



A teoria das cores e das formas gráficas de Wassily Kandinsky

*Jairo Dias Carvalho**

Resumo: O artigo pretende elucidar a teoria das cores e das formas Gráficas de Wassily Kandinsky. Nossa interpretação é que esta teoria é uma lógica das relações entre os elementos da pintura, formas coloridas e formas gráficas. Esta lógica se baseia em uma concepção tensional da composição a partir da noção de contrariedade e de oposição. A obra de arte abstrata se apresenta como uma série de tensões internas e contrastes entre cores e formas gráficas permitindo a quem a compreende estabelecer um significado à composição. Pretendemos analisar esta lógica da composição entre as formas gráficas e coloridas permitindo que possamos discernir uma certa ordenação destes elementos em um quadro.

Palavras-chave: Elementos da Pintura; Kandinsky; Cores; Formas Gráficas.

Wassily Kandinsky's Theory of Colors and Graphic Forms

Abstract: The article intends to elucidate Wassily Kandinsky's theory of colors and graphic forms. Our interpretation is that this theory is a logic of the relationships between the elements of painting, colored forms and graphic forms. This logic is based on a tensional conception of composition based on the notion of contrariety and opposition. The abstract work of art presents itself as a series of internal tensions and contrasts between colors and graphic forms, allowing those who understand it to establish a meaning to the composition. We intend to analyze

* Doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor em Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: jairodc_8@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3103998421117773>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3017-4808>.

this logic of composition between graphic and colored forms, allowing us to discern a bristle ordering of these elements in a painting.

Keywords: Elements of Painting; Kandinsky; Colors; Graphic Forms.

La Théorie des Couleurs et des Formes Graphiques de Wassily Kandinsky

Résumé: L'article vise à élucider la théorie des couleurs et des formes graphiques de Wassily Kandinsky. Notre interprétation est que cette théorie est une logique des relations entre les éléments de la peinture, les formes colorées et les formes graphiques. Cette logique repose sur une conception tensionnelle de la composition fondée sur la notion de contrariété et d'opposition. L'œuvre d'art abstraite se présente comme une série de tensions internes et de contrastes entre les couleurs et les formes graphiques, permettant à ceux qui la comprennent d'établir un sens à la composition. Nous nous proposons d'analyser cette logique de composition entre formes graphiques et colorées, permettant de discerner un ordre hérissé de ces éléments dans un tableau.

Mots-clés: Éléments de Peinture; Kandinsky; Couleurs; Formes Graphiques.

Introdução

Kandinsky formulou uma série de categorias que constituiriam e perpassariam o ser das formas, cores e grafias, determinando-as do ponto de vista de sua temperatura, do seu regime de luz, do seu movimento-força e do seu equilíbrio dinâmico. Há toda uma lógica das relações entre elas: contrastes e afinidades que se referem à temperatura, luminosidade, ação e força, ao equilíbrio e tendência a polarizar em uma direção ou outra gerando respectivamente categorias espaciais, temporais, de movimento e equilíbrio dinâmico. Quem dominar a análise dessas categorias e, por conseguinte, o universo das formas gráficas e das cores será capaz de compreendê-las em suas relações e reconhecer padrões estabelecendo, assim, a compreensão de uma obra em particular.

Uma obra abstrata de Kandinsky é a atualização de uma composição de relações entre os elementos da pintura. As formas imitáveis da natureza cedem lugar à riqueza das possibilidades de composição das formas gráficas e coloridas não ligadas a objetos.

A relação entre as cores e formas gráficas são pensadas a partir de uma série de categorias constituídas de pares de opostos e de relações de contraste, tensão e tendência entre elas. Estas servem como guia para a concepção da relação entre as formas gráficas. Há tanto nas cores como nas formas gráficas uma espécie de ciclo vital de tendências, vetores, direções, harmonias, contrastes e combinações. Apreciar ou avaliar esteticamente um quadro é entender uma cena desse ciclo, uma situação focal de ressonâncias recíprocas entre elementos gráficos e coloridos. A infinidade das formas coloridas e gráficas constitui um universo formal inteiramente novo. O “conteúdo” da obra é a composição de suas relações de forças ou tensões interiores de suas formas.

A teoria das cores

As cores são pensadas a partir de categorias afetivas determinantes de seus movimentos. Elas são tendências à luz e à escuridão, ao silêncio e ao som, ao movimento concêntrico e ao excêntrico, ao plano de frente e ao de fundo do quadro, ao calor e ao frio, ao movimento em si e por *outrem*, a manter contrastes em equilíbrio instável pendendo a cada vez para um polo ou outro.

As categorias constitutivas das cores são: o movimento espacial, o movimento temporal, o movimento por si e por *outrem* (força) e o equilíbrio instável com tendência a um dos polos a cada vez. Cada cor é uma nuance acentuada da presença de alguma destas categorias-qualidades.

A relação de contraste entre as cores estabelece uma “harmonia” e determina um “jogo” entre elas: “Nossa harmonia repousa, sobretudo, na lei dos contrastes, a qual foi em todas as épocas, a lei mais importante na

arte e que agora subsiste como contraste interior” (Kandinsky, 1990, p. 104). Cada obra contém uma situação focal ou cena desta Harmonia:

Lutas de sons, equilíbrio perdido, princípios alterados, rufar inapropriado de tambores, grandes indagações, aspirações sem objetivo visível, impulsos aparentemente incoerentes, cadeias desfeitas, vínculos quebrados, reatados num só, contrastes e contradições, eis o que é a nossa Harmonia. A composição se baseia nessa harmonia, ela é um acordo de formas coloridas e desenhadas que, como tais, têm uma existência independente, procedente da Necessidade Interior, e constituem, na comunidade que daí resulta, um todo chamado quadro (Kandinsky, 1990, p. 104).

