

Sons Imaginados: inscrevendo eventos acústicos em gravuras na obra “Poemas Sem Palavras” de Wassily Kandinsky*

Marcus Mota
Universidade de Brasília

O pouco conhecido e comentado *Poemas sem Palavras*, de 1903, é álbum de gravuras de Wassily Kandinsky, inserido no contexto de um projeto que busca ultrapassar integrativamente tradições artísticas definidas no limite de seus contornos exclusivos.

O título nos remete ao impactante ciclo de pequenas peças para piano, composto entre 1829 e 1843 por Felix Mendelssohn (1809-1847), intitulado *Cantões sem Palavras* (*Lieder ohne Worte*).

Kandinsky incorporou essa irônica lógica negativa de Mendelssohn ao elaborar um álbum também sem palavras, mas que, como o modelo cênico-musical de Mendelssohn, não exclui mas reforça uma textualidade, um roteiro de ações. De uma certa forma, pois, Kandinsky e Mendelssohn são complementares: embora imediatamente relacionado a mídias diversas (visualidade e som), acabam por projetar um amplo intercampo de referências e atos recepcionais.

Nesta comunicação, examino em detalhe a estrutura e composição de *Poemas sem Palavras*, explicitando as referências acústicas que se constituem em horizonte da modelação das figuras, formas e tramas registradas nas gravuras. Assim, ao mesmo tempo, a elaboração das gravuras correlaciona a materialidade do suporte expressivo com padrões psicofísicos e experiências audiofocais (*auditory perception*).

* Este texto integra pesquisa para a Tese de Professor Titular, defendida na Universidade Brasília em abril de 2021. Amplia questões colocadas em Mota 2021.

Antes de se afirmar como artista visual, Wassily Kandinsky esteve muito envolvido como o ideal de um homem de letras e seus produtos – livros. A tabela abaixo nos posiciona diante dessas realizações.¹

Tabela 1: Produção bibliográfica de Kandinsky. Fonte: LADI-UnB

Ano/Lugar	Título	Descrição
1893.	<i>Interpretação das Teorias do Fimdo de Trabalho e a Idade de Ferro.</i> { <i>Auslegung der Theorien des Ebernen Gesetzes und des Arbeiterfonds</i> } [†]	Monografia
1903 Moscou	<i>Poemas sem palavras</i> ^{††} { <i>Stichi bez slov</i> }	Álbum/portfólio com 16 gravuras
1907/1909 Paris	<i>Xilografias</i> ^{†††}	Álbum/portfólio com 8 gravuras
1911-1912 MunIQUE	<i>Sobre o Espiritual na Arte.</i> [‡] <i>E em particular na Pintura.</i> { <i>Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei</i> }	Monografia
1912 MunIQUE	<i>Almanaque Cavaleiro Azul</i> ^{‡‡} { <i>Der Blaue Reiter</i> }	Livro-álbum com 14 artigos e 140 imagens.
1913 MunIQUE	<i>Sonoridades</i> { <i>Klänge</i> }	Livro de poemas e gravuras
1913 Berlín	<i>Reminiscências</i> ^{‡‡‡} { <i>Rückblicke</i> }	Livro com 4 textos de Kandinsky e 60 imagens
1922 Berlín	<i>Pequenos Mundos</i> { <i>Kleine Welten</i> }	Livro de 12 gravuras.
1926 MunIQUE	<i>Ponto e Linha sobre o Plano. Contribuição à análise dos elementos pictóricos.</i> { <i>Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente</i> }	Monografia com anexo contendo 26 imagens.

[†] Publicação bilíngue (russo/alemão) da obra em dois tomos em Friedel (2007, p. 106-199). Ainda no mesmo ano e no mesmo tema de economia política, há outro texto de maior fôlego: “Le minimum de salaire et l’encyclique Rerum Novarum par Mgr Sébastien Nicotra” (Friedel, 2007, p. 93-103). Antes desses trabalhos monográficos, Kandinsky produziu resenhas e pequenos estudos ligados à etnologia entre 1889 e 1890. (Friedel, 2007, p. 78-91), especialmente o diário de campo de sua viagem ao Vologda (Friedel, 2007, p. 29-77). Ver as pesquisas etnográficas de McKay (1994; 1996), Weiss (1995), Garofalo (2004).

^{††} No catálogo Roethel (1970), o ciclo é disposto entre os números 10 e 24.

^{†††} As gravuras desse álbum foram elaboradas em 1907 e publicadas em edição separada pela revista *Les Tendances Nouvelles* em 1909.

[‡] A primeira edição saiu em dezembro de 1911, mas com a data de 1912. Uma edição reduzida da obra foi publicada em São Petersburgo, em 1914. O primeiro esboço do livro é de 1909. Cf. Hahl-Fontaine (2002). Para uma detalhada leitura da obra, cf. Florman (2014, p. 12-32).

^{‡‡} Editado com Franz Marc. Edição brasileira: Kandinsky (2013).

^{‡‡‡} Obra foi traduzida para o russo e ampliada em 1918 como ‘Stoupien’ ou ‘Passos’. Em Lindsay & Vergo (1994, p. 355-391), há uma integração entre a edição de 1913 e a de 1918.

1 Para uma lista em ordem cronológica das diversas publicações de Kandinsky, v. Friedel (2007, p. 12-21), para textos entre 1889-1916; e Mercader (2009, p. 451-495), que inclui textos póstumos. Para uma ideia aproximativa da biblioteca de Kandinsky, cf. Podzemskaia (2010).

Como se pode observar, temos a metamorfose do cientista social Kandinsky em multiartista e agitador cultural permeada por objetos escriturais de diversos tipos. Inicialmente, em sua trajetória acadêmica, Kandinsky escreveu resenhas e pesquisas de maior extensão, além de caderno de anotações de viagem etnográfica. Após deixar a Rússia, veio para Munique em 1896 e passa a atuar como correspondente para revistas russas, em artigos sobre o sistema de ensino e crítica de arte com os quais se defronta na Alemanha².

A partir dessa cultura literária em que o livro tem um papel central como mercadoria e metáfora de mundo, Kandinsky elaborou e publicou algumas obras, entre as quais temos a pouco comentada *Poemas sem Palavras*, de 1903. Este álbum nos insere no contexto do projeto de Kandinsky que busca ultrapassar integrativamente tradições artísticas definidas no limite de seus contornos exclusivos.

