TRADUÇÃO

COMPOSIÇÃO IV e COMPOSIÇÃO VI¹, DE WASSILY KANDINSKY

TRADUÇÃO DE MARCUS SANTOS MOTA

Marcus Santos Mota

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

marcusmotaunb@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.23656>

Recebido em: 14/03/2018

Aceito em: 03/09/2019

Publicado em dezembro de 2019

O Artista sobre si mesmo

Embora mais conhecido como artista visual, Wassily Kandinsky (1866-1944) envolveu-se em diversas práticas expressivas e escriturais como o ensaio acadêmico, crítica de arte, poesia e dramaturgia (MARCADÉ, 1997). Nesse domínio do “Homem de Letras”, temos em especial seus dois livros relacionados a questões estéticas, os quais, entre outros objetivos, buscam apresentar suas pesquisas que correlacionam arte e conhecimento: *Do Espiritual na Arte* (1911) e *Ponto e Linha sobre o Plano* (1926).

Contudo, a leitura desses livros e de outros escritos teóricos de Kandinsky apontam para uma aparente contradição: embora discorrendo sobre diversos temas e autores, Kandinsky quase não se refere a suas próprias obras. Ele apresenta conceitos, debate ideias, defende propostas, mas abre pouco espaço para comentar suas produções. Esse silêncio foi notado pelos tradutores dos textos de Kandinsky para o inglês, que, ao se depararem com as raras exceções, das quais duas vamos traduzir do alemão para o português, afirmaram: “These essays are unique within Kandinsky’s published *oeuvre*, inasmuch as they describe not only particular paintings, but also the artist’s method of working and the problems that confronted him (LINDSAY&VERGO 1994:356).”

¹Traduções que integram materiais produzidos durante a pesquisa “Dramaturgia e Multissensorialidade: Metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online a partir da série *Composições*, de Kandinsky”, financiado pelo Edital Universal 2016, CNPq. Para toda o projeto e resultados da pesquisa v. MOTA 2018, MOTA 2018a.

Nessa citação, os tradutores e *scholars* Kenneth Lindsay e Peter Vergo referem-se aos pequenos textos ou ensaios escritos por Kandinsky a respeito de três pinturas: *Composição IV* (1911), *Composição VI* (1913), e *Pintura com Borda Branca* (*Bild mit weißem Rand*, 1913)². Estes três textos foram inseridos como apêndices ao fim de um ensaio mais longo de autointerpretação, que deu título à publicação de 1913: **Rückblick**. O termo “Rückblick” foi traduzido por K. Lindsay e P. Vergo como “Reminiscences” (LINDSAY&VERGO 1994:355). Já a edição francesa, que deu a base para uma tradução de textos de Kandinsky em português (KANDINSKY 1991), opta por “Regards sur le passe” (BOUILLON 1990).

Enfim, perto de completar 45 anos de vida, Wassily Kandinsky realiza um olhar retrospectivo, uma revisão de sua carreira, para esclarecer para si e para os outros muitas de suas decisões criativas e existenciais. Dessa maneira, os fatos relatados e as ideias indicadas no longo ensaio rememorativo entram em diálogo com as pontuais análises de obras particulares.

Os ensaios sobre *Composição IV* e *Composição VI* foram escolhidos para a tradução que ora se publica pela razão de as obras aos quais eles se dirigem guardarem uma dupla correlação: além de integrarem um ciclo de pinturas que funciona como um grupo especial e um quase diário do desenvolvimento criativo de Kandinsky – como as sonatas de Beethoven –, as pinturas se interligam, como o mostra o ensaio sobre a *Composição VI*.

Além disso, tais textos documentam a integração entre palavra, imagem e sonoridade, traço da escrita e da poética de Kandinsky. Esse campo multissensorial e interartístico no qual Kandinsky se movimenta encontra nas obras denominadas ‘Composição’ um *locus* estratégico de experimentação. Na conclusão de sua obra *Do Espiritual na Arte*, ele divide suas pinturas em três grupos: as impressões, as improvisações e as composições, as quais seriam obras sinfônicas “lentamente elaboradas (KANDINSKY 1987:123).”

