). (BLAVATSKY, 1879).

A função da Sociedade Teosófica pode ser compreendida a partir da bibliografia presente, em relação de alguns comentários derivados do livro “A Chave para a Teosofia”, de Helena Blavatsky, quando se diz: “É necessário imprimir aos homens a ideia de que se a origem da humanidade é uma, então deve haver igualmente uma verdade comum em todas as religiões. O que é verdade no plano metafísico necessariamente o será no plano físico. Não existe causa mais poderosa de ódio e disputas do que as diferenças religiosas.” (BLAVATSKY, 1973). E afirma: “A Teosofia explica a origem comum do homem ensinando que a raiz de toda natureza – objetiva e subjetiva – e tudo no universo – visível e invisível – é, era e será sempre uma essência absoluta de onde tudo vem e para onde tudo volta.” (BLAVATSKY, 1973).

A autora, por fim complementa: “O que tratamos de conseguir é o conhecimento de todas as leis da natureza e difundi-lo.” (BLAVATSKY, 1973). A autora, portanto, fomenta um sentido fraternal em prática teosófica, na medida em que se pretende “Conseguir demonstrar que ninguém possui toda a verdade, senão que se completam mutuamente, que a verdade completa só pode ser encontrada na união das diversas opiniões, depois da eliminação do falso de cada uma delas, só então, a verdadeira fraternidade, em religião, poderá ser um fato.” (BLAVATSKY, 1973).

Já como estrutura institucional, a Sociedade Teosófica se proclama, e se apresenta na sua prática e organização, dentro de alguns pontos e características específicas. Estes dados são abordados por Blavatsky, em “A Chave para a Teosofia”, desde o trecho em que diz: “Não estamos ligados a qualquer religião ou filosofia especial: escolhemos o bom que em cada uma

encontramos. Mas é necessário que se repita aqui que a Teosofia, como todos os sistemas antigos, está dividida em duas partes: a Exotérica e a Esotérica”. (BLAVATSKY, 1973). Para Blavatsky, “A Sociedade é uma grande corporação de homens e mulheres, composta de elementos os mais heterogêneos.” (BLAVATSKY, 1973). “Na constituição de todos os clubes e na dos partidos, a influência teosófica e da Sociedade é franca e aberta, porque a base e o princípio fundamental é o da fraternidade humana, tal como a ensina a Teosofia.” (BLAVATSKY, 1973).

Em geral os membros da Sociedade Teosófica podem professar a religião ou a filosofia que acharem mais conveniente, sempre que simpatizarem com um ou mais dos três objetivos da associação e estejam dispostos a defendê-los. A Sociedade é uma corporação filantrópica e científica para a propagação da ideia de fraternidade no terreno prático e não teórico.(BLAVATSKY, 1973).

E explica, para tanto, o composição geral da Sociedade: “Assim é a maioria da Sociedade Exotérica, formada por membros “ligados” e “independentes”. Os primeiros fazem parte de uma Rama da Sociedade Teosófica, os segundos tem seus diplomas expedidos pela sede central (Adyar) mas não estão filiados a nenhuma Rama ou Grupo.” (BLAVATSKY, 1973). Isso denota que o movimento a que se refere à autora é constituído principalmente de pessoas filiadas ao interesse dos assuntos e processos veiculados pela S. T., mas que atuam de modo mais ou menos comprometido às tarefas Teosóficas.

De modo paralelo, a Sociedade se organiza também por fatores de hierarquização, através de diferentes núcleos de associação, para fins da teosofia. Blavatsky explica esta característica da S. T. baseada nos movimentos teosóficos: “Cada culto religioso, ou filosófico antigo, compreendia um ensinamento esotérico ou secreto, e um culto exotérico (público). (...) Os mistérios dos antigos dividiam-se em “maiores” e “menores”, ou seja, secretos e públicos. Todos, por temor à profanação, ocultaram suas verdadeiras crenças.” (BLAVATSKY, 1973). E afirma: “Na antiguidade, nenhuma nação jamais divulgou, através de seus sacerdotes, seus verdadeiros segredos filosóficos para as massas, dando a estas somente a parte exterior deles.” (BLAVATSKY, 1973). “Amônio e seu sistema ético ficaram conhecidos publicamente através de seus discípulos, naquela medida que a fé pública

podia conhecer (...) A religião da Sabedoria sempre foi uma e a mesma, e “sendo a última palavra do conhecimento humano possível, foi cuidadosamente conservada”. (BLAVATSKY, 1973).

A autora ainda justifica tais estruturas: “As causas desta preservação secreta da verdadeira Teosofia consistem nas perversidades da natureza do homem vulgar e seu egoísmo tendendo sempre na satisfação de seus desejos pessoais em detrimento do próximo. Em segundo lugar, a incapacidade deste para conservar os conhecimentos sagrados e divinos, límpidos de toda degradação.” (BLAVATSKY, 1973).

Em conformidade com estes modelos, a S. T. vai configurar por seções “abertas” e “fechadas”. Em relação à segunda, também chamada Esotérica, que se reserva aos que possam atender certa exigência normativa, é dito: “O círculo oculto (interno) é uma seção mais difícil, uma vez que a primeira e principal das regras é a renúncia completa da própria personalidade, isto é, um membro que se comprometeu, tem que se converter em um perfeito altruísta, não pensar jamais em si mesmo, e esquecer sua própria vaidade e orgulho em função do bem dos seus semelhantes, além do de seus irmãos do círculo esotérico.” (BLAVATSKY, 1973).

E continua: “Se pretende aproveitar o que há das instruções esotéricas, sua vida deverá ser de abstinência em todas as coisas, de abnegação e estrita moralidade, cumprindo com seu dever em relação a todos os homens.” (BLAVATSKY, 1889). Blavatsky aponta ainda o fato de que este circuito teosófico, exclusivo, é formado por uma minoria: “Poucos teósofos verdadeiros com que conta a Sociedade Teosófica encontram-se entre esses. (...) A Teosofia está destinada a um trabalho lento e rudimentar, pois são poucas as pessoas que dispõem aos esforços pessoais e a grande pureza de vida exigida daqueles que aspiram figurar entre os discípulos do círculo interno. (É uma classe muito limitada de pessoas que são atraídas por um código ou regulamento inteiramente desinteressado e altruísta.)” (BLAVATSKY, 1973).

## 5 OBJETIVOS GERAIS DA S. T.

Blavatsky aponta estes objetivos, que são a base funcional da S. T. em termos de pensamento: “Desde o seu começo, são três os fins da Sociedade Teosófica: 1 – formar núcleo da Fraternidade Universal da Humanidade, sem distinções de raça, cor, sexo ou credo. 2 – Incrementar o estudo das Escrituras, das religiões e as ciências do mundo. 3 – Investigar os mistérios ocultos da Natureza”. (BLAVATSKY, 1889).

Annie Besant em “Os Ideais da Teosofia” complementa este raciocínio esmiuçando os sentidos destes três objetivos. Ela (1915) apresenta estes objetivos partindo do fundamento dos ideais teosóficos, os ideais estipulados pelo trabalho da Sociedade Teosófica; são eles: Fraternidade humana; Tolerância; Conhecimento. “A tolerância não como desprezo pelo pensamento do outro, “pense como quiser”, mas sim uma atitude que nasce do nosso reconhecimento do valor da fé e da crença de outrem, que estuda as várias mensagens do Divino que as várias religiões nos revelam” (BESANT, 2001). Frisa Besant: “Nenhum dos ideais, salvo o primeiro, é obrigatório para o ingresso dos membros.” (BESANT, 2001).

“Formar um núcleo da Fraternidade Universal da Humanidade, sem distinção de raça, sexo, casta ou cor”. Este é objetivo primário e obrigatório. Ademais, “Encorajar o estudo de religião comparada, filosofia e ciência”, buscando assim “uma tolerância que aumenta com o estudo comparativo das religiões (...) onde se aprende a unidade e a divergência delas (...) onde se aprende a respeitar cada indivíduo e compreendê-lo, como procurando seus caminhos para a verdade, no qual ninguém tem o direito de intervir.” (BESANT, 2001)

E o terceiro Ideal, que se vincula aos objetivos, é o da Ciência (conhecimento). Um conhecimento que inclui “(...) o lado físico (natureza) como o lado superfísico (oculto) (...)” (BESANT, 2001). Para Besant (2001) o oculto indicado se relaciona também ou denomina-se: “os poderes latentes do humano”, além da “parte oculta das coisas”; da “natureza sob todos os aspectos possíveis, e os poderes psíquicos e espirituais latentes, principalmente no homem (...) assim como o que a ciência moderna tem

descoberto.” (BESANT, 2001). Estes são os três objetivos gerais da Sociedade Teosófica.

Uma vez que a investigação da Verdade somente pode ser de fato empreendida numa atmosfera de liberdade, a S.T. assegura aos seus membros o direito à plena liberdade de pensamento e expressão, dentro dos limites da cortesia e de consideração para com os demais. (BLAVATSKY, 1891).

### 5.1 BREVE ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA DA FUNDAÇÃO DA S. T.

Pablo Bris Mariano, em sua tese (comentada no primeiro capítulo) faz uma passagem sobre este tema, apresentando algumas características relevantes. Mariano observa que este movimento teosófico moderno formalizado pela Sociedade Teosófica, surge num contexto bastante decisivo à relevância social das religiões, referente a uma crise inscrita no auge da sociedade positivista em pleno século XIX, principalmente na Europa. Ele diz: “O avanço das ciências naturais, os incessantes descobrimentos científicos provocaram, por uma via, o declive das distintas religiões.” (MARIANO, 2006). “Há também o traslado para a filosofia de linhas derivadas das ciências (biologia e física). Isso acarreta o abandono da filosofia “espiritual” metafísica. A substituição da ideia de Deus como base de todas as ciências pela razão humana e a natureza se torna certificada.” (MARIANO, 2006).

O positivismo se declara pela adesão às comprovações teóricas validadas através de métodos científicos. É neste paradigma, descartado todo e qualquer dito conhecimento derivado de uma visão crente, supersticiosa ou improvável pela via científica, que se difunde esta doutrina sociológica na Europa industrialista. Trata-se também de uma posição filosófica por princípio ética, visando à liberação humana de condicionamentos alusivos a fatores metafísicos ou teológicos. Para os positivistas há um vínculo direto e exclusivo entre progresso humano e desenvolvimento científico<sup>46</sup>.

Em oposição direta ao idealismo<sup>47</sup>, a condição positivista é baseada na observação de dados concretos sobre os fenômenos. Desta maneira se fomenta radicalmente a cisão entre manifestação concreta e o imaginário, referentemente ao conhecimento. Helena Blavatsky alude a este assunto

---

<sup>46</sup> Wikipédia: Positivismo.

<sup>47</sup> Wikipédia: Idealismo alemão.

criticamente em sua definição sobre os fatores constituintes da Teosofia, em tom irônico ela diz da situação: “(...) nossos mais eminentes e modernos cientistas, aqueles em cujos lábios o Rev. James Martineau<sup>48</sup> põe a seguinte fanfarronada: “A Matéria é tudo que desejamos; dêem-nos apenas átomos e nós explicaremos o Universo”.” (BLAVATSKY, 1879).

Este positivismo interpõe uma negação à demanda de qualquer investigação causal, primordial, transcendente aos fatos verificáveis, estabelecendo a necessidade humana como princípio materialista, desde uma ligação direta às relações constantes descobertas pelo estudo das leis naturais; ou seja: da abolição dos aspectos transcendentais desde a filosofia, e ao fomento da atividade humana em prol da demanda de valores humanos<sup>49</sup>. Desde o âmbito positivista foram suprimidas as relações de manutenção dos dogmas religiosos.

Mariano situa, portanto, a fundação da Sociedade Teosófica, respectivamente às seguintes circunstâncias: “O abandono de qualquer preocupação transcendente e metafísica, o triunfo dos critérios estritamente econômicos e das relações materiais na sociedade ocidentalista nos finais do século XIX provocaram, desde distintos âmbitos, diferentes reações.” (MARIANO, 2006). E sobre as correntes espiritualistas modernas, complementando o raciocínio o autor explica: “Estas reações estavam associadas a um denominador comum, que era o intento de recuperar os valores espirituais e o rechaço do valor da existência humana em termos unicamente econômicos.” (MARIANO, 2006). E finaliza: “Neste contexto se deve inscrever a criação, em 1875, da Sociedade Teosófica.” (MARIANO, 2006).

No contexto, esta instituição teosófica primeiramente aponta, desde sua visão, que o chamado conhecimento Superior (que concerne em realidades suprafísicas) sutil e também último, esteve presente desde o princípio, e que, porém, a humanidade moderna em geral se encontra num processo de tamanha coligação à identificação material plena, da percepção da vida desde

---

<sup>48</sup> Teólogo inglês do século XIX.

<sup>49</sup> Materialismo; economia.

uma estrita perspectiva relacional à experiência materialista, que torna-se limitada e por conseguinte condicionada assim, pelo que se entende teosoficamente ao aspecto menor, ou primário, da Vida<sup>50</sup>. Isto em traços genéricos é entendido pela teosofia como um fenômeno de “inconsciência” espiritual humana.

A teosofia moderna (através da S. T.) se apresenta parcialmente contrária ao pensamento positivista (deste quanto à metafísica e à religião) e de sua ciência, ciência desprovida de investigação causal ampla (fundada no determinismo de procedência dos fenômenos; das relações constantes, ou “leis” científica, etc). Isto ocorre na medida em que a teosofia vem indicar outro paradigma, em que o Universo se constitui também regido por leis, mas não leis epistemológicas: leis “superiores”, perenes, eternas, espirituais; defendida desde princípios religiosos através da dimensão da causa primeira e última (princípio-fim, de ordem metafísica). O positivismo diferentemente à teosofia, não pretende resultar em impacto, consequente à realidade, o uso do meio (fenômeno observado como fato constante) independentemente de certa causa “primeira” e “última”; não requerendo metafísica como princípio e nem qualquer finalidade desta.

A prática individual é um princípio básico enquanto não se subordina o sujeito, por direito, ao coletivismo como obrigação. O individualismo é uma atitude engendrada por um princípio econômico na consagração do liberalismo nos países capitalistas, nascidos da burguesia industrial, tais como a Inglaterra, a França, entre outros. Assim, também a teosofia se apresenta como uma Paraciência à sociedade industrialista europeia, positivista e liberalista, na medida em que a teosofia realiza uma investigação com método por base científico, a um paradigma não científicista, declarado por uma das máximas da S. T.: “Objetivo Religioso, Método Científico”. Isso consiste no estudo dos eventos sobrenaturais e pelo que se chama de “poderes latentes do ser humano”, que justificam uma abordagem metafísica, no caso, esotérica. Assim, a teosofia se apresenta, portanto, como uma contracorrente ao positivismo da sociedade moderna em geral.

---

<sup>50</sup> Vida Divina.

Fundada nos Estados Unidos, diz Mariano: “de pronto se estendeu a toda Europa e rapidamente foi adotada na Holanda de forma especial, provavelmente pelo grau de aderência desta sociedade ao novo modelo “maquinista” de valores puramente materialistas.” (MARIANO, 2006). Portanto, a teosofia dotava segundo Mariano: “o otimismo positivista de conteúdo espiritual” (MARIANO, 2006). Otimismo positivista se entende, pela crença social de que as ciências dão conta de explicar tudo o que há. Que a ciência formaria um campo de totalidade<sup>1</sup>, mais abrangentemente à filosofia, no que se poderia proporcionar em relação às questões relativas à vida humana.