Um quadro abstrato é uma leitura destas intrincadas relações e apresenta uma situação focal específica delas. Ver um quadro é, assim ver as tensões e direções das formas elementares: “O mundo está cheio de ressonâncias. Ele constitui um cosmo de seres que exercem uma ação espiritual” (Kandinsky, 1990, p. 155). “Assim, concebida e fixada num quadro, a vida abstrata das formas objetivas reduzidas ao mínimo, com predominância evidente das unidades abstratas, revela o mais seguramente possível a ressonância interior da obra” (Kandinsky, 1990, p. 26). A arte abstrata apresenta “mundos puros”, ou o próprio espírito, a afetividade constitutiva (ou constituinte) de todas as coisas: “A gênese de uma obra é de caráter cósmico” (Kandinsky, 1990, p. 179). Ver um quadro é acessar o reino da vida das cores e das formas puras. Para captar essas aparições afetivas é necessário desativar o mundo dos objetos e dispensar a figuração. Para Kandinsky cada cor e elemento gráfico tem um tom, uma ressonância, uma impressão, uma afetividade. Cada um possui um destino, um drama a seguir, um papel a desempenhar, uma missão a cumprir, uma vida a viver. É preciso, pois, penetrar no interior destas “coisas” pictóricas.

A primeira categoria que diz a natureza afetiva da cor é a de temperatura. Trata-se da tendência das cores a serem frias ou quentes. O amarelo é a presença predominante da tendência ao calor e o azul do frio.

Esta categoria implica também um tipo de movimento: horizontal concêntrico e horizontal excêntrico percebidos como indo ou não ao encontro do espectador. Eles se realizam no plano de frente ou no plano de fundo do quadro. Estes movimentos ou tendências de movimento são caracterizados como “temperaturas”. O quente é excêntrico, o frio, concêntrico e expressos respectivamente nas cores amarela e azul que devem ser tomadas como tonalidades com propriedades dinâmicas. O movimento, no caso do calor, vai em direção ao espectador e no caso da frieza dele se distancia. A tendência para o calor é a da cor tendendo ao amarelo, a frieza a tendência para o azul. O amarelo é quente correspondendo ao movimento horizontal de aproximação. Ele tende ao plano de frente do quadro. O azul é frio, provido de movimento horizontal de afastamento e tende ao plano de fundo do quadro

O amarelo é espacialmente o movimento horizontal para o plano de frente do quadro em direção ao espectador, e o azul, o movimento horizontal para o plano de fundo distanciando-se do espectador. Este movimento diferenciador do valor interior das cores constitui o primeiro grande contraste entre elas: a tendência da cor para o quente ou o frio. Este contraste é portador de movimentos antagônicos: o excêntrico e concêntrico, o quente e o frio. O contraste entre o azul e o amarelo se dá entre o movimento excêntrico, ativo, e o movimento concêntrico.

A segunda categoria diz respeito à luminosidade da cor. Elas tendem à clareza ou à obscuridade. O claro e o escuro determinam o movimento de sucessão temporal das cores. O contraste entre o claro e o escuro é expresso pela tendência ao branco ou ao preto de todas as cores e configura a dimensão temporal do percurso espacial. O movimento para o claro e para o escuro relacionam-se ao e sobredeterminam o movimento para o plano da frente e para o plano de fundo do quadro. O movimento para o escuro é uma tendência ao estático e ao congelado. O movimento para o claro é uma tendência ao movimento e à alta temperatura. As cores seguem um ritmo cósmico.

O movimento para o primeiro plano ou excêntrico e para o plano de fundo ou concêntrico é determinado pela direção ao claro ou ao escuro,

para a vida ou para a morte. Assim, temos um contraste entre o branco e o preto que se expressa no movimento ou repouso, claro ou escuro, som ou silêncio. A passagem do branco ao escuro, da vida para a morte e vice-versa constitui uma sucessão, um movimento temporal que recobre o movimento espacial.

O amarelo tende mais para o claro e o azul para o escuro. A tendência à luz ou à escuridão determina a natureza da tendência ao movimento excêntrico ou concêntrico e à tendência ao calor ou ao frio. Os movimentos temporais implicam tendências das cores a irem do movimento intenso e excitado ao repouso. Isso porque as cores ou tendem ao silêncio do início possível de todas as coisas na pura luz ou ao silêncio do fim dos possíveis na escuridão, ao quente excêntrico ou ao frio concêntrico. A passagem da excitação ou repouso se caracteriza pela tendência de uma cor para o claro ou escuro. Estes movimentos são as cores branca e preta. As cores azul e amarela sofrem influências das cores branca e preta. O movimento do quente e do frio é perpassado pelo movimento do claro e do escuro. As cores tendem ao claro e escuro e tendem ao quente ou ao frio. Elas são tendências constitutivas das naturezas afetivas e das relações entre as cores. O amarelo enquanto determinado tipo de tendência perpassa todas as cores, assim, como o branco, o preto, o azul. As afinidades e contrastes provêm de tendências internas das cores ao claro e escuro e ao calor e frio, à vida e à morte (sequência temporal) e ao movimento excêntrico e concêntrico (sequência espacial), que significa o mover-se no plano de frente do quadro ou no plano de fundo do quadro.