² Sobre a *Pintura com Borda Branca*, v. SMITHGALL 2011. Para uma detalhada análise dos ensaios de Kandinsky sobre suas telas, v. THÜRLERMAN 1986. Somente perto do fim de sua vida, Kandinsky, em 1938, voltará a se deter sobre uma obra sua, como no pequeno texto sobre a pintura *Estabilidade Animada*. V. LINDSAY&VERGO 1994: 834-835.

Ensaio sobre Composição IV

Antes, creio ser preciso apresentar o quadro ao qual o ensaio se refere:

Imagem 1. Composição IV, de W. Kandinsky. Fonte: Wikipedia Commons.

Como a diagramação do texto de Kandinsky tem um caráter icônico, ou seja, a distribuição das palavras na página se relaciona com a distribuição das imagens no quadro, reproduzo foto do original, antes de sua tradução³:

KOMPOSITION 4

Nachträgliches Definieren

1. Massen (Gewichtsmassen):

Farbe unten Mitte – Blau (gibt dem Ganzen kalten Klang)
 oben rechts – getrenntes Blau, Kot, Gelb

Linie oben links – schwarze Linien der Pferde im Knoten
 unten rechts – langgezogene Linien der Liegenden

2. Gegensätze

der Masse zur Linie,
des Präzisen zum Verschwommenen,
des Linienknotens zum Farbenknoten und
Hauptgegensatz: spitze, scharfe Bewegung (Schlacht)
zu hell-kalt-süßen Farben.

3. Überfließungen

der Farbe über die Konturen.
Das vollkommene Konturieren nur der Burg wird abgeschwächt
durch das Hineinfließen des Himmels über die Kontur.

4. Zwei Zentren:

1. Linienknoten,
2. modellierte Spitze des Blau
sind voneinander durch die zwei senkrechten schwarzen Linien
abgeteilt (Spieße).

Die ganze Komposition ist sehr hell gemeint mit vielen süßen
Farben, die oft ineinander fließen (Auflösungen), auch das Gelb
ist kalt. Dieses Hell-Süß-Kalte zum Spitz-Bewegten (Krieg) ist
der Hauptgegensatz im Bilde. Hier ist, scheint mir, dieser Gegen-

³ Original em KANDINSKY 1995:35-36. Sobre a iconicidade deste ensaio, v. FLORMAN 2014:72.

satz (im Vergleich mit Komposition 2) noch stärker, aber dafür auch härter (innerlich), deutlicher, was als *Vorteil* das präzisere Wirken hat und als *Nachteil* eine zu große Deutlichkeit dieser Präzision.

Hier liegen zugrunde folgende Elemente:

1. Zusammenklang *ruhiger* Massen miteinander.
2. *Ruhige* Bewegung der Teile hauptsächlich nach rechts und nach oben;
3. hauptsächlich *spitze* Bewegung nach links und nach oben.
4. Der *Widerspruch* in beiden Richtungen (in der Richtung nach rechts gehen kleinere Formen nach links u. dgl.).
5. *Zusammenklang* der Massen mit den Linien, die bloßliegen.
6. *Gegensatz* der verschwommenen Formen zu den konturierten (also Linie als Linie [5] und als Kontur, wo sie auch als Linie mitklingt).
7. Das *Überfließen* der Farbe über die Grenze der Form.
8. Das *Überwiegen* des Farbenklangs über den Formklang.
9. *Auflösungen*.

Imagens 2 e 3. Reproduções da diagramação original do Ensaio sobre Composição IV

KOMPOSITION 4

Nachträgliches Definieren

1. Massen (Gewichtsmassen):

Farbe	unten Mitte – Blau (gibt dem Ganzen kalten Klang)
	oben rechts – getrenntes Blau, Kot, Gelb
Linie	oben links – schwarze Linien der Pferde im Knoten
	unten rechts – langgezogene Linien der Liegenden

2. Gegensätze

der Masse zur Linie^[SEP]

des Präzisen zum Verschwommenen,

^[SEP] des Linienknotens zum Farbenknoten und

Hauptgegensatz: spitze, scharfe Bewegung (Schlacht)

zu hell-kalt-süßen Farben.

