

O abstrato, o visível e a onomatopéia: a respeito de Wassily Kandinsky

Michael Korfmann

RESUMO: Das künstlerische Schaffen Kandinskys umfasst Malerei, Gedichte, Theater und zeigt weitreichende musikalische Einflüsse. Obwohl Kandinsky häufig den Expressionisten zugerechnet wird, zeigt dieser Artikel, dass seine Ansätze eher Gemeinsamkeiten mit der romantischen Tradition aufweisen als mit provokativen avant-garde Positionen. Die Zusammenführung von Farbe, Klang und Wort(malerei) wird an seinem Buch Klänge von 1913 exemplarisch dargestellt.

PALAVRAS-CHAVE: Kandinsky, pintura abstrata, tradição romântica

1. Introdução

A imposição da imagem, sobretudo fotográfica, no início do século XX e inegável. Se aparelhos e técnicas bem sucedidas da representação visual como o caleidoscópio (1815), o diorama – imagens em movimento através de efeitos de luz – a partir de 1820, o taumatrópio (1825), o fenacístiscopio (1832) ou o zootrópio (1835), bem como a daguerreotipia ou a estereoscopia já revelaram no século XIX uma fascinação enorme para o visual, a inserção da fotografia na imprensa e no cotidiano cresce proporcionalmente com a invenção de processos mais econômicos de tirar, revelar e reproduzir, em grande escala, o material fotográfico. Na Alemanha, por exemplo, foi inaugurada em 1902 a primeira máquina capaz de imprimir paralelamente o texto jornalístico e as suas respectivas imagens fotográficas.

Michael Korfmann é Professor Adjunto do Instituto de Letras/UFRGS. Av. Bento Gonçalves 95000, Porto Alegre, RS. CEP: 91509-970, Brasil. e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br. O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, uma entidade do Governo Brasileiro voltada ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Para as artes plásticas, esta disponibilidade de imagens fotográficas fez com que se redefinisse as tarefas e formas da pintura. A chamada vanguarda no início do século XX achou na reprodução mimética, simbolizada na fotografia “realista”, seu inimigo mortal e buscava ocupar novos terrenos artísticos liberados pela exatidão insuperável da câmera. A fotografia como referência para o emergir de novas formas artísticas evidencia-se, por exemplo, através do seguinte comentário de Picasso:

“Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictoral. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? [...]” (apud DUBOIS, 1994, p. 31).

A pintura de Kandinsky, Picasso e outros “vanguardistas” – aqui não compreendidos através de uma base ideológica em comum, como havia postulado Bürger (1974) ou Gullar (1978), mas no âmbito de novas formas perceptivas – adota elementos como a multiperspectividade ou a eliminação de formas representativas como resposta às imposições da perspectiva central na pintura ou da fotografia mimética, contrapondo a reprodução do visível com a pintura cubista ou abstrata. Esta tendência levou mais tarde - num movimento dialético - o próprio campo fotográfico para uma auto-reflexão mais intensa, resultando em formas como a fotomontagem e ou a fotografia abstrata como exploração de suas próprias capacidades mediais.

A aversão à visibilidade mimética e à reprodução do visível da superfície também caracteriza a produção artística de Wassily Kandinsky que nasceu em 1866, em Moscou, na Rússia. Sua primeira vontade foi ser músico. Entretanto, formou-se em direito e economia política na Universidade de Moscou e, aos 30 anos, encantado com um quadro de Monet, abandonou a carreira jurídica. Em 1900, em Munique, formou-se pela Academia Real. Em Paris, onde viveu por um ano, Kandinsky se entusiasmou pelas artes aplicadas e gráficas, bem como pelo estilo de pintura dos fauvistas. Em 1908, voltou a Munique onde publicou o ensaio *Do Espiritual na Arte*, em 1911. Em 1912, lançou o almanaque *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). Durante a Primeira Guerra, teve que voltar para a Rússia, onde permaneceu até 1921. Acompanhou a Revolução Socialista e, como membro do Comissariado para a Cultura Popular, fundou vários museus. Reorganizou a Academia de Belas Artes de Moscou. Voltou para Alemanha, onde foi professor da *Bauhaus* a partir de 1922. Tornou-se

cidadão alemão em 1928. Em 1933, a *Bauhaus* foi fechada pelo regime fascista e, em 1937, seus quadros foram confiscados. Em 1939, fugiu para a França, onde se naturalizou. Morreu em Neuilly-sur-Seine, na França, em 1944.