A ação do amarelo quando clareado pela tendência ao branco e do azul quando escurecido pela tendência ao escuro determinam a natureza do verde. O azul e o amarelo enquanto tendências de movimentos espaciais e de temperatura relacionados às tendências temporais de silêncio e som, de clareza e escuridão determinam a natureza do verde. O verde nascido da relação entre o azul e o amarelo e perpassado pelo branco e o preto é uma cor passiva e repousante. Trata-se de um outro tipo de movimento. Não há apenas movimento espacial ou temporal, mas movimento por si ou por

outrem. Temos agora outra categoria para se pensar as tonalidades e as relações das e entre as cores. O verde não é uma tendência determinante do movimento, mas resultado do movimento de *outrem*. A ele se opõe o vermelho enquanto tendência determinante de movimento. A essência do movimento é a própria cor vermelha. Aparece o terceiro contraste: o movimento por si e por *outrem*.

O vermelho é a gênese do movimento e por consequência dos contrastes e das oposições. O contraste é o motor interno das coisas e este motor é a cor vermelha. O verde aparece como resultado do contraste espacial entre o azul e o amarelo e o cinza enquanto contraste entre o preto e o branco. Como a oposição entre o branco e preto é radical, o que nasce dela, é algo nulo. Já a oposição entre o azul e amarelo, conserva do ponto de vista espacial a tendência ao movimento, que é a presença do amarelo no verde e do ponto de vista temporal a tendência ao repouso, que é a presença do azul relacionado ao preto, no verde. Há movimento e repouso no verde enquanto resultados das relações entre duas tendências opostas. Aparece o movimento que determina o movimento da luz e da escuridão e o do calor e do frio: o movimento por si. Ser é mover-se e movimento é tendência. A gênese da presença das tendências a, enquanto constitutivas das cores é o movimento por si expresso na cor vermelha. O vermelho é a razão de ser dos contrastes constitutivos, a razão de ser do movimento. E como tal se opõe ao verde.

Uma cor é uma relação em determinadas proporções das propriedades das categorias afetivas. Esta relação é produto de um movimento, de um poder de gerar e de ser gerado. O verde, nascido, se opõe ao vermelho que faz nascer. O vermelho é uma cor sem limites, essencialmente quente, que age interiormente como algo transbordante de vida ardente e agitada. Se ao vermelho quente, que é a presença mais do amarelo do que do azul, for acrescentado o amarelo, que lhe é aparentado, temos como resultado o alaranjado. O amarelo que é uma tendência ao movimento excêntrico e à luz ao se relacionar ao vermelho, que é o movimento e poder vital gera o alaranjado. A relação do vermelho, em seus aspectos polares constitutivos de azul e amarelo, que o tornam ou

vermelho quente ou frio, com o azul gera o violeta. Surge uma nova polaridade: a do alaranjado e o violeta.

O violeta é a mistura entre o vermelho quente com o azul; o alaranjado, a mistura entre o vermelho frio com o amarelo. Elas cores exprimem o desenvolvimento das polaridades internas ao vermelho. Quando uma delas tende a um polo temos o alaranjado, quando ao outro temos o violeta. Trata-se agora do contraste entre equilíbrios com tendência a se resolverem em polos opostos, da polaridade entre equilíbrios dinâmicos com leve tendência a um ou outro polo. O alaranjado conjuga o poder de se mover, o movimento em direção ao calor e a movimento em direção à luz. O violeta conjuga o poder de ser movido, o movimento em direção ao frio e em direção à escuridão. Trata-se da inclinação para um polo ou outro de todas as cores.

Tais são os contrastes e afinidades entre as cores. Elas se referem à temperatura, luminosidade, ação e força, ao equilíbrio e tendência a polarizar em uma direção ou outra geando categorias espaciais, temporais, de movimento e equilíbrio dinâmico com tendência a. Estas categorias são utilizadas também para compreender as formas gráficas.

A teoria das formas gráficas

Cada forma gráfica é “interiormente” uma ressonância, tensão, direção, força e poder de afetar, como a forma colorida:

A esta categoria de seres, por mais abstratos que sejam, vivem, agem e se fazem sentir sua influência, pertence o quadrado, o círculo, o triângulo, o losango, o trapézio e inúmeras formas... Todas são cidadãs do reino do abstrato e seus direitos são iguais... A forma, mesmo abstrata, geométrica, tem seu próprio interior, é um ser espiritual (Kandinsky, 1990, p. 77).

As categorias das relações entre as cores servirão como base para a determinação da relação entre as formas gráficas.