3. Überfließungen

der Farbe über die Konturen^[SEP]

Das vollkommene Konturieren nur der Burg wird abgeschwächt
durch das Hineinfließen des Himmels über die Kontur.

4. Zwei Zentren:

1. Linienknoten^[SEP]

2. modellierte Spitze des Blau

sind voneinander durch die zwei senkrechten schwarzen Linien
abgeteilt (Spieße).

Die ganze Komposition ist sehr hell gemeint mit vielen süßen
Farben, die oft ineinander fließen (Auflösungen), auch das Gelb
ist kalt. Dieses Hell-Süß-Kalte zum Spitz-Bewegten (Krieg) ist
der Hauptgegensatz im Bilde. Hier ist, scheint mir, dieser Gegen-
satz (im Vergleich mit Komposition 2) noch stärker, aber dafür
auch härter (innerlich), deutlicher, was als *Vorteil* das präzisere
Wirken hat und als *Nachteil* eine zu große Deutlichkeit dieser
Präzision.

Hier liegen zugrunde folgende Elemente: LSEP

1. Zusammenklang *ruhiger* Massen miteinander.
2. *Ruhige* Bewegung der Teile hauptsächlich nach rechts und nach oben;
3. hauptsächlich *spitze* Bewegung nach links und nach oben.
4. Der *Widerspruch* in beiden Richtungen (in der Richtung nach rechts gehen kleinere Formen nach links u. dgl.).
5. *Zusammenklang* der Massen mit den Linien, die bloßliegen.
6. *Gegensatz* der verschwommenen Formen zu den konturierten (also Linie als Linie [5] und als Kontur, wo sie auch als Linie mitklingt).
7. Das *Überfließen* der Farbe über die Grenze der Form.
8. Das *Überwiegen* des Farbenklanges über den Formklang.
9. *Auflösungen*.

COMPOSIÇÃO 4

Definições suplementares

1. Massas (Pesos)

Cores centro inferior – azul (dá à tela um tom frio)

direita superior –dividido em azul, vermelho e amarelo

Linhas esquerda superior – linhas negras do emaranhado de cavalos

direita inferior – linhas oblíquas das figuras reclinadas

2. Contrastes

entre as massas e as linhas

entre o preciso e o indefinido

entre as linhas e as cores emaranhadas, e

contraste principal: entre o movimento angular afiado (batalha) e as cores claras, frias e doces

3. *Ultrapassagens*

da cor para além dos contornos

^[L]_{SEP} Somente o contorno completo do castelo está reduzido pela forma como o céu flui para o seu interior.

4. *Dois centros*

1. Emaranhado de linhas

2. Forma aguda modelada em azul

separados um do outro por duas linhas verticais negras (lanças).

A composição completa destina-se a produzir um efeito muito luminoso, com muitas cores doces, que com frequência correm umas para as outras (resoluções), enquanto que o amarelo também é frio. A justaposição deste tom frio, brilhante e doce com o movimento angular (Batalha) é o contraste principal no quadro. Parece-me que este contraste está aqui mais poderoso, em comparação com a *Composição II*, mas ao mesmo tempo mais forte (interiormente), mais claro, com a vantagem de produzir um efeito mais preciso e a desvantagem de que esta precisão tem demasiada claridade.

São os seguintes os elementos básicos da composição:

1. Concordância de massas passivas.

2. *Movimento passivo* principalmente para a direita e para cima.

3. *Movimento agudo* para a esquerda e para cima.

4. *Movimentos contrários* em ambas as direções (o movimento para a ^[L]_{SEP} direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a ^[L]_{SEP} esquerda).

5. *Concordância* entre as massas e as linhas que se inclinam.

6. *Contraste* entre formas contornadas e formas indefinidas (por exemplo: ^[L]_{SEP} a linha em si mesma mas também como contorno, que em si mesmo ^[L]_{SEP} tem, em adição, o efeito de uma

linha pura).

7. *A ultrapassagem da cor para além dos limites da forma.*
8. *A predominância da cor sobre a forma.*
9. *Resoluções.*

Ensaio sobre Composição VI

Como fizemos na seção anterior, apresentamos a reprodução da pintura antes do original e tradução do ensaio que a comenta.

Imagem 4. Composição VI, de W. Kandinsky. Fonte:Wikipedia Commons.