De modo geral, o contexto em que se inscreve a criação, a fundação da Sociedade Teosófica, está vinculado ao andamento, a uma consequência da Revolução Industrial, onde ciência e espiritualidade entram em permanente tensão, onde oriente e ocidente estiveram sendo colocados em contato, e onde religiões oficiais e o paganismo se encontram em questão. A sociedade civil se encontrava baseada em modelos puramente empiristas devido ao alto desenvolvimento da indústria, segundo o que comenta Mariano (2006) Neste caso, principalmente a Indústria Química, o avanço dos conhecimentos de matemática e física.

Nas palavras de Blavatsky, A Sociedade se funda, em função da “grande reação que existe das grosseiras teorias materialistas que prevalecem hoje entre os homens da ciência.” (BLAVATSKY, 1973). A sociedade positivista vivia um “Descontentamento geral com relação à teologia artificial das diferentes Igrejas cristãs.” (BLAVATSKY, 1973). Somado este fato à “natural desconfiança das religiões convencionais, o fracasso das mesmas, no que diz respeito às conservações morais e à purificação das massas.” (BLAVATSKY, 1973). E a autora (1973) complementa ainda de modo coerente, porém provocador: “Se a formação da Sociedade Teosófica tivesse sido adiada para daqui a alguns anos, metade das nações civilizadas seria declaradamente materialista, e a outra metade, antropomorfista e fenomenalista” (BLAVATSKY 2, ano, p.).

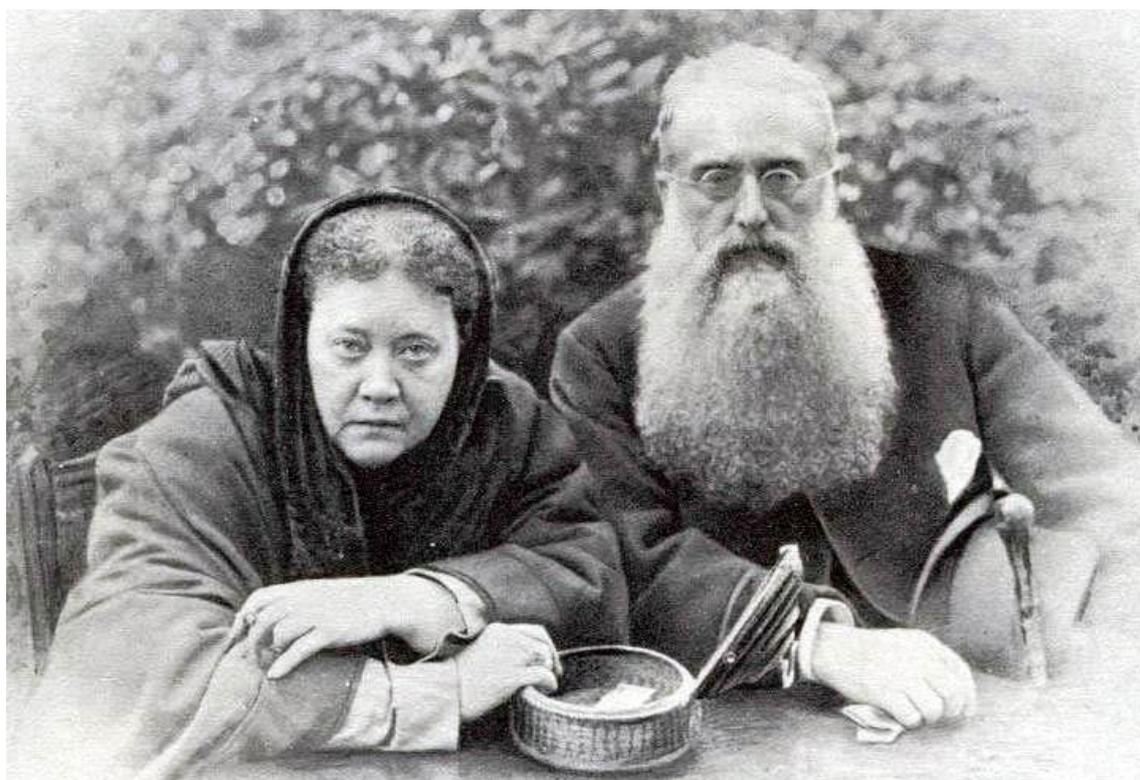
Blavatsky comenta do movimento de fundação da S. T. :

espíritas progressistas, insatisfeitos com as teorias e explicações do Espiritismo redigidas pelos seus adeptos, e julgando que as mesmas estavam longe de cobrir todo o campo da enorme área dos

fenômenos, formaram em Nova Iorque uma associação hoje largamente conhecida como Sociedade Teosófica. Assim, tendo explicado o que é a Teosofia, pretendemos, em outro artigo, explicar a natureza de nossa Sociedade, também chamada “Fraternidade Universal da Humanidade. (BLAVATSKY, 1889)

A este feito, historicamente, Mariano explica: “Em setembro de 1875 se funda a Sociedade Teosófica. Isso se dá a partir da proposta de Henry S. Olcott (1830-1907) em meio a uma conferência pronunciada em Nova Iorque pela vidente russa Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891). Olcott era um dos assistentes de Blavatsky, e sua proposta, dirigida a mesma, visava criação de uma sociedade encarregada de difundir a informação que concerne às chamadas leis secretas da natureza, que seriam, segundo o que se acredita, familiares aos caldeus e os egípcios, mas de total desconhecimento para a ciência moderna. A conferência em questão, tratada por Blavatsky, tinha como assunto principal este perdido cânone egípcio.” (MARIANO, 2006).

Figura 31 - Fotografia de Helena P. Blavatsky e Henry S. Olcott (Índia, 1888)



Fonte: <http://www.sociedadeteosofica.org.br/>

## 6 SOBRE BLAVATSKY

Helena Blavatsky, teosofista, se encontra apresentada no prefácio do livro “A Chave para a Teosofia” (1891), onde se delinea por Edmundo Cardillo uma breve biografia, desta figura fundamental a formação da Sociedade Teosófica, sua principal autora e fundadora dirigente: “(...) autora de extensa obra literária sobre espiritualidade, religiões, simbolismo universal, etc.” (BLAVATSKY, 1973) Nascida em 1831 vem a falecer em 1891. Esta teósofa, precedentemente à S. T., se encontrava “Desiludida com fraudes observadas (...)” e assim abandona o espiritismo. Segundo comenta Cardillo, professor teosofista (1973), “Em meados de 1873, parte para os Estados Unidos (...)” (BLAVATSKY, 1973), onde conhece o coronel Henry Steele Olcott. “Essa amizade representou a consolidação definitiva dos seus planos espirituais.” (BLAVATSKY, 1973) Depois de um ano deste encontro, fundam a Sociedade Teosófica.

Nas palavras de Edmundo Cardillo: “Não resta dúvida que Blavatsky era dotada de faculdades parapsicológicas, que se manifestariam durante toda sua vida (...)” (CARDILLO, apud BLAVATSKY, 1973). Ele diz: “Em 1877, publicou sua obra intitulada Isis Sem Véu, em quatro volumes, que revolucionariam alguns setores da cultura americana e europeia, demonstrando postulados ocultistas ao tempo que criticava conceitos materialistas e o imperialismo jesuítico.” (CARDILLO, apud BLAVATSKY, 1973). E afim sinaliza: “A obra contém citação de 1400 livros que lhe eram desconhecidos e até ignorados, o que indica a participação de ordem espiritual” (CARDILLO, apud BLAVATSKY, ano, p.). Esse fato “foi cautelosamente investigado pelo crítico inglês Willam Emmett Coleman.” (CARDILLO, apud BLAVATSKY, 1973). “Ela fazia jus ao mérito de um contato com um mundo “extra-sensível” numa época achada mergulhada pelo positivismo.”, completa Cardillo (1973).

Figura 32 - Retrato de Helena P. Blavatsky



Fonte: <http://gnosticwarrior.com/h-p-blavatsky-on-the-gnostics.html>

Ao longo de sua vida, Helena Blavatsky constantemente “Suscitou oposição clerical e política, de ordem eminentemente colonizadora, fortalecida pela intransigência da filosofia materialista num século marcado pelo orgulho do cientificismo dito insuperável” (CARDILLO, apud BLAVATSKY, 1973). “Blavatsky sofreu campanha acérrima dos inimigos de sua doutrina: difamações violentas, ataques à mão armada, atentados, etc.” (CARDILLO, apud BLAVATSKY, 1973).

Segundo o autor, juntamente a estes fatos, no que se refere ao plano intelectual, surgem ainda no início do século XX “obras contrárias ao valor da fundadora da Sociedade Teosófica, como exemplo de *Le Theosophisme – Histoire d’une Pseudo-religion*, 1929.” (CARDILLO, apud BLAVATSKY, 1973). Porém, indica Cardillo: “As acusações iriam se arrebentar diante das repostas em defesa da autora, principalmente a documentada e volumosa obra de Mario Roso de Luna: *Una Martír Del Siglo XIX, Helena Petrovna Blavatsky*.” (CARDILLO, apud BLAVATSKY, 1973). Esta é uma obra que se indica abarcar

uma série de estudos “(...) criteriosos e desapaixonados que convergem unanimemente à consagração de uma consciente missionária da Teosofia, do qual foi pioneira no Ocidente.” (CARDILLO, apud BLAVATSKY, 1973). As principais obras literárias (ano, p.) produzidas e difundidas de H. P. Blavatsky são: *Ísis Sem Véu*, 1877; *A Doutrina Secreta, síntese de filosofia, ciência e religião*, 1888; *A Voz do Silêncio*, 1890 e *A chave da Teosofia*, 1891.

A história de qualquer sistema de crenças ou de moral recentemente introduzido em país estrangeiro demonstra que seu início é sempre combatido por todos os meios e obstáculos. (BLAVATSKY, 1973).

## 7 MONDRIAN E A TEOSOFIA

### 7.1 A TEOSOFIA NA HOLANDA

A Teosofia como movimento moderno espiritualista teve um impacto e uma difusão social particularmente imediato na Holanda através da Sociedade Teosófica. Este é um caso interessante na medida em que Piet Modrian se encontra também contextualizado por esta corrente de pensamento, já que a arte holandesa vivenciou neste processo uma influência simbolista característica de origem teosófica (da teosofia enquanto conjunto de ideias, a partir da S. T.). Mariano expõe de modo sucinto uma análise deste fenômeno sociológico. “Esta reação espiritualista da sociedade holandesa surge desde sua classe media.” (MARIANO, 2006).

Mariano observa que (2006) este fenômeno ocasionado em função do positivismo instaurado na superestrutura social decorrentemente dos avanços tecnológicos promovidos pela indústria holandesa. Consequentemente o país adotou esta visão materialista com certo destaque. O positivismo se instaurou na mentalidade holandesa que se industrializava com uma velocidade impressionante. O interesse pela Teosofia na Holanda adveio da difusão dos escritos de Blavatsky, de seus principais livros, e em função também da obra “*As Grandes Iniciações*” do teósofo francês Édouard Schuré. A Sociedade Teosófica holandesa promoveu um ambiente de debate destas questões (positivismo otimista x religiosidade) através principalmente da enorme divulgação da revista *Theosophya*; órgão oficial desta.

Foram muitas as publicações nesta época (início do século XX) por parte da S. T., pois no século XIX houve de modo determinante no país a incursão de alguns filósofos holandeses, entre os principais da corrente positivista, como Opzoomer, Pierson, entre outros, que desenvolveram modelos empiristas de pensamento, servindo como base e aval sociológico ao andamento da indústria holandesa, com alto grau de desenvolvimento em pesquisas pelas universidades.

Mariano comenta que “Para os pintores holandeses resultou muito sugestivo a ideia de uma realidade superior que subjaz as aparências naturais.” (MARIANO, 2006). Neste contexto se fecunda à nível cultural uma aspiração relativa a certo circuito atrelado com o Simbolismo, onde se destacam artistas como Jan Toorop e Johan Thorn Prikker, ambos vinculados à Sociedade Teosófica. Em exposição organizada pela S. T. na cidade de Amsterdam em 1904, participaram cerca de 40 artistas nacionais. Para Mariano, este fenômeno “(...) denota a boa acolhida da Teosofia nos círculos artísticos da Holanda.” (MARIANO, 2006).

## 7.2 A RELAÇÃO DE MONDRIAN COM A TEOSOFIA

A relação de Mondrian com a Teosofia que ressaltado neste estudo é corroborada pela observação de diferentes pontos de vista propostos por autores, historiadores e críticos de arte. A partir de certo enfoque, para alguns, estipulando suas respectivas teses, atribui-se a presença influente da teosofia na vida e obra de Mondrian, considerada até meados de seu período simbolista na pintura (anteriormente à fase cubista), conforme comentado por Mariano (2006). Outros autores consideram, como Mariano ressalta, que Mondrian permanece membro da Sociedade Teosófica desde 1909 até sua morte (MARIANO, 2006). São avaliadas, portanto incidências desta fonte na prática artística madura de Mondrian, assim como em seus escritos teóricos no Neoplasticismo. Da mesma maneira, não há provas nem indícios que, segundo Mariano: “(...) nos permitam aventurar algum tipo de intenção ou de objetivo relacionado com a teosofia na pintura de Mondrian anteriormente a sua etapa simbolista.” (MARIANO, 2006).

Não obstante, o que existem são certas insinuações, afirmadas por Mariano (2006), que partem do próprio Mondrian, além de certo crítico (não indica qual), onde se caracteriza esta fase inicial numa incessante busca, progressivamente, pelo que é essencial nos objetos e temas na pintura de Mondrian. Isso tem permitido pontes com relação à teosofia como conteúdo, ainda que não se trace historicamente este contato. Contudo, torna-se possível esmiuçar algumas especulações ao considerar o objetivo teosófico definido por Blavatsky, o de investigar as leis não explicadas da natureza. Contudo, torna-se possível esmiuçar algumas especulações ao considerar o objetivo teosófico definido por Blavatsky, o de investigar as leis não explicadas da natureza; que de modo vinculado às pinturas, se referiria à busca por captar sobre a paisagem “aquilo que paira”, promulgando-a; de um conteúdo metafísico sutil da atmosfera nas pinturas. Ainda assim, Mariano acredita que, as inquietudes gerais de Mondrian nesta época passam longe destes objetivos (2006).

“Mondrian permaneceu fiel à doutrina teosófica durante toda sua vida. Varias provas documentais demonstram isso.” (MARIANO, 2006). Relativamente a esta concepção, é relatado que: “Quando vem a falecer em Nova Iorque, em 1944, um dos poucos documentos que Mondrian carrega é sua carteira de membro da Sociedade Teosófica.” (MARIANO, 2006). O objeto foi encontrado entre certidão de nascimento, passaporte e diplomas; por exemplo, como citado (ano, p.). Este fato pode denotar a importância do vínculo desta atividade na identidade e constituição pessoal do artista em idade avançada: “Os poucos livros que tinha até sua morte se conservaram todos praticamente teosóficos: Blavatsky, Steiner e Schoenmaekers.” (MARIANO, 2006).