A teoria das formas gráficas começa com o ponto. Ele é concisão absoluta e contida possuindo uma tensão interior concêntrica, e neste caso corresponde ao azul. Como ser à parte, isolado do seu meio, não consegue integrar-se. A particularidade de sua força está na maneira de permanecer em si, de consolidar sua posição, de não manifestar nenhuma tendência de movimento em qualquer direção, nem horizontal nem vertical, ele não avança e não retrocede (Kandinsky, 1977, p. 25). O ponto é a força sem movimento, o que gera uma tensão interior e o imobiliza fazendo voltar-se para si. Seu autofechamento e rejeição correlativa da exterioridade, o sentimento do si será bem expresso no círculo que é uma das formas que o ponto se transformará. Mas, “pouco a pouco o ponto sai de seu domínio restrito, de suas características mudas e depreende uma ressonância crescente. Suas tensões internas desprendem-se das profundezas de seu ser e suas forças irradiam-se” (Kandinsky, 1977, p. 19). Para isto acontecer, ele precisará de uma força externa para se mover. Por ser movido por *outrem* assemelha-se ao verde.

O ponto pode ter diferentes dimensões e por causa disso suas ressonâncias ou efeitos nas outras formas gráficas também variam, mas “essa variabilidade nada mais são que uma variante de coloração relativa de seu caráter fundamental, que permanece inalterável” (Kandinsky, 1977, p. 23-24), que é a sua tensão interior, a pressão para dentro de si mesmo. Preponderantemente, o ponto é introvertido e possui certa reserva que nunca perderá totalmente, nem mesmo se sua forma exterior se tornar angulosa. Sua tensão concêntrica permanece mesmo na presença de uma tensão excêntrica. Por causa da sua tensão intrínseca e força interna, ele é como o vermelho. Sua tensão interior se mostra na relação entre o voltar-se para si e o “desejo” de afirmar-se em relação à exterioridade de si. O voltar-se para si tem algo do repelir o “fora”. É por causa dessa tensão que o ponto pode ser movido. O movimento do ponto é a constituição da linha enquanto rastro e seu produto.

A linha nasce do movimento, da aniquilação da imobilidade suprema do ponto, por deslizamento do instrumento (do pintor) formando contraste com ele: “O ponto é o resultado do primeiro encontro da

ferramenta com a superfície material, o plano original... Por esse primeiro choque o plano original é fecundado” (Kandinsky, 1977, p. 21). A linha “é o rastro do ponto em movimento, logo, seu produto. Ela nasceu do movimento -e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto” (Kandinsky, 1977, p. 49). A diversidade das linhas dependerá do número de forças que atuam no ponto e de suas combinações.

As formas lineares nascem ou pela ação de uma força, ou pela ação de duas forças alternadas ou simultâneas. Quando o ponto sofre a ação de uma força surgem linhas retas ou horizontais, verticais, diagonais ou livres. Quando sofre a ação de mais de uma força simultaneamente surgem linhas curvas geométricas e livres de vários tipos e de combinações. Quando sofre a ação de mais de uma força alternadamente surgem linhas quebradas angulares, que se diferenciam por suas inclinações ou ângulos: o agudo, o obtuso e o reto; e linhas quebradas livres ou complicadas. Assim, as formas gráficas são linhas retas, quebradas e curvas; linhas retas horizontais, verticais, diagonais e livres; linhas quebradas (angulares) agudas, obtusas, retas e linhas quebradas livres; linhas curvas geométricas, livres e combinadas.

As linhas retas nascem da ação de uma só força sobre o ponto e possuem movimentos excêntricos, ilimitados e determinada direções. Elas podem ser horizontais, verticais, diagonais ou livres. Cada uma delas implica diferentes direções das suas tensões internas e tendências do movimento ilimitado multidirecional. Aparece outra categoria de movimentos, a planitude e a altitude. Ao movimento horizontal das cores é acrescentado o movimento vertical: para cima e para baixo.

A linha horizontal corresponde “à linha ou à superfície na qual o homem repousa ou se move... é, pois, uma base de apoio fria” (Kandinsky, 1977, p. 51). “Externa e internamente, no oposto desta linha, encontra-se em ângulo reto, a linha vertical”, na qual a “planitude” (longitude) é substituída pela altura (altitude)” (Kandinsky, 1977, p. 51). A tendência

em ir em direção vertical para cima ou para baixo é uma tendência ao calor. Já a linha reta diagonal possui partes iguais de frio e quente.

As linhas retas em seus movimentos ilimitados e de acordo com suas direções são ou formas frias, quentes, frias – quentes. Como todas são formadas apenas pela ação de uma força, e, portanto, sem combate entre elas, suas qualidades afetivas primordiais se referem à temperatura. Apenas com a determinação do que Kandinsky chama de “plano original” entenderemos esta determinação da temperatura como veremos mais adiante.

As propriedades das linhas horizontal e vertical também possuem correspondências com as propriedades do branco do preto. Elas são todas silenciosas. A linha horizontal plana é uma sonoridade reduzida ao mínimo: silêncio e sussurros calmos a definem. Já, a vertical ereta tende ao silêncio dos “espaços exteriores”, se assim podemos dizer. À horizontal corresponde a posição deitada, à vertical à posição em pé, ao caminhar, ao movimento de ascensão e de crescimento. Ela é ativa, ao contrário da outra. Nela existe uma tensão a ir para cima ou para baixo. Para cima é tendência à luz, para baixo para a escuridão. As linhas retas horizontal e vertical são tendências à luz e à escuridão, à subida e à descida, ao calor e ao frio e ao silêncio. E estas determinações têm a ver as propriedades do plano original: a tela.

Quando as linhas são geradas por duas forças aplicadas ao ponto aparece uma espécie de “drama”. Surgem as linhas alternadas e as simultâneas. As primeiras dão origem às linhas quebradas e as segundas às linhas curvas, linhas dramáticas típicas. A linha quebrada se produz sob a pressão de duas forças. Elas são de vários tipos. As diferenças entre as linhas quebradas se dão por causa de seus ângulos ou inclinações.