Dieses bild habe ich anderthalb Jahre in mir getragen, und oft mußte ich denken, daß ich es nicht fertigbringe. Der Ausgangspunkt war die Sintflut. Der Ausgangspunkt war ein Glasbild, das ich mehr zu meinem Vergnügen gemacht habe. Hier sind verschiedene gegenständliche Formen gegeben, die teilweise lustig sind (es machte mir Spaß, die ernstesten Formen mit lustigen äußeren Ausdrücken zu vermengen): Akte, Arche, Tiere, Palmen, Blitze, Regen usw. Als das Glasbild fertig wurde, entstand in mir der Wunsch,

dieses Thema für eine Komposition zu bearbeiten, und es war mir damals ziemlich klar, wie ich es machen soll. Sehr bald verschwand aber dieses Gefühl, und ich verlor mich in körperlichen Formen, die ich nur um die Vorstellung des Bildes zu klären und zu heben gemalt hatte. Statt Klarheit gewann ich Unklarheit. Auf einigen Skizzen löste ich die körperlichen Formen auf, auf anderen versuchte ich, den Eindruck rein abstrakt zu erreichen. Es ging aber doch nicht. Und das kam nur daher, weil ich dem Ausdruck der Sintflut selbst unterlag, statt dem Ausdrucke des Wortes "Sintflut" zu gehorchen. Nicht der innere Klang, sondern der äußere Eindruck beherrschte mich. Es vergingen Wochen, und ich versuchte wieder, aber immer ohne Erfolg. Ich versuchte auch das erprobte Mittel, mich zeitweise von der Aufgabe abzuwenden, um dann plötzlich die besseren Entwürfe mit fremden Augen anschauen zu können. Ich sah dann auch Richtiges darin, konnte aber den Kern von der Schale nicht trennen. Ich erinnerte mich an eine Schlange, der es nicht recht gelingen wollte, aus der alten Haut zu kriechen. Die Haut sah schon so unendlich tot aus – aber sie klebte. So klebte auch an mir anderthalb Jahre das dem inneren bild fremde Element der Katastrophe, die Sintflut heißt.

Mein Glasbild war damals in Ausstellungen. Als es aber zurückkam, und ich es wieder gesehen hatte, bekam ich sofort den inneren Schock, welchen ich nach der Herstellung des Glasbildes erlebt hatte. Ich war aber schon mißtrauisch und glaubte nicht, daß ich jetzt das große Bild machen können würde. Trotzdem guckte ich von Zeit zu Zeit auf das Glasbild, das bei mir im Atelier hing. Jedesmal erschütterten mich wieder erst die Farben, dann das Kompositionelle daran und die zeichnerische Form ohne Bezug auf den Gegenstand. Dieses Glasbild war von mir getrennt. Es war mir merkwürdig, daß ich es gemalt habe. Und es wirkte auf mich so, wie manche objektiven Gegenstände oder Begriffe, welche die Kraft haben, durch eine Seelen - Vibration in mir rein malerische Vorstellungen zu wecken, und welche mich schließlich zur Herstellung eines Bildes bringen. Endlich kam der Tag, und eine mir bekannte ruhige innere Spannung machte mich vollkommen sicher. Ich machte sofort beinahe ohne Korrekturen den definitiven letzten Entwurf, der mich im Ganzen sehr befriedigte. Jetzt wußte ich, daß ich bei normalen Zuständen das Bild malen werde. Kaum hatte ich die bestellte Leinwand, so ging ich schon an die Zeichnung. Es ging schnell, und beinahe alles wurde sofort gut. In zwei bis drei Tagen war das Bild im Allgemeinen da. Der große Kampf, die große Bezwingung der Leinwand war geschehen. Wenn ich später aus irgendeinem Grund an diesem Bild