O título nos remete ao impactante ciclo de pequenas peças para piano, composto entre 1829 e 1843 por Felix Mendelssohn (1809-1847), intitulado *Canções sem Palavras (Lieder ohne Worte)*. Este ciclo, que se estende em 8 livros, cada um com 6 peças instrumentais, constituindo um total de 48 obras, logo foi incorporado ao repertório pianístico, atravessa a vida e carreira de Mendelssohn, formando, como as sonatas de Beethoven, um diário artístico do compositor.

O caso de Mendelssohn foi paradigmático: as pequenas peças, miniaturas cênico-aurais, negociavam com topos retóricos-musicais diversos (imagens da natureza, cenas de funerais, lirismo amoroso, etc.), para providenciar experiências que integravam sons e sugestões³. Essa possibilidade foi efetivada a partir da exploração das tensões entre a música instrumental e as expectativas da canção de câmara (*lied*): temos uma música não vocal que transfere para o piano as funções dramático-narrativas da canção (narrador, cenário, figuras). A ausência da rubrica, do texto não promove sua exclusão: cada peça é um roteiro que encaixa momentos de uma acontecimento multissensorial.

Kandinsky incorporou essa irônica lógica negativa ao elaborar um álbum também sem palavras, mas que, como seu modelo cênico-musical de Mendelssohn, não exclui mas reforça uma textualidade, um roteiro de ações. De uma certa forma, pois, Kandinsky e Mendelssohn são complementares: *embora imediatamente relacionado a mídias diversas (visualidade e som), acabam por projetar um amplo intercampo de referências e atos recepcionais*. O livro de gravuras *Poemas sem palavras* assim se organiza⁴:

2 Textos reunidos e comentados em Mendevedkova (2014).

3 Discurso detidamente sobre o tema em Mota (2020).

4 Para os dados, siga Romanchkova (2000, p. 58-63). Para as imagens, siga materiais disponibilizados em https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/portfolios.html.

Tabela 2: Estrutura de *Poemas sem palavras*, de Kandinsky

NÚMERO/ NOME	DIMENSÕES*	CARACTERÍSTICAS	DESCRIÇÃO DA GRAVURA
Capa	23x1 cm/ 23,4x16,6 cm	Nome de Kandinsky no alto, imagem ao centro, nome da obra em baixo. Tudo centralizado.	Um círculo, com ordens do mundo Céu, cidade, figuras.
Índice	4,1 x 9,4 cm/ 16,6 x 12,7 cm	Imagem no alto, palavra ‘sumário’ e lista das páginas/gravuras em duas colunas com seis títulos cada.	Barcos a vela, vikings e mar
1- Reno	15x6,5 cm/ 16x7,1 cm	Imagem com orientação vertical, monograma em forma de triângulo com o a letra K, de Kandinsky no canto esquerdo inferior da imagem.† Metade superior com mais negro que a metade inferior. Parte branca/luz de cima se duplica no lago abaixo.	Um barco com um casal segue o fluxo do rio em direção à cidade-castelo no topo da montanha.
2- Entardecer	5,1x13 cm/ 6,9x14,6 cm	Monograma de Kandinsky no canto direito inferior da imagem ‡ Sob o fundo negro, as figuras humanas e seus figurinos e o pavilhão ao fundo	Desfile de grupos de figuras elegantes em um passeio pelo parque.
3- Rosas	6,2x13,5 cm/ 8,6x15,1 cm	Intenso uso de pontos brancos no fundo escuro, fundindo flores na terra e estrelas no céu.	Duas figuras femininas cercadas por flores com cidade medieval ao fundo
4- Lago da montanha	6,9x14 cm/ 9,1x15,1 cm	Como a imagem n.1, a parte de cima branca/luz se reflete na parte de baixo (um lago), tudo sob um fundo negro. Monograma de Kandinsky no canto direito inferior.	Refletindo o céu, temos um lago no centro de uma paisagem montanhosa.
5- Espectadores	7,4x13,7 cm/ 8,9x14,6 cm	Fundo escuro sobre o qual as numerosas figuras brancas são dispostas. Monograma de Kandinsky no canto esquerdo inferior.	Homens, mulheres e crianças em posição frontal, com máscaras/caveiras, olhando para quem os olha.
6- Velho vilarejo **	6,7x13,5 cm/ 7,9x14,2cm	Sob fundo negro, contrastes de composição entre preto e branco das casas e das figuras. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	Sucessão de casas em horizontal, figuras humanas e animais atravessam em frente das casas.
7- Serpente	5,5x15,8cm/ 7,1x16,3cm	Alto e baixo escuros estreitam uma faixa central de branco. O monograma de Kandinsky está no canto direito inferior.	Imensa serpente persegue criatura em fuga.

IMAGEM, MÚSICA, AÇÃO: Iconografia da cultura musical
e(m) seus espaços de apresentação/representação

8- Burburinho	6,6x15,5cm/ 7,7x16,1cm	Sob um fundo escuro, da esquerda para a direita se avolumam figuras brancas. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	Diversos grupos de pessoas no mercado junto às muralhas da cidade-castelo
9- Despedida^{***}	6,6x6,6cm/ 8,2x7,8cm	Sob o fundo negro áreas brancas à direita e esquerda. Ao centro um cavaleiro e seu cavalo. O monograma de Kandinsky está no canto direito superior.	Um cavaleiro e seu cavalo se dirigem para uma saída iluminada da floresta, tendo uma jovem de costa para nós ao seu lado.
10- Noite	14,4x6,2cm/ 16,4x7,4cm	Imagem com orientação vertical. Sob o fundo negro, brilha a uma figura feminina isolada. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	No centro da gravura, uma jovem se destaca gigante em primeiro plano. Atrás dela, cavaleiros e parte da cidade.
11- Combate	7,7x10,9cm/ 9,1x12,5cm	Fundo escuro dominante, reflexo da luz na parte clara superior, no relevo das montanhas, e nas figuras humanas. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	Dois guerreiros em armadura lutam em espaço aperto montanhoso, e há um crucificado ao fundo.
12- Caça	11,8x5,3cm/ 14,3x7cm	Imagem com orientação vertical. Fundo escuro sob o qual se distribuem de baixo para cima três grupos de figuras brancas. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	Na parte inferior da gravura, um cavaleiro aponta suas flechas para 4 aves que voam acima das montanhas no centro da imagem.
Extra- Eternidade	6,1 x7,6cm / 7,4x9,2cm	Vinheta que encerra o livro. O monograma de Kandinsky está no canto direito. inferior.	Caminho para o templo, com sol ao fundo à esquerda.