2. A necessidade interna e o som

Reconhecidamente, Kandinsky levou a arte moderna para novas direções. Mas sua tentativa de superar as convenções e os pensamentos artísticos do século XIX não pode simplesmente ser chamada de progressiva, vanguardista ou expressionista. Apesar de ter implantado o abstrato como inovação radical na área das artes, este caminho para o não-representativo precisa ser visto como tentativa de superar o que, para ele, seria o materialismo da chamada vida moderna, movimentando-se na superfície do visível. O fato de que Kandinsky escolheu o a figura do Cavaleiro Azul, ou seja, o São Jorge – também protetor da cidade de Moscou – como motivo-chave para o almanaque *Der blaue Reiter* e outras publicações como o livro *Klänge* (1913), a ser tratado mais tarde neste artigo, já mostra sua inclinação para o religioso e espiritual. Assim, a radicalidade de suas inovações artísticas não surge, como frequentemente se observa nas manifestações vanguardistas, de uma atitude provocativa, mas, antes de tudo, de um desejo para a retomada de certos valores interiores e uma renovação em todas as áreas sociais com a finalidade de uma “época do espiritual”, como ele mesmo define seu objetivo (KANDINSKY, 1955, p. 29), reflexão desenvolvida extensamente na sua publicação *Do espiritual da arte*, de 1911.

O critério da qualidade artística estava, para Kandinsky, não necessariamente ligado a um estilo, uma forma artística específica. Na sua concepção, o ponto mais crucial para uma obra de valor, independente de ser arte sacra, “primitiva”, barroca ou abstrata, é que ela deve resultar de uma “necessidade interna” do artista, causando no espectador “vibrações da alma”, uma ressonância espiritual. No que diz respeito à tarefa da arte no seu tempo, no início do século XX, Kandinsky defende a posição de que esta precisa se desligar do prático-útil para poder fazer ressonar o essencial das coisas, para que “começemos a sentir em cada coisa seu espírito, seu som interior” (KANDINSKY, 1952, p. 230), formulando, aqui, uma posição - a arte como contraponto ao útil - já extensamente debatida por volta de 1800 pelos românticos na tentativa de justificar a autonomia artística, como por exemplo em Kant ou Karl-Philipp Moritz.

Dissolver os motivos concretos na sua pintura significa reduzir o real existente a formas e cores elementares, fazer aparecer sua essência verdadeira:

Assim o elemento do abstrato, ontem ainda escondido timidamente e pouco visível atrás das pretensões puramente materialistas, começa a se impor na arte. E este crescimento do abstrato é natural. Ele é natural, pois quanto mais se reduz à forma orgânica, mais este abstrato se impõe e ganha em som. (KANDINSKY, 1952, p. 50).

O próprio Kandinsky dividiu sua pintura em três categorias: Enquanto “impressões” (muitos de seus quadros na fase inicial) ainda seguem a representação do concreto, “improvisações” expressam impressões espontâneas da natureza interna enquanto “composições” – outra titulação para seus quadros – objetivam captar esta natureza interna através de um processo extenso e trabalhoso.

3. Cores, tons e letras: Kandinsky e a tradição romântica

A escolha de nomes como “improvisações” e “composições” evocam, evidentemente, associações com o campo musical. Mas a aproximação de Kandinsky com outras formas artísticas não se restringe meramente a um nível semântico. Sua obra é caracterizada pela simultaneidade dos gêneros, sua atividade como pintor é acompanhada por produções e pesquisas no campo da música, da poesia, da dança e do teatro, sem que Kandinsky negasse a qualidade particular de cada uma destas, pois cada forma artística “deve aprender da outra a maneira como ela se realiza para então tratar de seus próprios meios de maneira específica” (KANDINSKY, 1952, p. 54). Estudar as leis e propriedades de cada arte para descobrir a correspondência entre elas era seu objetivo declarado, sem que isso significasse dissolver as fronteiras entre elas ou transportar uma forma em outra, já que “cada arte tem a sua força que não pode ser substituída pela outra” (KANDINSKY, 1952, p. 56).