As linhas quebradas livres possuem vários tipos de ângulos. As linhas quebradas de ângulo reto se diferenciam entre si por sua dimensão ou tamanho. Elas podem formar ou uma cruz ou mesmo um quadrado. Os diferentes comprimentos ou tamanhos de seguimentos destas linhas

modificam sua ressonância ou efeitos no todo. A ressonância própria das linhas quebradas simples (angulares) depende dos diferentes comprimentos das linhas retas, da inclinação relativa às tensões mais ou menos agudas, pela tendência a uma conquista mais ou menos completa do plano (Kandinsky, 1977, p. 61).

As ressonâncias das linhas quebradas se referem às temperaturas e regimes de luz (caso tendam para cima ou para baixo) e se reportam ao movimento horizontal ou vertical. As tendências das linhas quebradas em suas pontas determinadas pelas suas inclinações para formarem um plano se referem à temperatura quente ou à fria. São os ângulos das linhas quebradas que configuram fundamentalmente suas sonoridades (Kandinsky, 1977, p. 60). O ângulo reto é frio, o agudo é quente e o obtuso é híbrido. Como as linhas quebradas possuem vários tipos de ângulos ou inclinações de suas linhas, diferentes serão suas sonoridades ligadas às estas temperaturas.

Há também as linhas quebradas complicadas: “As formas mais simples das linhas quebradas podem ser complicadas pelo acréscimo de algumas outras linhas às linhas originárias” (Kandinsky, 1977, p. 68). Isto faz com que o ponto sofra várias pressões provenientes de forças alternantes. “O protótipo dessas linhas quebradas compõe-se de seções de comprimentos idênticos e em ângulo reto” (Kandinsky, 1977, p. 68). Este primeiro tipo de linha quebrada complicada possui múltiplas ressonâncias.

As linhas quebradas em geral são mais quentes que as linhas retas, e o fato delas possuírem duas “quebras” aumentam este calor. A linha quebrada complicada constitui um grande número de variações entre linhas. Elas são variações das linhas simples e apresentam variação e presença de ângulos múltiplos. Suas direções são modificadas pela combinação de ângulos que determinam diferentes comprimentos das seções (Kandinsky, 1977, p. 68). A linha quebrada de ângulos múltiplos pode ser composta e construída das “partes mais diversas, das simples às complicadas” (Kandinsky, 1977, p. 69). “Ela pode ser gerada ou pela soma

de obtusos de seções idênticas, ou pela alternância de agudos de seções idênticas ou desiguais, ou pela alternância de retos e agudos” (Kandinsky, 1977, p. 69). Essas linhas podem ser chamadas linhas em zigue-zague (Kandinsky, 1977, p. 69).

Há também linhas curvas: “Elas são produzidas por duas forças que exercem sua ação sobre o ponto simultaneamente de sorte que se uma é contínua e preponderante produz-se uma linha curva cujo protótipo é a curva simples” (Kandinsky, 1977, p. 70). Ela “é uma linha reta desviada do seu caminho por uma pressão lateral contínua” (Kandinsky, 1977, p. 70). Quanto maior essa pressão, mais o desvio da reta se acentua, isto aumenta a tensão para fora cada vez mais e a linha tende finalmente a se fechar sobre si mesma.

As linhas curvas se opõem às linhas retas. A linha curva é maleável e por isso é antítese da linha reta. A linha quebrada é uma transição entre as duas. A linha curva é a pressão sofrida em condições iguais pelo ponto, seu prolongamento forma o “...plano mais efêmero e mais sólido ao mesmo tempo, o círculo” (Kandinsky, 1977, p. 72). Ele se opõe à composição que se baseia em três linhas retas e três ângulos, o triângulo formando o contraste primordial entre as superfícies.

A linha reta dá origem ao triângulo (as linhas quebradas também) e se relaciona à cor amarela. A linha curva dá origem ao círculo e se relaciona ao azul. Ele é a imagem do movimento concêntrico, que se fecha em si mesmo, propriedade afetiva do azul. Se ocorrer um desvio regular de direção no círculo é produzida uma espiral.

Kandinsky diz que “quanto mais forças houver agindo sobre o ponto, mais suas direções serão diferenciadas e quanto mais os componentes de uma linha quebrada variar por seu comprimento, mais os planos serão complicados” (Kandinsky, 1977, p. 74). “Os planos resultantes das linhas curvas, apresentam igual número de possibilidades de variantes, mas nunca perdem um parentesco com o círculo, pois trazem em si as tensões deste” (Kandinsky, 1977, p. 75). Há muitas possibilidades de variação das linhas curvas.