A respeito de sua famosa fase simbolista (1908 e 1911), de grande importância a este estudo, principalmente o historiador Robert Welsh, organizador do catálogo *Raisonné* de Mondrian, demonstra razoavelmente a relação direta desta com a teosofia em “Mondrian and Theosophy” (1971); tendo sua obra amplo reconhecimento por outros estudiosos, posteriormente. Conforme explanado neste texto, a relação com o universo teosófico determina toda uma gama de características na carreira do artista que impacta inclusive,

defendido pelo autor, alguns dos aspectos notáveis da pintura de Mondrian nos seus dias cubistas.

Desde 1904 Mondrian vinha realizando retiros espirituais em condição de isolamento, realizando em reclusão uma série ampla de pinturas de paisagem com estilo pictórico da Escola de Haia. Estes retiros foram realizados na província de Uden, interior da Holanda, por aconselhamento de seu amigo Albert van der Briel, como afirma Mariano: “Ambos amigos discutem amplamente sobre o catolicismo e a teosofia (...)” (MARIANO, 2006). Van der Briel quem introduz ao conhecimento de Mondrian a doutrina teosófica. Mondrian estuda diferentes visões místicas e religiosas, com grande referência no orientalismo, como no caso do livro *Tao Te Ching*, de Lao Tsé, livro referencial taoista; síntese e quintessência do pensamento monista oriental. “Mondrian maneja uma tradução em holandês de Henri Borel dos textos de Lao Tsé (principalmente aforismos e metáforas). Segundo Mariano, a filosofia de Lao Tsé (China, 157 a.C), se inspira na observação e contemplação da natureza, e trata de explicar o mundo a partir de diversas polaridades complementares (frio-calor, masculino-feminino, dia-noite, etc.)” (MARIANO, 2006). A partir desta data o artista abandona o protestantismo.

Nos anos seguintes (1908- 1911), Mondrian se translada anualmente durante o verão à província de Domburg, ao lado Westkapelle, litoral da Holanda. Nestas ocasiões Mondrian se reúne com amigo, importante pintor e teosofista, Cornelis Spoor. Este artista lhe causa grande influência e auxilia o jovem artista Mondrian a se aprofundar em seus estudos teosóficos ligados à arte. Spoor foi um dos líderes, principalmente entre os anos 1905 e 1912, do direcionamento da arte moderna na Holanda. “Ele foi o confidente de um círculo de amigos, que incluem os pintores Jan Sluijters, Piet Mondriaan, Jan Toorop e escritor Israel Querido. Todos estes amigos se correspondiam com ele.”<sup>51</sup>. Mondrian e Spoor trabalharam em conjunto no desenvolvimento de algumas pinturas nos anos de 1908 e 1909. Ambos hospedaram-se no mesmo local. Spoor realiza uma pintura com o motivo central de uma catedral

---

<sup>51</sup> Texto apresentação Cornelis Spoor, retirada do site:  
<https://www.ruudvanderveldenkunst.nl/schilderij/c-spoor-1867-1928-kerk-te-oostkapelle-19081909/>

protestante, que Mondrian também pinta, simultaneamente, a partir praticamente do mesmo ponto de vista. Mondrian desenvolveu nesta fase algumas pinturas onde se plasmam reflexões fundamentais importadas do conhecimento e investigação teosófica.

Figura 33 - Cornelis Spoor - Igreja em Oostkapelle (1908-1909) – Óleo sobre cartão. 60 x 45 cm.



Fonte: <https://www.ruudvanderveldenkunst.nl/schilderij/c-spoor-1867-1928-kerk-te-oostkapelle-19081909/>

Segundo Mariano (2006) o historiador Marty Bax, indica que foi este pintor Cornelis Spoor quem realmente transmitiu interesse crescente pela teosofia à Mondrian. Spoor era membro ativo da Sociedade Teosófica holandesa em 1905. Quando Mondrian ingressa em 1909 à S. T. foi Cornelis Spoor, junto à J. W. Boissevain, quem o validou. Foi também Spoor, este “pintor de naturezas mortas e retratos tradicionais quem iniciou Mondrian na prática da ioga.” (MARIANO, 2006). “Como indica Charo Crego, durante sua estadia em Domburg, Mondrian frequentou a colecionadora Tak van Poortvliet e a pintora Van Heemskerck, ambas teósocas, e conheceu diretamente a obra

de Blavatsky e Steiner” (MARIANO, 2006). “Ali Mondrian conhece pessoalmente o pintor Jan Toorop” (MARIANO, 2006.) de quem herda pincelada pontilhista assim como a predileção por motivos como a torre da igreja de Dormburg.

Íñigo Sirriugarte Gómez, professor doutor da Universidade do País Basco, em seu artigo intitulado “La iconografía floral teosófica de Piet Mondrian” (2011), comenta num certo trecho a respeito desta fase em questão. O autor explica (2011) que as grandes pinturas verticais realizadas neste período assumem uma conotação especialmente simbólica, já que na ocasião o artista está completamente relacionado com a teosofia. Telas como “Farol em Westkapelle” (1910), representam a luta entre o homem e a natureza, isto é, entre o espírito e a matéria. Já em “Moinho em Domburg” (1909), demonstra-se a aspiração humana ao céu (ao divino), apesar de viver ancorado em materialidade; e que ainda assim, necessita para tal uma base firme agarrada à terra. Finalmente, também se verifica a importância da tela “Igreja de Domburg” (1911), onde se “carrega uma fase de maior espiritualidade” (GÓMEZ, 2011, p.3). “Desde 1909, Mondrian assiduamente estudou vários livros de Rudolf Steiner, começando a mostrar uma influência teosófica mais acentuada a partir deste ano até 1911.” (GÓMEZ, 2011). Para o autor (2011, p.3), esta pintura do edifício religioso em si representa uma vitória e uma abordagem para o verdadeiro caminho espiritual.

No artigo “Mondrian and Theosophy” (1971) Robert Welsh indica que a incidência de crenças teosófica na arte de Mondrian foi de um profundo significado para o desenvolvimento de um estilo totalmente abstrato. Ele comenta:

Acima de tudo, sua adoção precipitada por um estilo cubista durante o inverno de 1911-12 e seu entusiasmo para com os escritos de Schoenmaekers pode agora ser interpretado como resultado de seu profundo envolvimento anterior com os ensinamentos teosóficos (WELSH, 1971).

O autor argumenta (1971) que trabalhos como Igreja de Domburg (1911) ou Moinho Vermelho (1911) podem apelar para uma audiência principalmente quanto aos fenômenos óticos de luminosidade intensa e irradiação da cor, que antecipam claramente tendências contemporâneas. Ele afirma (1971) que, da

mesma maneira, ninguém que estude seriamente o trabalho abstrato de Mondrian confunde seus quadros com tensões sutis de linha, cor e movimento, com preocupações teóricas que informam conteúdos iconográficos. No entanto, completa o autor: “(...) foi com a ajuda de tais preocupações que Mondrian alcançou seus resultados artísticos.” (WELSH, 1971).

## **8 UMA ANÁLISE PARALELA (INDEPENDENTE): IGREJA EM DOMBURG (1911)**

Neste momento, especificamente, realizo uma análise particular a respeito da obra intitulada “Igreja em Domburg” (1911), também apresentada sob o título “Campanário em Zeeland”. Desenvolvo minhas próprias análises e observações da obra em questão já que pude ter acesso à fonte primária durante a exposição de nome “Mondrian e o Movimento De Stijl”, ocorrido no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), São Paulo, durante o primeiro semestre do ano de 2016. Lá realizei um estudo dedutivo desta obra, de modo aprofundado e contemplativo. Elaborei, portanto, um raciocínio no qual arrisco algumas hipóteses referentemente à relação das representações formais aos assuntos de ordem teosófica. Busquei reconhecer, para tal, fatores relevantes que possam indicar o vínculo imagético com uma perspectiva de pensamento do artista, com base numa certa experiência de repertório de cunho ou lógica teosofista, que analiso ser abordado por Mondrian na pintura.

Figura 34 - Folder exposição: Mondrian e o Movimento De Stijl - CCBB (Abril 2016).

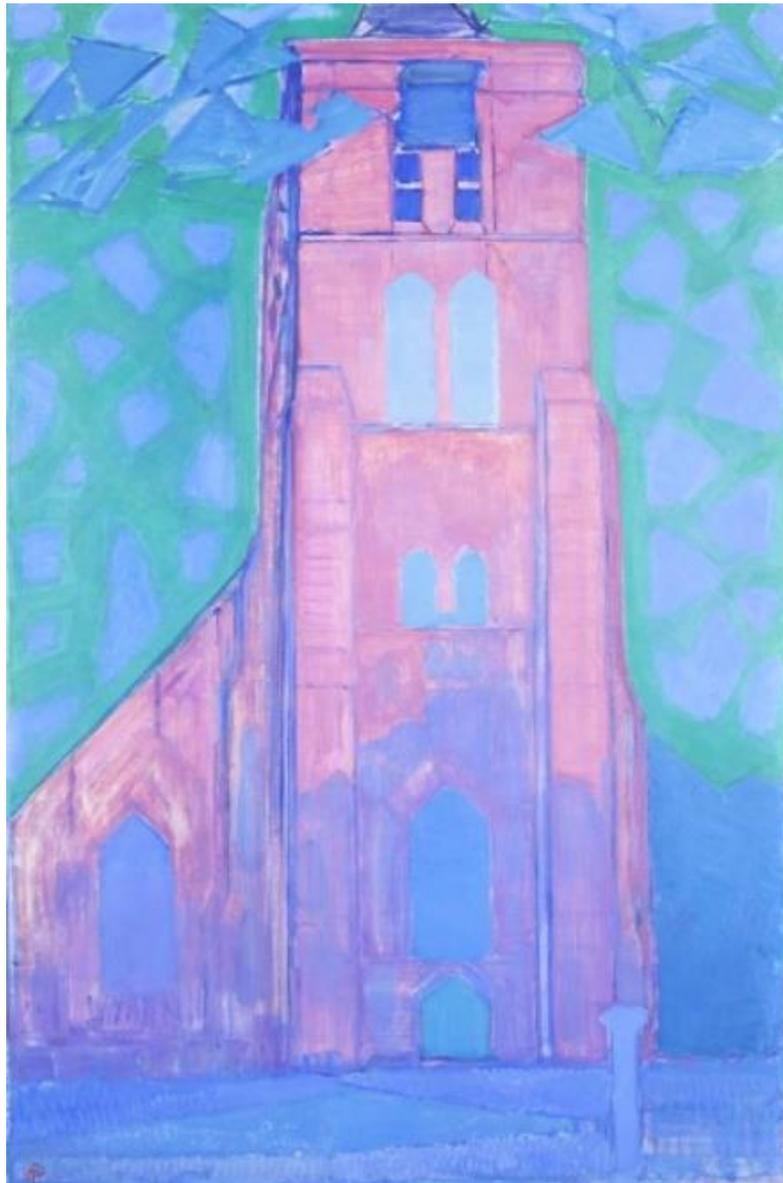


Fonte: Arquivo pessoal do acadêmico.

A exposição tinha por proposta básica apresentar uma retrospectiva do desenvolvimento plástico da obra de Mondrian, reunindo desde seus primeiros trabalhos, suas pinturas de paisagem, até a codificação estética que alcança Mondrian em sua obra neoplástica, passando pelo período cubista. Busquei de modo geral investigar o que poderia estar ali correlacionado com o teosófico, evidenciado por sinais, símbolos, temas, etc.

Esta pintura em questão trata-se de uma paisagem, realizada em óleo, que tem como tema a uma igreja, dando ênfase à torre de campanário. Há também, estranhamente, evidência de certa influência de encontro ao cubismo, de uma representação que aparece na pintura como uma “fratura” no plano pictórico.

Figura 35 - Igreja em Domburg (1911) - Óleo sobre tela. 114 cm x 75 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/zeeuwsche-kerktoren-zeeland-church-tower-church-tower-domburg>

Considerando as características formais do quadro, noto que a imagem do campanário se encontra sob a incidência de iluminação solar. Há uma nítida diferença de temperatura tonal entre a base da tela (o ambiente térreo da imagem) e a claridade do topo do objeto (igreja). Há, porém, alguns fatores atípicos nesta pintura. Observo o uso não naturalista da cor, característico desta fase. Sabe-se que Mondrian desenvolve uma tendência luminista durante o período precedente ao simbolismo, muito inspirado pela pintura do artista Jan Toorop, com o qual Mondrian estabelece uma relação de grande proximidade

junto a uma comunidade de jovens artistas em Domburg (cerca 1909-1910)<sup>52</sup>. Esta concepção pictórica estaria correlacionada a uma perseverante aspiração do artista por transcender a aparência do que se apresenta como natureza, enquanto tema e conteúdo.

Contudo, é nesta tela que compreendo o assunto (teosofia), aplicado à reflexão da condição estrutural da pintura. Requer-se neste sentido, portanto, uma aguçada percepção das oposições tratadas e estabelecidas pelo artista cuidadosamente. Vejo que ele realiza uma inversão básica de valores representados pelos polos: dia/noite; terra/céu; seguidamente de quente/frio, e arrisco ainda masculino/feminino; positivo/negativo.

É de fato, através do que se observa da conjuntura geral da arte holandesa, naquele momento, uma ação atípica conotar a simbolização do aspecto figurativo de “céu” com, não somente a coloração de verde claro, como também a distribuição de formas geométricas irregulares numa composição aproximada de um senso estético de um “mosaico”. Noto uma sobreposição abrupta e dispersa de planos, através de camadas de tinta espessas, empastadas que cobrem as camadas anteriores do fundo com formas irregulares, intensas e estranhas, dando ênfase à parte superior da tela, ao céu.

Esta composição, principalmente o topo, me trouxe um questionamento: Por que disto? Por que deste jogo, desta inversão? Céu na terra (azul escuro/violeta – noite), e terra/natureza no céu (verde claro – dia). Se tomarmos literalmente esta descrição da pintura, nos encontraremos diante de um código, de uma montagem; uma metáfora, uma parábola, quase um aforismo de origem taoista. “Nossa terra está no céu, nosso céu esta na terra”. Unir “terra” e “céu” (yin-yang, por exemplo). Este é o primeiro ponto.

