

## VASSILIJ KANDINSKIY NO CONTEXTO DA CULTURA RUSSA

Maria Helena Guimarães Ustimenko  
CICE- ISCAP  
Portugal  
hcosta@iscap.ipp.pt

### Resumo

Vassiliy Kandinskiy é um nome incontornável e assaz conhecido das artes plásticas do século passado. Contudo, há aspetos significativos que estão na base da formação da conceção artística do pintor e da sua mundivisão, que, por demasiado longínquos quer no espaço, quer no tempo, passam, muitas vezes despercebidos do público. Com este artigo, pretendemos, sobretudo, apresentar o desenvolvimento de Vassiliy Kandiskiy, enquanto teórico e pintor, no contexto da cultura russa dos finais séc. XIX e início do séc. XX. Para reconstruir esse período da vida do autor socorremo-nos das suas memórias *Degrans*, bem como as obras teóricas do autor e a correspondência que este manteve com vários amigos da época, entre outra bibliografia.

### Abstract

Vassiliy Kandinskiy is an unavoidable name, quite well-known in the field of last century's fine arts. Notwithstanding, there are significant aspects that are on the basis of not only of the formation of his art conception, but also of the painter's vision of the world, that, due of existent distance either in space or in time, remain often unnoticed to the public. With this article, we aim mainly at introducing the reader to the development of Vassiliy Kandiskiy, both in theoretical and artistic terms, in the context of the Russian culture of the late 19th century, and the beginning of the 20th century. In order to reconstruct this period of the painter's life, we used, as far as possible, his own memories *Steps*, as well his works on theoretical issues, and the correspondence with various friends of the time, among other literature.

**Palavras-chave:** Vassily Kandinskiy, abstracionismo, cultura russa, Schönberg, Scriabin, os efeitos da cor da forma e do som.

**Keywords:** Vassily Kandinskiy, abstractionism, Russian culture, Schönberg, Scriabin, the effects of color, shape, and sound.

### **Vassily Kandinskiy: Moscovo 1866-1896**

Vassily Kandinskiy, um dos maiores artistas do século XX, que, tal como Picasso e Chagall, entre outros, foi um dos pintores a definir novos caminhos para a arte do século XX. De facto, é a ele que devemos o aparecimento da arte abstrata moderna.

Oriundo de uma família de comerciantes da Sibéria, viajou com os seus pais pela Rússia e pela Europa, tendo-se a família estabelecido em Odessa, em 1871, onde Kandinskiy termina os seus estudos escolares e onde recebe uma educação artística e musical. Foi em Odessa que o pintor sofreu, também, o seu primeiro grande desgosto: a mãe separa-se do pai e passa-se a ocupar exclusivamente dos filhos do novo casamento. Ao recordar Odessa (Aronov, 2010), Kandinsky não toca no assunto do relacionamento entre os pais, escondendo o facto do seu divórcio, não se referindo aos seus próprios sentimentos sobre o assunto, o que sugere que a destruição da família se tornou na sua dor interna, agravada pelo facto de a mãe o ter deixado. Contudo, numa carta escrita ao seu amigo dos tempos da universidade Nikolay Kharuzin, Kandinsky escreve sobre as terríveis experiências dos tempos do liceu:

Algumas pessoas dizem que eu sou macio e responsivo. Outras, que sou frio e fechado. Não sei por que razão, mas a minha relação para com as pessoas estava a mudar. (...) Ainda na minha infância, eu vivi momentos bastante dramáticos: durante dois anos, trouxeram-me nos braços; depois, inesperadamente, isso acabou e transformou-se, primeiro de forma oculta, e depois de forma já aberta, em hostilidade e inimizade, num desejo de me causar dor e mal. Externamente, eu não mudei face a esta alteração, mas a alma doía-me. Tu compreenderás, que me liguei a alguns

companheiros que ficaram do meu lado. Eu acreditava neles e amava-os. Assim se passaram as coisas até aos últimos anos do liceu. Aqui, graças a certas circunstâncias, aprendi duas coisas: 1) que alguns dos meus inimigos do liceu eram meus amigos e 2) que alguns dos meus amigos de liceu eram meus inimigos. O tempo passou e as relações com os meus antigos amigos acabaram todas por desfazer-se e, por fim, terminaram, também, todas as relações feitas nos primeiros anos da universidade. É ainda de acrescentar que nunca nenhum dos meus amigos conseguiu entrar na vida íntima de minha alma<sup>1</sup>. (Ibid.)

É possível, pois, que a profunda convicção de Kandinskiy de que, tanto na vida, como na arte, a alma e o espiritual devem prevalecer sobre o material se tenha formado ainda na época do liceu, no fim dos anos 1880.

Em 1889, Kandinsky parte para Moscovo para prosseguir os seus estudos na Universidade, na área da Economia Política. Como o próprio refere no seu texto autobiográfico *Degraus*<sup>2</sup> (*Cmynenau*), publicado em 1913: “As minhas forças pareciam-me extremamente fracas para reconhecer o direito de negligenciar outras obrigações e dar início a uma vida de pintor (...). A vida russa, contudo, era, então, demasiado cinzenta, (...) pelo que decidi ser cientista.”

É na universidade que Kandinskiy desenvolve uma forte amizade com Nikolay Kharuzin. Ambos tinham nascido em Moscovo em famílias de comerciantes: Kharazin, em 1865, e, um ano depois, Kandinskiy, tendo este sobrevivido aquele em 44 anos, morrendo, em 1944, em Paris, em Neuilly-sur-Seine.

Nikolay Kharazin situava-se entre as pessoas pertencentes a uma nova era e educação. Segundo Kerimov (2006), nas memórias de Vera Kharuzina, irmã de Nikolay e primeira professora universitária de etnografia, é possível encontrar, referências frequentes

---

<sup>1</sup> Kandinskiy reconhece, contudo, no seu pai um amigo. Eis o que ele escreve em *Degraus*: “Durante toda a minha vida, o meu pai atuou sempre com uma extraordinária paciência em relação aos meus caprichos e mudanças de rumo. (...) Ele falava comigo como um velho *amigo*.”