* Respectivamente, medidas da imagem/gravura e da página inteira.

** Há uma pintura em guache e lápis crayon branco da mesma gravura. Trata-se de *Altes Städtchen* { - *Velho vilarejo*), de 1903 (Barnett n. 92).

*** No original russo “Proshchanie” - adeus, partida, despedida.

† A orientação retangular/horizontal domina as gravuras, como as de n. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. As de n. 1, 10 e 12 são verticais. As de n. 9 e 11 são quadradas. Vou indicar quando o padrão muda para ‘vertical’.

‡ A imagem dialoga com a tela *Promenade* (1902). *Link:* <https://www.vassilykandinsky.net/work-391.php>

Como pode-se observar, há muita palavra no *Poemas sem palavras*, contradizendo, aparentemente o título. Desde a página de capa, aquilo que se nega permanece ali, embora de uma forma reduzida, como título.

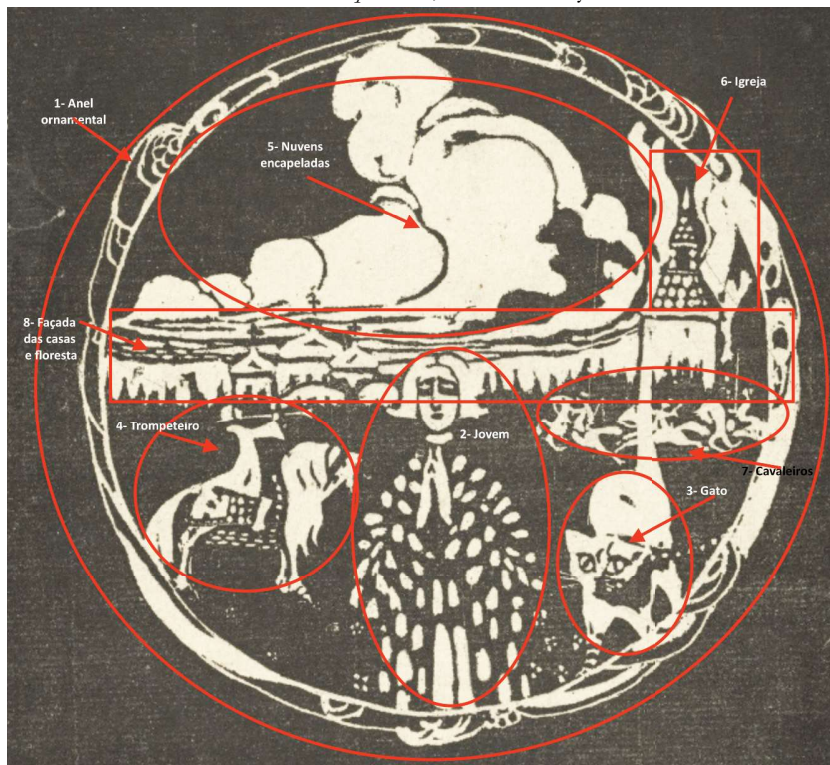
Figura 1: Capa de *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons

A capa da obra se articula na distribuição dos sintagmas verbais (nome do autor e título da obra) nos extremos da imagem central, como que a rodeá-la. Entre os espaços escuros e os sintagmas verbais, irrompe a abóbada de universos múltiplos justapostos.

Figura 2: Plano-detalhe de *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons

Em primeiro lugar, neste novo ‘escudo de Aquiles’, tudo é envolvido por uma forma anelar cheia de ornamentos. Segundo Igor Aronov, “a moldura circular de nuvens estilizadas simboliza um universo que envolve o mundo, no qual um fundo preto forma as áreas do céu e da terra (ARONOV, 2006, p. 88)⁵”. De fato as figuras do Trombeteiro montado a cavalo (4), do Jovem (2), do Gato (3) e dos Cavaleiros (7) se encontram em outro plano que o das nuvens do céu. O eixo vertical céu-terra é atravessado pelo eixo horizontal da linha de casas, árvores e a igreja, fincadas na terra, atribuindo um caráter cosmogônico ao todo integrado no anel. A sobreposição entre o preto da terra e do escuro do céu duplica-se na sobreposição entre casas e árvores. A Igreja rompe a linha horizontal casas-árvores e mistura-se às nuvens encapeladas. Outra correlação entre as metades superior e inferior do anel se dá na ruidosa presença do produtores de som (4) e (7) que é respondido pe-

5 Original: the circular frame of stylized clouds a universe encompassing the world , in which a black background forms the areas of both sky and earth.

las nuvens(5): enquanto que a trombeta e os tropel são agentes aurais imediatos, as nuvens encapeladas são potenciais sonoros. Nas duas metades, ainda, temos uma divisão entre a frequência das figuras: há um incremento de referentes na medida em que se desce do céu à terra.

Em todo caso, as distinções entre metades e eixos proporcionam mais que separações estanques copresenças e trânsitos entre as diversas ordens. O som imediato da trombeta dialoga com o céu enrodilhado, pronto a explodir; a verticalidade do jovem com mãos em primeiro plano deixa para trás a igreja também vertical, que se multiplica horizontalmente em diversas fachadas. Os olhos abertos do enorme e desproporcional felino (3) invertem o olhar circunspecto do jovem do centro da gravura. O trombeteiro montado a cavalo dirige-se da direita para a esquerda, vetor inverso do grupo de cavaleiros que parte da extrema direita para a esquerda.

Dessa maneira, todos são círculos, todos se incluem no movimento que os incluir e distingue. Não há uma narrativa que os unifique: é o movimento do círculo, é o círculo que se movimenta por meio das relações entre os elementos que é o que se atualiza na gravura. Tudo – céus, terra, objetos, árvores, homens, animais – tudo se anima na figuração do círculo, na movimentação que, como o som, encontra-se onde não se vê, percebe-se em sua construtividade, nos seus efeitos.

