



## ARTE E ESPIRITUALIDADE : A PRESENÇA DE GOETHE NA PINTURA DE KANDINSKY<sup>1</sup>

### ART AND SPIRITUALTY: THE PRESENCE OF GOETHE IN THE PAINTING OF KANDINSKY

Cicero Cunha Bezerra<sup>2</sup>

**RESUMO:** W. Kandinsky (1866-1944) é, sem dúvida, um dos maiores artistas da pintura universal. Fundador do chamado "suprematismo", inaugurou uma nova maneira de se conceber a pintura e seu conteúdo. Marcado por influências teóricas que remetem diretamente à Teosofia de Rudolf Steiner e ao Neoplatonismo presente na obra de Goethe (1749-1832), seus textos se converteram em uma fonte privilegiada para os que se interessam pelo diálogo entre a filosofia e a Arte abstrata moderna. Nesta investigação buscarei evidenciar os elementos neoplatônicos presentes nos textos teóricos de Kandinsky *O Espiritual na Arte e Sobre a Questão da Forma*, oriundos diretamente da influência que terá a *Doutrina das cores* de Goethe.

**PALAVRAS-CHAVE:** Kandinsky, Goethe, Arte, Neoplatonismo.

**ABSTRACT:** W. Kandinsky (1866-1944) is, with no doubt, one of the most brilliant artists of universal painting. Creator of the so-called "suprematism", he inaugurated a new style of painting and its content. Marked by theoretical influences that remember directly Rudolf Steiner's Theosophy and goethian (1749-1832) Neoplatonism, his works turn themselves a privileged source for those who are interested in the dialogue between Philosophy and abstract modern Art. In this research, I will try to identify Neoplatonic elements that are present in Kandinsky's theoretical texts *Spiritual in Art* and *On the problem of form*, theoretical texts that have their direct origin from the influence of Goethe's *Colors Doctrine*.

**KEYWORDS:** Kandinsky, Goethe, Art, Neoplatonism.

Marco Giannotti inicia sua tradução da obra *A doutrina das cores* de Goethe fazendo a seguinte observação: "é preciso dizer de antemão que essa obra não visa particularmente às artes plásticas: ela procura ser útil tanto ao filósofo quanto ao colorista, tanto ao pintor quanto ao químico" (Giannotti, 1993, p. 23). Pelo tom inaugural do texto podemos perceber a amplitude do estudo cromático levado a cabo pelo poeta de Weimar. A cor não é um mero fenômeno plástico e, neste sentido, seu estudo implica em uma investigação que abarca desde o nível físico até o moral.

<sup>1</sup> Este artigo é fruto do trabalho desenvolvido no projeto de Pesquisa realizado durante o ano de 2008 no Programa PAIRD/UFS intitulado *Mística e neoplatonismo: Kandinsky leitor de Goethe*.

<sup>2</sup> Cicero Cunha Bezerra; [pantahen@yahoo.com.br](mailto:pantahen@yahoo.com.br)



Na verdade, a obra de arte é a conjunção entre o moral e o estético. É importante observar que na base desta concepção unitária do fenômeno cromático encontra-se uma concepção unitária da luz. A luz é símbolo espiritual de um “Todo vivo” que se estende em graus contínuos (Elie, 1993, p.14). Esta visão que influenciou, definitivamente, os chamados *Naturphilosophen*, os pensadores da natureza<sup>2</sup>, será o foco deste artigo. Isto é, não se trata aqui, portanto, de uma exposição completa dos elementos constitutivos da *Doutrina das Cores*, mas pretendo simplesmente traçar uma ponte, a partir da noção de *natureza* em Goethe, com um dos aspectos fundamentais da obra de Kandinsky, a saber: a arte como expressão de uma *necessidade interior*.

Para Goethe, a cor revela a totalidade da natureza. Diz ele: *E assim construímos o mundo visível a partir do claro, do escuro e da cor, e com eles também tornamos possível a pintura, que é capaz de produzir, no plano, um mundo visível muito mais perfeito que o mundo real*<sup>3</sup> (DC, p. 44). É clara a oposição de Goethe ao pensamento newtoniano da cor como refração da luz. Diz ele: *Newton havia baseado sua hipótese numa experiência confusa e derivada, à qual os fenômenos inoportunos, quando não se podia escondê-los nem deixá-los de lado, eram ligados e constrangidos artificialmente* (DC, p.44).