---

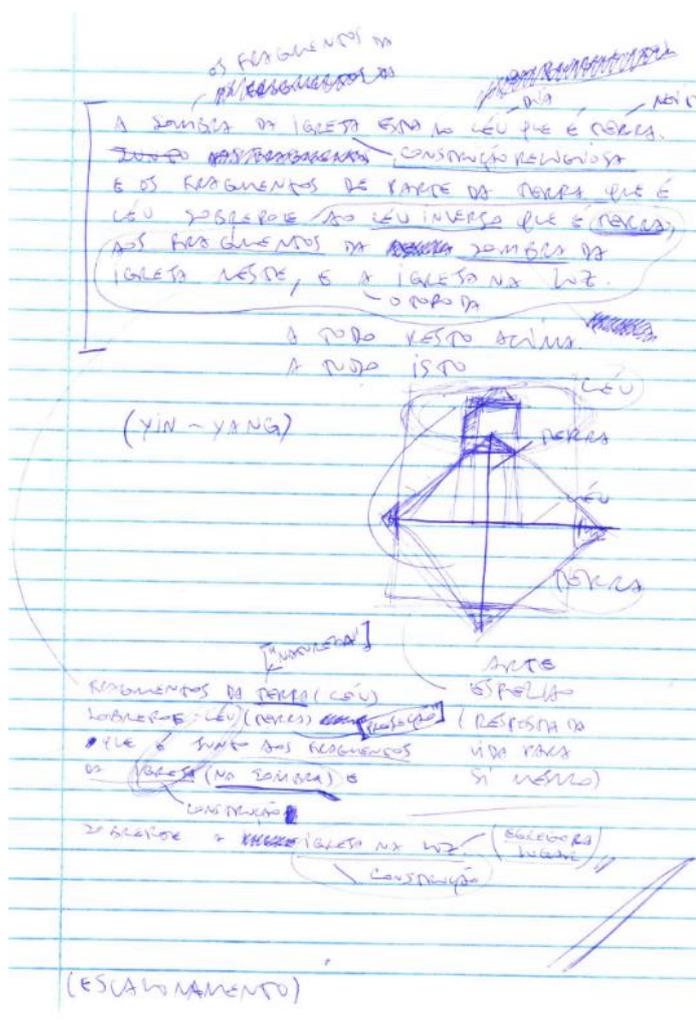
<sup>52</sup> Comunidade liderada por Cornelis Spoor. Retiro espiritualista de artistas holandeses – Domburg (cerca 1907).



da pintura. Incluo também um atravessamento: indago o que significaria, então, a disposição das formas geométricas irregulares no céu, principalmente aquelas que se destacam, invadindo a imagem da catedral, sobrepondo o objeto em seu foco (em função de características como cor e do enquadramento).

Aparentemente estas formas geométricas, em termos tonais, correspondem tanto às cores da parte inferior da tela (azuis e violeta do chão) como também a própria sombra da catedral (codificado como o aspecto “negativo” da construção religiosa). Como poderíamos ver, portanto, estes sentidos alinhados?

Figura 37 - Estudo em desenho 2 - Igreja em Domburg - realizado in loco (Exposição Mondrian e o Movimento De Stijl - CCBB abril/2016).



Fonte: Arquivo pessoal do acadêmico.

Vejo o jogo compositivo assim, traduzido em escrito: “Fragmentos da terra que é “céu” (noite) sobrepõem o céu, que é “terra” (dia)”. Com base nesta leitura, literal e em parábola, encontro respaldo de uma ideia apurada de que, a religião, conduz e plasma uma “ilusão do imanifesto” (divino, transcendente) à realidade do manifesto (daquilo que é tangível). Neste sentido, a experiência religiosa pode criar “ilusão sobre o real” (real como realidade “superior”; “absoluta”) ou ainda, remeter à “realidade da ilusão” (“ilusão”, empregado neste caso, tomando em conta uma noção esotérica da condição fugaz da vida manifesta um nível “ilusório” do perene; do “real”). Assim o artista constrói uma espécie de “mosaico”, combinando aquilo que é factível (natureza) e aquilo que é “ilusão sobre o real”. Percebo este jogo de formas como uma mistura do “céu que é terra”, ou seja: da ilusão humana (engano) com o real, divino. Interpreto as invenções irrealis, os mitos, como um aspecto “negativo” da religião dogmática.

Portanto, nesta tentativa de compreender o sentido implícito da construção formal da tela relaciono a compreensão teosófica, com construção formal desta obra de Mondrian. A partir desta interpretação, a composição de Mondrian me fez pensar no sentido de *religare*. A função da religião em si, no sentido mais essencial da palavra, vem do nosso nível interno que está unido à natureza viva e manifesta. Então, esta pintura de Mondrian me fez pensar nesta perspectiva de que a “terra vem do céu”, conseqüentemente, a natureza é “divina”. E o humano dentro da realidade manifesta, é uma ilusão do divino, mas como ilusão, é parte do divino.

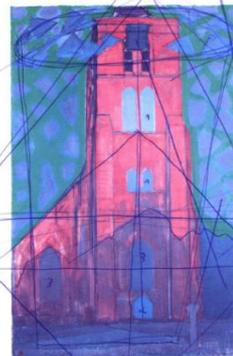
Figura 38 - Estudo em desenho sobre fotografia - folder da exposição.



**PIET MONDRIAN**  
 Noite de verão / Summer night, 1908/1907  
 Óleo sobre tela / Oil on canvas  
 71 x 102,5 cm  
 Coleção / Collection  
 Gemeentemuseum Den Haag, Holanda

*Piet Mondrian was born in 1872 into a Protestant milieu. His earlier work up to 1908, which makes up the vast majority of his oeuvre, consists of rather traditional figurative paintings. Because international modernist movements were absorbed relatively late and in quick succession in Holland, Mondrian first experienced the influence of the postimpressionist painters Vincent van Gogh, Jan Toorop, Georges Seurat, and Paul Cézanne, and the cubism of Pablo Picasso between 1908 and 1911, resulting in a bolder technique, a brighter palette, and an increasingly systematic approach in his work. He lived in Paris between 1912 and 1914, assimilating the cubist vocabulary that would propel him toward complete abstraction in 1917.*

**Piet Mondrian** nasceu em 1872 em um ambiente protestante. Seus primeiros trabalhos realizados até 1908 que constituem a maior parte de sua obra, são pinturas figurativas um tanto tradicionais. Como os movimentos modernistas internacionais foram absorvidos relativamente tarde e em rápida sucessão na Holanda, Mondrian primeiramente sofreu influência dos pintores pós-impressionistas Vincent van Gogh, Jan Toorop, Georges Seurat e Paul Cézanne, assim como do cubismo de Pablo Picasso entre 1908 e 1911. O resultado foi uma técnica mais ousada, uma paleta mais clara e uma abordagem cada vez mais sistemática em sua obra. Entre 1912 e 1914 o artista residiu em Paris, onde assimilou o vocabulário cubista que o impulsionaria em direção à abstração completa em 1917.



**PIET MONDRIAN**  
 Torre de Espinho em Zandvoort /  
 Zandvoort church tower, 1911  
 Óleo sobre tela / Oil on canvas  
 94 x 78 cm  
 Coleção / Collection  
 Gemeentemuseum Den Haag, Holanda

Fonte: Arquivo pessoal do acadêmico.

Este pensamento vem de encontro aos ensinamentos do iogue e guru indiano Paramahansa logananda, em seu célebre livro “Autobiografia de um logue (1945)”, onde ele descreve este processo no seguinte sentido:

As Escrituras védicas declaram que o mundo físico opera sob uma lei fundamental, a de *maya*, ou princípio da relatividade da dualidade. Deus, a Única Vida, é Unidade Absoluta. Para aparecer como as manifestações diversas e separadas da criação, Ele usa um véu falso e irreal. Este véu dualístico e ilusório é *maya*. (IOGANANDA, 2001, p. 294).

Então, o humano é “divino e ilusório” ao mesmo tempo. Ou seja, de uma visão monista, lidando com as polaridades e a simultaneidade, a partir de um princípio ternário, se apresenta uma dialética: “o espírito é o positivo da matéria, a matéria é o negativo do espírito”. Os dois são uma coisa só, absoluta, una. Dentro deste raciocínio, acredito que a religião enquanto dogma “é mal do mundo” e não “bem do céu”. A realidade está na vida manifestando a divindade, mas os dogmas são sombra da “luz” à humanidade, sendo reflexo do condicionamento humano. Para mim, a crença dogmática é um aspecto ilusório que o contato do humano com a dimensão do divino (nesta ordem, necessariamente) produz; por consequência da limitação da consciência

humana na medida da negação da realidade natural. Vale lembrar, como indica Mariano (2006) que Mondrian irá abandonar definitivamente o calvinismo no qual fora educado, logo nesta época de transição que inclui seu contato com a teosofia.

Com isso, se compreende, hipoteticamente que: “busca-se a religiosidade essencial, o espírito Divino, e não a construção humana a Deus”. Ao “Buscar Deus na essência da vida, ao invés de buscar na igreja humana”, Mondrian, se afasta da pintura figurativa naturalista através da sua linguagem pictórica de síntese, assim como a Teosofia desconstrói o dogma, pra encontrar o real das religiões.

A pintura com influência cubista, na qual “Igreja em Domburg” revela indícios, sinaliza em Mondrian uma vontade de “desconstrução” da aparência, para alcançar uma síntese, ampliando o “limite” da pintura. Este cubismo “fratura” a imagem, aproximando a pintura da escultura no sentido de representar o objeto no plano bidimensional da tela, a partir de múltiplos pontos de vista.

Quanto à arquitetura, compreendo esta como significação funcional da representação, a partir do desenvolvimento de uma estrutura da prática, de crença e de paradigma. A arquitetura é tratada nesta reflexão como aquilo que utiliza e compõe o espaço, inclusive utiliza o espaço composto–como resultado arquitetônico. A pintura, por sua vez é o plano, o plano da visão da imagem. Esta pintura teve sua origem na ligação com a arquitetura, no modelo de pintura mural, que teve sua transição de independência como tecnologia (trama/tela) a partir do renascimento (fato amplamente aceito no ensino da teoria e história da arte). Desta maneira o plano pictórico torna-se uma entidade autônoma por excelência. Então, neste sentido, de modo primário, a arquitetura atua no espaço tridimensional, fundamentalmente, e a pintura atua no plano bidimensional. Do mesmo modo, a arquitetura se define pela “construção” do espaço, e a pintura, a partir do cubismo, trata principalmente da desconstrução da ilusão de profundidade da perspectiva linear.

A teosofia eu tomo aqui, em relação à arquitetura, como um ideal de união, a partir da fraternidade prática, no espaço diverso da manifestação da

vida em todos os seus níveis. A teosofia se apresenta, portanto, como alternativa de reconciliação, reequilíbrio. Posto que a imagem retratada por Mondrian nesta obra indica uma “anunciação” através do elemento do campanário, considero a estranha sobreposição de fragmentos do céu com o chão – que é noite/sombra (negativo). Vejo nesta sobreposição uma inversão, um desequilíbrio a ser superado entre polos opostos. Interpreto, assim, esta imagem como um desequilíbrio fundamentalmente constituído pelo conflito matéria x espírito, abordado pela Teosofia em sua expressão moderna.

## **9 NEOPLASTICISMO: A CRUZ, A DIALÉTICA E A HARMONIA**

Charo Crego, autora espanhola, em seu livro: “El Espejo del Orden” (1997), analisa profundamente a produção e o pensamento do movimento De Stijl, bem como o contexto de sua história. Em determinado trecho deste livro, a autora se debruça sobre o vínculo teosófico de Mondrian e estuda as fontes teosóficas que determinaram em grande medida as estéticas desenvolvidas pelo grupo. Primeiramente, contextualizando a teosofia, ela diz: “O conflito entre Matéria e Espírito, que desenrola o surgimento do Positivismo, pareciam ter aberto contradições irreconciliáveis (...)” (CREGO, 1997). Logo, a autora caracteriza a tarefa teosófica que se estabelece em unificação deste paradoxo:

Neste impulso de unificação deveriam participar não somente as religiões mas também as diferentes áreas do conhecimento humano, pois a Sociedade Teosófica considerava que assim todas as crenças religiosas aspirariam um mesmo objetivo idêntico. A Ciência e a Arte participariam com Religião do mesmo campo de conhecimento que havia se desintegrado com o surgimento do positivismo e do materialismo. (CREGO, 1997).

Conforme se configura o assunto, Crego (1997, p.101), discute o norteamento desta reconciliação, nas origens conceituais refletidas na elaboração estética proposta pelo De Stijl:

As teoria de Blavatsky, Schuré e Schoenmaekers se fundaram numa concepção neoplatônica da realidade, segundo a qual, mais além das aparências sensíveis e cambiantes há a verdadeira realidade, eterna e única a qual o ser humano deverá ascender através de sua purificação, interiorização e espiritualização. (CREGO, 1997).

A autora argumenta (1997, p. 101), que apesar da teosofia postular a unidade como fim último a chave de sua concepção de mundo estava na interpretação dualista da realidade (CREGO, 1997). “Para os teósofos, a realidade esta

formulada por uma série dupla de conceitos em oposição que estão entre si em contínua tensão. O fim último seria a unidade, alcançada pelo reestabelecimento do equilíbrio entre os polos em tensão.” (CREGO, 1997).

Segundo Crego (1997), Schoenmaekers analisou em detalhes estas diferentes “duplas” em polaridade; “ordenando-as por uma série de equações (...)” (CREGO, ano, p.). Estas mesmas considerações se encontram justamente nos escritos de Mondrian. Apresenta-se (1997, p.101), o seguinte modelo exemplificado: Vertical = espaço = estático = masculino = harmonia = interior (interno). Horizontal = tempo = dinâmico = feminino = melodia = exterior (externo). “Segundo ele, todas as duplas de oposições se encontrariam num ponto em cruz, uma intersecção, que foi atribuído pelo autor um neologismo, denominado “Ponto Plástico”. Esta denominação foi marcante no grupo De Stijl.” (CREGO, 1997).

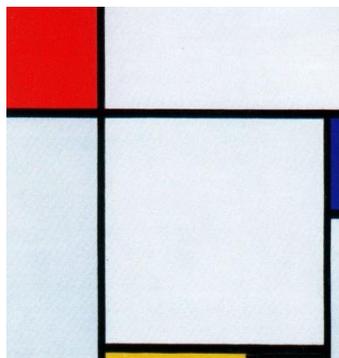
Iñigo Serriugarte Gómez irá também indicar este conceito acima referido, articulado por Schoenmaekers e aplicado por Mondrian, porém afirmando que para o artista esta derivação ocorreu diretamente das ideias predicadas por Helena Blavatsky: “Na verdade, é aqui, em Laren, onde se emprega pela primeira vez o termo neoplasticismo, sendo extraído dos escritos de Blavatsky, que descrevia a origem do universo como a essência plástica (Svabhâvat, ou Eterna Causa e Efeito), que preenche todo o universo e é raiz de todas as coisas” (GÓMEZ, 2011.). “Mediante o termo neoplasticismo, Mondrian não queria fazer menção à dimensão figurativa ou natural, senão que tentava superar e sublimar a realidade visível da pintura realista e inclusive cubista e adentrar-se em uma realidade cósmica, que vinha representada pela absoluta abstração.” (GOMÉZ, 2011).

Pablo Bris Mariano irá abordar também estes fatores enquanto explica alguns pontos fundamentais nesta concepção artística de Mondrian. “Para Mondrian, a arte deve ser reflexo do absoluto, entendido este como a força original da qual, para os teósofos, tudo deriva.” (MARIANO, 2006). Ele diz: “O artista, então, passa a ser uma espécie de tradutor, o mais objetivo possível, de uma realidade superior (...)” (MARIANO, 2006). E complementando, confirma pelas próprias palavras de Mondrian, que, portanto: “Cada obra de arte se

converte na expressão do uno (...)" (MONDRIAN, apud MARIANO, 2006). Assim se conduz ao raciocínio esta definição de coligação entre o objetivo plástico estipulado pelo artista e sua intenção teórica e prática derivada de uma concepção teosófica de mundo.