A linha curva gera o círculo por simples prolongamento. A linha quebrada necessita de três forças pelo menos para gerar uma forma, o que nos leva aos três tipos de ângulo: o agudo, o reto, e o obtuso (Kandinsky, 1977, p. 72). Os dois primeiros caracterizam o triângulo e o quadrado respectivamente; o terceiro aparenta-se ao círculo. O triângulo pode ser gerado a partir das linhas quebradas de ângulo agudo, o quadrado, do ângulo reto. Já o círculo pode ser gerado pelo ponto, por desdimensionamento ou por acumulação, e pela linha reta, por densificação e pela linha curva geométrica por englobamento do espaço. Há uma correlação entre o amarelo, vermelho, azul e os ângulos, agudo, reto e obtuso. O ângulo reto relaciona-se à cor vermelha e é elemento constitutivo do quadrado. O quadrado é formado por quatro ângulos retos que implicam a composição de duas linhas quebradas e, portanto, a relação entre horizontais e verticais em equilíbrio. Nele, o quente e o frio estão perfeitamente equilibrados assim como na cor vermelha:

Entre as linhas quebradas encontra-se o ângulo que se localiza entre o reto e o agudo, o de sessenta graus. Se aproximarmos dois desses ângulos de modo que formem um triângulo de lados iguais, três ângulos pontudos e ativos, eles tenderão ao amarelo (Kandinsky, 1977, p. 63).

O ângulo agudo é interiormente de cor amarela. Quanto mais o ângulo é agudo, mais se aproxima do calor e inversamente. Já “O ângulo obtuso tem em si diminuída a força agressiva penetrante do agudo e pode formar terceira força esquemática primária, o círculo” (Kandinsky, 1977, p. 65). O ângulo obtuso tem um lado agressivo, pontudo, ativo e um lado passivo, que predomina. “A tensão quase ausente no sentido de sua ponta dá a esse ângulo sua cor azul” (Kandinsky, 1977, p. 64). O ângulo obtuso tem seu calor diminuído progressivamente tendendo cada vez mais ao frio. E por isso é tipicamente azul. Ele possui uma tendência ao movimento concêntrico e não agressivo. O ângulo obtuso faz “pressentir a linha curva e tende em seu desenvolvimento ao objetivo final, o círculo” (Kandinsky,

1977, p. 64). O agudo se refere ao triângulo e ao amarelo. O reto ao quadrado e ao vermelho. O obtuso ao círculo e ao azul. Tais são as determinações categoriais das formas gráficas.

Para terminar a montagem do quadro das categorias analíticas dos elementos da pintura falta ainda a consideração do suporte material onde as relações entre os elementos são compostas: o plano original: “Consideramos o plano original a superfície destinada a suportar o conteúdo da obra!” (Kandinsky, 1977, p. 105).

O plano original é constituído ou limitado por duas linhas horizontais e duas verticais. Como as linhas horizontais são frias e as verticais, quentes, a sonoridade ou ressonância fundamental do plano se compõe de dois elementos de calma fria e dois elementos de calma quente (Kandinsky, 1977, p. 105). Mesmo possuindo tensões, as linhas retas são mais calmas que as linhas quebradas e as linhas curvas, porque formadas pela ação de uma força: “A predominância de uma tendência à altura ou à largura faz prevalecer conforme o caso” (Kandinsky, 1977, p. 105), uma ou outra ressonância ou qualidade afetiva. Os elementos a serem inscritos, compostos, pintados ou desenhados encontram já uma “atmosfera”, ambiente, contexto frio ou quente. Mesmo se ocorrer uma inserção de “grande número de elementos opostos não se pode esquecer totalmente esse clima...esse fenômeno oferece numerosas possibilidades de composição” (Kandinsky, 1977, p. 106).

As propriedades e qualidades do plano original determinam as dos elementos. A forma mais objetiva de um plano original é o quadrado. Seus limites formados de dois grupos de linhas acopladas possuem o mesmo equilíbrio e intensidade. As linhas horizontais e verticais que delimitam materialmente o plano são categorias afetivas e estruturam a primeira relação da vida dentro do “cosmos”. Estas categorias são as do alto e do baixo, da esquerda e da direita. Longitude e latitude.

O plano constitui-se de quatro regiões fundamentais (para quem o olha de frente): o lado alto esquerdo e o direito, o lado baixo esquerdo e o direito e possuem múltiplas passagens e transições. O plano é o conjunto

das tonalidades e tensões que correspondem ao “espaço” antes do espaço. O quente - frio do quadrado que é formado por quatro ângulos retos e sua natureza plana assemelham-se ao plano original. O quadrado tende ao vermelho. O quadrado é simétrico em relação à polaridade entre o quente o frio. Esta tendência a manter uma polaridade em si é uma das categorias afetivas do vermelho. “Não é por acaso que encontramos com tanta frequência o quadrado vermelho...” (Kandinsky, 1977, p. 63).

O plano possui propriedades independentes e é fonte de grandes possibilidades compositivas. Cada lado do plano original possui uma ressonância própria que ultrapassa as da calma quente e fria. Trata-se das que dependem de maneira orgânica da posição das linhas limites. “A posição das duas linhas horizontais é o alto e o baixo, a das linhas verticais é direita e esquerda” (Kandinsky, 1977, p. 107). A natureza do plano dá origem ao movimento para baixo e para cima dos elementos gráficos e coloridos. Esta tendência está implícita no movimento da luz e da escuridão. Todos os “‘seres’ são condicionados pelo ‘alto’ e ‘baixo’”. Todos se orientam pela longitude e latitude. Estas direções produzem determinações afetivas novas. E são elas que tornam as linhas retas verticais quentes, podemos agora dizer.