Uma referência mais precisa aos elementos que acredito revelarem o estreito vínculo entre o abstracionismo e o pensamento de Goethe expresso na sua *Doutrina das cores (Faberlehne)*, encontramos em uma passagem do *Espiritual na arte* em que Kandinsky o cita como “profeta” que foi capaz de vislumbrar a “ressonância” interior da arte em cada homem: *O homem leva a música em si mesmo (Goethe)* (Kandinsky, 2003, p.56).

Esta visão unitária dos fenômenos naturais e psíquicos tem como ponto de partida a busca, mediante os efeitos, da natureza originária das coisas. Para Goethe, do mesmo modo que podemos conhecer o caráter do homem por suas ações, somos capazes de compreender a unidade subjacente da natureza dos fenômenos cromáticos. A natureza fala, diz Goethe, consigo e aos sentidos mediante os fenômenos. Nesta mesma perspectiva

2 Nomes como Schelling e Hegel tomaram Goethe como “autoridade” em assuntos sobre a *natureza*. Diz Hoffmeister: “a mônada central do mundo é Goethe...Schelling transcendentaliza e Hegel logicisa a visão goetheneana de mundo” (HOFFMEISTER, 1932, apud ELIE, 1993, p. 16).

<sup>3</sup> Utilizo a partir deste ponto DC para a obra *Doutrina das Cores*. Esta visão de Goethe será fundamental para que Hegel, posteriormente, formule sua filosofia da natureza compreendida como uma “totalidade racional (*eine vernünftige Totalität*)”.



afirma Kandinsky que *A obra de arte é o espírito que fala, se manifesta e exerce uma influencia fecunda através da forma*<sup>4</sup>.

Esta será a tarefa que proponho realizar com este trabalho, isto é, demonstrar como os conceitos de *natureza*, entendido como unidade orgânica e fundadora, e *cor*, pensados por Goethe, serão absorvidos por Kandinsky e reinterpretados à luz de uma concepção espiritual que converteu o jogo entre luz e sombra, claro e escuro, em manifestação do *Espírito absoluto*.

### **Natureza e fenômeno cromático: Goethe versus Newton.**

*Meu objetivo não é explicar as propriedades da luz por hipóteses, mas propô-las e prová-las pelo raciocínio e por experiências (...)*<sup>5</sup>

O ponto de partida da crítica de Goethe à visão mecanicista das cores de Newton se encontra na sua compreensão da luz como uma unidade que não permite refração. Para Goethe, o fenômeno cromático, embora físico e químico, é essencialmente, subjetivo. Entre a luz e o olho há um “parentesco”<sup>6</sup>, enquanto que para Newton, a cor se diferencia pelo grau de “refracibilidade” e, conseqüentemente, pela afecção dos raios refratados, em seus aspectos particulares, sobre o olho.

Segundo a perspectiva newtoniana, ao observamos um objeto, a luz que provém de vários pontos dos objetos, é refratada pela pele transparente e pelos humores do olho, nomeada como *tunica cornea*, pelo humor cristalino e, finalmente, reunida no fundo do olho em forma de imagem na pele (*tunica retina*) que será enviada ao cérebro pelas fibras dos nervos ópticos e gerará a visão. Esta descrição do ato de ver segue passo a passo o exemplo clássico do experimento com os prismas.

Este *experimentum crucis* foi decisivo para a física moderna pois demonstrou que é possível, utilizando dois prismas, decompor e recompor o raio de luz (branco) que se

<sup>4</sup> KANDINSKY, W. *De la comprensión del arte* in *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Tradução Caterina Molina, 1987, p. 40.

<sup>5</sup> NEWTON, I. *Óptica*, Parte I, trad. André Koch Torres Assis, São Paulo : Edusp, 1996, p. 39. A partir de agora citaremos, no corpo do texto, somente a referência e página.