A relação forte de Kandinsky com a música vem de longa data. Em nível biográfico, havia experiências decisivas para Kandinsky, com destaque para a música de Richard Wagner e a de Arnold Schönberg. O início desta aproximação se realiza numa apresentação do *Lohengrin* de Wagner que evoca em Kandinsky uma lembrança visual de Moscou, descrita por ele, na época, assim: “O sol dissolve toda a cidade de Moscou numa man-

cha única, que faz vibrar a alma e todo o ser como uma tuba louca. Casas, igrejas de cor rosa, malva, amarela, branca, verde pistache, vermelho fogo, verde da relva, o trêmulo mais profundo das árvores, a neve cantante com as suas mil vozes, o *allegreto* dos ramos nus, o anel vermelho, rígido e silencioso dos muros do Kremlin e, enfim, sobrepondo-se a tudo, como um grito de triunfo, como uma aleluia, a linha longa, branca, graciosa e grave, o campanário de Ivan Weliky. – Pintar este instante, pensava eu, deve ser a alegria mais inatingível e mais sublime que um pintor jamais poderá conhecer” (AGUIAR, 2005, p. 1). Referente à opera de Wagner, ele comenta:

Lohengrin me pareceu ser a realização completa da minha visão. Vi todas as cores da cidade na mente, elas estavam em frente aos meus olhos. Linhas selvagens, quase malucas surgiram visualmente. Não tive coragem de usar a expressão de que Wagner tinha pintado musicalmente a minha memória (KANDINSKY, 1955, p. 33).

A segunda experiência significativa diz respeito ao primeiro encontro com a música dodecafônica de Arnold Schönberg. Em 1911, Kandinsky assistiu a um concerto em Munique, onde Schönberg apresentou o *Streichquartett op. 10 e Três concertos para piano op. II* que fizeram Kandinsky pintar em seguida seu quadro *Impressionen II (Konzert)*, tentando expressar o ouvido em cores. A suspensão da tonalidade de Schönberg foi ao encontro com a pintura abstrata, ambos preferindo “vozes e vidas singulares” - tons ou cores - a representações compactas. Por coincidência, ambos trabalhavam por volta de 1908 em peças teatrais baseadas muito mais em efeitos visuais e sonoros do que em uma dramaturgia tradicional. Schönberg compôs *A mão feliz* com música sua e Kandinsky *O som amarelo*, inicialmente, em colaboração com o compositor Thomas von Hartmann e o bailarino Alexander von Sacharoff cuja primeira encenação se realizaria apenas em 1972. A narrativa e a encenação textual são substituídas pelo jogo lúdico de cores, sons, movimentos, gestos e palavras, onde os elementos seqüenciais em movimento são apenas interligados de modo associativo e através de *leitmotive*. Kandinsky ainda escrevia três outras peças chamadas *Preto e branco*, *Som verde* e *Violet*.

Mas seu interesse pela música não o levou à tentativa de transpô-la em pintura. Inspirou-se na música mais no sentido de sentir, nas formas e cores de seus quadros, suas qualidades musicais, expressas em títulos como *Fuge*, *Presto*, *Pastorale* ou *Som branco*, *Harmonia silenciosa*, *Som verde* ou *Sons individuais*. O interesse de estabelecer uma ligação mais estreita entre música e cores e a questão se havia, para cada tom, uma cor análoga já apresentam um histórico bastante consolidado. Em 1725, o jesuíta francês

Bernard Castel inventou um *Clavecin oculaire*, projetando cores, correspondentes a certos tons, através de luz de vela. Alexander Scriabin (1872 a 1915) compôs o “poema tonal” *Prometheus*, projetando cores através de seu *Clavier a lumiere*, e, no século XX, com a ajuda da luz elétrica, artistas como Thomas Wilfred (1889-1968), junto ao seu *Clavilux* dos anos 20, continuou esses trabalhos, assim como Adrian Cornwell-Clyne (1892-1969), que projetou até 150 combinações de cores diferentes acompanhando seus concertos musicais, enquanto, no seu *Colour Harpsichord* e Zdenek Pesanek (1896-1965), agrupou quase 250 variações de cores numa apresentação musical na exibição internacional de Paris em 1937.