Dentro do círculo, temos pois uma reunião de diversas figuras e eventos, como um *trailer*, uma condensada aglomeração de procedimentos e referências que serão desenvolvidas no resto do livro. A primeira imagem de *Poemas sem palavras é uma disponibilização em forma de lista, sem que haja uma cronologia, uma narrativa linear. A descontinuidade dos elementos ali propostos retoma a chamada ‘convenção sinóptica’*: “combinação de eventos de igual importância. A característica essencial do método é expor em um mesmo quadro uma sequência de dois ou mais episódios que, na realidade, teriam acontecido em momentos diferentes do tempo; e fazê-lo a despeito de mostrar os personagens principais apenas uma única vez, deixando que as ações e os atributos identifiquem a sequência de eventos” (SNODGRASS, 2004, p. 94).⁷

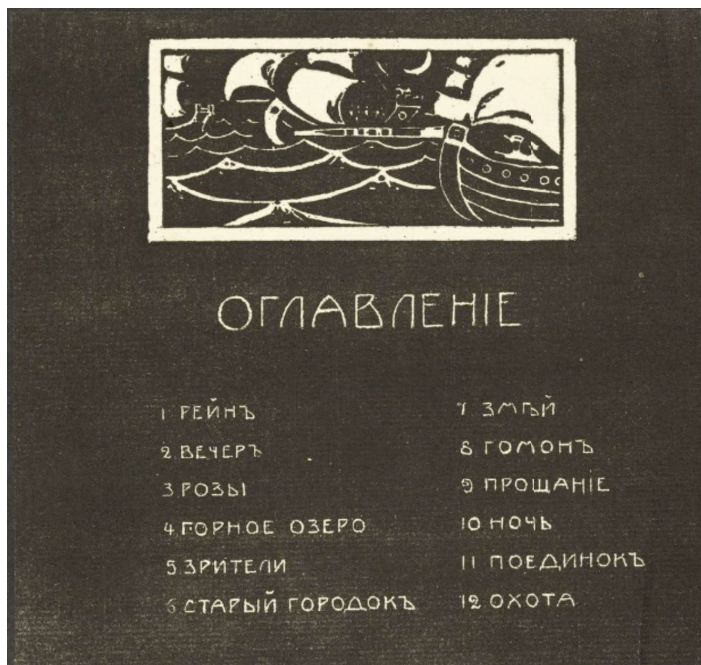
A convenção sinóptica relaciona-se com a pintura de vasos no período geométrico grego (900-700 a.C.). No objeto, temos diversas cenas isoladas que se integram no movimento de girar o vaso. A estrutura ovalada do recipiente é a superfície sobre a qual se pintam imagens e motivos geométricos. Em nosso caso, aquilo que foi composto e disposto na página de abertura da obra será reprocessado durante o resto do ciclo. De fato, a página de abertura desde já se

6 Em grego, ‘synoptikos’, traduz-se como ‘ver/perceber tudo junto’.

7 Sobre a recepção e crítica do termo cunhado por A. Snodgrass, cf. McKay (2002).

apresenta como algo com diverso *status* se comparado ao núcleo do livro, que é constituído pelas 12 gravuras numeradas no sumário. Tanto a abertura, o sumário e a imagem extra da “Eternidade” não estão registrado na lista do sumário.

Figura 3: Índice de *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons.

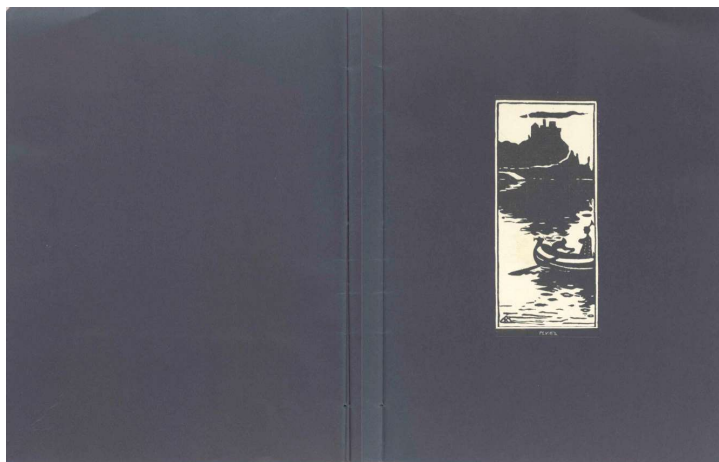
Além desse *status* diverso, a página de abertura e o sumário que lhe é subsequente na paginação da obra são complementares: à centralidade da *imago mundi* da capa temos a centralidade da lista de títulos do sumário. A gravura do anel com suas várias cenas e a lista das diversas gravuras colocam o livro a girar, movimentam a obra. Na gravura palavrosa, verborrágica do sumário temos uma cena de viagem noturna em um mar agitado. A tensão entre as velas brancas e a escuridão do mar profundo que as engole é, à primeira vista, uma imagem ausente na página de abertura. Lá temos apenas o eixo-céu e terra. Mas é justamente nesse jogo de ausências e presenças que a relação entre as gravuras e a composição do livro se estabelece.

As nuvens encapeladas da parte de cima da página de abertura e o mar tempestuoso da parte de baixo da vinheta do sumário são inversões de posições

e oposições espacializadas. Girando a roda do mundo, eles trocam seus atributos. Em uma obra que vale do jogo entre o preto e o branco, essa redução e minimalismo cromáticos são o meio e o impulso para a produção de uma obra de maior escala. Afinal, a exploração das potencialidades da xilogravura, da gravação em madeira como uma arte é o grande tema da obra. O título metalinguístico já afirma isso – uma obra sobre obras, um fazer sobre o fazer, uma composição a partir daquilo com que a composição mesma se defronta, as possibilidades da invenção por meio do trabalho com restrições, o trabalho do artista sobre sua atividade.

Dessa forma, a nova imagem, a da vinheta do sumário, retoma e amplia o processo pelo qual a imagem anterior foi constituída. Ambas compartilham a iminência de um perigo ou destruição. Mas, além do aspecto escatológico, o fluxo das águas agitadas e o *revoluir* das encrespadas nuvens projetam o intérprete para algo além da imagem visual, para a percepção daquilo que no espaço diminuto de sua ocorrência é efetivado. Há a necessidade de um atento olhar ao se folhear as páginas do livro e do que o livro contém. O álbum, como o girar do vaso grego, alterna miniaturas altissonantes, seleção de formas distribuídas em um espaço. Observamos, pois, que as gravuras se sucedem em diferentes dimensões, coladas nas folhas da obra, em uma alternância como a do piscar de olhos.