<sup>6</sup> FERREIRA, M.C.G. *Hegel leitor de Goethe: entre a física da luz e o colorido da arte* em: Revista Eletrônica Estudos Hegelianos, Ano 5, n.8, junho-2008, p.40



divide, ao passar pelo vidro, nas cores que compõem o arco-íris (Violeta, azul, verde, amarelo e vermelho). Os raios são assim igualmente refratáveis e a luz passa a ser definida como simples ou composta dependendo do grau de homogeneidade e heterogeneidade da refração. Diz Newton:

Denomino luz simples, homogênea e similar a luz cujos raios são todos igualmente refratáveis; e denomino luz composta, heterogênea e dissimilar a luz que tem alguns raios mais refratáveis do que outros.

(Óptica, Definição VII, p. 41)

Nesta perspectiva, as cores também serão definidas de acordo com o tipo de luz, ou seja, se homogênea, teremos cores primárias, se heterogênea, teremos cores secundárias ou compostas. Não cabe aqui fazer uma descrição minuciosa das experiências realizadas por Newton, o importante é perceber o processo “mecânico” de abstração das cores a partir da fragmentação da luz. Algo, como já disse antes, completamente absurdo aos olhos dos *filósofos da natureza*. Diz Goethe:

A teoria de Newton pode ser comparada a uma cidadela, erguida com precipitação juvenil pelo construtor, que a ampliou e ocupou progressivamente segundo as vicissitudes e circunstâncias da época, fortificando-a e guarnecendo-a a cada nova hostilidade e conflito (DC, p. 38).

As cores surgem, segundo Goethe, da relação entre o claro e o escuro. É importante perceber o aspecto prático frente ao propriamente científico da teoria de Goethe. Se para Newton, o objetivo do seu tratado sobre ótica era demonstrar através de hipóteses as propriedades da luz, para Goethe, sua obra *Doutrina das cores* tem como objetivo ampliar a linguagem natural visando facilitar a comunicação de *intuições mais elevadas entre os amigos da natureza*. Sua obra tem como meta quatro tarefas principais que são:

- a) Esboço de uma doutrina das cores
- b) Desvendar e combater a teoria newtoniana eliminando “velhos erros”
- c) Estabelecer uma investigação histórica a partir da história da ciência.



d) Revisão

Goethe compara a teoria de Newton a uma “cidadela” erguida sobre a precipitação juvenil e, neste sentido, era impossível, segundo ele, escrever uma teoria das cores, sem destruí-la. Mas, em que consiste de fato a teoria das cores para Goethe? O poeta divide as cores em três aspectos:

- a) Pertencendo ao olho e dependendo da sua capacidade de agir e reagir – cores fisiológicas
- b) Percebidas através de meios incolores ou com o auxílio destes – cores físicas
- c) Parte dos objetos – cores químicas.

As cores fisiológicas são indispensáveis à visão e, por essa razão, o estado de sanidade dos olhos é fundamental para sua captação, podendo converter-se em patológicas. As cores fisiológicas foram chamadas de *Colores adventicui* por Boyle e *imaginarii* e *phantastici* por Rizetti. *Couleurs accidentelles* por Buffon e *Cores aparentes* por Scherffer. Para Goethe o que permanece entre as inúmeras visões é o caráter de ilusão de ótica e enganoso que estas cores propiciam. Diz ele:

Cada imagem ocupa, na retina, um lugar determinado, maior ou menor, dependendo da distância em que é vista. Se fecharmos os olhos imediatamente após vermos o sol, estranharemos como a imagem remanescente parece pequena (DC, p. 57).

Por trás da crítica à teoria mecanicista de Newton reside uma compreensão das cores que se define pela relação entre o olho e o objeto em seu ambiente e o contexto com todas as influências possíveis. Uma experiência relacional em que o claro e o escuro possuem uma função fundamental em relação ao efeito psicológico sobre cada indivíduo. Diz Goethe: *O preto, como representante da escuridão, deixa o órgão em estado de repouso. O branco, como representante da luz, o põe em atividade* (DC, p. 56).

As cores físicas possuem sua origem em causas externas que são refletidas no olho. Neste sentido, vemos, por um lado a luz (o claro) e, por outro, a escuridão (a sombra). Do



branco para o negro do negro para o branco a partir das duas cores primárias: Amarelo e Azul. Tudo que tem uma superfície branca, diz Goethe, tende para o amarelado (DC, p. 102).