Em Kandinsky, a proximidade entre música, cores e letras tenha sido talvez estimulada por uma provável sinestesia, a estimulação de um sentido na estimulação de outro, causada por uma malhação cerebral específica e rara, supõe-se em conseqüências hereditárias. Há indícios de que o pintor tinha a capacidade de perceber paralelamente cores e sons (WINKLER, 1949, p. 201). Mas como idéia estética, a sinestesia já se encontra na programação do romantismo, como, aliás, vê-se, em Kandinsky, laços bastante claros com a época romântica, tanto em relação às reflexões artísticas, quanto no desejo de uma renovação “espiritual” através do campo artístico. Foi no romantismo, na virada da sociedade estratificada para a diferenciação em áreas funcionais, sentido por parte dos românticos como perda de uma suposta totalidade, que se considerou a música como a arte menos presa no material e com mais potencial de ressonância, capaz de captar as esferas etéreas melhor do que as palavras ou as representações visuais, presas em suas formas limitadoras e conceituais, sendo assim sintomáticas para a divisão da sociedade em áreas específicas. Vemos o exemplo do conto *A estranha vida musical do músico Joseph Berlinger*, o último da coletânea *Desabaços efusivos de um monge amante da arte*, escrito em 1796 por Wilhelm Heinrich Wackenroder. Aqui a literatura romântica projeta na música um ideal estético superior à linguagem diferenciadora e cuja pureza deve ser alcançada pelo próprio texto literário. Paralelamente, esta música pura é novamente descrita como linguagem: “Trechos da música lhe eram tão claros e intensos, que os sons lhe pareceram palavras” (WACKENRODER, 1963, p. 165). Mas tentativas de dar forma à experiência artística fracassam na insuficiência da linguagem de abranger a totalidade sentida. Depois de ter apreciado uma obra de arte, Berlinger enfrenta o dilema de expressar seu sentimento a seu respeito, pois não lhe é possível elogiar a arte “com palavras artificiais” (WACKENRODER, 1963, p. 174). No momento em que linguagem e palavras prosaicas são sentidas como meios de diferenciação e tendencialmente incapazes de expressar a totalidade objetivada, a musicalização da literatura a festeja como linguagem mais direta, mais sen-

sual ou quase uma comunicação pré-babilônica de uma compreensão ilimitada. Somente quando a literatura dissolve a rigidez de sua comunicação diferenciada e constatativa em construções textuais mais fluidas e impregnadas de harmonias esféricas, ela se torna capaz de revelar as “estruturas secretas da existência numa mistura milagrosa de alegria e tristeza [...] mais estimuladora quanto mais oculta e misteriosa é sua linguagem” (WACKENRODER, 1963, p. 165-166).

Estiliza-se a música na sua qualidade desdiferenciadora que supera e suspende a redução prosaica da fala como redenção ou salvação das limitações experimentadas, a mesma qualidade destacada por Kandinsky na música – aqui, sobretudo na música de Arnold Schönberg com a sua utilização da escala de 12 notas cromáticas de mesmo temperamento, arranjasdas de forma original: invertidas, repetidas ou alternadas - e na pintura abstrata, ambos liberando os tons e as cores da delimitação representativa e possibilitando, assim, a abertura de campos de ressonância mais amplos.

Similar a programação abstrata de Kandinsky é também a conhecida aversão de parte dos românticos ao mundo externo, “prosaico”, considerado por eles como superficial e cada vez mais catalogado em áreas parciais, sobretudo pela ciência setorial, resultando uma perda da visão do todo. Esta renúncia à suposta totalidade, lamentada insistentemente por autores românticos, explica a preferência pela noite, pelo fluido, como se vê em Novalis: “Para que serve o esforço de percorrer o agitado mundo das coisas visíveis? Em nós, no fundo desta fonte, vive um mundo mais puro. Manifesta-se, aqui, o verdadeiro sentido do complexo, imenso e multicolor espetáculo” (NOVALIS, 1989, p. 49). O caleidoscópio “verdadeiro” das formas possíveis da natureza se encontra apenas além das percepções visuais limitadas. Por isso, “será preciso [...] que o homem ou seu ‘eu’ dê o máximo de atenção à totalidade daquilo que executa; se tal fizer, hão de os pensamentos elevar-se nele de prodigiosa forma; pensamentos ou uma nova espécie de percepções que apenas se parecem com o leve oscilar de qualquer coisa que dá cor ou ressoa, ou também com as contradições e estranhas figurações de um fluido elástico” (NOVALIS, 1989, p. 62).