<sup>2</sup> Todas as traduções aqui apresentadas são da nossa responsabilidade.

a nomes muito familiares na Rússia, tais como Botkin<sup>3</sup>, Alexeyev<sup>4</sup>, Prokhorov<sup>5</sup>, Tretyakov<sup>6</sup>, entre outros, que denotam o estrato social a que a família pertencia. Tratava-se de novos comerciantes, da segunda metade do século XIX, que haviam atravessado um período de processos complexos de transformação social e que se encontravam ativamente envolvidos em ações de filantropia e mecenato e interessados nas ciências e nas artes. Não será por demais lembrar que uma das mais famosas galerias de Moscovo é a Galeria Tetryakov.

A amizade entre Kandinskiy e Kharuzin ocorre em 1885, quando ambos entram para a faculdade de direito da Universidade de Moscovo. Kandinskiy tinha herdado do pai uma visão progressista do mundo, admitindo, contudo, que a política não o havia tomado por completo. (Aronov, 2010) Ele tinha, todavia, já a noção que os seus objetivos eram outros. Os estudos de economia política e estatística deram-lhe oportunidade de adquirir uma compreensão profunda da vida das gentes simples, bem como do cerne das suas necessidades sociais e espirituais. Segundo Aronov (2010), ele escreve ter começado a estudar entusiasticamente Direito Romano, Direito Criminal, a aplicação das leis e, por fim, etnografia, que, na sua opinião, permitiria descobrir os segredos da alma popular.

A escolha de Nikolay Kharuzin de estudar Etnografia não foi acidental, já que era uma área do conhecimento que permitia uma revelação fundamentada e profunda do mundo dos diferentes povos, bem como dos processos básicos da sua vida. Tendo sentido o interesse de Kandinskiy pela Etnografia, Nikolay Kharuzin convence o amigo a participar nas atividades da Sociedade Imperial dos Amadores das Ciências Naturais, Antropologia e Etnografia (IOLEAE) e da *Revista de Etnografia*, de que Kharuzin era um dos principais organizadores.

Na primavera de 1889, o Departamento de Etnografia da IOLEAE anunciou a organização de expedições para várias regiões da Rússia. Não era raro integrar, nestas

---

<sup>3</sup> Médico e ativista social russo, criador da doutrina que vê o corpo como um todo, passível de ser sujeito à nossa vontade. Professor catedrático de cirurgia na Academia desde 1861.

<sup>4</sup> Físico e químico russo, professor catedrático na Universidade de S. Petersburgo entre 1879 e 1901.

<sup>5</sup> Dinastia de industriais russos.

<sup>6</sup> Homem de negócios russo, filantropo, colecionador de obras de arte russas e fundador da Galeria Tretyakov.

expedições, que se tinham tornado correntes na Rússia<sup>7</sup>, pintores, com o intuito de preservar, em quadros e aguarelas, momentos da vida das gentes simples.

Kandinskiy é enviado para o Norte da Rússia, com a missão de fazer um levantamento do direito primitivo, bem como de reminiscências da religião pagã do povo Zyrian, também conhecido por Komi-Zyrian, que vivia essencialmente da caça e da pesca. Esta população habita hoje as regiões de Arkhangelsk e Vologda. Esta viagem foi um acontecimento de excepcional importância para o autor, já que marcará indelevelmente o seu destino. Ao longo de toda a sua vida, o pintor regressará não só mentalmente, mas também em imagens presentes nas suas pinturas, ao efeito poderoso que sobre ele exerceu a expedição a esta região.

Eis o que Kandinskiy escreve sobre esta sua expedição no seu livro autobiográfico *Degrans* (1913):

Da minha memória, nunca mais se desvanecerão as casas de dois pisos, com um brilhante samovar à janela. Aqui, o samovar não é um objeto de “luxo”, mas sim um produto de primeira necessidade: em algumas localidades, a população alimentava-se quase exclusivamente de chá, além do pão escuro de aveia, mal aceite pelos dentes e pelo estômago, pelo que todas as pessoas que aí encontrei tinham barrigas inchadas. Foi, nestas izbas invulgares, que eu me encontrei, pela primeira vez, face ao milagre que, mais tarde, iria tornar-se num dos elementos do meu trabalho. Aqui, eu aprendi a não olhar de lado para o quadro, mas a rodar dentro da pintura, a viver dentro dela. Lembro-me, claramente, como me detive no limiar deste espetáculo inesperado. A mesa, os bancos, um forno grande e imponente, os armários, as prateleiras para a louça - tudo estava pintado com ornamentos coloridos e difusos. Nas paredes havia estampas (*luboks*)<sup>8</sup>, representando, simbolicamente, um herói, uma batalha, ou uma

---

<sup>7</sup> Prova disso é o filme russo-japonês, *Dersu Urzala*, do realizador Akira Kurosawa, baseado nas memórias homónimas do russo Vladimir Arsenyev, sobre as suas expedições na região de Ussuri, no Extremo Oriente russo, no início do século XX.

<sup>8</sup> “Lubok” é uma xilogravura ou litografia colorida de impressão. Trata-se, normalmente, de uma sequência de imagens, acompanhadas por um texto explicativo simples, como uma página de uma história aos quadrinhos. Hoje em dia, os “luboks” só podem ser vistos em museus, mas, nos séculos XVII e XIX, era possível encontrar um vendedor de “luboks” em todos os mercados. Para o comum dos camponeses, a maioria dos quais mal sabia ler e nem tinha a oportunidade de pegar num livro ou num jornal, os “luboks” serviam de fonte de informação, de decoração e até mesmo de divertimento.

canção transmitida pelas cores. No “canto vermelho”<sup>9</sup>, todo ele coberto de imagens pintadas ou estampadas, podia ver-se a chama vermelha e ardente da lâmpada votiva, como se soubesse algo de si própria, como vivendo para si mesma, estrela humilde e orgulhosa, que rumoreja misteriosamente. Quando, finalmente, entrei na *gornitza*<sup>10</sup>, a pintura apoderou-se de mim e eu entrei dentro dela. Desde então que este sentimento existe em mim inconscientemente, embora eu o experiencie nas igrejas de Moscovo, em especial, na Catedral Uspenskiy e no Templo de S. Basílio.