As cores químicas partem de um jogo entre pólos ativo (amarelo) e passivo (azul) e que será decisivo para Kandinsky já que o mesmo fará uma analogia entre as cores e os instrumentos musicais de acordo com o grau de atividade ou passividade.

A oxidação do aço, que vai do amarelo ao azul, passando pelo vermelho, demonstra claramente esse caminho constantemente percorrido (DC, p. 104)

Um exemplo das cores químicas são os minerais. Um ponto interessante a ser observado diz respeito a origem do branco e do preto. Diferentemente do branco, o preto não tem uma origem tão primordial. Goethe diz que o preto se encontra no mundo vegetal sob forma de combustão. O carvão é o exemplo mais específico. De modo geral as cores surgem facilmente, dirá Goethe, e sob diversas condições. As plantas também são exemplos da operação “química superior”. Seguindo as observações de Goethe, plantas que nascem na escuridão se desenvolvem de maneira distinta e não produzem hastes (DC, p. 114) enquanto que as exposta à luz realizam perfeitamente o processo de metamorfose e reprodução.

Outro exemplo também citado por Goethe são os vermes, insetos e peixes. Quanto mais subterrâneo for o *habitat* do verme, mas desbotadas são suas cores. Esta constatação faz com que Goethe afirme a perfeita identidade entre a luz e a determinação da cor. Suas experiências se estendem aos pássaros, mamíferos e ao homem. Estamos nos aproximando do ponto central, a saber, os caracteres ou efeitos sensíveis e morais das cores. Mas antes é preciso entender as relações internas das cores. Goethe expressa a harmonia cromática a partir de dez pares de opostos, são eles:

+	-
Amarelo	Azul
Ação	Privação
Luz	Sombra
Força	Fraqueza



Claro	Escuro
Quente	Frio
Proximidade	Distância
Repulsão	Atração
Afinidade com ácidos	Afinidade com álcalis

Finalmente, a filosofia, par Goethe, deve ser uma atividade capaz de transformar o homem diferenciando-o do mundo e reunindo-o em uma esfera superior. Bem próximo do fazer poético, a filosofia se aproxima da pintura enquanto um saber sobre o *fenômeno primordial* (DC, p. 130).

### **Kandinsky e a Doutrina das cores de Goethe**

*...é preciso saber ouvir o som no silêncio...*

Kandinsky

O elo de ligação entre a *Doutrina das cores* (Goethe) e a obra de W. Kandinsky, encontramos na sua obra *Sobre o Espiritual na arte* e sua idéia das cores como *necessidade interior* em contraposição a uma *concepção física* (newtoniana) (Kandinsky, 1996, p. 69). É verdade que sua profunda filiação com o pensamento antroposófico de Rudolf Steiner e a teosofia de Helena Petrovna Blavatsky foi decisiva, basta lembrar que Kandinsky foi membro da sociedade teosófica holandesa e, como bem recorda Hajo Düchting, questões religiosas relacionadas com as ciências ocultas estavam na base das reflexões das novas teorias artísticas. Neste sentido, as leituras de obras como o livro *As formas de pensamentos* de Annie Besant e C. W. Leadbeater foram determinantes na construção doutrinária de W. Kandinsky (Düchting, 2007, p.38). No entanto, para este trabalho, parto, ainda que de modo geral, da presença de Goethe como fundo teórico de um “certo” neoplatonismo que encontramos presente nos escritos de Kandinsky.

Em uma conferência pronunciada em 1914 em Colônia, Kandinsky aborda as cores em perfeita sintonia com o exposto até aqui, mas com um acréscimo: para o pintor, os



efeitos das cores são de “natureza espiritual”. Na mesma perspectiva goetheneana, Kandinsky divide os efeitos das cores em: físicos (de curta duração e sem deixarem impressões profundas) e psicológicos (a cor provoca uma vibração anímica). A polaridade branco-luz/preto-escuridão volta a ser citada como princípios originários. Associados ao calor e ao frio, as cores amarelo e azul, respectivamente, são símbolos de um processo de ascensão espiritual. Para Kandinsky, Goethe antecipou a idéia de um “baixo contínuo” em todas as coisas. Diz ele: *O branco (o grande silêncio-cheio de coisa possíveis)* (Kandinsky, 1987, p. 56).