Neste processo circular entre indivíduo e mundo externo, é preciso “chegar a duas percepções: o mundo exterior faz-se transparente e o interior complexo e cheio de significado” (NOVALIS, 1989, p. 62). Uma vez alcançada esta interface, “o elemento essencial deste sentido é uma luz interior que se fragmenta em magníficas e poderosas cores. Se tal sucedesse, as estrelas iriam levantar-se nele e aprenderia a tocar, a sentir o universo inteiro de mais clara e variada forma; em contrapartida, os seus olhos não lhe deixam hoje ver mais do que limites e superfícies” (NOVALIS, 1989, p. 61). A tão desejada transparência, a romantização do mundo, exige uma qualidade

textual específica, desligada das representações e de suas correspondências lingüísticas. Assim, Novalis propõe uma linguagem textual que utiliza palavras “fora do jogo” ou *ausgespielt* em alemão. Estas, por serem “acabadas” pelo uso permanente, tornam-se palavras sem sentido concreto, desligadas dos objetos correspondentes e que não mais podem ser usadas de maneira descritiva, mas se tornam polissignificativas ou *allföhig*, capazes de abranger o todo e o universal. Somente uma linguagem transparente e fluida, desanexada das coisas, é capaz de transparecer o segredo do mundo, sua escrita sagrada, potencialmente presente em tudo, mas freqüentemente escondido atrás das aparências perceptíveis. “Mais transparente e sem cor a expressão”, ele escreve, em 1798, a Schlegel, “mais perfeitamente esta poesia desgrudada das coisas e se torna independente” (NOVALIS, 1981, p. 671). A linguagem útil, de intenções, é diferenciada da verdadeira linguagem, a poética como hieróglifo da natureza.

Assim, ele formula, em *Fragmente und Studien* (1799/1800), uma programática literária que não pretende ser uma descrição de algo existente, mas é concebida como esboços de algo intencionado: Narrativas, sem nexos, mas com associações, “como sonhos” ou poesia que apresenta o inapresentável, vê o in-visível e sente o ‘in-sensível’. Mesmo diante do fato de que a obra ficcional de Novalis mantém um certo caráter literário tradicional, encontram-se traços experimentais nos *Fragmentos*, remetendo a concepções posteriores, enfatizando a auto-referência da linguagem. Paul Valéry fala de *poesia pura* (1928), e Mallarmé a justifica pela “intenção da linguagem de se tornar, ela mesma, bela e não de apresentar o belo” (apud KRAUS, 1961, p. 146). Uma linguagem que não descreve, não possui um objetivo comunicativo, nem funciona como *medium*, mesmo precário e insuficiente, do escritor, que não designa nada além de si mesma; conseqüentemente, precisa excluir a instância do autor produtivo ou, nas palavras de Mallarmé: “a obra pura exige o desaparecimento do autor” (apud KRAUS, 1961, p. 153). A inclinação para a música neste contexto se explica pela aversão às formas concretas, conceitos diferenciadores e delimitadores assumidos facilmente pela linguagem, o que restringiria a complexidade infinita a um grau redutivo ou primitivo, conforme Valéry. “Uma obra de arte deveria ensinar-nos sempre que não havíamos visto o que vemos. A educação profunda consiste em desfazer a educação primitiva” (VALÉRY, 1976, p. 145). Duas citações, uma de Novalis e outra de Foucault, quase dois séculos mais tarde, talvez possam comprovar melhor a modernidade dos românticos neste aspecto:

Na verdade, falar e escrever é algo tolo; a conversa verdadeira é apenas um jogo de palavras. É de se admirar que as pessoas estão convencidas de que falam apenas por causa das coisas. Ninguém se

dá conta da peculiaridade da língua, do fato de que ela apenas cuida de si mesma. Por isso ela é um segredo tão maravilhoso e fértil [...]. Se apenas as pessoas entendessem que a língua é igual às fórmulas matemáticas – ambas constituem um mundo próprio – ambas apenas jogam consigo mesmas. (NOVALIS, 1962, p. 438-439)

Foucault retoma a idéia de que a “língua apenas cuida de si mesma” num conceito mais contemporâneo, a intransitividade. A literatura

encerra-se numa intransitividade radical e se torna pura e simples afirmação de uma linguagem que só tem como lei afirmar [...] sua árdua existência; não faz mais que se curvar, num eterno retorno, sobre si mesma, como se seu discurso não pudesse ter como conteúdo senão sua própria forma (FOUCAULT, 1971, p. 366).