"A doutrina teosófica explica a diversidade e multiplicidade do universo a partir da radiação da Vida Una." (MARIANO, 2006). "A Vida Una é capaz de irradiar o diverso graças à polarização existente desde seu interior entre: espírito e matéria." (MARIANO, 2006). Para a Teosofia<sup>53</sup>: "Cada forma esta animada por um espírito. A base da teosofia reside, como temos visto, no conceito de evolução: tudo o que surge do Centro Irradiador (do Absoluto), da Vida Una, acaba voltando – num processo circular – a origem. Na teosofia o único que contempla são as mudanças de forma e estado." (MARIANO, 2006). E define: "Estes dois polos, como afirma H. P. Blavatsky: "o Espírito e a Matéria, devem ser considerados, não como realidades independentes, senão como dois símbolos ou aspectos do Absoluto"." (BLAVATSKY, apud MARIANO, 2006).

Figura 39 - Composição em Vermelho, Amarelo, Azul e Preto (1929). Óleo sobre tela. 45cm x 45,5 cm.

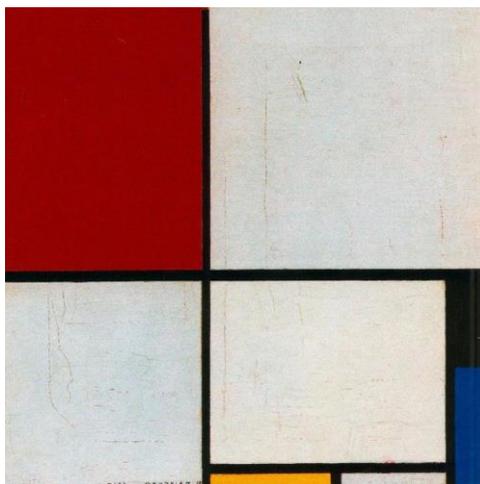


Fonte: <http://www.ciudadpintura.com/>

---

<sup>53</sup> Sociedade Teosófica: conjunto de ideias sobre teosofia a partir desta instituição.

Figura 40 - Composição em Vermelho, Amarelo e Azul (1928) - Óleo sobre tela. 45cm x 45cm.



Fonte: <http://www.ciudadpintura.com/>

Em vista disso, se contempla que, para Mondrian: “A vida e a arte devem ser radiações, da qual os contrários, natureza e espírito, se revelam no tempo como dualidade”. (MONDRIAN, apud MARIANO, 2006). Ele diz: “(...) A unidade pura se expressa na dualidade de equivalência. Se, pois, queremos expressar plasticamente a unidade verdadeira, estamos obrigados a recorrer a uma dualidade aparente.” (MONDRIAN, apud MARIANO, 2006).

(...) Cada vez mais a velha religião de mistérios e dogmas é afastada de um lado pela relação clara com o universal – o quanto se pode conhecer – (Kandinsky tem indicado em seu livro O espiritual na arte que a teosofia (em seu verdadeiro significado, não como aparece normalmente) é outra manifestação do mesmo movimento espiritual que observamos agora na pintura) (...) Já a muito antes que se revelara o novo concreto na vida e na arte, o pensar lógico mostrava a velha verdade que o existente somente se manifesta ou se conhece por seu contrário, claramente. (MONDRIAN, apud MARIANO, 2006).

“A arte deve representar o puro equilíbrio, incluindo a representação de um elemento e seu contrário.” (MARIANO, 2006).

Segundo Mariano, este pensamento compositivo estabelecido pela pintura de Mondrian replicaria então, por correspondência, que:

(...) tudo na criação tem uma mesma estrutura dual; o reconhecimento desta estrutura em um (microcosmo que responde a mesma estrutura geral) nos permitira fazermos uma ideia da ordem natural (macrocosmos) velada por uma multiplicidade de objetos sensíveis. (MARIANO, 2006).

Isto significa um sentido pelo qual Mondrian compreende a repercussão de sua atividade, localizando sua pintura no uno; e conseqüentemente, na tarefa teosófica. “A plástica precisa do universal é inconcebível sem a plástica de puro equilíbrio, e o equilíbrio é inconcebível sem a dualidade.” (MARIANO, 2006).

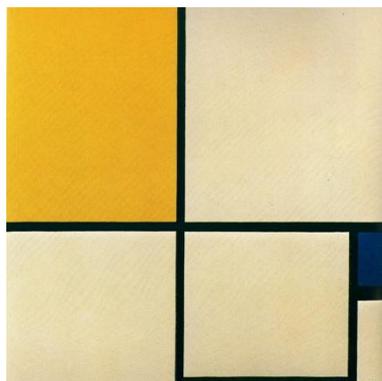
“Mondrian vai definir a polaridade que se produz entre espírito e matéria como uma relação de tensão equilibrada posto que os extremos abertamente opostos se devem dispor em equilíbrio – que desta forma só pode ser dinâmico (...)” (MARIANO, 2006.). Assim Mondrian estabelece que, o equilíbrio evocado na arte deverá ser um fenômeno autêntico: realizado uma espécie de “homeostase” compositiva da pintura. Assim como a vida, definida no tempo, o equilíbrio dinâmico se configura continuamente, portanto, se expressa permanentemente. “A imagem da harmonia não pode ser estática, não pode ser imagem de um resultado, senão que é na obra de arte onde se deve produzir a resolução e onde, portanto, deverão aparecer os elementos representantes dos polos em conflito.” (MARIANO, 2006).

Figura 41 - Composição (1921) - Óleo sobre tela. 49,5 cm x 45,5 cm



Fonte: <http://www.ciudadpintura.com/>

Figura 42 - Composição em amarelo e azul (1929). Óleo sobre tela. 52 cm x 52 cm.



Fonte: <http://www.ciudadpintura.com/>

A *relação definida*<sup>54</sup> encarnará a harmonia, o equilíbrio dinâmico, que resolve a oposição que se produz na Origem entre matéria e espírito. A obra de arte, como réplica da Origem, deve reproduzir o conflito e deve ser imagem da resolução no equilíbrio entre os elementos opostos. (MARIANO, 2006).

Esta intersecção opositiva é um fenômeno pictórico em Mondrian, derivado da cruz que se refere à teosofia transposta à pintura, não por via da incidência do símbolo, mas por um viés interativo dos elementos da composição. O mesmo princípio constituído pelo elemento simbólico faz da pintura uma “realidade” do fenômeno antes simbolizado, agora tornado uma dinâmica.

Por isso, Mariano explicita:

Os elementos entre os que se produzem esta confrontação dialética não tem uma significação simbólica. A representação se produz na medida em que se mostra um equilíbrio entre elementos opostos, desde distintos pontos de vista, (...) Como comprovamos, Mondrian rechaçou o simbolismo por seu caráter limitativo. (MARIANO, ano, p.).

Neste sentido, as palavras de Mondrian se confirmam definitivamente:

A velha sabedoria expressava a relação básica entre a interioridade e a exterioridade por meio da cruz. Mas nem este, nem nenhum outro símbolo pode ser o meio de expressão da Pintura Real Abstrata: um símbolo é, ao mesmo tempo, uma limitação por um lado e demasiado absoluto, por outro. (MONDRIAN, apud MARIANO, 2006).

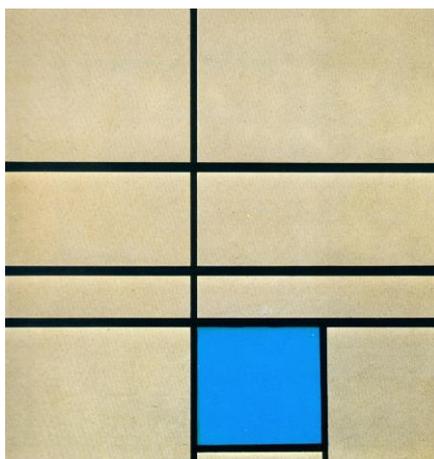
“A característica fundamental da arte neoplastica será a de conceber a obra de arte como unidade – síntese – que nos mostre a dialética entre

---

<sup>54</sup> Dialética.

elementos opostos (...)” (MARIANO, 2006). Nesta mesma medida, ao encontro da análise, nota-se declarado por Mondrian, então, a condição plástica característica desta operação: “Nos expressamos plasticamente por meio da oposição de cores e linhas, e esta oposição cria a relação (...)” (Mondrian, apud MARIANO, 2006).

Figura 43 - Composição em azul (1935)- Óleo sobre tela. 71cm x 69 cm.



Fonte: <http://www.ciudadpintura.com/>

Posto que Mondrian crê reconhecer na relação definida – na natureza dual da Origem, matéria-espírito, e em seu reflexo sobre os objetos que surgem do mesmo, *individual-universal* – o fundamental, isto será o que a obra de arte neoplástica deverá refletir. (MARIANO, 2006).

O artista na intenção de traduzir aspectos “cósmicos”, totais e absolutos, sua constituição compositiva deve tornar-se, assim, automaticamente abstrata: “Mondrian abstrai uma linguagem figurativa e obtêm uns elementos simples independentes da realidade e prévios a geração de seus quadros (...)” (MARIANO, 2006).

Os fatores em voga na linguagem neoplástica de Mondrian, confluem um comportamento tal que, aspirado em realizar o equilíbrio, constitui a condição pela qual o “real” deve manifestar-se: “(...) A harmonia que representa a obra, a síntese, é obtida como resultado global das múltiplas oposições individuais que se produzem sobre a tela – donde se contrarrestam e neutralizam umas as outras, (...)” (MARIANO, 2006). De tal modo, a atividade pictórica para Mondrian, “deve ser uma resolução ativa do conflito, dinâmica; é dizer, deve mostrar o processo de confrontação e deve, simultaneamente, encarnar a

solução do mesmo.” (MARIANO, 2006). “Todo este trabalho relacional (...) não é senão a representação do diálogo que se produz entre os elementos opostos, é dizer, da dialética (...) até obter uma unidade equilibrada.” (MARIANO, 2006).

## 10 ANÁLISE COMPLEMENTAR: ICONOGRAFIA TEOSÓFICA EM “EVOLUÇÃO”, FLORAIS E “DEVOÇÃO”.

Figura 44 – Evolução (1911) Tríptico – Óleo sobre tela. 178 cm x 85 cm / 83 cm, x 87,5 c / 178 cm x 85 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/evolution>

Esta é uma obra de caráter monumental de Mondrian que se refere diretamente à doutrina teosófica, de modo explícito, sendo praticamente uma menção oficial deste artista à sua convicção pessoal pela teosofia. Serriguarte Gómez considera esta uma obra que como tríptico inclui “o sentimento interior do artista para levar teosofia como uma doutrina autêntica da evolução.” (GÓMEZ, 2011). E continua: “A observação desta obra pictórica e sua correlação com essa escola de pensamento leva-nos a necessidade de ir

recebendo diferentes fases do conhecimento, com o objetivo final de que a humanidade se aproxime de sua verdadeira conquista espiritual.” (GÓMEZ, 2011).

Nesta obra se apresentam três figuras femininas combinadas a símbolos sintetizados esteticamente; símbolos estes que fazem menção a fatores do que bem refere o título, o processo evolutivo espiritual humano; segundo a teosofia. Vê-se triângulos conferidos tanto na constituição da figura como no fundo, dialogando numa apresentação de estados e condições anímicas. À esquerda, está a flor; à direita estrelas; no centro há círculos que inscrevem triângulos equiláteros. São três fases, três processos. Estas telas representam um sentido universal refletido por símbolos, no contato do artista com o sentido original: uma aspiração às dimensões da Criação, para a experiência suprasensível.

Na primeira tela (esquerda) temos representado um ser em seu processo cíclico da experiência humana terrestre. A flor vermelha, simboliza a reencarnação, e demonstra o processo de vida e morte, regenerando-se a cada nascimento e permanecendo coligado ao mundo pelo processo de aprendizagem e desenvolvimento em sucessivas vidas. A segunda figura (direita) torna-se a demonstrar uma fase superior de vida, coligado à compreensão e atuação do ser num nível cósmico, absoluto, inclinado à eterna tarefa evolutiva. O terceiro e último quadro é o central que apresenta a “realização”: o ser vívido no Divino, em seu despertar espiritual absoluto. O ser (no centro) está unido completamente ao Real, definido na onisciência de sua meta, sendo expressão e extensão perfeita do Ser, Deus ou Absoluto. As três imagens representam estágios da consciência humana pela perspectiva metafísica teosófica: a Evolução.

Este tríptico aponta para um significado oculto. É uma pintura com extensão literária, já que seu conteúdo é “de ordem programática”, conforme comenta Blazquez (1997). Em “Mondrian and Theosophy” Robert Welsh também argumenta que é justamente com referência à metafísica oculta que “as três figuras do tríptico de Mondrian e seus emblemas de acompanhamento dever ser analisados.” (WELSH, 1971). E que: “Com aspectos físicos semelhantes, um pouco andrógino que as figuras implicam, deve-se vê-los não

apenas como personificações de três ideias separadas, mas como a mesma pessoa vista em três aspectos complementares.” (WELSH, 1971) .

Para Robert Welsh, o simbolismo deste tríptico “transporta-nos para os reinos mais elevados de conhecimento oculto (...) como uma consequência do nível elevado de atividade espiritual em que a Teosofia concebe "evolução" (...)” (WELSH, 1971). O autor completa: “a definição implícita do tríptico pode ser descrito não só como supra-mundano, mas como transcendendo os limites de determinado tempo e espaço.” (WELSH, 1971). Welsh também identifica a noção de evolução teosófica tanto com a perspectiva hinduísta quanto com a teoria evolucionista do Darwinismo: “Esta cosmologia é análoga ao hindu e outras mitologias que sublinham um ciclo cósmico perpétuo da criação, morte e regeneração. Ele também tem muito em comum com a teoria científica da evolução de Darwin.” (WELSH, 1971)

Welsh neste sentido diz (1971) que, para Blavatsky, o único erro essencial da teoria Darwiniana estava no fato desta não considerar o espírito como força motivadora no universo, que corresponde à visão de mundo teosófica: “a matéria, embora constituindo um veículo necessário através do qual o mundo do espírito havia de ser abordado, destaca-se claramente o segundo em importância (...)” (BLAVATSKY, apud WELSH, 1971). A partir dessa explicação, pode-se compreender a hierarquia dos componentes vitais que se organizam no universo conforme as “leis” teosóficas. Nos ensinamentos teosóficos, é a matéria que surge a partir do “espírito”, e não o contrário; como esclarece Robert Welsh (1971).

Para a Teosofia, o ser humano representa em si um “(...) exemplo microcósmico dos princípios universais que regem sua existência.” (WELSH, 1971). Segundo Welsh, um outro artista holandês que era um teosofista escreveu em 1906 que "Para a Teosofia o próprio homem é um templo vivo de Deus"(...)” (WELSH, 1971). Para aprofundar estas questões, Welsh cita Blavatsky, que por sua vez está a parafrasear um texto do alquimista e místico suíço Paracelsus, que diz: “Três espíritos vivem e no homem atuam, (...) três mundos derramam seus raios sobre ele; mas todos os três apenas como a imagem e eco de um único e mesmo (...)” (BLAVATSKY, apud WELSH, 1971). E continua: “O primeiro é o espírito dos elementos (corpo terrestre e força vital

em sua condição bruta); o segundo, o espírito das estrelas (sideral ou astral corpo-alma); o terceiro é o espírito divino (...)" (BLAVATSKY, apud WELSH, 1971). A isto a Teosofia denomina unidade trina, ou trindade, ao modo que explica sua autora: "Esta é a trindade de natureza orgânica e inorgânica – o espiritual e o físico, que são três em um." (BLAVATSKY, apud WELSH, 1971).