A obra de arte é, quase que parafraseando Goethe quando trata da natureza, o espírito que fala, se manifesta e exerce uma influência fecunda através da forma. Fruto de uma maturidade interior que ultrapassaria toda superficialidade, a arte como vida espiritual é para Kandinsky o que diferencia as duas classes de indivíduos: os que se contentam em viver interiormente a realidade e os que se esforçam em definir sua experiência. O fato observado por Kandinsky é que não pode haver definição sem experiência prévia e, sendo assim, a arte possui dois níveis que são o interior (alma) e o exterior.

No seu sentido exterior as cores devem ser estudadas a partir dos três aspectos já citados por Goethe, além do psicológico (Ibidem, p. 73). Kandinsky estrutura o esquema das cores em duas grandes antinomias que são:

Se desenharmos dois círculos do mesmo tamanho e preenchermos um com amarelo e outro com azul, notaremos de imediato que o amarelo irradia força, adquire movimento. O azul, pelo contrário, desenvolvera um movimento concêntrico (como um caracol que se esconde em sua concha) que se distancia do expectador. O primeiro círculo incide sobre o olho, o segundo o absorve (Kandinsky, 1996, p. 72).

As seis cores que formam por junção três grandes antinomias, configuram um grande círculo, como uma “serpente que morde a cauda” (símbolo do infinito e da eternidade). À esquerda e a sua direita se abrem duas grandes possibilidades de silêncio: a morte e o nascimento.

Para Kandinsky, o branco atua sobre nossa alma como um grande *silêncio absoluto*. Interiormente soa como um “não-som” que permite equiparar-se a determinadas pausas



musicais que só interrompem temporariamente o curso da frase ou do conteúdo sem constituir o fechamento definitivo de um processo. Diz ele:

É um silêncio que não está morto, mas, pelo contrário, cheio de possibilidades. O branco soa como um silêncio que de pronto se pode compreender. É o nado juvenil ou melhor dito, o nada anterior ao começo, ao nascimento. Talvez a terra parecia assim nos tempos brancos da era glacial<sup>7</sup>.

O negro, ao contrário, soa interiormente como o nada sem possibilidades, como o “nada morto” depois de apagar-se o sol, como um silêncio eterno sem futuro e sem esperança. Musicalmente é uma pausa completa e definitiva. Por essa razão a pintura está profundamente associada à música e pode-se, inclusive, compreendê-la melhor quanto pensada sob a imagem sonora, bem como, sob aspectos de instrumentos. Vejamos algumas analogias:

- a) Amarelo: função de ascender, alcançar as alturas – correspondente musical = trompete.
- b) Azul: função de descender – correspondência musical = flauta, violoncello e contrabaixo (em sua maior densidade).
- c) Verde: função de equilibrar – correspondência musical = violino
- d) Vermelho: vibrante e marcial = correspondência musical = tambores

É importante salientar que a arte, que teve sua fonte em uma necessidade puramente prática, como caçar ou pescar, converteu-se, segundo Kandinsky, em prazer estético graças ao elemento espiritual que lhe é inerente. Sendo assim, uma obra é bela quando equilibra seus dois aspectos fundamentais: o exterior e o interior. Esta ascensão do “real” para o “espiritual” é algo constitutivo da própria história da pintura. Kandinsky traça três grandes linhas históricas: até o século XIX, da pintura naturalista dos impressionistas, do fauvismo a pintura abstrata. O terceiro período é classificado, por Kandinsky, como *Arte pura* na qual os desejos práticos foram eliminados por completo. Diz ele: *Na pintura concreta: o artista se libera do objeto porque este o impede de expressar-se por meio exclusivamente pictóricos*<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem. p. 78

<sup>8</sup> KANDINSKY, W. *El valor de una obra concreta* in: La gramática de la creación, op.cit. p. 141



A pintura não gira mais em torno “do quê” o artista representa, mas do “como”. É um período marcado pela composição em que o “espírito” pode falar em uma linguagem puramente artística. Forma e conteúdo fazem parte de um jogo em que ocorre a substituição do elemento objetivo pelo construtivo.

Kandinsky ver no processo de criação a substituição de velhos valores do passado por uma espiritualização da arte e do homem capaz de romper com o materialismo imperante em seu tempo, bem como com o academicismo na pintura, diz ele: *O desenho se converteu em uma ciência, e as academias prescreveram quatro anos de estudos do desenho, seguidos de quatro anos de ensino de pintura propriamente dita. Excelente método que contribuiu sobremaneira para a proliferação de pedante* (Kandinsky, 1987, p. 143).