No colorido e mesmo no tema de certas obras do autor, tais como *Igeja Vermelha*<sup>11</sup> (1901), *Herói Russo*<sup>12</sup> (1902), *Cena Russa*<sup>13</sup> (1904), *A Canção do Volga*<sup>14</sup> (1906), *Batalha*<sup>15</sup> (1911), *São Jorge* (1910)<sup>16</sup>, é clara a influência do período da expedição a Vologda.

Kandinsky atribuiu sempre grande importância à sua expedição a Vologda, enquanto fonte na formação da sua criatividade. Os investigadores da obra de Kandinsky há muito que conhecem a existência do “diário de Vologda”, manuscrito que o artista desenvolveu ao longo da sua expedição, uma coleção de notas de viagem, esboços e poemas do autor, que nos permite seguir mentalmente Kandinskiy pelas aldeias que ele visitou, ver imagens dos trajes dos Zyrian, igrejas e paisagens. Em 1980, após a morte da sua viúva, Nina Kandinskaya, o manuscrito foi transferido para o Centro Georges Pompidou, em Paris, vindo a ser publicado apenas em 2007, numa tradução alemã.

Com base nos materiais recolhidos durante a sua expedição, Kandinsky escreve dois artigos: um artigo para o departamento de Etnografia da IOLEAE e um segundo para o N° 3 da *Revista de Etnografia* (1889). Neste último, Kandinskiy escreve sobre as crenças e as divindades dos Zyrian, focando-se, nomeadamente, no fenómeno do *ort*.

---

<sup>9</sup> A palavra “vermelho”, em russo antigo, significava “bonito”. Assim, designava-se por “canto vermelho” o local mais bonito da izba, onde estava a mesa e se encontravam pendurados os ícones.

<sup>10</sup> Parte limpa da izba. A izba era, normalmente, constituída por duas partes: a cozinha com o forno russo e uma sala espaçosa e limpa.

<sup>11</sup> Galeria Estatal Tetryakov.

<sup>12</sup> Museu Municipal de Lenbanhaus, Munique.

<sup>13</sup> Museu Nacional de Arte Moderna, Paris, Centro Pompidou.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Museu Estatal Russo.

<sup>16</sup> Coleção privada, Alemanha.

Em 1874, numa monografia editada pelo cientista russo N. Popov<sup>17</sup>, este tema havia já sido tratado. Segundo ele a palavra *ort* designa “espírito”, “alma”, que em conjunto com a palavra *moo* (terra), é parte integrante da palavra *mort* (ser humano), significando, assim, “a alma que vive na terra”. Os Zyryans acreditavam que os *ort* eram espíritos bons que habitavam o espaço aéreo. Toda a pessoa teria o seu próprio *ort* que aparece com o seu nascimento. Quando uma pessoa se aproxima da morte, o seu *ort* visita os seus familiares e amigos durante a noite. Durante estas visitas, o *ort* toma a forma física da pessoa que está a morrer, adota os seus hábitos e faz o seu trabalho. Após a morte, o *ort* visita os lugares associados à vida do defunto, indo depois para lugar desconhecido. Popov sugere a existência de uma ligação entre a ideia de *ort* e o culto das figuras ancestrais. (Aronov, 2010). Kandinskiy mostra-se convicto de que esse estilo de vida minimalista não privava esses povos de sentirem emoções e de nutrirem sentimentos, inerentes a todo o ser humano. A diferença encontrava-se apenas no facto de eles se expressarem de outro modo.

Conhecedor do xamanismo, através do livro de Nikolay Kharuzin, *Materiais sobre etnografia da região de Vologda*, e atento a toda a informação sobre as tradições e crenças dos povos da Rússia, sobre a simplicidade da natureza, o modo de vida e os hábitos desses povos, Kandinskiy presta especial atenção ao conceito de *ort*. Segundo o entendimento do pintor, todo o ser humano tem o seu próprio *ort*, que aparece e acompanha a pessoa desde que ela nasce. O próprio Kandinskiy reconhece a influência da sua expedição ao afirmar no texto *Sobre a Questão da Forma*, publicado no almanaque *Der Blaue Reiter*, que “o espírito criador (que se pode chamar de espírito abstrato) encontra uma via de acesso à alma e posteriormente às almas, provocando um anseio, um ímpeto interior.” (*apud* Chipp, 1996), i.e., a sua conceção de arte deriva, no fundo, do fundamento da alma / *ort* popular.

### **Munique: metamorfoses (1896-1911)**

*Der Wert einer Linie, einer Form, besteht für uns in dem Wert des Lebens, das sie für uns enthält.*

(Wörringer: 1996)

---

<sup>17</sup> Os Zyrian e a sua região.

Em 1896, aos trinta anos de idade, Kandinskiy termina os seus estudos e é convidado para ser professor de direito, na famosa Universidade de Tartu. Todavia, nesta altura, ele toma a decisão de abandonar a vida académica, dedicando-se, por completo, à pintura. Mais tarde, Kandinskiy reconhece que dois acontecimentos exerceram sobre ele particular influência no sentido desta tomada de decisão: a ópera de Wagner, *Lobengrin*, a que ele assistiu no Teatro Bolshoi, e o quadro *A Meda de Feno* de Claude Monet, apresentado numa exposição sobre os Impressionistas em Moscovo, em 1895.