nicht mehr hätte malen können, so wäre es doch da: die große Hauptsache war schon gemacht. Dann kam also das unendlich feine, angenehme und doch sehr anstrengende Abwiegen der einzelnen Teile gegeneinander. Wie quälte ich mich früher, wenn ich irgendeinen Teil unrichtig fand und ihn zu bessern suchte! Die Erfahrungen der Jahre haben mich gelehrt, daß der Fehler manchmal gar nicht da liegt, wo man ihn sucht. Oft ist es so, daß man die linke untere Ecke dadurch verbessert, daß man an der oberen rechten etwas ändert. Wenn die linke Waagschale zu tief geht, so muß man auf die rechte etwas mehr Gewicht legen – dann geht die linke von selbst hinauf. Das anstrengende Suchen nach dieser rechten Schale im Bilde, das Finden des genauen noch fehlenden Gewichtes, das Erzittern der linken Schale durch die Berührung der rechten, die minimalsten Änderungen in Zeichnung und Farbe an einer Stelle, die das ganze Bild vibrieren lassen, dieses unendlich Lebendige, unermesslich Empfindliche in einem richtig gemalten Bild ist der dritte schöne und quälende Moment in der Malerei. Gerade die minimalen Gewichte, die man hier braucht und die eine so starke Wirkung auf das ganze Bild ausüben, die unbeschreibliche Genauigkeit im Wirken eines verborgenen Gesetzes, das die glücklich gestimmte Hand wirken läßt und dem sie folgsam unterliegt, ist ebenso verlockend, wie das erste gewaltige Auf-die- Leinwand-Werfen der großen Massen. Jedem dieser Momente entspricht eine eigene Spannung, und wieviel falsche oder unfertig gebliebene Bilder verdanken ihr krankes Dasein nur dem Umstand, daß eine falsche Spannung angewendet wurde.

In diesem Bilde sieht man zwei Zentren:

1. links das zarte, rosige, etwas zerschwommene Zentrum mit schwachen unsicheren Linien in der Mitte,
2. rechts (etwas höher als das linke) das grobe, rot-blaue, etwas mißklingend, mit scharfen, etwas bösen, starken, sehr präzisen Linien.

Zwischen diesen zwei Zentren das dritte (dem linken näher liegend), welches erst später als Zentrum erkannt werden kann und doch im letzten Grunde das Hauptzentrum ist. Hier schäumt die rosa und weiße Farbe so, daß sie weder auf der Fläche der Leinwand zu liegen scheint, noch auf irgendeiner idealen Fläche. Sie ist vielmehr in der Luft schwebend und sieht wie von Dampf umgeben aus. Solche Abwesenheit der Fläche und

die Unbestimmtheit der Entfernung kann man z. B. im russischen Dampfbad beobachten. Der in dem Dampf stehende Mensch ist weder nahe, noch weit; er ist irgendwo. Dieses "Irgendwo" des Hauptzentrums bestimmt den inneren Klang des ganzen Bildes. Ich habe so viel an dieser Stelle gearbeitet, bis ich das erst undeutlich Gewünschte und später immer klarer in meinem Innern Verlangte gestaltet hatte.

Die sämtlichen kleineren Formen verlangten in diesem bilde etwas, das sehr einfach und sehr breit ("largo") wirkt. Ich habe zu diesem Zweck die langen feierlichen Striche verwendet, die ich schon in der Komposition 4 gebracht habe. Es war sehr schön, dieses schon angewendete Mittel hier auf eine so andere Weise wirken zu sehen. Diese Striche sind mit den oberen quer und präzis zu ihnen gehenden dicken Strichen verbunden, mit denen sie direkt zusammenprallen.

Um die zu dramatisch klingende Handlung der Linien zu mildern, d. h. um das zu aufdringlich sprechende dramatische Element zu vertuschen (ihm einen Maulkorb anzulegen), ließ ich auf dem Bild eine ganze Fuge von verschiedenen gefärbten Rosaflecken sich abspielen. Sie kleiden die große Unruhe in große Ruhe und objektivieren den ganzen Vorgang. Diesen feierlich ruhigen Charakter unterbrechen andererseits verschiedene blaue Flecken, die innerlich warm wirken. Das warme Wirken der an sich kalten Farbe steigert also das dramatische Element in einer wieder objektiven und vornehmen Art. Die ganz tiefen braunen Formen (besonders links oben) bringen eine abgestumpfte und sehr abstrakt klingende Note, die an das Element des Hoffnungslosen erinnert. Grün und Gelb beleben den Seelenzustand und geben ihm die fehlende Aktivität.