Para Kandinsky, a arte atua sobre a sensibilidade e, por tanto, só pode atuar através da sensibilidade. Este modo de pensar parece contradizer as inúmeras referências que o autor faz ao papel da razão no processo criativo. Haveria um conflito entre razão e sensibilidade na teoria kandinskiana? É verdade que a razão tem um papel decisivo na gramática das cores, no entanto, observações como: *o cálculo matemático e a especulação dedutiva, ainda que se baseie em medidas seguras e pesos exatos, nunca produzirão resultados artísticos* (Kandinsky, 1996, p. 69), nos fazem refletir sobre o real papel atribuído à racionalidade na obra de Kandinsky.

Mas é preciso cautela quando se trata de um tema tão espinhoso. Na conferência proferida em Colônia Kandinsky, ao indagar-se sobre a participação da intuição e da lógica no ato de criação, responde: *a gênese de uma obra é de caráter cósmico. O criador é pois o espírito. A obra existe em forma abstrata antes de sua materialização. Neste caso, tanto a lógica como a intuição são importantes para a materialização* (Kandinsky, 1987, p. 52).

Embora transpareça uma certa unidade entre a intuição e a lógica, é inegável a opção pela intuição. A razão colabora na elaboração, mas não é a fonte. Diria que, neoplatonicamente, a razão obriga-se a transcender a si mesma, isto é, a reconhecer seus próprios limites e, principalmente, a ceder frente aquilo que lhe excede. Diz Kandinsky: *é necessário conhecer a anatomia, mas diante do cavalete é deve-se esquecê-la* (Ibidem, p. 106). Em outra passagem do artigo intitulado *O valor de uma obra concreta* lemos: *desconfiem da razão pura na arte e não tentem “compreender” a arte seguindo o perigoso caminho da lógica* (Ibidem, p. 141).



Kandinsky vislumbra uma grande *Síntese* entre as artes que superaria definitivamente a dicotomia arte/ciência. Na verdade seu combate se dá contra um tipo de racionalidade que chamaríamos hoje de técnica. O alvo da arte não é a razão, mas o espírito e neste sentido seu esforço de destruição vai contra um “espírito” racionalizador. Diz ele: *Agucem o ouvido para a música, abram os olhos para a pintura. E não pensem!* E conclui: *examinem, se quiserem, depois de ter escutado, e depois de ter visto* (Ibidem, p. 150). O advérbio “depois” indica tempo. Antes não há pensamento. É preciso saber que na pintura as formas matemática não são “formas matemáticas”. Nesta propositada contradição reside exatamente a necessidade de divisão entre o olhar e o pensamento. É assim que podemos compreender sua afirmação de que *o triângulo e o círculo não são geometria, mas meios pictóricos* (idem).

Para Kandinsky, o indivíduo que ver um triângulo em uma pintura e se prende ao triângulo perde a pintura. É preciso ver a “forma” insólita que reside no fundo de cada imagem, do mesmo modo que é fundamental ouvir o silêncio subjacente em todo som. Não nos esqueçamos de que a forma é sempre, para Kandinsky, expressão de um material abstrato. Diz ele: *o objeto é, às vezes, uma armadilha para o espírito* (idem, p. 148). Pesem todas as observações anteriores, Michel Henry defende que existe, para Kandinsky, uma “ciência da arte”, também chamada de “ciência experimental”, no entanto, observa o comentador que o fim do conhecimento é sempre o saber da vida ( Henry, 2008, p. 48).