Sobre *A Meda de Feno*, Kandinskiy escreve em *Degraus* (1913):

A ambiguidade era-me desagradável: parecia-me que o artista não tinha o direito de pintar de forma tão pouco clara. Sentia vagamente que a pintura não tinha um tema. Contudo, foi com surpresa e embaraço que notei que ela excitava os sentidos e cativava, ficando na memória e regressando, subitamente, perante os olhos com todos os seus pequenos detalhes. (...) Mas o que se tornou verdadeiramente claro para mim (...) foi o poder da paleta, nunca antes desvendado e que excedia todos os meus sonhos. A pintura mostrava o seu poder fabuloso e a sua beleza.

Durante a representação de *Lobengrin*, que Kandinskiy descreve, também, em *Degraus* (1913), ele vive uma experiência perturbante, ao ouvir os diferentes instrumentos produzirem sons que o comovem e, em pensamento, ele vê todas as suas cores e linhas a desenharem-se freneticamente, perante os seus olhos. Esta experiência sinestésica irá abrir a Kandinskiy as portas para o poder da música, tendo igualmente possibilitado ao autor pressentir os poderes ainda por descobrir da pintura. As relações que ele considerava realmente existentes entre as cores e os sons, a música e a pintura, fascinavam-no a tal ponto que esta sua convicção se veio a tornar quase que no ponto de partida de toda a sua pintura abstrata.

Naquela época, Munique era reconhecida na Europa com um centro da arte. Em 1896, Kandinskiy escolhe esta cidade para aí frequentar o *atelier* de Anton Ažbe, um pintor austro-húngaro de origem eslovena. Kandinskiy aprende como trabalhar com a forma e a linha e a dominar as regras da composição. O autor trabalha com Ažbe durante dois anos, afastando-se, depois, por considerar não corresponderem os ensinamentos às suas



necessidades de conhecimento. Kandinskiy procura então melhorar os seus conhecimentos junto de Franz von Stuck<sup>18</sup>. A primeira reação deste último, no entanto, foi a de não o aceitar, aconselhando-o a frequentar um curso de desenho na Academia, onde, contudo, não é admitido. Após segunda insistência, Stuck acaba por aceitá-lo. Passado um ano, Kandinskiy afasta-se para prosseguir independentemente o seu desenvolvimento artístico.

Em 1903, após se ter desfeito o seu casamento com Анна Анной Тchemyakina, Kandinsky encontra Gabriele Münter, uma jovem artista, com a qual viveu e trabalhou durante vários anos, tendo-se instalado na cidade de Murnau. Foi um período de intensa criação artística.

O trabalho destes anos – na sua maioria paisagens – distingue-se pela dissonância de cores. O jogo de linhas e manchas coloridas é gradualmente substituído por imagens retiradas da realidade: *Cidade antiga II*<sup>19</sup> (1902), *O Cavaleiro Azul*<sup>20</sup> (1903). Durante estes anos, o autor retoma temas dos contos russos, da antiguidade épica, criando imagens surpreendentes: *Guerreiro armado*<sup>21</sup> (1903), *Noiva. Beldade russa*<sup>22</sup> (1904), entre outras.

Kandinsky foi sempre um centro de gravidade para os intelectuais em busca de novas formas de arte. Assim, em 1901, ele cria, em Munique, a Associação *Phalanx*, organizando quatro exposições conjuntas. Em 1909, em conjunto com Aleksey Yavlenskiy<sup>23</sup>, Kanoldt<sup>24</sup>, o pintor russo Kubin, Münter, entre outros, funda a *Neue Künstlervereinigung München* (NKVM), assumindo a sua presidência. Numa circular dirigida a personalidades influentes, o grupo apresenta os seus objetivos, afirmando, nomeadamente que:

Wir gehen aus von dem Gedanken, dass der Künstler außer den Eindrücken, die er von der äußeren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt; und das Suchen nach künstlerischen Formen, welche die gegenseitige Durchdringung dieser sämtlichen Erlebnisse zum Ausdruck bringen sollen – nach Formen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur

---

<sup>18</sup> Pintor e escultor alemão da escola simbolista europeia.

<sup>19</sup> Museu Nacional de Arte Moderna, Paris, Centro Pompidou.

<sup>20</sup> Zurique, coleção privada.

<sup>21</sup> Munique. Galeria municipal de Lenbachhaus.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Pintor expressionista russo que vivia e trabalhava na Alemanha.

<sup>24</sup> Pintor expressionista alemão, um dos membros ativos da Nova Secessão de Munique em 1913.

das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen, – kurz, das Streben nach künstlerischer Synthese, dies scheint uns eine Losung, die gegenwärtig wieder immer mehr Künstler geistig vereinigt. (Wille: 1996)

A par da sua atividade na Alemanha, Kandinskiy participava, desde 1900, em exposições da Associação de Artistas de Moscovo e, em 1910 e 1912, nas exposições organizadas pela Associação *Valete de Ouros*. As exposições desta associação criaram grande celeuma em Moscovo. O próprio nome da associação, proposto por Mikhail Larionov<sup>25</sup>, provocava irritação junto das gerações mais velhas pelas suas conotações ao submundo de larápios e ladrões. Muitos consideraram-nas a primeira *Bofetada ao Gosto Público*<sup>26</sup>, contrastando com o academicismo prevaiente na época, bem como com a fase tardia do realismo e do simbolismo. O movimento *Valete de Ouros* pretendia mostrar *a arte do povo*: deliberadamente vulgar e brutalmente enérgica. A exposição era um sinal de mudança nos códigos culturais. Aquilo que para os mestres mais antigos parecia marginal era aqui colocado à apreciação do público. Entre os pintores criticados na altura, encontrava-se Kandinsky que expôs quatro das suas *Improvisações*, onde o autor vai já no encalço de novas formas de expressão artística, que contrariam os cânones existentes na altura.

Deste período são também os seus escritos críticos, *Cartas de Munique*, publicados nas revistas russas *Mir Isskustvo* (O Mundo da Arte) e *Apollon* (1902, 1909).

Em 1911, juntamente com o seu amigo e artista Franz Marc, organiza o grupo *Der blaue Reiter*. A primeira exposição do grupo teve lugar a 18 de dezembro de 1911. Kandinskiy expôs as obras *Improvisação 22*<sup>27</sup> e *Composição V*<sup>28</sup>, nas quais ressalta o movimento da cor desmaterializada.