WELSH – utiliza Blavatsky, através do famoso título "ISIS SEM VÉU" (1877).

Meyer Shapiro no texto *Ordem e Acaso na Pintura Abstrata* (1948) comenta de maneira breve alguns pontos sobre este tríptico de Mondrian. Tratando de vários assuntos gerais do artista, ele se atém à obra com a seguinte observação: "Mas as angularidades do desenho das mulheres nuas, tão estranhamente masculinas, e a redução e o ocultamento das mãos e pés podem ser atribuídos tanto a inibições com relação ao corpo nu como a um ideal espiritualista da fusão e equilíbrio do masculino e feminino, ou as suas teorias sobre a vertical e a horizontal como símiles do espírito e da matéria personificados pelos dois sexos." (SHAPIRO, 1996). Para Blavatsky, sendo apresentada no texto de Welsh, esta relação simbólica entre os sexos opostos está inscrita pela mistificação do elemento triangular:

O triângulo desempenhou um papel de destaque no simbolismo religioso de cada grande nação; para todos os lugares que representou os três grandes princípios do espírito, força e matéria; ou o ativo (masculino), passiva (feminina) e o princípio de dupla ou correlata, que participa de ambos e liga os dois juntos. (BLAVATSKY, ano apud WELSH, ano, p.).

Welsh ainda comenta (1971) que para qualquer estudante sério de teosofia, há de se saber que, os triângulos indicando respectivamente para cima e para baixo, representam "os princípios opostos de matéria e espírito que às vezes se interpenetram e alcançam o equilíbrio no "hexagrama sagrado". (WELSH, 1971). Desta forma ele interpreta também o sentido andrógino das figuras de Mondrian que ele relaciona com os triângulos combinados (hexagrama). Welsh se baseia na exegese desenvolvida por Blavatsky a respeito dos símbolos, sobre a qual comenta: "Na grande figura geométrica que tem a figura de casal na mesma [isto é, um hexagrama duplo, que envolveu a figura à direita na Evolução] o círculo central representa o mundo dentro do

universo (...) O triângulo com o vértice apontando para cima indica o princípio masculino, descendente do sexo feminino; os dois tipificação, ao mesmo tempo, espírito e matéria.” (BLAVATSKY, apud WELSH, 1971). Esta polaridade para Welsh (1971) é aceita universalmente pela Teosofia, sendo também presente em outros movimentos intelectualmente relacionados como a Antroposofia de Steiner e na chamada “Cristosofia” de Shoenmaekers.

Em contraposição, a autora Susanne Deicher, em seu livro “MONDRIAN” (1995), interpreta esta pintura também em função de aspectos biográficos de Mondrian, de sua memória e situação psicoemocional: “Os habitantes de Amsterdam devem ter percebido que Mondrian plagiaria essas figuras estranhas, com seus ombros guarnecidos de símbolos, do mundo da imagética protestante.” (DEICHER, 1995). E argumenta que as figuras seriam representações dos aspectos transcendentais dos seres humanos pelo uso das cores:

Em 1910, depois da morte da mãe, as lições do pai vêm-lhe a memória e transforma as criações visionárias deste em corpos de mulher em posturas hieráticas velados pelas cores que lhe são próprias. Ela indica igualmente uma nova decisão do artista de ser o que já era: um pintor não do mundo real, mas da forma fria e abstrata. (DEICHER, 1995).

Esta autora afirma (1995) que o aspecto formal da tela tem derivação inclusive das imagens desenvolvidas pelo próprio pai de Mondrian outrora, ao ilustrar um determinado livro. Apesar de deslocar, relativamente, o modelo da ótica teosófica aqui delineada, é interessante compreender como as questões que perpassam este artista terminam por se fundir num mesmo resultado formal; que resulta em um apuramento artístico sintético.

Por fim, os pormenores não figurativos que se apresentam nas personagens, indicado através de Blazquez (1997) tratam da intenção de Mondrian por atribuir à forma “espiritual” um sentido abstrato. A interpretação de Shapiro também vem de encontro a esta análise: “Como quer que se interprete a mudança para as frias formas angulares neste estranho tríptico, não se deve ignorar nele o desejo de um estilo geométrico consistente, que converte os pequenos e grandes detalhes da natureza em unidades elementais regulares.” (SHAPIRO, 1996).

Esta é uma obra que marca uma proposição simbolista definida que será posteriormente banida de sua produção. “As inclinações esotéricas de Mondrian evidenciam-se neste tríptico de forma bastante teatral. (...) figuras simbólicas – estrelas de Davi, triângulos místicos, hexágonos - cobrem a obra de um conteúdo literário que o pintor abominaria em seus escritos de fase madura.” (DEICHER, 1995). Segundo Michel Seuphor, principal biógrafo de Mondrian, citado pela autora (1995), na vida de Mondrian: “o calvinismo é sobrepujado pela teosofia que é absorvida pela Nova Plástica, que tudo deve expressar sem palavras” (SEUPHOR, apud DEICHER, 1995).

### 10.1 FLORAIS (SÉRIE FLORAL, CERCA 1908 ATÉ 1921)

A realização da série floral denota muitos sentidos e questões, já que esta produção definiu ao mesmo tempo um profundo estudo e reflexão espiritualista específica, e também uma linha comercial que lhe garantiria grande parte de sua sobrevivência em tempos de crise financeira pessoal. O gênero de pintura de natureza-morta tinha grande aceitação pela clientela calvinista que era a comunidade de sua família.

Gómez diz que (2011) o interesse pela produção floral com associação à Teosofia, se inicia principalmente em função da relação de Mondrian com o pintor simbolista Cornelis Spoor. “As diferentes representações de flores carregam um significado teosófico, especialmente no caso de girassóis e crisântemos, onde a flor é esticada sobre si, enquanto o outro lado da flor morre, referindo-se ao fim do ciclo de vida para outra vez renovação na natureza.” (GÓMEZ, 2011) Em determinado trecho de seu artigo “La iconografía teosófica floral de Piet Mondrian” (2014), o autor mediante as explanações cita um parágrafo de “A Chave para Teosofia”(Blavatsky), onde é salientado que: “(...) o mundo em que brotam as flores transitórias das vidas pessoais não é o mundo real permanente, senão aquele em que encontramos a raíz da consciência, essa raíz que está além de toda ilusão e vive na eternidade.” (BLAVATSKY, apud GÓMEZ, 2011).

Portanto, nesta medida, o tema da “flor” torna-se um símbolo da experiência humana reencarnatória, observada “concretamente” a linha perene da realidade pela reincidência da alma no mundo físico. Assim, é também citada por Gómez, outra afirmação da autora: “(...) a flor, como todas as flores

passadas e futuras que tem brotado e brotarão na rama mãe (o Sutrâtmâ), filhas todas de um mesmo tronco Buddhi se converteram em pó. Vosso presente “Eu” não é, como sabeis, o corpo que esta neste momento diante de mim, nem ainda o que eu chamaria Manas-Sutratma, senão Sutratma-Buddhi.” (BLAVATSKY, apud GÓMEZ, 2011).

Para Mondrian o flor de crisântemo é um elemento característico desta simbologia, sendo um motivo recorrente em suas pinturas florais. Nesta espécie encontra-se uma série de qualidades biológicas que para a teosofia remetem, metafóricamente, por um lado, a fatores espirituais. O florescimento do crisântemo, especialmente as pétalas abertas desta flor, são tomadas como correspondentes à luz solar, a expressão máxima do EU “real”. Trata-se assim de uma flor cuja a variedade, formal e cromática, é tão extensa quanto o processo de crescimento das mesmas. De origem oriental, o crisântemo foi trazido pelo holandeses, segundo Gómez (ano, p.), à toda Europa durante o século XVII. Esta flor está também associada na França ao dia de finados, sendo uma espécie presente de modo típico no ambiente dos cemitérios, vinculada ao sentido simbólico da morte e transformação.

Figura 45 - Crisântemo (1908-09) - Carvão no papel. 25,4 x 28,7 cm.



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/2999>

A metamorfose que se emprega por este símbolo é veículo excelente à descrição e compreensão instrutiva de processos teosóficos; podendo ser inclusive interpretada como fator esotérico expresso em si, sendo uma imagem viva da ordem e harmonia essencial do cosmos. “Também não podemos esquecer o seu trabalho "Crisântemo Morrendo" de 1908, onde a flor toma a forma de um crânio em seu decaimento vital. De acordo com Carel Blotkamp, estas são representações evolutivas dadas no gênero humano e no cosmos baseado pela formula destruição-criação.” (GOMÉZ, 2011).

Figura 46 - Metamorfose (Metamorphosis) (1908) - Óleo sobre tela. 84.5 cm x 54 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/metamorfose-metamorphosis>

Figura 47 - Crisântemo (1916) - Carvão e giz sobre papel. 72 cm x 47 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/chrysant>

Robert Welsh, apresenta (1971) uma análise da vida vegetal a partir da abordagem mística de Rudolf Steiner. Welsh comenta que a visão de Steiner: “*depende* fortemente de sua leitura esotérica das teorias científicas de Goethe e compreende, em essência, uma reinterpretação teosófica da filosofia da natureza do romantismo alemão.” (WELSH, 1971). Sobre as exposições de Steiner, Welsh explica (ano, p.) que para este, todos os corpos animais como vegetais, incluindo flores, irradiam “auras” de vibração sutil que podem ser percebidas pela atividade extrassensorial de clarividentes devidamente treinados. Estas “auras” são visualmente notadas através da visão interna, já que as mesmas se manifestam assim por cor.

Figura 48 - Crisântemo (s/ data) - Aquarela. 33,9 cm x 23,9 cm.



Fonte: [http://2.bp.blogspot.com/-GoV-Hpp\\_RcY/Ue3Nwa9d45I/AAAAAAAAACg/sE06OOAorbw/s1600/Mondrian.+Crisantemo+\(1908\).jpg](http://2.bp.blogspot.com/-GoV-Hpp_RcY/Ue3Nwa9d45I/AAAAAAAAACg/sE06OOAorbw/s1600/Mondrian.+Crisantemo+(1908).jpg)

Como parte da função que servem em exercícios devocionais, as flores podem ser utilizadas para recapitular, em microcosmo, os processos eternos do nascimento, da vida, da reprodução, da decadência, da morte material, e da regeneração que Teosofia vê como o princípio governante do universo, e que se resume no termo "evolução". Para Steiner, em particular, a flor ilustra este processo com clareza inconfundível. (WELSH, 1971).

O autor comenta também (1971) outra esfera desta cosmovisão de Steiner no que integra o assunto floral, compreendendo que, assim como o olho, tanto humano como animal, o florescimento vegetal prova a eficácia primordial da luz como uma força cósmica. Isso significa que (1971) com referência à evolução dos organismos animais, para os quais Steiner considera impensável o desenvolvimento do sentido da visão senão para expressão da onipotência da luz, que se faz "vista por si mesma". Steiner compara a flor com a visão: "Assim como a visão física, o mesmo acontece com a flor que depende da luz para sua própria existência (...)" (WELSH, 1971).

É provável que Mondrian estivesse a par destas colocações e que seus exercícios com a composição pictórica de tema floral perpassasse estes últimos conceitos. Contudo, definitivamente estas flores tinham um papel simbólico tal como consistiam em algum grau em trabalhos de ordem mística, como o caso da compreensão cíclica da regeneração no universo, por meio da observação contemplativa. Mondrian irá pintar flores por cerca de dez anos. Depois, somente na fase madura de seu estilo neoplástico o artista retoma esta atividade como forma de assegurar a sobrevivência material. Sobre esta produção, Welsh comenta que: “pode alguém acreditar que ele continuou a praticar uma forma de devoção artística relacionada intimamente com suas preocupações teosóficas de 1908”. Em todo caso, é fato (1971) que a partir da pintura cubista, o artista exerce um total desapego à imagem naturalista; de qualquer fator residual estético ligado particularmente à beleza natural, num sentido reprodutivo. “Em todas as obras, Mondrian foi claramente mais preocupado com pensamentos de vida perpétua do que com premonições de morte. Claro, flores, assim como outros assuntos baseados na natureza, aos poucos iria se desaparecer por trás do véu de adoção do estilo cubista de Mondrian durante o inverno 1911-1912.” (WELSH, 1971).

Figura 49 - Crisântemo (1921) - Aquarela e tinta sobre papel. 28,2 cm x 20,6 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/chrysant-1>

Figura 50 - Crisântemo em uma garrafa (1921) - Aquarela sobre papel. 72,5 cm x 38,5 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/chrysant-ee-fles>

Figura 51 - Devoção (1908) - Óleo sobre tela. 94 cm x 61 cm.



Fonte: <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/devotie>

Mariano (2006) aborda em sua tese, a respeito dos indícios documentais que definem a associação do artista com questões teosóficas. A obra “Devoção” tramitou como assunto principal de determinada carta que Mondrian redige em resposta ao crítico de arte holandês Israel Querido, com o qual teve contato no círculo de artista teosofistas em suas estadias de verão em Domburg. Nesta carta (ano, p.) ficam claras as “intenções que o artista persegue com seu trabalho (...)” (MARIANO, 2006) “Querido primeiramente havia interpretado ao quadro Devoção, de 1908, que ficou registrado numa publicação da revista *De Controleur*.” (MARIANO, 2006). Esta tela apresenta a imagem de uma menina, o qual o crítico interpretou numa postura de oração. Mondrian em sua carta comenta favoravelmente as pontuações proferidas por Querido, sendo grato ao mesmo, ainda que por outro lado observe algumas imprecisões nas interpretações do crítico, conforme aborda Mariano (2006).

Em resposta à Querido, Mondrian diz: "(...) pareço ter me expressado a você incorretamente, se te fiz acreditar que queria que a menina expressasse um ato de oração. Com esse trabalho eu só previa uma menina concebida com devoção, ou vista com devoção (...)" (MARIANO, 2006). Reforçando questões das quais se permite identificar a intenção posta na obra, o artista comenta a Querido sobre um aspecto formal deste trabalho: "(...) dando ao cabelo esse tipo de vermelho, rebaixa o lado material das coisas, para suprimir quaisquer pensamentos sobre "cabelo", "costumes", etc. e de salientar o espiritual." Isso denota o interesse pelo artista em pôr para trás tudo que qualifique a imagem em termos de relações meramente materialistas, para enfatizar o conteúdo que é intrínseco ao ser na imagem, a espiritualidade.

"Esta carta foi publicada completa dentro de um novo artigo de Querido. Neste texto o crítico comenta o inequívoco uso da terminologia teosófica por parte de Mondrian." (MARIANO, 2006). "A crítica de Querido foi uma das poucas favoráveis que obteve o artista na exposição da tela, que junto aos artistas Cornelis Spoor e Jan Sluyters, foi realizada em janeiro de 1909, no Stedelijk Museum de Amsterdam." (MARIANO, 2006). Para Mariano (2006) esta obra representaria o passo do material ao espiritual no processo humano. Isso inclui, pela compreensão do autor (2006) a busca do artista pelo que é "universal" no interior de cada ser, sendo demonstrado em "Devoção" por meio da elevada atitude da contemplação.