### Considerações finais

Finalmente, é possível afirmar que as influências do pensamento de Goethe na obra de Kandinsky podem ser expressas por variados caminhos, no entanto, o que creio melhor representar o tema deste artigo são, sem dúvida, a concepção bipolar e suas variantes a partir do “amarelo” e do “azul” como cores que expressam estados anímicos<sup>9</sup> e revelam o processo gerador e eterno da natureza e a idéia da arte como manifestação do oculto processo de geração da natureza. Com relação ao bipolarismo das cores, nota-se que, tanto para Goethe quanto para Kandinsky, as cores têm funções terapêuticas e produzem “estados específicos” (Goethe, 1993, p. 140). No seu *Ensaio sobre a pintura de Diderot* (1798),

<sup>9</sup> É unânime entre os comentadores a influência e utilização, por parte de Kandinsky, da estrutura Amarelo/Azul de Goethe. Sobre o tema ver: BARROS, L.R.M. *A cor no processo criativo. Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Senac, 2006; ver também: DROSTE, M. *Bauhaus archiv, 1919-1933*, Madrid: TASCHEN, 2006, p.145.



Goethe ataca frontalmente a visão prismática do arco-íris como fundamento das leis físicas que garantiriam a harmonia das cores. Para Goethe o erro cometido por Diderot foi exatamente o erro de Newton, isto é, não entender que o arco-íris é uma manifestação particular de uma harmonia universal mais elevada, *sob cujas leis também eles se colocam* (Goethe, 2008, p. 180).

Resumiríamos este processo do seguinte modo: **Cor** na superfície de um material produz a **Visão** que produz um efeito isolado na **Alma** que por sua vez pela combinação entre os elementos harmônicos e desarmônicos produz **fins estéticos** e **morais** (DC, p. 140). Assim sendo, cada cor possui um caráter ativo próprio:

a) Cores (lado positivo):

. Amarelo = Cor mais próxima da luz – impressão calorosa e agradável – iluminada e ativa. Seu efeito desagradável reside no seu “sujar-se” e tender para o lado negativo.

Amarelo-avermelhado = calor e contentamento. Incandescência.

Vermelho-amarelado = energia.

b) Cores (lado negativo):

Azul: cor entre o estímulo e o repouso. Sensação de frio e nos lembra sombra.

Vermelho: solene

Verde: satisfação dos olhos

Seguindo este esquema temos o amarelo como luz, o azul como escuridão e o verde como mistura. Como expressão deste percurso das cores aos valores, são iluminadoras as seguintes palavras de Goethe:

Ainda que percebamos tais movimentos e determinações gerais das mais diversas maneiras como simples atração e repulsão, luz que se acende e se apaga, vibração no ar, comoção dos corpos, oxidação e desoxidação, sempre os percebemos na medida em que se unificam ou se separam, animam a existência e promovem alguma forma de vida (DC, p. 36)



É importante observar que, para Kandinsky, a necessidade interior tem três causas místicas que se baseiam em três necessidades místicas, são elas:

1. Todo artista, como criador, expressa o elemento *pessoal*.
2. Todo artista, como filho do tempo, expressão sua *época*.
3. Todo artista, como servidor da arte, expressa o puro e *eterno* artístico que transpassa povos e épocas.

O terceiro elemento é, de fato, o que determina a grandeza da obra e a grandeza do artista, isto é, ser capaz de representar o a-temporal. Desta capacidade surge a definição kandinskiana da beleza, isto é: *belo é o que brota da necessidade anímica interior. Belo é o que é interiormente belo* (Kandinsky, 1996, p. 104). Um aspecto importante é a relação entre o *interiormente belo* e a *harmonia das cores*. Ponto importante desta necessidade interior em consonância com o pensamento de Goethe diz respeito à conexão entre o artista que intui o belo supremo e a natureza como expressão máxima desta beleza.

O artista, tanto para Kandinsky como para Goethe não pode conhecer o *belo em si*, mas sentir e produzi-lo. Diz Goethe: *A arte é uma mediadora do indizível* (Goethe, 2008, p.257). Em outra passagem da mesma obra diz: *O belo é uma manifestação de leis naturais secretas, que sem a sua aparição teriam permanecido eternamente ocultas* (Ibidem, p. 255). Neste sentido arte e natureza expressão uma unidade que nas palavras de Goethe permanece sempre fora do entendimento. A contemplação (*angeschaut*) é sentimento, mas não “conhecimento”, diz Goethe: *Não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito* (Ibidem, p. 117).

Estamos, portanto, diante de duas concepções da arte como ascese, no sentido de exercício que conduz à plenitude moral, ao belo supremo, isto é, ao todo da natureza. Por essa razão, a arte, para ambos autores, teve sua origem na religião, no sentido originário (*religare*). A expressão usada por Goethe para expressar o papel de unificação realizado pela arte é de *sobrenatural-natural*.