A idéia da linguagem como jogo lúdico dos signos vê-se, por exemplo, em certas experiências fonéticas e formações de correntes sonoras, desconstruindo as referências representativas entre palavra e objeto ou sentido na tentativa de formar campos semânticos abrangentes, fluidos e de qualidade musical, pois a música era – não apenas para Novalis – o *medium* mais capacitado para uma ressonância “esférica”, superando as diferenciações dos sentidos e da comunicação através de uma sinestesia na arte. Um exemplo concreto elaborado por Novalis é a seguinte corrente lingüística ao redor da palavra *Ergebnis* ou “resultado” em português:

Resultat - Factum - Produkt - Synthese - Frucht - Folge - Wirkung - Ertrag - Erzeugniß - Betrag - Austrag - Es ergab sich - Fund - Schluß - Ende - Folgesatz - Belauf - Endschluß. Beschluß. Es fand sich es zeigte sich, es that sich hervor - Es kam dabei nichts heraus - Es ward nichts gewonnen. / Lohn, Strafe / Verdienst / Ergebnis. / Ausgang / Werk. Ausschlag. Erfolg. Gewinnst. Verlust. Erhalt (Novalis, 1968, p. 229).

O que torna este corpo associativo interessante são dois aspectos: a sua parcialmente “falsa” semântica em relação ao conceito título, colocando em dúvida a corrente como todo e os neologismos – que não designam mais um mundo externo e referencial, mas são apenas criações de um mundo feito de palavras – e como isso supera as leis impostas pelo discurso filosófico ou científico. É evidente que há uma discrepância maior entre a obra de Novalis e seus pensamentos programáticos. Mesmo assim, estes apontam para certos caminhos a serem percorridos posteriormente pela literatura moderna e servem de interesse para as experiências, como as dos

futuristas italianos e russos, do dadaísmo e do surrealismo, da poesia concreta e de Kandinsky, em específico com relação a seu livro *Klänge* (Sons) de 1913.

4. O livro *Sons*

Um exemplo modelar desta integração entre imagem e a “palavra como pintura” (onomatopéia) é o livro *Klänge* (Sons) de 1913, na época lançado com uma tiragem limitada de 345 exemplares. Ele consiste em 38 poemas, 12 xilografias coloridas e 44 em preto e branco. O trabalho com imagens cravadas em madeira segue uma tentativa anterior de 1903, ainda em Moscou, onde Kandinsky tinha publicado uma coleção de xilografias (sem acompanhamento de poesia) em preto em branco sob o título *Poemas sem palavras*, ou seja, concebia as gravuras como poemas visuais. Pode-se ver esta concepção como eco à teoria de da correspondência dos simbolistas franceses, uma transgressão das esferas dos sentidos, artes e “mundos”. A obra *Romances sans parole* (1873) de Verlaine tinha como objetivo de evocar - através da exploração de nuances e palavras vagas - esferas musicais, e o compositor Debussy, muito estimado por Kandinsky, já tinha produzido, em 1903, uma obra chamada *Xilografia*. A proximidade com a música se encontra, aqui, também em nível semântico, já que xilografia remete, obviamente, ao instrumento xylophone. Esta concepção sinestésica, a integração de palavras, música, formas e cores realiza-se sem que haja necessariamente uma relação temática entre imagem e texto, apenas interligados pela “necessidade interna” do artista e pela qualidade artística evocando o “som interior” no espectador. Kandinsky: “Na há correspondências óbvias entre as xilografias e os textos. Escrevia-os, pois não consegui apresentar estes sentimentos através da pintura. Mas há um parentesco profundo entre eles. E também um externo: trato a palavra, a frase, de maneira parecida como trato a linha, a mancha” (apud ZIMMERMANN, 2002, p. 96). Esta concepção também é o princípio básico para a escolha das obras do famoso almanaque *O Cavaleiro Azul*, onde Kandinsky e seu colega Franz Marc reuniram obras de estilos, épocas e gêneros bastante diversos, contextualizadas pela já citada “necessidade interior”.

As xilografias e os poemas de *Sons* mostram claramente o desenvolvimento de Kandinsky em direção ao abstrato, justificado por ele da seguinte maneira:

A vida abstrata, fixada na imagem, das formas concretas reduzidas ao mínimo [...] revela mais nitidamente o som interior do quadro.

[...] Não são as formas abstraídas ou abstratas em si o mais importante, mas apenas seu som interior, sua vida. [...] O concreto levado ao mínimo precisa ser reconhecido, na abstração, como o real mais expressivo” (KANDINSKY, 1987, p. 154).