Robert Welsh em seu artigo trata em parte da observação dos sentidos empregados pela composição pelas cores. Ele considera (1971) que à representação das cores na pintura revelam seu conteúdo mais oculto, tomando como base as aspirações de Mondrian com o conceito de "devoção". O emprego da cor vermelha não natural no fundo significa para Welsh (1971) um instante de deslocamento da consciência para um nível sutil, um meio "pelo qual a atenção do espectador foi distraído de pensamentos sobre a realidade material (...)" (WELSH, 1971). Esta é uma obra de importância particular para este autor, pois nela Mondrian admite seu desejo de obter "conhecimento das esferas ocultas" (WELSH, 1971). Para o autor: "Embora se possa de fato compreender a base tradicional da interpretação de Querido, é ainda mais

importante investigar os níveis adicionais de significado que foram destinados por Mondrian.” (WELSH, 1971)

“A explicação mais relevante do próprio conteúdo do artista podem ser encontradas nos escritos de Rudolf Steiner.” (WELSH, 1971). Diz Welsh (1971) que numa determinada passagem Steiner explica o fenômeno oculto de percepção relativa ao chamado “corpo etérico”, ou seja, um veículo sutil, energético, que vitaliza o corpo físico e “aglutina” coerentemente as partículas que o formam, numa espécie de “malha”. Diz-se que (1971), em Steiner, os impulsos que trabalham favoravelmente o “corpo etérico” podem ser despertados por sentimentos religiosos devocionais. “No entanto, esta contemplação devocional de objetos naturais é acompanhada, sempre fecunda, por visões de clarividência das “esferas superiores” (...)” (WELSH, 1971). Para Welsh (1971) pela experiência clarividente (nesta afirmativa esotérica) surgem manifestações de cor não visíveis ao olho “normal”; e que este exato fenômeno exerce um papel fundamental aos avanços do conhecimento extrassensível.

Através do que aponta Welsh (1971) Steiner definitivamente associa a aparência azul com a experiência de devoção, e às vezes, esta cor combinada com certas formas em vermelho, pode ser interpretada, como o significado profundo do sentimento de carinho. Welsh, portanto, inclui uma nova perspectiva de análise necessária à pintura: “É importante notar que estas “auras” de cores não devem ser consideradas como símbolos para outra coisa, mas como indicações de estados espirituais no ser (...)” (WELSH, 1971). De tal forma, consta pela pesquisa teoria de Welsh que esta outra via de compreensão esta estipulada à obra.

“Esta atitude por si só explicaria porque Mondrian contestou a interpretação convencional de sua pintura como uma ação simbólica” (WELSH, ano, p.). O vínculo com sua intenção espiritualista, portanto, é relativo a certos processos ou exercícios espirituais traduzidos neste título; e simbolicamente está presente em alguns termos “descritivos” da imagem. De tal modo, a tela possui um nível simbólico inexorável ao tempo que conduz a uma interpretação sensorial, aspirado e elaborado desde a prática íntima do artista. É perceptível

que este neste contexto de desencontro se estabelece uma situação crítica que Mondrian levaria a cabo em obras maduras e motivaria a cisão completa que estabelece com o referencial simbólico literal.

O segundo aspecto da devoção que pode ser iluminado em referencia aos escritos de Steiner, é o significado da flor incluído no canto superior esquerdo. Na verdade esta flor foi criada para servir como função iconográfica que pode ser estendido igualmente a outros grandes estudos de flores a partir do mesmo período. (WELSH, 1971).

“Além disso, a contemplação da flor se entende como uma representação de uma conquista da mais elevada verdade (...). Este último termo é típico na teosofia, especialmente na dialética de Steiner, referindo-se a devoção para alcançar uma vida espiritual plena.” (WELSH, 1971).

Serriugarte Gómez também trata brevemente desta obra, e inclui uma citação de Steiner que completa todo este raciocínio: “Uma alma que assimila sentimentos de veneração e devoção, provoca mudança em sua “aura”. Certas cores espirituais que podem ser chamar tonalidades de matiz vermelho amarelado e vermelho café, desaparecem e são substituídos por outros vermelhos azulados. Assim se acrescenta o poder cognitivo para feitos do meio circundante dos que antes não tinha noção. A veneração desperta na alma uma força simpática mediante a qual atraímos qualidades dos seres que nos rodeiam, qualidades que, do contrário, permaneceriam ocultas” (STEINER, apud GÓMEZ, 2011).

Por parte de Mondrian, esta tela atende todo um sentido apresentado didaticamente pelos estudos de Steiner. De tal modo, esta pintura de Piet Mondrian está em conformidade com o conhecimento esotérico, no nível da simbolização e das sensações, e com seus próprios interesses, autênticos, em função deste.

## **11 ARTE E TEOSOFIA: MONDRIAN E AS DIVERGÊNCIAS DA ARTE TEOSÓFICA**

Nesta parte é proposto observar algumas informações que fundamentam uma discussão das condições que configuram uma arte “teosófica”; vinculando a observação da arte de Mondrian, suas divergências para com arte veiculada

pela Sociedade Teosófica e também, apresentando de modo sucinto, de como a Teosofia (S. T.), segundo autores, empreende sua concepção artística.

Examinado o conceito de arte sob um ponto de vista teosófico, a partir do livro “Teosofia Prática” (1911), do autor C. Jinarajadasa, teósofo e 5º presidente mundial da Sociedade Teosófica, o capítulo *Teosofia na Arte* (2012, p.71) nos coloca algumas questões. Ele diz que (2012) toda ação humana é resultado final de uma série de forças mentais e emocionais. Para o autor (2012), quando uma ação é originada por um pensamento que se funda em realidades e não em erros, esta ação será necessariamente, segundo o que se compreende, sábia e justa. Quando uma ação está de acordo com as leis da natureza: “a ação é reta e proveitosa” (JINARAJADASA, 2012). Esta ação torna-se, como tal, útil ao indivíduo assim como ao coletivo. E exemplifica: “É função da ciência produzir uma ação correta, purificando a mente e exercitando-a para ser fiel a realidade.” (JINARAJADASA, 2012). E enquanto porta-voz da Teosofia, ele afirma: “O papel da arte, por outro lado, é o de induzir à ação correta através de sentimentos corretos; e a arte tem demonstrado ser uma síntese da mais elevada autoexpressão humana.” (JINARAJADASA, 2012).

Para a Sociedade Teosófica cumpre a arte desenvolver uma condição especialmente favorável à constituição da compreensão interna ao ser humano, à elevação dos sentidos e conseqüentemente da ação humana decorrente destes. Em respeito da importância dos sentimentos, o autor diz: “É evidente haver nos sentimentos humanos gamas de emoções, por meio das quais podemos chegar à verdade mais rapidamente do que pela ação mental do discernimento.” (JINARAJADASA, 2012). E completa: “(...) as conclusões que nos são dadas pela inteligência em seu mais alto grau, também nos são dadas, e às vezes com maior profundidade, pelos nossos sentimentos (...)” (JINARAJADASA, 2012). Desta maneira, os sentimentos devem ser purificados em sua intenção, para que o ser humano torne-se um veículo mais coerente à compreensão da realidade. A retidão dos sentimentos é pela teosofia explicada por um processo esotérico, que segundo esta, “(...) é tão necessário à arte.” (JINARAJADASA, 2012). O autor desenvolve: “(...) visto do interior do ser humano, o sentimento é um estado da alma (...) de um ponto de vista mais

exterior, o sentimento é a entrada em ação de um veículo mais sutil, chamado “corpo astral.” (JINARAJADASA, 2012). E completa-se: “(...) da pureza do material, da delicadeza e flexibilidade da estrutura do corpo astral depende a natureza dos sentimentos.” (JINARAJADASA, 2012).

Portanto, para o autor (2012) a teosofia aplicada à dimensão da arte, trataria primordialmente, da purificação deste “corpo astral”, principalmente através da educação do sentimentos. E nisto esta a função da arte, gerar harmonia, através do que os teosófos em geral estipulam à dimensão da beleza, pois: “(...) o corpo astral em suas sensações, depende sobretudo dos impactos que lhe chegam a partir do corpo físico (...)” (JINARAJADASA, 2012). Compreende-se, neste sentido, que todo objeto caracteristicamente desarmonioso, a “fealdade”; conforme se indica no texto (2012), estaria a afetar negativamente o chamado “corpo astral” e, por conseguinte (2012), a natureza emocional. Exemplifica-se que (2012) cores e sons destoantes podem geral uma desagradável impressão interna que diminuiria a “força mental” e, principalmente, desvitalizaria a estrutura da “alma”. Assim sendo, o autor conclui: “(...) considerando-se que todos os objetos que nos rodeiam influem de maneira invisível sobre a nossa sensibilidade, endurecendo-a e tornando-a mais grosseira ou dando-lhe maior delicadeza e profundidade a compreensão prática do lugar da arte na vida tem, por colorário, a reconstrução completa do meio-ambiente de cada indivíduo”. (JINARAJADASA, 2012).

Mondrian, através da sua tarefa pela arte neoplasticista, de conduzir um equilíbrio intermitente, se interessará igualmente em estabelecer ordem e harmonia compositiva pela pintura abstrata. É possível estabelecer uma aproximação entre a intenção da pintura de Mondrian e a meta da arte teosófica aqui exposta. A pintura de Mondrian se projeta como programa na tarefa de dimensão utópica, de organizar e harmonizar o meio ambiente pela pintura, consecutivamente pela arquitetura, e pela construção de um meio coletivo, urbano e civil. É objetivo neoplástico de Mondrian, alcançar uma estética que configura uma ordem ética na atividade humana. De tal modo, a pintura de Mondrian, por meio de sua dialética entre cor e não-cor, vertical/horizontal, figura/fundo, plano/linha, estático/dinâmico; e assim

sucessivamente, no jogo dos pares, alcançar uma estética que seja baseada no equilíbrio e resulte em harmonia em última instância.

Para Mondrian, a “substância” exposta da ordem equilibrada através de um ensejo intuitivo, ademais de analítico. Mondrian partia de uma vontade de direcionamento intuitivo, e nisso, portanto, o artista insere o desejo de alcançar e de demonstrar na pintura a força da harmonia protagonizada pelo de sua composição; sendo o artista um meio, assim como a pintura, como a arte, um meio de reestabelecer esta ordem equilibrada na sociedade e no ser humano. É na função dialética, enfim, que Mondrian resolve a problemática da significação da harmonização do que se apresenta como conflito de oposições, e demonstrar ativamente, como próximo a uma experiência científica, ou seja: comprovar, pelo meio da arte, a função e a atuação deste equilíbrio. A dialética de Mondrian é, conforme comentam autores, uma tarefa teosófica empreendida pelo artista.

Comenta Mariano (2006) que em Paris, na data de junho de 1919, Mondrian realiza um encontro fora do habitual com seu colega Theo Van Doesburg, do movimento De Stijl, e neste encontro Van Doesburg se surpreende frente as confissões teosóficas de Mondrian. Van Doesburg, diz Mariano (2006) em determinado documento (carta) expõe este caso, já que perante os artigos do artista (Mondrian) na revista De Stijl, até o momento, “não manejaram de forma alguma quaisquer terminologias teosóficas.” (MARIANO, 2006). Em carta, Van Doesburg insinua a declaração pessoal de Mondrian, em que diz: “Eu tomei tudo desde a Doutrina Secreta (Blavátsky) e não de Shoenmaekers. Mesmo que ele diga as mesmas coisas.” (VAN DOESBURG, apud MARIANO, 2006). Esta é uma indicação definidora do embasamento teosófico de Mondrian, a nível documental, que revela a concepção teórica da qual deriva o pensamento formal da pintura neoplástica, por ele proposta.

“Os artigos que Mondrian escreveu na revista De Stijl entre 1917 e 1918 se foram publicando-se sobre a epígrafe *De niuwe beelding in de schilderkunst*. Mais adiante, 1920, se reuniram e se publicaram em francês com o título *Le Néo-plasticisme*.” (MARIANO, 2006). Não somente a introdução, o livro completo pretendia preconizar uma definição de arte, e segundo o autor (2006),

este neoplasticismo estava sendo apontado por Mondrian como a verdadeira arte teosófica. Há indícios a este respeito. “Antes de publicar os artigos em *De Stijl*, Mondrian deixou que lessem alguns de seus amigos, como Van der Leek, Van Doesburg e Assendelft (H. van Assendelft).” (MARIANO, 2006).

“Este último era pastor protestante que havia comprado alguns quadros de Mondrian e que contava com uma importante coleção de arte moderna, que incluía trabalhos de Kandinsky e Marc.” (MARIANO, 2006). “Mondrian mantinha com ele correspondências e lhe enviava alguns de seus escritos e tinha grande consideração por suas sugestões.” (MARIANO, 2006) O autor diz também (2006), desta carta, onde estavam adjunto alguns de seus artigos publicados em *De Stijl*, Mondrian adverte a forma pela qual se deveria ler a introdução de *A nova imagem na pintura: como um ponto de encontro com Sociedade Teosófica*, ainda que, na opinião de Mondrian, “os próprios teósofos não estariam preparados para entendê-lo – não estariam preparados ainda para “o absoluto”.” (MARIANO, 2006).

Em outra situação, descrita por Gómez (ano, p.), quando Mondrian respondeu a uma carta do crítico de arte holandês Israel Querido, onde levantou a forte influência da teosofia em seu trabalho, o artista: “embora admita que tentou adquirir um conhecimento oculto sobre a realidade visível ou os aspectos mais sutis, marca diferenças notáveis de outros artistas como Cornelis Spoor e Jan Sluyters.” (GÓMEZ, 2011) Ambos os pintores citados são teosofistas, e comparativamente, Mondrian demonstra, desde sua fase simbolista, um caráter diferencial. O fato também se evidencia num trecho de *Two Sketchbooks (Mondrian, 1912-1914)*, documento aos cuidados de Robert P. Welsh e J. M. Joosten. Nestes cadernos, além de desenhos, se encontra apontamentos, de acordo com Mariano (2006), que serão as bases de seu posterior discurso teórico: “(...) creio que é necessário algo mais “científico” e assim o fiz e expus minhas ideias. Minha ideia da evolução em arte coincide totalmente com o pensamento teosófico (...)” (MONDRIAN, apud MARIANO, 2006).

Mondrian passa, numa certa altura, a ter uma grande desconfiança da Sociedade Teosófica, assim como dos teósofos de modo geral, principalmente

no que tange, como é dito em Mariano (2006), o modo como são mal recebidas suas idéias sobre a arte neste circuito. “As decepções que acumula são numerosas.” (MARIANO, 2006). Esta decepção identificada (ano, p.), leva o artista a começar a distinguir entre a teosofia e os teósofos. Da teosofia os princípios lhe parecem inquestionáveis; e sobre os teósofos, Mondrian entende que a abordagem destes é manejada de forma incorreta frente, sobre tudo no que se refere à aplicação desta no âmbito da arte. Isso fica evidente numa carta, por exemplo, que Mondrian envia ao pintor Ledowijk Schelfhout, católico com o qual o artista mantinha discussões sobre espiritualidade:

Você escreve que você nunca poderia ser um teósofo. Bem, eu suponho que eu poderia dizer a mesma coisa, se você está se referindo ao que a maioria dos teósofos são. Mas isso não altera o fato de que eu acredito que os princípios da Teosofia são verdadeiros, e que leva à clareza no desenvolvimento espiritual de cada um. (...) Eu posso entender como a doutrina católica pode levar a imprecisão, o qual uma ciência espiritual, nunca pode fazê-lo. (MONDRIAN, apud MARIANO, 2006).