O plano é um ser primitivo que se transforma em um “organismo superior” ao receber as determinações do artista. O alto evoca maleabilidade, leveza, ascensão, liberdade, enquanto ressonâncias e poderes afetivos. Estas tensões internas do plano modificam as dos elementos gráficos e coloridos. Devemos estar atentos ao que tem no alto do quadro (e também nas outras regiões). Há um contraste entre a maleabilidade e a densidade. Quanto mais próximos do limite superior do plano mais os pequenos elementos esparsos parecem disseminados, espalhados. “A leveza aumenta ainda mais as propriedades internas; os pequenos elementos esparsos não são apenas mais distantes uns dos outros, também perdem seu próprio peso e sua faculdade de suportar” (Kandinsky, 1977, p. 107-108). Já a forma mais pesada, densa, parece perder peso no alto do plano. O peso é a expressão de uma tensão ou força interna. Quanto

maior a tensão, maior o peso. Como estamos em uma atmosfera maleável o peso ganha em leveza. Já a liberdade deflagra a impressão de um movimento mais fácil e a tensão pode expandir-se mais facilmente. A tendência à ascensão ou a queda ganham em intensidade e a coerção é reduzida ao mínimo (Kandinsky, 1977, p. 108). Segundo Kandinsky:

O baixo age de modo oposto, ele é densidade, peso, coerção. Quanto mais perto do limiar inferior do plano original, mais a atmosfera é densa, os pequenos elementos esparsos se aglutinam cada vez mais podem sustentar sobre elas formas maiores e mais pesadas. É que as formas leves se tornam mais pesadas que as pesadas se colocadas abaixo das pesadas (Kandinsky, 1977, p. 108).

Nessa situação a ascensão torna-se difícil, as formas parecem chocar-se violentamente e parecemos ouvir o rangido dos atritos: “Esforço agudo para cima e queda mole para baixo” (Kandinsky, 1977, p. 108). A liberdade de movimento é cada vez mais contrariada. A coerção se acha em seu ponto máximo. A reunião das propriedades horizontais do alto e do baixo permite ressonâncias contrastadas que podem ainda ser mais contrastadas. Teremos “um contraste dramático” quando houver uma proliferação de formas pesadas embaixo e formas leves em cima.

As propriedades das horizontais e verticais poderão ser atenuadas colocando-se formas pesadas no alto e formas leves em baixo. “Se a direção das tensões for definida, elas poderão ser dirigidas de cima para baixo ou de baixo para cima obtendo ‘uma compensação relativa’” (Kandinsky, 1977, p. 108).

Kandinsky diz que a posição das duas linhas limites verticais correspondem à direita e à esquerda. Elas determinam as e são tensões. Suas ressonâncias são as de “uma calma quente e correspondem à ascensão”. “Às duas linhas horizontais de calma - fria acrescentam-se dois elementos quentes” (Kandinsky, 1977, p. 109). “Alto e baixo”, “esquerda e

direita” não são zonas homogêneas e influenciam diferentemente as sonoridades dos elementos. As sonoridades dessas regiões variam e aumentam ao aproximar dos limites do quadro e diminuem ao se aproximar do centro.

Segundo Kandinsky: “O lado esquerdo do quadro para quem o olha de frente evoca a ideia e sensação de maior maleabilidade, de leveza e de libertação, propriedades específicas do alto” (Kandinsky, 1977, p. 110). Entre este e a esquerda existe apenas uma diferença de grau. O alto possui um grau maior destas qualidades. Na esquerda encontramos uma densidade mais acentuada que a do alto, mas diferente da do lado de baixo (Kandinsky, 1977, p. 110). A leveza da esquerda é menor do que a do alto, mas o peso da esquerda é bem menor que o do de baixo. A mesma coisa em relação à libertação. A liberdade é menor à esquerda do que no alto: “... os graus variam no interior mesmo da esquerda, de modo que aumentam do meio para o alto e a ressonância diminui para baixo” o (Kandinsky, 1977, p. 110).

O lado esquerdo é influenciado pelo alto e pelo baixo. “Como a ‘esquerda’ do plano aparenta-se internamente ao alto, a ‘direita’ será o prolongamento do baixo”. Na esquerda, a densidade, peso e coerção, diminuem, mas as tensões encontram uma resistência maior, mais densa e mais ativa do que a resistência ao alto o (Kandinsky, 1977, p. 110). Como à esquerda, a resistência é dividida a partir do meio, ela aumenta para baixo e perde força para o alto. Podemos dizer que constatamos, atuando sobre os ângulos, a mesma influência observada à esquerda, sobre o ângulo à direita no alto e à direita embaixo o (Kandinsky, 1977, p. 110).

Kandinsky diz que o movimento ou direção para a esquerda (o movimento da direita do quadro para quem observa) é o sair, o movimento para longe o (Kandinsky, 1977, p. 111). Trata-se de uma tendência da direção de algo que sai do seu entorno habitual, libertando-se das coerções que pesam sobre si e que entravam seus movimentos, devido a uma atmosfera congelada, para respirar melhor. Parte-se para a aventura

(Kandinsky, 1977, p. 111). As formas cujas tensões se dirigem para a esquerda possuem um lado aventureiro e “o movimento dessas formas ganha em intensidade e em rapidez” (Kandinsky, 1977, p. 111). A direção para a direita (para quem observa o quadro) é o entrar, o movimento para a casa: “Esse movimento traz em si certo cansaço e seu objetivo é o repouso. Aproximando-se da direita, o movimento desacelera e se esgota, assim, as tensões das formas que se dirigem para a direita se atenuam e suas faculdades de movimento são cada vez mais limitadas” (Kandinsky, 1977, p. 111). O alto e o baixo correspondem ao céu e a terra. Temos assim o movimento para (tensão e tendência) o alto, o céu; o movimento para a esquerda, o longe; o movimento para a direita, a casa; o movimento para baixo, a terra.