Figura 4: *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons.

A dualidade entre a página escura e página com a gravura atravessa *Poemas sem palavras*. Este ritmo de alternâncias reforça o impacto da dualidade do preto e do branco. Acima vemos a primeira gravura indicada no sumário, que não é a pri-

meira gravura do livro, assim como o título negativo da obra também não se confirma totalmente. E a primeira gravura intitula-se “Reno”. A xilogravura tem dimensões diversas das anteriores, principalmente no que diz respeito à sua orientação espacial: como as águas, ela desliza verticalmente na tentativa de abarcar o casal no barco na parte inferior e mais clara da imagem, o qual se opõe à parte superior com maior presença da cor escura, indicando a sombra da cidade-castelo que se projeta sobre o Reno. A compressão da gravura incrementa o foco na distribuição dos elementos, em sua composição: a gravura da capa tem 23,4 x16,6 cm, a do sumário 16,6x12,7 cm e a de n. 1, do Reno, 16x7,1 cm. Portanto, a gravura do Reno é uma reduzida obra dentro das miniaturas que formam o ciclo.

As águas do Reno, singradas pela pequena embarcação do casal e que refletem a cidade-castelo, são uma versão, um outro estado das águas na vinheta do cenário. Aqui o elemento líquido está mais contínuo, menos dividido pelas ondas agitadas, gerando a ideia de movimento calmo para frente, uma trilha sobre o rio. Este elemento de caminho, movimento, trajetória, seguir adiante é comum a todas as três gravuras: vemos o tropel dos cavaleiros e seu oposto no cavaleiro trombeteiro na capa, os três barcos no mar agitado e agora o casal no bote. O deslocamento, a transcurso, o ir adiante dinamizam as imagens, inserindo na bidimensionalidade da gravura uma transferência imaginativa: mais que a meta, o fim da trajetória, os agentes são flagrados no espaço-tempo de seu trânsito. Tal celebração do movimento é exposta até quando não há movimento: a gravura de n. 4, *Lago da montanha*, após as gravuras conjugadas 3 e 4, apresenta uma paisagem natural estática:

A predominância do tom escuro retoma o negror que envolve o cosmo e seus mundos na abertura e faz irromper as figuras que os povoam e habitam. A fusão entre o claro e o escuro se dá na centralidade do lago que, como os picos das montanhas, reflete a luz do sol. Sem agentes humanos, a redução de mundos a um universo elementar nos situa diante do gigantismo primevo da material. E forma ovalada do lago comparece como um centro tanto da gravura quando deste universo. Como círculos concêntricos, círculos dentro de um círculo, o lago-universo se converte em uma chave hermenêutica de *Poemas sem palavras*, ao conter em si aquilo que é duplamente enfatizado: mais que reflexos do sol, a superfície tranquila do lago é articulada em camadas de claro-escuro, de pequenas ondulações sobrepostas. As águas vibram, e as ondulações se espalham, como se vê no primeiro plano de ondulações maiores, com maior combinação de preto e branco até o branco no limite final das montanhas, ou de uma desembocadura que atravessa o relevo das pedras.

Figura 5: Gravura 4, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

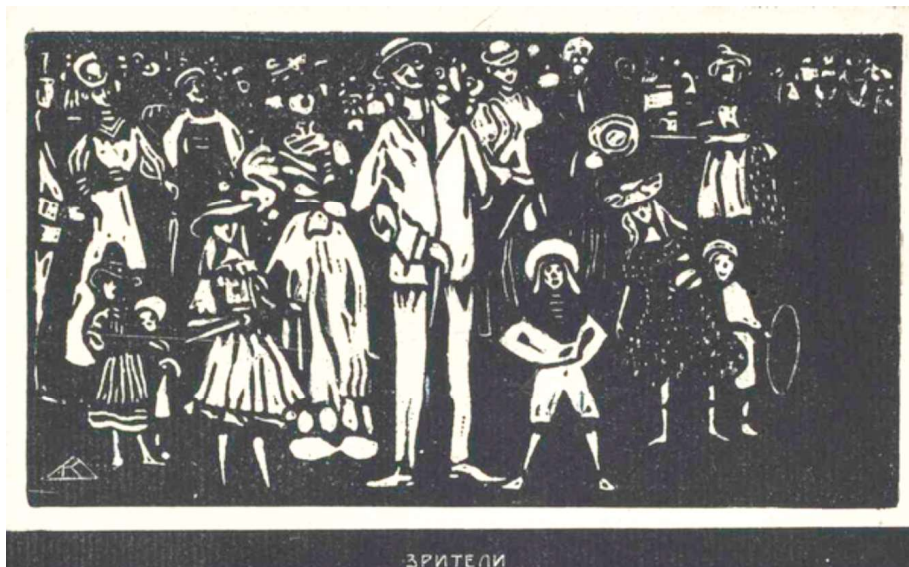
Fonte: Creative Commons

A vibração das águas é construída pela decomposição da figura ou coisa enfocadas em pedacinhos menores. Dentro de miniaturas, tal decomposição acarreta um efeito de luziluzir, de algo que está e não está presente. Assim, a figura ou coisa se desmaterializam, perdem sua totalidade ao mesmo tempo que se rematerializam, adquirem uma nova e ambivalente consistência. Acima de tudo, o que está na gravura expressa sua construtividade, de extensão de procedimentos de sua viabilidade. O aspecto pontilhista, de lusco-fusco da vibração é recorrente na obra. Desde a abertura, na cela do cavaleiro com a trombeta e especial no jovem ao centro da gravura, passando pelas roupas das diversas figuras em cena, vemos que a vibração mais concentrada no ponto amplia-se na recomposição das figuras em cena. Anos depois, em 1926, durante seu magistério Escola Bauhaus, Kandinsky vai dedicar todo um estudo ao ponto, como parte da obra *Ponto, Linha sobre o Plano*. Ali Kandinsky defende que o ponto, “união do silêncio e da palavra [...]”, o ponto é a forma temporal mais concisa” (KANDINSKY, 1926, p. 19 e 29)⁸ Assim, a forma visual mínima registrada na gravura remete-se a forma mínima do tempo. A manipulação do ponto é a manipulação de grandezas espaço-temporais. O som indicial do trompete e da oração do jovem na gravura da abertura, embora sejam de um modo imediato registro visuais do instrumento e de uma pose, na utilização dos pontos adquirem um outro plano de interpretação – o do ritmo, associado ao som. O ponto é ao mesmo tempo algo de ser ver e de se ouvir.