Die Glattheiten und Rohheiten und andere Griffe in der Behandlung der Leinwand selbst habe ich hier in hohem Maße angewandt. Deshalb bekommt der Beschauer neue Erlebnisse, wenn er auch nahe vor die Leinwand tritt.

So sind alle und auch die sich widersprechenden Elemente in volles inneres Gleichgewicht gebracht, so daß kein Element Oberhand bekommt, das Entstehungsmotiv des Bildes (Sintflut) aufgelöst und in ein inneres rein malerisches, selbständiges und objektives Wesen verwandelt wird. Nichts wäre falscher, als dieses Bild zur Darstellung eines Vorganges zu stempeln.

Ein großer, objektiv wirkender Untergang ist ebenso ein vollständig und im Klang abgetrennt lebendes Loblied, wie ein Hymnus der neuen Entstehung, die dem Untergang folgt.

Mai 1913

Eu carreguei esse quadro em minha mente por um ano e meio e muitas vezes pensei que não seria capaz de realizá-lo. O ponto de partida foi o Dilúvio. O Ponto de partida foi uma pintura sobre vidro que eu fiz pra meu próprio deleite. Nela diversas formas objetivas estão registradas, das quais umas são divertidas (adoro misturar formas sérias com expressões externas atrativas): nus, a arca, animais, palmeiras, relâmpagos, chuva, etc. Quando a pintura sobre vidro ficou pronta, quis trabalhar este tema em uma Composição, e então estava claro para mim o modo pelo qual eu deveria fazer isso. Mas esse desejo logo se esvaneceu, e eu me vi perdido em meio a formas corpóreas, as quais eu havia pintado antes apenas para intensificar e clarificar minha imagem do quadro. Assim, eu ganhava mais em confusão que em clareza. Em diversos esboços, dissolvi as formas objetivas e em outros tentei encontrar a impressão por recursos mais abstratos. Mas nada disso funcionou. Isso aconteceu pois eu estava fixado na expressão do Dilúvio, no lugar de prestar atenção na palavra 'Dilúvio'. Eu estava sendo dirigido não pela ressonância interior mas por impressão externa. Várias semanas se passaram e eu tentei novamente, mas sem sucesso. Usei o método de me afastar por um tempo do trabalho, na esperança de examinar os esboços com um olhar renovado. Então observei que eles continham muita coisa correta, mas não havia conseguido separar o miolo das cascas. Seria como uma cobra que não consegue remover sua pele. A pele está completamente morta, mas ainda está presa ao corpo da cobra. Do mesmo modo, por um ano e meio o elemento que estava ausente em minha pintura interior da catástrofe chamada Dilúvio ainda permanecia preso a mim.

Minha pintura sobre vidro esteve em exposição por um tempo. Mas ela me foi devolvida e eu a examinei novamente, e recebi outra vez o mesmo impacto interior que sentira quando eu havia terminado essa pintura. Mas eu havia perdido a confiança, não acreditava que seria capaz de criar o grande quadro. De vez em quando, eu observava a pintura sobre vidro que estava dependurada em meu ateliê. E quando isso acontecia, primeiro eu me sentia atraído pelas cores, depois pela composição e enfim pela forma do desenho, isso sem referência ao objeto. Essa pintura sobre vidro havia se desprendido de mim. Era estranho saber que eu a havia pintado. E isso me afetou do mesmo modo como muitos objetos reais ou conceitos que possuem a capacidade de despertar em mim, por