Encontramos esta mesma inclinação para a dissolução de imagens em cores em relação à redução de frases ou palavras em tons. Referente à linguagem dos poemas no seu livro *Sons*, Kandinsky especifica: “Não queria formar nada além de sons. Mas estes se formaram por eles mesmos” (KANDINSKY, 2004, p. 9) no jogo lúdico dos signos.

Para Kandinsky, a influência literária confessa era, sobretudo, o belga Maurice Maeterlinck, que enfatizou em seus dramas mais o efeito sonoro e associativo das palavras do que sua funcionalidade na narrativa. Da mesma forma, Kandinsky interessava-se pela palavra como som puro, independente do objeto representado:

A palavra é um som interior. Este emerge por parte do objeto ao qual a palavra serve como nome. Mas quando o objeto em si não é visto, mas apenas ouvido seu nome, surge na mente do ouvinte a idéia abstrata deste, o objeto desmaterializado, que provoca imediatamente uma vibração. Ao repetir a palavra häufig, ela perde seu sentido exterior de denominação. Até será esquecido o sentido abstrato do objeto designado para que se revele o som puro da palavra (KANDINSKY, 1952, p. 45).

O poema *OFFEN* (ABERTO), o quinto texto do livro *Sons*, talvez possa oferecer uma idéia concreta referente à realização desta programação:

OFFEN
Bald im grünen Gras langsam verschwindend.
Bald im grauen Kot steckend.
Bald im weißen Schnee langsam verschwindend.
Bald im grauen Kot steckend.
Lagen lange: dicke lange schwarze Rohre.
Lagen lange.
Lange Rohre.
Rohre.
Rohre.

ABERTO
Logo desaparecendo devagar na grama verde.
Logo enfiados nas fezes cinzas.
Logo desaparecendo devagar na neve branca.

Logo enfiados nas fezes cinzas.
 Ficavam longo: longos grossos canos pretos.
 Ficavam longo.
 Longos canos
 Canos.
 Canos.

Alguns anos mais tarde, o movimento Dada, sem dúvida, mais radical e provocativo, recorre aos poemas de Kandinsky como precursores de sua própria produção artística. Hans Arp escreve um artigo entusiasmado sobre o “Poeta Kandinsky” e Hugo Ball, que enquanto era diretor de teatro em Munique, planejava encenar *O som amarelo*, apresenta em Zurique, para onde emigrou e fundou o lendário *Cabaret Voltaire*, vários poemas de Kandinsky, além de incluir dois poemas de *Sons* na sua revista *Cabaret Voltaire*. Ele escreve em 1916/17 sobre a poesia de Kandinsky:

Também na poesia, Kandinsky foi o primeiro a apresentar processos puramente espirituais. Através dos meios mais simples, formou nos sons movimento, crescimento, cor e tom. A negação da ilusão acontece aqui ainda pelo confronto de elementos ilusórios que se suspendem mutuamente e que são retirados da linguagem convencional. Em lugar algum, nem nos futuristas, tentava-se alcançar uma purificação tão radical (KANDINSKY, 2004, p. 11).

BLIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Malu. Kandinsky – uma historia. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.kandinsky.com.br/biografia.htm>, março de 2005.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. : Suhrkamp 1974.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas-SP : Papirus, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1971.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verl., 1952. KANDINSKY, Wassily. *Rückblicke*. Baden-Baden: Klein, 1955.
- KANDINSKY, Wassily. *Der blaue Reiter*. München: Piper, 1987.

- KANDINSKY, Wassily. *Klänge*. Murnau a. Staffelsee : Schlossmuseum, 2004.
- KRAUS, Wolfgang. *Symbole und Signale. Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde*. Bremen: Schünemann, 1961.
- NOVALIS. *Werke und Briefe*. München: Winkler, 1962.
- NOVALIS. *Schriften*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.
- NOVALIS. *Werke in einem Band*. München: Carl Hanser Verlag, 1981.
- NOVALIS. *Os discípulos em Sais*. Lisboa: Hiena Editora, 1989.
- VALÉRY, Paul. *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1976.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger in zwei Hauptstücken. In: MARTINI, Fritz (org). *Klassische Deutsche Dichtung*. Freiburg: Herder, 1963.
- WINKLER, Walter. *Psychologie der modernen Kunst*. Tübingen: Alma-Mater-Verl., 1949.
- ZIMMERMANN, Reinhard. *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Berlin: Mann, 2002.