Mondrian apesar de levantado suas objeções, ainda assim, não renuncia ao intento de difundir suas ideias artísticas dentro da organização. “Como aponta Charo Crego, na obra “Princípios da nova arte plástica”, Mondrian foi nomeado no Boletim da Sociedade Teosófica como um possível membro do jurado que deve examinar os projetos para a nova edição da revista Theosophia.” (MARIANO, 2006). Robert Welsh irá também elucidar esta relação quando diz: “No inverno 1913-1914, o apego de Mondrian para com a Teosofia foi tão bem apreciado que, embora, em seguida, vivendo em Paris, ele foi convidado a escrever um artigo sobre a “Arte e Teosofia” (...).” (WELSH, 1971).

Por outro lado, Mariano acusa (ano, p.) o fato de que, Mondrian, tendo escrito este artigo, a organização não chegaria a veicula-lo em sua publicação. Já em 1917, o artista apresenta em reunião com Sociedade Teosófica alguns de seus artigos de A nova Imagem na Pintura. “Estes escritos teóricos não foram muito bem recebidos e inclusive sofreram duras críticas de seu amigo e pintor Cornelis Spoor, o qual lhe introduziu muitos dos conceitos teosóficos e da doutrina de forma mais geral.” (MARIANO, 2006). “A partir deste momento Mondrian estabelecerá uma clara linha divisória entre as organizações oficiais

que agrupam aos teósofos, das quais ele irá ter sobretudo desconfiança, e a teosofia, da qual nunca deixara de crer.” (MARIANO, 2006).

O último esforço e intento de Mondrian para com a difusão de suas teorias de arte vinculadas à teosofia, segundo Mariano (ano, p.) se dá não mais dentro da organização (S. T.), senão através de uma tentativa de contato para alguma discussão legitimadora, com o então teósofo Rudolf Steiner, o qual abandona a Sociedade Teosófica em meados de 1913, mas era considerado um dos teósofos mais respeitados, sendo uma autêntica autoridade do âmbito. Mariano diz: “(...) em fevereiro de 1921, aproveitando que Rudolf Steiner estava pronunciando uma série de conferências na Holanda, Mondrian lhe enviou um exemplar de *A nova imagem da pintura* junto a uma nota esclarecedora na qual se explicava sua pretensão com o modelo de arte ali descrito – de sua capacidade de alcançar a harmonia mediante um processo de equilíbrio entre o universal e o individual.” (MARIANO, 2006). Escreve Mondrian à Steiner:

Depois de ter lido vários de seus livros, gostaria de saber se você poderia encontrar tempo para ler meu Folheto *Le Neoplasticisme*, que estou encerrando. Eu acredito que o Neoplasticismo é a arte do futuro previsível para todos os verdadeiros antroposofistas e teosofistas. Neoplasticismo cria harmonia através da equivalência de dois extremos: o universal e o individual. O antigo por revelação, este último por dedução. A arte dá expressão visual para a evolução da vida: a evolução do espírito e - no sentido inverso - o da matéria. Foi possível trazer um equilíbrio de produtos sem destruir a fórmula, e substituí-lo por um novo meio expressivo de relações universais. Eu ficaria feliz de ouvir a sua opinião sobre este assunto, se você quiser responder. Por favor, perdoe-me pela escrita para você em francês; meu domínio do alemão é insuficiente. (Mondrian, apud MARIANO, 2006).

Mondrian possuía uma especial consideração sobre a maneira como Steiner enfocava seus estudos do conhecimento místico. Para Steiner, um cientista espiritual (como se denomina os ocultistas) deve em termos de aprendizagem: “concentrar-se na natureza que os rodeia, tratando de aprender de forma consciente, com “olhos abertos”, desenvolver uma consciência lúcida e desperta, não através de um médium ou hipotético mediador dotado de faculdades paranormais.” (MARIANO, 2006). O autor conclui (2006) que Steiner se posiciona por uma orientação e prática muito mais racionalista do que aquela que impulsiona Blavatsky no mundo oriental a partir da Índia. Resulta que, segundo consta o autor (2006.), este enfoque de Steiner é mais

“amigável” à pintura de Mondrian cuja proposição, por trás de desafortunadas experimentações simbolistas, quis representar suas experiências interiores.

Contudo, a experiência de Mondrian em contatar Rudolf Steiner termina frustrada. O artista se indigna com o resultado desta interação, ou tentativa, pois o teósofo não chega nem a responder-lhe. Mondrian sente-se desapontado com este fato, já que esperava de Steiner alguma resposta, ainda que fosse uma veemente contestação de suas ideias. “Isso lhe dá a certeza de que o Neoplasticismo nunca será oficialmente considerado como a arte teosófica.” (MARIANO, 2006). Em uma carta enviada a Theo Van Doesburg em 07 de fevereiro de 1922, ele diz:

Ele nem sequer me respondeu! Arremeterei já contra estas pessoas, mas não se apresse. Justamente o N. P. (Neoplasticismo) é a verdadeira arte teosófica (no verdadeiro sentido da palavra). Aqueles que agora são chamados teósofos e antropósofos são aberrantes, embora Steiner tenha escrito bons livros (pelo menos quando não se mete com arte). (Mondrian, apud GÓMEZ, 2011).

Mondrian termina por se afastar de modo veemente da Sociedade Teosófica, principalmente quanto às concepções desta determinadas para a arte. O artista descrê da autenticidade artística que se produzira vinculada à Sociedade. Muitos artistas declarados teósofos, em arte trataram fundamentalmente de uma conjunção simbolista, para a qual se pretendia traduzir as idéias e crenças esotéricas da teosofia. Já Mondrian buscou diferentemente conceber a partir de sua noção teosófica, uma dimensão da pintura que pudesse autenticamente explorar conceitos das “realidades” existentes pela compreensão teosófica de mundo.

Mondrian no início esteve buscando se realizar espiritualmente pela arte tal qual artisticamente pela espiritualidade; onde, tendo se introduzido à teosofia, realizou num breve período uma “aposta” pela crença teosófica em respaldos artísticos: “Mondrian havia utilizado o simbolismo, influenciado pelo pintor Toorop, para traduzir mediante símbolos uma das crenças básicas que caracterizavam a doutrina teosófica: a evolução.” (MARIANO, 2006).

O artista quis investigar como deveria realizar-se teosófica pela arte, partindo de uma aspiração de certo alinhamento romântico, espiritualmente arrojado, e principalmente ético. Mondrian assim inclui na sua via artística uma metodologia nesta direção, para assimilar a teosofia por meio

da arte e encontrar um ponto de contato destas duas esferas, que no entendimento de Mondrian, necessitam constatar-se verdadeiras em si e por si. Deste modo, Mondrian trabalha sua concepção primeiramente através do simbolismo, e vem encontrar-se frustrado com os condicionamentos imagéticos deste estilo, compreendendo que a oferta teosofista (pela S. T.) à arte se encontrava antiquada diante de sua potencia filosófica e religiosa; por vias de compreender num complexo e profundo conjunto de idéias e práticas.

Mondrian reconhece que os valores estipulados pelo simbolismo na teosofia são artificiais, pois o simbolismo não é um produto de origem teosófica, senão uma estética aplicada para os interesses da chamada Sociedade Teosófica que nesta estética advinda do século XIX, serviu ao vínculo entre temático entre arte e espiritualidade num momento social específico de alta industrialização na Europa. “Na maior parte dos casos, os artistas teósofos identificavam o simbolismo como a arte teosófica autêntica. Ex.: Jan Toorop e Johan Torn Prikker.” (MARIANO, 2006). Já Mondrian, conforme Mariano (ano, p.), de pronto vai rechaçar ao simbolismo. “O pintor holandês considerava que este estilo era totalmente dependente do discurso – escrito – que se propunha representar – na verdade, muitos simbolistas associam obras a textos literários e, inclusive, este movimento foi originalmente literário.” (MARIANO, 2006).

É dizer que a teosofia encontra representatividade pelo simbolismo em meado do início de século, mas que Mondrian enxerga este fenômeno num sentido de “precarização” da pintura. Carel Blotkamp, importante historiador da obra de Mondrian, em Gómez (2011) é citado observando-se três maneiras que Teosofia influenciou a arte holandesa simbolista na mudança do século: “(...) 1) O artista acentua as interpretações da realidade visível através de meios que podem ser interpretados teosoficamente; 2) Os artistas utilizam para copiar auras e corpos astrais como lhes foram reveladas pelos videntes teosóficos; 3) Os artistas fizeram paralelamente o projeto de combinar as religiões do mundo Teosofia ao empregar símbolos de tradições antigas espirituais de Oriente e Ocidente.” (GÓMEZ, 2011).

Mondrian porfim, através do neoplasticismo considera alguns fatores artísticos fundamentais em seu trabalho (pictórico e teórico) que põe em

questão os artista teósofos, na medida e no sentido em que se compreende o simbolismo relativo à teosofia como uma derivação, em grande medida, de valores teosóficos enquanto interpretação literal:

“Para Mondrian não se trata de interpretar ao pé da letra, ou de transpassar à sua arte, os escritos dos teósofos, senão refletir o fundamental, que aparece revelado nestes escritos, mas que arte deve refletir com sua própria linguagem. Mondrian recrimina aos teósofos-artistas que se circunscrevem a questões formais (teoricamente extraídas de textos de Blavatsky e outros), ou simbólicas: como o uso dos triângulos, de terminados números, etc. Mondrian vê com profunda desconfiança aos teósofos, sobretudo os artistas, pois, segundo ele, não utilizam o estilo adequado para transladar os princípios da teosofia à arte.”.

De tal modo, este simbolismo se encontra demasiadamente “ilustrativo” das questões teosóficas, tornado-se um meio “dependente” de expressão da Teosofia. Mondrian entende que a realidade empregada teosófica há de expressar-se comprovadamente pela linguagem da pintura, e que não deve ser apresentada numa função alusiva, descritiva, senão que o próprio fenômeno pictórico deve configurar-se como uma expressão teosófica autêntica. “Para Mondrian, a arte (no seu caso, a pintura) não pode depender hierarquicamente de um discurso externo; não poder ser ilustrativa. Ao seu modo de ver, a arte deve se expressar, como fazem a ciência e a filosofia, com seu próprios meios.” (MARIANO, 2006). Deste forma, se coloca a questão de que Mondrian possa ter ntencionado produzir, portanto, uma “teosofia da pintura” através de seus meios pictóricos; ao invés de uma “pintura da teosofia”, como se entende por “ilustratividade”: que traz em imagem, por meio de símbolos, temas e paródias, as idéias fundamentais que a teosofia promove.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi revisada a produção artística de Mondrian, primeiramente a partir de conceitos gerais, evidenciando características biográficas e conduzindo observações de seu processo artístico até meados da fase madura (final), tendo por objetivo principal uma análise do neoplasticismo.

Apresentou-se a obra de Mondrian sob este enfoque, que repercute também em suas teorias de arte, tendendo a uma prática de coordenação ambiental, social e comportamental através da estética; desenvolvida de modo programático no plano pictórico, visando vincular-se consecutivamente à arquitetura e o urbanismo. A partir desta abordagem, foi visto como alguns conceitos neoplásticos, como equilíbrio e harmonia, que, por exemplo, se encontram derivados de conteúdos místico-esotéricos desenvolvidos pela Sociedade Teosófica, organização que Mondrian integrou.

Com estes conceitos, que num primeiro momento configuraram para o artista uma linguagem de caráter simbolista, traduzindo fatores relacionados à suas crenças numa visão de mundo teosófica, viria suceder-se também uma determinada crise de valores para Mondrian, da linguagem artística em relação ao conhecimento teosófico.

Entre limites e implicações artísticas, conflituosas na visão de Mondrian, estes fatores posteriormente iriam se reconfigurar incorporados na concepção do neoplasticismo. Sendo assim, os preceitos teosóficos que se apresentaram alinhados à fase simbolista, são, em certa medida, transpostos à fase neoplástica, reelaborados sob outra função, não mais tradutora, porém produtora, em arte, de possíveis efeitos provenientes destes mesmos.

É justamente através de uma coordenação prática, de elaboração da harmonia, observada em Mondrian (sendo prevista como derivação teosófica) que se realiza em termos plásticos, e não simbólicos, uma teosofia da pintura; pondo em questão também o conceito artístico da Sociedade Teosófica e sendo sua obra, portanto, uma expressão legítima do conceito teosófico de arte, segundo aponta a bibliografia.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709 p.
- BESANT, ANNIE. **Os Ideais da Teosofia**. Brasília: Editora Teosófica, 2001.
- BLAVATSKY, H. P. **A Chave para a Teosofia**. São Paulo: Editora Três, 1973.
- BLAVATSKY, H. P. **O que é Teosofia?** "The Theosophist" (outubro de 1879). Disponível em: <http://www.teosofico.com/textos/h-p-blavatsky/o-que-%C3%A9-teosofia> . Acesso em: 04/07/2017 (21:00)
- BLÁZQUEZ, M. L. **Piet Mondrian**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BOIS, Y. A. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CASTAÑO, C. C. **El espejo del orden: la arte y la estética del grupo holandés «de STIJL»**. Madri: AKAL Ediciones, 1997.
- DEICHER, S. **Piet Mondrian: 1872-1944: construção sobre o vazio**. Koln: B. Taschen, 1995. 95p.
- GÓMEZ, IÑIGO SERRIUGARTE. LA ICONOGRAFÍA FLORAL TEOSÓFICA DE PIET MONDRIAN. Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 10, 2011. Disponível em: <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/670/658> . Acesso em: 25/06/2017 (15:00)
- JINARAJADASA, C. **Teosofia Prática**. 2ª edição. Brasília: Editora Teosófica, 2012.

KENNETH, F. S. **A Evolução e dissociação do Neoplasticismo: 1917-1931.** STANGOS, Nikos. *Conceito da Arte Moderna*, [s.l.], p.124 – 139.

MARIANO, P. B. *La arquitetura de Mondrian - Revisión de la arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian.* Departamento de Proyectos, 2006. Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid (UPM).

MONDRIAN, P. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008. 225 p.

IOGANANDA, PARAMAHANSA. **Autobiografia de um logue.** Rio de Janeiro: Lotus do Saber, 2001.563p.

SCHAPIRO, M. **A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos.** São Paulo: EDUSP, 1996. 345p.

STANGOS, N. **Conceitos da arte moderna.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 343 p.

STEINER, R. **Teosofia: Introdução ao conhecimento supra-sensível do mundo e do destino humano.** São Paulo: Editora Antroposófica, 1983.

WELSH, ROBERT P. *Mondrian and Theosophy. Mondrian and Theosophy – Piet Mondrian Centennial Exhibition, New York, Guggenheim Museum, 1971.* Disponível em: <https://www.theosophyforward.com/index.php/theosophy-and-the-society-in-the-public-eye/643-mondrian-and-theosophy-part-one.html>  
PARTE 2 - <http://www.theosophyforward.com/theosophy-and-the-society-in-the-public-eye/686-mondrian-and-theosophy-part-two->  
Acesso em: 25/06/2017 – 13:00