Tais são as tensões internas principais do plano original. Sua compreensão e análise são pré-requisitos para a composição das formas gráficas e coloridas. Cada lado forma uma tensão interna ao plano, forma um tipo de força de resistência. Por isso, quando uma forma se aproxima de um dos limites sofre uma influência específica e própria de cada lado.

As determinações das tensões e direções das formas no plano original farão variar suas “colorações”. Os grupamentos de forma que se encontram sejam amontoados no alto, sejam estirados em comprimento também determinarão outras “colorações” dos elementos.

O plano original possui outras tensões que se revelam nas relações direcionais de suas regiões. O centro do plano é o ponto de cruzamento de duas diagonais. As duas linhas, vertical e horizontal, ao atravessarem esse centro dividem o plano em quatro partes principais, cada uma das quais possui uma ressonância e uma propriedade afetiva característica. As pontas tocam-se no centro neutro, do qual partem as tensões em direção às diagonais (Kandinsky, 1977, p. 116).

Há quatro regiões (Kandinsky, 1977, p. 110). A esquerda no alto (para quem observa o quadro) é a parte mais maleável, com peso um. A

direita no alto possui peso dois. A esquerda em baixo, peso três. E a direita em baixo, peso quatro. A tensão da esquerda no alto com a esquerda embaixo indica uma tensão mais flexível, a da direita no alto com a direita em baixo, uma tensão mais acentuada. Isto implica que a esquerda no alto e a direita embaixo estão em oposição máxima. A tensão em direção da esquerda no alto para a direita no alto é uma resistência atenuada para o alto. A tensão em direção da esquerda embaixo para direita embaixo é uma resistência atenuada para baixo. A tensão entre a esquerda em baixo e a direita no alto é uma oposição atenuada. A diagonal traçada entre o alto à direita e o baixo à esquerda indica um movimento de oposição lírico. A diagonal traçada entre o alto à esquerda e o baixo à direita indica um movimento de oposição dramático como por exemplo: uma forma pontuda, transição da linha ao plano unindo as características do plano e da linha, colocada em diferentes direções no plano. Se colocada em posição vertical para baixo ou para cima será considerada calma quente. Se colocada em posição vertical em direção à esquerda ou à direita será considerada calma fria. A direção para cima ou para baixo formará o contraste maior. A oposição da direção da direita e da esquerda implica uma menor resistência. O contraste maior se dá entre o alto e o baixo e não entre a esquerda e a direita (Kandinsky, 1977, p. 110-111).

Agora vejamos as direções diagonais. As formas pontudas que se inclinam para o lado esquerdo no alto e cujas bases estão no lado direito embaixo e as que possuem a ponta inclinada para o lado direito em baixo e base para o lado esquerdo em cima formam em geral uma posição diagonal discordante. Já, as formas viradas para cima lado direito com base no lado esquerdo embaixo e as que são viradas para baixo lado esquerdo com base no alto lado direito formam uma diagonal lírica ou oposição atenuada.

Há oposições dramáticas e oposições líricas. A oposição entre tender para cima diagonalmente e para a esquerda *versus* tender para baixo diagonalmente e para a direita é dramática. A oposição entre tender

diagonalmente para cima e para a direita *versus* tender diagonalmente para baixo e para a esquerda é lírica. Podem aparecer outras direções das formas. Elas podem se afastar ou evitar o centro. Uma composição pode ser mais ou menos concêntrica ou excêntrica.

Conclusão

Apreciar ou avaliar esteticamente um quadro é entender uma cena do ciclo cósmico, uma situação focal de ressonâncias recíprocas entre os elementos gráficos e coloridos. Cada obra da Arte Abstrata é um (micro) universo formal novo. As formas pictóricas puras elaboradas sem referência ao mundo e que expulsam as formas de origem objetiva não possuirão consistência se não provirem do conteúdo interior, afetivo e se não se identificarem com a vida invisível e espiritual.

Cada composição é uma espécie de diagrama das relações das forças, de seus contrastes e tensões. A cada vez, Kandinsky mostra determinada relação dos afetos, que é o grande domínio do Abstrato. Ele criou uma tipologia gráfica e pictórica, verdadeiro dicionário e vocabulário formal das linhas e das cores, espécie de inventário interior ou das ressonâncias para criar temas líricos e dramáticos como cenas do domínio do mundo espiritual-afetivo. O jogo das linhas, cores, superfícies, em Kandinsky é a própria história do cosmos espiritual. As obras de Kandinsky são microversos, pequenos universos paralelos de cores e linhas, pontos, formas gráficas. Entremos e apreciemos estes mundos.

Referências

HENRY, Michel. *Ver o Invisível: Sobre Kandinsky*. Trad. Marcelo Rouanet. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral & Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

A teoria das cores e das formas gráficas de Wassily Kandinsky

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre o Plano*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

SERS, Philippe. *Kandinsky-Philosophie de L'Art Abstrait*. Paris: Hazan, 2016.

Data de registro: 11/12/2022

Data de aceite: 18/10/2023