8 Original: Verbindung von Schweigen und Sprechen. [...] Der Punkt ist die zeitlich knappste Form.

Assim, a arte visual de Kandinsky, valendo-se de ondas e vibrações grafadas na madeira e transferidas para o papel, desdobra-se em seu contratempo aural, em pontos que também percutidos e escritos no papel podem ser sonorizados. Como o experimento de Mendelssohn, as cenas selecionam configurações espaço-temporais, roteiros que projetam participações na trama multis sensorial escrita. Organizadas como espacializações de situações observáveis, as gravuras modulam a função recepional de diversos modos, aplicando a essa construção de sua audiência a dinâmica ondulatória de sua configuração. A gravura 6 enfatiza justamente a função recepional:

Figura 6: Gravura 6, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons

Temos aqui o reverso de um performance: no lugar de um evento sendo apresentado para audiência, o grupo de figuras de diversas idades e dimensões se amontoa em um *crescendo* da direita para a esquerda para prestar atenção em algo que não podemos identificar. Em certo sentido, a gravura nos olhos, remete-se para fora dela. Sendo assim, como espectadores em um espaço público elas fazem nosso papel – eles são nós. Porém, uma análise mais atenta das figuras em pé diante de nós evidencia que elas são outra coisa: as faces fundem rostos e caveiras, como máscaras grotescas, formando uma multidão ameaçadora, como as nuvens do céu

ou as ondas do mar. Além das máscaras, homens, mulheres, crianças, idosos estão vestidas em roupa de passeio, retomando os cenários sociais de 2, 3, 8. A parede humanas cintila e toma conta de praticamente toda a gravura, desmaterializando-se à extrema direita, marcado pelos figurinos em pontos de uma menina e de uma serviçal. O mais relevante da gravura é essa densidade de figuras que fita algo diante delas, formando uma totalidade compacta. Nesse sentido, o metatítulo 'Espectadores' proporciona a ênfase pouco exposta mas pressuposta nas gravuras: que a seleção e organização daquilo que se exhibe nas gravuras se completa em seu acabamento recepcional. Por mais que muitas vezes na obra haja um apagamento de sua função recepcional, como na gravura n. 4, a própria ênfase quase literal na exponenciação de rostos enfileirados ratifica sua presença ampla e generalizada, mesmo quando não referida assim tão ostensivamente. Mais um entre tantos flagrantes da vida social, *Espectadores* demonstra a teatralização de *Poemas sem palavras* e suas implicações para a compreensão da obras como uma intercruzamento de tradições artísticas e mídias. Variações dessa moldura teatral se encontra distribuída nos diversos quadros-gravuras da obra, como o posicionamento da figuras em relação entre elas e em relação a seu potencial observador.

A multiplicidade de arranjos de molduras observacionais, em oposição à redução dessa multiplicidade encontrada na gravura *Lago da montanha*, é bem distribuída pelos *Poemas sem palavras*. Principalmente nas cenas de coletivos, como a já mencionada *Espectadores*, temos uma profusão de olhos, rostos, figuras e poses que difundem a presença de uma situação correlativa: uma figura se vincula a algo ou a outra figura. Esses 'ecos observacionais', multiplicam quadros dentro de quadros (*mise en abyme*), ratificam a situação corretiva (quem olha/que ou o que é visto), e produzem o efeito de um transbordamento, de um fluxo que rompe com os limites da própria gravura, levando o espectador, o analista a deter-se mais naquilo que está diante dele.

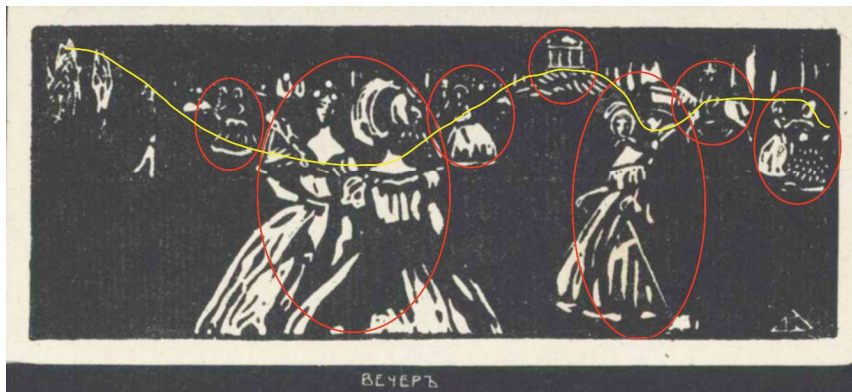
Figura 7: Molduras cênicas em *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons.

Exemplos disso vemos nas gravuras *Entardecer* (n. 2) e *Burburinho* (n. 8). A primeira está diretamente ligada a sua subsequente, *Rosas* (n. 3): enquanto *Entardecer* nos mostra um espaço aberto em que desfilam homens e mulheres em trajes elegantes, *Rosas* apenas duas dessas elegantes mulheres passeiam, alheias ao entorno de olhares e julgamentos. É como se *Rosas* fosse um recorte de *Entardecer*.

Figura 8: Gravura Entardecer, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons.

A partir do primeiro plano das duas moças em posições opostas e uma de frente à outra, se multiplicam outras duplas em diversos outros planos (formas ovais em vermelho) – lateral, superior, posterior – formando uma sobreposição sequencial que povoa ondulantemente a cena (linha amarela)⁹.

Figura 9: Gravura Rosas, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons.