A procura de meios de expressão para as verdades absolutas leva Kandinskiy ao abstracionismo. A leitura da tese de doutoramento de Wilhelm Wörringer<sup>29</sup>, *Abstraktion und*

---

<sup>25</sup> Pintor russo. Um dos fundadores do movimento vanguardista russo.

<sup>26</sup> Título da primeira coletânea de poesia cubo-futurista russa. A coletânea incluía poemas de Khlebnikov, Mayakovskiy, Burlyuk, Kamenskiy, entre outros.

<sup>27</sup> Moscovo, Galeria Tretyakov.

<sup>28</sup> Suíça, coleção privada.

<sup>29</sup> Segundo René Huyghé, Wörringer “soutenait qu’à toutes les époques la naissance d’un art abstrait était un signe de désaccord, de rupture entre l’homme et son environnement. Peut-être fut-ce sous son influence que Klee nota, en 1915, dans son Journal : ‘Plus le monde devient horrifiant (comme maintenant), plus l’art devient abstrait; un monde en paix suscite un art réaliste’”.

*Einfühlung*, terá oferecido a Kandinskiy mais razões ainda para acreditar que a arte não necessita de um motivo figurativo. Em 1910, ele cria aquela que é considerada a sua primeira aguarela abstrata<sup>30</sup>, escrevendo ainda o tratado *Sobre o Espiritual na Arte*<sup>31</sup>, onde o autor afirma, nomeadamente, que “a ressonância é (...) a alma da forma, que só pode ganhar vida através dela” (*apud* Chipp, 1996), produzindo efeito de dentro para fora. A forma, afirma o pintor, é “a expressão exterior do conteúdo interior” (Ibid.). Afirmando terem as artes plásticas um conteúdo espiritual, Kandinskiy acreditava que o sentido escondido das coisas e dos fenómenos podia ser expresso de forma mais completa nas composições, libertas da ilusão e organizadas com base no ritmo, no som emocional das cores, na colisão das linhas com as manchas de cor. Ele comparava o impacto provocado pela pintura no espectador às vivências dos sentidos, quando despertos pela música ou pela poesia, daí a sua obra ser, normalmente, inserida na chamada *abstração lírica*.

Entre as suas obras, o artista distinguia "impressões", baseadas em vivências da natureza (*Lago*<sup>32</sup>, 1910), "improvisações", variações sobre diferentes temas, (*Improvisação 12 - Cavaleiro*<sup>33</sup>, 1910) e "composições", a síntese de toda a procura artística (*Composição No. 7*, 1913). As composições de Kandinskiy representam, de facto, grandiosas sinfonias de cores, umas vezes trágicas, outras jubilantes de alegria.

### **Cor. Som. Movimento.**

No Capítulo 5, “O Efeito da Cor”, do tratado *Sobre o Espiritual na Arte* (1910), Kandinskiy escreve sobre a *força psíquica da cor*, capaz de produzir uma vibração espiritual. A cor seria um meio de exercer influência direta sobre a alma: “A cor é a tecla. Os olhos são

<sup>30</sup> Sem título (Primeira aguarela abstrata). Paris, Museu nacional de Arte Moderna, Centro George Pompidou.

<sup>31</sup> Ezra Pound read and quoted Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst* (On the Spiritual in Art), excerpts from which were reproduced in Lewis's publication *Blast*, Apollinaire's pioneering *The Cubist Painters* (*Blast* itself was partly modelled on the latter's *L'Anti-tradition futuriste*) and Whistler's 'Ten o'clock' lecture. Putting forward his Vorticist ideas of a 'musical conception of form', paraphrasing Pater's 'All art constantly aspires toward the condition of music', Pound may not have fully realized that he was thereby realigning himself, in at least this respect, with the mainstream of Romanticism and Symbolism. (Bullock, 1991).

<sup>32</sup> Moscovo, Galeria Tretyakov.

<sup>33</sup> Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

o martelo. A alma é o piano com as suas várias cordas. O artista é a mão que, tocando esta ou aquela tecla com um propósito definido, faz vibrar a alma humana” (*apud* Chipp: 1996).

Desde o início que Kandinskiy estava ciente do perigo que constituiria a emancipação sem significado da cor e da forma. Em *Sobre a Questão da Forma*<sup>34</sup>, ele escreve a esse propósito que “não se deve transformar a forma numa deidade” (*apud* Chipp, 1996). A luta pela forma deveria ser entendida, segundo o pintor, apenas como meio de expressão da ressonância interior. “Por isso”, escreve ele ainda, “não se deve buscar a salvação em *uma* forma.” (Ibid.)

O desenvolvimento dos princípios teóricos da nova pintura foi acompanhado por uma constante atração de Kandinskiy por diferentes técnicas e categorias de composição musical, tais como a sinfonia e a melodia, a polifonia, a dissonância e a consonância e o fator tempo. Para expressar muitas das suas definições teóricas, o pintor não raro lançava mão da terminologia musical.

O encontro de Kandinskiy com a música deu-se na infância. De acordo com as palavras do próprio autor em *Degraus* (1913), no seu desenvolvimento teve um impacto enorme e duradouro a influência da irmã mais velha de sua mãe, Elizavet Ivanovna Tikheeva. Seria a ela que ele ficara a dever o seu amor pela música. Obviamente que havia uma profunda conexão entre o mundo da música e as suas experiências emocionais. Isto mesmo nos é dito por Kandinskiy, em 1907, quando recuperava de uma crise espiritual: “Quero ser capaz de sentir de novo... Não posso viver como um cego e um surdo, quando tenho olhos e ouvidos... Estou a tornar-me insensível. E só a música me pode salvar... Preciso de ouvir boa música.” (Kargapolova, 2010)

Kandinskiy chega à pintura abstrata não só através da sua experiência pessoal e das suas impressões pictórico-visuais, mas também através da analogia com a música, como a menos tangível de todas as artes. Em *Sobre o Espiritual na Arte* (1910), Kandinskiy sublinha que é a partir da música que têm origem “as investigações contemporâneas no campo do ritmo e da construção abstrata matemática.” Uma das propriedades da música que Kandinskiy mais aprecia é o facto de ela não estar, externamente, ligada à natureza. Como figuras marcantes da música da sua época, Kandinskiy designa Wagner, Debussy, Mussorgskiy, Schönberg e Scriabin.