A arte consegue, assim, realizar sua função de mediação entre o visível e o inteligível. O exemplo claro, para Goethe, é a obra *A pesca milagrosa* (1915) de Rafael Sanzio que, pela simplicidade dos elementos, expressou de modo único a natureza divino-humana de Cristo.



Nas palavras de Goethe, os pescadores reconhecem *instantaneamente que o filho de Deus está presente entre eles*. É o particular submetido ao universal e o universal acomodado ao particular (Goethe, 2008, p. 255). Se Goethe prefere ver na simplicidade dos elementos a representação da unidade entre o sobrenatural e o natural, Kandinsky interpreta a estrutura geométrica de algumas obras como expressão da ressonância abstrata subjacente. Como exemplos ele cita, Rafael e Cézanne que estruturam a composição na forma geométrica do triângulo que, para Kandinsky, remete ao que ele chama de *triângulo místico*.

No fundo o que me interessou com este artigo foi ressaltar a dimensão espiritual que a arte assume para ambos pensadores. Fiquemos, portanto, com este pensamento de Goethe que bem poderia ser de Kandinsky e que resume os esforços de pensador e de artista por traduzir o que escapa a toda definição, diz Goethe: *A manifestação da idéia do belo é tão fugidia quanto a manifestação do sublime, do espirituoso, do aprazível, do ridículo. Esta é a causa pela qual é tão difícil falar dela* (Goethe, 2008, p.257).

### Referências bibliográficas

- BARROS, L.R.M. *A cor no processo criativo, um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*, São Paulo: SENAC, 2006, p. 275
- DÜCHTING, H. *Wassily Kandinsky, una revolución pictórica*, Madrid: Taschen, 2007
- DURÃO, F.A. *Das formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33"*. Revista Kriterion, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 429-441.
- FRÓIS, K.P. *O sonho abstrato. A arte geométrica na modernidade*. Cadernos de Pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas, nº 83, Florianópolis, outubro, 2006.
- GOETHE, W.J. *Doutrina das cores*, tradução e apresentação Marco Giannotti, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*, trad. Marco Aurélio Werle, São Paulo: Imprensa oficial, 2008.
- JABLONSKY, W. *Goethe e le scienze naturali*, Roma: Laterza, 1938
- HENRY, M. *Ver lo invisible, acerca de Kandinsky*, trad. Maria Tabuyo y Agustín López, Barcelona: Siruela, 2008.
- GAGNON, F-M. *Le silence dans la peinture contemporaine*, Théologiques, Paris, 7/2 (1999), PP 53-77.



GONÇALVES, M.C. Hegel leitor de Goethe: entre a física da luz e o colorido da arte. Revista eletrônica Estudos hegelianos, ano 5, n.8, junho-2008, pp 37-56. Disponível em: [www.hegelbrasil.org/reh8/marcia.pdf](http://www.hegelbrasil.org/reh8/marcia.pdf)

MONASTRA, G. *Goethe: un'idea della Natura*. Quaderni di Avallon, n.7, 1985. Disponível em: <http://www.estovest.net/ecosofia/goethe.html>

WORRINGER, W. *Abstraccion y naturaleza*, tradução. Mariana Frenk, México: FCE, 1953.

MONASTRA, G. *Goethe: un'idea della Natura*, I Quaderni di Avallon, n.7, 1985.

KANDINSKY, W. *Olhar sobre o passado*, trad. Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *De lo espiritual em el arte*, trad. Genoveva Dieterich, Barcelona : Paidós, 1912.

\_\_\_\_\_. *Sobre a questão da forma* in *Olhar sobre o passado*, trad. Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *A pintura como arte pura* in *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Sintesis, 2003, p. 54-60.

\_\_\_\_\_. *Punto y línea sobre el plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. Roberto Echavarren, Barcelona: Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_. *La gramática de la creación, el futuro de la pintura*, trad. Caterina Molina, Barcelona: Paidós, 1987.

RENOUE, M. *Dynamiques et densités du voir et du vu*, l'exemple de N° 14 (Browns Over Dark), 1963, de Mark Rothko, *Protee*, volumen 31, número 2, 2003. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/pr/2003/v31/n2/008758ar.html>