Já em *Rosas*, duas mulheres em suas arredondadas creolinas são retomadas pelos arcos de pontos que se distribuem em voltas delas. Em ambas as gravuras o processo de proliferação a partir de uma base dupla é realizado. A base dupla, como

⁹ Retomo as ideias de Sarduy (1979) quanto ao processo de ‘proliferação’ na arte barroca.

situação mínima correlativo-observacional, é generalizada: em *Entardecer*, parte das duas ao centro-direita e envolve as figuras e o pavilhão ao fundo; em *Rosas*, parte do centro-esquerda e irradia pelos jardim, estrelas e a cidade medieval ao fundo. É este fluxo a partir do duplo que sustenta cada gravura. E o que importa, mais que a visualidade da figuras e dos objetos, é o movimento, é a dinâmica representacional ali registrada na madeira e transposta para o papel. A mão que inscreve na matéria o movimento que integra os grupos e elementos agrupados escreve a textura dos acontecimentos, a densidade daquilo que constitui as cenas apresentadas. Seja os pontinhos, os seccionamentos no entalhe, seja as curvas e formas maiores, é para a totalidade, para a amplitude da cena que tais minúcias e traços se dirigem. Antes do entalhe, há um desenho, e no desenho a configuração, a disposição dos elementos e suas relações. O movimento sinuoso dos casais e do pavilhão em *Entardecer*, e as ondas de pontos em volta da dupla de mulheres-balões enfatiza a co-pertinência entre moldura teatral e ritmos vibracionais ondulatórios que, mesmo visualmente impressos na madeira e no papel, estão no livro do mundo que é *Poemas sem palavras*.

É o que se vê na gravura *Buriburinho* (n. 8). O título em russo, 'гомон', 'Gómon' é uma palavra relacionado a uma balbúrdia sonora, tumulto a partir de sua percepção aural. Nas gravuras de *Poemas sem palavras* temos diversas referências a produção e recepção de sons, como o cavaleiro com sua trombeta na abertura, passando pelas conversas das duplas em *Entardecer* e *Rosas*. Mas nenhuma é nomeada como acontecimento audiofocal por excelência. Em contraste ao ajuntamento silencioso dos mascarados em *Espectadores*, *Buriburinho* nos coloca diante de uma multidão menos sofisticada que os casais de *Entardecer*.

Figura 10: Gravura *Buriburinho*, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons.

Como se pode perceber, há um deslocamento de massas da direita para esquerda: verticalmente, entre a linha da cidade-castelo e a linha das figuras a densidade vai diminuindo, como que se achatando, proporcionalmente à diminuição de elementos. Há mais elementos, mais potencial som, mais fontes sonoras da direita para a esquerda. Mais que a representação da visual de gente empilhada, temos a reunião entre corpos e prédio atualizando uma coletiva onda sonora que se desfaz na redução de sua energia. Como um efeito *doppler*, temos a verticalidade, o eixo das alturas se estreitando na medida em que há uma diminuição dos grupos geradores de som. Do pico do som no alto da cidade castelo ao chão (agudo/branco) nos movemos para o mais canto extremo (escuro/médio-grave). Este *design* audio-focal é retomado na gravura Serpentes (n. 7).

Figura 11: Gravura Serpentes, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.



Fonte: Creative Commons.

Novamente, uma massa de formas que lembra as nuvens da abertura, dentro da qual se destaca a figura de uma serpente, domina o lado direito da imagem. No extremo esquerdo, temos um diminuta figura que foge da serpente. Entre o monstro e a criatura em fuga, temos um contíguo estreitamento, na redução da faixa branca. Além do *design* comum, temos a questão das relações entre o volume das duas criaturas em oposição: a serpente com sua bocarra arregimentada céus e a natureza, alongando-se como seu pescoço para frente, enquanto que o caminho da figura em fuga, pisado no chão de flores, cresce enquanto o espaço de fuga diminui.

Dessa maneira, as grandezas utilizadas e especializadas compartilham tanto do aspecto de sua definição visual, das escolhas de suas distribuição no papel, quanto do seu contraponto sonoro: a gigante figura da serpente, duplicada pela propagação de sua audiopresença nas nuvens - como se houvesse uma relação in

vertida entre cavalo (serpente) e cavaleiro (nuvens) - opõe-se à figura diminuta em fuga, assim como um corpo sonoro robusto se opõe a um corpo sonoro menor.

Com isso, a gravura não apenas exhibe representação de coisas - indica grandezas físicas em escalas. O posicionamento, distribuição e relacionamento das figuras expõem as escolhas de sua construtividade. Nesse sentido, o metatítulo *Poemas sem palavras* adquire uma nuance pouco discutida: se o repertório dos elementos representados nos endereça imaginários que se apropriam de contos maravilhosos e iconografia medieval russos, tais elementos não são um fim em si. Ao contrário, é sua configuração, a sua poética, que determina como eles serão utilizados como grandezas em escalas, noções vinculadas ao modo de seu arranjo. O título, pois, chama atenção não para o mundo representado, mas para a tentativa de inserir aquilo que se reuniu no livro em alguma tradição compositiva. E essa inserção, essa legenda geral, é uma contradição, uma coexistência de afirmação e negação.

Conclusão

O próprio Kandinsky percebeu a singularidade de seu trabalho com estes livros/álbuns de gravuras. Em 1938, no ensaio ‘Mes gravures sur bois’, para a revista *XX^e Siècle*, ele relembra.¹⁰

Meu livro *Sonoridades* publicado em Munique em 1913 foi um pequeno exemplo do trabalho sintético – eu havia escrito os poemas antes [...] e ‘ornamentei’ com inúmeras xilogravuras em cores e em preto e branco. [...] Nessas xilogravuras como no resto - xilogravuras e poemas - se fazem notar os traços de meu desenvolvimento do ‘figurativo’ ao ‘abstrato’ (‘concreto’, conforme minha terminologia – que é mais exata e expressiva que o habitual, pelo menos segundo minha opinião) (KANDINSKY, 1938, p. 20-21).¹¹

Kandinsky confere ao seu trabalho experimental com estes álbums uma estratégica oportunidade de exploração de possibilidades criativas, cifrados na passagem de uma arte que se aproveitava da representação de coisas para um arte de processos de representação.

10 Original datilografado acessível online no site da Biblioteca Kandinsky.

11 Original: Mon livre “Klänge” paru à Munich 1913 était un petit exemple du travail synthétique – J’ai écrit les poèmes, et c’était de nouveau moi qui a “orné” le livre des nombreux bois en couleurs et en blanc et noir. {...} Dans ces bois comme dans le reste – bois et poèmes – se font voir les traces de mon développement du “figuratif” à l’ “abstrait” (“concret” d’après ma terminologie – plus exacte et plus expressive que l’habituelle – de mon avis au moins).