---

<sup>34</sup> “Über die Formfrage”, *Der Blaue Reiter* (Munique, R. Piper, 1912, pp. 70-100).

Nas obras da década de 1900-1910, tanto Scriabin como Kandinskiy se afastam definitivamente dos limites do sistema imagético e linguístico da sua arte. Os nomes das suas obras são frequentemente misteriosos e esotéricos, como, e.g., *Crepuscular*, *Vago*, *Som amarelo*, de Kandinskiy, e *Ironia*, *Nuances*, *Puzzle*, de Scriabin<sup>35</sup>.

Na sua busca do símbolo do tempo (a eternidade), ambos os artistas utilizam a ideia do círculo. A semântica da forma é definida por Scriabin como uma realidade múltipla no infinito espaço-temporal, em que a experiência do autor é o centro dessa mesma esfera com um raio infinitamente grande. Scriabin pretende levar a cabo a fusão das artes e dos sentidos, chegando a utilizar, no caso de *Prometeu*, projeções coloridas estabelecidas na base de uma tabela de correspondências do espectro da altura dos sons com o espectro das cores (*do* = vermelho, *sol* = cor-de-laranja, *ré* = amarelo brilhante, *la* = verde, *mi* = branco azulado, etc.). Por seu turno, a mobilidade da obra torna-se numa dimensão da atonalidade.

A posição de Kandinskiy é bastante idêntica à de Scriabin. O ponto (o círculo mínimo) é, segundo ele, “a forma de tempo mais breve” (Kandinskiy, 1991). O motivo do círculo é, aliás, uma das componentes mais importantes de muitas das obras do artista, no período abstrato.

Com Schönberg, Kandinskiy começa a corresponder-se, após ter assistido a um concerto do criador da música dodecafônica. Kandinsky depressa convida Schönberg a participar no grupo *Der blaue Reiter*. Schönberg que, além de compositor, era pintor, apresenta, na galeria Tannhauser quatro pinturas a óleo, juntamente com obras de August Macke, Gabriele Münter, Franz Marc, Alfred Kubin, Robert Delaunay e, naturalmente, Kandinskiy. Além disso, as publicações do grupo incluíam o facsímile do manuscrito da sua *Lied* para soprano *Herzgewächse* op. 20, sobre o poema *Feuillage du coeur* de Maeterlinck, bem como a contribuição original *Verhältnis zum Text* (*A relação com o texto*). Kandinsky leu o tratado recém-publicado *Harmonielehre* (Teoria da Harmonia) de Schönberg e traduziu trechos da obra para russo para publicação em Odessa. Nas suas obras pictóricas, Schönberg reduz a paleta de cores da sua pintura a matizes subtis de cores da natureza. É de referir que

---

<sup>35</sup> No início do séc. XX, este interesse pelos efeitos da cor e da música também move Vladimir Baranoff-Rossiné, pintor e artista de vanguarda russo, que inventou o piano optofónico, um instrumento *sinestésico* capaz de criar sons, luzes coloridas, padrões e texturas simultaneamente. Outro pintor e compositor vanguardista russo, que prestava atenção à correlação da cor e do som era Mikhail Matyushin. Foi na sua ópera bufa *Vitória sobre o Sol* (1913) que o *Quadrado Negro* de Malevitch apareceu pela primeira vez.

Kandinskiy usa o termo *Nurmalerei* para descrever a pintura de Schönberg, sublinhando, desta forma, o seu caráter essencial.

Neste tratado, Kandinskiy encontra um outro ponto em comum com Schönberg: o caminho das *dissonâncias na arte*, i.e., tanto na pintura quanto na música. Por intermédio de um amigo, o pintor amador, teórico de vanguarda e organizador de exposições Nikolay Kulbin, é realizada em São Petesburgo a *première* russa de seu poema sinfónico *Pelleas und Melisande* op. 5 (1902-1903), em dezembro de 1912, dirigida pelo próprio Schönberg. Pouco antes, o então adolescente Sergey Prokofiev apresentara já na capital russa a obra revolucionária *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909).

Schönberg assume conscientemente a missão histórica de pôr termo ao sistema tonal, para construir um novo sistema em seu lugar. Daí a sua *revolução* em duas etapas: o atonalismo livre (a partir de 1908) e o dodecafonismo serial (oficialmente, a partir de 1925). O passo decisivo para a atonalidade foi dado em 1907-1908 com *Zweites Quartett (fis-Moll) für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme* op. 10, cujos primeiros dois andamentos são ainda tonais, mas cujos dois últimos (onde a voz intervém) já o não são, já que os acordes não se encadeiam segundo as leis da tonalidade. As primeiras páginas atonais de Schönberg foram compostas exatamente ao mesmo tempo em que aparecia a pintura cubista, impondo-se uma comparação entre a *opus 10* e as *Demoiselles d'Avignon*<sup>36</sup> (1907) de Picasso. Aos primeiros dois andamentos da *opus 10*, corresponderia a parte esquerda do quadro, pelas suas características tradicionais, enquanto que os dois últimos andamentos atonais corresponderiam à parte direita (cubista) do quadro. A partir de agora, as obras do compositor irão destacar-se por um cromatismo absoluto, que liberta as notas dos princípios unificadores das leis da tonalidade. Conforme refere Kozu (2000), o compositor é impulsionado a guiar-se por normas intuitivas de ordem psicológica, onde predomina uma intervalística, utilizada de forma apriorística, e onde a temática é extremamente fragmentada, gerando as harmonias e as derivações melódicas subsequentes. Encontram-se em profusão intervalos de maior tensão, como as 2as. e as 9as. menores, as 4as. e as 5as. aumentadas e as 7as. maiores, sendo considerados como de passagem todos os intervalos consonantes: uma inversão total dos axiomas tradicionais.