meio de fazer vibrar a alma, imagens pictóricas puras, e que me impulsionam a criar um quadro. Enfim chegou o dia, e uma familiar, tranquila tensão interior me trouxe plena certeza. Então de uma vez só, quase sem modificações, eu elaborei o esboço final, o qual muito me agradou. Agora eu sabia que sob circunstâncias normais eu seria capaz de pintar quadro. Logo que recebi a tela que eu havia encomendado, comecei preparar as camadas. E tudo foi indo bem rápido, e quase tudo estava pronto de primeira. Em dois ou três dias o quadro como um todo estava acabado. A grande batalha, a conquista da tela havia terminado. Se por alguma razão eu tivesse interrompido o trabalho no quadro, mesmo assim ele não deixaria de existir – o principal fora feito. Então veio a sutil, agradável e deveras exaustiva tarefa de balancear os elementos individuais uns contra os outros. Ah, como antigamente eu costumava me torturar quando algum detalhe parecia equivocado e eu tentava corrigi-lo! Anos de experiência me ensinaram que o equívoco dificilmente se acha onde é buscado. Mais comum é o caso de que, ao se quer melhorar o canto inferior esquerdo, acabarmos por modificar o canto superior direito. Se o prato esquerda da balança fica mais pesado, é necessário colocar mais peso no direito- daí o da esquerda vai subir em contrapartida. A exaustiva busca pelo ajuste de pesos, pelo equilíbrio ausente, o modo pelo qual a prato da esquerda estremece no simples contato com o da direita, os ínfimos alterações retoques no desenho e cor em um espaço específico que fazem a pintura vibrar como um todo- essa permanência vivaz, incomensurável qualidade sensitiva de um quadro bem-sucedido – este é o terceiro, belo e atormentador momento na pintura. São justamente estes ínfimos pesos aqui utilizados e que exercem um tão poderoso efeito na totalidade do quadro – a indescritível acurácia da ação de uma lei oculta, que dá espaço para a intervenção da mão treinada e também a subjulga – que são tão prazerosas quanto o primeiro lançar massas sobre a tela. Cada um desses momentos possui sua própria tensão. Quantos quadros, mal realizados ou inacabados, devem seu destino doentio simplesmente ao fato de uma tensão equivocada ter sido a eles aplicada.

Neste quadro há dois centros distinguíveis:

1- à esquerda, um centro delicado, róseo e algo borrado, com linha indefinidas e frágeis no meio;

2- à direita, (um pouco mais acima que ao da esquerda), um centro mais bruto, vermelho-azul, discordante, com linhas agudas quase ferinas, fortes e muito precisas.

Entre estes dois centros, há um terceiro (perto do esquerdo), que só mais tardiamente será reconhecido como centro, mas ele é, ao fim, o centro principal. Nele o rosa e o branco são misturados em uma espuma que parece não estar nem na superfície da tela, nem em qualquer superfície ideal. Em vez disso, parece perdurar no ar e se cercar de neblina. Essa mesma ausência de superfície e de incerteza pode ser observada nas casas de banho russas. Um homem de pé no vapor não está nem próximo, nem distante: ele está justamente em algum lugar. Esse sentimento de 'algum lugar' quanto ao centro principal determina a ressonância interior de todo o quadro. Eu trabalhei nisso até que conseguir criar aquilo que antes eu vagamente queria mas que depois ficou claro para mim.

As pequenas formas no quadro demandaram um efeito que era ao mesmo tempo bem simples e amplo (largo). Para tanto, me vali das longas e solenes linhas que usei em *Composição 4*. Fiquei muito satisfeito em perceber como o mesmo recurso aqui produziu diferente efeito. Essas linhas são vinculadas com as que estão acima delas, mais grossas, oblíquas, formando um conflito direto entre ambas.

Para arrefecer o efeito dramático das linhas, isto é, distorcer a voz excessivamente inoportuna do elemento dramático (colocar uma focinheira nelas), elaborei uma fuga completa de diversas manchas cor de rosa, que se espraia autônoma sobre o quadro. A partir disso, a grande perturbação se reveste de uma grande tranquilidade, a ação total é objetivada. Este caráter solene e tranquilo é, de outro lado, interrompido por diversas manchas de azul, as quais produzem um calor interior. Esse efeito do calo produzido por essa cor fria intensifica mais uma vez o elemento dramático de um modo nobre e objetivo. A grande profundidade das formas marrons (em particular as do lado superior esquerdo) introduz uma sonoridade bem embaçada, abstrata, que traz à mente uma falta de esperança. Verde e amarelo trazem vida à alma, recobrando sua agitação.

A alternância do áspero e do liso, e outros recursos no tratamento da tela mesma, foram muito explorados em um nível extremo. A partir disso, o espectador vai experimentar uma diferente resposta cada vez que se aproximar da tela mais atentamente.