Assim, as grandezas e escalas que distribuem e correlacionam elementos em uma configuração são o foco desses álbuns, noções que parecem abstratas pois transcendem a matéria, mas são concretas, já que tanto medem elementos como os produzem. Na mesma revista, Kandinsky complementa a questão dessa concretude: “A pintura concreta apresenta um tipo de paralelo com a música sinfônica ao prover um “conteúdo” puramente artístico. Os meios puramente pictóricos são os únicos responsáveis por este conteúdo (KANDINSKY, 1938a, p.9).¹²”

Escrevendo um ano antes de sua morte, Kandinsky reitera a aproximação entre sons e visualidades, dentro da arte monumental que ele sempre buscou e que os livros de gravuras demonstravam. Relembrando seu impulso interartístico, Kandinsky afirma também em 1935¹³:

Há muitos anos eu tentava demonstrar o início de uma síntese entre as artes. Se o exame aprofundado das artes nos mostra que cada uma delas utiliza meios próprios para se exprimir, também nos mostra o parentesco entre todas as artes no que se refere às suas intenções primordiais. Cada arte possui forças próprias e é impossível aplicar os meios de uma arte a outra, como sucede com a pintura e a música, por exemplo. Mas, se aplicarmos numa mesma obra diferentes meios pertencentes a artes diferentes, chegamos então à arte monumental. [...] Assim como existe, já desde há bastante tempo, uma música com palavras – a canção e a ópera – e uma música sem palavras – a música puramente sinfônica ou música ‘pura’- existe também, desde há 25 anos, uma pintura com e sem objeto” (KANDINSKY, 1999, p. 44, 47).

E ainda “Meu desejo hoje em dia é [...] polifonia, , como dizem os músicos. Simultaneamente ligação entre conto de fadas e realidade. Não a realidade exterior – cão, jarro, mulher nua – mas a realidade ‘material’ dos meios pictóricos e dos utensílios, o que implica a completa transformação de todos os meios de expressão e da própria técnica. Um quadro é a unidade sintética de todas as partes” (KANDINSKY, 1999, p. 66).¹⁴

12 Original: La peinture concrète présente une sorte de parallèle avec la musique symphonique en livrant un “contenu” purement artistique. Les moyens purement picturaux sont les seuls responsables de ce contenu.

13 Publicado como resultado de um questionário no *Cahiers d'Art*, n. 10, p. 1-14, 1935.

14 Citação do artigo ensaio lírico ‘Tela vazia’, publicado na mesma revista *Cahiers d'Art*, de 1935, p. 53-56.

Referências

- ARONOV, Igor. *Kandinsky's Quest. A Study in the Artist's Personal Symbolism, 1866-1907*. New York: Peter Lang, 2006.
- BARNETT, Vivian; FRIEDEL, Helmut. *Das bunte Leben: Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*. Munique: DuMont Buchverlag, 2001.
- FLORMAN, Lisa. *Concerning the Spiritual and the Concrete in Kandinsky's Art*. Stanford: Stanford University Press, 2014.
- FRIEDEL, Helmut. (Org.) *Wassily Kandinsky: gesammelte Schriften 1889- 1916;Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*. Munique: Prestel, 2007.
- GAROFALO, Luigi. Kandinsky i il diritto romano. *Diritto@Storia* n. 3, 2004
- HAHL-FONTAINE, Jelena. The Versions of On The Spiritual in Art. *Experiment* 8.1, p. 41-51, 2002.
- KANDINSKY, Wassily. *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analuse der Maerischen Elementte*. Munique: Verlag Albert Langen, 1926. Disponível em http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF728/M5050_X0031_LIV_RLPF0728.pdf.
- KANDINSKY, Wassily. Mes gravures sur bois. *XX^e Siècle* 1.3, p. 19-31, 1938.
- KANDINSKY, Wassily. La valeur d'une oeuvre concrète. *XX^e Siècle* 5/6, p. 9-16, 1938a.
- KANDINSKY, Wassily. A arte de hoje está mais viva do que nunca. In SERS, Philippe (org). *O Futuro da Pintura*. Trad. José Rodil. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 43-52.
- KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz. *Almanaque Azul*. São Paulo: Edusp/Museu Lasar Segall, 2013. (Organização de J. Schwartz, Trad. de Flávia Bancher).
- LINDSAY, Kenneth; VERGO, Peter. (Eds.) *Kandinsky. Complete Writings on Art*. Boston: Da Capo Press, 1994.
- MACKAY, Elizabeth. The Evocation of Emotional Response in Early Greek Poetry and Painting. In: *Epea & Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece*. Worthington I, Foley JM . Leiden: Brill, 2002, p. 55-69.
- McKAY, Carol. 'Fearful Dunderheads': Kandinsky and the Cultural Referents of Criminal Anthropology. *Oxford Art Journal*, Vol. 19.1, 1996, p. 29-41.
- McKAY, Carol. Kandinsky's Ethnography: Scientific Field Work and Aesthetic Reflection. *Art History* 17.2, 1994, p.182-208.
- MEDVEDKOVA, Olga. *Kandinsky ou la critique des critiques. Écrites Russes de Kandinsky (1899-1911)*. Paris: Les Presses du réel, 2014.

- MERCADER, Alfons. *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma*. Fundamentos teóricos para *presenciar* el espacio y el tiempo. Tese, Universitat Politècnica de Catalunya, 2009.
- MOTA, Marcus. *Canções sem Palavras*, de Felix Mendelssohn: Um Experimento Es- critural Multiartístico. *Tradução em Revista*, n. 29, 2020, p.93-119.
- MOTA, Marcus. *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial*. Bra- sília: Editora Universidade de Brasília, 2021.
- PODZEMSKAIA, Nadia. La bibliothéque personnelle de Wassily Kandinsky à travers les fonds livresques de Paris et de Munich. Une réévaluation. In LEVAILLANT, Françoise; GAMBONI, Dario; BOUILLER, Jean-Roch (orgs.). *Les Bibliothèques d'artistes (XX-XXIe siècles)*. Paris: PUPS, p. 81-106, 2010.
- ROETHEL, Hans K. *Kandinsky: Das graphische Werk*. Colônia: DuMont, 1970.
- SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.) *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Pers- pectiva, 1979, p. 162-178.
- SNODGRASS, Anthony. *Homero e os artistas. Texto e Pintura na arte grega antiga*. São Paulo: Odysseus, 2004.
- WEISS, Peg. *Kandinsky and the Old Russia*. The Artist as Ethnographer and Shaman. Yale: Yale University Press, 1995.
- WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*. Princeton: Princeton University Press, 1979.