---

<sup>36</sup> Museum of Modern Art. New York City.

O ensaio de Kandinskiy *Sons* (*Звук // Klänge*, 1911) foi publicado em Munique em 1912. Esta obra, que o autor designou como sendo um *álbum musical*, é composto por 56 gravuras expressionistas em madeira e 38 poemas em prosa. As gravuras foram criadas no período entre 1907 e 1912, enquanto os poemas foram escritos entre 1909 e 1911. O autor afirma que a escolha do formato do livro resultou de uma necessidade interna, que depois o inspirou e guiou na sua busca de uma síntese das artes.

Os textos do livro fazem lembrar a poesia dos Dadaístas, contudo, Kandinskiy toma de empréstimo uma técnica própria do discurso das crianças quando estas começam a falar: a constante repetição de palavras leva à sua libertação em relação ao significado, deixando apenas o som claro, que faz vibrar a alma.

A influência da vanguarda musical torna-se especialmente evidente. A natureza imaterial da música permitiu que se extrapolassem limites e se atingisse a chamada quarta dimensão: o tempo. Permitiu também quebrar o espaço dos quadros, fragmentar os objetos e dar às cores, formas e desenho, um sentido independente.

Outra chave para a construção pictórica de Kandinskiy reside nas suas peças de teatro, pequenas peças surreais, onde Kandinskiy presta grande atenção ao problema da síntese das artes em cena. No artigo “Sobre a composição cénica”, publicado em 1912, no almanaque *Der blaue Reiter*, Kandinsky defende que, embora toda a arte tenha a "sua própria vida" e um "um reino para si", na sua "essência interior, todas elas são absolutamente idênticas: o seu objetivo final faz desaparecer as diferenças exteriores, revelando, ao mesmo tempo, a identidade interior” (Tulyakov, 2010).

As principais formas que distinguem o artista cénico são o género da obra, que, segundo Kandinskiy, pode ser o *drama*, correspondente à palavra, a *ópera*, correspondente ao som, e o *ballet*, correspondente ao movimento. (Ibid.).

No Capítulo VII, intitulado “Teoria”, do tratado *Sobre o Espiritual na Arte* (1910), Kandinskiy afirma serem três os elementos da composição cénica: 1) o movimento musical, 2) o movimento pictórico e 3) o movimento do bailado artístico.

Nesta lista de elementos principais da composição cénica, a *palavra* encontra-se ausente, embora Kandinskiy considere que a palavra em si, ou quando encadeada em frases, serve para criar o estado de ânimo necessário à libertação da essência da alma. Por seu turno,

o som da voz humana também é utilizado como tal, i.e., sem ser obscurecido pelo significado verbal da palavra.

*O Som Amarelo* seria uma demonstração dos princípios sobre as artes performativas, desenvolvidos por Kandinskiy. Estava planejado levar a composição à cena em 1914, em Munique, mas a ideia trabalhada por Kandinskiy em conjunto com o músico Thomas von Hartmann e os artistas Auguste Macke, Franz Marc e Alfred Kubin não foi implementada nem nessa altura, nem durante a vida do autor. A estreia mundial da ópera experimental de Kandinskiy teve lugar em Nova Iorque, em 1982, em conjunto com a exposição do Museu Solomon R. Guggenheim, *Kandinsky in Munich 1896–1914*, em 1982. A peça foi levada à cena no *Marymount Manhattan Theater*, sob a direção de Günther Schüller, *O Som Amarelo* foi cuidadosamente reconstruído, com base nas notas de Kandinskiy e do compositor Thomas de Hartmann. Em Paris, *O Som Amarelo* foi levado à cena com música do compositor austríaco Anton Webern (1976, 1982). Mas a produção mais famosa é a do encenador Giedrius Mackevičius com música do compositor russo Alfred Schnittke. A primeira representação teve lugar na URSS, na Sala de Concertos Tchaikovskiy de Moscovo, a 6 de janeiro de 1984.

Segundo as notas do autor, os atores da peça são: cinco gigantes, criaturas incertas, um tenor (nos bastidores), uma criança, um homem, pessoas vestidas de forma livre e indefinida, pessoas com *collants* de malha e um coro (nos bastidores).

A composição cénica é composta por uma introdução, constituída, sobretudo, por didascálias. As composições pictóricas são completamente desprovidas de diálogo, onde imperam, mais uma vez, as soluções cénicas e as didascálias.

O som verbal aparece apenas na introdução (o coro, nos bastidores, canta oito versos), no segundo quadro (declamação de seis poemas pelas pessoas em trajés indefinidos), no terceiro quadro (dos bastidores, são gritadas palavras indistintas como, e.g., *kalyazi-munafakolya*, que nada significa) e, no quarto quadro (o homem ordena à criança que se cale).

Seguindo a sua teoria do contraste, a canção do coro na introdução é, também ela, constituída com base em antíteses:



«Steinharte Träume... Und sprechende Felsen...  
Schollen mit Rätseln erfüllender Fragen...  
Des Himmels Bewegung... Und Schmelzen... der Steine  
Nach ober hochwachsend unsichtbarer Wall»