Assim, todos esses elementos, mesmo aqueles que se contradizem entre si, atingem um total equilíbrio interior, de modo que nenhum deles predomina. Disso, o tema original

do quadro (*O Dilúvio*) é dissolvido e transformado em uma existência interior, puramente imagética, independente e objetiva. Nada seria mais afastado da verdade que chamar esse quadro uma representação de um evento.

O que então irrompe diante de nós é que um poderoso colapso objetivo ressoa, quando alguém isola sua sonoridade, como um altaneiro hino de louvor de uma nova criação que se sucede após a destruição do mundo.

Maio de 1913

Projeto de Tradução

A mostra *Tudo Acaba em Um Ponto*, que percorreu diversas cidades do Brasil entre 2014 e 2015, tornou manifesto diversos aspectos da carreira artística de Wassily Kandinsky. Entre eles, a dimensão plural de suas experiências estéticas, que transitavam entre literatura, teatro, artes visuais e música.

É no sentido de subsidiar essa demanda por estudos interartísticos impulsionados pelas ideias e realizações de Kandinsky que os textos que ora se publicam foram traduzidos.

Para tanto, foram consultados o texto original em alemão, e traduções para o inglês, francês e espanhol, como se vê na bibliografia citada. Além disso, levou-se em consideração o modo como cada texto se organiza.

O primeiro, sobre a *Composição 4*, é um feixe de frases sintéticas distribuídas no espaço da página como que legendas ao quadro. Este caráter icônico da escritura é realçado na inserção da imagem do original textual e na laconicidade mesma do texto traduzido.

O segundo texto, sobre a *Composição VI* já é de outra natureza: trata-se de um ensaio que explora memória, relato de experiência e associação de imagens. Aqui Kandinsky tenta apresentar racionalmente etapas de um processo criativo sem, contudo, eliminar um núcleo de sensibilidade que atravessou tal processo. Daí o jogo entre conteúdos apresentados de modo mais direto e uma lógica onírica de imagem-que-puxa-imagem, *mise en abyme*.

Assim, temos dois textos com dois estilos diversos de elaboração, mas que se conjugam como demonstrações da versatilidade de Kandinsky em se aproximar de processos criativos complexos.

REFERÊNCIAS

BOUILLON, J.P.(Ed. e Trad.) **Kandinsky: Regards sur le passé et autres texts (1912-1921)**. Paris: Hermann, 1990.(A primeira edição dessa tradução foi realizada em 1974. Uma nova edição foi publicada pela mesma editora em 2014.)

FLORMAN, L. **Concerning the Spiritual—and the Concrete—in Kandinsky's Art**. Stanford University Press, 2014.

KANDINSKY, Wassily. **Rückblick**. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1955.

KANDINSKY, W. **Olhar sobre o Passado**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte**. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

LINDSAY, K.& VERGO, P. (Eds.) **Kandinsky. Complete Writings on Art**. Boston: Da Capo Press, 1994.

MARCADÉ, J.-C. "L'Écriture de Kandinsky" In: J. Boissel (Org.). **Kandinsky, collections du Centre Georges Pompidou**. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou et R.M.N., 1997, p.148-160.

MOTA, M. "Dramaturgie & multisensorialité a partir de Kandinsky". In: B. D'Angelo; F. Soulages; S. Venturelli. (Orgs.). **Esthétique & Connectivité**. Paris: L'Hamarttan, 2018, pp. 119-130.

MOTA, M. The dramaturgy and multisensoriality of kandinsky: the audioscenes project. **Revista Dramaturgias**, 8.3(2018a):112-126. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21122>.

THÜRLERMAN, F. **Kandinsky über Kandinsky : der Künstler als Interpret eigener Werke**. Berna: Benteli, 1986.

SMITHGALL, E. (Org.) **Kandinsky and the Harmony of Silence: Painting with White Border**. Yale University Press, 2011.

Biografia do tradutor

Marcus Santos Mota é doutor em História pela Universidade de Brasília (2002), Mestre em Teoria da Literatura pela mesma universidade (1992), Mestre em Arranjo e Orquestração pela Berklee (2015). Realizou estágio sênior (pós-doutorado) na Universidade de Lisboa, com bolsa Capes entre 2014 e 2015. Atualmente é Professor Associado da Universidade de Brasília.