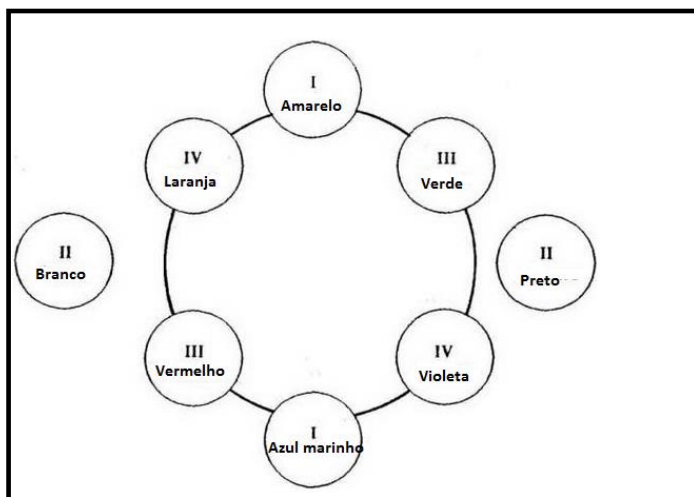
«Tränen und Fachen... Bei Fluchen Gebete...  
Der Einigung Freude und schwärzeste Schlachten»  
«Finsteres Eicht bei dem... sonnigsten Tag  
Grell leuchtender Schatten bei dunkelster Nacht»

### **Conclusão: da sinestesia à síntese da arte.**

Ao apresentar o seu álbum *Sons (Klänge, 1913)* como um pequeno exemplo de uma obra sintética, para ele, mais não é que uma simples troca de *instrumento*. Em lugar da paleta, a máquina de escrever. E ele utiliza, em ambos os casos, o termo *instrumento*, pois aquilo que o inspira permanece inalterável, i.e., trata-se de um movimento interior. E este movimento interior exigia constantes mudanças de *instrumento*. A cor, a palavra, o som e o movimento, do compositor e coreógrafo Kandinskiy são alguns desses instrumentos que tornam a obra criativa do autor fortemente sinestésica.

Não eram muitos os artistas do século XX que tinham o poder sinestésico de Kandinskiy. É possível encontrar alguns pontos de contacto na obra de V. Nabokov, que era capaz de traduzir as impressões das palavras em cor e som. Em *Speak, Memory*, (1966), Nabokov fala-nos, e.g., do “‘Crepúsculo’ – esse som lânguido lilás”.

Kandinskiy conseguiu uma harmonia rara entre as fontes sinestésicas e os princípios sintéticos, nomeadamente em *O Som Amarelo* e o tratado *Sobre o Espiritual na Arte*. Neste último, consta uma tabela com os contrastes em forma de anel entre dois polos: a vida das cores entre o nascimento e a morte.



Em nossa opinião, Kandinskiy manteve-se fiel ao seu *mundo interior* até ao fim, revelando muito mais o mito romântico da criação, do nascimento do novo surgido do caos, do que a mera geometria, construída a partir de formas elementares.

### Referências bibliográficas

- Aronov, I. (2010). *Kandinskij – Fontes 1866 – 1907*. Moscovo: Gescharim.
- Bullock, A. (1991). “The Double Image”. M. Bradburry and J. McFarlane (eds.) *Modernism – A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books.
- Chipp, H. B. (1996). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Düchting, H. (2004). *Wassily Kandinsky 1866-1944 – A Revolução da Pintura*, Köln: Taschen.
- Friedel, H. e Chichlo, B. (eds). (2007). *Kandinsky, Wassily, 1866-1944. Gesammelte Schriften 1889-1916: Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*. Munique: Prestel.
- Huyghé, R. (1971). *Formes et Forces*. Paris: Flammarion.
- Kandinskiy, V. (1910). *O духовном в искусстве*. Disponível em <http://www.wassilykandinsky.ru/book-116.php>. Acedido em 2 de julho de 2015.
- Kandinskiy, V. (1911). *Звуки (Klänge)*. Disponível em [http://az.lib.ru/k/kandinskij\\_w\\_w/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/k/kandinskij_w_w/text_0030.shtml). Acedido em 12 de julho de 2015.
- Kandinskiy, V. (1913). *Смыслу (Degraus)*. Disponível em <http://www.wassilykandinsky.ru/book-118.php>. Acedido em 3 de julho de 2015.

- Kandinsky, V.(1914). *Желтый звук (O Som Amarelo)*. Disponível em <http://www.imaginaire.ru/node/134>. Acedido em 6 de julho de 2015.
- Kandinsky, V. (1914. 1926). *Точка и линия на плоскости (O ponto e a linha no plano)*. Disponível em <http://www.wassilykandinsky.ru/book-117.php>. Acedido em 12 de julho de 2015.
- Kargapolova, N.A.(2010). *К вопросу о музыкальной эстетике В.В. Кандинского (Sobre a questão da estética musical de V. V. Kandinsky)*. Disponível em <http://www.artrz.ru/1804784116.html>.
- Kerimov (2006). *"Номадийская наследственность" Василия Кандинского ('A herança nômade' de Vassily Kandinsky)*. Disponível em <http://www.kandinsky-art.ru/library/nomadiyskaya-nasledstvennost-vasiliya-kandinskogo.html>. Acedido em 20 de junho de 2015.
- Kozu, Fernando (2000). "O Serialismo Dodecafônico na Segunda Escola de Viena". *Ciclo de Palestras: Aspectos da Música do Século XX*. NMC - núcleo de música contemporânea – CEC/CECA/UEL - 05.10.2000/Londrina.
- Nabokov, V. (1966). *Speak, Memory*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- Petrova, E e Kibkitskiy, J. (curadores) (2014). *Wassily Kandinsky – Tudo começa num ponto*. S. Petersburgo / Belo Horizonte: Museu Estatal Russo / Centro Cultural Banco do Brasil.
- Tulyakov, D.S.(2010). *Соотношение вербального и визуального в теории синтеза искусств В. Кандинского и сценической композиции "Желтый звук" (A correlação entre o verbal e o visual na teoria da síntese das artes na composição cênica 'Som Amarelo' de Kandinsky)*. Disponível em <http://www.kandinsky-art.ru/library/sootnoshenie-verbalnogo-i-vizualnogo-v-teorii-sinteza-iskusstv.html#bookmark1>. Acedido em 4 de julho de 2015.
- Vignal, M. (dir.) (1996). *Dictionnaire de la Musique*. Paris: Larousse-Bordas.
- Wille, H. (1996). *Adolf Erbslöh*. Recklinghausen: Bongers.
- Wörringer, W. (1996). *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Dresden: Verlag der Kunst.